



**T.C.  
GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**DOKTORA  
TEZİ**

**TÜRK MÜZİĞİ VIYOLONSEL  
İCRÂCILIGINDA MES'UD CEMİL**

**KORAY İLGAR**

**TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI**

**HAZİRAN 2018**







**TÜRK MÜZİĞİ VIYOLONSEL İCRÂCILIGINDA MES'UD CEMİL**

**Koray İLGAR**

**DANIŞMAN Dr. Öğr. Üyesi Vasfi HATİPOĞLU**

**DOKTORA TEZİ**

**TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**HAZİRAN 2018**

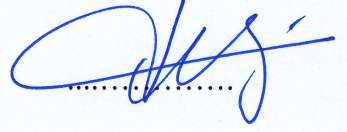


Koray İlgar tarafından hazırlanan “Türk Müziği Viyolonsel İcracılığında Mesud Cemil” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / ~~OY ÇOKLUĞU~~ ile Gazi Üniversitesi Türk Müziği Anabilim Dalında DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

**Danışman :** Dr. Öğr. Üye. Vasfi HATİPOĞLU

Türk Müziği Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

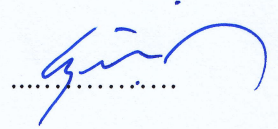
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



**Başkan :** Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR

Türk Müziği Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

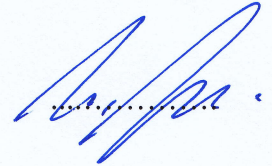
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



**Üye :** Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU

Müzik Anasanat Dalı, Akdeniz Üniversitesi

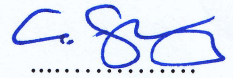
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



**Üye :** Doç. Dr. Cenk GÜRAY

Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Hacettepe Üniversitesi

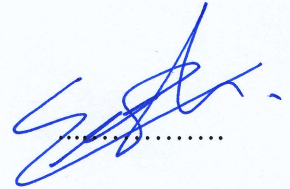
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



**Üye :** Dr. Öğr. Üye. Emrah HATİPOĞLU

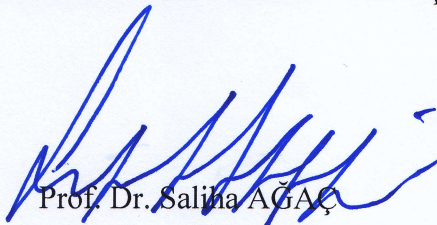
Türk Müziği Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



Tez Savunma Tarihi: 27/06/2018

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Doktora Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.



Prof. Dr. Salina AĞAÇ

Enstitü Müdürü





## ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.



Koray İLGAR

27/06/2018



# TÜRK MÜZİĞİ VİYOLONSEL İCRÂCILIĞINDA MES'UD CEMİL

(Doktora Tezi)

Koray İLGAR

GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Haziran 2018

## ÖZET

20. yüzyıl Türk müziğinde gerek müzisyen kimliği ve gerekse saz icrâcılığı açısından dönemin en seçkin sanatçılarından birisi olan Mes'ud Cemil (1902-1963), Tanbûrî Cemil Bey'den sonraki en önemli Türk müziği viyolonsel icrâcısı olarak kabul edilmektedir. Mes'ud Cemil, viyolonseli Türk müziğinde solo ve eşlik sazı işleviyle icrâ ederek bu sazın Türk müziğindeki icrâ üslûbuna zengin bir müziksel ifâde niteliği kazandırmış ve bunu gerçekleştirirken de Türk müziği icrâ geleneğinin müziksel ifâde anlayışına bağlı kalmıştır. Bu çalışmada, Mes'ud Cemil'in taksim ve saz eseri icrâ kayıtlarının analiz edilmesi yoluyla Türk müziği viyolonsel icrâ tavrının ortaya koyulması amaçlanmıştır. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden olan betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Mes'ud Cemil'in biyografisine, sanatçı kimliğine ve viyolonsel icrâcılığına yönelik veriler literatür taraması, doküman inceleme ve arşiv taraması teknikleri kullanılarak elde edilmiştir. Mes'ud Cemil tarafından icrâ edilen 9 farklı makamdaki 11 adet viyolonsel taksimi ile 7 farklı makamdaki 8 adet saz eseri bu araştırmanın çalışma evrenini oluşturmaktadır. Mes'ud Cemil'in Türk müziğindeki viyolonsel tavrını oluşturan teknik ve müziksel özelliklerin belirlenmesi amacıyla yapılan arşiv taraması sonrasında ulaşılan viyolonsel taksim kayıtları ile saz eseri icrâ kayıtlarına ilişkin veriler kategorisel içerik analizi tekniği kullanılarak bulgulara dönüştürülmüştür. İcrâ edilen taksim kayıtları ile saz eseri kayıtlarına yönelik olarak analiz basamakları oluşturulmuştur. Mes'ud Cemil'in taksim icrâları kullanmış olduğu pozisyonlar, yay teknikleri, süsleme teknikleri, müziksel ifâde unsurları, tartımsal unsurlar ve taksimlerinde sergilediği cümle-makam anlayışı doğrultusunda analiz edilmiştir. Saz eseri icrâları ise kullandığı pozisyonlar, yay teknikleri, süsleme tekniği olarak yaptığı süslemeler, ezgisel ve tartımsal çeşitlemelerle yaptığı süslemeler ve eşlik unsuru olarak yaptığı süslemeler doğrultusunda analiz edilmiştir. Batı müziği icrâsına yönelik çeşitli unsurları da taksim ve saz eseri icrâlarında kısmen sergilediği görülen Mes'ud Cemil'in, bunları Türk müziğinin icrâ unsurlarıyla birleştirerek kendi icrâ anlayışı kapsamında yenilikçi, özgün, nitelikli ve etkileyici bir viyolonsel tavrı oluşturduğu sonucuna ulaşılmıştır. Mes'ud Cemil'in viyolonsel tavrının, bu sazın Türk müziğinde nasıl icrâ edilmesi gerektiği konusunda yol gösterici bir niteliğe sahip olması ve bu anlamda sağlayacağı önemli katkılar açısından bugünkü Türk müziği viyolonsel sanatçıları ve eğitimcileri tarafından örnek bir icrâ anlayışı olarak dikkate alınıp değerlendirilmesi ve bu tavrın gelecek kuşağın viyolonsel icrâcılarında da aktarılması önerisinde bulunulmuştur.

Bilim Kodu : 401.7.024  
Anahtar kelimeler : Türk müziği, viyolonsel, Mes'ud Cemil, saz icrâcılığı, icrâ tavrı  
Sayfa Adedi : 834  
Danışman : Dr. Öğr. Üyesi Vasfi HATİPOĞLU



# MES'UD CEMİL IN THE VIOLONCELLO PERFORMANCE OF TURKISH MUSIC

(Ph.D. Thesis)

Koray İLGAR

GAZİ UNIVERSITY  
INSTITUTE OF FINE ARTS

June 2018

## ABSTRACT

Mes'ud Cemil (1902-1963) who is one of the most outstanding artists of the period in the sense that both his musical identity and instrumental performance in the 20<sup>th</sup> century Turkish music, is regarded as the most prominent violoncello performer of Turkish music following Tanbûrî Cemil Bey. Mes'ud Cemil gave a quality of a rich musical expression to the performance style of the violoncello in Turkish music playing it as a soloist and an accompaniment instrument. While fulfilling that he adhered to the sense of musical expression that the performance tradition of Turkish music. In this study, it was aimed to reveal his violoncello performance style in Turkish music by means of analyzing his performance recordings towards the taqsims and instrumental works. It was used the descriptive survey model that is one of the qualitative research methods. The data towards Mes'ud Cemil's biography, artistic identity and violoncello performance were acquired by using literature review, document review and archive search techniques. 11 taqsims of 9 different maqams and 8 instrumental works of 7 different maqams performed by Mes'ud Cemil constitute the target population of this research. The acquired data with regard to the recordings of violoncello taqsims and instrumental works following the archive search done to determine the technical and musical characteristics that constitute Mes'ud Cemil's performance manner of violoncello in Turkish music was transformed into findings by using the technique of categorical content analysis. Analysis steps were created towards the recordings of taqsims and the instrumental works. Mes'ud Cemil's taqsim performances were analyzed in accordance with the positions, bowing techniques, ornamentation techniques, musical expression elements, rhythmical elements he used and the sense of phrase and maqam he displayed in his taqsims. And his performances of instrumental works were analyzed in accordance with the positions, bow techniques, ornaments made technically, ornaments made with melodic and rhythmic variations and ornaments made as an accompaniment element. Mes'ud Cemil, who partially displayed some elements of Western music in his performances of taqsim and instrumental work, was reached the result that he created an innovative, original, qualified and impressive violoncello manner within the scope of his own sense of performance combining these with the performance elements of Turkish music. It was made the suggestion that Mes'ud Cemil's violoncello manner should be considered and turned into account as an exemplary perception of performance by present Turkish music cellists and educators in terms of having a guiding qualification and important contributions in this sense on how this instrument should be performed in Turkish music and this manner should also be inherited to the violoncello performers of the next generations.

Science Code : 401.7.024  
Key Words : Turkish music, violoncello, Mes'ud Cemil, instrumental performance, performance manner  
Number of Pages : 834  
Advisor : Dr. Lect. Vasfi HATİPOĞLU



## TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasının oluşturulmasında ve sonuçlandırılmasında büyük emek veren, Mes'ud Cemil'e ve viyolonsel icrâcılığına ilişkin önemli kaynaklara ulaşmam konusunda bana rehberlik eden ve tez çalışma sürecim boyunca bilgisi, kültürü, deneyimi, akademik disiplini, ciddiyeti, görüş ve önerileriyle bana her zaman yol gösteren, sabrı ve hoşgörüsüyle birlikte desteğini ve yardımlarını benden hiçbir zaman esirgemeyen çok değerli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Vasfi HATİPOĞLU'na, tez çalışmasının ilerlemesi ve biçimlendirilmesi sürecinde düşünce, görüş, öneri ve deneyimlerini benimle paylaşan, bana zaman ayırıp destek olan ve bu anlamda da çalışmaya önemli katkılarda bulunan doktora tez izleme kurulu üyeleri değerli hocalarım Doç. Dr. Cenk GÜRÂY'a ve Dr. Öğr. Üyesi Emrah HATİPOĞLU'na, Mes'ud Cemil'in tez çalışması kapsamındaki taksim ve saz eseri icrâlarının notaya alınmasına ve içerik analizlerine yönelik değerli bilgi, görüş ve önerilerini benimle cömertçe paylaşan, kompozitör yaklaşımıyla bana kılavuzluk eden, bununla birlikte sabrı, anlayışı ve özveriyle analiz sürecinin her aşamasında bana yardım eden ve destek olan sevgili kardeşim Arş. Gör. Mehmet Korhan İLGAR'a, notaya aldığım tüm taksim ve saz eseri icrâlarını vakit ayırarak büyük bir dikkat, titizlik ve itinâyla kontrol eden ve bu konudaki görüş ve önerilerini benimle paylaşarak bana yol gösteren değerli hocalarım Öğr. Gör. Dr. Selçuk ÖZTÜRK'e ve Öğr. Gör. Haluk BÜKÜLMEZ'e, yoğun iş temposu içinde bana vakit ayıran, tezin düzenlemesini büyük bir dikkat, titizlik, itinâ ve özveriyle yapan değerli Banu ÖNDER'e, bu zorlu ve yoğun çalışma dönemim boyunca bana her türlü maddî ve mânevî desteği içtenlikle sunan sevgili annem Nihal İLGAR'a ve babam Ziyaddin İLGAR'a, son olarak tez yazım sürecim boyunca sabrını, anlayışını ve hoşgörüsünü bana tüm içtenliğiyle gösteren ve bu anlamda manevi desteğini benden hiçbir zaman esirgemeyen sevgili nişanlım Göksu KURT'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.





## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vii
TEŞEKKÜR.....	ix
İÇİNDEKİLER .....	xi
ÇİZELGELERİN LİSTESİ.....	xxi
ŞEKİLLERİN LİSTESİ .....	xxiii
RESİMLERİN LİSTESİ .....	xxv
SİMGELER VE KISALTMALAR.....	xxvii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu .....	18
1.1.1. Alt problemler .....	20
1.2. Amaç .....	20
1.3. Önem .....	21
1.4. Varsayımlar .....	21
1.5. Sınırlılıklar.....	22
1.6. Anahtar Sözcükler .....	22
1.7. Tanımlar .....	22
1.8. Mes'ud Cemil'in Biyografisi.....	33
1.9. Mes'ud Cemil'in Sanatçı Kimliği .....	37
1.10. Mes'ud Cemil'in Viyolonsel İcrâcılığı.....	52
2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR .....	61
2.1. Doktora Tezleri.....	61
2.2. Yüksek Lisans Tezleri .....	65
2.3. Makaleler.....	72
2.4. Bildiriler .....	75

3. YÖNTEM .....	77
3.1. Araştırmanın Modeli .....	77
3.2. Evren ve Örneklem.....	78
3.3. Veri Toplama Teknikleri .....	82
3.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması .....	83
4. BULGULAR VE YORUM.....	101
4.1. Rast Taksim II .....	101
4.1.1. Birinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	101
4.1.2. İkinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	104
4.1.3. Üçüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum.....	107
4.1.4. Dördüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	113
4.1.5. Beşinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	116
4.1.6. Altıncı alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	118
4.2. Müsteâr Taksim .....	122
4.2.1. Birinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	122
4.2.2. İkinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	126
4.2.3. Üçüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum.....	129
4.2.4. Dördüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	136
4.2.5. Beşinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	139
4.2.6. Altıncı alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	142
4.3. Dügâh Taksim .....	147
4.3.1. Birinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	147
4.3.2. İkinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	151
4.3.3. Üçüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum.....	154
4.3.4. Dördüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	159
4.3.5. Beşinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	162

4.3.6. Altıncı alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	165
4.4. Rast Taksim I.....	170
4.4.1. Birinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	170
4.4.2. İkinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum.....	174
4.4.3. Üçüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum.....	177
4.4.4. Dördüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	185
4.4.5. Beşinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	189
4.4.6. Altıncı alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	191
4.5. Segâh Taksim .....	196
4.5.1. Birinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	197
4.5.2. İkinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum.....	201
4.5.3. Üçüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum.....	205
4.5.4. Dördüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	211
4.5.5. Beşinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	214
4.5.6. Altıncı alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	216
4.6. Isfahân Taksim .....	221
4.6.1. Birinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	221
4.6.2. İkinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum.....	226
4.6.3. Üçüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum.....	229
4.6.4. Dördüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	236
4.6.5. Beşinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	239
4.6.6. Altıncı alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	242
4.7. Bestenigâr Taksim.....	247
4.7.1. Birinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	247
4.7.2. İkinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum.....	253
4.7.3. Üçüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum.....	255
4.7.4. Dördüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	262

4.7.5. Beşinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	266
4.7.6. Altıncı alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	268
4.8. Ferahfezâ Taksim .....	273
4.8.1. Birinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	273
4.8.2. İkinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	279
4.8.3. Üçüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	280
4.8.4. Dördüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	289
4.8.5. Beşinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	292
4.8.6. Altıncı alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	296
4.9. Hüseyinî Taksim .....	303
4.9.1. Birinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	303
4.9.2. İkinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	309
4.9.3. Üçüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	312
4.9.4. Dördüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	323
4.9.5. Beşinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	327
4.9.6. Altıncı alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	331
4.10. Hicazkâr'dan Nihâvend'e Geçiş Taksimi .....	340
4.10.1. Birinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	340
4.10.2. İkinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	346
4.10.3. Üçüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	348
4.10.4. Dördüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	357
4.10.5. Beşinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	361
4.10.6. Altıncı alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	366
4.11. Isfahân Ara Taksimi .....	374
4.11.1. Birinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	374
4.11.2. İkinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	380
4.11.3. Üçüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	383

4.11.4. Dördüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	393
4.11.5. Beşinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	396
4.11.6. Altıncı alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	403
4.12. Müsteâr Peşrevi .....	412
4.12.1. Yedinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum.....	412
4.12.2. Sekizinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	417
4.12.3. Dokuzuncu alt probleme ilişkin bulgular ve yorum.....	420
4.12.4. Onuncu alt probleme ilişkin bulgular ve yorum.....	429
4.13. Bestenigâr Peşrevi .....	432
4.13.1. Yedinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorumlar .....	433
4.13.2. Sekizinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorumlar .....	438
4.13.3. Dokuzuncu alt probleme ilişkin bulgular ve yorumlar.....	442
4.13.4. Onuncu alt probleme ilişkin bulgular ve yorumlar .....	455
4.14. Isfahân Peşrevi .....	458
4.14.1. Yedinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum.....	459
4.14.2. Sekizinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	465
4.14.3. Dokuzuncu alt probleme ilişkin bulgular ve yorum.....	469
4.14.4. Onuncu alt probleme ilişkin bulgular ve yorum.....	482
4.15. Segâh Peşrevi .....	486
4.15.1. Yedinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum.....	486
4.15.2. Sekizinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	492
4.15.3. Dokuzuncu alt probleme ilişkin bulgular ve yorum.....	494
4.15.4. Onuncu alt probleme ilişkin bulgular ve yorum.....	504
4.16. Nevâ Saz Semâîsi .....	507
4.16.1. Yedinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum.....	507
4.16.2. Sekizinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	512
4.16.3. Dokuzuncu alt probleme ilişkin bulgular ve yorum.....	517

4.16.4. Onuncu alt probleme ilişkin bulgular ve yorum.....	527
4.17. Müsteâr Saz Semâîsi.....	531
4.17.1. Yedinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum.....	531
4.17.2. Sekizinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	537
4.17.3. Dokuzuncu alt probleme ilişkin bulgular ve yorum.....	542
4.17.4. Onuncu alt probleme ilişkin bulgular ve yorum.....	555
4.18. Sûzinâk Saz Semâîsi.....	558
4.18.1. Yedinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum.....	559
4.18.2. Sekizinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	564
4.18.3. Dokuzuncu alt probleme ilişkin bulgular ve yorum.....	568
4.18.4. Onuncu alt probleme ilişkin bulgular ve yorum.....	580
4.19. Rast Saz Semâîsi.....	584
4.19.1. Yedinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum.....	584
4.19.2. Sekizinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum .....	590
4.19.3. Dokuzuncu alt probleme ilişkin bulgular ve yorum.....	595
4.19.4. Onuncu alt probleme ilişkin bulgular ve yorum.....	608
5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	613
5.1. Sonuçlar .....	613
5.1.1. Birinci alt probleme ilişkin sonuçlar .....	613
5.1.2. İkinci alt probleme ilişkin sonuçlar .....	618
5.1.3. Üçüncü alt probleme ilişkin sonuçlar .....	621
5.1.4. Dördüncü alt probleme ilişkin sonuçlar .....	627
5.1.5. Beşinci alt probleme ilişkin sonuçlar .....	633
5.1.6. Altıncı alt probleme ilişkin sonuçlar .....	638
5.1.7. Yedinci alt probleme ilişkin sonuçlar.....	640
5.1.8. Sekizinci alt probleme ilişkin sonuçlar .....	644

5.1.9. Dokuzuncu alt probleme ilişkin sonuçlar.....	648
5.1.10. Onuncu alt probleme ilişkin sonuçlar.....	660
5.2. Öneriler.....	674
KAYNAKLAR .....	679
EKLER.....	689
EK-1. Mes'ud Cemil'in Tamamlanmamış Tanbur Metodundan Kendi El Yazısıyla Notaya Aldığı Nihâvend Makamındaki Tanbur Taksiminin Nota Örneği .....	691
EK-2. Mes'ud Cemil'in Rast Makamındaki 2 Numaralı Viyolonsel Taksiminin Notası .....	693
EK-3. Mes'ud Cemil'in Müsteâr Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Notası .....	695
EK-4. Mes'ud Cemil'in Dügâh Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Notası ..	699
EK-5. Mes'ud Cemil'in Rast Makamındaki 1 Numaralı Viyolonsel Taksiminin Notası .....	701
EK-6. Mes'ud Cemil'in Segâh Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Notası ...	703
EK-7. Mes'ud Cemil'in Isfahân Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Notası .....	705
EK-8. Mes'ud Cemil'in Bestenigâr Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Notası .....	709
EK-9. Mes'ud Cemil'in Ferahfezâ Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Notası .....	711
EK-10. Mes'ud Cemil'in Hüseyinî Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Notası .....	715
EK-11. Mes'ud Cemil'in Hicazkâr-Nihâvend Makamlarındaki Viyolonsel Geçiş Taksiminin Notası .....	721
EK-12. Mes'ud Cemil'in Isfahân Makamındaki Viyolonsel Ara Taksiminin Notası .....	725
EK-13. Mes'ud Cemil'in Müsteâr Peşrevi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası ....	731
EK-14. Mes'ud Cemil'in Bestenigâr Peşrevi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası .....	735
EK-15. Mes'ud Cemil'in Isfahân Peşrevi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası.....	741

EK-16. Mes'ud Cemil'in Segâh Peşrevi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası .....	749
EK-17. Mes'ud Cemil'in Nevâ Saz Semâîsi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası.....	757
EK-18. Mes'ud Cemil'in Müsteâr Saz Semâîsi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası.....	765
EK-19. Mes'ud Cemil'in Sûzinâk Saz Semâîsi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası.....	773
EK-20. Mes'ud Cemil'in Rast Saz Semâîsi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası ...	783
EK-21. Kemeñeci Nikolâki'nin Müsteâr Peşrevi'nin Cüneyt Kosal İmzalı Asıl Nüshası .....	793
EK-22. Tanbûrî Numan Ağa'nın Bestenigâr Peşrevi'nin Suphi Ezgi'nin Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi (Cilt 2) Adlı Eserindeki Asıl Nüshası ...	795
EK-23. Tanbûrî Cemil Bey'in İsfahân Peşrevi'nin Nuri Duyguluer İmzalı Asıl Nüshası .....	797
EK-24. Neyzen Yusuf Paşa'nın Segâh Peşrevi'nin Suphi Ezgi'nin Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi (Cilt 5) Adlı Eserindeki Asıl Nüshası.....	799
EK-25. Ziyâ Paşa'nın Nevâ Saz Semâîsi'nin Cüneyt Kosal İmzalı Asıl Nüshası .....	803
EK-26. İrticâl Dede'nin Müsteâr Saz Semâîsi'nin Şamlı Selim Sâzende Mecmuası'ndaki Asıl Nüshası.....	805
EK-27. Kemeñeci Nikolâki'nin Sûzinâk Saz Semâîsi'nin TRT Repertuarı'ndaki Asıl Nüshası .....	807
EK-28. Benli Hasan Ağa'nın Rast Saz Semâîsi'nin Suphi Ezgi'nin Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi (Cilt 3) adlı Eserindeki Asıl Nüshası .....	809
EK-29. Taksim ve Saz Eseri İcrâlarının Notaya Alınmasına Yönelik İslak İmzalı Kontrol-Onay Tutanağı 1 .....	811
EK-30. Taksim ve Saz Eseri İcrâlarının Notaya Alınmasına Yönelik İslak İmzalı Kontrol-Onay Tutanağı 2 .....	813
EK-31. Taksim ve Saz Eseri İcrâlarının Notaya Alınmasına Yönelik İslak İmzalı Kontrol-Onay Tutanağı 3 .....	815
EK-32. Mes'ud Cemil'in Türk Müziği Viyolonsel İcrâ Tavrına Yönelik Pozisyon Alıştırması Örneği .....	817
EK-33. Mes'ud Cemil'in Türk Müziği Viyolonsel İcrâ Tavrına Yönelik Yay Tekniği Alıştırması Örneği.....	819



EK-34. Mes'ud Cemil'in Türk Müziği Viyolonsel İcrâ Tavrına Yönelik Süsleme Teknikleri Alıştırması Örneği.....	821
EK-35. Mes'ud Cemil'in Türk Müziği Viyolonsel İcrâ Tavrına Yönelik Müziksel İfade Unsurları Alıştırması Örneği.....	823
EK-36. Mes'ud Cemil'in Türk Müziği Viyolonsel İcrâ Tavrına Yönelik Tartımsal Unsur Alıştırması Örneği.....	825
EK-37. Mes'ud Cemil'in Türk Müziği Viyolonsel İcrâ Tavrına Yönelik Cümle ve Makam Anlayışı Alıştırması Örneği.....	827
ÖZGEÇMİŞ .....	829





## ÇİZELGELERİN LİSTESİ

Çizelge 3.1. Çalışma evreni .....	80
-----------------------------------	----





## ŞEKİLLERİN LİSTESİ

<b>Şekil 4.1.</b> Mansûr akorduyla icrâ edilen 2 numaralı Rast taksimdeki perde kullanım şeması.....	121
<b>Şekil 4.2.</b> Bolâhenk akorduyla icrâ edilen Müsteâr taksimdeki perde kullanım şeması.....	146
<b>Şekil 4.3.</b> Bolâhenk akorduyla icrâ edilen Dügâh taksimdeki perde kullanım şeması.....	169
<b>Şekil 4.4.</b> Bolâhenk akorduyla icrâ edilen 1 numaralı Rast taksimdeki perde kullanım şeması.....	195
<b>Şekil 4.5.</b> Bolâhenk akorduyla icrâ edilen Segâh taksimdeki perde kullanım şeması.....	220
<b>Şekil 4.6.</b> Bolâhenk akorduyla icrâ edilen Isfahân taksimdeki perde kullanım şeması.....	246
<b>Şekil 4.7.</b> Bolâhenk akorduyla icrâ edilen Bestenigâr taksimdeki perde kullanım şeması.....	272
<b>Şekil 4.8.</b> Bolâhenk akorduyla icrâ edilen Ferahfezâ taksimdeki perde kullanım şeması.....	302
<b>Şekil 4.9.</b> Mansûr akorduyla icrâ edilen Hüseyinî taksimdeki perde kullanım şeması.....	339
<b>Şekil 4.10.</b> Mansûr akorduyla icrâ edilen Hicazkâr'dan Nihâvend'e geçiş taksimindeki perde kullanım şeması .....	373
<b>Şekil 4.11.</b> Bolâhenk akorduyla icrâ edilen Isfahân ara taksimdeki perde kullanım şeması.....	411



## RESİMLERİN LİSTESİ

<b>Resim 1.1.</b>	Mes'ud Cemil ilk gençlik yıllarındayken.....	34
<b>Resim 1.2.</b>	Mes'ud Cemil yaşamının son yıllarındayken .....	36
<b>Resim 1.3.</b>	Mes'ud Cemil bir radyo kaydı sırasında tanbur icrâ ederken.....	38
<b>Resim 1.4.</b>	Mes'ud Cemil katıldığı bir mûsikî meclisinde tanbur icrâ ederken.....	39
<b>Resim 1.5.</b>	Mes'ud Cemil 1941 yılında Yurttan Sesler Korosu ile yaptığı bir yayın sırasında bağlama icrâ ederken .....	44
<b>Resim 1.6.</b>	Mes'ud Cemil şefliğini yaptığı bir koroyu yönetirken .....	45
<b>Resim 1.7.</b>	Mes'ud Cemil Erdoğan Çaplı'nın "Piyano Paşa" adlı plağını İstanbul Radyosu'ndaki bir programında takdim ederken .....	46
<b>Resim 1.8.</b>	Mes'ud Cemil İstanbul Radyosu müdürü olduğu yıllarda.....	47
<b>Resim 1.9.</b>	Mes'ud Cemil sanatçı dostları Hakkı Derman ve Alâeddin Yavaşça ile birlikteyken.....	49
<b>Resim 1.10.</b>	Mes'ud Cemil bir radyo yayınında viyolonsel icrâ ederken .....	53
<b>Resim 1.11.</b>	Mes'ud Cemil'in Berlin Yüksek Müzik Akademisi'ndeki viyolonsel hocası Hugo Becker (1863-1941) .....	55
<b>Resim 1.12.</b>	Mes'ud Cemil Ulvi Cemal Erkin ile yaptığı bir provada viyolonsel icrâ ederken.....	57
<b>Resim 1.13.</b>	Mes'ud Cemil viyolonseliyle birlikteyken .....	58





## SİMGELER VE KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış simgeler ve kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

### Simgeler

### Açıklamalar

**CD**

Compact Disc

**TDK**

Türk Dil Kurumu

**TRT**

Türkiye Radyo-Televizyon Kurumu

### Kısaltmalar

### Açıklamalar

**accel.**

Accelerando

**akt.**

Aktaran

**bkz.**

Bakınız

**C.**

Cilt

**cresc.**

Crescendo

**decresc.**

Decrescendo

**dim.**

Diminuendo

**f**

Forte

**ff**

Fortissimo

**gliss.**

Glissando

**mf**

Mezzo forte

**mp**

Mezzo piano

**örn.**

Örnek

**p**

Piano

**pizz.**

Pizzicato

**pp**

Pianissimo

**rit.**

Ritardando

**s.**

Sayfa

**sfz**

Sforzando

**spicc.**

Spiccato

## Kısaltmalar

## Açıklamalar

**stacc.**

Staccato

**tr**

Trill

**t.y.**

Tarihi yok

**vb.**

Ve benzeri

**vd.**

Ve diğerleri

**vib.**

Vibrato

**vs.**

Ve saire



## 1. GİRİŞ

Yaylı sazlar, teknik ve ezgisel özelliklerinin zenginliği sâyesinde yüzyıllardır Batı müziğinde olduğu kadar, Türk müziğinde de önemli bir yere sahip olmuş ve Türk müziği icrâsında da etkin bir biçimde kullanıla gelmişlerdir. Türk müziğinin tarihsel gelişim süreci içerisinde ıklığ, yaylı kopuz, giccak, rebap, kemâne, sînekemanı (viola d'amore), klasik kemençe ve keman gibi yaylı sazların Türk müziği icrâsında kullanıldıkları bilinmektedir. Osmanlı İmparatorluğu döneminde, Türk müziğine 18. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'dan getirilerek girdiği bilinen keman, sahip olduğu teknik ve müziksel özellikleri sâyesinde Türk müziği icrâcıları tarafından da zamanla benimsenerek sevilmiş ve özellikle de 19. yüzyılın başlarından itibaren Türk müziği icrâlarında etkin bir biçimde yer almaya başlamıştır. Türk müziğinde kullanılan diğer perdesiz yaylı sazlar gibi, kemanın da perdesiz bir saz oluşu dolayısıyla Türk müziğine özgü perdeleri seslendirebilme özelliği sâyesinde icrâcılar tarafından çok itibar görmüş ve tercih edilmiştir.

Kemanın Osmanlı döneminde Türk müziğine girişinden sonra rağbet gören bir diğer yaylı Batı sazı da viyolonsel olmuştur. Viyolonsel, 19. yüzyılın ilk yarısında, Tanzîmat dönemindeki yenileşme hareketleri sonucu Mehterhâne'nin yerine kurulan Muzika-yı Hümayûn'da kullanılmak üzere keman gibi Avrupa'dan getirilerek Osmanlı sarayına girmiştir. Viyolonsel in Türk müziğinde pest ses rengine sahip sazlara öteden beri gereksinim duyulması nedeniyle kabul edildiği düşünülebilir. Viyolonsel de tıpkı keman gibi perdesiz, yay aracılığıyla icrâ edilen ve Türk müziğine özgü perdeleri seslendirebilme özelliğine sahip bir saz oluşu nedeniyle 20. yüzyıldan itibaren Türk müziği icrâcıları tarafından da çok tutulmuş ve benimsenmiştir.

Türkler, 18. yüzyılda Batı kemanını iyi tanıyor ve bu sazı oldukça güzel bir şekilde icrâ ediyorlardı. Keman, Osmanlı ülkesine her sazı icrâ edebilen, en basit sazla bile gönüllere hitap eden ve o dönemde meşhur bir saray müzisyeni olan Rum Yorgi tarafından getirilmiştir (Fonton, 1987, s.89). Latin kemanlarının ve viollelerin en eski türleri 13. yüzyıldan beri Ceneviz ve Venedik mahallelerinin bulunduğu İstanbul ve Trabzon gibi kentlerde yaşayan o dönemin Avrupalıları tarafından büyük ihtimalle kullanılmıştır (Kösemihal, 1939, s.80).

Verilen bu bilgiler doğrultusunda, 18. yüzyıl ve öncesindeki dönemlerde varlığı Türkler tarafından da bilinen viol ve keman gibi sazların, bir başka yaylı saz olan viyolonsel in de İstanbul'a getirilerek Türk müziğine girişine bir anlamda öncülük edip zemin hazırlamış oldukları söylenebilir.

Viyolonsel, 19. yüzyılın ilk yarısında bando ve orkestralarda icrâ edilmek üzere Avrupa'dan ithal edilmiştir (Öztürk ve Beşiroğlu, 2009, s.34). Viyolonsel, Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı disiplinli çoksesli müzik icrâsı amacıyla ilk defa orkestralarda ve bandolarda çalınmıştır. 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 icrâ edildiği bilinmektedir (Özgen Öztürk, 2009, s.18-19).

Türk müziği icrâsındaki pest sesli saz eksikliğinin farkında olan Tanbûrî Cemil Bey, viyolonseli yaylı tanburla birlikte Türk müziğinde ilk defa kullanan sanatçı olmuştur (Aksoy, 2006, s.1'den akt., Değirmencioğlu, 2006, s.7).

Viyolonsel Cemil Bey'den önce Türk müziğine girmiştir. Bu Batılı saz, Muzika-yı Hümâyûn'daki Fasıl-ı Cedîd topluluğunda Türk müziğini Batılılaştırmak amacıyla kullanılıyordu. Çünkü dönemin yeni politikası gereği Osmanlı Devleti'nde Batılı bir görünüm oluşturmak gerekiyordu. Diğer bir ifadeyle bu durum, ideolojik ve siyâsal nedenlerden kaynaklanıyordu. Ancak tüm bunlara karşın Cemil Bey viyolonseli bir Türk müziği sazına dönüştürmüştür (Ayas, 2017, s.49).

Türk makam müziğindeki eski viyolonsel icrâ kayıtları Tanbûrî Cemil Bey tarafından yapılmış olanlardır. Cemil Bey'in Odeon firması için 1910-1911 tarihleri arasında yaptığı plak kayıtlarının arasında 8 viyolonsel taksimi yer almaktadır (Özgen Öztürk, 2017, s.237).

Chris Williams, viyolonsel in her ne kadar Türk müziği ile bütünleşmiş bir saz olmamasına karşın, esâsen onunla en az yüz yıl öncesine dayanan bir ilişkisi olduğundan söz etmektedir. Williams'a göre, viyolonsel in Türk müziğinde

benimsenmesiyle ilgili olarak bu sazın, diğerk Türk müziği sazlarında bulunmayan pest ses gereksinimini karşıladığı düşünce si mevcuttur. Williams, araştırmacı ve yenilikçi müzisyenlerin viyolonsel in tınısından hoşlandıklarını ve sahip olduğu imkânlardan da yararlanmak istedikleri için bu saza bağlandıkları bilgisini vermektedir (Kalan 2006, s.1'den akt.; Değirmencioğlu, 2006, s.8).

Viyolonsel, Batı müziğinde keman ailesi içinde tenor saz olarak görev almasına karşın, Türk müziğinde pest ses dolgunluğunu sağlamak amacıyla kullanılmıştır. Bu nedenle ve teknik anlamdaki icrâ yetersizliği nedeniyle, geçmiş dönemlere ait icrâlarda viyolonsel in kanun, keman, ud, tanbur vb. sazlar kadar etkin bir işlevi olmamıştır. Viyolonsel, yalnızca eserlerdeki uzun sesleri verecek bir dolgu malzemesi olmanın ötesinde, sahip olduğu geniş teknik imkânları dâhilinde değerlendirildiğinde, bir eşlik sazı olarak kullanılabilereği gibi, solo bir saz olarak da Türk müziğinde yer alabilir (Tutu, 2001, s.1).

Viyolonsel, Türk müziğine geç girmiş olmasına karşın çabuk benimsenmiş ve bu müziğin icrâsında yüzyıllardan beri pest tını gereksinimini karşılayan uda karşı alternatif bir saz olmuştur. Viyolonsel in yay aracılığıyla icrâ edilmesi, bu sazdan çıkartılan uzun sesler sâyesinde pest tını gereksiniminin sağlanması bakımından önemli bir avantaj sağlamıştır. Hareketli eserlerde, parmak tekniğiyle de (pizzicato) icrâ edilebilmesi, Türk müziğine ritmik anlamda bir canlılık ve zenginlik katmıştır. Viyolonsel, bu özellikleri sâyesinde Türk müziğinde önemli bir yere sahip olmuştur (Özgüler, 2007, s.1).

Derinlikli ve güçlü bir tınıya sahip oluşu, geniş ve zengin ses hacmi içerisinde farklı tını bölgelerini de barındırması ve perdesiz yapısı sâyesinde Türk müziği ses düzenine özgü perdeleri seslendirebilmesi, viyolonseli bu anlamda ayrıcalıklı kılmıştır. Ayrıca bir buçuk oktav genişliğindeki pest karakterli bir tını bölgesine de sahip olması sâyesinde Türk müziğindeki pest ses gereksinimini de karşılayabilen viyolonsel, bu müziğin icrâsında ihtiyaç duyulan özel bir saz olmuştur. Bununla birlikte, yay aracılığıyla çalınması nedeniyle uzun dem sesler tutmaya ve Türk müziğine özgü nağmeleri ve ezgileri bütünlüklü, akıcı ve kıvrak bir ifâdeyle seslendirmeye elverişli

olması, viyolonselın Türk müziği icrâsına uygun bir saz olduğu düşüncesini desteklemektedir.

Yelda Özgen Öztürk, Tanbûrî Cemil Bey'in viyolonsel icrâcılığını ve bu sazın Türk müziğindeki icrâ üslubuna sağladığı katkıyı şu açıklamalarla dile getirmiştir:

(...) Birçok çalgıyı birden çalabilmesi, onun yeni tını arayışlarına olan tutkusunu göstermektedir. Bu tutkusu sâyesinde viyolonsel, Tanbûrî Cemil Bey'in elinde yeni anlamlar kazanmış, yine onun sâyesinde Türk makam müziğindeki yerini almıştır. Viyolonsel tıpkı yaylı tanbur gibi, plaklarında sadece taksim yaptığı bir çalgıdır. Viyolonsel ile yazılı bir eser icrâ etmemiş, dolayısıyla viyolonseli bir 'eşlik çalgı'sı olarak çalmamıştır. (...) Kemeçe ve yaylı tanbur icrâlarında gördüğümüz süslemeler, yay teknikleri ve vibratolarına viyolonsel icrâlarında da rastlarız. Viyolonsel icrâlarındaki enerjik ve hızlı pasajlar dikkat çekicidir. Yeni deneyimlere açık ve yaratıcı kişiliği sâyesinde viyolonselın geniş renk aralığının sunduğu imkânları kullanarak bu çalgıya yeni bir kimlik kazandırmış ve sonraki kuşaklara ilham kaynağı olmuştur. Viyolonsel taksimlerinde klasik taksim formunun ölçü ve kurallarına uymuş, fakat içeriğinde motif, ritim, tempo, boşluk gibi kendisine ait yaratıcılıkları ortaya koymuştur. Viyolonsel taksimleri, diğer bütün taksimleri gibi içine doğduğu geleneksel kalıplar içerisinde değerlendirilmelidir. (...) (Özgen Öztürk, 2017, s.238).

Fahri Kopuz'un, Tanbûrî Cemil Bey'in viyolonsel icrâsına bizzat tanıklık ettiği bir anısında dile getirdiği şu ifâdeler, Cemil Bey'in viyolonseldeki hâkimiyet ve ustalığını ortaya koymasından önem arz etmektedir:

Yine bir akşam Paşa'da bulunduğumuz bir esnâda, üstâdın viyolonselle meşgul olduğunu söylediler. Bir müddet sonra yine köşke gittiğimiz akşam, Paşa'nın akrabasından olan Ferik Hüsnü Paşa'nın mahdûmu Yüzbaşı Tahsin Bey'in İstanbul'dan getirdiği viyolonseli üstâdın kucağına verdiler. İşte o akşam üstâd bize dünyânın gâilesinden uzak bir gece yaşatdı. Fasıllara viyolonselle iştirâk etti, müteaddid lâhûtî taksimleriyle hâzirûnu mest etdi. Bir ara hâzirûndan biri, bu sâzla herhâlde ajiliteli (*agilité*, hareket) eserlerin çalınmasının güç olacağından bahsetti. Hiç unutmam, Cemil Bey: '*Ne gibi, meselâ köçekçe gibi eserler mi?*' dedi ve bana, her zamanki mütevâzı' nezâketiyle: '*Fahri Beyefendi, lûtfen âheng ediniz de bir köçekçe faslı yapalım*' dedi. Bu faslı öyle mahâretle, öyle kıvrak ara taksimleriyle icrâ ediyordu ki, insân üstâdın bu sâza senelerden beri çalışdığına hükmeder (Cemil, 2012, s.160).

Yukarıda yapılan alıntılar doğrultusunda, gerek yaptığı taksim kayıtlarıyla ve gerekse katıldığı fasıllardaki icrâlarıyla viyolonselın Türk müziğindeki icrâ üslubuna yönelik ilk ciddî ve ustalıklı örneklerini veren ve bu sazın Türk müziğindeki icrâsına öncülük ederek ona farklı bir nitelik kazandıran ilk sanatçının Tanbûrî Cemil Bey olduğu

anlaşılmaktadır. Cemil Bey'den sonra oğlu Mes'ud Cemil'in de Türk müziği viyolonsel icrâcılığında önemli bir yere sahip olduğunu belirtmek mümkündür.

Mes'ud Cemil'in tanbur icrâsına yönelik virtüözlük derecesindeki ustalığı, benzer şekilde viyolonsel icrâsı için de söz konusudur (Öztürk, 2009, s.27). Viyolonselde kendisine özgü bir tekniği ve icrâ tavrı olan Mes'ud Cemil'in bu sazın Türk müziği genelindeki tanınmasında büyük rolü olmuştur (Özgüler, 2007, s.18).

Mes'ud Cemil'in viyolonseli Türk müziğindeki icrâ ediş biçiminin, başka bir deyişle Türk müziğindeki viyolonsel icrâ tavrı anlamına gelmesi nedeniyle, üslûp ve tavır kavramları da bu çalışmanın kapsamına girmektedir. Türk müziği saz icrâcılığında sıkça kullanılan ve önemli bir yere sahip olan üslûp ve tavır kavramlarının Türk müziği icrâsına yönelik taşıdıkları anlamların açığa kavuşturulması ve daha iyi anlaşılması amacıyla bunlarla ilgili yapılmış çeşitli tanım ve açıklamalara yer verilmiştir.

Yaylı sazlar, dikey olarak icrâ edilen ilk Türk sazı ıklığıdan itibaren zamanın müziğindeki gelişmelere uyum sağlayabilmek amacıyla kendi yapıları içerisinde bir takım gelişmeler göstermişlerdir. Sazlardaki bu gelişmelerin icrâları üzerinde de belirli bir ölçüde değişime neden olmasına karşın, Türk müziğindeki temel tavır ve üslûpları aynı şekliyle kalmış ve karakterleri de geçen zaman içerisinde pek değişikliğe uğramamıştır. Türk müziğine özgü bu tavır ve üslûp, bu sazların yerine geçen yeni sazlar üzerinde de egemen olmuştur (Öztürk ve Beşiroğlu, 2009, s.34).

Bir sanatçı müzikte kendi ulusal değerlerinden etkilenmekte ve bunu sanatına çoğu defa yansıtmaktadır. Bu değerler sanatçının hayata ve sanata bakış açısının ve icrâ tarzının oluşmasında etkili olmaktadır. Türk Müziği'nde de tarih boyunca birçok bestecinin ve ses sanatçısının yaşadığı toplumun değerlerinden etkilendiği ve bunu üslûp ve tavrına yansıttığı görülmüştür (Kardeş, 2013, s.21).

Bu açıdan bakıldığında, Türk müziğinin geleneğe dayalı karakterini ve hissiyatını doğru bir şekilde yansıtmak açısından önem arz eden üslûp ve tavır konusu, Türk müziği sazları için olduğu kadar, Avrupa kökenli bir yaylı saz olan viyolonsel için de geçerli bir durumdur. Bu anlamda da çalışmanın odak noktasını oluşturan tavır

konusuna ilişkin, öncelikle üslûp ve tavır terimlerinin tanımları ile birbirleriyle olan benzerlik ve farklılıkları üzerinde durulmuştur.

Türk Dil Kurumu (TDK) tarafından yayınlanan Türkçe Sözlük'te üslûp maddesi; "1- Anlatma, oluş, deyiş veya yapış biçimi, tarz; 2- Bir sanatçıya, bir çağa veya bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiş özelliği, biçem, stil" şeklinde tanımlanmıştır (TDK, 2005, s.2062).

Üslûp kelimesi, sözlük anlamıyla genellikle edebiyat, mimarî ve güzel sanatların farklı alanlarında kullanılmıştır (Aktaş, 2014, s.18). Kazan'ın ifâdesiyle üslûp, sözlük anlamı itibarıyla yol, yöntem, metot vs. anlamlarını taşır. Kazan, bu sözlük anlamlarının "yol ve gidişat" kelimesinde birleştiğine değinmektedir. İnsanların mesleklerinde geliştirdikleri yol ve tarz, kişinin o alandaki üslûbunu oluşturmaktadır (Kazan, 2005, s.38'den akt. Aktaş, 2014, s.18).

Üslûp, sanatta tarz, yol, anlatım özelliği, kendi özgünlüğünü oluşturan anlatım biçimidir. Bir çağın, bir akımın ya da bir türün anlatım özelliklerine üslûp denilebileceği gibi, genel olarak bir sanatçının kendine özgü kişisel anlatım biçimini nitелеmek için de kullanılabilir. Üslûbun önde gelen niteliği, kişiye özgü olması ve sanatçıdan sanatçıya değişiklik göstermesidir (Say, 2010, s.567).

Yalçın Tura ise üslûp kelimesinin müzikteki anlamını şu tanımla ifâde etmiştir:

"Bir eseri güftesine uygun bir ifâde tarzı ile bestelediği makamın özelliklerine uygun olarak, usûl ve formunu bozmadan ve de bestekârın estetik anlayışına saygılı kalma kaydı ile kendi estetik anlayışını da katarak icrâ etmektir" (Tura, 1988, s.83-84'den akt. Aktaş, 2014, s.19).

Yılmaz Öztuna ise üslûp kavramının, özellikle müzikte daha çok besteciye ve onun yaratma yeteneğine işaret ettiğine değinerek üslûbun önemini şu şekilde belirten bir tanımlama yapmıştır:

Güzel san'atlarda takib edilen husûsî yol. Umumî yola 'mekteb' (école), san'atkârın iç karakterine ait husûsî yola 'üslûb' (style) denir. Mûsikîde gerek bestekârda, gerek icrâkârda üslûb meselesi çok mühimdir; zira san'atkârın ibdâ kabiliyetini gösterir.



Bütün büyük bestekârların ve büyük icrâkârların mutlaka bâriz, diğerlerinden az veya çok, fakat mutlaka farklı üslûpları vardır. (...) San'atkârın kullandığı malzemeye verdiği yön, bu malzemeyi kullanım tarzı, üslûbu meydana getirir. Bestekârın belirli bir güfteyi, makamı, usûlü, formu, geçkileri seçmesi, üslûbu meydana getiren ilk unsurlardır. Bu ve ikinci derecede unsurların şahsî bir anlayışla terkîbi, üslûbun ta kendisidir. (...) (Öztuna, 2006, II, s.471).

Ümit İşgörür ise, üslûp kavramının müzikte dönemlere ve icrâcılara göre farklılık gösterdiğine dikkat çekmektedir. İşgörür, üslûbun aslında bireysel nitelikte bir kavram olduğuna şu ifâdelerle değinmektedir:

Dönemlerin temel üslûp özellikleri olduğu gibi, bestecilerin ve yorumcuların da üslûp özellikleri bulunmaktadır. Bir müzik parçasını dinlediğimizde dönemini, bestecisini, hatta kimin yorumladığını tahmin edebiliyorsak bu dönemlerin temel üslûp özelliklerinden, bestecilerin ve yorumcuların ise kişisel üslûp özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Üslûp, her ne kadar sözü edilen çağın özelliklerine göre değişiklik gösterse de, bir yerde kişiseldir. O halde üslûp, kişiden kişiye ve dönemden döneme farklılık gösterir. Bu da müziği daha da renkli ve ilgi çekici kılan en önemli unsurlardan biridir (İşgörür, 1999, s.iii).

Türkçede bir müzik eserinin, bestecinin veya icrâcının üslûp özelliklerini betimlemek amacıyla da sıklıkla kullanılan ve üslûp sözcüğünün Batı dillerindeki karşılığı olarak görülen *stil*'in de müzik sanatındaki tanımının yapılması konunun daha iyi anlaşılması bakımından gerekli görülmüştür. Bununla birlikte, her iki terimin de müzikteki anlam ve işlevinin daha açık bir şekilde ortaya koyulması ve herhangi bir soru işareti bırakmaması amacıyla ne olduklarının açıklanması önem arz etmektedir.

Gazimihal (1961, s.264), “yazılımın tarzı” anlamındaki Latince kökenli *stylus* sözcüğünden gelen *stil*'i, müzikteki anlamıyla “duyguların ifâdesine bilhassa karakterli bir şahsiyet verdirmesini bilen bir bestecinin yazdığı esere (veya yorumladığı mûsikîye) kazandırdığı tarz, tavır ve çığır” şeklinde, besteciye ve icrâcıya yönelik olarak tanımlamıştır. Gazimihal'in vermiş olduğu tanım örneğinden yola çıkarak, Türk müziğindeki üslûp ile Batı müziğindeki stil terimlerinin yaklaşım açısından birbirleriyle oldukça benzeştikleri ve nispeten aynı anlamları taşıdıkları ifade edilebilir.

Frederick Wellington Ruckstuhl de stil kavramının tüm sanat dalları için geçerli olan tanımını şu ifâdelerle açıklamaktadır:

“Sanatta stil, bir temel oluşturma meselesidir. Çizgilerin, cisimlerin ve renklerin düzenlenmesidir; doğanın gerçekliği ile sıradan ve basmakalıp olandan ayrılışa işaret eden sözcüklerin, seslerin ve hareketlerin düzenlenmesidir” (Ruckstuhl, 1916, s.172).

Robert Baller, Grove Müzik Ansiklopedisi için yazdığı “Style” maddesinde ise *stil* kavramının müzik sanatına yönelik tanımını, anlamını ve işlevini şu ifâdelerle dile getirmiştir:

Stil söyleyiş tarzı, ifâde biçimi ama özellikle de bir sanat eserinin icrâ edildiği tarz anlamına gelen bir terimdir. (...) Stil terimi, bireysel anlamda bir bestecinin, bir dönemin, bir coğrafi bölgenin ya da merkezin veya bir toplumun, toplumsal bir işlevin müziksel özelliklerini ifâde etmek amacıyla kullanılabilir. (...) Stil tarzdır, ifâde biçimidir, sunuş modelidir. (...) Stil ya da stiller, müzik alanında en büyüğünden en küçüğüne kadar bir kavramsal unsur olarak görülebilir. Müziğin kendisi bir sanat stilidir ve tek bir ses bile kendi sesletimine, perdesine ve süresine göre stilistik çıkarımlara sahip olabilir. Stil veya stillerin bir akorda, kesitte, bölümde, eserde, eser topluluğunda, türde, meslekte, dönemde ve kültürde yer aldığı görülebilir. Stil biçimin, yapının, armoninin, ezginin, ritmin ve hissiyâtın karakteristik kullanımları içerisinde kendisini ortaya koyar. Stil tarihsel, toplumsal ve coğrafi etkenler ile icrâ kaynakları ve geleneklerine bağlı olan yaratıcı şahsiyetler tarafından temsil edilir (İnternet 1).

Gerek üslûpla ve gerekse stille ilgili olarak yukarıda yapılan alıntılar doğrultusunda, esâsen aynı anlama gelen üslûp ve stil kavramlarının, bir sanatı, sanat ya da müzik eserini belirli özellikleri olan bir anlayış doğrultusunda icrâ etmek anlamıyla birlikte, tüm sanat dalları için hem genel hem de bireysel ifâdeye hitap eden özgün anlatım biçimleri olduklarını söylemek mümkündür. Bunun yanı sıra, Türk müziğinde yine sık kullanılan ve anlamca üslûba oldukça yakın olan “tavır” kelimesinin de önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Bir Türk müziği terimi olarak tavır ile ilgili yapılmış çeşitli tanımlar da şu şekildedir;

TDK Türkçe Sözlük’e göre *tavır* sözcüğünün “1- durum, davranış, vaziyet, hal” anlamlarına geldiği belirtilmektedir (TDK, 2005, s.1921).

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 (Eroğlu, 2014, s.236).

Zeynep Rona ise tavrı terimini Şu sözlerle tanımlamaktadır:

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

Ahmet Say ve Yılmaz ztuna, tavrı kelimesinin Türk müziğindeki anlamına yönelik kendi tanımlarını Şu ifâdelerle yapmışlardır;

Say’a göre tavrı, “Geleneksel sanat müziğimizde seslendirme inceliklerini belirleyen üslûp zellikleri. Tavrı, genel bir yaklaşımı değil, öznel bir üslûbu içerir” (Say, 2010, s.451).

ztuna’nın tanımına göre ise tavrı, “Türk msikisinde okuyuŐ (tegann) slp ve usl”dr. Büyük hnendelerin kendilerine mahsus tavrıları vardır ki, peyrevleri tarafından takld edilir. Szendeler için de bu terim kullanılır” (ztuna, 2006, C.II, s.382).

Özge Zeybek (2013, s.5), “Türk makam müziğinde gerek bir ses icrâcısının kendine has okuyuŐ tarzından, gerekse bir saz icrâcısının alıŐ stilinden bahsederken ya da bir bestecinin besteleme biçimi anlatılırken, üslûp ve tavrı kavramlarının kaçınılmaz olarak yazılı literatürde, konuŐma dilinde kullanılmakta” olduğuna dikkat çekmiştir.

Bununla birlikte Zeybek, Alâeddin Yavaşça ile yaptığı kişisel görüŐmede, Yavaşça’nın üslûp ve tavrı kavramlarının Türk müziğindeki önemine ilişkin yaptığı açıklamalarını aşağıdaki gibi yorumlamıştır:

Dolayısıyla slp ve tavrı, hem icrâ hem de bestekrlık alanları için kullanılmaktadır. Her bestekârın kendi düşünce tarzına göre bir üslûbu olduğu gibi, eseri icrâ eden icrâcının da bir üslûbu ve tavrı mutlaka mevcuttur. Alâeddin Yavaşça’nın, kendisi ile yapılan kişisel görüŐmede ‘slp-tavrı sanatta Őahsiyetin ifdesidir; ses sanatçısında, saz sanatçısında ve toplu icrâ yöneticilerinde olduğu kadar, bestekr ve bestelerde de üslûbun yeri önemlidir’ ifâdesi de bu görüŐü destekler niteliktedir. Yavaşça, yine konu ile ilgili olarak 02.11.1987 tarihinde bir televizyon programı için hazırladığı konuŐmasında ‘bir eserin saklı olan bütün incelikleri en iyi Şekilde ve kendine has bir ifâdeyle ortaya koyabilen ve bu

duyguları dinleyicilerine etkin bir biçimde aktarabilen sanatçı, tavrı sahibi sanatçıdır' diyerek tavrın nasıl elde edileceğini ifade etmiştir (Zeybek, 2013, s.6).

Tavır terimine yönelik yapılmış olan çeşitli tanımlarda da üslûp terimindeki anlamların geçerli olduğu görülmektedir. Yol, yordam, yöntem, tarz, ifade biçimi, öbek ve ekol gibi çeşitli anlamların gerek üslûp ve gerekse tavır kavramlarının karşılığı olarak da kullanıldığı açıktır. Bu anlamda üslûp ve tavır kavramlarının yapılan tanımlar doğrultusunda birbirleriyle iç içe geçmiş olmaları gibi bir durumdan söz etmek de mümkündür. Bununla birlikte, genel olarak kişisel/özgün ifade biçimi anlamını taşıyan üslûp ve tavır kelimelerinin, Türk müziğinde gerek bestekârlar ve gerekse hânendeler ile sâzendeler için kullanıldığı söylenebilir.

Yukarıdaki tanımlamalar doğrultusunda, üslûp ve tavır terimlerinin yan yana kullanılması durumu, bir bakıma kavramsal bir belirsizliği de beraberinde getirmektedir. Bu konuyla ilgili olarak Hasan Oral Şen, üslûp ve tavır kelimelerine yönelik kesin bir tanımın yapılamadığına dikkat çekmiştir. Şen, bu duruma ilişkin kavramsal belirsizlik hakkındaki görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir:

Klasik Türk müziğinde çoğu zaman yan yana kullanılan 'Üslûp ve Tavır' kelimelerinin anlamları aslında birbirine karışmıştır. İki kelimenin aynı mânâya geldiğini savunanların yanında farklı anlamlar taşıdığını öne sürenlerde olmuştur. Müsikimizde usta ve söz sahibi ağızlarda şekillenmiş ve kesin çizgileri ile çevresi çizilmiş, aynı zamanda devamlılığı olan bir tavır ve üslup belirlenememiştir. Klasik Türk müziğinde ses icrâcılığı ile ilgili; 'klasik, hâfız, gazelhan, radyo, piyasa' gibi tanımlar, tavır ve üslûp için kullanılmaktadır. Terminolojik önemi ve bilimselliği tartışılır olan bu kavramlara klasik Türk müziği çevrelerinde sıkça rastlayabiliriz. Lügat anlamı birbirinin içinde olan 'tavır-üslûp' müzisyenlerce birbirinden farklı kabul edilmiş, tavrın mı, yoksa üslûbun mu kişisel olduğu konusunda fikir birliğine varılamamıştır. Bu yüzden ikisini de kullanmak doğru olacaktır (Şen, 1998, s.96'dan akt. Aktaş, 2014, s.20).

Hasan Oral Şen'in görüşlerine benzer şekilde, Fikret Karakaya da Türk müziğindeki tavır kavramının belirsiz bir ifade olduğuna dikkat çekerek üslûp sözcüğünü kullanmanın daha doğru olduğu ifade etmektedir. Bununla birlikte Karakaya, üslûp ve tavır sözcüklerinin arasında anlamca tam bir ayrımın yapılamayacağını şu açıklamalarıyla dile getirmiştir:

Bence üslûp ve tavır birbirinden ayrı şeyler değil. (...) Eskiler üslûp kelimesini kullanmamışlar, tavır kelimesini kullanmışlardır. Üslûp sonradan kullanılmaya

başlanmış. Üslûp ve tavır diye iki kelime kullanılması doğru değil. Üslûp vardır, ama eskiden buna tavır denirdi. Üslûp daha yeni, daha sonradan kullanılmaya başlanmış bir terimdir, meselelere biraz Avrupaî bakışla ortaya çıkmış bir kelimedir. Ben üslûp kelimesini tercih ederim. Tavır bana daima bulanık, müphem, muğlak gelmiştir (F. Karakaya ile 21 Nisan 2012 tarihinde yapılan kişisel görüşmeden akt. Zeybek, 2013, s.9).

Konuyla ilgili belirtilen bu görüşlere ek olarak, üslûp ve tavır terimlerinin birbirlerinden farklı olduklarını ve farklı anlamlar taşıdıklarını ifâde eden çeşitli açıklamalar da bulunmaktadır. Buna örnek olarak Timuçin Çevikoğlu'nun üslûp ve tavırla ilgili yapmış olduğu tanımlaması gösterilebilir. Çevikoğlu, üslûp ve tavır terimlerinin birbirlerine çok yakın olma durumunun yarattığı anlam karmaşasının yanı sıra, birbirleriyle olan farklılıklarına ise şu ifâdelerle değinmiştir:

Üslûp ve tavır kelimelerinin Türk müziği için ifâde ettiği mânâlar maalesef açık değil, birbirine karışıyor veya bu iki terim birbirinin yerine kullanılabiliyor. Aslında birbirine yakın, hatta iç içe veya birbirini tamamlayıcı kavramlar ifâde ettiğinden kesin çizgilerle ayırmak kolay değil. *Üslûp* kelimesi, bir Türk müziği terimi olarak, bu müzik *bestelenirken ya da icrâ edilirken uygulanan ifâde biçimleri* anlamına gelir. *Tavır* ise bu müziğin eserleri *bestelenirken ya da icrâ edilirken –besteci ya da icrâcının- içinde bulunduğu hâldir* ki eser bu halin yansıması olacak ve eserin bestelenişini ve/veya icrâını belirleyecek özellikleri ortaya çıkaracaktır. Bu târiflere göre üslûp kelimesinin anlam bakımından daha geniş ifâdeleri karşıladığı ve bir bakıma tavırları da kapsadığı söylenebilir. (...) (T. Çevikoğlu ile 25.12.2013 tarihinde Ankara'da yapılan görüşmeden akt. Aktaş, 2014, s.20).

Yukarıda yer verilen alıntıdaki açıklamalardan, üslûp ve tavır terimlerinin bütünleşik ve birbirini tamamlayıcı özelliklerinin yanı sıra, icrâyaya yönelik “uygulanan ifâde biçimleri” ve “içinde bulunulan durum” gibi unsurlar kapsamında birbirlerinden ayrıştırılmalarının oldukça zor olduğu anlaşılmaktadır. Bu bakımdan, aradaki ince çizginin her iki terimin içerdiği anlamların birbirleriyle olan farkını ve bu anlamların algılanmasını güçleştirdiği ifâde edilebilir.

Üslûp ve tavır kavramlarının arasındaki farklılığa yönelik diğer bir açıklama da Onur Akdoğu'ya aittir. Her iki kavramın da birbirinden farklı olduğuna dikkat çeken Akdoğu, konuyla ilgili açıklamalarını şu şekilde dile getirmektedir:

(...) Bu iki terim birbirinden kesin olarak farklıdır. Genel olarak seslendiriciler için birlikte ve yanlış olarak kullanılmaktadır. Oysa tavır seslendirici'yle ilgili olup, üslûp ise yalnızca yaratıcı ile yani üretenle ilgilidir. Sözelimi, falan üdünün ya da

tanbûrînin tavrı olabilir, ama üslûbu olamaz. Buna karşın, Mozart'ın, Dede Efendi'nin, Yaşar Kemal'in üslûbu vardır. Bir başka deyişle, işitince, ya da okuyunca o eserin kime ait olduğunu anlarsınız. Bu ise, yaratıcının üslûbunu bilmekle olasıdır. (...) Biçem de denilen tavrı geleneksel seslendirmede ortaya çıkar. Tavrı oluşturan öge ise, uzun süreli seslerin küçük sürelerle bölünmesi sonucu ortaya çıkan küçük süreleri, kişisel ya da yöresel beğeni doğrultusunda, uzun süreli sesin dışındaki seslerle doldurmak, dolayısıyla, bu seslerle kümeler oluşturmaktır. Müzikte üslûp ise doğrudan müziğin organik yapısıyla ilgilidir. Örneğin; belirli yerlerde belirli uygulamaları, belirli tonlarda veya makamlarda ısrarla belirli aralıkları, ya da belirli ölçülerde belirli düzümleri kullanmak, bir başka deyişle, esere kimliğini ve kişiliğini yansıtacak tüm olguları gerçekleştirmek, üslûbu oluşturur. (...) (İnternet 2).

Akdoğu'nun açıklamaları dikkate alındığında, üslûp teriminin besteciler, tavrı teriminin ise icrâcılar için geçerli olduğu ve her ikisinin de bu şekilde kullanılması gerektiği anlaşılmaktadır. Buna göre tavrı, bir müzik eserini seslendiren ses veya saz icrâcısının söz konusu o eseri, müziğinin karakterini ve formunu değiştirmeksizin kendi icrâ anlayışı, müzikal hissiyatı, beğenisi ve becerisi oranında, kendisinden de bir şeyler katarak icrâ etmesi olarak değerlendirilebilir. Üslûp ise söz ya da saz müziği eseri yaratan bir bestecinin, müziklerinin karakterini ve kimliğini ortaya koyan düzüm, usûl, nağme, ezgi, makam, perde, aralık ve saz kullanımı gibi müziksel unsurları eserlerinde belirli doğrultuda işleyip sergilemesi şeklinde ifade edilebilir. Akdoğu'nun üslûp ve tavrı terimleri için belirttiği görüşleri göz önünde bulundurulduğunda, üslûbun müziksel kimliğe ve yaratıcılığa; tavrın ise icrâyı belirli müziksel unsurlarla destekleyip zenginleştirmeye yönelik olduğu düşüncesi öne sürülebilir.

Üslûp ve tavrın birbirinden farklı terimler olduğunu ifade eden çeşitli görüş ve düşüncelere karşın; kavram, kapsam ve nitelik olarak birbirlerine çok yakın olmaları, birbirlerinden çok ince bir çizgiyle ayırt edilebilmeleri, ayrıca Türk müziği geleneği içerisinde genellikle eş anlamlı şekilde kullanılmış olmaları, esâsen bu iki terimin arasında çok ciddi bir farklılığın bulunmadığını göstermektedir. Üslûp ve tavrı ile ilgili yapılan bu tanımların doğrultusunda üslûp teriminin genel, tavrı teriminin ise öznel bir yaklaşıma sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Bu bakış açısıyla değerlendirildiğinde, Mes'ud Cemil'in Türk müziği viyolonsel icrâcılığının incelenmesine yönelik olarak viyolonsel icrâ biçimi için "tavrı" teriminin kullanılmasının, hem viyolonselle yapılan icrâ anlayışı/biçemi/yordamı/edâsı gibi

anlamları karşılması, hem de bu terimin Türk müziği geleneğinde daha çok ses ve saz icrâcılığı için kullanılması gerekçesiyle herhangi bir ikileme yer bırakmayacağı düşünülmektedir. Bu çalışmada “tavır” teriminin, sözlükteki kelime anlamından hareketle, “Mes’ud Cemil’in Türk müziğindeki viyolonsel icrâcılığını ortaya koyan teknik ve müziksel davranışlarının bütünü” anlamında kullanılmasının araştırma konusu açısından da uygun bir yaklaşım olduğu söylenebilir. Dolayısıyla, Cemil’in viyolonsel icrâcılığını oluşturan unsurların bütünü için tavır teriminin kullanılmasının daha uygun olacağı kanısına varılmıştır.

Çalışma kapsamında kısaca değinilmesi gereken bir diğer konu da taksim ve saz eseri türleridir. Saz eserlerini ve özellikle de taksimleri, Türk müziğinde bir saz sanatçısının icrâ tavrını tüm özellikleriyle ortaya koyan en belirgin saz müziği türleri olarak değerlendirmek mümkündür.

Taksim, “herhangi bir saz tarafından, herhangi bir veya birkaç makama geçkili olarak yapılan, makamın bütün özelliklerini gösteren, önceden hazırlanmayıp icrâcının o andaki ilhâmiyle yapılan, usûle bağlı olmayan saz mûsikîsidir” (Özkan, 2003, s.97). Taksim türüne, “çoğunluğun kabul ettiğine göre, düzenli bir akış içinde icrâ edilen bir fasıl programının arasında yapıldığı ve akışı ikiye böldüğü için bu ad verilmiştir” (Özalp, 2000, C.I, s.132).

Taksim, Türk makam müziğinde bir icrâcının ustalığını ortaya koyabildiği biçemlerdendir. İyi bir taksimde makam bilgisinin yanı sıra, müziksel bir bütünlük oluşturma ve bir bestenin başlangıcı ile bitişi gibi unsurlar görülebilir. Taksimi, makamsal akıcılıkla irticâli şekilde yapılan bir beste olarak tanımlamak mümkündür (Şenalp ve Doğrusöz Dışiaçık, 2013, s.10-11). Taksim, icrâcısına göre bir nitelik göstermelidir. İcrâcı, başka bir üstâdın tavrından etkilense bile taksim yaptığı sırada nağmelere kendi icrâ yeteneği ile hünerinden de bir şeyler katabilmelidir (Karadeniz, 2012, s.159)

Türk müziğindeki peşrev, saz semâîsi, oyun havası, aranağmesi bir ya da birkaç saz veya saz topluluğu tarafından icrâ edilen ve insan sesinin yer almadığı saz mûsikîsi formlarıdır. Bu özellikteki ve türdeki eserlere saz eseri adı verilir (Öztuna, 2006, C.II,

s.268). Saz eserleri yalnızca sazlarla icrâ edilmeleri amacıyla bestelenmiş sözsüz eserlerdir (Karadeniz, 2012, s.158).

Yukarıdaki alıntılarda bahsi geçen bu özellikleri gerekçesiyle taksim ve saz eseri türlerinden peşrev ve saz semâîlerinin, Mes'ud Cemil'in Türk müziğindeki viyolonsel icrâ tavrının doğru bir şekilde anlaşılması ve kendi icrâ tavrına yönelik sergilediği teknik ve ezgisel unsurların daha sağlıklı bir şekilde belirlenmesi amacıyla başvurulabilecek en uygun icrâ biçimleri oldukları düşünülmektedir. Bu nedenle de çalışmada içerik analizi için Mes'ud Cemil'in taksim ve saz eseri icrâ örnekleri tercih edilmiştir.

Çalışmadaki bir diğer önemli konu da Mes'ud Cemil'in viyolonsel taksimlerinde sergilemiş olduğu makam anlayışıdır. Mes'ud Cemil'in taksimlerindeki müzik cümleleri ile ezgilerini makamları kullanarak oluşturması, bu unsurları makamsal bir işleyiş ve anlayış çerçevesinde ortaya koyması ve makam anlayışının kendi viyolonsel icrâ tavrının bir diğer özelliği olması nedeniyle makam kavramının tanımı ve özellikleriyle ilgili açıklayıcı nitelikteki bir takım bilgilere de çalışma kapsamında yer verilmesi bu anlamda gerekli görülmüştür.

Abdülbâkî Nâsır Dede'nin (2006, s.35) aktarımı doğrultusunda, “sonrakilerin (müteahhirîn) ve sonrakilerin eskilerinin (kudemâ-i müteahhirîn) varsayımlarına göre makam, asıl unsurlarıyla işitildiğinde, kendine özgü bir bütünlük, kişilik gösteren ve başka parçalara bölünmesi (başka şeye benzetilmesi) mümkün olmayan ezgidir”.

Cinuçen Tanrıkorur (2011, s.140) makamı kavramını, “Belli aralık düzenlerine göre teşkil edilmiş olan müzik dizilerinin, keyfî değil, kalıplaşmış ezgi dolaşım (=seyir) tiplerine göre kullanılmasından doğan kurallar bütünü” olarak tanımlamıştır.

Ekrem Karadeniz (2013, s.64) de makamı, “Türk mûsikîsinde belirli aralıklarla birbirine uyan mülâyim seslerden kurulu bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan mûsikî cümlelerinin meydana getirdiği çeşni” olarak tanımlamıştır.

Ertuğrul Bayraktarkatal ve Okan Murat Öztürk (2012, s.48) ise makamın tanımını şu şekilde yapmışlardır:



(...) Makam ‘ezgisel kodlar’ tarafından belirlenen bir sistemdir. Sistemin unsurlarını perdeler oluşturmaktadır. Bu perdeler arasında başlama, devam ve bitiş fonksiyonları içinde gelişen ezgisel hareket/seyrir, makamın temel etmenidir. Ezgisel kodlar, belirli ezgi alanları içinde gelişme gösterirler. Bu alanlar belirli ses merkezlerine bağımlıdır. Her ezgi alanı, makamı karakterize eden, özelliklerini açığa çıkaran çekirdek ezgilere sahiptir. Bu ezgiler, daima ezgisel gerilme ve çözümlerle gelişme gösterirler. (...).

Yukarıdaki tanımlardan da anlaşıldığı üzere, makamın kendisini oluşturan en önemli unsurlar olan ezgiye ve seyre dayalı olduğu görülmektedir. Yapılan bu açıklamalardan hareketle, bir makamın hüviyetinin tanınıp anlaşılmasında dizi, dörtlü, beşli vb. gibi kavramların değil, ezgi ve seyrir özelliklerinin esas alınması gerektiğini ifade etmek mümkündür. Yapılan bu tanımların ışığında, seyrir ve ezginin bir makamın oluşumuna ve niteliğine yön veren en belirgin ve işlevsel müziksel unsurlar olduğu söylenebilir.

Bir makamın ezgisel karakterini belirleyerek ortaya koyan en önemli unsur kuşkusuz seyrir özelliğidir. Makamların seyrir ve ezgi dikkate alınmaksızın yalnızca ses dizileriyle bir anlam ifade edemeyecekleri açıktır. Konuyla ilgili olarak Karl L. Signell, seyrir unsurunun makam oluşumundaki işlevinin önemine dikkat çekmektedir. Signell’e (2006/1977, s.61-62) göre,

Salt bir makam dizisi cansız bir iskelet gibidir. Ona can veren güç, ezgiyi ileri iten kuvvet seyrir ile sağlanır. (...) Bir makamın seyri, en basit şekliyle, iki belli başlı makam özeği olan giriş sesi ile karar arasındaki ilişki olarak tanımlanabilir. Seyrin ezgisel yönünü, bu iki perdenin birbirine göre olan konumları gösterir.

Mes’ud Cemil’in viyolonsel taksimlerindeki makam anlayışı, icrâsındaki perde ve seyrir kullanımı temel alınarak incelenmiştir. Dolayısıyla da çalışmada bu incelemeye uygun olan geleneksel anlatım biçimi benimsenmiştir. Geçmiş 15. yüzyıl Anadolu edvâr kültürüne uzanan perde, seyrir ve ezgi özelliklerine dayalı makam tarif/anlatım geleneğinin ne olduğuna ve daha iyi anlaşılmasına yönelik bir takım bilgiler verilmesinin konuya açıklık getireceği düşünülmüştür.

Osmanlı dönemine ait müzik yazmalarında ağırlıklı olarak ele alınan makam tarifleri konusunun geçmişi imparatorluk dönemi öncesine kadar uzanmaktadır. Ortaçağ İslâm dünyası yazılı kaynaklarında işlenen makam olgusu ve dayandığı kurallar, daha çok matematik bilimi kapsamında belirlenmiştir. Osmanlı döneminde 15. yüzyıldan

başlayarak Türkçe kaleme alınmış ilk müzik yazmalarında ve makamların incelenmesinde bazı değişimler meydana gelmiştir (Levendoğlu Öner, 2011, s.796).

Makamlara ilişkin dizi ve aralıklarla birlikte, perde adları ve seyir özelliklerinin de ele alınması Türkçe yazılan ilk müzik yazmalarıyla başlamıştır. Ortaçağ İslâm dünyasının müzik nazariyatı geleneğinden ayrılışın belirtilerini sergileyen Yusuf bin Nizâmeddin Kırşehirî, Hızır bin Abdullah, Bedrî Dilşâd ve Seydî gibi âlimlerin eserlerinde bu dönemde ortaya çıkan yeni müziksel oluşumların etkisi görülmektedir. 15. yüzyılda kaleme alınan bu eserlerde, makam tarifleri yeni bir yaklaşımla yapılmış ve ebced sisteminin yerine perdelerin adlandırılmasını temel alan bir gelenek benimsenmiştir (Levendoğlu Öner, 2011, s.802).

Bu geleneğin önemi, makam kavramındaki bütüncüllük anlayışı olmuştur. Bu anlayışta daha çok uygulamaya ve icrâya ağırlık verilmekle birlikte, edebî bir anlatım üslûbu da ortaya çıkmıştır. Perdelerin aralık sistemiyle ele alınması yerine, makama yönelik ilişkilerine önem verilmiştir. Makamlar ya saz üzerinde belli bir icrâ akorduna yönelik olarak incelenmiş, ya da perdelerin birbirleriyle ilişkilerini ortaya koyan seyir özelliği ile açıklanmıştır. Bununla birlikte matematiksel yöntem terk edilmiş, perde ve makam ilişkisi öne çıkarılarak perdeler adlandırılmış ve bu doğrultuda da makam adlandırmaları gerçekleştirilmiştir. Tüm bu yenilikler kapsamında 15. yüzyıl edvâr kültürü, makam kavramının hâkimiyetiyle birlikte sonraki yüzyılların edvâr geleneğini biçimlendirmiştir (Aydar, 2018, s.187).

Makamların 15. yüzyılda perdeler ve seyir özellikleri üzerinden anlatılması geleneğini 17. ve 18. yüzyıl sonlarında yazdıkları edvârlarında benimseyen diğer iki önemli nazariyatçı da Kantemiroğlu olarak anılan Dimitri Kantemir ile Abdülbâkî Nâsır Dede'dir. Yalçın Tura Tedkîk ü Tahkîk'te, Kantemir ve Nâsır Dede'nin 13. yüzyıldaki Sistemci Okul'un makam anlatım yöntemi yerine bu geleneği temel alan yaklaşım ve uygulamalarıyla ilgili olarak şu bilgileri vermiştir:

(...) Kantemiroğlu ise, müzik nazariyatına, alışılmıştan çok farklı yaklaşıyor ve, özellikle Safiüddîn'den sonra yaygınlaşan, dördü ve beşli bileşimlerinden oluşan fakat başlangıcı ve bitim yeri pek belli olmayan dizileri, bunların, sistemdeki on yedi basamağa göçürümlerini anlatmak yerine, makamları, perdeler göre sınıflandırıp başlangıcı, gezinme alanı, basamakları, genişlemeleri ve son durakları

belirtilen ezgi hareketleri şeklinde tanımlama, seyirleri bildirme yolunu seçiyor. Kantemiroğlu'ndan yüz yıl kadar sonra, müzik nazariyatına ilgi duyan ve bu konuda 'gerçeği inceleyip doğruyu araştırarak' öğrendiklerini bir kitapçıkta toplamaya kalkışan Nâsır Abdülbâkî Dede'nin de, eski 'Edvâr' yazarlarının yolundan ayrıldığını, Kantemiroğlu'nunkine benzer bir yolu tercih ettiğini görüyoruz. Kendi de 'uygulamayı nazariyeden öne aldığını' belirterek davranışını ve nedenlerini açıklıyor (...). (Nâsır Abdülbâkî Dede, 2006/1794, s.14-15).

Ertuğrul Bayraktarkatal ve Okan Murat Öztürk (2012, s.46-49) de benzer şekilde makamların ezgi merkezli yaklaşımla anlatılmasına yönelik olarak ezginin ve ezgisel çekirdeklerin, bir makamın tanınması, anlaşılması ve gerçekleştirilmesi konusundaki belirleyici nitelikteki işlevselliğine ve önemine şu açıklamalarıyla dikkat çekmişlerdir:

(...) Ezgi olmadan makamı salt 'dizisel varlığı'yla tanımak mümkün değildir. Bir makam temelde birkaç sestem oluşmuş bir ezgi çekirdeğiyle bile tanınabilir. Bu anlamda makam, ezgilerin var olma şekli ve özellikleriyle tanınır, anlaşılabilir. Makam kavramı açısından tarihsel bir değerlendirme yapıldığında, Sistemci Okul'un 'devir'lerinin 'makam' olmadıkları açıkça görülür. Bunlar tümüyle düşünce (*speculation*) yoluyla ve ihtimale (*probability*) dayalı olarak elde edilmiş birer 'yapı'dırlar. Makamlaşma, bu yapıların gerçekleştirilmeleriyle, sesler arasında hareket kazanmalarıyla, kısaca ezgi gelişimleriyle ortaya çıkmıştır. (...) Teori alanı, yapısal niteliklerini öne çıkarma eğiliminde olmasına karşın makamın ancak bir ezgiyle tanınabileceği anlayışı her zaman için 'güvenilirliğini' korumuştur. Kantemir'in (2001) de çok yerinde bir açıklamayla ezgiyi 'makamın gerçekleştirilmesi' olarak anlatması bu bakımdan son derece anlamlıdır. Bu bağlamda ezginin, makam için adeta bir 'ayna' görevi gördüğü düşünülebilir. Çünkü ezgi açıkça, ait olduğu makamın özelliklerini yansıtmaktadır. (...) Makamın zihinde salt bir 'dizi' olarak canlandırılması, sonuç olarak onun 'gerçekleşme şekli' olan ezgiye ait özelliklerin gözden kaçırılmasına ve hatta hiç göz önünde bulundurulmamasına yol açmaktadır. Öyleyse makamı anlamak için bakılacak asıl nokta, onun gerçekleşme şekli olan ezgiler olmalıdır. Bu nedenle makam algılamasında ezgiler ve onların 'gösterdikleri' önem kazanmaktadır (...).

Bayraktarkatal ve Öztürk'ün makam kavramındaki ezgi unsuru ile ezgisel kodların belirleyiciliğine yönelik açıklamalarına benzer şekilde Signell de (2006/1977, s.122), bir eserin makamının çoğunlukla karar perdesinin duyulmasından daha önce, kısa bir girişin ardından tanınabildiğini ve bu tanıma işleminin de çoğunlukla kalıplaşmış nağmelere ve cümlelere bağlı olduğunu belirtmiştir. Signell'in kalıplaşmış nağme ve cümleler ifâdesinden de ezgisel unsurların bir makamın tanınmasında kilit bir rol oynadığı anlaşılmaktadır.

Makam kavramı ve ezgi merkezli geleneksel makam anlatımı hakkında verilen bilgilerden de hareketle, Mes'ud Cemil'in viyolonsel taksimlerindeki makam anlayışının ortaya koyulmasında dizi, dörtlü, beşli, güçlü, yarım karar, asma karar vb. gibi Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine özgü terim ve kavramlar kullanılmamış, bunun yerine perde, seyir ve ezgi unsurlarını temel alan geleneksel anlatım biçimi tercih edilmiştir. Bu doğrultuda, Mes'ud Cemil'in taksimlerinde sergilediği makam anlayışının söz konusu geleneksel anlatım yoluyla daha açık ve net bir şekilde incelenip değerlendirilebileceği düşünülmüştür.

### **1.1. Problem Durumu**

Osmanlı müziğine Muzika-yı Hümâyûn da kullanılmak üzere ilk defa 19. yüzyılın ilk yarısında girdiği bilinen viyolonsel, aynı yüzyılın ikinci yarısında çeşitli fasıl topluluklarında da kullanılmış olabileceği ihtimaliyle birlikte, özellikle 20. yüzyılın ilk yıllarından itibaren Türk müziği kapsamında icrâ edilmeye başlanmıştır. Bu yüzyılda ilk önce Tanbûrî Cemil Bey'in, kendisinden sonra da oğlu Mes'ud Cemil'in öncülüğünde Türk müziği icrâsında kendisine önemli bir yer bulan viyolonsel, zamanla çeşitli icrâ topluluklarında da sıkça yer almaya başlamış ve en çok aranan sazlar arasına girmeyi başarmıştır.

Viyolonselın Türk müziğindeki icrâ anlayışının ilk olarak 20. yüzyılın başında Tanbûrî Cemil Bey tarafından ortaya koyulduğu ve kendisinden sonra da oğlu Mes'ud Cemil tarafından bu icrâ anlayışının geliştirilerek sürdürüldüğü ifade edilebilir. Bu anlamda, Tanbûrî Cemil Bey ve Mes'ud Cemil'in viyolonselle yaptıkları taksim kayıtları, viyolonselın Türk müziğindeki icrâ tavrını örnekleyen ilk önemli müziksel belgeler olma özelliğine sahiptirler. Türk müziği viyolonsel icrâcılığına babası Tanbûrî Cemil Bey'in açtığı yolla giriş yapan Mes'ud Cemil, nitelikli bir viyolonsel sanatçısı olarak 20. yüzyılın en seçkin Türk müziği saz icrâcıları arasında önemli bir konuma yükselmiştir. Bununla birlikte, Mes'ud Cemil'in babasından sonra viyolonselın Türk müziği üslûbuna uygun şekilde icrâ geleneğinin ilk temsilcisi olduğu söylenebilir.

Yapmış olduğu ilk viyolonsel taksim kayıtlarında babası Tanbûrî Cemil Bey'in viyolonsel taksimlerinin etkisinde kalmış olabileceği tahmin edilse de Mes'ud

Cemil'in bu kayıtlarında daha ziyâde kendisine özgü bir icrâ tavrı sergilediğini belirtmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Viyolonselle Batı müziği icrâ ettiği de bilinen Mes'ud Cemil'in, almış olduğu Batı müziği eğitimi sâyesinde edindiği ileri icrâ tekniklerini viyolonselin Türk müziğindeki icrâsı için de kullanarak ona farklı ve güçlü bir müziksel nitelik kazandırdığı, ancak bunu ortaya koyarken de Türk müziğinin geleneksel icrâ anlayışından kopmadığı söylenebilir. Gerek taksimlerinde, gerekse saz eseri icrâlarında viyolonseli hem solo saz hem de eşlik sazı işleviyle kullanan ilk sanatçı olması dolayısıyla Mes'ud Cemil'in, bu sazın Türk müziğindeki icrâ anlayışına getirdiği yeni yaklaşım ve uygulamalar nedeniyle öncü bir kimliğe ve önemli bir konuma sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Viyolonselin Türk müziğindeki icrâ üslûbunun genel olarak hangi unsurlardan oluştuğu bugüne dek yapılan akademik çalışmalarda yeterince ayrıntılı şekilde ortaya koyulmamıştır. Türk müziği sazları açısından önemli ve belirleyici bir işleve sahip olan üslûp kavramı, bu müziğin icrâ 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 üslûpla icrâ edilen viyolonselin icrâ biçimini de doğal olarak etkilemektedir. Bu nedenle de Mes'ud Cemil'in taksim ve saz eseri kayıtlarında sergilediği viyolonsel icrâsının analizi üzerinden, bu sazın Türk müziğinde nasıl bir üslûp anlayışıyla icrâ edildiği ve Mes'ud Cemil'in kendisine özgü viyolonsel icrâ tavrını oluşturan unsurların neler olduğunun belirlenmesi bu bakımdan gereksinim duyulan ve açığa kavuşturulması gereken bir konudur. Dolayısıyla da bu çalışmanın, bu anlamdaki boşluğu bir dereceye kadar doldurabileceği ümit edilmektedir.

*“Türk Müziği Viyolonsel İcrâcılığında Mes'ud Cemil”* başlıklı bu doktora tez çalışmasında; Mes'ud Cemil'in Türk müziğindeki viyolonsel icrâ tavrının nasıl olduğunun ortaya koyulması, araştırmanın problem durumunu oluşturmaktadır.

Yukarıda yapılan tespitler doğrultusunda araştırmanın problem cümlesi:

“Türk müziği viyolonsel icrâcılığında Mes'ud Cemil'in tavrı özellikleri nelerdir?” şeklinde belirlenmiştir.

### 1.1.1. Alt problemler

Araştırmada problem cümlesinden yola çıkılarak, aşağıda verilen 10 adet alt probleme cevap aranmıştır. Bu doğrultuda çalışmanın alt problemleri;

- 1- Mes'ud Cemil'in taksim icrâlarında kullanmış olduğu pozisyonlar nelerdir?
- 2- Mes'ud Cemil'in taksim icrâlarında kullanmış olduğu yay teknikleri nelerdir?
- 3- Mes'ud Cemil'in taksim icrâlarında kullanmış olduğu süsleme teknikleri nelerdir?
- 4- Mes'ud Cemil'in taksim icrâlarında kullanmış olduğu müziksel ifâde unsurları nelerdir?
- 5- Mes'ud Cemil'in taksim icrâlarında kullanmış olduğu tartımsal unsurlar nelerdir?
- 6- Mes'ud Cemil'in taksim icrâlarında ortaya koymuş olduğu cümle ve makam anlayışı nasıldır?
- 7- Mes'ud Cemil'in saz eseri icrâlarında kullanmış olduğu pozisyonlar nelerdir?
- 8- Mes'ud Cemil'in saz eseri icrâlarında kullanmış olduğu yay teknikleri nelerdir?
- 9- Mes'ud Cemil'in saz eseri icrâlarında kullanmış olduğu süsleyici unsurlar nelerdir?
  - a. Süsleme tekniği olarak yapılan süslemeler
  - b. Ezgisel çeşitlemelerle yapılan süslemeler
  - c. Tartımsal çeşitlemelerle yapılan süslemeler
  - d. Eşlik unsuru olarak yapılan süslemeler
- 10- Mes'ud Cemil'in saz eseri icrâlarında kullanmış olduğu müziksel ifâde unsurları nelerdir? şeklinde belirlenmiştir.

### 1.2. Amaç

Bu araştırmada;

- 1- Mes'ud Cemil'in taksim ve saz eseri icrâ kayıtlarındaki pozisyon, yay tekniği, süsleyici unsur (teknik olarak yaptığı süslemeler, ezgisel-tartımsal çeşitlemelerle ve eşlik unsuru olarak yaptığı süslemeler), müziksel ifâde unsuru ve tartımsal unsur kullanımı ile cümle ve makam anlayışının analiz edilerek Türk müziğindeki viyolonsel icrâ tavrının tüm özellikleri ve ayrıntısıyla ortaya koyulması,

2- Mes'ud Cemil'in viyolonsel tavrı örneği üzerinden, Türk müziği konservatuvarlarında görev yapan viyolonsel eğitimcilerine, bu kurumlarda eğitim gören viyolonsel öğrencilerine ve çeşitli Türk müziği icrâ topluluklarında görev yapan viyolonsel sanatçılara, viyolonselın Türk müziğinde nasıl bir üslûp anlayışıyla icrâ edildiğine yönelik bilgi verilmesi ve bu anlamda onlara yol gösterilmesi amaçlanmaktadır.

### **1.3. Önem**

Bu araştırma;

1- Mes'ud Cemil'in Türk müziğindeki viyolonsel icrâ tavrını oluşturan teknik ve müziksel unsurların ayrıntılı şekilde analiz edilerek ortaya koyulduğu ilk doktora tez çalışması olması,

2- Mes'ud Cemil'in kendi icrâ örneği üzerinden viyolonselın Türk müziğinde solo saz ve eşlik sazı olarak nasıl ve hangi işlevlerle kullanıldığını sergilemesi ve Türk müziğindeki genel icrâ üslûbuna nasıl bir katkı sağladığını göstermesi,

3- Mes'ud Cemil'in viyolonsel icrâ tavrının günümüz Türk müziği viyolonsel eğitimcileri, sanatçıları ve öğrencileri arasında yaygınlaştırılarak benimsetilmesi, gelecek kuşak viyolonsel icrâcılarına aktarılması ve bu alanla ilgili çalışma yapmak isteyen araştırmacılara kaynak oluşturması bakımından önemli görölmektedir.

### **1.4. Varsayımlar**

Bu araştırmada;

1- İçerik analizi yapılan 11 adet viyolonsel taksim kayıt örneği ile viyolonselın refakat ettiği 8 adet saz eseri kayıt örneğinin Mes'ud Cemil'e ait olduğu,

2- Mes'ud Cemil'in Türk müziğindeki viyolonsel icrâcılığına yönelik tavrı özelliklerinin belirlenmesi amacıyla seçilen ve içerik analizleri yapılan viyolonsel icrâ örneklerinin bu çalışmanın sonucunu ortaya koymada yeterli oldukları varsayılmıştır.

## 1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma;

1- Mes'ud Cemil'e ait ulaşılabilen 9 farklı makamdaki 11 adet viyolonsel taksim kayıt örneği ve 7 farklı makamdaki 8 adet saz eseri icrâ kayıt örneğiyle,

2- Mes'ud Cemil'in Türk müziğindeki viyolonsel icrâ tavrının ortaya konulabilmesi amacıyla belirlenen ve kullanılan analiz basamakları ile sınırlandırılmıştır.

## 1.6. Anahtar Sözcükler

Bu araştırmanın kapsamını oluşturan beş adet anahtar sözcük sırasıyla “Mes'ud Cemil”, “Türk müziği”, “viyolonsel”, “saz icrâcılığı” ve “icrâ tavrı” olarak belirlenmiştir.

## 1.7. Tanımlar

Bu bölümde, Mes'ud Cemil'in taksim ve saz eserleri icrâlarında kullandığı tespit edilen çeşitli müziksel ifâde unsurları ile müzik terimlerinin tanımları alfabetik sıralamaya göre yapılmış ve açıklanmıştır. Bununla birlikte, taksim ve saz eseri icrâlarında kullanılan süsleme tekniklerinin tanımları, genel olarak nasıl uygulandıklarına ilişkin görsel nota örnekleriyle birlikte verilmiştir.

Accelerando: İtalyanca'da “çabuklaşarak, hızlanarak” anlamına gelir (Michels ve Vogel, 1977/2015, s.70). Accelerando tempoyu ileriye doğru hareket ettirir (Meier, 2009, s.99). Nota yazımında *accel.* şeklinde kısaltılarak ifâde edilir (İnternet 3).

Arco: Yayın tellere sürtme noktası, normal icrâda tuşenin alt ucu ile köprü arasında, tam ortadaki yerde bulunur. Bu icrâ biçimine *arco* veya *col arco* adı verilir (Sevsay, 2005/2015, s.7). Arco, pizzicato'dan sonra “yayla çalınır” anlamına gelmektedir (Michels ve Vogel, 1977/2015, s.71).



Arpej: Arp icrâ biçiminden yola çıkılarak yapılan kırık akor hareketidir. Kesintili veya kesintisiz dalgalı bir çizgiyle gösterilir (Michels ve Vogel, 1977/2015, s.71). Arpej aşağıdan yukarıya doğru yapılır ve “arp çalmak” anlamındaki İtalyanca *arpeggiare* fiilinden gelir. Arpejlerin çoğunlukla majör ya da minör üçlü olanlarının kullanıldığı görülür (Griffiths, 2006, s.35).

Artikülasyon: Artikülasyon, münferit seslerin, cümlelerin ya da bölmelerin icrâsındaki oranlamadır (Griffiths, 2006, s.37). Randel’in tanımına göre ise artikülasyon, saz icrâsındaki tek veya bir grup sesin atak ve ayrışma özelliğidir, başka bir deyişle bu özelliklerin üretilmesidir (Manno, 1993’ten akt. Okay, 2011, s.28). Fransızcadaki orijinal yazılışı *articulation* şeklindedir (İnternet 4).

Crescendo: Dinamikte artışı ve sesin yükseltilmesini ifâde eder (Michels ve Vogel, 1977/2015, s.72). Sıklıkla *cresc.* şeklinde kısaltılarak gösterilir ve daha ziyâde firkete biçimli bir işaretle simgelenir (Griffiths, 2006, s.201).

Çarpma: İtalyanca *appoggiatura*’dan gelen çarpma, bir ezginin istenilen noktaya varışında hafif bir gecikme oluşturan ve ana perdeye doğru çarpan süsleyici komşu sestir. Çarpma çoğunlukla çarptığı perdenin bir basamak yukarısında yer alır, ancak bir basamak aşağısında da yer alabilir (Griffiths, 2006, s.29). Küçük bir nota şeklinde ana sese ince bir bağla bağlanarak gösterilir (Öztuna, I, 2006, s.205).



Örnek

Çeşitleme: Müzikteki anlamıyla çeşitleme, belirli bir temayı farklı armonik, melodik ve ritmik öğelerle süsleyerek icrâ etmektir (İnternet 5). Bir diğer tanıma göre ise süsleme, ritim değişikliği, ton değişikliği ve ses düşmesi gibi müziksel unsurların kullanımıyla değişim geçiren bir ezgi biçimidir (Griffiths, 2006, s.842). Fransızca kökenli *variation* (İnternet 6) sözcüğünden türetilmiştir.

Çift Çarpma: Asıl sesin önünde veya arkasında yer alan iki adet çarpma notasıdır. Onaltılık değerdeki iki küçük notayla gösterilir (Yahya Kaçar, 2009, s.28).



Örnek

Çift Ses: Bir yaylı sazda farklı teller üzerinde iki parmakla aynı anda çalınan iki sestir (Griffiths, 2006, s.233). Çift sesin iki türü vardır; birincisi, seslerden birinin açık telde çalındığı çift ses, ikincisi de her iki perdenin de kapalı şekilde çalındığı çift sestir (Adler, 1989, s.13). Çift ses icrâsında birbirine bitişik teller kullanılır. Kullanılan tellerin arasında tel atlama yapılamaz (Sevsay, 2005/2015, s.20). Çift ses İngilizce’de *double-stop* (İnternet 7) terimiyle ifâde edilir.

Decrescendo: Dinamikte azalmayı ve sesin alçaltılmasını ifâde eder (Michels ve Vogel, 1977/2015, s.73). Sıklıkla *decresc.* şeklinde kısaltılarak gösterilir ve daha ziyâde firkete biçimli bir işaretlerle simgelenir (Griffiths, 2006, s.217).

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma: Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmada asıl ses güçlü zamana denk geldiği için kuvvetli şekilde çalınır. Çarpma sesi ise zayıf zamanda bulunduğu hafif şekilde icrâ edilir (Yahya Kaçar, 2005, s.218). Bu çarpma türü, nota yazımında bağ işaretiyle kendisinden önce gelen asıl sese bağlanarak gösterilir.



Örnek

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma: Kendisinden sonra gelen sese bağ işareti ile bağlanan bu çarpma türü (...) kendi süre değeri kadar olan birim zamanı bağlı olduğu sestten alır (Özçelik, 2002, s.85-86). Değerini kendisinden sonraki sestten alan çarpma türünde asıl ses zayıf zamana, çarpma ise güçlü zamana denk gelir.



### Örnek

Detaché: Yaylı sazlardaki yay kullanım biçimidir. Her ses için yay değiştirme demektir (Michels ve Vogel, 1977/2015, s.73). Detaché’de yayın yönü her seste değiştirilir. İcrâ edilen sesler kullanılan tekniğe göre birbirlerinden ayrılır (Sevsay, 2005/2015, s.14). Detaché *nonlegato* olarak da tanımlanabilir. Genellikle yayın orta veya uç kısmında çalınır (Piston, 1955, s.11).

Devre: Ezgisel devreler, konuşulan her dilde noktalamaya karşılık olarak az çok duruşlara ayrılmışlardır. Kalışlar müzikte noktalamanın karşılığıdır, buna göre de kalışlar devreleri belirlerler. Devre, bir ya da birkaç ögenin oluşturduğu ezgi kesitidir (Ezgi, 1935, III, s.11).

Diminuendo: Dinamikte azalma ve ses gürlüğünün/şiddetinin giderek düşmesi anlamındadır (Michels ve Vogel, 1977/2015, s.73). Nota yazısında *dim.* şeklindeki kısaltmayla gösterilir (Griffiths, 2006, s.225).

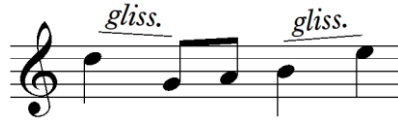
Entonasyon: Entonasyon, bir icrâcının tonlama niteliğidir (Griffiths, 2006, s.390). Bir ses perdesinin doğru olarak duyuluş düzeyidir. Fransızca orijinal yazılışı *intonation* şeklindedir (İnternet 8).

Eşlik: “Çoksesli veya teksesli mûsikîde, mûsikîyi asıl icrâ eden sese veya saza, bir saz veya saz grubu tarafından iştirak” (Öztuna, 2006, I, s.273) şeklinde tanımlanabilir. Bir diğer tanıma göre de eşlik, bir müzik eserinde ana ezgiye armonik, ritmik ve melodik olarak destek sağlamak amacıyla oluşturulan yardımcı ezgi yapısıdır. İtalyanca kökenli *accompagnamento* sözcüğünden türetilmiştir (İnternet 9).

Forte: Gür, enerji dolu (İnternet 10) anlamlarına gelen nüans terimidir. Nota yazısında *f* şeklinde kısaltılarak ifade edilir (Griffiths, 2006, s.286).

Fortissimo: Çok gür, forte’den daha gür (İnternet 11) anlamında kullanılan nüans terimidir. Nota yazısında *ff* şeklinde kısaltılarak ifade edilir (Griffiths, 2006, s.286).

Glissando: İtalyancada “kayarak, kaydırarak” anlamlarına gelen *glissando*, kromatik ya da diatonik basamakları belirterek bir perdeden başka bir perdeye kayarak geçmektir (Griffiths, 2006, s.314). Tekniği tel üzerine konulan bir parmağın aşağı ya da yukarıya doğru ve çoğunlukla başka bir perdeye kaydırılması şeklinde uygulanır (Sevsay, 2005/2015, s.42). Üçlüler, altılılar, oktavlar vs. biçiminde de glissandolar mevcuttur (Michels ve Vogel, 1977/2015, s.74). Nota yazısındaki kısaltması *gliss.* olarak gösterilir.



Örnek

Grupetto: İtalyanca “küçük grup” anlamına gelen *grupetto* (Griffiths, 2006, s.332), ana perdenin üstten ya da alttan hareketle öncelenmesidir. Grupetto’da yatay ve dikey işaretler aynı anlama gelir. Kromatik değişiklikler grupetto işaretinin üst ya da alt tarafına yazılır (Michels ve Vogel, 2005/2015, s.73). Bir diğer tanıma göre grupetto, bir perde üzerine konulan çengel biçimindeki bir işaretle gösterilir. Üzerine geldiği perdeden önce, çok küçük süre değerinde üç adet süs sesi gösterir. Bu üç ses, ana perde ile onun bir alt veya üst kademsindekinden oluşan küçük bir gruptur. Eğer çengelin ilk başı aşağıya gelirse, bu grup ana perdenin bir üst basamağında yer alan sestem başlar. Çengelin başı yukarıya gelirse grup ana perdenin bir basamak pestinde bulunan sestem başlar. Grupetto işaretinin bir değil de iki perde arasında yazılması durumunda, süs sesleri üç yerine dördü bir grup olarak seslendirilirler (Öztuna, C.II, 2006, s.323).



Örnek

Legato: İtalyanca “bağlı” anlamına gelen *legato*, bir ezgi hattı içerisindeki seslerin düzgün bir şekilde birbirine bağlanmasıdır (Griffiths, 2006, s.442). Legato’da ortak bir

bağın içinde bulunan sesler tek yöne doğru giden aynı yay hareketiyle icrâ edilir (Sevsay, 2005/2015, s.13).

Mezzo Forte: İtalyanca “orta kuvvette, orta gürlükte” anlamlarına gelen, *forte* ve *piano* (gür ve hafif) arasındaki nüans işaretidir (İnternet 12). Nota yazımındaki kısaltması *mf* olarak gösterilir (Griffiths, 2006, s.508).

Mezzo Piano: İtalyanca “orta kuvvette, orta gürlükte” anlamlarına gelen, *forte* ve *piano* (gür ve hafif) arasındaki nüans işaretidir (İnternet 13). Nota yazısında *mp* şeklinde kısaltılarak gösterilir (Griffiths, 2006, s.508).

Mordan: Üzerinde bulunduğu bir perdenin aşağısına doğru hızlıca sürçüp geri çıkma hareketidir. Uzanımı yukarıya doğru olan üstten hareketli ya da ters çevrilmiş mordan’dan ayırt edilmesi için bu şekline “alttan hareketli mordan” da denilebilir (Griffiths, 2006: 521). Bir başka deyişle mordan, “ana sesin bir üstteki veya alttaki komşu sese gidip gelmesi” şeklinde de tanımlanabilir (Michels ve Vogel, 1977/2015, s.75, 77). Mordan sözcüğü Fransızca “sürçme” anlamına gelmekte olup, orijinal yazımı “mordent/mordant” şeklindedir (İnternet 14). Mordan nota yazımında kendisine özgü simgesiyle gösterilir.



Örnek

Müzik Cümlesi: Bir ezginin sonuçlandırılmış en büyük kısmına cümle adı verilir. Çoğunlukla durakta kalış yapar ve böylelikle anlamı tamamlanır. Bir bütün olan cümlelerin çeşitli bölmeleri de onun devreleridir (Ezgi, 1935, III, s.11). Bir başka tanıma göre cümle, bir ya da birkaç lahin parçasından oluşturulmuş ve müzikteki anlamı tamamlanmış kesittir (Öztuna, 2006, I, s.195). Diğer bir ifadeyle cümleyi, kısmen bir kalışa varan ve genellikle tam bir müziksel fikir gösteren en kısa müzik parçası olarak tanımlamak mümkündür. Bunun yanı sıra, cümlelerin başlıca iki unsuru olan tamlık

ölçüsü ve bir kalış yaparak sonlanması cümlelerin belirlenmesine yardımcı olan diğer özelliklerdir (Savaş, 2018, s.13).

Nüans İşaretleri: Bir müzik eserinin mekanik düzende olmayıp her tür insani duyguyu ve düşünceyi ifâde edebilecek şekilde icrâsı için nota yazısında gösterilen bir takım işaretlere *nüans işaretleri* adı verilir. Bir müzik eserinin incelikleri yalnızca bu işaretler aracılığıyla anlaşılabilir. Fransızca’da nüans (nuance) sözcüğünün gerçek anlamı “bir rengin çeşitli dereceleri, iki tür renk derecesi arasındaki fark”tır (Öztuna, 2006, II, s.140, 147).

Piano: İtalyanca “hafif, alçak sesle” (Michels ve Vogel, 1977/2015, s.73) anlamındaki nüans işaretidir. Nota yazısında kısaltılmış olarak *p* şeklinde gösterilir (Griffiths, 2006, s.607).

Pianissimo: İtalyanca “çok hafif” anlamındaki nüans işaretidir. Nota yazısında yaygın kullanılan kısaltmaları *pp* ve *ppp* şeklindedir (Griffiths, 2006, s.607).

Pizzicato: *Pizzicato* terimi, İtalyancada “çimdikleyerek” anlamına gelir (Griffiths, 2006, s.614) ve porte üzerinde *pizz.* şeklindeki kısaltılmış yazımıyla gösterilir (Sevsay, 2005/2015, s.46). Pizzicato, yaylı sazlarda başparmağı sazın sapına sabitlemeksizin telin sağ elin işaret parmağıyla soldan sağa doğru çekilmesiyle yapılır (Adler, 1989, s.37-38).



Örnek

Portato: Bir bağ içerisindeki her bir sesin bir sürüklenme etkisi oluşturularak yeniden vurgulanmasını ifâde eden yay hareketidir (Griffiths, 2006, s.623). *Louré* olarak da bilinen bu teknik, legato ve *nonlegato*’nun bir birleşimidir. Her sesin üzerindeki kısa bir çizgi ve üzerindeki bir bağ işaretiyle gösterilir (Piston, 1955, s.13).

Pozisyon: Belirli sesleri elde etmek amacıyla sol elin yaylı bir sazın tuşesi üzerine yerleştirilmesidir. Pozisyonlar birinciden (en kolay ve en altta olan) başlayarak yukarıya doğru numaralandırılırlar (Griffiths, 2006, s.623). Birinci parmak herhangi bir telde ilk sese bastığında buna “birinci pozisyon” adı verilir. Birinci parmak herhangi bir tel üzerinde dördüncü sese bastığında ise buna “dördüncü pozisyon” adı verilir (Sevsay, 2005/2015, s.7).

Puandorg: Puandorg bir sesi, akoru ya da susu notayla belirtilen süresinin dışına çıkartarak uzatır. Teknik açıdan puandorg’un görüldüğü yerler anlaşılır niteliktedir (Meier, 2009, s.74). Dur işareti anlamına gelen puandorg, nota ve susları istenilen ölçüde uzatır (Michels ve Vogel, 1977/2015, s.73). Bazen bir ölçü çizgisinin üzerine kısa bir susu belirtmek amacıyla yerleştirildiği simgeyle gösterilir (Griffiths, 2006, s.596). Fransızca orijinal yazılışı *pointe d’orgue* olup, “org noktası” anlamındadır (İnternet 15).

Ritardando: Yavaşlama anlamında kullanılır, kısaca *rit.* şeklinde yazılarak gösterilir (Griffiths, 2006, s.669). Ritardando’da sekmenin genişlemesi, bir sonraki sayımın gelişindeki bir gecikmeye işaret eder (Meier, 2009, s.46).

Sekvens: Tiz ya da pest perdelerde arka arkaya yinelenen ezgi kalıbı ya da akor sürekliliği için kullanılan terimdir (İnternet 16). Bir başka tanıma göre ise sekvens, ezgisel ya da armonik bir temanın dizisel olarak inip çıkarak birçok defa tekrarlanmasıdır. Latince kökenli *sequentia* sözcüğünden gelir. (Griffiths, 2006, s.731).

Senkop: Senkop, doğal olarak kuvvetli bir darba denk gelen bir sesin ya da akorun vurgusunu daha erken gelen zayıf bir darba taşımaktır. Bu durumda ses veya akor da bir bağ işareti aracılığıyla kendi doğal yerinde kalır. Fransızcadaki orijinal yazılışı *syncopé* şeklindedir. (İnternet 17). Senkopta vurgu düzenli olarak zayıf darba düşer, kuvvetli darplar ise vurgusuz ve belirtisizdir. Senkopta, zamanının dışında ilerleyen heyecanlı bir müzik izlenimine yol açan ölçü çerçevesi kayarak yer değiştirir (Griffiths, 2006, s.793).

Sforzando: Aniden güç kazanma ve güçlü bir şekilde öne çıkarılmış anlamındadır. Tek bir nota ya da akor için geçerli olan bir nüanstır (Michels ve Vogel, 1977/2015, s.78). Zorlama, kuvvetle yapılan vurgu, ani gürlük (İnternet 18) gibi anlamları da vardır. Nota yazısında *sf* ya da *sfz* şeklindeki kısaltmalarla ifâde edilir (Griffiths, 2006, s.736).

Spiccato: Yayın tel üzerinde zıplatılarak çalınması talimatıdır. *Saltando* ya da *sautillé* de denir (Griffiths, 2006, s.762). Spiccato terimi İtalyanca'da “zıplatarak, sıçratarak, sektirerek” anlamlarına gelir. Nota yazımında *spicc.* (Michels ve Vogel, 1977/2015, s.78) şeklinde kısaltılarak gösterilir.

Staccato: Seslerin kendi süre değerlerinin birazının kırpıldığı ve bu seslere küçük bir de ayrılık vurgusunun verildiği icrâ biçimidir (Griffiths, 2006, s.765). Staccato, birbirinden belirgin şekilde ayrışan sesleri ifâde eder. Nota yazısında *stacc.* şeklinde kısaltılarak ifâde edilir (Michels ve Vogel, 1977/2015, s.79). Staccato tempoya, az ya da çok yaya ve yayın azami üç çeyreğine gereksinim duyan ifâde yoğunluğuna göre icrâ edilir (Casella ve Mortari, 2004, s.167).

Tartım: Belirli bir ses dizisinin belirli bir düzen içerisindeki ölçüsüdür (İnternet 19). Bir başka açıklamaya göre ise “ölçme birimi ile vuruş, zamanda kapladıkları yer açısından birbirlerinden farklı şeylerdir. Birimlerden oluşan vuruşlar tartımı oluştururlar. Her tartım farklı, kuvvetli-zayıf vuruşlar kalıbı ve onların ikili ya da üçlü doğal alt bölünmelerini ortaya koyar” (Benneth, 1995 ve Phillips, 2002'den akt. Göktepe, 2013, s.91).

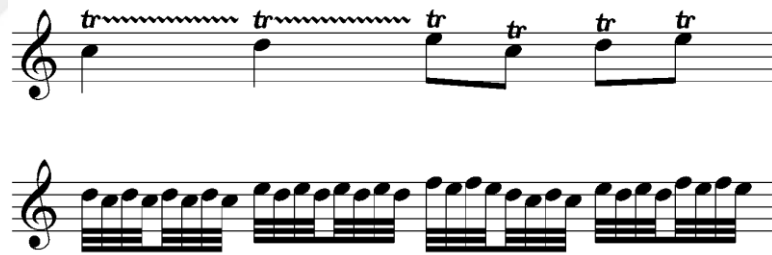
Teknik: 1. TDK Türkçe Sözlük'teki tanımlamaya göre teknik, “herhangi bir sanat, üretim ve eğitim etkinliği için başvurulması gereken beceri, işlem ya da yol” 2. “Bir yapıt ortaya koyma, bir işi başarmada kullanılan yöntem, yol, yaratma biçimi” (İnternet 20).

Tenuto: Tutma, toplam süre değerine göre uzatma anlamına gelir. Nadiren *ten.* şeklinde kısaltılarak yazılır (Griffiths, 2006, s.810). Çağdaş uygulamada tenuto, tam değerlerine göre uzatılan nota ve akorlarla birlikte durgudan ziyâde vurgu işlevine sahip olmuştur. Genellikle, basınç vurgusunun tarihsel işareti olan tire ile gösterilir (Read, 1979, s.108).



Tını: Müzikteki tanımına göre tını, çeşitli sazlar tarafından çıkartılan seslerin birbirlerinden ayırt edilmesini sağlayan ses özelliğidir. Fizikteki tanımına göre ise bir cismin titreşiminden çıkan sesi farklı niteliğe sahip bir başka cismin aynı yükseklikte çıkan sesinden ayırt edilmesini sağlayan özelliktir, tınnettir (TDK, 2005, s.1976).

Trill: Bir ana perdenin, armoni gereği ya da bestecinin isteğine bağlı olarak bir üstündeki büyük-küçük ikili ya da büyük-küçük üçlüsüyle olan hızlı şekildeki dönüşümlü çalınışdır (Michels ve Vogel, 1977/2015, s.80; Griffiths, 2006, s.826). Trill'in tekniği ise bir parmak teldeki belirli bir sese basarken, ikinci bir parmağın da aynı tel üzerinde bulunan büyük ya da küçük ikili konumundaki üst sesi ana sesle dönüşümlü olarak hızla icrâ etmesi şeklinde uygulanır (Sevsay, 2005/2015, s.36-37). Trill, portede her bir notanın üzerine *tr* yazılarak gösterilir (Öztuna, C.II, 2006, s.322). Trill, birbirinin ardı sıra gelen bütün sesler üzerinde uygulanacak olursa, porteye bir trill işaretinin yazılmasıyla birlikte yanına dalgalı bir çizgi de eklenir (Sevsay, 2015, s.37).



Örnek

Üçlü Çarpma: Üçlü çarpma, asıl perdenin önünde yer alan ve onaltılık değerdeki üç adet sesin birleşimiyle meydana gelen çarpma notalarıdır. Değerini kendisinden sonraki sestem alan üçlü çarpma güçlü zamanda, bağlı olduğu ana ses ise zayıf zamanda yer alır (Gürel, 2016, s.99).



Örnek

Vibrato: İtalyancada “titreterek” anlamına gelen *vibrato* terimi, özellikle yaylı sazlarda hızlı ve küçük çaptaki ses yüksekliği dalgalanması şeklinde kullanılır (Michels ve Vogel, 1977/2015, s.81). Vibrato tekniği, tuşe üzerine yerleştirilen parmağın bilek ve alt kol kasları yordamıyla hafif bir şekilde ileri ve geriye doğru hareket ettirilmesiyle uygulanır (Sevsay, 2005/2015, s.36). Yaylı sazların icrâsında sol elle yapılan vibrato aracılığıyla tınıya canlılık ve sıcaklık kazandırılır. Vibrato, sağ el kaslarının, bileğin ve kolun da dâhil olduğu bir dürtüler bileşimidir ve parmak ucundaki etkisi perde salınımında neredeyse hissedilmez (Piston, 1955, s.7). Vibrato, Batı müziğinde normal icrânın bir parçası olduğu için ayrıca bir nota yazım biçimini gerektirmez (Sevsay, 2015, s.36).

Batı müziğinde yaylı sazların temel icrâ unsuru olan vibrato, nota üzerinde gösterilmemektedir. Ancak özellikle de müziksel analizlerde, bu tekniği nota üzerinde belirtilmesi istenilen yerlere, kısaltılmış şekilde vib. yazarak ya da dalgalı bir çizgi koyarak göstermek mümkündür.



Örnek

Vurgu: Vurgu aksan işaretidir ve 19. yüzyılın ilk yarısından bu yana müzikte kama biçimli bir simgeyle gösterilmektedir (Griffiths, 2006, s.3). Aksan işaretleri, herhangi bir vuruş ya da vuruş payı üzerindeki özel ya da abartılı vurguyu belirtmek için kullanılan simgelerdir (Read, 1979, s.250). Fransızca kökenli *accent* (İnternet 21) sözcüğünden gelip, “vurgu” anlamındadır.

Vurkaç Çarpma: “Sıra ile inilen perdede, perdeden hemen sonra, icrâ edilen makam dizisine uygun olarak, bir üstteki perdeye (...) çarpılarak duyurulan bir süsleme türüdür” (Gönül, 2010, s.41). Vurkaç çarpmada asıl ses güçlü zamanda, çarpma ise zayıf zamanda yer alır.



Örnek

### 1.8. Mes'ud Cemil'in Biyografisi

Mes'ud Cemil 1902 yılında İstanbul'da, babası Tanbûrî Cemil Bey'in Cağaloğlu Şeref Efendi Sokağı'ndaki evinde doğdu. Çocukluğu babası Tanbûrî Cemil Bey'in sanat çevresi içinde geçti. Aldığı birkaç ders dışında müziği babasından öğrenmedi (Güntekin, 2010, s.134). 1912'de babasından kemençe ve solfej, Kaşıyark Hisameddin Bey'den de usûl dersleri almaya başladı (Akın, 1951, s.5). 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 Sultânîsi'nde okuduğu dönemde şehirdeki en tanınmış tanbûrîlerden birisi oldu (Güntekin, 2010, s.134).



**Resim 1.1.** Mes'ud Cemil'in ilk gençlik yıllarındayken (Kırkinci Sanat Yılında Mesut Cemil, 1952, s.16).

Ali Rifat Çağatay yönetimindeki Şark Mûsikîsi Cemiyeti konserleriyle sahne yaşamına başladı. Abdülbâkî Baykara'nın şeyhliğini yaptığı Yenikapı Mevlevîhânesi'ne devam etti. Burada neyzenbaşı olan Rauf Yekta Bey ve kudümzenbaşı olan Ahmed Irsoy ile tanışan Mes'ud Cemil, Galata Mevlevîhânesine de devam etti (Öztuna, 2006, C.I, s.183-184). Yenikapı ve Galata Mevlevîhânelerine devam ettiği sırada, Neyzen Hilmi Dede ve Neyzen Emin Dede gibi üstadları tanıdı ve dinledi (Akın, 1951, s.6).

Tanbûrî Cemil Bey'in dostu ve hayranı olan Kemânî Damat Mecid Bey'den keman dersleri almaya başladı. (Akın, 1951, s.6). Daha sonra Karl Berger'den de keman dersleri aldı (Öztuna, 2006, C.I, s.183). Ancak Mecid Bey'in kardeşi Şerif Muhiddin Bey (Targan) ile tanıştıktan sonra kemana bırakarak viyolonsele başladı. İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesini yarıda bırakarak Berlin'e gitti ve yine Şerif Muhiddin'in öneri ve yönlendirmesiyle dönemin Berlin Yüksek Müzik

Akademisi'nde hocalık yapan üstad Hugo Becker'in viyolonsel öğrencisi oldu (Musiki Mecmuası, 1963, s.246-247).

Mes'ud Cemil, Berlin'de bulunduğu yıllarda müzik dışında dil bilgisini ve genel kültürünü geliştirerek edebiyat ve tiyatro etkinliklerini de yakından takip etme şansını elde etti. Berlin'de kemancı Ali Sezin ve Mahmut Ragıp (Gazimihal) ile tanıştı. Bu arkadaşlarının aracılığıyla Kurt Sachs, Erich Hornbostel ve Robert Lachmann gibi ünlü müzik bilginleriyle tanışarak müzikolojiye ve folklora yönelik ilk temel bilgi ve deneyimlerini kazandı (Kırkinci Sanat Yılında Mesut Cemil, 1952, s.5-6). Mes'ud Cemil, Berlin Üniversitesi Psikoloji Enstitüsü Ses Arşivi'nde asistanlık da yaptı (Güntekin, 2010, s.134).

1924 yılında annesi Sâide hanımın asabiye hastalığının artması nedeniyle Berlin'deki öğrenimini yarıda bırakarak İstanbul'a döndü (Cemil, 2012, s.21). 1925'te Darülelhan'a tanbur, solfej ve mûsikî nazariyatı öğretmeni olarak çalışmaya başladı (Özalp, 2000, C.II, s.275). Cemal Reşit, Ekrem Reşit ve Muhiddin Sadak ile bu dönemde tanıştı ve Fazıl Cüneyd tarafından 1925-1927 yılları arasında düzenlenen Union Française konserlerine onlarla birlikte katıldı (Musiki Mecmuası, 1963, s.247).

Yarım kalan eğitimine bu defa Edebiyat Fakültesi'nde başladı ve bir yandan da viyolonsel icrâcısı olarak Batı müziği konserlerinde görev aldı (Cemil, 2012, s.21). 1926 yılında kurulan İstanbul Radyosu'nda spiker, yönetici, tanbur ve viyolonsel icrâcısı olarak görev yaptı. 1932'de Kahire'de düzenlenen Şark Mûsikîsi Kongresi'ne Rauf Yekta ile birlikte katıldı (Güntekin, 2010, s.135). 1937'de ilk Türk müziği korusu 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, C.I, s.183). 1938 yılında Ankara Gazi Terbiye Enstitüsü'nde, 1944 yılında da Ankara Devlet Konservatuvarı'nda viyolonsel hocalığıyla görevlendirildi (Özcan, 2011, C.40, s.393).



**Resim 1.2.** Mes'ud Cemil yaşamının son yıllarındayken (Cemil, 2012, s.10)

1938'den itibaren Ankara Radyosu'nda, 1951'den sonra da İstanbul Radyosu'nda müdürlüğe kadar yükselerek çeşitli idari görevlerde bulundu (Cemil, 2012, s.21). 1940'da Ankara Radyosu müdürü, sonrasında ise Türk ve Batı müzikleri yayın şefi oldu. Ankara Radyosu'nda çalıştığı sırada, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nin Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden 1945 yılında mezun oldu (Öztuna, 2006, C.I, s.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 mûsikîsi bölüm başkanlığı ve hocalık yaptı (Özalp, 2000, C.II, s.276). 1959'da başmüşâvir unvanıyla İstanbul Radyosu'ndaki görevine geri döndü. 1960 yılında Unesco'nun Çağdaş Bestekârlar Festivali'nde Türkiye'yi temsil etti. İngiltere, Fransa, Hollanda, Almanya ve Avusturya'ya geziler düzenledi. 31 Ekim 1963'de yakalandığı kan kanseri nedeniyle 61 yaşında öldü (Öztuna, 2006, C.I, s.183).

## 1.9. Mes'ud Cemil'in Sanatçı Kimliği

Reşat Ekrem Koçu, Yahya Kemal Beyatlı'ya da atıfta bulunarak Mes'ud Cemil'i sanatçı olarak şu ifâdelerle tanıtmıştır:

Yahyâ Kemal Beyatlı'nın târifi ile 'bir kâinât olmuş büyük sanatkâr, zekâsının, zevkinin, câzibesinin hudûdu olmayan adam'; mûsikî bilgini, büyük virtüöz, edîb; Türkçeyi en doğru, doyulmaz tat ile konuşan meclis adamı, İstanbul efendisi, billûrdan bir gülirânâ gibi gönül adamı büyük rind (Koçu, 1963, C.VI, s.3448).

Murat Bardakçı ise Mes'ud Cemil'i bir sanatçı ve müzisyen olarak şu ifâdelerle tanıtmıştır:

Mesut Cemil Türk Müziği'nin çok önemli bir ismiydi. Müziğin efsanevi adının, Tanbûrî Cemil Bey'in oğluydu; başta tanbur gelmek üzere lâvta ve viyolonsel gibi birkaç saza birden virtüözlük derecesinde hâkimdi. Türkiye'nin ilk radyocularındandı, Türkçe'ye zamanının önde gelen birçok yazarını gıpta ettirecek derecede hâkimdi, ve sözün kısası, her yönüyle mükemmel bir sanatkârdı (Bardakçı, 1999, Hürriyet Gazetesi, s.?).

Bülent Aksoy'a göre, Mes'ud Cemil her şeyden önce büyük bir saz sanatçısıydı. Eline aldığı her sazı çalabilen üstün yetenekli bir müzisyendi. Kemençe, lâvta, ud, keman, viyola, viyolonsel, bağlama ailesi ve diğer Türk halk sazları onun ustalıklı icrâ ettiği sazlardı (Aksoy, 2004, Mes'ud Cemil CD Albümü Notları, Kalan Müzik). Verilen bu bilgiyi destekleyecek şekilde Turgut Etingü de (1961, s.26), Mes'ud Cemil'in bir sanatçı niteliğine sahip hünerli ellerinin yaylı ve mızraplı sazların neredeyse tümünü icrâ edebilecek yetenekte yaratılmış olduğuna dikkat çekmiştir.

Bülent Aksoy, Mes'ud Cemil'in özellikle tanburda usta olduğunu ve bu sazın icrâsına yönelik olarak sürekli bir arayış içinde bulunduğunu belirtmektedir. Mes'ud Cemil'in tanburla yaptığı ilk taksimler babası Tanbûrî Cemil Bey'in etkisi altındadır. Babasının tanbur icrâ tavrını onun öğrencisi olan Kadı Fuad Efendi'den öğrenmiştir. Mes'ud Cemil'in ilk icrâlarındaki amacı tanburda mızrap kıvraklığı elde etmektir. Ancak Suphi Ezgi'den eski tanbur icrâ tavrını öğrendikten sonra babasının etkisinden sıyrılmış ve giderek kendi tavrını oluşturmaya başlamıştır. Eski ve yeni tavrı sentezleyerek kendisine özgü bir icrâ tavrı geliştirmiştir (Aksoy, 2004). Mes'ud Cemil, babasının yıkmış olduğu klasik Türk tanbur icrâsını öğrenerek yeni ufuklara erişmiştir (Öztuna, 2006: C.I, s.183).



**Resim 1.3.** Mes'ud Cemil bir radyo kaydı sırasında tanbur icrâ ederken (Tahsin, 1961, s.10)

Kendisi de bir tanbûrî olan Mes'ud Cemil, saz icrâcılığını yeni kuşağa aktaran önemli şahsiyetlerden birisidir. Babasının Yahya Kemal'i İtrî ile buluşturmasına benzer şekilde, Mes'ud Cemil de dönemin aydınlarını ve müzisyenlerini klasik eserlerle buluşturmuştur. Ayrıca o da babası gibi çağdaş dünyanın sunduğu imkânlardan mümkün olduğunca yararlanmaya gayret etmiştir. Tanbûrî Cemil Bey'in saz icrâcılığına getirdiği yeniliklere karşılık, Mes'ud Cemil de toplu icrâlarda etkisi bugün de süren önemli yeniliklere imza atmıştır. Bununla birlikte Mes'ud Cemil, devlet radyosundaki idâreci konumu sâyesinde Osmanlı-Türk müziğinin Cumhuriyet dönemindeki kurumsallaşması amacıyla çok önemli bir görev üstlenmiştir (Ayas, 2017, s.43).

Mes'ud Cemil'in yetiştirdiği bilinen tek tanbur öğrencisi olan Ercüment Batanay, Mes'ud Cemil ile ilk bir araya gelmelerine ilişkin bir hatırasında, onunla ilgili görüşlerini şu ifâdelerle dile getirmiştir:



Çocuktum, bir üstad huzuruna çıkacaktım, son derece heyecan içinde idim. Mes'ud Cemil en küçük hareketimi kaçırılmıyordu, evvelâ sazımı akord ettim, Hisârbûselik makamından bir girizgâh ile taksime başladım, birkaç makama girip çıktıktan sonra aynı makamda karar kıldım. Gözleri yaşaran Mes'ud Cemil: - Çocuğum, saza hâkimsin, sende istikbâlin büyük bir sanatkârını görüyorum! dedi. Saçlarımı okşayan elini öptüm, ve o gün talebesi olmak lûtfuna kavuştum. Haftada bir gün giderdim, ama her gidişimde yeni bir şey öğrenirdim, Mes'ud Cemil'in mümtaz şahsiyetinin bir cebhesi de büyük hoca olmasıdır (Akt. Göktürk, 1960, C.4, s.2208-2209).

Mes'ud Cemil'in asıl sazı tanburdu. Mes'ud Cemil tanburu babasının açtığı çığır ekseninde onu aratmayacak bir üslûpla icrâ etmiştir. Bu sazı kendi icrâ anlayışının kalıpları içerisinde kullanmış ve babasının ulaştığı zirveye yaklaşmıştır. Cevad Memduh Altar'a göre, Türk müziği Mes'ud Cemil ile birlikte yeni bir ifâde asaletine ulaşmanın önemini taşımaktadır (Akt. Özalp, 2000, C.II, s.281).



**Resim 1.4.** Mes'ud Cemil katıldığı bir mûsikî meclisinde tanbur icrâ ederken (İnternet 22)

Dönemin ünlü ud sanatçısı Cevdet Kozanoğlu, henüz genç bir sanatçı olan Mes'ud Cemil'in, arkadaşı Ferit Ruşen Kam refakatiyle verdiği bir müzik dinletisindeki tanbur icracılığına yönelik şunları söylemiştir:

(...) Onu ilk olarak takrîben yirmisekiz-otuz sene önce, sisli ve puslu bir gecede kalabalık bir mecliste tanıdım. Yanında daha önce kendisi ile âşinâlığım olan kıymetli dostum Ruşen Kam vardı. Hiç unutmam, Kemânî Rıza Efendi'nin Tâhîr-bûselik peşrevini çalıyorlardı. İki de pür-tarâvet, dinç ve enerjik idiler. Peşrev bittiği zaman kemençe ve tanburdan mürekkep bu ikili konserin icrâsına meftûn ve

hayran olmuşum. İtiraf edeyim ki, o geceye kadar böyle asil bir üslûbla icrâ edilen bir saz mûsikîsini ne yapabilmiş, ne de dinleyebilmişim. Bu genç ve muktedir sanatkârların küçük konseri, o zamanlar ülfet etmekte olduğum piyasa mûsikîsi ile hakikî Türk Sanat Mûsikîsi arasında bir köprü oldu. Ben bugünkü durumuma bu köprüden geçerek vâsıl oldum” (Akt. Özalp, 1995, s.175-176).

Ekrem Reşid Rey’in ifâdesiyle Mes’ud Cemil, zamanında henüz genç bir icrâcı olmasına karşın sanat alanında ciddî bir ün kazanmıştır. Rey bunun nedenini, Mes’ud Cemil’in tanbur ve viyolonselî aynı duyarlılık ve hünlerle icrâ etmesine bağlamıştır. Rey’e göre, Mes’ud Cemil kendi sanatında Türk müziği ile Batı müziğini bir araya getirmiştir. Yine Rey’in anlatımıyla Mes’ud Cemil için Türk müziği ya da Batı müziği yoktur, müzik vardır. Bu nedenle de dar görüşlü kimi Batı müzikçilere göre Batıdır. Algısı sınırlı bazı Batı müzikçilerin gözünde ise Türk müzikçidir. Oysaki Mes’ud Cemil, yalnızca ve tam anlamıyla müzisyen ve sanatçıdır (Akt. Koçu, 1963, C.6, s.3449).

Taksim icrâcılığı konusunda da üstad bir sanatçı olan Mes’ud Cemil, çaldığı her sazda kalıplaşmış nağmelerden sakınmış ve bunun yerine özgün nağmeler ve ezgiler üretmiştir. Türk müziğinde iki ya da daha fazla sâzendenin birlikte taksim etmesi anlamına gelen müşterek taksim uygulamasını da ilk defa Mes’ud Cemil gerçekleştirmiştir. Ruşen Ferit Kam ve Cevdet Kozanoğlu ile birlikte icrâ ettikleri bu dikkate değer taksimler, bu türün ilk örneklerini oluşturmuştur (Aksoy, 2004).

Bunun yanı sıra, Türk müziğine koro icrâsını getiren ilk sanatçı da Mes’ud Cemil olmuştur. Mes’ud Cemil, güçlü bir koro şefi olarak koro icrâsını geliştirmek amacıyla uzun yıllar boyunca emek vermiştir. Mes’ud Cemil’in koro şefi olarak asıl önemi, toplu icrâlarda daha öncekilerde bulunmayan bir takım güzellikler ve incelikler ortaya koymuş olmasıdır (Aksoy, 2004).

Ayas, Mes’ud Cemil’in kendisine özgü koro icrâ anlayışı doğrultusunda getirdiği yeniliklerden birisi olan eski ve büyük formlu klasik eserlerin icrâsına ilişkin şu bilgileri vermiştir:

(...) Nevzad Atlığ’ın da sürekli altını çizdiği gibi, Mes’ud Cemil Bey, unutulmaya yüz tutmuş birçok klasik eseri gün yüzüne çıkartıp tekrar gündeme getirerek dönemin zevkini derinden etkilemiştir. Özellikle 19. yüzyılda şarkı formunun

müzik sahnesine hâkim olmasıyla birlikte, sahneyi büyük ölçüde terk eden büyük formlar, onun çabaları sâyesinde yeniden Türk müziği dinleyicileri ve icrâcılarıyla buluşmuştur (...) (Ayas, 2017, s.60).

1940'lı yıllarda Türk müziğinde yeni bir icrâ anlayışının uygulamasına başlanmıştır. Mes'ud Cemil yönetimindeki Tarihi Türk Mûsikî Korosu klasik eserleri yeni bir üslûpla icrâ etmeye başlamıştır. Yapılan yeniliklere örnek olarak goygoy tavrı terkedilmiş, eserlere nüans eklenmiş ve terennümler de daha kesik biçimde okunmaya başlanmıştır. Bu üslûp bir anlamda bugünkü klasik koroların icrâ temelini oluşturmuştur. Bununla birlikte, geleneksel icrâ anlayışından çok farklı olan bu yeni tavır, özellikle de dönemin yaşlı müzisyenleri tarafından büyük tepkiyle karşılanmıştır (Bardakçı, 2012, s.44-45).

Servet Yesarî'nin 1942'de dönemin Ankara radyosu müdürü Vedat Nedim Tör'e yazdığı açık mektubundaki Mes'ud Cemil'e yönelik yaptığı eleştiriden bir kesit, geleneksel Türk müziği icrâsındaki değişime karşı verilen olumsuz tepkiyi belgelemesi bakımından dikkat çekici bir örnektir:

(...) Mes'ud Cemil Meydanı boş buldu, muttasıl bağıyor... Şimdi ben ona diyorum ki, 'Elinden geliyorsa yeni eserler yap ama Allah aşkına Hammâmîzâde İsmâil Dedeler'e, Şâkir Ağalar'a, Zekî Mehmed Ağalar'a, Itriler'e, Tab'iler'e dokunma, o zavallıların ruhlarını incitme... Elinden geliyorsa çalış da onlar gibi büyük eserler meydana getir, nüansları, diksiyonları, allegroları, andanteleri, furiosoları, velhâsıl alafranganın pesten, tizden, ağırdan, yavaştan her türlü ânâtını, her şeklini onlarda dene... Eskileri rahat bırak... Ne yapalım ki onlar bu gibi şeyleri düşünmemiş... Hem bizi radyoda rahat bırak da, Tannhauser'in hacılar korosunu, Weber'in 'Valse davet' nâmındaki o bîmisil eserini, Beethoven'in Pastoral'ini yahut ay aydınlığını, Liszt'i, Necib aşkın hey'etinde hem de allegroları, andanteleri, furyozaları... ve bütün mûsikî ânâtiyle rahat rahat dinleyelim (...) (Akt. Bardakçı, 2012, s.46-47).

Mes'ud Cemil'in, dönemin Türk müziği icrâ anlayışına yönelik gerçekleştirdiği bir takım yeniliklerden dolayı çevresindeki birçok müzisyen ve sanatçı tarafından sert bir şekilde eleştirildiği ve onlardan büyük tepki gördüğü bu konuyla ilgili yapılan alıntılardan anlaşılmaktadır. Bununla birlikte Mes'ud Cemil'in, o dönemin siyâsî yaptırımları gereği Türk müziği aleyhinde bir tutum içerisine bulunmak durumunda kalmış olması da söz konusudur.

Güneş Ayas, Mes'ud Cemil'in Türk müziğine karşı olan bu tutumunu, olumsuz bir yargılama amacı gütmeksizin gerçekçi ve tarafsız bir bakış açısıyla değerlendirerek şu tespitler ışığında yorumlamıştır:

(...) Mes'ud Cemil Bey, Batıcı elitlerin Osmanlı-Türk müziği geleneğine yeni Türkiye'nin kültüründe yer vermeme doğrultusundaki politikalarını da birçok kez yazı ve demeçleriyle desteklemiştir. Kendisi bizzat radyodaki klasik Türk müziği yayınlarının başındayken bile üstüne basa basa bu müziğin ölü bir müzik olduğunu ifade etmiş ve onu yeniden canlandırma yönündeki bütün çabalara küçümsemeyle bakmıştır. (...) Mes'ud Cemil Bey bir yandan, bir entelektüel olarak Cumhuriyet'in halkçı ideolojisini benimser, bir yandan da Osmanlı-Türk müziğinin halka dönük, toplum içinde yaşayan taraflarını ihmâl edip ona tepeden bakan aristokratik-elitist bir tavır geliştirir. Bir yandan modernleşmeci ve Batıcıdır, bir yandan da Türk müziğinde her yeniye şüpheyile bakan ve eskiyi sırf eski olduğu için değerli gören tutucu bir klasikçiliğin kurucusudur. (...) Mes'ud Cemil Bey'in en iyi ihtimalle resmî konumunun bir gereği olarak, en kötü ihtimalle ikbâl ve mâişet endişesiyle zaman zaman Türk müziği aleyhine bir tutum aldığı da düşünülebilir. Nitekim Mes'ud Cemil Bey, Niyazi Sayın'ın da şifâhen kaydettiği üzere, çokça eleştiri konusu olan bazı fikir ve icraatlarıyla ilgili hayatının son yıllarında pişmanlığını ifade etmiştir. Gerçi böyle olmasa bile bu Mesud Cemil Bey'in deâasından ve Türk müziğine hizmetlerinden bir şey eksiltmez. (...) (Ayas, 2017, s.44).

Mes'ud Cemil'in, bütünüyle yozlaşmış olan Türk müziği icrâsına çağdaş, ciddî ve oldukça müziksel bir anlayış getirmesi, eski üslup mensupları ile piyasa müzisyenleri tarafından büyük tepkiyle karşılanmıştır. Çok iyi bir koro şefi olan ve müzikte benimsediği yolun doğruluğuna inanan Mes'ud Cemil, gösterilen tepkileri dikkate almamıştır. Böylelikle Türk müziğine en büyük ve her zaman için yaşayıp sürecek olan tek hizmetini yapmıştır. Türk müziği icrâsının tarihini kaleme alanlar, Mes'ud Cemil öncesindeki bozulmuş icrâ ile ondan sonra gelen temiz icrâ arasındaki büyük farklılığa dikkat çekmişlerdir (Öztuna, 2006, C.I, s.183).

Cevad Memduh Altar, Mes'ud Cemil'in Türk müziğine yönelik faaliyetleri nedeniyle haksızlığa uğrayışıyla birlikte bu müziğe ettiği hizmetle ilgili olarak kendisine hitaben kaleme aldığı bir yazısında şu ifâdelerde bulunmuştur:

(...) Ve sen, irfan tarihimizin sâdik hizmetkârı Mes'ud Cemil, gerek mücâdele, gerek reform yıllarımızda hakikatı olduğu gibi görüp söylemekte ve yazmakta tereddüt etmediğin için, vakit vakit haksız hücumlara da uğradın. Şurası muhakkak idi ki, bütün bir radyo faaliyetin esnasında, Türk Mûsikîsi muhalledâtının sahih örnekleri senin elinde hakikî üslûp ve ikâma kavuşmuş ve bugünün sanat anlayışının ışığında yepyeni bir hayata istihâle etmekte olan Modern Türk

Mûsikîsinin ilk mübeşşirlerine, bu otantik kaynaklardan icâbı gibi faydalanma imkânını da gene sen verdin. (...) (Musiki Mecmuası, 1963, s.235).

Ayas, Türk müziğinin yasaklandığı ve yoğun baskılara maruz kaldığı yıllarda Mes'ud Cemil'in Türk müziğinin korunması ve icrâ geleneğinin sürdürülmesi amacıyla gösterdiği titiz çabayı bu defa da şu tespitler doğrultusunda yorumlamıştır:

Mes'ud Cemil Bey, Türk müziğinin çok zor şartlar altında yaşamak zorunda bırakıldığı günlerde ciddi bir sorumluluk üstlenmiştir. Türk müziği eğitiminin yasaklandığı, mensuplarının aşağılandığı, resmî kurumlardan dışlandığı bu dönemde geleneği korumak için çok incelikli stratejiler izlemek zarureti doğmuştur. Dolayısıyla Mes'ud Cemil Bey'in yaptıklarını değerlendirirken, Türk müziğinin Cumhuriyet dönemindeki dönüşümünün kendi iç dinamiklerinden kaynaklanan ihtiyaçlarla değil, dış müdahalelerin etkisiyle şekillendiğini vurgulamak gerekir. Örneğin klasik koronun benimsediği çizgi, Cumhuriyet döneminin müzik politikalarına karşı verilmiş bir cevaptır ve öyle ya da böyle klasik Türk müziğini resmî kurumlar nezdinde meşrulaştırmayı, Osmanlı-Türk müziği geleneğini devlete kabul ettirmeyi başarmıştır. Bu da yaşananlar düşünüldüğünde az bir başarı sayılamaz (Ayas, 2017, s.60).

Mes'ud Cemil, sahip olduğu büyük sanatçı sezgisi sâyesinde kendi müziğini onu anladığından daha güzel bir şekilde anlatmıştır. Bununla birlikte nüans, ritim ve yorum bakımından Mes'ud Cemil'in koro icrâsının Türk müziğinin *en estetik izahlarından biri* haline gelmiştir. Esâsen bir sâzende olması nedeniyle Mes'ud Cemil, babasının doruğa yükselttiği taksim icrâcılığı çığırını sürdürmüş ve dil engeli nedeniyle saz müziğine yönelen yerli ve yabancı müzik meraklılarının, Türk müziğinin asıl karakteri olan solo icrâdaki câzibeyle ilgilenmelerini sağlamıştır. 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 icrâ ettirmiş ve *Bir Türkü Öğreniyoruz* adlı program dizisi sâyesinde, halk müziği sevgisinin şehir insanlarında da yeşermesine katkıda bulunmuştur (Tanrıkorur, 2004, s.278-279).



**Resim 1.5.** Mes'ud Cemil 1941 yılında Yurttan Sesler Korosu ile yaptığı bir yayın sırasında bağlama icrâ ederken (Kırkıncı Sanat Yılında Mesut Cemil, 1952, s.23)

Mes'ud Cemil, müziğin kuram ve icrâ alanlarında özellikle üç yönde, klasik sanat müziği, halk müziği ve çoğunlukla da Batı müziği alanlarında çalışmış, her üç koldan da birbirini tamamlayıcı, araştırmacı, birleştirici ve yapıcı bir yöntem kullanmaya gayret etmiştir (Koçu, 1963, C.6, s.3448-3449).

Viyolonselci Muhiddin Sadak ise Mes'ud Cemil'i her konuya hâkim, herkese açık, derin bir kültüre sahip, müzikte güçlü bir sanatçı, konuşmada akıcı ve kusursuz, yazıda üretken bir kalem sahibi ve doğuştan üstün yetenekli bir insan olarak ifade etmiştir (Akt. Koçu, 1963, C.6, s.3453).

Şevket Rado, Mes'ud Cemil'in sahip olduğu Avrupaî bakış açısını Türk müziğiyle bütünleştirmesine yönelik şu sözleri sarf etmiştir:

(...) Türk şiirinde Yahya Kemal'in mevkii ile Türk mûsikîsinde Mes'ud Cemil'in mevkii öyle sanıyorum ki birbirine pek benzer. İki de Avrupalı olurken Türk kalmayı bilmişlerdir. Garp ve Türk mûsikîsini veya böyle bir tasnif yoksa tek sesli mûsikî ile çok sesli mûsikîyi aynı zamanda tatmış olan bu müstesnâ adam, Avrupalı Türk şahsiyetiyle bizim mûsikînin haysiyetini daima asîl bir seviyenin üstünde tutmaya muvaffak olmuş nâdir sanatkârlarımızdan birisidir. (...) (Musiki Mecmuası, 1963, s.231).

Mes'ud Cemil, Klasik Türk müziği eserlerini yeni bir anlayış ve dinamizmle icrâ etmek düşüncesiyle Klasik Koro'yu kurmuştur. Mes'ud Cemil'in icrâ ettiği veya

ettirdiği bir eseri bizzat yaşayarak yorumlaması, onun müziksel anlamda da bir duygu insanı olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Bu nedenle de onun koro yönetimi ve icrâsındaki başarısına kimse ulaşamamıştır (Özalp, 2000, C.II, s.282). Mes'ud Cemil yönetimindeki koroların verdikleri koro konserleri Türkiye’de geniş yankılar uyandırarak gerek o dönemin gerekse daha sonraki kuşağın müzisyenlerini derinden etkilemiştir (Aksoy, 2004).



**Resim 1.6.** Mes'ud Cemil şefliğini yaptığı bir koroyu yönetirken (Etingü, 1961, s.26)

Refik Ahmet Sevengil’e göre, Türkiye radyolarının tarihi tam anlamıyla Mes'ud Cemil ve Ruşen Kam ile başlamıştır. Bu sanatçıların radyo çalışmaları, bütün olanaksızlıklara karşın 1935 yılına dek devam etmiştir (Akt. Özalp, 1995, s.37). Başta Mes'ud Cemil olmak üzere, Ruşen Kam, Cevdet Kozanoğlu ve Vecihe Daryal gibi sanatçılar, 1926-1927 yıllarından itibaren aynı anlayış ve ruh birliği içinde Türk müziğinin en olgun, en ifâdeli, en mükemmel icrâ örneklerini vermişlerdir (Özalp, 1995, s.172).

Mes'ud Cemil en önemli ve etkili yayın organı olduğu bir dönemde radyonun tüm üst kademelerinde görev almıştır. Bununla birlikte, o dönemde radyo plakları adı altındaki özel plakların basılmasına önem vermiş, o dönemdeki radyo müzik programlarının bir bölümünün bugüne kalmasını sağlamıştır. Mes'ud Cemil, halk müziği alanındaki çalışmalara da katkıda bulunmuştur. Yurttan Sesler Korosu’nun oluşturulmasında büyük emeği vardır (Aksoy, 2004).

Mes'ud Cemil ve Ruşen Kam'ın öncülüğünde radyoda düzenli programlar yayınlanarak eserlerin aslına uygun şekilde icrâ edilmesi sağlanmış, yayın esaslarının belirlenmesiyle bir repertuvar oluşturulmuş, saz ve ses sanatçıları sıkı bir disipline tâbi tutularak çalıştırılmış ve radyo sanatçılarının kurum dışında çalışmalarını engelleyen kurallar getirilmiştir. Bununla birlikte, tüm bu girişimler bir konservatuvar eğitimi kapsamında gerçekleştirilmiş ve koro çalışmalarına şeflik sisteminin getirilmesiyle eserler icrâlarına dinamik nüanslar kazandırılmıştır (Özalp, 1995, s.106).



**Resim 1.7.** Mes'ud Cemil Erdoğan Çaplı'nın "Piyano Paşa" adlı plağını İstanbul Radyosu'ndaki bir programında takdim ederken (İnternet 23)

Mes'ud Cemil döneminde radyo içinde gerçekleştirilen diğer düzenleme ve yeniliklere ek olarak sazlar gruplara ayrılmış, klasik koro yeniden kurulmuş, üç yılda bir stajyer sanatçı alımına karar verilmiştir. Bununla birlikte, piyasa sanatçılarının icrâsıyla özünü ve niteliğini kaybederek bozulan müzik eserlerinin en doğru biçiminin saptanması için çalışılmıştır. Ayrıca yozlaşmaya elverişli bir form olan gazel ile cümbüş adlı sazın radyolarda kullanılması yasaklanmıştır (Özalp, 1995, s.146).

Vecdi Bürün, Türk müziğinde babası Tanbûrî Cemil Bey'i ihyâ edecek nitelikte bir icrâcı olan Mes'ud Cemil'in arkadaşlarıyla birlikte verdiği konserlerde, Türk müziğindeki ses ve saz icrâcılığını özensizlikten, gevşeklikten ve kendinden geçmiş halinden arındırarak ona Batı ölçütlerine uygun bir üslûp, nitelik ve görünüş kazandırdığına dikkat çekmiştir. Bununla birlikte Bürün, Mes'ud Cemil'in Batı müziğiyle Türk müziğini kendi kişiliğinde bütünleştirdiğini, Türk müziğinin konser



salonlarında rastlanan hakettiği görünüşünün başlıca mimarlarından birisi olarak da her zaman hatırlanacağına vurgu yapmıştır (Kırkınıc Sanat Yılında Mesut Cemil, 1952, s.8).

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



**Resim 1.8.** Mes'ud Cemil İstanbul Radyosu müdürü olduğu yıllarda (Kırkınıc Sanat Yılında Mesut Cemil, 1952, s.1)

Ercüment Aksoy'un ifâdesiyle, Mes'ud Cemil'den önce mevlevî âyinleri yalnızca mevlevîhânelerde ve dinsel topluluklarda icrâ edilmekteydi. Mes'ud Cemil, mevlevî âyinlerini klasik repertuvara alıp laik devlet radyolarında icrâ ederek klasik

repertuvarın en olgun ve en güzel eserlerinden olan âyinlerin geniş kitleler tarafından dinlenerek sevilmesine aracı olmuştur (İnternet 24).

Bestekâr ve tanbûrî Refik Fersan'a göre Mes'ud Cemil, babasından gelen müzik zevki gereği, sihirli parmaklarıyla tanburunun tellerinden çıkardığı inci dizisi gibi simetrik ve güzel nağmelerinde babasının ruhunu yaşatan bir sanatçıdır. Ayrıca Fersan, Mes'ud Cemil'in Türkiye'de klasik Türk müziği topluluğunu kurarak eski koleksiyonlardaki Hamparsum notalarından elde ettiği seleflerin duyulmamış ve ölümsüz eserlerini tüm asaletiyle, zarafetiyle ve incelikleriyle, üslûbu ve edâsıyla idâresindeki topluluğa icrâ ettiren ve radyo aracılığıyla Türk milletine ilk defa sunan üstad sanatçı olduğunu ifâde etmiştir (Akt. Koçu, 1963, C.6, s.3453).

Mes'ud Cemil'in Türk müziğine verdiği en önemli hizmeti, bu müziğin icrâsına getirmiş olduğu disiplin ve temiz icrâ tekniği olmuştur. Mes'ud Cemil, Türk saz ve söz müziğinde bu anlayışı ciddiyet ve titizlikle uygulamış, eserlerin asıllarına bağlı kalınması ile bu eserlerin sürekliliğini sağlamıştır. Ankara Radyosu Mes'ud Cemil'in idâresindeyken bir tür konservatuvar niteliği kazanmıştır. Mes'ud Cemil, dönemin ihtiyaçlarına göre biçim değiştirmiş olan İncesaz ve Küme Faslı gibi icrâ topluluklarını geleneklere bağlı kalarak yeniden düzenlemiştir. Aynı düşünce ve anlayışı benimsemiş olan sanatçılarla birlikte, bu tarz icrânın en güzel örneklerini Türk toplumuna sunmuş ve yaptığı çeşitli radyo programları aracılığıyla bu örnekleri tanıtmaya çalışmıştır (Özalp, 2000, C.II, s.281-282).



**Resim 1.9.** Mes'ud Cemil sanatçı dostları Hakkı Derman ve Alâeddin Yavaşca ile birlikteyken (İnternet 25)

Ercüment Aksoy, Mes'ud Cemil'in sanatçı kişiliğini, Türk müziğindeki yerini ve bu müziğe karşı bulunduğu önemli hizmetlerini şu ifâdelerle dile getirmiştir:

O döneme kadar Türk mûsikîsine karşı geliştirilmiş olumsuz politikasıyla tanınan Devlet radyoları, Mes'ud Cemil'in dikkatli yönetimi altında yetenekli müzisyenler yetiştirilmesi, halk ve geleneksel mûsikînin kitlelerce dinlenip yayılmasını sağlamıştır. Mes'ud Cemil'in Batı mûsikîsi eğitimi almasının ve Batı mûsikîsini de çok iyi bilmesinin Türk mûsikîsine karşı oluşan önyargıların giderilmesinde yararı olmuştur. (...) Mes'ud Cemil çok etkileyici bir hatipti. Programlarını kendisi takdim eder, eserlerin sözlerini vezin hakkını vererek okurdu. Mes'ud Cemil diğer müzisyenleri çok etkilemiştir. Mes'ud Cemil Bey tarafından beğenilmek ya da azarlanmak bir anlam ifâde ederdi. Onun beğenisini kazanmak için müzisyenler iyi hazırlanır, güzel giriş ve ara taksimleri yapmaya uğraşırlardı. Önemli bir toplantısını yarıda kesip ancak belli belirsiz işitilebilen bir ara taksimi yapan müzisyeni stüdyolarda aradığı bilinir. Müzisyeni gidip bulmaya zamanı yoksa bir not bırakır, takdirlerini ifâde ederdi. Çok güzel bir ara taksimi yaptığı için arkadaşı Ruşen Kam'a bıraktığı not hep bilinir. O dönemlerde standartları Mes'ud Cemil Bey koymuş ya da bir başka deyişle kendisi standart olmuştur. Müzisyenler bu standarda ulaşabilmek için çok çalışmıştır. Özetle, ince zevkiyle, müzikal ve meslekî otoritesiyle (Radyo Müdürü) Mes'ud Cemil Bey güzel mûsikî için bir atmosfer oluşturmuştur. Müzisyenlere bir çerçeve ("context") vermiş ve ölümüyle bıraktığı boşluk doldurulamamıştır (İnternet 26).

Hiçbir maddî kaygı, hiçbir mevki ve rütbe hırsı taşımayan değerli bir sanatçı olan Mes'ud Cemil, tek mülkü olan müziğini de isteyen alabileceği kadar veren bir insandı. O, sevenlerinin kendisinden çok şey öğrendikleri birisiydi. Bununla birlikte sazıyla, sözüyle, kalemiyle ve gerektiğinde bulunduğu yere tüm kalbiyle yalnızca

veren ve karşılığında da hiçbir şey talep etmeyen büyük bir sanatçıydı (Tarcan, 1963, Milliyet, s.6)

Saadettin Heper de Mes'ud Cemil'in müzisyen kişiliğini ve müzik sanatındaki marifetlerini şu sözlerle ifade etmiştir:

(On parmağında on hüner var) atasözünü çok geride bırakan Mes'ud'un on parmağında sayılamayacak kadar hüner vardı. Onda neler yoktu ki, başta tanbur ve viyolonsel olmak üzere bütün sazları en asil üslûplarıyla üstün bir şekilde başaran bir san'atkârdı. Fasil topluluklarındaki daire (def) çalışması ile topluluğa ve dinleyenlerine âdeta neşve ve zevk aşısı yapardı. Koro idâresindeki başarısı da bambaşka idi. El, kol ve vücut hareketleriyle okunan ve çalınan eserlerin en ufak falsosuna bile meydan bırakmazdı. Lisânındaki talâkat, çok ender kimselerde bulunan en büyük meziyetlerindendi. Bilhassa irticâlen olan konuşmalarını dinlemeye doyum olmazdı (Heper, 1963, Milliyet, s.4).

Refi' Cevad Ulunay ise Mes'ud Cemil'in Türk müziğine bulunduğu hizmetleri şu sözlerle dile getirmiştir:

Mes'ud Cemil, babası Tanbûrî Cemil merhûmun yalnız isminin değil, san'atının da vârisi olmuştur. Hayata girdiği ve kendini bildiği seneden itibaren bugüne gelinceye kadar bütün ömrünü mûsikîye vakfeden merhûmun bilhassa Türk mûsikîsine büyük hizmetleri vardır. Onun idâre eylediği heyette mutlaka bir başkalık bir fevkalâdelik görülürdü. Türk mûsikîsinde, pek çokları gibi nisyâna mahkûm eserleri mümkün merteye sağlam bir şekilde ihyâ etmiş, Üçüncü Selimlerin, İtrîlerin, Dedelerin ruhlarını şâd etmiştir. Mes'ud Cemil'in bilhassa (ağırlama)ların icrâsındaki büyük muvaffakiyeti mûsikî tarihinde şükranla yâd edilmeğe değer. (...) Bilhassa Cumhuriyet devrinde Türk mûsikîsine olan hizmeti unutulamaz. Mes'ud Cemil'in, garp mûsikîsine de vukûfu vardı. Fakat ben Türk mûsikîsinin en büyük üstadları ile kaynaşmış, irsî bir varlığa sahip olmuş bir mûsikîşinasın "çeşnî değiştirmek" kabilinden istidâdına başka bir saha aramasını anlamam. Bu itibarla Mes'ud Cemil'in viyolonseldeki hüneri (enr) in kemanına benzer (Ulunay, 1963, Milliyet, s.3).

Mes'ud Cemil'i yakından tanıyan ve sanatçıyla İstanbul Radyosu'ndayken birlikte çalışmış olan bir diğer isim de Faruk Yener'dir. Yener, Mes'ud Cemil ile ilgili bir anısında, onun insânî ve sanatçı yönüyle ilgili düşüncelerini şu sözlerle dile getirmiştir:

Düşündüğüm olmuş, çocukluğumdan beri tanıdığım, sevdiğim kişi, mesleğimizin "en eskisi", o ince duygulu müzikçi, o tatlı sesli spiker, o zarif ve esprili sanatçı İstanbul Radyosu Müdürlüğüne getirilmişti. Dört yılı aşan bir süre boyunca hemen her gün, her saat beraber çalıştık, kırmadan, kırılmadan... Sonra o ayrıldı, ben

ayrıldım. Onun sesi ve sazı, benim ara-sıra sesim kaldı mikrofonda (Yener, 1963, Milliyet, s.4).

Ünlü yazar Peyami Safa, Mes'ud Cemil'in sanatçı kişiliğini ve müzik sanatındaki yerini kısaca özetlerken onun için şu sözleri sarf etmiştir:

(...) Bütün bir imparatorluk câmiasının modern devlete istihâle ettiği bir tarih ânında, evvela Tanbûrî Cemil'i hazırlayan bir soyun zengin kromozomlarıyla dünyaya gelmek, çocukluğundan beri mûsikî seyyâleleriyle dolu bir aile havası ve dostluk çevresi içinde yetişmek, daha sonraları ve gitgide Doğu-Batı ikiliğinin zıtlık hummâsı içinde, her iki mûsikînin ruhuna her an kendi ruhunu döküp ikisinde üstad olurken, kültürünü zenginleştirmek ve Türk nesrinin en seçkin, Türk radyosunun en devamlı ve faal elemanlarından biri olabilmek vasıfları yalnız Mes'ud Cemil'de buluşur (Akt. Kırkinci Sanat Yılında Mesut Cemil, 1952, s.11).

Buraya kadar Mes'ud Cemil'in sanatçı kişiliğine ve icrâ anlayışına yönelik olarak yapılmış alıntılardan da anlaşılacağı üzere, onun nitelikli ve kalburüstü müzik icrâları ortaya koymak ve Türk müziğine hizmet etmek amacıyla büyük bir ciddiyet, titizlik, duyarlılık ve çaba gösterdiği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte, içinde yetiştiği nitelikli sanat çevresi, yararlandığı önemli müzisyenlerle, almış olduğu ciddî müzik eğitimi ve sahip olduğu geniş kültürel birikimiyle Mes'ud Cemil'in kuşkusuz Türk müziğinin 20. yüzyıldaki gelişimi ve saygınlığı için büyük ve önemli bir ekol olduğu söylenebilir.

Mes'ud Cemil'in Türk müzik tarihine damgasını vurmuş önemli bir sanat ve kültür insanı olarak meslek hayatı boyunca yaptığı kaliteli icrâları ile getirdiği yenilikçi ve çağdaş nitelikteki uygulamalarıyla Türk müziğinde büyük bir atılım gerçekleştirdiği ve ona farklı bir yön verdiği ifade edilebilir. Yaşadığı dönemin politik koşullarının da etkisiyle zaman zaman Türk müziğine karşı ortaya koyduğuna dikkat çekilen ve olumsuz nitelikte olduğu belirtilen bazı düşünceleri ve icraatlarının kendi çevresindeki birçok müzisyen tarafından tepkiyle karşılanmış olmasına rağmen, Cemil'in Türk müziğine duyduğu derin sevgisi ve tutkusu, bu müziğe bulunduğu büyük hizmetleri ve onun geleneğini korumak amacıyla gösterdiği üstün gayretleri de göz önünde bulundurulduğunda, bu durumun Mes'ud Cemil'in Türk müziğindeki önemini ve değerini hiçbir şekilde azaltmayacağı, aksine gözle görülür bir biçimde arttıracığı anlaşılmaktadır. Birçok sazı ustalıklı icrâ edebilmesine imkân sağlayan istisnâ bir yeteneğe ve çok yönlü, üstün bir sanatçı kişiliğe sahip olduğu belirtilen Mes'ud Cemil'in, Türk müziğinin gerek bireysel, gerekse toplu icrâ anlayışına getirdiği

yenilik, titizlik ve disiplin anlayışını onun Türk müziğine bulunduğu en önemli ve değerli hizmetlerden birisi olarak yorumlamak mümkündür.

### **1.10. Mes'ud Cemil'in Viyolonsel İcrâcılığı**

Mes'ud Cemil, viyolonsele Yenikapı Mevlevîhânesi'ne devam ettiği sırada tanıştığı Şerif Muhiddin Bey (Targan) sâyesinde başlamış ve ömrü boyunca elinden bırakamayacağı bu heybetli saza da vâkıf olarak onunla bütünleşmiştir. Mes'ud Cemil, Şerif Muhiddin Targan ile tanışmasının ardından, ondan düzenli olarak viyolonsel dersleri almıştır (Özcan, 2011, C.40, s.392). Hakkı Derman'ın ifâdesiyle Şerif Muhiddin Targan, zeki ve yetenekli bir öğrenci olan Mes'ud Cemil'e viyolonsel icrâsına yönelik bildiği her şeyi öğretmiştir. 1921 yılında Berlin'e giden Mes'ud Cemil, orada Hugo Becker'in viyolonsel öğrencisi olmuş ve diğer Batı müziği ustalarından da yararlanmıştı (Cemil, 2012, s.20-21). Mes'ud Cemil, Hugo Becker ile üç yıl viyolonsel çalışmıştır (Öztürk, 2009, s.26).



**Resim 1.10.** Mes'ud Cemil bir radyo yayınında viyolonsel icrâ ederken (Etingü, 1961, s.26)

Mes'ud Cemil, yeni ve coşkun bir hevesle viyolonsele başladıktan sonra, Şerif Muhiddin tarafından Avrupa'nın büyük merkezlerinden birinde esaslı bir çalışma düşüncesine yönlendirilmiş ve yine Şerif Muhiddin'in teşvikiyle viyolonsel öğrenimi için Berlin Yüksek Müzik Akademisi'ne gitmiştir (Rit, 1963, Milliyet, s.6).

Mahmud Ragıp Gazimihal, viyolonselini Mes'ud Cemil'in sanatçı ruhunu derinden etkileyişiyile ilgili dikkat çekici bir konser anısını şu sözlerle dile getirmiştir:

Berlin'de talebe bulunduğumuz yıllarda Mes'ud Cemil aramıza katıldı. (...) Hiç unutmam, kendisini ilk senfonik konsere (Beethoven Salonunda) ben götürmüştüm. Beethoven'ın Yedinci Senfonisini meşhur orkestra şefi Nikiş idâre ediyordu. İlâhî allegretto kısmında yanibaşımdaki delikanlı Mes'ud hüngür hüngür ağlıyordu! Viyolonsellerin enîni onu mahvetmişti! Asil olan her müzik Mes'ud için yeni bir göz yaşı vesilesi, samimiyetin bir ifâdesi, bir ihtizaz ve bir hâtıra ânı oluyordu... (Akt. Kırkinci Sanat Yılında Mesut Cemil, 1952, s.17).

Berlin Yüksek Müzik Akademisi'nde birlikte öğrenim gördüğü bir diğer arkadaşı olan İzzet Nezh Albarak da Mes'ud Cemil'in viyolonsel icrâcılığındaki yeteneği ve başarısıyla ilgili olarak şu açıklamalarda bulunmuştur:

(...) Mes'ud en büyük virtüozlara hocalık etmiş olan Berlin yüksek mûsikî mektebi viyolonsel profesörü Hugo Becker'e intisâb ederek büyük istidâdını üstadın yanında pek çabuk inkişâf ettirdi ve çok geçmeden [viyolonseldeki] o güzel berrak renkli ve hissî ifâdeli tonunu elde etti. (...) Mes'ud uzun ve feyizli bir tahsil devresinden sonra İstanbul'a döndüğü zaman Berlin'de öğrendiklerini tatbik edecek müsait saha bulmuştu. (...) Bu tarihten itibaren solistlik, kuvartetçilik ve orkestracılık gibi bütün mûsikî şubelerinde çalışmağa başladı. (...) Âli Sezin kuvarteti, Lichtner'in âzası bulunduğu İstanbul Keman Kuarteti (Deutsches Strich Quartet Istanbul) Cemal Reşit Rey'in oda mûsikîleri, beynelmilel kuvartet üstadı Lico Amar idâresindeki kuvartet ve daha sonraları Ankara'da Riyaset-i Cümhur Orkestrasının solistleri olan Back ve Gerhardt'ın trio ve kvartetleri kendisinin [Mes'ud Cemil] viyolonsel ile iştirak ettiği mûsikî topluluklarının en zikre şayan olanlarıdır. (...) İsimlerini zikrettiğim bu müzisyenler onun kıyas kabul etmiyecek kalitelere mâlik olduğunu, çalışmada ve duyusunda bir incelik bulunduğunu söyleyerek kendisini çok takdir ediyorlardı. Radyo konserlerimizden sonra Avrupa'nın birçok yerlerinden aldığımız tebriklerin ekserisinde (bilhassa viyolonselinizin asil tonu) şeklindeki bir takdirin izhârına biraz da kıskanarak memnun oluyorduk. Filhakâka dâhî babasının istidâmacıyla tevârüs etmiş bulunan Mes'ud Cemil bazen aylarca elini sürmediği tozlu sazı [viyolonseli] alıp hayret verici bir ustalıkla çalacak kadar büyük istidâda mâliktir. O, tonunu ve tekniğini çalışarak ve zorlayarak elde etmemiştir. O, sanatkâr olarak doğmuştur. Çıkardığı ses, yaptığı tiril gayet tabiidir. En değerli vasfı ise Şark ve Garp mûsikîsi kültürüne aynı kudretle sahip oluşudur. (...) (Akt. Musiki Mecmuası, 1963, s.233-234).

Mes'ud Cemil, annesi Saide hanıma Almanya'dan yazdığı 25 Temmuz 1923 tarihli mektupta, Berlin Yüksek Müzik Akademisi'ndeki viyolonsel hocası Hugo Becker'den ve onunla olan çalışmalarından yolladığı fotoğraflarla birlikte şu şekilde söz etmiştir:

(...) İşte bu resimler benim viyolonsel hocamın resimleridir: Profesör Hugo Beker [Becker] yaşayan en büyük viyolonselistlerden birisidir. Çok istifâde ediyorum. Bir sene sonra ümîd ettiğimden fazla viyolonsel çalacağımı söylüyor ve dâima beni teşvik ve takdir ediyor. (...) Resimde gördüğünüz oda, profesörün çalışma odasıdır. Talebeleri, yani biz de burada ders alırız. Konsola dayalı gördüğünüz viyolonsel de, benim viyolonselimdir. Nasılsa o da çıkmış. (...) (Cemil, 2012, s.253-254).





**Resim 1.11.** Mes'ud Cemil'in Berlin Yüksek Müzik Akademisi'ndeki viyolonsel hocası Hugo Becker (1863-1941) (İnternet 27)

Mes'ud Cemil'in viyolonsel çalışmalarına ilişkin bir diğer mektup da Şerif Muhiddin Targan'a aittir. Targan, Mes'ud Cemil'e yazdığı 8 Mart 1937 tarihli mektubunda, Cemil'in İtalyan besteci Luigi Boccherini'nin viyolonsel konçertosunun icrâsına yönelik katettiği aşamadan ve İsraili viyolonsel sanatçısı David Zirkin ile yaptığı çalışmalardan duyduğu memnuniyeti şu sözlerle dile getirmiştir:

“Viyolonsel ile ciddî suretde meşguliyetinize ve [David] Zirkin gibi muktedir bir çellistle müzâdefa eylediğimize çok memnun oldum. ‘Boccherini konsertosu’nu hüsn-i intihâb eylemişsiniz. Ben de o konsertoyu çok severim İnşallah, yazın sizden dinlerim. Elbet şimdiye kadar kuvve-i karîbeye gelmiştir” (Akt. Cemil, 2012, s.261).

Halil Bedii Yönetken Mes'ud Cemil'in viyolonsel icrâcılığına ve Batı müziği alanındaki hâkimiyetine ilişkin görüşlerini şu sözlerle dile getirmiştir:

(...) Müstesnâ bir Tanbûrî ve çok hassas arşeli bir viyolonselisttir. Ulvi Cemal Erkin'in piyanolu kentetinde viyolonsel partisini çaldığı bir yayından sonra bir Avrupalı dinleyiciden gelen mektupta kentetin viyolonselistin tonunun ne kadar

senâ edildiğini çok iyi hatırlarım. Gerek Batı ve gerek Türk müziğine olan âşinalığı ona özel bir şahsiyet ve kalite sağlamıştır. Objektiftir, her iki tarafın hakkını teslim eder, Türk müziğinin değerine olduğu kadar Batı müziğinin ifâde kudretine de samimî surette inanmıştır. (...) Mes'ud, tanburu ve şeflikleri ile, memleket sanatına olduğu kadar viyolonsel, viyolonsel hocalıkları, Batı müziğine ait yazıları ve konuşmaları, takdimleri ile Batı müziği propagandasına aynı derecede hizmet etmiştir. O iki cepheli, kültürlü, saltanatlı bir insandır (...) (Akt. Kırkinci Sanat Yılında Mesut Cemil, 1952, s.22).

Fikri Çiçekoğlu da Mes'ud Cemil'in Batı müziği eserlerini viyolonsel ile icrâ edişindeki ustalığına yönelik bir anısını şu ifâdelerle anlatmıştır:

(...) Beethoven'ın 125'inci ölüm yıldönümünü anmak için İstanbul Belediyesi'nin geçen mevsim tertiplediği dört konserden üçüncüsü oda mûsikîsine ayrılmıştı. Mesut Cemil'i konser salonunda ilk defa o gece dinlemiştim. Beethoven'ın Op. 18 Fa majör kuartetinde onun viyolonsel, dört sütun üstünde duran bu ses yapısının en sağlam desteği idi. Cemal Reşit'le birlikte yine o büyük bestecinin Op. 5 No. 2 Sol minör sonatını çalarken viyolonselisti nüans paletinde zengin renkler bulunan bir ses ressamına benzetmiştim (...) (Akt. Kırkinci Sanat Yılında Mes'ud Cemil, 1952, s.9).

Refik Fersan da hatıralarında, Mes'ud Cemil'in Almanya'ya viyolonsel eğitimi için gittiğini ve Türk Ocağı'nda sanatçı arkadaşlarıyla verdiği bazı uzun süreli konser turnelerinde kendilerine yardımcı olması amacıyla Cemil'i de çağırıldıklarını yazmıştır. Fersan, Mes'ud Cemil'in iş yükünü paylaşmakla birlikte konserlere viyolonselle katıldığını da belirtmiştir (Akt. Bardakçı, 2012, s.146, 148).

İhsan Özgen'in anlatımına göre Mes'ud Cemil'in, annesinin adı olan "Saide Çeren" takma adını kullanarak İstanbul Radyosu'nda yayınlanan bir takım eser icrâları ile neşriyatlara katıldığı da bilinmektedir. Mes'ud Cemil'in bu takma adla radyo programlarında viyolonsel icrâ ettiği söylenir (İhsan Özgen ile kişisel görüşmeden akt. Yücebıyık, 1992, s.51).

Mes'ud Cemil, Bağdat Konservatuvarı'ndan 1959 yılındaki dönüşünden sonra, Klasik Koro'nun cuma akşamları yayımlanan programlarını yönetirken bazı solist sanatçıların icrâsına viyolonseliyle eşlik etmiştir. Son yıllarında, Kâni Karaca'nın birçok programının yayını üstlenmiş ve ona viyolonselle eşlik ederek Karaca'nın icrâcılığına destek olmuştur (Cemil, 2012, s.22).

Edip Akın'ın (1951, s.5) ifâdesiyle “Mes’ud Cemil, sadece Türk mûsikîsinde değil, Batı mûsikîsi sahasında da çalışarak Türkiyenin en güzel violonsel çalanları arasında yer aldı ve hepsini fersah fersah geçti”. Mes’ud Cemil’in viyolonsel taksimleri oldukça kaliteli ve niteliklidir. Kendi yaşadığı dönemde çok az icrâcının çaldığı viyolonselın Türk müziğinde nasıl kullanılması gerektiğini çok güzel örnekler vererek göstermiştir (Aksoy, 2004).



**Resim 1.12.** Mes’ud Cemil Ulvi Cemal Erkin ile yaptığı bir provada viyolonsel icrâ ederken (Kırkinci Sanat Yılında Mes’ud Cemil, 1952, s.24).

İhsan Özgen, Mes’ud Cemil’in viyolonsel icrâcılığı hakkındaki görüşlerini şu açıklamalarla dile getirmiştir:

Bilindiği gibi Mesud Cemil Bey’in babası Tanbûrî Cemil Bey de aynı zamanda iyi bir viyolonsel ustasıydı. Bu sebeple daha temelden Mes’ud Cemil, babasının stilinden etkilendi ve ondan edindiği izlenimler kendi stilini oluşturdu. Yurt dışında çok iyi bir Batı Müziği ve viyolonsel eğitimi aldı. Oda müziği topluluklarında çalabilecek seviyede iyi bir çellist oldu. Orkestrada değil ama ufak resital ve konserlerde çalabilecek kadar iyiydi. Özellikle sonoritesi (çıkardığı ses tınısının güzelliği, güçlülüğü, parlaklığı) açısından eşsiz bir müzisyendir. Bu özellik onun

Batı Müziği çevrelerinde de kabul edilen bir yönüydü. Bu veraset olarak geçen bir özellik. (...) Buna ilâve olarak bir de iyi bir Batı Müziği eğitimi görmüş olması onu iyi bir seviyeye getirmiştir (Akt. Yücebıyık, 1992, s.50-51).

Mithat Fenmen de Mes'ud Cemil'in sanatçı kişiliğini ve viyolonsel icrâcılığını şu sözlerle anlatmıştır:

Mes'ud sanatta mükemmeli arıyan bir insandır. İcrâcı olarak onunla çok konserler verdim. Bir eseri çalışırken kolay kolay tatmin olmaz, bilhassa oda müziğinde bestenin ruhuna, inceliğine inmek için muhayyilesini bestekârın devrine uzatır ve oradan ilham alır. Viyolonsel Mes'ud'a göre sadece bir âlet değildir. Onun tellerinde yalnız kendi şahsiyetini değil, bütün bir mazinin hazinesini keşfettiği için en yakın dostu viyolonsel olmuştur. Bu sazdan çıkardığı derin vibrato'lu sesi unutmak kabil midir? (Akt. Koçu, 1963, C.VI, s.3453).

Mes'ud Cemil, viyolonsel icrâsına yeni bir bakış açısı kazandırmış ve ona derinlik katmıştır. Mes'ud Cemil'in viyolonselde ürettiği dem sesler, seslendirdiği eserlerin icrâsına bir gerilim kazandırmış ve ezgiyi yeni tınlarla zenginleştirmiştir. Ayrıca viyolonselın pest bölgesini de icrâlarında sıkça kullanmıştır. Mes'ud Cemil'in viyolonselle yaptığı taksimleri; icrâ tekniği, makamları işleyişi ve kendisine özgü yeni nağmeler üretmesi nedeniyle Türk müziğinde taksim adı verilen doğaçlama müzik biçiminin nitelikli örnekleri arasındadır. Mes'ud Cemil'in viyolonsel taksimleri, bu sazı ne kadar iyi icrâ ettiğinin yanı sıra, nağme oluşturma becerisini göstermesi açısından da önemlidir (Aksoy, 2004).



**Resim 1.13.** Mes'ud Cemil viyolonseliyle birlikteyken (Tahsin, 1961, s.10)

İhsan Özgen'e göre, Mes'ud Cemil'in taksimlerinde babasından ona aktarılan belirli bir prototip söz konusudur. Bu durum Mes'ud Cemil'in icrâsında derhal kendisini belli eder. Özgen'in ifâdesiyle, Mes'ud Cemil'in genel anlamdaki taksimleri, kemençe ve lâvta gibi sazlarla yaptıklarında olduğu gibi, kimi zaman babasının perde, ses ve ezgi anlayışını kullanmakla birlikte, esâsen kendisinden önceki klasik taksim formuna ve geleneğine benzemez. Mes'ud Cemil'in viyolonsel taksimlerinde biçimsel bir değişiklik yaptığını söylemek mümkündür. Mes'ud Cemil'de taksimden kompozisyon kavramına doğru bir geçiş görülür. Hasan Ferit Alnar ve Şerif Muhiddin Targan gibi Batı eğitimiyle yetişmiş sanatçıların yaptığı biçimde, taksim formunu giriş, gelişme ve sonuç gibi bölümleri dikkate almaksızın adeta deforme ederek kendisine özgü bir tarzla icrâ eder. Mes'ud Cemil, taksimin içinde bulunması gereken ritmik ve ezgisel yapıyı değiştirir. Örneğin viyolonsel taksimlerinde beklenmedik kalışlar yapar, değişik boşluklar koyar veya aralıkları değiştirir. Sürpriz akorlar ve dem seslerle süslemeler de yapar (Akt. Yücebıyık, 1992, s.52).

Buraya kadar verilen bilgilerin ışığında, ünlü ud virtüözü Şerif Muhiddin Targan'la ilk defa İstanbul'da başladığı viyolonsel eğitimini, daha sonra Berlin'de Alman viyolonsel sanatçısı ve eğitimcisi Hugo Becker'le sürdüren Mes'ud Cemil'in, çalıştığı her iki usta sanatçıdan edindiği teknik ve müziksel birikimini Türk müziği icrâ geleneği ve üslûbu bünyesinde sentezleyerek yeni ve özgün bir viyolonsel icrâ tavrı oluşturduğunu ifâde etmek mümkündür. Bununla birlikte, Mes'ud Cemil'in Türk müziğindeki viyolonsel icrâcılığının ilk evresinde, babası Tanbûrî Cemil Bey'in viyolonselle yaptığı taksimleri ile tanbur ve kemençe gibi sazlarda yaptığı diğer taksimlerinden etkilenmiş olduğu ihtimâli de söz konusu edilebilir. Ancak Mes'ud Cemil'in Türk müziğindeki viyolonsel icrâsına Tanbûrî Cemil Bey'in icrâ anlayışına yönelik bir takım izlenimler yansıttığı ifâde edilse de Mes'ud Cemil'in kendisine özgü viyolonsel icrâ anlayışı ve tavrının babasıninkinden daha farklı bir kulvarda olduğunu belirtmek bu anlamda daha gerçekçi bir yaklaşım olacaktır.

Viyolonselle Batı müziği eserlerini de ustalıkla icrâ ettiği kaydedilen Mes'ud Cemil'in, bu müziğe yönelik aldığı ciddî eğitim sâyesinde edindiği icrâ unsurlarını viyolonselin Türk müziğindeki icrâsı için de kullanarak ona güçlü bir müziksel nitelik kazandırdığı, ancak bunu ortaya koyarken de Türk müziğinin geleneksel icrâ

anlayışından ve hissiyâtından hiçbir zaman uzaklaşmadığına dikkat çekmek mümkündür. Gerek yaptığı taksim kayıtlarında ve gerekse refakat ettiği toplu icrâ kayıtlarında, viyolonselî Türk müziğinde hem solo saz hem de eşlik sazı işleviyle kullanmış olması dolayısıyla Mes'ud Cemil, bir viyolonsel sanatçısı olarak bu anlamda önemli bir yere sahip olmuştur. Viyolonselînin tınısal özelliklerini yaptığı taksimlerle Türk müziği bünyesinde göstermeye çalışan Mes'ud Cemil, onun hem eşlik hem de pest ses desteği olarak kullanılmaya elverişli bir saz olduğunu bildiği için, refakat ettiği çeşitli saz eseri icrâ kayıtlarında da viyolonselînin bu özelliğini öne çıkarmış ve bunu belirgin bir biçimde sergilemiştir.

İcrâ ettiği çeşitli sazlar arasında viyolonselîle ayrı bir önem veren Mes'ud Cemil'in, bu sazın teknik ve müziksel olanaklarından mümkün olduğunca yararlanmak suretiyle icrâlarda daha etkin bir şekilde kullanılması amacıyla Türk müziğine kalıcı olarak kazandırmak istediği düşünülebilir. Ayrıca viyolonselî Türk müziği icrâsında eşlik amacıyla da kullanmış ilk sanatçı olan Mes'ud Cemil'in bu yenilikçi uygulaması, onun viyolonselîye yönelik farklı ve zengin bir tınısal arayış içerisinde olduğu şeklinde de yorumlanabilir.

## 2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Bu bölümde, araştırmayla konu ve içerik bakımından bir takım benzerlikleri ve ortak noktaları bulunan; Mes'ud Cemil, tavır ve üslûp konularına yönelik yapılmış birkaç çalışmanın dışında, viyolonselın Türk müziğindeki yeri, kullanımı, icrâ özellikleri ile Türk müziğine yönelik eğitim-öğretimi gibi unsurları inceleyen çeşitli akademik çalışmalara ilişkin bilgiler aşağıdaki ilgili başlıklar kapsamında verilmiştir.

### 2.1. Doktora Tezleri

T. Karaca (2016) tarafından hazırlanan “15. Yy.'da Kullanılan Makamlardan Oluşturulan Seyr-i Nâtik Örneğinin Viyolonsel Öğretiminde Kullanılabilirliğinin Değerlendirilmesi” başlıklı doktora tez çalışması, viyolonsel icrâcılığı için gereken materyallerin eksikliği göz önünde bulundurularak, viyolonsel eğitimine ve öğretimine katkı sağlamak amacıyla yapılmıştır. Çalışmada, 15. yüzyıl edvâr ve kaynaklarındaki makamlar ile bestelenmiş seyr-i nâtik örnekleri olmak üzere iki temel dayanak belirlenmiştir. Yöntem olarak kaynak tarama, eser analizi ve anket görüşme tekniği kullanılmıştır. 13. yüzyıldan 21. yüzyıla kadar edvâr ve kaynaklarında varlığını sürdürmüş olan 204 adet makam çalışmanın evrenini, 15. yüzyıldaki edvâr ve kaynaklarında kullanılmış olan 50 adet makam ise çalışmanın örneklemini oluşturmuştur. Çalışmada kullanılan makamlar bugüne ulaşan eserlerin sayısına göre belirlenmiş ve seyr-i nâtik formunun da en çok 50 makamdan oluşması nedeniyle örnek seyr-i nâtik 50 makamla sınırlandırılmıştır. 15. yüzyıl edvâr ve kaynaklarındaki makam anlatımları ile örnek eser bulgularına göre, Türk müziği viyolonsel icrâsı için Seyr-i Nâtik formunda örnek bir eser oluşturulmuş ve eserin eğitim-öğretimdeki kullanılabilirliği uzman görüşleri alınarak değerlendirilmiştir. Çalışmanın sonucunda, Türk müziği viyolonsel eğitimi ve öğretiminde, makam geleneğine bağlı materyal oluşturulmasının gerekliliği ile önemine vurgu yapılmıştır.

M. Gürel (2016) tarafından hazırlanan “Nubar Tekyay'ın Keman Taksimlerinin Tahlîli” başlıklı doktora tez çalışmasında, Nubar Tekyay'ın (1905-1955) keman ile Türk Mûsikîsi icrâcılığında taksim geleneğinin oluşmasına katkıda bulunduğu, Türk mûsikî tarihinin kayıtlarına ulaşılabilen önemli keman icrâcıları arasında yer aldığı,

kendine has icrâsı ile sonrasında gelen kemânileri teknik ve tavır özellikleri bakımından etkileyerek keman icrâcılığında ekol olarak kabul edildiği bilgisi verilmiştir. Araştırmanın, Nubar Tekyay ile ilgili gerekli literatürün taranması ve mevcut durumun ortaya konulması sebebiyle "Betimsel" bir araştırma olduğu, araştırmanın modelinin ise "Genel Tarama Modeli" olduğu belirtilmiştir. Çalışmada, Tekyay'ın hayatı, besteciliği, Tekyay hakkında yapılan akademik çalışmalar kaynak taraması yöntemi ile elde edilmiş, Nubar Tekyay'a ait taksim kayıtlarının temini için TRT Ankara Radyosu Arşiv ve Müzik Dairesi Arşivlerine, Millî Kütüphâne Kayıt Arşivine ve Özel Arşivlere ulaşılmıştır. Elde edilen taksim kayıtlarından hareketle, Tekyay'ın taksimlerinde kullanmış olduğu süsleme teknikleri, ifâde unsurları, melodik, ritmik ve nazarî tahliller, Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar'ın, "Ünlü Virtüöz Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri (Taksim Notaları, Analiz ve Yorumlar)" adlı kitabından ve Doç. Dr. Mehmet GÖNÜL'ün "Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması" konulu doktora tezinden istifade edilerek yapılmıştır. Çalışmada, Nubar Tekyay'a ait 16 adet giriş ve 3 adet geçiş taksimi notaya alınarak taksimlerin teknik, melodik ve nazarî açıdan tahlili yapılmıştır. Teknik tahlil ile Tekyay'ın keman icrâsındaki pozisyonlar, süsleme teknikleri ve ifâde unsurları tahlil edilerek açıklanmıştır. Melodik tahlil ile taksimlerdeki özgün soru-cevap cümleleri, sekileme, tartım ve hız değişkenlikleri ortaya çıkarılmıştır. Nazarî tahlil ile taksimlerin tamamı cümle cümle ayrılarak makamların seyri, geçki ve perde kullanım özellikleri gelenek yaklaşımlarına bağlı kalınarak açıklanmış, Tekyay'ın nazarî anlayışı 14. yüzyıldan bugüne 18 ayrı kaynaktaki makam tarifleri ile kıyaslanarak ortaya konulmuştur. Sonuç olarak, Nubar Tekyay'ın icrâ tavrı ve onu ekol yapan özellikler keman icrâcılarının kullanımına sunulmak maksadı ile somutlaştırılmıştır.

L. Değirmencioğlu (2011) tarafından hazırlanan "*Makamsal Viyolonsel Öğretim Yöntemine Sistemik Bir Yaklaşım*" başlıklı doktora tez çalışması, 'makamsal viyolonsel eğitiminde metot eksikliği' probleminin çözümüne yönelik sistemik, bilimsel bir öğretim yöntemi geliştirmek ve bu yöntemin öğrenci başarısı üzerindeki etkilerini belirlemek amacıyla hazırlanmıştır. Araştırmanın birinci aşamasında literatür taraması yapılarak Türk müziği nazariyatı öğretim yöntemleri, türk müziği çalgıları öğretim yöntemleri ve geleneksel viyolonsel öğretim yöntemleri



incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda elde edilen bulgular, makamsal viyolonsel eğitimi alanında uzman kişilerin görüşlerinden elde edilen bulgularla birleştirilerek makamsal viyolonsel eğitime yönelik bir öğretim yöntemi geliştirilmiştir. Oluşturulan yöntem, uzman kişilerin görüşleri alınarak süre, hedef davranışlar, içerik, yöntem ve değerlendirme basamaklarını kapsayan üniteler halinde Hüseyinî makamı üzerinde çalışılmış ve toplam 28 ders saatine karşılık gelen bir ders işleyiş planı hazırlanmıştır. Araştırmanın ikinci aşamasında, uygulama sürecinde yapılması planlanan ön test-son test sonuçlarını değerlendirecek gözlemci grubu ve öğretim yönteminin uygulanacağı deney grubu oluşturulmuştur. Gözlemci grubu, Erciyes Üniversitesi GSF Müzik Bölümü'nde görev yapan ve alanında uzman olan 4 öğretim elemanından oluşturulmuştur. Deney grubu ise Erciyes Üniversitesi GSF Müzik Bölümü'nde farklı sınıflarda öğrenim gören, farklı seviyelerdeki viyolonsel öğrencilerinin arasından seçilmiş olan 3 viyolonsel öğrencisinden oluşturulmuştur. Araştırmanın son aşamasında, oluşturulan yönteme ilişkin deneysel bir çalışma yapılmıştır. İlk önce, deney grubuna Hüseyinî makamında seçilen bir saz semâîsinin iki bölümünün (1 hâne ve 1 teslim) solfeji ve icrâsı yaptırılarak ön test uygulanmıştır. Daha sonra geliştirilen öğretim yöntemi deney grubuna uygulanmış ve uygulama sonucunda aynı eserin iki bölümünün solfeji ve icrâsı tekrar yaptırılarak son test uygulanmıştır. Araştırmaya yönelik ön test ve son test verilerinin değerlendirmesi, gözlemci grubu ile birlikte hazırlanan performans değerlendirme ölçeğiyle yapılmıştır. Değerlendirme sonuçlarına ilişkin yapılan istatistik analizinde, makamsal viyolonsel eğitimi için geliştirilen öğretim yönteminin öğrenci gelişiminde etkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

M. Gönül (2010) tarafından hazırlanan “*Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitime Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması*” başlıklı doktora tez çalışmasında, 1873-1937 yılları arasında yaşayan Nevres (Orhon) Bey'in, özellikle ud icrâsına getirdiği yeniliklere Klâsik Türk Mûsikîsinin ve ud icrâcılarının önde gelen simâlarından olduğu ve Nevres Bey'i farklı kılan yönünün, ud icrâsında kendi dönemine kadar kullanılan icrâ tekniklerinde farklı ve bütünüyle özgür bir tavır kazandırmış olduğu bilgisi verilmiştir. Çalışmada, Nevres Bey'in udu kendisinden önceki icrâcılar gibi boş telleri kullanarak dikey ağırlıklı bir icrâda değil, özellikle Cemil Bey'in tanbur ve lâvta icrâsının etkisiyle çok pozisyonlu, boş tellerden imtinâ

eden bir tavrıyla icrâ ettiği ve bu noktada geliştirdiği teknik ile ud icrâ tarihinde bir milâd olduğu belirtilmiştir. Bununla birlikte çalışmada, temel seviyede ud eğitimi almış olan icrâcılarının özgün tavırlarını oluşturmaları için eğitimlerini daha üst seviyelere taşımak zorunda oldukları ve parmak izleri kadar belirleyici olan sanatkâr tavrının her icrâcı için ulaşılması gereken bir hedef olması gerektiği vurgulanmıştır. Bu hedefe ulaşabilmek için icrâcının kendinden önceki önde gelen icrâcıları ve tavırlarını tanıma, anlama ve uygulama gereksiniminin bulunduğu ve bu noktada, yaşanan eksiklerin giderilmesi için tarihe mâl olmuş icrâcılarının sanat kişiliklerinin ve kendileriyle bütünleşen tavırlarının günümüze taşınmasının bir gereklilik olduğuna dikkat çekilmiştir. Bu çalışmada, ud icrâcıları arasında çok önemli bir yer tutan Nevres Bey'in 14 ayrı makamdaki 20 taksimi ışığında tavrı ve mûsikî birikimi analiz edilmiş ve ulaşılan bilgiler doğrultusunda yine onun tercih ettiği makamlarda ve yapmış olduğu geçkileri kapsayan ud için 14 örnek alıştırma oluşturulmuştur.

Y. Özgen Öztürk (2009) tarafından hazırlanan “*Türk Makam Müziği'nde Viyolonsel: Erken Dönem Kayıtları Üzerine Bir Analiz*” başlıklı doktora tez çalışmasında, Tanbûrî Cemil Bey ve oğlu Mes'ud Cemil gibi usta sâzendelerin viyolonselle yaptıkları ilk icrâ kayıt örnekleri analiz edilmiş, Türk makam müziğinin geleneksel değerlerinden gelen ileri icrâ tekniklerinin viyolonsel icrâsına yönelik ortaya koyduğu anlamlar araştırılmıştır. Bu sanatçıların viyolonselle plağa kaydettikleri taksim icrâ örneklerinde yer alan parmak baskıları, triller, vibratolar, glissandolar, çarpmalar, çift sesler, dem sesler, özel yaylar ve hızlı artikülasyonlar gibi icrâ teknikleri, çağdaş icrâlara ve yeni yazılacak eserlere kaynak oluşturması amacıyla ortaya koyulmuştur. Araştırmada analizleri yapılacak icrâlar için taksim örnekleri tercih edilmiştir. Söz konusu taksimler de bu kayıtların enstrümantal Türk müziğinde geleceğe yönelik önemli fikirler verebileceği düşüncesiyle incelenmiştir. Çalışmanın sonuç bölümünde, ilgili taksim kayıtlarının analizlerinden elde edilen sonuçlar doğrultusunda, Batı müziğindeki viyolonsel tekniği ve icrâ tarzında yer almayan, Türk makam müziğine, özellikle de Tanbûrî Cemil Bey'e ait icrâ özelliklerinin aktarılması ve yaygınlaştırılması amacıyla ne tür çalışmaların yapılabileceğine yönelik bir takım önerilerde bulunulmuştur.

G. Yahya (2000) tarafından hazırlanan “*Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri*” başlıklı doktora tez çalışmasında, müzik çevrelerinde önemli ud virtüozlarından biri olarak

kabul edilen Yorgo Bacanos'un çeşitli makamlardaki taksimleri incelenmiştir. Bu incelemede taksimlerin seyir özellikleri, kullanılan perdelerin ezgisel hareketleri ve frekans değerleri, Bacanos'un kişisel motifleri, taksimlerinde kullandığı ses alanı ve makam geçkileri ele alınmıştır. Elde edilen verilere göre ud eğitiminde kullanılmak üzere değişik makamlarda örnek etüdler oluşturulmuştur.

## 2.2. Yüksek Lisans Tezleri

T. Akdağoğlu (2018) tarafından hazırlanan "*Türk ve Batı Müziği'nde Viyolonsel İcrâsı*" başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında, viyolonseli diğer yaylı sazlardan ayıran özelliklerinin ses sahası, anahtar (açık) kullanımı, yorum farkı ve orkestralardaki konumu olduğu belirtilmiştir. Viyolonselin Türk müziğinde kendine özgü tavrı ve tınısıyla varlık gösteren, hüzünlü ve lirik bir ses yapısına sahip olan ve aynı zamanda üzerinde önemle durulması gereken bir saz olduğuna dikkat çekilmiştir. Ayrıca Türk müziğindeki ve Batı müziğindeki viyolonsel icrâ tekniklerinin karşılaştırmasını içeren kitap ve makalelerin yok denilecek düzeyde olmasının, tez yazarını bu konuyu çalışmaya sevk ettiği vurgulanmıştır. Çalışmada, viyolonselin yapısal ve teknik özellikleri ele alınmış, icrâsında kullanılan teknikler incelenmiş, viyolonselin her iki müzik türü kapsamındaki icrâ teknikleri karşılaştırılmış ve etüt kullanım farklılıkları incelenmiştir.

Ö. Çetik (2017) tarafından hazırlanan "*Viyolonselin Türk Müziğindeki Gelişim Sürecinin İncelenmesi*" başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında, viyolonselin genel olarak Türk müziğinde bas dolgunluğu sağlamak amacıyla kullanıldığına ve Türk müziği ile en az yüz elli yıl öncesine giden bir ilişkisinin olduğuna değinilmiştir. Çalışmada, viyolonselin Türkiye'de klasik Türk sanat müziği uygulamalarında (fasıl, eşlik) ve Türk Senfonik Müziği ortamlarında (opera, bale, senfoni) kullanıldığı belirtilmiştir.

H. Bükülmez (2017) tarafından hazırlanan "*Haydar Tatlıyay ve Sadi Işılâ'ın Keman İcrâlarının Tahlihi*" başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında, 20. yüzyıl Türk müzik tarihinde hem bestekârlığı hem de keman icrâcılığı bakımından önemli bir yeri olan Haydar Tatlıyay (1890-1963) ve Sadi Işılâ'nın (1899-1969), icrâ tavrı ile

kendilerinden sonraki keman icrâcılarını etkileyerek ekol oldukları bilgisi verilmiştir. Araştırmada, Işıl ve Tatlıyay'ın, dönemin diğer keman üstadlarından makam anlayışı ve keman icrâsında kullanmış oldukları teknikler açısından farklılık gösterdikleri belirtilmiştir. Araştırmada, Haydar Tatlıyay ve Sadi Işıl'ın bestelenmiş eser icrâlarındaki tavır özellikleri tespit edilerek söz konusu farklılığın ortaya konulması amaçlanmıştır. Bu doğrultuda, araştırmada tarama modeli kullanılmıştır. Haydar Tatlıyay'ın icrâ etmiş olduğu farklı formlardaki 11 adet bestelenmiş eser icrâsı ile Sadi Işıl'ın icrâ etmiş olduğu farklı formlardaki 13 adet bestelenmiş eser icrâsı araştırmanın evrenini oluşturmaktadır. Bahsi geçen 24 adet bestelenmiş eser icrâları Haydar Tatlıyay ve Sadi Işıl'ın icrâ etmiş olduğu biçimiyle notaya alınarak TRT repertuarındaki nüsha ile karşılaştırılmıştır. Haydar Tatlıyay ve Sadi Işıl'ın icrâ özellikleri süsleme teknikleri, ilâve notalar, tartım değişiklikleri, yay teknikleri ve müzikal ifâde unsurları basamakları doğrultusunda tahlil edilmiştir. Haydar Tatlıyay'ın icrâsında en fazla glissando süsleme tekniği ve detache yay tekniğini kullanmış olduğu tespit edilirken, Sadi Işıl'ın icrâsında en fazla çarpma süsleme tekniği ve legato yay tekniğini kullanmış olduğu tespit edilmiştir. Buna göre araştırmada, Türk müziği icrâsı için büyük öneme sahip olan tavır kazanımının gerçekleştirilebilmesi için icrâcılar tarafından Haydar Tatlıyay ve Sadi Işıl'ın sıklıkla dinlenilmesi önerilmiştir.

Z. A. Hatipoğlu (2016) tarafından hazırlanan “*Tanburi Cemil Bey Viyolonsel Taksimlerinde Zaman*” başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında, Tanbûrî Cemil Bey'in viyolonsel taksimleri, zaman niteliği ön planda tutularak analiz edilmiş, Cemil Bey' in taksim anlayışı ve yaklaşımları incelenmiş, zamansal akış içerisinde şekillenen taksimin nasıl bir doğaçlama türü olduğu tartışılmıştır. Çalışmada, Cemil Bey'in 1912-1914 yılları arasında kaydetmiş olduğu taş plak kayıtlarının bugüne ulaşan en eski viyolonsel taksim kayıtlarını içerdiği bilgisi verilmiştir. Çalışmada incelenen taksimler bu kayıtlar arasından seçilmiş ve bunlara ek olarak karşılaştırmalarda değerlendirmek üzere Cemil Bey'in kendisinin icâd ettiği bir saz olan yaylı tanbur ile gerçekleştirdiği Bestenigâr taksimi incelenmiştir. Bu incelemeleri ayrıntılı bir şekilde gerçekleştirebilmek için müzikal zaman deneyimi açısından önemli olduğu düşünülen taksimdeki değişim noktalarının tespit edilebildiği, teorik bir analiz modeli sunulmuş ve taksimlerinden seçilen bazı örnekler üzerinden modelin uygulanması gerçekleştirilmiştir. Yapılan analizler ve karşılaştırmalar sonucunda, taksimlerinde

planlanmış bir zaman kullanımı olduğu, özellikle değişimin meydana geldiği noktalarda, Cemil Bey' in Batı müziği tekniklerinden faydalandığı belirlenmiştir. Taksimlerinin her birinde, yaklaşık olarak aynı zamansal oranda makamsal geçkiler ve oktav atlamaları sergilenmiştir. Dizi ve dolayısıyla perde sistemi bakımından içerisinde daha az değişikliğe imkân sağlayan makamlarda statik bir zaman kullanımı görülürken, oranları, çeşnilerin iç içe kullanımı, ses alanı değişiklikleri ve oktav atlamalarıyla belirlemiştir. Perdelerin değişiminin daha sık gerçekleşmesine uygun alanın olduğu makamlarda ise, daha geniş bir zaman yayılımı sergileyerek, baştan sona genişleyen ve paralel noktalarda ortaya çıkan makamsal geçkiler ile oranları belirlemiştir.

A. Kılıç (2015) tarafından hazırlanan “*Türk Müziği Viyolonsel İcracıları ve İcra Tekniklerine Yönelik Bir İnceleme*” başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında, Türk Müziği viyolonsel sanatçı ve eğitimcilerinin kullanmış oldukları sağ ve sol el icrâ teknikleri ile uygulanan anket sonucunda seçilen altı viyolonsel sanatçısının eser icrâsında kullanmış oldukları sağ el ve sol el icrâ tekniklerinin karşılaştırılması amaçlanmıştır. Çalışmada, viyolonsel sanatçı ve eğitimcilerinin eğitim düzeyleri, viyolonsel öğretim sürecinde kullanmış oldukları icrâ teknikleri ve Türk müziği viyolonsel öğretim yöntemlerini belirlemek amacıyla bir anket oluşturulmuştur. Ankette icrâda üst düzey performans sergileyen ve üslûp bakımından örnek alınabilecek altı Türk müziği viyolonsel sanatçısı tespit edilmiştir. Random örnekleme yöntemiyle her bir sanatçının ikişer performansında kullanılan sağ ve sol el icrâ teknikleri karşılaştırılmıştır. Böylece Türk müziği viyolonsel öğretiminde kullanılan icrâ tekniklerinin, eser icrâsında kullanılma düzeylerine yönelik durum tespiti yapılmıştır. Türk müziği viyolonsel öğretiminde kullanılan icrâ teknikleri ile viyolonsel sanatçıların eser performanslarında kullandıkları icrâ teknikleri karşılaştırması sonucunda, sağ el tekniklerinden *pizzicato*, *legato*, *staccato*, *portato*, *tremolo*, *martele* ve *detache* tekniklerinin; sol el tekniklerinden de *vibrato*, *glissando*, *grupetto*, *mordan* (*mordent*), *çarpma* ve *trill* tekniklerinin temel saz teknikleri olarak kullanılması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

M. Durgutlu (2013) tarafından hazırlanan “*Sözlü Türk Mûsikisinde Solistik İcra Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma: Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve*

*Bekir Sıtkı Sezgin'in Üslûp Açısından Benzerlik ve Farklılıkları*" başlıklı yüksek lisans tez çalışmasının, sözlü mûsikîde solistliğin tarihsel sürecine ışık tutabilmesi, solistlerin üslûp özelliklerini yansıtan işaretlerin daha belirgin biçimde notaya aksettirilmesi ve gelecek nesiller için bir kaynak olması amaçlanmıştır. Çalışmada, Osmanlı döneminden bugüne kadar geçen süreç içerisinde solistliğin gelişmesi konusunda etkili olan kişiler ve kurumlar incelenmiş, Münir Nurettin Selçuk, Bekir Sıtkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca'nın üç örnek eser üzerindeki icrâlarının benzerlik ve farklılıkları analiz edilmiştir. Solistlerin kendilerine özgü icrâ özelliklerinin belirlenebilmesi amacıyla kullanılan süsleme ve nüans unsurlarıyla ilgili yapılmış çalışmalardan da yararlanılmıştır. Çalışmada, Osmanlı döneminde müzik icrâsı bakımından en önemli kurumlar olan Saray-ı Enderun, Mevlevîhâneler ve özel meşk ortamlarında yapılan solo icrâ geleneğinin, gazel ve kaside gibi formlar dışında bugünkü solist anlayışı şekliyle var olmadığı tespit edilmiştir. Cumhuriyet dönemiyle birlikte solo icrânın şekli ve üslûbu, Münir Nurettin Selçuk'la birlikte gelen yeni icrâ anlayışı, radyo, konservatuvar, mûsikî cemiyet ve vakıflarının da katkılarıyla büyük bir değişim gösterdiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu dönemin Osmanlı dönemine göre farklı üslûpların gelişebildiği bir dönem olduğu görülmüştür. Çalışmada adı geçen üç erkek solistin, icrâlarında kullandıkları süslemelerin oranlarından faydalanarak üslûp özellikleri yorumlanmış, karşılaştırmalar yapılarak en çok ve en az kullanılan süslemeler saptanmış ve bu bilgiler doğrultusunda üsluplarındaki benzerlik ve farklılıklar tespit edilmiştir.

Ö. Zeybek (2013) tarafından hazırlanan "*Türk Makam Müziğinde Üslûp-Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin İcrâlarının Analizi*" başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında, Türk makam müziği terminolojisinde müziğin icrâ alanında birlikte veya birbirinin yerine kullanılan üslûp ve tavır kavramları anlam bakımından somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Buna ek olarak, adı geçen üç ses icrâcısının üslûp ve tavırları eserlerin icrâsı sırasında kullandıkları süsleme elemanları ve nüanslar açısından karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Çalışmada, öncelikle bir alan araştırması metodu olarak ses ve saz icrâcıları ve müzik araştırmacıları ile röportajlar yapılmış ve konu ile birebir ilgili kısımlar teze dâhil edilmiştir. Üslûp ve tavır kelimelerinin sözlüklerdeki tanımları ve Türk müziğindeki kullanım şekilleri ele alınmış ve yorumlanmıştır. Dört ana

bölümden oluşan çalışmanın birinci bölümünde konuya kısa bir giriş yapıldıktan sonra, ikinci bölümde üslûp ve tavır kavramlarının anlamları araştırılmış ve ses ve saz icrâsı alanlarında yetkin kişilerin üslûp ve tavır kavramlarının tanımlamalarına yönelik görüşleri alınmıştır. Ayrıca; klasik üslûp-tavır, hâfız-gazelhân üslûp ve tavır, fasıl üslûbu ve tavır, radyo üslûbu-tavır, koro üslûbu-tavır kavramlarına da yer verilerek bu kavramların ifade ettiği anlamlar sorgulanmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümünde, nitelikli bir üslûba sahip olmak için icrâcılarının nasıl bir eğitim sürecinden geçmeleri gerektiği ve bu eğitimde öncelikli olarak dinî mûsikînin yerinin ne olduğu konusu üzerinde bilgiler verilmiştir. Farklı akordlardan eserleri icrâ etmenin gerekçeleri ve bugünkü icrâsının geleneksel icrâ şekilleri ile çelişen tarafları ele alınmıştır. Ayrıca, Türk makam müziği icrâsında ifade nüansları ve süsleme elemanlarını yeri hakkında görüşler ortaya koyulmuştur. Çalışmanın dördüncü bölümünde ise yukarıda ifade edilen bilgiler ve görüşler doğrultusunda ses icrâsı alanında üstad olarak kabul edilen üç solistin: Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin'in kâr ve şarkı formlarında icrâ ettikleri ortak eserler tespit edilerek notaya alınmıştır. Çalışmada, bu icrâcılarının kullandıkları süsleme elemanları ve nüanslar incelenerek icrâcılar arasındaki üslûp ve tavır benzerlikleri ve farklılıkları somutlaştırılmaya çalışılmıştır.

S. Sever (2008) tarafından hazırlanan “*Tanbûrî Cemil Bey’in Klasik Kemençe ile Eser İcrâsının Özellikleri*” başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında, Tanbûrî Cemil Bey’in klasik kemençe icrâsındaki icrâ-nota farklılıklarını tespit etmek, bu farklılıkları irdelemek, yorumlamak ve Türk Musıkîsi’nin önemli bir özelliği olan tavır ve üslûbu notaya dökmek amaçlanmıştır. Çalışmanın bir diğer amacının ise XIX. yüzyıl sonunda ortaya çıkan ve ekolleşen Tanbûrî Cemil Bey’i bu bağlamda değerlendirmek ve aynı zamanda bugün de var olan “Tanbûrî Cemil Bey ekolündeki” sanatçıların tavır ve üslûplarının kökeninde bulunan Cemil Bey üslûbunu incelemek olduğu belirtilmiştir. Bu çalışmada, alanın tanıtılması amacıyla Tanbûrî Cemil Bey’e ve Türk Mûsikîsi’nde icrâ-nota farklılığına değinilmiş, daha sonra Cemil Bey’in kemençe ile yaptığı icrâlar notaya alınarak icrâ-nota farklılıkları karşılaştırılmıştır. Tanbûrî Cemil Bey’in icrâ ettiği saz eserlerinden peşrev, saz semâîsi, sirto ve oyun havası gibi çeşitli örnekler seçilmiştir. Bu eserlerin sıralaması ise bestecilerin yaşadıkları döneme göre yapılmıştır. Çalışmada, Cemil Bey’in gerek kendi besteleri ve gerekse diğer

bestekârların eserlerini nasıl icrâ ettiği araştırılmıştır. Cemil Bey'in bizzat icrâ ettiği eserler, ses kayıtlarından notaya alınmış ve sonuçlar her eser için ayrı olmak üzere tablolar halinde sunularak yorumlanmıştır. Bununla birlikte, eserlerin seçiminde saz eserleri tercih edilmiş olup, mümkün olduğunca farklı formlar incelemeye alınmıştır. Ayrıca Cemil Bey'in icrâ ettiği eserlerin notalarına ulaşılmaya çalışılmış, o devirde veya yakın devirde basılmış notalara ulaşmak amacıyla İstanbul'daki birçok arşiv ve kütüphâne taranmıştır.

A. Tan (2008) tarafından hazırlanan “*Niyâzi Sayın'ın Ney Tavrında Perde Pozisyonları*” başlıklı yüksek lisans tez çalışmasının birinci bölümünde, girişten ve çalışmanın amacından söz edilmiştir. İkinci bölümde ise Niyazi Sayın'ın hayatına, mûsikîşinaslığına, eserlerine, dâhil olduğu meşk zincirindeki hocalarının biyografilerine ve bazı öğrencilerine yer verilmiştir. Üçüncü bölümde, pozisyonların tavrın birer parçası olmaları nedeniyle Niyazi Sayın Tavrı'na değinilmiştir. Çalışmanın dördüncü bölümünde ise perde pozisyonları Hüzûm, Kürdîlihiczakâr, Hicazkâr, Şedaraban, Nihâvend ve Sabâ makamlarında incelenmiştir. Yapılan incelemede, pozisyonların öncesinde makam hakkında Arel-Ezgi sistemine göre kısa nazârî bilgi verilmiş ve ardından pozisyonlara geçilmiştir. Pozisyonların anlatımında tek başlarına fotoğraf gibi durağan bir olguyla aktarımlarının faydalı olmayacağı nedeniyle çalışmada video kayıtlarından da yararlanılmıştır. Çalışmadaki pozisyonların kullanıldığı örnek eserler Mansûr ney ile icrâ edilmiş ve video kayıtlarıyla da tespit edilmiştir. Çalışmanın Sonuç kısmında ise tezin genel bir değerlendirmesi yapılmıştır.

Ö. Özgüler (2007) tarafından hazırlanan “*Türk Müziğinde Viyolonsel*” başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında, Türk müziğinde kullanılan viyolonsel in gerek tarihsel gelişimi ve yapısal özellikleri, gerekse icrâ tekniği yönünden Batı müziğinde kullanılan viyolonsel ile farklılıklarını inceleyerek ortaya koymak amaçlanmıştır. Çalışmada içerik olarak viyolonsel in tarihsel gelişiminden söz edilmiş, Türk müziğine yönelik icrâyâ özgü bazı yapısal değişiklikleri belirtilmiş ve yine aynı bölüm içerisinde viyolonsel icrâsıyla ilgili bilgiler verilmiştir. Bununla birlikte, Türk müziği ses sisteminden de bahsedilmiş ve buna göre viyolonsel icrâsındaki farklılıklar vurgulanmıştır. Ayrıca çalışmada bazı makamlar hakkında bilgiler verilmiş ve bu



makam dizileri viyolonsel üzerinde gösterilerek örneklerle pekiştirilmiştir. Sonuç olarak, Türk müziğindeki viyolonsel özellikleri ve farklılıkları ortaya konulmuştur.

L. Değirmencioglu (2006) tarafından hazırlanan “*Geleneksel Türk Sanat Müziği Viyolonsel Öğretim ve İcrâ Yöntemleri Üzerine Bir Araştırma*” başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında, Türkiye’deki geleneksel Türk sanat müziği viyolonsel öğretim ve icrâ yöntemlerinin belirlenmesi ve değerlendirilmesi konusu araştırılmıştır. Çalışmada verilerin bir kısmı, üniversitelerde çalışan viyolonsel eğitimcilerinden /icrâcılarında, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu’nda ve Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu’nda çalışan viyolonsel icrâcılarında anket yoluyla, bir kısmı Türkiye’de Batı müziği eğitiminde yaygın olarak kullanılan viyolonsel metotlarından, bir kısmı da literatür taraması yöntemiyle elde edilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın sonunda, Geleneksel Türk Sanat Müziği viyolonsel öğretim ve icrâ yöntemlerine ilişkin önerilerde bulunulmuştur.

B. Tutu (2001) tarafından hazırlanan “*Türk Müziğinde Viyolonsel Eğitimi*” başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında, viyolonsel Türk müzik çevresinin Muzika-yı Hümâyûn aracılığı ile tanıştığı bir saz olarak Geleneksel Türk Sanat Müziği’nde yaygın şekilde kullanılmakta olduğuna ve Uluslararası Sanat Müziği’nde metod açısından zengin bir saz olduğuna değinilmiştir. Çalışmada, bu metodlardaki etüdlerin teknik sıralanışını örnek alan, Geleneksel Türk Sanat Müziği’nde ve aynı zamanda Çağdaş Türk Sanat Müziği’nde de kullanılabilir bir sistemin temellerinin belirlenerek viyolonsel eğitiminde öneriler ortaya koyulması amaçlanmıştır. Çalışmada söz konusu amaca ulaşmak için viyolonsel tarihçesi, Uluslararası Sanat Müziği’ndeki teknik kapasitesi, bu müzikteki işlevleri ve Türk Müziği’ne girişi incelenmiştir. Çalışmadan elde edilen bulgular, Türk Müziği’nde viyolonsel eğitimi için ortaya koyulmaya çalışılan yeni sistemin temellerini belirleyerek sınırlarını çizmiştir. Üzerinde çalışılan bu yeni sistemde, Uluslararası Sanat Müziği’ndeki viyolonsel metotlarından seçilen etüdler, hazırlanan makamsal etüdlerle birlikte pedagojik bir sıralama yapılarak bir araya getirilmiştir.

A. Yücebıyık (1992) tarafından hazırlanan “*Mesud Cemil’in Hayatı ve Eserleri*” başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında, Mes’ud Cemil’in çok yönlü yaşamının tüm

ayrıntıları incelenmeye ve araştırılmaya çalışılmıştır. Hakkında, yazılı kaynaklarda şimdiye kadar olmayan bilgi ve belgelerden; kitap, gazete ve dergilerde yayınlanmış bazı yazı ve makaleleri, mezun olduğu Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'ndeki mezuniyet tezi, radyo konuşmaları, bazı özel anı ve resimleri, icrâsındaki üslûbu araştırılmıştır.

### 2.3. Makaleler

H. Bükülmez (2017) tarafından yayımlanan “*Kemani Sadi Işılây'ın Saz Eseri İcrâsının Tahlili*” başlıklı makale çalışmasında, 20. yüzyıl Türk müzik tarihinde gerek bestekârlığı ve gerekse keman icrâcılığı bakımından önemli bir yere sahip olan Sadi Işılây'ın (1899-1969) icrâ tavrı ile kendisinden sonraki keman icrâcılarını etkileyerek ekol olduğu bilgisi verilmiştir. Bununla birlikte Sadi Işılây'ın makam anlayışı ve keman icrâsında kullandığı teknikler bakımından dönemin diğer keman üstadlarından farklı bir yerde bulunduğu belirtilmiştir. Böylece sanatçının saz eseri tavrı özelliklerinin tespit edilmesiyle birlikte söz konusu farklılığın da ortaya koyulması amaçlanmıştır. Çalışmada Sadi Işılây'ın icrâ tavrını oluşturan süsleme teknikleri, ilâve notalarla yapmış olduğu süslemeler, tartım değişiklikleri, kullanmış olduğu yay teknikleri ve icrâsındaki müziksel ifâde unsurlarının tahlili yapılarak sanatçının saz eseri icrâ tavrı tespit edilmiştir. Çalışmada, Sadi Işılây'ın legato, detaché ve staccato yay tekniklerini kullandığı saptanmış, ancak en çok çarpma süsleme tekniği ile legato yay tekniğini kullandığı sonucuna ulaşılmıştır. Türk müziği icrâsı için büyük öneme sahip olan tavrı kazanımının gerçekleştirilebilmesi amacıyla Sadi Işılây'ın icrâcılar tarafından sıklıkla dinlenilmesi ve sanatçının tahlil edilen Müsteâr peşrev ve Müsteâr saz semâisi icrâlarının nota yardımı ve meşk yöntemiyle icrâ edilmesi önerilmiştir.

M. Gürel (2016) tarafından yayımlanan “*Nubar Tekyay'a Ait Hüzzam Keman Taksiminin Analizi*” başlıklı makale çalışmasında, Nubar Tekyay'ın Türk müzik tarihinin kayıtlarına ulaşılabilen önemli keman icrâcıları arasında yer aldığı, kendisine has icrâsı ile kendisinden sonraki kemancıları teknik ve tavrı özellikleri bakımından etkileyerek yol gösterdiği ve tavrının da bugün ekol olarak kabul edildiği belirtilmiştir. Bu makale çalışmasında, Nubar Tekyay'a ait Hüzzam taksimi notaya alınmış, taksim teknik, melodik ve nazari açıdan analizi yapılmıştır. Melodik analiz ile taksimdeki

cümle, sekileme, tartım kullanımı ve ritmik değişkenlikler ortaya çıkarılmıştır. Nazarî analiz ile taksimın tamamı cümle cümle ayrılarak makam seyri, geçki ve perde kullanımları açıklanmıştır. Çalışmadan elde edilen bulgular doğrultusunda, Nubar Tekyay'ın icrâ tavrı, keman icrâcılarının kullanımına sunulmak amacıyla somutlaştırılmaya çalışılmıştır.

L. Değirmencioğlu ve H. Arapgirlioğlu (2011) tarafından yayımlanan “*Makamsal Viyolonsel Öğretiminde Popüler Müzik Eserlerinden Yararlanma*” adlı makale çalışmasında, makamsal viyolonsel eğitiminde kullanılması bakımından popüler müzik eserlerinden yararlanılmasına ilişkin bir yaklaşım araştırılmıştır. Çalışma, tekil tarama modeline göre desenlenmiştir. Eserlerinde makamsal yapıların detaylı olarak işlenmesi, yaylı sazlar için yazılan partilerin batı icrâ tekniklerine göre düzenlenmiş olması ve çeşitli düzeylerde seslendirme becerilerini içermesi, araştırma için “Orhan Gencebay” eserlerinin seçilmesinde belirleyici unsurlar olmuştur. Verilerin elde edilmesinde, çalışmanın geçerliliğini yansıttığı varsayılan, “Berhudar Ol” albümünde yer alan yaylı saz icrâlarına yönelik bölümler 5 şarkı ve 8 pasaj olarak belirlenmiştir. Çalışmada, bu bölümlerin müziksel analizlerinin yapılmasıyla yay kullanımı, pozisyon kullanımı, parmak kullanımı, tel kullanımı vb. teknik açılardan uygun bir anlatım şekli ve terminoloji ile makamsal viyolonsel öğretiminde kullanılabilecek şekilde düzenlenerek sunulmuştur. Çalışmanın sonucunda; seçilen pasajların melodik yapı ve icrâ tekniği açısından, geleneksel kaynaklarda ve viyolonsel metotlarında da kullanılan, öğrenciye kazandırılması hedeflenen, farklı makam dizilerinin farklı kararlardan seslendirilmesi, yay kullanımı, pozisyon kullanımı, tel değişimi vb. gibi birçok beceriyi içerdii tespit edilmiştir.

A. Eruzun Özel (2010) tarafından yayımlanan “*Kemençe ile Eser İcralarından Hareketle Tanburi Cemil Bey'in Tavrı Özellikleri*” adlı makale çalışmasında, bugünkü kemençe icrâsının teknik ve üslup eğitiminde yaşanan güçlüklerle çözüm getirilebilmesi amacıyla, var olan eski ses kayıtlarının incelenmesi ile doğru sonuçlara ulaşmanın mümkün olduğuna dikkat çekilmiştir. Bununla birlikte çalışmada, geleneksel kemençe tavrının incelenmesine öncelikle, Anadolu ses kayıt tarihindeki en eski kemençe icrâcısı olan Tanbûrî Cemil Bey ile başlanması uygun görülmüştür. Bu amaç doğrultusunda, Cemil Bey tarafından taş plaklarda kemençe ile icrâ edilen

saz eserleri kayıtları notaya alınmıştır. Aynı dönemde basılmış olan edisyonlar ile karşılaştırmalı olarak incelenen kayıtlar arasındaki icrâ farklılıkları tespit edilmiştir. Belirli süsleme isimleri altında kategorize edilen bu veriler, kullanımlarına göre en siktan en aza doğru sıralanmıştır. Böylelikle Tanbûrî Cemil Bey'in saz eserleri icrâsında kemençe ile kullanmış olduğu karakteristik ornemantasyon tekniği tespit edilmiştir. Ayrıca bu teknik, dönemin hafızlarının tekniği ile büyük benzerlik taşıdığından, Cemil Bey gibi diğer usta müzisyenlerin de birbirlerinden etkilenmiş olabilecekleri varsayımına ulaşılmıştır. Geleneksel kemençe tavrı içinde Cemil Bey'in tavrına yönelik olarak yapılan bu çalışma ile günümüzde ve gelecekte yazılacak kemençe metotlarında üslup ve teknik eğitimi açısından önemli bir rol teşkil edeceği ve aynı zamanda modern kompozisyon tekniklerinde de faydalı olabileceği amaçlanmıştır.

Y. Özgen Öztürk ve Ş. Beşiroğlu (2009) tarafından yayımlanan “*Viyolonselîn Türk Makam Müziğine Girişi ve Tanburi Cemil Bey*” başlıklı makale çalışmasında, viyolonsel gibi özellikle renk açısından bas karakterli olan ve mikrotonal perdeleri seslendirecek yetenekteki sazların Türk makam müziği icrâsı yapan topluluklarda yer aldığı ve Türk makam müziğinde kalın, tok sesli bir saza duyulan gereksinimin eski dönemlerde de mevcut olduğu vurgulanmıştır. 20. yüzyılın başlarında kayıt teknolojisinin Türk müzik piyasasına girmesiyle birçok usta müzisyeni dinleme fırsatının ortaya çıktığı ve Türk makam müziğine ait en eski kayıtların da Tanbûrî Cemil Bey'inkiler olduğu saptanmıştır. Tanbûrî Cemil Bey'in 1910-1911 tarihleri arasında Odeon firması için yaptığı kayıtlar arasında 8 adet viyolonsel taksimlerinin yer aldığı belirlenmiştir. Çalışmada, Tanbûrî Cemil Bey'in viyolonsele kazandırdığı yeni yorumların bu sazın Türk makam müziğinde yer almasını sağladığı, yaptığı icrâlarının sonraki kuşaklar için esin kaynağı olduğu ve bu icrâların saz müziği açısından da ileriye yönelik önemli ipuçları içerdikleri sonucuna varılmıştır. Bu makale çalışmasında, Türk makam müziğine ve özellikle de Tanbûrî Cemil Bey'e ait olan, ancak Batı müziği terminolojisine göre adlandırılan vibrato, süslemeler, glissandolar ve özel yaylar gibi teknikler, bu icrâların analiz edilmesi yoluyla incelenmiştir. Çalışmada, bu tekniklerin yeni yazılacak eserler ve yorumlar içerisinde yer almasını sağlamak amaçlanmıştır. Çalışmadaki taksimlerin analizinde, mevcut kayıtların Batı porte notasına aktarılması başlıca yöntem olarak kullanılmıştır.

## 2.4. Bildiriler

O. G. Ayas (2017) tarafından yayımlanan “*Tanburi Cemil Bey ve Mesud Cemil’in Gelenekle İlişkileri Üzerine Bir Karşılaştırma*” başlıklı sempozyum bildiri çalışmasında yapılan karşılaştırmadan elde edilen sonuçlara göre; Tanbûrî Cemil Bey, hem dönemin ideolojik modernizminin hem de elitist muhafazakârlığının çok ötesinde olan geleneği yeniden canlandırmak suretiyle Batı müziği ile halk müziğinin çeşitli etkilerini Osmanlı-Türk müziği geleneğine özümsetmeyi başarmıştır. Oğlu Mes’ud Cemil, babasının icrâ tekniklerinin yeni kuşak müzikçilere tanıtılmasında önemli bir yere sahip olmuştur. Ancak, babasını yalnızca büyük bir icrâcı ve eski bir müzik geleneğinin aktarıcısı olarak görmüştür. Mes’ud Cemil’e göre bu geleneğin çağdaş dünyada hayatta kalma şansı yoktur. Osmanlı-Türk müziğinde bir dehâ olmasına karşın, Mes’ud Cemil bu müziğe yerini kaçınılmaz bir şekilde Batı müziğine bırakmaya mahkûm olan modası geçmiş bir gelenek gözüyle bakmıştır. Mes’ud Cemil’in düşüncesiyle, bu müziği en mükemmel biçimiyle müzeye kaldırmak yapılacak en iyi şeydir. Bu amaç doğrultusunda, küçümseyici bir tavırla piyasa müziği olarak etiketlediği yaşayan geleneğe karşıt bir şekilde Türk müziğinde klasikçi adı verilen yaklaşımı icat etmiştir. Estetik mükemmeliyetine rağmen, Mes’ud Cemil’in öncülüğündeki bu seçkinci ve müzeleştirme yaklaşım, Tanbûrî Cemil Bey’in temsil ettiği yaşayan geleneğin esnekliğinden, toplumsal aleniyetinden ve yaygınlığından yoksundur. çalışmada, sırasıyla Tanbûrî Cemil Bey ve oğlu Mes’ud Cemil tarafından temsil edilen geleneğin, iki farklı karşılaştırmayla ele alması amaçlanmıştır.

Y. Özgen Öztürk (2017) tarafından yayımlanan “*Tanburi Cemil Bey’in Viyolonsel Taksimeleri Üzerine Bir Analiz*” başlıklı sempozyum bildiri çalışmasında, Tanbûrî Cemil Bey’in icrâ ettiği tüm sazlarda aynı ustalık mertebesine erişmiş bir sanatçı olduğu, kemençe ve yaylı tanbur icrâlarında görülen yay tekniklerinin, süslemelerin ve vibratoların viyolonsel icrâlarında da görüldüğü bilgisi verilmiştir. Çalışmada, viyolonsel Cemil Bey’in elinde yeni anlamlar kazandığı, onun sâyesinde Türk makam müziğindeki yerini aldığı ve icrâlarının sonraki nesiller için ilham kaynağı olduğu belirtilmiştir. Çalışmada, Tanbûrî Cemil Bey’in viyolonsel taksimlerinde kullandığı tekniklerin tespit edilmesi ve ortaya koyulması amacıyla bu taksimler analiz edilmiş ve özel sembollerle açıklanmaya çalışılmıştır. İleri icrâ tekniklerinin

viyolonsel için taşıdığı anlam, geleneksel ve folklorik değerlerin içinden gelen süslemeler, çarpmalar, glissandolar, özel yaylar ve hızlı artikülasyonlar analitik bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir. Tanbûrî Cemil Bey'e ait taksimlerin saz müziği alanında ileriye yönelik çok önemli ipuçları verdiği sonucuna ulaşılmıştır. Bununla birlikte çalışmada, Cemil Bey ekolünün ortaya koymak, bu ekolün viyolonsele kazandırdığı teknik ve icrâsal değerleri tespit ederek geçmişle köprü kurmak ve aynı zamanda güncel yorumlarda bulunmak amacıyla yeni kapılar açmak amaçlanmıştır.



### 3. YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın modeli ile evren ve örnekleminin ne olduğu açıklanmış, araştırma konusuna yönelik verilerin toplanması ve çözümlenmesi sürecinde kullanılan teknikler hakkında ilgili alt başlıklarda ayrıntılı şekilde bilgi verilmiştir.

#### 3.1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada, çalışılan konunun içeriği gereği nitel araştırma yöntemlerinden olan betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Araştırma konusuna yönelik toplanan veriler literatür taraması, doküman inceleme, arşiv taraması teknikleri ile elde edilmesi, içerik analizi kullanılarak işlenmesi ve çözümlenmesi nedeniyle, bu çalışmada uygulanan en uygun yöntem ve modelin nitel araştırma yöntemi ile betimsel tarama modeli olduğu düşünülmüştür.

Nitel araştırmanın tanımını genel olarak şu şekilde yapmak mümkündür:

“Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda, gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırmadır” (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s.39).

Nitel araştırmalarda en çok başvurulan ve kullanılan modellerin başında gelen betimsel tarama modeli aşağıdaki gibi açıklanabilir:

Betimsel araştırmalar, olayı olduğu gibi araştırmaya ve var olan durumu belirlemeye çalışan araştırmalardır. Bu tür araştırmalarda, ele alınan olaylar ve durumlar ayrıntılı bir şekilde araştırılmakta, daha önceki olaylar ve durumlarla ilişkisi incelenerek ne oldukları betimlenmeye çalışılmaktadır. Tarama (survey) betimsel araştırmalarda kullanılan yaygın yöntemlerin başında gelmektedir. Bu nedenle betimsel araştırmalar genellikle tarama (survey) araştırmaları olarak da bilinmektedir (Erkuş, 2005’den akt.; Karakaya, 2011, s.59.)

### 3.2. Evren ve Örneklem

Niyazi Karasar'a göre, "evren (population), araştırma sonuçlarının genellenmek istendiği elemanlar bütünüdür. Bu bütün, ortak özellikleri olan canlı ya da cansız her türlü elemanı içerebilir. Çoklu elemanlardan oluşan bütünler için kullanılan 'evren' terimi, yerini tekli elemanlar (birimler) için 'örnekolay', küçük çokluklar için de 'araştırma kümesi' gibi deyimlere bırakır, yerini" (Karasar, 2014, s.109).

Karasar'ın açıklamasına göre iki türlü evren vardır; biri genel evren, diğeri ise çalışma evrenidir. Karasar'a göre genel evren soyut bir kavramdır. Tanımlanması kolay, ancak ulaşılması zor ve hatta çoğu defa imkânsız olan bir bütündür. Örneğin, evrenini insanlardan oluşturan bir araştırmacının bütün insanlara ulaşması veya farklı bir yöntemle onlara genellenebilecek güvenilir bir sonuç elde etmesi mümkün değildir. Dolayısıyla da muhtemel yanlış anlaşılmaları bertaraf edebilmek amacıyla çalışma evreni kavramı geliştirilmiştir (Karasar, 2014, s.110).

Çalışma evreni ulaşılabilen evrendir. Bu yönü ile somuttur. Araştırmacının, ya doğrudan gözleyerek ya da ondan seçilmiş bir örnek küme üzerinde yapılan gözlemlerden yararlanarak, hakkında görüş bildirebileceği evren çalışma evrenidir. Pratikte, araştırmalar, çalışma evreni üzerinde yapılmakta olup sonuçların da, yalnızca bu sınırlı evrene genellenmesi kaçınılmazdır (Smith, 1975, s.107'den akt. Karasar, 2014, s.110).

Araştırmanın veri toplama süreci içerisinde, Mes'ud Cemil'e ait olduğu belirlenen toplam 23 adet taksim ve saz eseri icrâ kayıt örneğine ulaşılmıştır. Ancak, söz konusu bu 23 kayıt örneği kapsamında yer alan Tanbûrî Büyük Osman Bey'in Ferahfezâ Saz Semâîsi'ne, Muhiddin Erev'in Bestenigâr Saz Semâîsi'ne ve Tanbûrî Cemil Bey'in Isfahân Saz Semâîsi'ne ait toplu icrâ ses kayıtlarının, viyolonsel icrâ hattının belirlenerek notaya alınmasını engelleyecek derecede deformasyonlu olması ve analiz sonuçlarına yönelik ciddi yanılgılara ve yanlışlara neden olabileceği gerekçesiyle adı geçen bu 3 eser, araştırmanın çalışma evreninden ve analiz kapsamından çıkarılmıştır.

Bununla birlikte, Tanbûrî İzak Efendi'nin Darb-ı Fetih usûlündeki Isfahân Peşrevi'nin esâsen 5 hâneli bir eser olmasına karşın, Mes'ud Cemil ve saz arkadaşları tarafından ilgili ses kaydında yalnızca 2 hâneli ve eksik şekilde icrâ edilmiş olması gerekçesiyle bu eser de araştırmanın çalışma evreninin ve analiz kapsamının dışında bırakılmıştır.



Dolayısıyla bu araştırmanın çalışma evrenini, Mes'ud Cemil tarafından icrâ edilen 9 farklı makamdaki 11 adet viyolonsel taksimi ile sanatçının yine viyolonselle icrâ ettiği 7 farklı makamdaki 8 adet saz eseri oluşturmaktadır. Ayrıca, araştırmada 19 elemanlık bir evren üzerinde çalışılması gerekçesiyle ayrıca bir örneklem grubu oluşturulmamıştır. Dolayısıyla da araştırmaya yönelik veriler çalışma evreni üzerinden elde edilmiştir.

Araştırmaya yönelik oluşturulan çalışma evreni çizelgesi taksimlerin, peşrevlerin ve saz semâîlerinin kendi biçimleri içinde gruplandırılmasıyla oluşturulmuştur. Evren çizelgesinde sırasıyla taksimlere, peşrevlere ve saz semâîlerine ilişkin ayrıntılı icrâ bilgileri verilmiştir. Çizelgede yer alan taksim, peşrev ve saz semâîsi icrâları, kayıt sürelerine göre en kısıdan en uzuna doğru olacak şekilde sıralanmıştır. Bununla birlikte, çalışmanın 'Bulgular ve Yorum' bölümünde yer alan taksim ve saz eseri icrâ analizlerinin sıralaması da bu çizelgede belirlenen sıralamaya göre yapılmıştır. Araştırmaya yönelik oluşturulan çalışma evreni çizelgesi bir sonraki sayfadan itibaren verilmiştir.

Çizelge 3.1. Çalışma evreni

Sıra No.	Form	Makam	Eser Adı	Usûl	İcrâ Akordu	İcrâ Şekli	İcrâ Sazı/Sazları	İcrâcı/İcrâcılar	Bestekâr	Süre
1	Taksim	Hüseynî	Hüseynî Taksim	Serbest	Mansûr	Solo	Viyolonsel	Mes'ud Cemil		03:04
2	Taksim	Hicazkâr-Nihâvend	Hicazkâr'dan Nihâvend'e Geçiş Taksimi	Serbest	Mansûr	Solo	Viyolonsel	Mes'ud Cemil		03:25
3	Taksim	Rast	Rast Taksim-I	Serbest	Mansûr	Solo	Viyolonsel (Solo), Ud (Refakat)	Mes'ud Cemil, (Ud icracısı tespit edilemedi)		01:46
4	Taksim	Rast	Rast Taksim-II	Serbest	Bolâhenk	Solo	Viyolonsel (Solo), Kanun (Refakat), Keman (Refakat)	Mes'ud Cemil, (Kanun ve Keman icracısı tespit edilemedi)		00:57
5	Taksim	Segâh	Segâh Taksim	Serbest	Bolâhenk	Solo	Viyolonsel (Solo), Viyola? (Refakat), Tanbur? (Refakat)	Mesud Cemil, (Diğer icracılar tespit edilemedi)		01:49
6	Taksim	Dügâh	Dügâh Taksim	Serbest	Bolâhenk	Solo	Viyolonsel	Mes'ud Cemil		01:30
7	Taksim	Ferahfezâ	Ferahfezâ Taksim	Serbest	Bolâhenk	Solo	Viyolonsel	Mes'ud Cemil		02:03
8	Taksim	İsfahân	İsfahân Taksimi	Serbest	Bolâhenk	Solo	Viyolonsel	Mes'ud Cemil		01:51
9	Taksim	İsfahân	İsfahân Ara Taksimi	Serbest	Bolâhenk	Solo	Viyolonsel	Mes'ud Cemil		03:44

Çizelge 3.1. (devam) Çalışma evreni

Sıra No.	Form	Makam	Eser Adı	Usûl	İcrâ Akordu	İcrâ Şekli	İcrâ Sazı/Sazları	İcrâcu/İcrâcılar	Bestekâr	Süre
10	Taksim	Bestenigâr	Bestenigâr Taksim	Serbest	Bolâhenk	Solo	Viyolonsel (Solo), Keman (Refakat), Kemeñçe (Refakat), Viyola (Refakat), Ud (Refakat)	Mes'ud Cemil, Sadi İşlay, Fahire Fersan, Cevdet Çağla, Yorgo Bacanos		01:56
11	Taksim	Müsteâr	Müsteâr Taksim	Serbest	Bolâhenk	Solo	Viyolonsel (Solo), Keman (Refakat), Viyola (Refakat)	Mes'ud Cemil, Sadi İşlay, Cevdet Çağla		01:25
12	Peşrev	Müsteâr	Müsteâr Peşrevi	Muhammes	Bolâhenk	Toplu	Keman, Viyola, Viyolonsel	Sadi İşlay, Cevdet Çağla, Mes'ud Cemil	Kemeñçeci Nikolâki	03:24
13	Peşrev	Segâh	Segâh Peşrevi	Devr-i Kebîr	Bolâhenk	Toplu	Keman, Viyolonsel	Cevdet Çağla, Mes'ud Cemil	Neyzen Yusuf Paşa	05:32
14	Peşrev	İsfahân	İsfahân Peşrevi	Devr-i Kebîr	Bolâhenk	Toplu	Kemeñçe, Viyola, Viyolonsel	Fahire Fersan, Cevdet Çağla, Mes'ud Cemil	Tambûri Cemil Bey	05:23
15	Peşrev	Bestenigâr	Bestenigâr Peşrevi	Devr-i Kebîr	Bolâhenk	Toplu	Keman, Viyolonsel	Cevdet Çağla, Mes'ud Cemil	Tambûri Numan Ağa	04:46
16	Saz Semâisi	Müsteâr	Müsteâr Saz Semâisi	Aksak Semâi	Bolâhenk	Toplu	Keman, Viyola, Viyolonsel	Sadi İşlay, Cevdet Çağla, Mes'ud Cemil	İrticâl Dede	04:06
17	Saz Semâisi	Sûzinâk	Sûzinâk Saz Semâisi	Aksak Semâi	Bolâhenk	Toplu	Viyola, Viyolonsel	Cevdet Çağla, Mes'ud Cemil	Kemeñçeci Nikolâki	04:45
18	Saz Semâisi	Nevâ	Nevâ Saz Semâisi	Aksak Semâi	Bolâhenk	Toplu	Keman, Kemeñçe, Viyolonsel	Sadi İşlay, Fahire Fersan, Mes'ud Cemil	Ziyâ Paşa	03:29
19	Saz Semâisi	Rast	Rast Saz Semâisi	Aksak Semâi	Bolâhenk	Toplu	Keman, Viyola, Kemeñçe, Viyolonsel	Sadi İşlay, Cevdet Çağla, Hadiye Ötügen, Mes'ud Cemil	Benli Hasan Ağa	06:02

### 3.3. Veri Toplama Teknikleri

Bu çalışmada, Mes'ud Cemil'in Türk müziğindeki sanatçı kimliği ve viyolonsel icrâcılığı hakkında veri toplamak amacıyla literatür taraması, doküman inceleme ve arşiv taraması teknikleri kullanılmıştır.

Eustace'ın yaptığı açıklamaya göre;

Literatür taraması, araştırmada ele alınan konu ve alt konuları ile ilgili bilgi ve araştırma sonuçlarının belirlenerek araştırma probleminin tanımlanması sürecinde başlar. Araştırma probleminin genel olarak belirlenmesinden sonra bununla ilgili çalışmalar incelenir. Böylece problemin, araştırılabilir olup olmadığına karar verilir. Literatür taramasının alanı daha da daraltılarak tanımlanan problem ile ilgili çalışmalar bulunur. Araştırmanın gerçekleştirilmesi ardından elde edilen sonuçların tartışılması için literatür taraması tekrar genişletilir (Eustace, 2003'den aktaran; Büyüköztürk vd., 2014, s.45).

Bu çalışmada analizleri yapılan icrâ örnekleri için Mes'ud Cemil'in Türk müziğindeki viyolonsel icrâcılığının doğru bir şekilde tespit edilmesi amacıyla Cemil'in viyolonselle yaptığı taksim kayıtları ile eşlik ettiği saz eseri toplu icrâ kayıtları tercih edilmiştir. Mes'ud Cemil'in söz konusu taksim ve saz eseri icrâ kayıtları, Türkiye Radyo-Televizyon Kurumu (TRT) Müzik Dairesi Başkanlığı tarafından 2011 yılında yayımlanan *Mes'ud Cemil: Tanbur ve Viyolonsel Taksimleri / Saz Eserleri I (1940-1955 Ankara ve İstanbul Radyosu Plak Kayıtları)*, Kalan Müzik tarafından 2004 yılında yayımlanan *Mesut Cemil: Tanbur ve Viyolonsel Taksimleri, Saz Eserleri, Koro Eserleri ve 1932 Şark Mûsikîsi Kongresi Kayıtları* ve Golden Horn Record tarafından 2000 yılında yayımlanan *Mes'ud Cemil (1902-1963) Volumes 2&3 Instrumental&Vocal Recordings / Masterworks of Turkish Classical Music* adlı üç farklı CD albüm çalışmasından ve TRT Ankara ve İstanbul radyolarında yapılan arşiv taramasından temin edilmiştir. Mes'ud Cemil'in bu albümlerde yer alan kayıtlardaki viyolonsel icrâ özelliklerinin tespiti amacıyla notaya aktarma işlemi (transkripsiyon) yapılmıştır.

Taksimlerin nota yazımında, Murat Bardakçı'nın 2011 yılında yayımladığı *25 Yıla 25 Besteci: Murat Bardakçı Koleksiyonu'ndan 25 Bestekârın Elyazısı ile 25 Eser* başlıklı çalışmasında yer alan Mes'ud Cemil'e ait (tamamlanmamış tanbur metodundaki) Nihâvend tanbur taksiminin sanatçının kendi el yazısıyla kaleme aldığı nota

örneğinden (2011, s.41) yararlanılmıştır. Bununla birlikte, çalışma kapsamında notaya alınan tüm taksim ve saz eseri icrâ örnekleri, biri Batı müziği alanında, ikisi de Türk müziği alanında uzman olan 3 akademisyen tarafından kontrol edilmiştir. Ayrıca, söz konusu tüm icrâ örneklerinin doğru ve eksiksiz şekilde notaya alındığına yönelik olarak bu uzman kişilerden onay alınmıştır. (Bkz. EK-29, EK-30, EK-31).

Mes'ud Cemil'in Türk müziğindeki viyolonsel icrâcılığıyla ilgili veri toplamak amacıyla doküman incelemesi tekniği kullanılmıştır. İlk olarak Mes'ud Cemil'in viyolonsel ile icrâ ettiği taksim ve saz eserleri kayıtları, ikinci olarak da biyografisi, sanatçı kimliğine ve viyolonsel icrâcılığına yönelik kaleme alınmış çeşitli yazılı kaynaklar, bu çalışmanın işlenerek sonuçlandırılması amacıyla başvuru alan temel dokümanları oluşturmuştur.

Yıldırım ve Şimşek, doküman incelemesinin tanımı ile özelliklerine şu şekilde değinmektedir:

Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu ya da olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar. Nitel araştırmada doküman incelemesi tek başına bir veri toplama yöntemi olabileceği gibi diğer veri toplama yöntemleri ile birlikte de kullanılabilir. (...) Dokümanlar, nitel araştırmalarda etkili bir şekilde kullanılması gereken önemli bilgi kaynaklarıdır. Bu tür araştırmalarda, araştırmacı, ihtiyacı olan veriyi, gözlem veya görüşme yapmaya gerek kalmadan elde edebilir. (...) Öte yandan, nitel araştırmalarda gözlem ve görüşme gibi diğer veri toplama yöntemleriyle birlikte kullanıldığında “verinin çeşitlendirilmesi” (data triangulation) amacına hizmet edecek ve araştırmanın geçerliğini önemli ölçüde arttıracaktır. (...) (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s.187-188).

### **3.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması**

Bu çalışmanın birinci analiz basamağında, Mes'ud Cemil'in Türk müziğindeki viyolonsel icrâcılığının teknik ve müziksel özelliklerinin belirlenmesi amacıyla, yapılan arşiv taraması sonrasında ulaşılan viyolonsel taksim kayıt örnekleri notaya alınmış ve içerik analizine tâbi tutulmuştur.

Bilgin'in tanımlamasına göre, "içerik analizi, çeşitli metinlerin içeriğini, naif bir okumaya kendini doğrudan vermeyen temel öğelerini sınıflandırmak ve yorumlamak amacıyla metodik, sistematik, objektif ve mümkünse nicel olarak incelenmesini sağlayan tekniktir" (Bilgin, 2006, s.2'den akt. Hatipoğlu, 2013, s.39). Yıldırım ve Şimşek'e göre de "içerik analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşabilmektir. Betimsel analizde özetlenen ve yorumlanan veriler, içerik analizinde daha derin bir işleme tâbi tutulur ve betimsel bir yaklaşımla fark edilemeyen kavram ve temalar bu analiz sonucu keşfedilebilir" (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s.227).

İçerik analizi tekniklerinden birisi olan kategorisel analiz de şu ifâdelerle tanımlanmaktadır:

"Kategorisel analiz ise, genel olarak, belirli bir mesajın önce birimlere bölünmesi ve ardından birimlerin, belirli kriterlere göre kategoriler halinde gruplandırılmasını ifade eder. Kategorilerin homojen, ayırt edici, objektif olması, bütünsellik taşıması, amaca uygun ve anlamlı olması gerekir" (Bilgin, 2006, s.19'dan akt. Hatipoğlu, 2013, s.39).

Araştırmada, Mes'ud Cemil'in notaya alınan bütün viyolonsel taksimleri; içerdikleri pozisyonlar, yay teknikleri, süsleme teknikleri, cümle ve makam anlayışı, tartımsal unsurlar ve müziksel ifade unsurları kategorileri açısından ayrıntılı şekilde incelenmiştir.

Kategorisel içerik analizi yöntemiyle şekillendirilen bu çalışmanın ikinci analiz basamağında ise, Mes'ud Cemil'in viyolonselle refakat ettiği saz eseri icrâları ele alınmıştır. Bu aşamada, Mes'ud Cemil'in viyolonseli toplu icrâlardaki ezgi ve eşlik icrâsı doğrultusundaki kullanımının özellikleri tespit edilmiştir. Bunun için de icrâ edilen saz eserlerinde, Cemil'in viyolonsel icrâsıyla oluşturduğu ezgi hatları notaya alınmış ve bu hatların üzerinde yine kategorisel içerik analizi yapılmıştır. Mes'ud Cemil'in notaya alınan saz eseri icrâlarına yönelik geliştirilen analiz kategorileri doğrultusunda; içerdikleri pozisyonlar, yay teknikleri, süsleme teknikleri, ezgisel çeşitlemelerle yapılan süslemeler, ritmik çeşitlemelerle yapılan süslemeler, eşlik unsuru olarak süslemeler ve müziksel ifade unsurları açısından ayrıntılı şekilde

incelenmiştir. Peşrev ve saz semâîsi formundaki bu eserlerin ezgileri ile Cemil'in bu eserlerde sergilediği viyolonsel icrâsı iki porte olarak notaya alınmıştır. Mes'ud Cemil'in, icrâ ettiği saz eserlerinin asıl notası ile viyolonselle icrâsı arasında teknik ve müziksel açıdan ne tür benzerlik ve farklılıkların bulunduğu, Cemil'in viyolonseli Türk müziğinde eşlik sazı olarak nasıl kullandığı incelenmiştir.

Çalışmanın üçüncü ve son analiz basamağında ise, Mes'ud Cemil'in söz konusu taksim ve saz eseri icrâ kayıtlarından içerik analizi yöntemiyle elde edilen sonuç niteliğindeki bulgular, Cemil'in Türk müziğindeki viyolonsel icrâ tavrını ortaya koyan genel özelliklerinin belirlenmesi amacıyla çalışmanın "Sonuç ve Öneriler" bölümü kapsamında yeniden yorumlanmıştır.

#### Taksim icrâlarına yönelik izlenen analiz basamakları

Mes'ud Cemil'in viyolonsel taksimlerine yönelik olarak yapılan içerik analizi kapsamında uygulanan basamaklar aşağıda maddeler halinde ve ayrıntılı olarak açıklanmıştır.

- Viyolonselin nota yazımının Batı müziğine ve uluslararası standardizasyona göre Fa anahtarı kullanımıyla gerçekleştirilmesine karşın, Türk müziğinde yalnızca tek bir anahtarın kullanılması gerekçesiyle ve taksim icrâlarının Türk müziği sistemine yazım açısından da uygun olması amacıyla taksim notalarının yazımında Fa anahtarı yerine Sol anahtarı kullanımı tercih edilmiştir. Bununla birlikte, söz konusu taksimlerin viyolonsel ile icrâsında notalarının yazıldıklarından daha pest duyuldukları görülmüştür. Bolâhenk akorduyla icrâ edilen taksim örneklerinin (Müsteâr, Dügâh, Rast I, Segâh, Isfahân, Bestenigâr, Ferahfezâ ve Isfahân ara taksimleri) viyolonsel icrâsında notasına göre yaklaşık 1,5 oktav pestten, Mansûr akorduyla icrâ edilen taksim örneklerinin ise (Rast II, Hüseyî ve Hicazkâr-Nihâvend taksimler) 2 oktav pestten duyuldukları tespit edilmiştir. Ortaya çıkan nota-icrâ-tını farklılığına ilişkin en önemli noktalardan birisi de Mes'ud Cemil'in taksim icrâlarında viyolonselin orta ve pest tını bölgelerini kullanmış olmasıdır. Bu doğrultuda, taksim notalarının Türk müziğindeki yazılışları ile viyolonsel icrâlarının arasında oluşturulan uluslararası

standardizasyonun ve söz konusu nota-icrâ-tını farklılığının daha iyi anlaşılması amacıyla, notaların üzerine pozisyon ve parmak numaraları, bu notaların yer aldığı dizelerin alt tarafına da Roma rakamlı tel numaraları eklenmiştir. Kullanılan bu yardımcı işaretlerin aracılığıyla, Sol anahtarıyla yazılan nota örnekleri üzerinden taksimlerin viyolonsel için hangi bölgelelerinin kullanılarak icrâ edildikleri de teknik olarak gösterilmeye çalışılmıştır. Taksimlerin yazımında Sibelius v.8.1 adlı nota yazım programı kullanılmıştır.

- İcrâ edilen tüm taksimlerde viyolonsel için Batı müziğindeki tizden peste La-Re-Sol-Do şeklindeki beşli akord sisteminin kullanılmış olması ve taksim icrâlarında bunun dışındaki farklı bir akord sisteminin uygulamasına rastlanmaması nedeniyle, taksim analizlerinde ayrıca viyolonsel için akord sistemine ilişkin herhangi bir açıklama ya da inceleme yapılmamıştır.
- Çalışma kapsamında içerik analizi yapılan 11 adet taksimden 9'unun Bolâhenk akorduyla, 2'sinin de Mansûr akorduyla icrâ edildiği tespit edilmiştir. Bolâhenk akorduyla icrâ edilen taksimlerin nota yazımında yerinden icrâ sistemi temel alınmıştır. Bununla birlikte, okuma kolaylığı sağlaması açısından Mansûr akorduyla icrâ edilen taksimlerin notaları da yerinden icrâ akorduna göre yazılmıştır. Bu taksimlerde, viyolonsel için nota üzerindeki icrâ pozisyonları, tel numaraları ve parmak numaraları da Mansûr akorduna uygun şekilde gösterilmiştir.
- Taksim icrâlarının notaları üzerinde yuvarlak içinde 1, 2, 3 ve 4 rakamlarıyla gösterilen ve düz çizgilerle uzatılan işaretler viyolonsel icrâsında kullanılan pozisyonları ve bunların başlangıç-bitiş noktalarını; notaların her bir satırının altına I, II, III ve IV gibi Roma rakamlarıyla yazılan sayılar ise viyolonsel için tel numaralarını ifâde etmektedir. Alt taraftaki tel numaraları, viyolonsel için kullanılan pozisyonların nota üzerindeki takibine yardımcı olmaları amacıyla yazılmıştır. Taksim analizlerinde, pozisyonlar kapsamında kullanılan teller, perde adı ifâde edilmeksizin yalnızca sıra numarasıyla belirtilmiştir.



- Taksimlerde belirtilen pozisyonların daha iyi anlaşılabilmesi amacıyla, ilgili pozisyonların başladığı perdelerin (notaların) üzerine parmak numaraları ilâve edilmiştir. Viyolonselın boş telleri olan I, II, III ve IV. telleri taksimlerin nota örneklerinde sıfır (0) rakamıyla gösterilmiştir. Kapalı konum kullanılarak basılan perdeler için ise parmak numaraları notaların üzerinde 1, 2, 3 ve 4 rakamlarıyla gösterilmiştir.
- Taksimlerdeki viyolonsel icrâsında kullanılan pozisyonların daha iyi bir şekilde anlaşılması amacıyla yardımcı unsur olarak eklenen parmak numaraları, söz konusu pozisyonlara yönelik en yakın parmak baskısı tahminleri doğrultusunda yazılmıştır.
- Taksim analizlerindeki tüm perdelerin (notaların) ifâdesinde ve belirtilmesinde, Türk müziği icrâ geleneğine uygun olacak şekilde yalnızca perde adları kullanımı tercih edilmiştir.
- Taksim türünün belirli bir usûl kullanılmaksızın irticâî şekilde icrâ edilmesine karşın, bu çalışmadaki taksimleri oluşturan nağmelerin, ezgilerin, cümlelerinin, uzun seslerin, süsleme tekniklerinin, makamsal unsurların, perde kalıplarının ve nefeslerin daha iyi anlaşılabilmesi ve müziksel okumada kolaylık sağlanması amacıyla taksim notaları, belirli bir usûl kalıbına bağlıymış gibi kendi serbest icrâ yapıları kapsamında çeşitli tartımsal kalıplara indirgenerek yazılmıştır. Taksim notalarının bu doğrultudaki tartımsal kalıplara indirgenerek yazılmasında, Mes'ud Cemil'in kendisine özgü taksim nota yazım anlayışı da örnek alınmıştır. (Bkz. EK-1).
- Taksimin usûlsüz ve irticâî bir form olması nedeniyle, çalışma kapsamında analiz edilen viyolonsel taksimleri için ilgili nota örneklerinde herhangi bir mertebe belirtilmemiştir. Ancak Mes'ud Cemil'in bazı taksimlerinde, belirli bir mertebede icrâ ettiği bir takım ezgi kesitlerinin üzerine hızını belirten sayısal değerler eklenmiştir. Bununla birlikte, taksimlerin toplam süreleri de tam nota yazımlarında ayrıca belirtilmiştir.

- Taksim notalarında, *legato* yay tekniğinin kullanıldığı tartımlara bağ işareti konulmuş, *detaché* yay tekniğinin kullanıldığı tek/çift sesler ile tartımlar ise üzerlerine herhangi bir bağ işareti konulmaksızın düz şekilde bırakılmıştır. Buna ek olarak taksim notalarında, üzerinde nokta işareti koyulan bazı perdeler “kısa süreli nota” anlamında olup, *staccato* (*keserek*) ya da *spiccato* (*zıplatarak*) yay tekniği anlamında kullanılmamıştır. *Staccato* yay tekniğinin belirgin şekilde kullanıldığı noktalı perdelerin altına, daha açık bir anlaşılması amacıyla bu tekniğe işaret eden *stacc.* şeklindeki kısaltmalar ayrıca yazılmıştır.
- Taksimlerin genelinde kullanılan yay tekniklerinin gösteriminde çedefak ya da iterek anlamına gelen hareket işaretleri yazılmamıştır. Taksimlere başlanan ve bitirilen yay hareketlerinin Mes’ud Cemil’in viyolonsel icrâ tavrı amacıyla belirleyici bir etkisinin olmadığı düşünülerek notaların üzerine yay hareket işaretlerinin yazılmasına gerek görülmemiştir.
- Taksim icrâlarında yerine göre sekizlik, dörtlük, noktalı dörtlük ve ikilik nota değerleriyle yazılan uzun sesleri ve perde kalışlarını göstermek amacıyla ilgili notaların üzerine *puandorg* işareti koyulmuştur.
- Taksimlerin nota yazımında, her müzik cümlesinin başlangıç noktasına taksim hangi ve kaçınıcı cümlesi olduğunu belirten parantez içerisinde (1), (2), (3) vb. şeklinde büyük ve koyu puntolu numaralar eklenmiştir. Bununla birlikte, taksimlerdeki müzik cümlelerinin analizinde, her bir cümleyi oluşturan ezgi kesitleri birer devre olarak ele alınmış ve bunlar cümle içindeki ifâde ve kalış özelliklerine göre ilgili nota örneklerinde “1. devre, 2. devre, 3. devre” vb. şeklinde numaralandırılarak belirtilmiştir. Mes’ud Cemil’in taksimlerinde işlediği makamların karar ve önemli perdelerinde yaptığı kalışlar cümle sonu, bu perdelerin arasındaki diğer perdelerle yaptığı belirgin kalışlar da devre sonu olarak belirlenmiştir. Bununla birlikte taksimlerdeki cümleleri oluşturan bu devreler, ilgili nota örneklerinde başlangıç ve bitişlerini gösteren uzun üst çizgilerle belirtilmiştir.

- Tüm taksim icrâlarının nota yazımında, vibrato uygulanan perdelerin üzerine kısaltılmış şekilde (vib.) ibaresi eklenmiştir. Taksim seyri sırasında viyolonselın uzun fâsılalar verdiği kısımlar, süresine göre ikilik ve dörtlük değerdeki es ya da puandorglu es işaretleriyle gösterilmiştir. Taksimlerde ezgi içerisindeki değerini kendisinden önceki ve sonraki notadan alan çarpmalar standart şekilde sekizlik değerdeki notalarla; çift, üçlü ve dörtlü çarpmalar ise süsleme özelliklerinin yanı sıra işleme notası özelliğine sahip olmaları nedeniyle hızlarına göre onaltılık ve otuzikilik değerdeki notalarla gösterilmiştir.
- Taksimlerin nota yazımında, viyolonselle ivmeli ve sertçe icrâ edilen perdelerin altına *vurgu* işareti, yumuşak şekilde ve biraz da tutularak icrâ edilen perdelerin altına ise *tenuto* (düz çizgi) işareti konulmuştur. Taksim ve saz eseri icrâlarında Legato yay bağı altında yazılan notaların üzerindeki düz çizgi işaretinin Batı müziğinde *portato* olarak adlandırılması nedeniyle portato terimine ait tanım da tenuto tanımı ile birlikte çalışmanın Giriş bölümündeki Tanımlar başlığı kapsamında açıklanarak verilmiştir. Bununla birlikte tenuto ve portato terimleri, taksim icrâlarında çok kısa ve hafif şekildeki ses tutma özelliklerinin dışında belirgin bir müziksel ifâde işlevi göstermemeleri gerekçesiyle çalışmanın müziksel ifâde unsurları basamağı kapsamında değerlendirilmemiştir.
- Taksimlerdeki viyolonsel icrâsında müzik cümleleri içinde kısa fâsılalarla nefes alınan yerler, üstten konulan virgül işaretiyle nota örnekleri üzerinde belirtilmiştir.
- Taksim ezgileri kapsamında kullanılan müziksel ifâde unsurlarını belirtmek amacıyla bilinen nüans işaretleri kullanılmıştır. Mes'ud Cemil'in taksimlerindeki viyolonsel icrâsında sergilediği çeşitli tınısal gürlük ifâdelerine müziksel açıdan en yakın ve uygun şekildeki bu nüans terimlerinin kullanımı tercih edilmiştir.
- Türk müziği icrâ üslûbuna özgü inici ve çıkıcı şekildeki perde kaydırmaları *glissando* işaretiyle gösterilmiştir. Bununla birlikte, taksim icrâlarında yapılmış olan *mordan*, *grupetto* ve *trill* gibi süsleme teknikleri için de bilinen işaretler/simgeler kullanılmıştır. Taksimlerde, pizzicato süsleme tekniğiyle icrâ edilen kısımlardaki notaların başına *pizz.* şeklindeki kısaltma terimi eklenmiştir.

Pizzicato tekniğinden tekrar yay tekniğine dönülen kısımlardaki notaların üzerine de *arco* terimi eklenmiştir.

- Taksim icrâ analizlerinde viyolonsel tını bölgelerine işaret eden bas, tenor ve alto gibi terimler kullanılmamış, onların yerine pest bölge, orta bölge ve tiz bölge tâbirlerinin kullanımı tercih edilmiştir. Bas, tenor ve alto tını bölgelerinin viyolonsel üzerindeki kapsama alanlarına yönelik Batı müziğinde de belirli ve kesin bir standardın olmaması ve bu durumun ekole ve icrâcıya göre farklılık göstermesi nedeniyle taksim analizlerinde pest, orta ve tiz bölge gibi ifâdelerin kullanılmasının Türk müziği icrâ üslûbu açısından da daha uygun bir yaklaşım olacağı düşünülmüştür.
- Mes'ud Cemil'in taksimlerine yönelik icrâ özellikleri, viyolonsel icrâsında kullanmış olduğu pozisyonlar, yay teknikleri, süsleme teknikleri, cümle ve makam anlayışı, tartımsal unsurlar ve müziksel ifâde unsurları basamakları doğrultusunda analiz edilmiştir.
- Taksim icrâlarında kullanılan pozisyonların, yay tekniklerinin, süsleme tekniklerinin ve tartımsal unsurların içerik analizine ilişkin bütün teknik ve müziksel öğeler, ilgili alt problemler kapsamında alt başlıklara ayrılarak incelenmiştir. Analizlere yansıtılan görsel nota örnekleri pozisyonların, yay tekniklerinin, süsleme tekniklerinin ve tartımsal unsurların taksim icrâlarındaki en önemli, işlevsel, dikkat çekici ve belirgin kullanımları içinden seçilerek verilmiştir. Bununla birlikte, ilgili nota örneklerinde belirtilen bütün teknik ve müziksel unsurlar, net bir biçimde görülebilmeleri amacıyla kutucuk içine alınarak işaretlenmiştir. Ayrıca analizlerde, söz konusu teknik ve müziksel unsurların taksim icrâlarındaki kullanım amacı, işlevi ve icrâya katkısı dikkate alınmış, ilgili alt problem kapsamında elde edilen bulgulara yönelik açıklama ve yorumlar da bu anlayış çerçevesinde yapılmıştır.
- Taksim icrâlarında pozisyonların, yay tekniklerinin, süsleme tekniklerinin ve tartımsal unsurlara ilişkin alt problemlerdeki (1, 2, 3 ve 5) teknik ve müziksel unsurlar, çalışma genel metni içerisinde fazla yer kaplamamaları amacıyla her

taksimde gerekli görüldüğü ölçüde en az 1'er, en çok da 4'er nota örneği verilerek incelenmiştir.

- Taksim icrâlarının içerik analizine yönelik belirlenen 1, 2, 3, 4 ve 5. alt problemlerdeki teknik ve müziksel unsurların kullanım sıklığı, taksimlerdeki müzik cümleleri temel alınarak belirlenmiştir. İlk 5 alt probleme ilişkin tüm teknik ve müziksel unsurların kullanm sıklığı elle tek tek sayılarak belirlenmiştir.
- Cümle ve makam anlayışının incelendiği alt problemde (4. alt problem) ise, taksimleri oluşturan müzik cümlelerinin tamamı bütün olarak verilen nota örnekleri üzerinde devreleriyle birlikte gösterilmiştir. Söz konusu müzik cümlelerinde ezgileri oluşturan devrelerin başlangıçları ve bitişleri, kullanılan tartımsal unsurlar ve nağmelerin işleniş biçimi makamsal seyir özellikleriyle birlikte genel hatlarıyla ve kısaca açıklanmıştır.
- Taksimlerdeki cümle ve makam anlayışının incelendiği alt problemde, bu unsurların nota örneklerindeki ezgi çizgisi üzerinde daha açık ve rahat bir şekilde görülebilmesi amacıyla, viyolonsel icrâsına ait pozisyon, tel ve parmak numaraları ile nüans işaretleri nota örneklerinden çıkarılmıştır. Bununla birlikte, taksimlerdeki süsleme tekniklerinin incelendiği 3. alt probleme yönelik analizlerde, her bir taksimdeki süsleyici unsurların daha açık bir şekilde görülmesi amacıyla viyolonsel icrâsına ait pozisyon, tel ve parmak numaraları ilgili nota örneklerine dâhil edilmemiştir.
- Taksim icrâlarındaki makamsal seyir özelliklerinin incelenmesinde perdelerle anlatım geleneğine dayalı bir yaklaşım tercih edilmiştir. Mes'ud Cemil'in taksimlerindeki makam anlayışını ortaya koyan seyir özellikleri müzik cümlelerindeki devreler üzerinden gidilerek perde kullanımı ve kalışları gözetilerek açıklanmıştır. Bununla birlikte, taksimlerdeki ezgilerin genellikle yalın bir üslûpla işlenmesi nedeniyle, ilgili makamlara yönelik seyir özelliklerinin açık, anlaşılır ve özlü bir şekilde yorumlanabilmesi amacıyla bu anlatım biçiminin taksim analizleri için daha uygun olacağı düşünülmüştür.

- Taksim icrâlarında kullanılan tartımsal unsurların analizine yalnızca çeşitli süre değerlerindeki üçleme, beşleme, altılama, yedileme ve senkop tartımları ile viyolonsel icrâlarındaki karakteristik kullanımı nedeniyle otuzikilik değerdeki sekizli tartım dâhil edilmiştir. Sekizlik, onaltılık ve kısmen otuzikilik değerdeki ikili ve dörtlü nota öbekleri ile bunların noktalı ritimli türevlerinden oluşan diğer kalıplar ezgi akışını oluşturan bilinen tartımsal unsurlar olarak değerlendirildikleri için analiz kapsamının dışında bırakılmışlardır.
- Taksim icrâlarında kullanılan müziksel ifâde unsurları, uygulandıkları cümleler, ezgi kesitleri, nağmeler, uzun sesler, tek/çift sesler ve perde kalışları belirtilerek genel bir bakış açısıyla incelenmiştir. Müziksel ifâde unsurları, ilgili alt problem kapsamında nüanslar ve diğer ifâde unsurları olmak üzere iki kısma ayrılarak sıralanmışlardır. Taksim icrâlarındaki ezgisel akışın doğal birer parçası olmaları gerekçesiyle bu müziksel ifâde unsurları analizlerde ayrı ayrı yorumlanmamış ve nispeten kullanım amaçları da belirtilerek genel bir değerlendirme kapsamında ele alınmışlardır. Bunun yanı sıra bu ifâde unsurları, analiz metinlerinde çok büyük yer kaplaması nedeniyle ilgili alt probleme tam nota örneği şeklinde yansıtılmamıştır.
- Taksim icrâlarına ait nota örneklerinde sıkça görülen *accelerando* ifâde unsuru, Mes'ud Cemil'in yalnızca ezgi akışını hızlandırarak ivmelendirdiği kesitleri belirtmek amacıyla kullanılmıştır. Taksimlerde *accelerando*'nun kullanılmadığı tüm kısımlar Mes'ud Cemil tarafından oluşturulan doğal irticâlî mertebeye icrâ edilmiştir.

#### Saz eseri icrâlarına yönelik izlenen analiz basamakları

Saz eseri icrâlarına yönelik olarak yapılan içerik analizi kapsamında uygulanan basamaklar da aşağıda maddeler halinde ve ayrıntılı şekilde açıklanmıştır.

- Bolâhenk akorduyla icrâ edildiği tespit edilen saz eserlerinin nota yazımında da yerinden icrâ sistemi temel alınmıştır. Viyolonselın nota üzerinde gösterilen icrâ

pozisyonları, parmak ve tel numaraları da Bolâhenk icrâ akordu dikkate alınarak yazılmıştır.

- Viyolonselın nota yazımının Batı müziğine ve uluslararası standardizasyona göre Fa anahtarı kullanımıyla gerçekleştirilmesine karşın, Türk müziğinde yalnızca tek bir anahtarın kullanılması gerekçesiyle ve saz eseri icrâlarının Türk müziği sistemine yazım açısından da uygun olması amacıyla eser notalarının yazımında Fa anahtarı yerine Sol anahtarı kullanımı tercih edilmiştir. Bununla birlikte, söz konusu saz eserlerinin viyolonsel ile icrâsında notalarının yazıldıklarından daha pest duyuldukları görülmüştür. Tamamı Bolâhenk akorduyla icrâ edilen saz eseri örneklerinin (Müsteâr, Bestenigâr, Isfahân ve Segâh peşrevleri ile Nevâ, Müsteâr, Sûzinâk ve Rast saz semâileri) viyolonsel icrâsında notasına göre 1,5 ilâ 2 oktav pestten duyuldukları tespit edilmiştir. Ortaya çıkan nota-icrâ-tını farklılığına ilişkin en önemli noktalardan birisi de Mes'ud Cemil'in saz eseri icrâlarında viyolonselın orta ve pest tını bölgelerini kullanmış olmasıdır. Bu doğrultuda, saz eseri notalarının Türk müziğindeki yazılışları ve viyolonsel icrâlarının arasında oluşturulan standardizasyonun ve ortaya çıkan nota-tını farklılığının daha iyi anlaşılması amacıyla, notaların üzerine pozisyon ve parmak numaraları, bu notaların yer aldığı dizelerin alt tarafına da Roma rakamlı tel numaraları eklenmiştir. Kullanılan bu yardımcı işaretlerin aracılığıyla, Sol anahtarıyla yazılan nota örnekleri üzerinden saz eserlerinin viyolonselın hangi tını bölgelerinin kullanılarak icrâ edildikleri de teknik olarak gösterilmeye çalışılmıştır. Taksimlerin yazımında Sibelius v.8.1 adlı nota yazım programı kullanılmıştır.
- Bolâhenk akorduyla icrâ edildiği tespit edilen saz eserlerinin nota yazımında da yerinden icrâ sistemi temel alınmıştır. Viyolonselın nota üzerinde gösterilen icrâ pozisyonları, parmak ve tel numaraları da Bolâhenk icrâ akordu dikkate alınarak yazılmıştır.
- İcrâ edilen tüm saz eserlerinde viyolonselın Batı müziğindeki tizden peste La-Re-Sol-Do şeklindeki beşli akord sisteminin kullanılmış olması ve saz eseri icrâlarında bunun dışındaki farklı bir akord sisteminin uygulamasına rastlanmaması nedeniyle,

taksim analizlerinde ayrıca viyolonselın akord sistemine ilişkin herhangi bir açıklama ya da inceleme yapılmamıştır.

- Çalışma kapsamında içerik analizi yapılan 8 adet saz eseri icrâsının Bolâhenk akorduyla icrâ edildiği belirlenmiştir. Bolâhenk akorduyla icrâ edilen saz eserlerinin nota yazımında yerinden icrâ akordu temel alınmıştır.
- Saz eseri kayıtlarının viyolonsel icrâları transkripsiyonda iki porte halinde yazılmıştır. Üst porteye ilgili saz eserinin Mes'ud Cemil'in viyolonselle yaptığı icrâsının notası, alt porteye ise eserin asıl notası yazılmıştır. Bu şekilde eserin asıl notası ile viyolonselle icrâsı arasındaki benzerlik ve farklılıkların neler olduğunun daha iyi anlaşılması amaçlanmıştır.
- Saz eserlerinin icrâ kayıtlarına yönelik transkripsiyonların yazımında, hâneler ile mülâzime hânesinin tekrarı için tekrar işareti kullanılmamış ve tüm hânelerin tekrarı her gelişinde baştan sona yazılmıştır. Viyolonselın tüm bu hânelerin tekrarında sergilediği farklı icrâ özelliklerinin daha anlaşılır bir şekilde ortaya koyulabilmesi amacıyla bu nota yazım biçiminin analiz modeli için daha uygun olacağı düşünülmüştür.
- Saz eserlerinin nota yazımı için Suphi Ezgi'ye ait *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi* adlı eserdeki (Bkz. EK-22, EK-24, EK-28) ve <http://www.sanatumuziginotalari.com> adlı web sitesindeki asıl nüshalarına (Bkz. EK-21, EK-23, EK-25, EK-26, EK-27) ulaşılmıştır. Ayrıca saz eserlerinin asıl nüshalarına ulaşmak için Sema Vakfı tarafından yayınlanan *Türk Mûsikîsi Klâsikleri Fihristi*'nden de yararlanılmıştır. Saz eserlerine ilişkin bu nüshalar icrâ kayıtlarıyla karşılaştırılmıştır. Karşılaştırma sonrasında, söz konusu asıl nüsha ile birlikte notaya alınan viyolonsel icrâsı iki porte halinde yazılmıştır.
- Saz eserlerinin analizindeki asıl amaç, Mes'ud Cemil'in bu usûllü eserlerdeki viyolonsel icrâ tavrını ortaya koymak olduğu için her bir eserin asıl notasıyla Cemil'e ait viyolonsel icrâsının notası birbirleriyle karşılaştırılacak şekilde yazılmıştır. Bu nedenle de söz konusu eser kayıtlarında yer alan keman, kemençe



ve viyola gibi diğerk sazların icrâsının notaya alınmasına gerek duyulmamış ve dolayısıyla da bu sazların eserlerdeki icrâsı analiz basamaklarına dâhil edilmemiştir.

- Saz eserlerinin icrâsında viyolonselın, eserlerin asıl notasındaki bazı ölçülerde bulunan bazı perdeleri ve nağmeleri bir üçlü, dörtlü ve beşli yukarıdan, aşağıdan ya da asıl notasındakinden tamamen farklı bir şekilde icrâ ettiğine rastlanmıştır. Saz eserlerine yönelik ses kayıtlarının eski ve deformasyona uğramış olması ve viyolonselın dışında keman, kemençe ve viyola gibi farklı sazların da eser icrâlarında yer almaları nedeniyle viyolonselın adı geçen kısımlarda yaptığı bir takım ezgisel değişikliklerin daha iyi belirlenmesi amacıyla ilgili kayıt örnekleri tekrar tekrar dinlenmiş ve notaya viyolonselle yapılan bu değişikliklerin duyulabilen ya da anlaşılabilen biçimleri aktarılmıştır.
- Saz eseri icrâlarının notaları üzerinde yuvarlak içinde 1, 2, 3 ve 4 rakamlarıyla gösterilen ve düz çizgilerle uzatılan işaretler viyolonsel icrâsında kullanılan pozisyonları ve bunların başlangıç-bitiş noktalarını; notaların her bir satırının altına I, II, III ve IV gibi Roma rakamlarıyla yazılan sayılar ise viyolonselın tel numaralarını ifâde etmektedir. Alt taraftaki tel numaraları, viyolonselde kullanılan pozisyonların nota üzerindeki takibine yardımcı olmaları amacıyla yazılmıştır. Saz eseri icrâ analizlerinde, pozisyonlar kapsamında kullanılan teller, perde adı ifâde edilmeksizin yalnızca sıra numarasıyla belirtilmiştir.
- Viyolonselın boş telleri olan I, II, III ve IV. telleri eser icrâlarına ait nota örneklerinde sıfır (0) rakamıyla gösterilmiştir. Kapalı konum kullanılarak basılan perdeler için ise parmak numaraları notaların üzerinde 1, 2, 3 ve 4 rakamlarıyla gösterilmiştir.
- Saz eseri icrâlarında belirtilen pozisyonların daha iyi anlaşılabilmesi amacıyla, ilgili pozisyonların başladığı perdelerin (notaların) üzerine parmak numaraları ilâve edilmiştir. Parmak numaraları, söz konusu pozisyonlara yönelik en yakın parmak baskısı tahminleri doğrultusunda yazılmıştır.

- Saz eseri icrâ analizlerindeki tüm perdelerin (notaların) ifâdesinde ve belirtilmesinde, Türk müziği icrâ geleneğine uygun olacak şekilde yalnızca perde adları kullanımı tercih edilmiştir.
- Tüm saz eseri icrâlarının nota yazımında, vibrato uygulanan perdelerin üzerine kısaltılmış şekilde (vib.) ibaresi eklenmiştir. Bu icrâlarda, ezgi içerisindeki değerini kendisinden önceki ve sonraki notadan alan çarpmalar bilinen şekilde sekizlik değerdeki notalarla; çift ve üçlü çarpmalar ise süslemeden ziyâde işleme notası özelliğine sahip olmaları nedeniyle hızlarına göre onaltılık ve otuzikilik değerdeki notalarla gösterilmiştir.
- Türk müziği icrâ üslûbuna özgü inici ve çıkıcı şeklindeki perde kaydırmaları *glissando* işaretiyle gösterilmiştir. Bununla birlikte, saz eseri icrâlarında yapılmış olan *mordan*, *grupetto* ve *trill* gibi süsleme teknikleri için de bilinen işaretler/simgeler kullanılmıştır. Saz eserlerinde, pizzicato süsleme tekniğiyle icrâ edilen kısımlardaki notaların başına *pizz.* şeklindeki kısaltma terimi eklenmiştir. Pizzicato tekniğinden tekrar yay tekniğine dönen kısımlardaki notaların üzerine de *arco* terimi eklenmiştir.
- Saz eseri icrâ analizlerinde viyolonsel tını bölgelerine işaret eden bas, tenor alto gibi terimler kullanılmamış, onların yerine pest bölge, orta bölge ve tiz bölge tâbirlerinin kullanımı tercih edilmiştir. Bas, tenor ve alto tını bölgelerinin viyolonsel üzerindeki kapsama alanlarına yönelik Batı müziğinde de belirli ve kesin bir standardın olmaması ve bu durumun ekole ve icrâcıya göre farklılık göstermesi nedeniyle saz eseri icrâ analizlerinde pest, orta ve tiz bölge gibi ifâdelerin kullanılmasının Türk müziği icrâ üslûbu açısından da daha doğru bir yaklaşım olacağı düşünülmüştür.
- Saz eserlerinin Mes'ud Cemil ve saz arkadaşları tarafından icrâ kayıtları için belirlenen mertebe tespit edilmiş ve her saz eseri için hânelere, mülâzime hânelerine ve bunların tekrarlarına en uygun birimler tespit edilerek yazılmıştır. Saz eserlerindeki mertebenin saptanarak belirtilmesinde dörtlük vuruş birim değer

olarak alınmıştır. Bununla birlikte, saz eserlerinin toplam süreleri notaya eklenmiştir.

- Saz eserlerinin notasında, viyolonselde *legato* yay tekniğinin kullanıldığı nağme ve tartımlara bağ işareti konulmuş, *detaché* yay tekniğinin kullanıldığı sesler ise üzerine herhangi bir bağ işareti konulmaksızın düz şekilde bırakılmıştır. *Staccato* ve *spiccato* tekniğiyle icrâ edilen notaların üzerine nokta işareti konulmuştur. Bununla birlikte, her ikisi de noktalı olarak yazılan *staccato* ve *spiccato* yay tekniklerinin nota üzerinde birbirlerinden ayırt edilebilmelerini sağlamak amacıyla, teknik olarak kullanıldıkları bölgelere kısaltılmış yazımları olan *stacc.* ve *spicc.* ifâdeleri de eklenmiştir.
- Eser ezgisindeki *legato*, *detaché*, *spiccato* ve *staccato* yaylar gösterilirken, icrâ kaydı üzerinden tespitin sağlıklı sonuç veremeyeceğinin düşünülmesiyle üzerlerine çedefak ya da iterek anlamına gelen yay hareket işaretleri yazılmamıştır. Eser icrâsında başlanan ve bitirilen yay hareketlerinin Mes'ud Cemil'in saz eserlerine yönelik viyolonsel icrâ tavrı amacıyla belirleyici bir etkisinin olmadığı düşünülerek bağlı ve ayrı çalınan notaların üzerine yay işareti yazılmasına gerek görülmemiştir.
- Saz eseri icrâlarının nota yazımında, viyolonselle ivmeli ve sertçe icrâ edilen perdelerin altına *vurgu* işareti, yumuşak şekilde ve biraz da tutularak icrâ edilen perdelerin altına ise *tenuto* (düz çizgi) işareti konulmuştur. Saz eseri icrâlarında Legato yay bağı altında yazılan notaların üzerindeki düz çizgi işaretinin Batı müziğinde *portato* olarak adlandırılması nedeniyle portato terimine ait tanım da tenuto tanımı ile birlikte çalışmanın Giriş bölümündeki Tanımlar başlığı kapsamında açıklanarak verilmiştir. Bununla birlikte tenuto ve portato terimleri, taksim icrâlarında çok kısa ve hafif şekildeki ses tutma özelliklerinin dışında belirgin bir müziksel ifâde işlevi göstermemeleri gerekçesiyle çalışmanın müziksel ifâde unsurları basamağı kapsamında değerlendirilmemiştir. Bunların dışında, saz eserlerinin son cümlesindeki yavaşlama ve karar sesi tutma unsurları için de *ritardando* (*rit.*) ve *puandorg* işaretleri kullanılmıştır.

- Saz eseri icrâları kapsamında viyolonselle yapılan müziksel ifâde unsurlarını belirtmek amacıyla bilinen nüans işaretleri kullanılmıştır. Mes'ud Cemil'in saz eserlerindeki viyolonsel icrâsında sergilediği çeşitli tınısal gürlük ifâdelerine müziksel açıdan en yakın ve uygun şekildeki bu nüans terimlerinin kullanımını tercih edilmiştir.
- Mes'ud Cemil'in adı söz konusu saz eserlerindeki icrâ özellikleri, sanatçının viyolonsel icrâsında kullanmış olduğu pozisyonlar, yay teknikleri, süsleme teknikleri, ezgisel çeşitlemelerle yapılan süslemeler, ritmik çeşitlemelerle yapılan süslemeler, eşlik unsuru olarak yapılan süslemeler ile müziksel ifâde unsurları basamakları doğrultusunda analiz edilmiştir.
- Saz eseri icrâlarında kullanılan pozisyonların, yay tekniklerinin, süsleyici unsurların ve müziksel ifâde unsurlarının içerik analizine ilişkin bütün teknik ve müziksel öğeler, ilgili alt problemler kapsamında alt başlıklara ayrılarak incelenmiştir. Analizlere yansıtılan görsel nota örnekleri pozisyonların, yay tekniklerinin, süsleme teknikleri ile diğer süsleyici unsurların ve müziksel ifâde unsurlarının eser icrâlarındaki en önemli, işlevsel, dikkat çekici ve belirgin kullanımları içinden seçilerek verilmiştir. Bununla birlikte, ilgili nota örneklerinde belirtilen bütün teknik ve müziksel unsurlar, net bir biçimde görülebilmeleri amacıyla kutucuk içine alınarak işaretlenmiştir. Ayrıca analizlerde, söz konusu teknik ve müziksel unsurların eser icrâlarındaki kullanım amacı, işlevi ve icrâyaya katkısı dikkate alınmış, ilgili alt problem kapsamında elde edilen bulgulara yönelik açıklama ve yorumlar da bu anlayış çerçevesinde yapılmıştır.
- Saz eserleri icrâlarındaki ezgisel ve tartımsal çeşitlemelerle yapılan süslemeler ile eşlik unsuru olarak yapılan süslemelerin incelendiği alt problemde, Mes'ud Cemil'in viyolonsel icrâsıyla eserlerin asıl notalarının arasındaki benzerlikler ve farklılıklar, çift porte halinde verilen nota örnekleri üzerinden yorumlara yansıtılmıştır.
- Saz eseri icrâlarında pozisyonlara, yay tekniklerine, süsleyici unsurlara ve müziksel ifâde unsurlara ilişkin alt problemlerdeki (7, 8, 9 ve 10. alt problemler) öğeler,

çalışmanın genel metni içerisinde fazla yer kaplamamaları amacıyla her saz eseri analizinde, gerekli görüldüğü ölçüde en az 1'er, en çok da 4'er nota örneği verilerek yorumlanmıştır.

- Saz eseri icrâlarının içerik analizine yönelik belirlenen 7, 8, 9 ve 10. alt problemlerdeki teknik ve müziksel unsurların kullanım sıklığı, eser icrâlarındaki ölçü sayısı temel alınarak belirlenmiştir. Söz konusu alt problemlere ilişkin tüm teknik ve müziksel unsurların kullanm sıklığı elle tek tek sayılarak belirlenmiştir.
- Saz eseri icrâlarında kullanılan müziksel ifâde unsurları, uygulandıkları hâneler, ezgi kesitleri, nağmeler, eşlik unsurları, uzun sesler, tek/çift sesler ve perde kalışları belirtilerek genel bir bakış açısıyla incelenmiştir. Müziksel ifâde unsurları, ilgili alt problem kapsamında nüanslar ve diğer ifâde unsurları olmak üzere iki kısma ayrılarak sıralanmışlardır. Saz eserlerindeki viyolonsel icrâsının doğal birer parçası olmaları gerekçesiyle bu müziksel ifâde unsurları analizlerde ayrı ayrı yorumlanmamış ve nispeten kullanım amaçları da belirtilerek genel bir değerlendirme kapsamında ele alınmışlardır. Bunun yanı sıra bu ifâde unsurları, analiz metinlerinde çok büyük yer kaplaması nedeniyle ilgili alt probleme tam nota örneği şeklinde yansıtılmamıştır.



## **4. BULGULAR ve YORUM**

Çalışmanın bu bölümünde, Mes'ud Cemil'in viyolonsel taksimlerinin içerik analizi için belirlenmiş olan 1, 2, 3, 4, 5 ve 6 numaralı alt problemler ile viyolonselle refakat ettiği saz eseri icrâlarının içerik analizi için belirlenmiş olan 7, 8, 9 ve 10 numaralı alt problemlere ilişkin bulgular, görsel nota örnekleriyle birlikte başlıklar halinde incelenerek yorumlanmıştır.

### **4.1. Rast Taksim II**

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in Rast makamında icrâ ettiği 2 numaralı viyolonsel taksiminde (Bkz. EK-2) kullandığı teknik ve müziksel unsurların analizi için belirlenmiş olan 1, 2, 3, 4, 5 ve 6 numaralı alt problemlere yönelik elde edilen bulgular, görsel nota örnekleri ile birlikte başlıklar halinde incelenerek yorumlanmıştır.

#### **4.1.1. Birinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum**

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan pozisyonlar incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında viyolonselin yalnızca 1. ve 2. pozisyonlarının kullanıldığı görülmüştür. 3. pozisyon ve üzerindeki diğer pozisyonların kullanımına rastlanmamıştır.

##### Birinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki birinci pozisyon kullanımı incelenmiştir. Birinci pozisyonun 1. cümlede 2 defa, 2. cümlede 4 defa, 3. cümlede ise 2 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 7 defa kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 1

Yukarıda verilen örnekte, taksimın 2. cümlesinin başındaki 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mansûr ahengindeki bu taksimın icrâsını ağırlıklı olarak viyolonselın pest bölgesinden yapan Mes'ud Cemil'in, 1. pozisyonu sıkça kullandığına rastlanmıştır. Örnekte işaretli kısımdaki Rast ezgi kesitini oluşturan çargâh-rast arasındaki tam perdeleri teknik olarak el altı ve ardışık konumda, akıcı şekilde ve nitelikli bir entonasyonla icrâ etmek amacıyla Cemil'in 1. pozisyonu kullanmak istediği düşünülebilir. Cemil'in bu kullanımında Mansûr akordunun viyolonselın pest bölgesinde, Rast makamının icrâsına sağladığı teknik kolaylığın da önemli etkisi olduğuna dikkat çekmek mümkündür. Ayrıca Cemil'in, örnekteki segâh perdesinde grupetto yapmak, segâh-dügâh-rast perdelerinin arasını çarpmalarla daha rahat şekilde süslemek ve makamın karar perdesi olan rast'ı viyolonselın III. boş teliyle kullanmak amacıyla 1. pozisyonu tercih ettiği söylenebilir. Bununla birlikte Cemil'in, işaretli kısımdaki ezgi kesitini viyolonselın III. telini kullanarak gür, dolgun ve derinlikli bir tınıyla icrâ etmek istediği için 1. pozisyondan yararlandığı düşünülebilir.

Örnek 2

Üstteki örnekte ise taksimın 3. cümlesindeki bir diğer 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Örnekteki gerdâniye ve rast perdeleri arasındaki ezgi kesitini de viyolonselın III. ve II. tellerinde teknik olarak yine el altı ve ardışık konumda, akıcı şekilde ve nitelikli bir entonasyonla icrâ etmek amacıyla Mes'ud Cemil'in, işaretli



kısımda da 1. pozisyonu kullanmak istediği söylenebilir. Bununla birlikte, acem-hüseynî ve segâh-dügâh perdeleri arasındaki glissandoları mordan süslemeleriyle birlikte daha rahat yapmak, nevâ ile rast perdelerini viyolonselın boş tellerinde kullanmak ve dügâh perdesi üzerindeki grupetto süslemesini rahat bir şekilde yapmak için özellikle 1. pozisyonu tercih ettiğine dikkat çekmek mümkündür.

### İkinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki ikinci pozisyon kullanımı incelenmiştir. İkinci pozisyonun 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede 4 defa, 3. cümlede ise 2 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 7 defa kullanıldığı görülmüştür.

(1)

Viyolonsel

*mp* *mf* *mp*

III IV III IV III

Örnek 3

Yukarıdaki örnekte, taksimin 1. cümlesindeki 2. pozisyon kullanım görülmektedir. Mes'ud Cemil'in 2. pozisyonu da taksim icrâsında 1. pozisyonla eşit/benzer sıklıkta kullandığına rastlanmıştır. İşaretli kısımda Cemil'in, üzerinde kalış yaptığı rast perdesini viyolonselın IV. telinde, kapalı konumda, koyu ve derinlikli bir tınıyla duyurarak önemlendirmek istediği için 2. pozisyon kullandığı söylenebilir.

(2)

*mf* *f*

III IV

*cresc.* *gliss.*

Örnek 4

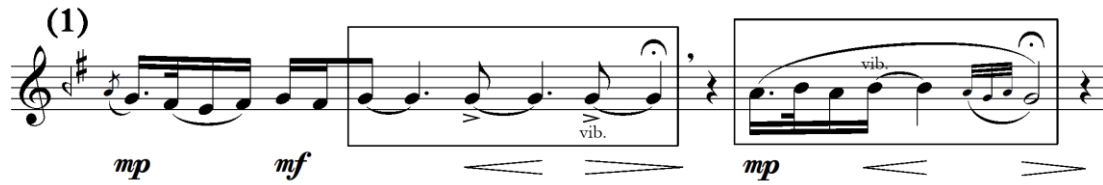
Üstteki diğer örnekte ise taksimın 2. cümlesindeki bir başka 2. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, 2. cümlelerin girişinde puandorgla tuttuğu çargâh perdesini grupettoyla süsleyerek icrâ etmek ve vurgulamak amacıyla 2. pozisyonu kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, ilgili örneğin sonundaki ırak ve hüseyinî aşîrân perdeleriyle birlikte rast perdesini de viyolonselın IV. teli üzerinde kapalı, el altı ve ardışık konumda seslendirmek istediği için de 2. pozisyonu tercih ettiği söylenebilir. Mordan ile süslediği hüseyinî aşîrân perdesindeki kalışı daha belirgin şekilde duyurmak amacıyla da bu konuma başvurduğunu belirtmek mümkündür. Ayrıca Cemil'in, 1. pozisyona geçişlerde teknik açıdan esneklik sağlaması nedeniyle de 2. pozisyondan sıkça yararlandığı söylenebilir.

#### 4.1.2. İkinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan yay teknikleri incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında *legato* ve *detaché* yay tekniklerinin kullanıldığı görülmüştür.

##### Legato yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *legato* yay tekniği kullanımı incelenmiştir. Legato yay tekniğinin 1. cümlede 6 defa, 2. cümlede 12 defa, 3. cümlede ise 9 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 27 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 5

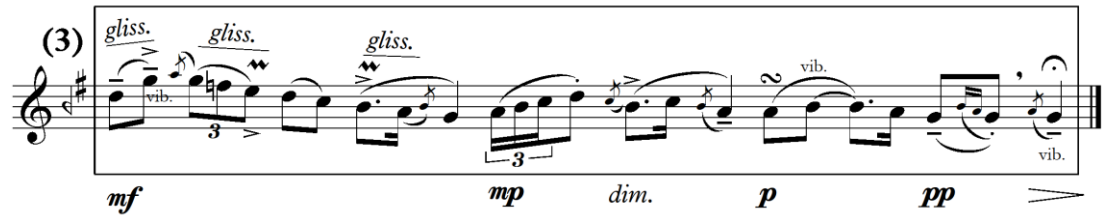
Yukarıda verilen örnekte, taksimın 1. cümlesindeki legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in taksim icrâsının neredeyse tamamını legato yay tekniğiyle icrâ ettiği söylenebilir. Cemil'in, örnekte işaretli kısımdaki rast perdesinde yapmış olduğu senkop ile önemlendirdiği kalışları uzayan seslerle duyurmak için

legato yay tekniğini kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, aynı cümlelerin sonunda segâh-dügâh-rast perdeleriyle oluşturduğu nağmeyi üçlü çarpma ile birlikte tek yay hareketi içerisinde, bütünlüklü, akıcı ve pürüzsüz bir tınısal ifadeyle icrâ etmek istediği için de legato tekniğini tercih ettiği söylenebilir. Ayrıca Cemil'in, 1. cümleyi tamamlayan Rast'lı kalışa zarif ve yumuşak bir ifadeyle oturmak amacıyla da özellikle legato yay tekniğini kullandığını vurgulamak mümkündür.



Örnek 6

Yukarıdaki diğer örnekte ise taksimın 2. cümlesindeki bir başka legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in puandorgla tuttuğu çargâh perdesini grupettoyla süslediği diğer çargâh perdesiyle birleştirmek için legato yay kullandığı söylenebilir. Örneğin devamında Cemil'in, segâh perdesini grupetto, rast perdesini üçlü çarpma, ardışık olarak duyurduğu dügâh perdelerinin aralarını da çarpmalarla süslediği için bu bağlı ve bütünlüklü icrâ biçimine en uygun yay tekniği olan legato'ya başvurduğu düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, dügâh perdesinden hüseyinî aşîrân perdesindeki kalışa bütünlüklü, akıcı ve yumuşak bir tınısal ifadeyle oturmak amacıyla da yine legato tekniğine başvurduğuna dikkat çekilebilir. Ayrıca, 2. cümleinin sonundaki rast perdesi üzerinden uzun bir kalış yaptığı yegâh perdesine glissando hareketiyle düştüğü için de işaretli kısımdaki bu nağmeyi bağlı, bütünlüklü ve yoğun bir ifadeyle, legato yayla icrâ etmek istediği söylenebilir.



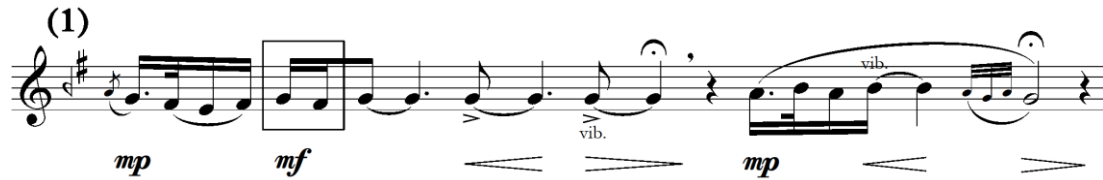
Örnek 7

Yukarıdaki diğer örnekte ise taksimın 3. cümlesindeki bir başka legato yay tekniği kullanımını daha görülmektedir. Mes'ud Cemil'in nevâ-gerdâniye, gerdâniye-hüseynî ve segâh-dügâh perdeleri arasında glissando yaptığı için Türk müziği icrâ üslûbunda da var olan bu tınısal etkiyi daha yoğun bir biçimde yansıtmak amacıyla legato yay tekniğini kullandığı söylenebilir. Bunun yanı sıra Cemil'in, 3. cümlede Rast seyri gösterdiği ezgiyi daha bütünlüklü ve pürüzsüz bir tınısal ifâdeyle icrâ etmek ve cümle sonundaki tam karara hafif ve yumuşak bir müziksel edâyla gelmek istediği için de legato yay tekniğini tercih ettiği düşünülebilir.

Ayrıca Cemil'in aynı cümlede, segâh-dügâh-rast perdelerini de grupetto ve çarpmalarla süsleyerek viyolonselde ezgisel açıdan daha zengin ve incelikli bir icrâ sunmak amacıyla legato yay tekniğine başvurduğu anlaşılmaktadır.

#### Detaché yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *detaché* yay tekniği kullanımı incelenmiştir. Detaché yay tekniğinin 1. cümlede 2 defa, 2. cümlede ise 7 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 10 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 8

Yukarıda verilen örnekte, taksimın 1. cümlesindeki detaché yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in detaché yay tekniğini taksim icrâsı boyunca yalnızca birkaç perdede olmak üzere çok seyrek şekilde kullandığına rastlanmıştır. Örnekte, rast ve ırak perdelerini senkoplarla vurguladığı kalışı niteleyip desteklemek amacıyla detaché yay kullanarak köşeli ve belirgin bir tınıyla duyurduğu söylenebilir.



Örnek 9

Üstteki diğer örnekte ise, taksimın 2. cümlesindeki bir diğer detaché yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, çargâh ve segâh perdelerini düğâh perdesinde yaptığı kalışı belirginleştirmek amacıyla detaché yay kullanarak icrâ ettiği düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, aynı cümle üzerindeki hüseyinî aşîrân ve yegâh perdelerinde kalışları, belirgin ve ivmeli bir tınıyla duyurmak için özellikle detaché yay tekniğini kullandığına dikkat çekmek mümkündür.

#### 4.1.3. Üçüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

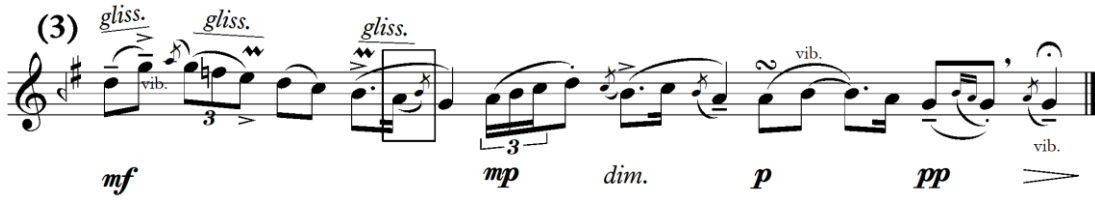
Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan süsleme teknikleri incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında *çarpma*, *glissando*, *grupetto*, *mordan*, *trill* ve *vibrato* gibi süsleyici unsurların kullanıldığı görülmüştür.

##### Çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *çarpma* kullanımı incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda Cemil'in, taksim icrâsında *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma*, *değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma*, *çift çarpma* ve *üçlü çarpma* türlerini kullandığı görülmüştür.

##### *Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma* kullanımı incelenmiştir. Bu çarpma türünün yalnızca 3. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında 1 defa kullanıldığı görülmüştür.

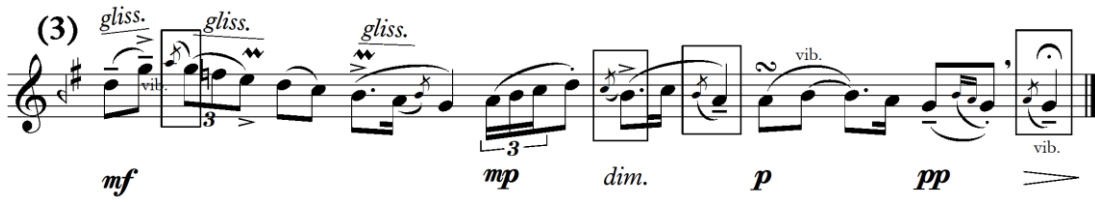


Örnek 10

Üstte verilen nota örneğinde, taksimın 3. cümlesindeki değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımını görülmektedir. Mes'ud Cemil'in bu çarpma türünü taksim icrâsı boyunca yalnızca bir defa kullandığı görülmüştür. Cemil'in işaretli kısımda, segâh perdesinde yaptığı mordan ile birlikte düğâh ve rast perdelerinin arasını da bu çarpmayla süsleyerek ezgisel akışa küçük bir renk ve incelik katmak istediği düşünülebilir.

*Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma* kullanımını incelenmiştir. Bu çarpma türünün 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede 4 defa, 3. cümlede ise 4 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 9 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 11

Üstte verilen nota örneğinde, taksimın 3. cümlesindeki değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımını görülmektedir. Taksimın son cümlesindeki gerdâniye, segâh, düğâh ve rast perdelerinin başlarını ezgisel yapı içerisine yedirdiği bu çarpmalarla işleyip süsleyerek viyolonsel icrâsına tınısal ve ezgisel anlamda zarafet ve zenginlik katmak istediği söylenebilir.

### Çift çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *çift çarpma* kullanımı incelenmiştir. Çift çarpmanın 2. ve 3. cümlelerde 1'er defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 2 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 12

Yukarıdaki örnekte, taksimin 3. cümlesinin sonundaki çift çarpma kullanımı görülmektedir. Puandorgla uzatılan perdelerden önce gelen çift çarpmaların destekleyici bir süsleme unsuru olarak kullanıldıkları söylenebilir. Mes'ud Cemil'in 3. cümlenin sondan bir önceki rast perdesinde yaptığı ve onaltılık değerdeki segâh-dügâh perdeleriyle oluşturduğu çift çarpmayı, tam karar perdesindeki kalışı tınısal olarak desteklemek ve ardışık şekilde duyurduğu iki rast perdesinin arasını doldurup süsleyerek ezgisel akışı zenginleştirmek için kullandığı söylenebilir.

### Üçlü çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *üçlü çarpma* kullanımı incelenmiştir. Üçlü çarpmanın 1. ve 2. cümlelerde 1'er defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 2 defa kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 13

Üstteki örnekte, taksimın 1. cümlesinin sonundaki ve 2. cümlesindeki üçlü çarpma kullanımı görülmektedir. Taksimın 1. cümlesinin sonunda ve 2. cümlesinin ortasında rast perdesindeki kalışlarda otuzikilik değerdeki düğâh-rast perdeleriyle oluşturduğu üçlü çarpmaları, destekleyici ve işleyici birer müziksel unsur olarak ezgisel akışa renk ve incelik katma düşüncesiyle yaptığı söylenebilir.

### Glissando kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *glissando* kullanımı incelenmiştir. Glissando'nun 2. cümlede 2 defa, 3. cümlede ise 3 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 5 defa kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 14

Taksim icrâsındaki glissandoların ezgisel birer işleme unsuru olarak kullanıldığı söylenebilir. Ayrıca bu glissandoların, icrâ tavrı bağlamında ele alındığında, Türk müziği icrâ geleneğinin özüne sâdik bir biçimde kullanıldıklarını görmek mümkündür. Mes'ud Cemil'in 3. cümle başındaki nevâ-gerdâniye, gerdâniye-hüseyinî ve segâh-düğâh perdeleri arasında çıkıcı ve inici hareketlerle yaptığı bu glissandoları, özellikle



de çarpma ve mordan süslemeleriyle birlikte kullanmasının, ezginin en üst ses noktasına ulaşması ile birlikte bu kısımdaki duygu ve ifâde akışını yoğunlaştırdığını vurgulamak mümkündür.

### Grupetto kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *grupetto* kullanımını incelenmiştir. Grupetto'nun 2. cümlede 2 defa, 3. cümlede ise 1 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 3 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 15

Yukarıdaki örnekte, taksimin 2. cümlesindeki grupetto kullanımını görülmektedir. Bu cümlede, çargâh ve segâh perdeleri üzerindeki grupettoların, ezgisel birer işleme unsuru olarak kullanıldıkları söylenebilir. Ayrıca bu grupettoların, çarpmalarla birlikte ezgi akışında belirgin bir karşıtlık, incelik ve zenginlik unsuru oluşturduklarına dikkat çekmek mümkündür.

### Mordan kullanımı

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *mordan* kullanımını incelenmiştir. Cemil'in taksim icrâsında yalnızca üst hareketli mordan türünü kullandığı görülmüştür.

#### *Üst hareketli mordan kullanımı*

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *üst hareketli mordan* kullanımını incelenmiştir. Bu mordan türünün 2. cümlede 4 defa, 3. cümlede ise 2 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 6 defa kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 16

Yukarıdaki örnekte, 2. cümle sonundaki ve 3. cümledeki üst hareketli mordan süslemesi kullanımı görülmektedir. Bu cümlede hüseyinî aşîrân ve ırak perdeleri üzerinde yapılan mordan süslemelerinin, iki adet üçlemenden oluşan küçük bir sekvens yapısı içinde tınısal ve ezgisel açıdan niteleyici, destekleyici bir işlevle kullanıldıkları söylenebilir. Taksimın 3. cümlesinin başında, hüseyinî ve segâh perdeleri üzerinde yapılan mordanların ezgisel akışa renk katarak zenginleştirmek amacıyla birer süsleyici-işleme unsuru olarak kullanıldıkları düşünülebilir.

### Trill kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *trill* kullanımı incelenmiştir. Trill'in yalnızca 2. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında 1 defa kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 17

Yukarıdaki örnekte, 2. cümle sonundaki trill kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in taksim boyunca yalnızca tek bir perde üzerinde trill süslemesi yaptığına rastlanmıştır. Dügâh perdesi üzerinde yaptığı bu uzun ve hızlı trill süslemesini, 2. cümlelerin sonundaki kalışa bir nevî hazırlayıcı unsur olarak kullandığı söylenebilir.

Söz konusu trill'in hazırlayıcı niteliğini, makamın karar perdesinden bir önceki perde üzerinde yer almasıyla kazanmış olduğunu ve müzik cümlesini küçük bir nefes ve ezgisel karşıtlık oluşturarak rast perdesinde yapılan kalışa hazırladığını belirtmek mümkündür.

### Vibrato kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *vibrato* kullanımını incelenmiştir. Vibrato'nun 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede 5 defa, 3. cümlede ise 3 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında 10 defa kullanıldığı görülmüştür.

The image shows two staves of musical notation in G major. The first staff begins with a half note on G4 with a vibrato (vib.) symbol. This is followed by a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. A glissando (gliss.) symbol is placed over the final G4 note, which is marked with a forte (f) dynamic. The second staff starts with a half note on G4 with a vibrato (vib.) symbol, followed by a triplet of eighth notes: A4, B4, C5. A glissando (gliss.) symbol is placed over the final C5 note, which is marked with a mezzo-piano (mp) dynamic. This is followed by a trill (trill) on G4, then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The staff ends with a half note on G4 with a vibrato (vib.) symbol. Dynamics include mezzo-forte (mf) and mezzo-piano (mp). The piece is marked with a crescento (cresc.) and a decrescendo (decresc.) symbol.

Örnek 18

Üstte verilen örnekte, taksimin 2. cümlesindeki vibrato kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in bu cümledeki çargâh, segâh, irak, yegâh ve rast perdesinde yaptığı vibratoları ezgi üzerinde tınısal anlamda yoğunlaştırıcı bir etki yaratmak amacıyla kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte, çargâh, yegâh ve rast perdesindeki kalış hissini güçlendirmek amacıyla da vibrato yapmak istediği söylenebilir.

#### **4.1.4. Dördüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum**

Bu alt problem kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksimdeki viyolonsel icrâsında kullandığı müziksel ifade unsurları incelenmiştir. Cemil'in taksim icrâsında *pianissimo*, *piano*, *mezzo piano*, *mezzo forte*, *forte*, *crescendo*, *decrescendo* ve *diminuendo* gibi nüansları kullandığı görülmüştür. Viyolonsel icrâsında, nüansların

dışında kullandığı diğer müziksel ifâde unsurlarının da *puandorg* ve *vurgu* olduğu gözlenmiştir.

Bu taksimde Mes'ud Cemil'in sâde bir nüans kullanımı sergilediği görülmüştür. Taksim süresince viyolonselî genellikle orta kuvvetli ile orta hafif arasındaki bir tını gürlüğü ekseninde icrâ ettiği gözlenmiştir. Bununla birlikte, Cemil'in bu taksimde incelikli ve titiz bir müziksel ifâde ortaya koyduğunu vurgulamak mümkündür. Ayrıca taksimdeki hafif ve gür nüanslar arasında oluşturduğu karşıtlık ve denge unsuruyla da viyolonsel icrâsına müziksel ifâde açısından nitelik ve derinlik kazandırdığı söylenebilir.

Cemil'in taksimdeki viyolonsel icrâsında ortaya koyduğu müziksel ifâde unsurları kullanımı genel bir bakış açısıyla şu şekilde değerlendirilebilir:

*Pianissimo (pp) nüansını;*

Son cümledeki tam kararda,

*Piano (p) nüansını;*

Son cümlede tam karar öncesinde yaptığı dinamik düşüşte,

*Mezzo piano (mp) nüansını;*

Cümle başlarında ve sonlarında, *decrescendo* ile yaptığı gürlük azaltmaları sonrasında, müziksel dinamizmi düşürdüğü nağmelerde,

*Mezzo forte (mf) nüansını;*

Karar perdesi üzerinde gösterdiği uzun süreli kalıflarda, cümle başlangıçları ile ortalarında yaptığı kalış ve süslemelerde, *crescendo* ile yaptığı gürlük artışları sonrasında, müziksel dinamizmi yükselttiği çıkıcı ve inici nağmelerde,

Forte (f) nüansını;

2. cümle sonunda yer alan yegâh perdesinde yaptığı uzun süreli kalışta,

Crescendo nüansını;

*mp* ve *mf* nüanslarının sonrasında yaptığı gürlük artışlarında, *mf* ve *f* nüanslarının öncesinde, müziksel dinamizmi yükselttiği nağmelerde, *decrescendo* ile birlikte yaptığı dinamik dalgalanmalarda,

Decrescendo nüansını;

Cümle içindeki ve sonlarında kalış yaptığı perdelerde, son cümledeki tam karar perdesinde, *crescendo* ile yaptığı dinamik dalgalanmalarda, *mp* nüansına düşerken yaptığı gürlük azaltmalarında,

Diminuendo nüansını;

Tam karara gidişte *p* ve *pp* nüanslarının öncesinde,

Puandorg'u;

Cümle başlangıçları ile devre ve cümle sonlarında uzatarak kalış yaptığı perdelerde, üzerinde kısa süreli kalışlar yaptığı bazı perdelerde ve taksim sonundaki tam karar perdesinde,

Vurgu'yu;

İlk cümlede rast perdesi üzerinde gösterdiği kalışlarda ve son cümlede çarpma ile mordan süslemesi yaptığı bazı perdelerde kullandığı görülmüştür.

Mes'ud Cemil'in sıklık olarak taksim icrâsı kapsamında;

- *Pianissimo nüansını* yalnızca 3. cümlede olmak üzere 1 defa,
- *Piano nüansını* yalnızca 3. cümlede olmak üzere 1 defa,

- *Mezzo piano nüansını* 1. cümlede 2 defa, 2. ve 3. cümlelerde ise 1'er defa olmak üzere toplam 4 defa,
- *Mezzo forte nüansını* 1. cümlede 1 defa, 2. ve 3. cümlelerde ise 1'er defa olmak üzere toplam 3 defa,
- *Forte nüansını* yalnızca 2. cümlede olmak üzere 1 defa,
- *Crescendo nüansını* 1. cümlede 2 defa, 2. cümlede ise 4 defa olmak üzere toplam 6 defa,
- *Decrescendo nüansını* 1. cümlede 2 defa, 2. cümlede 3 defa, 3. cümlede ise 1 defa olmak üzere toplam 6 defa,
- *Diminuendo nüansını* yalnızca 3. cümlede olmak üzere 1 defa,
- *Puandorg'u* 1. cümlede 2 defa, 2. cümlede 7 defa, 3. cümlede ise 1 defa olmak üzere toplam 10 defa,
- *Vurgu'yu* 1. cümlede 2 defa, 3. cümlede ise 4 defa olmak üzere toplam 6 defa kullandığı görülmüştür.

Mes'ud Cemil'in kullandığı müziksel ifâde unsurlarının Cemil'in viyolonsel icrâsını tınısal ve ezgisel açıdan zenginleştirdiğine dikkat çekmek mümkündür. Ayrıca Cemil'in, taksim icrâsında yaptığı dinamik dalgalanmaların tınısal karşıtlık ve derinlik açısından da viyolonsel icrâsını güçlendirdiği söylenebilir.

#### **4.1.5. Beşinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum**

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan tartımsal unsurlar incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında *üçleme* ve *senkop* gibi tartımsal unsurların kullanıldığı görülmüştür.

##### Üçleme tartım kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *üçleme tartım* kullanımı incelenmiştir. Üçleme tartımının 2. ve 3. cümlelerde 2'şer defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 4 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 19

Yukarıda verilen örnekte, 2. cümledeki üçleme tartım kullanımı görülmektedir. Ezgisel akış içerisinde yedirilmiş olan sekizlik ve onaltılık üçleme tartımlarının taksim icrâsında sâde bir tartımsal işleme aracı olarak kullanıldıkları söylenebilir. Mes'ud Cemil'in, örnekte hüseyinî aşîrân-ırak-rast perdeleriyle oluşturduğu sekizlik değerdeki üçleme tartımlarını tartımsal karşıtlık yaratmakla birlikte, rast perdesine yükselişte çıkıcı nitelikteki ezgisel bir basamak olarak kullandığı düşünülebilir.

#### Senkop kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *senkop* kullanımı incelenmiştir. Senkop'un 1. cümlede 4 defa, 2. cümlede 2 defa, 3. cümlede ise 1 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 7 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 20

Yukarıda verilen örnekte, 1. cümledeki senkop kullanımı görülmektedir. Bu taksimde senkopların karar perdesinde müziğe ivme kazandırma amacıyla kullanılmış olduğu görülebilir. Bununla birlikte Mes'ud Cemil'in, 1. cümlede rast perdesinde yaptığı ısrarlı kalışı vurgulamak ve etkisini de güçlendirmek amacıyla senkop kullandığı düşünülebilir. Ayrıca, cümle sonundaki segâh perdesini kalış yaparcasına uzatmak için de senkop kullandığı söylenebilir.

#### 4.1.6. Altıncı alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki cümle ve makam anlayışı incelenmiştir. Bir sonraki sayfada verilen nota örneğinde (Bkz. Örn. 21), taksimi oluşturan 3 müzik cümlesinin tamamı devreleriyle birlikte gösterilmiştir. Bununla birlikte, Mes'ud Cemil'in taksimdeki makam anlayışını ortaya koyan seyir özellikleri de müzik cümlelerindeki devreler üzerinden gidilerek açıklanmıştır.





□ Devre

(1) Cümle

1. Devre

(1)

*mp* *mf* *mp*

1. Devre

(2)

*mf* *cresc.* *f*

2. Devre

*mp*

1. Devre

(3)

*mf* *mp* *dim.* *p* *pp*

### Örnek 21

#### 1. Cümle

Taksimın 1. cümlesi tek devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil, 1. cümledeki ezgisel yapıyı noktalı dörtlük, onaltılık ve noktalı onaltılık değerdeki tartımlar ile senkoplarla oluşturmuştur. Bu cümledeki ezgiyi inici nağmeler kullanarak işlemiştir. Cümle

başlangıcında, rast-ırak-hüseyinî aşîrân perdelerini kullanarak rast perdesinde ısrarlı kalışlar yapmıştır. Senkoplarla önemlendirdiği rast perdesinde yaptığı bu ısrarlı kalışlardan sonra, yine Rast sesleriyle rast perdesinde Rast'lı kalış göstererek 1. cümleyi sonlandırmıştır.

## 2. Cümle

Taksim 2. cümlesi 2 devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil, 2. cümlenin 1. devresindeki ezgisel yapıyı noktalı sekizlik ve noktalı onaltılık değerdeki tartımlarla oluşturmuştur. Bu devredeki ezgiyi inici nağmeler kullanarak işlemiştir. Çargâh-rast perdeleri arasındaki Rast seslerini kullanarak önce segâh perdesinde, sonra da rast perdesinde Rast'lı kısa bir kalış göstermiştir. Devamında da dügâh-yegâh arasındaki Rast sesleriyle önce hüseyinî aşîrân perdesinde, hemen ardından da yegâh perdesinde uzun bir kalış yaparak cümlenin 1. devresini tamamlamıştır.

2. devredeki ezgisel yapıyı ise noktalı sekizlik, onaltılık ve noktalı onaltılık değerdeki tartımlar ile sekizlik değerdeki üçleme tartımları ve bir senkopla oluşturmuştur. Yegâh perdesini tutarak başladığı bu devredeki ezgiyi ise çıkıcı inici yapıdaki nağmelerle işlemiştir. Yegâh-segâh perdeleri arasındaki Rast seslerini kullanarak sırasıyla ırak, dügâh ve rast perdelerinde ardışık kalışlar yapmıştır. Devrenin sonunda, ırak perdesinin desteğiyle kısaca önemlendirdiği rast perdesi üzerinde tekrar Rast'lı bir kalış yaparak 2. cümleyi sonlandırmıştır.

## 3. Cümle

Taksim 3. cümlesi tek devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil 3. cümledeki ezgisel yapıyı sekizlik ve noktalı sekizlik değerdeki tartımlar ile sekizlik ve onaltılık değerdeki üçleme tartımları ve bir senkopla oluşturmuştur. Bu cümledeki ezgiyi inici nağmelerle işlemiştir. Gerdâniye-rast perdeleri arasındaki Rast seslerinde gezindikten sonra rast perdesi üzerinde verdiği Rast'lı tam kararlı 3. cümleyi ve taksim seyrini noktalamıştır.



\*Kutucuk içerisine alınarak işaretlenen notalar taksim icrasında kalış yapılan perdeleri göstermektedir.

**Şekil 4.1.** Mansûr akorduyla icrâ edilen 2 numaralı Rast taksimdeki perde kullanım şeması

Şekil 4.1.'de, Mes'ud Cemil'in 2 numaralı Rast taksimindeki perde kullanımının en pestten en tize doğru sıralanmış şeması görülmektedir. Mansûr akorduyla ve toplam 12 perde kullanarak icrâ ettiği bu taksimde indiği en pest perdenin yegâh, çıktığı en tiz perdenin ise çarpma şeklindeki muhayyer perdesi olduğu belirlenmiştir. İlgili şekilde işaretli notalarla gösterilen yegâh, hüseyinî aşîrân, irak, rast, dügâh ve segâh perdeleri üzerinde kalışlar yaptığı görülmüştür. Şekilde dörtlük değerdeki notalarla gösterilen çargâh, nevâ, hüseyinî, acem, gerdâniye ve muhayyer perdelerini ise üzerlerinde kalış yapmaksızın, bu perdeleri makamın seyri için gerekli olan birer ezgisel unsur olarak kullanmıştır. Taksim icrâsında kalış yaparak en çok vurguladığı perdenin ise rast olduğu gözlenmiştir. Mes'ud Cemil'in taksim icrâsı kapsamındaki ezgi örgüsünü daha çok yegâh-çargâh arasındaki tam perdeleri kullanarak oluşturduğu görülmüştür. Ayrıca Cemil'in, yegâh-muhayyer arasındaki bütün perdeleri Mansûr akordu bünyesinde viyolonsel in pest ve orta bölgelerini kullanarak icrâ ettiği belirlenmiştir.

Mes'ud Cemil, makamın önemli perdesi olan nevâ'da kalış yapmamış ve bu perdeyi taksim icrâsında fazla kullanmamıştır. Ayrıca taksimde eviç perdesini hiç kullanmamış, onun yerine acem perdesini tercih etmiştir. Mes'ud Cemil bu kullanımıyla geleneğe uygun bir Rast icrâsı yapmıştır. Rast makamının değişken nitelikteki aslî perdeleri olan segâh ve irak'ı çıkış-iniş câzibesine de uygun olacak şekilde çıkıcı nağmelerde tizleştirerek, inici nağmelerde ise pestleştirerek icrâ etmiştir. Mes'ud Cemil'in bu taksimde Rast makamı eksenine dışına çıkmamış ve icrâ süresince de hep Rast işlemiştir.

## 4.2. Müsteâr Taksim

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in Müsteâr makamında icrâ ettiği viyolonsel taksiminde (Bkz. EK-3) kullandığı teknik ve müziksel unsurların analizi için belirlenmiş olan 1, 2, 3, 4, 5 ve 6 numaralı alt problemlere yönelik elde edilen bulgular, görsel nota örnekleri ile birlikte başlıklar halinde incelenerek yorumlanmıştır.

### 4.2.1. Birinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan pozisyonlar incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında viyolonsel 1, 2, 3 ve 4. temel pozisyonlarının kullanıldığı görülmüştür. 4. pozisyondan yukarı olan diğer üst pozisyonların kullanımına ise rastlanmamıştır.

#### Birinci pozisyon kullanımı

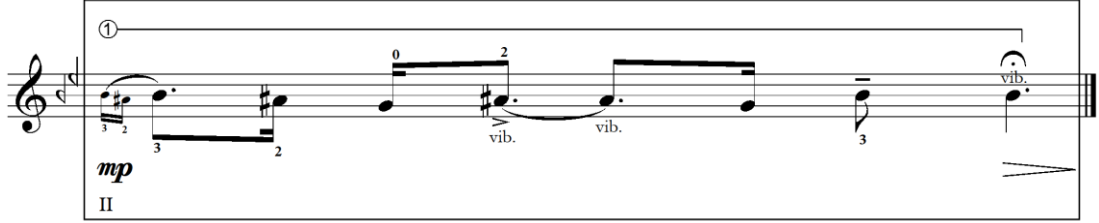
Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *birinci pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Birinci pozisyonun 2. cümlede 4 defa, 3. cümlede ise 3 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 7 defa kullanıldığı görülmüştür.

The image shows a musical score for a taksim in the Müsteâr makam. The notation is in treble clef and 2/4 time. It starts with a glissando (gliss.) marked with a circled 2. The first measure has a dynamic of mf. The second measure has a circled 1 and a dynamic of mp. The third measure has a circled 1 and a dynamic of mp. The fourth measure has a circled 1 and a dynamic of mp. The fifth measure has a circled 1 and a dynamic of mp. The sixth measure has a circled 1 and a dynamic of mp. The seventh measure has a circled 1 and a dynamic of mp. The eighth measure has a circled 1 and a dynamic of mp. The ninth measure has a circled 1 and a dynamic of mp. The tenth measure has a circled 1 and a dynamic of mp. The eleventh measure has a circled 1 and a dynamic of mp. The twelfth measure has a circled 1 and a dynamic of mp. The thirteenth measure has a circled 1 and a dynamic of mp. The fourteenth measure has a circled 1 and a dynamic of mp. The fifteenth measure has a circled 1 and a dynamic of mp. The sixteenth measure has a circled 1 and a dynamic of mp. The seventeenth measure has a circled 1 and a dynamic of mp. The eighteenth measure has a circled 1 and a dynamic of mp. The nineteenth measure has a circled 1 and a dynamic of mp. The twentieth measure has a circled 1 and a dynamic of mp. The notation includes various ornaments and techniques such as gliss., accel., and tr.

Örnek 1

Yukarıda verilen örnekte, taksimin 2. cümlesindeki 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Bolâhenk akorduyla seslendirilen bu taksimin icrâsını ağırlıklı olarak viyolonsel 1. pozisyonundan yapan Mes'ud Cemil'in, 1. pozisyonu yer yer kullandığına rastlanmıştır. Cemil'in işaretli kısımdaki acem, hüseyinî ve nevâ perdeleriyle oluşturduğu nağmeyi viyolonsel 1. teli üzerinde, el altı ve ardışık bir konumda duyurmak istediği için 1. pozisyonu kullandığı düşünülebilir. Bununla

birlikte Cemil'in, nevâ perdesini boş konumdaki I. telde önemlendirerek parlak ve keskin bir tınıyla ve trill süslemesiyle icrâ etmek amacıyla da 1. pozisyonu tercih ettiği söylenebilir.

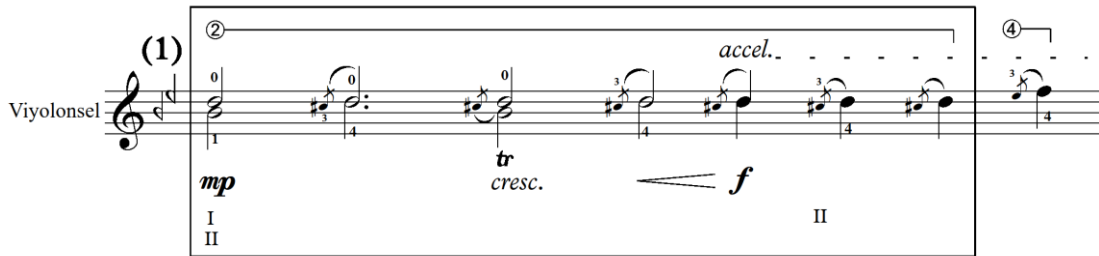


Örnek 2

Üstteki diğer örnekte ise taksimın 3. cümlesinin sonundaki bir başka 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in taksimın sonunda segâh, kürdî ve rast perdeleriyle oluşturduğu ezgi kesitini viyolonselın II. telinde, teknik olarak el altı, ardışık konumda ve nitelikli bir entonasyonla icrâ etmek amacıyla işaretli kısımda da 1. pozisyona başvurduğu söylenebilir. Cemil'in 1. pozisyonu kullanımında, Bolâhenk akordununviyolonselde Müsteâr makamının icrâsına sağladığı teknik kolaylığın da önemli bir etkisi olduğuna dikkat çekmek mümkündür.

### İkinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *ikinci pozisyon* kullanımı incelenmiştir. İkinci pozisyonun 1. cümlede 3 defa, 2. cümlede 7 defa, 3. cümlede ise 3 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 13 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 3

Yukarıdaki örnekte, taksimın 1. cümlesinin başındaki 2. pozisyon kullanımı görülmektedir. Üst hatta boş telle (I) ve dem ses işleviyle kullandığı nevâ perdesinin

eşliğinde, alt hatta II. tel üzerindeki diğer nevâ perdesini kapalı konumda, trill ve çarpmalarla süsleyip ivmelendirerek duyurmak amacıyla 2. pozisyonu kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, viyolonsel'in I. ve II. tellerinde açık ve kapalı konumdaki nevâ perdelerini aynı anda, daha hacimli, dolgun ve parlak bir tınıyla seslendirmek için de 2. pozisyondan yararlanmak istediğine dikkat çekmek mümkündür.

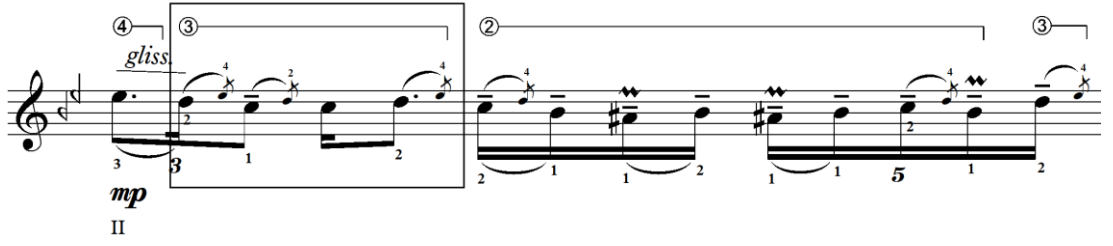
The image shows a musical score for a string instrument, likely a violin or viola, in a treble clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score is divided into three sections by a bracket at the top, labeled 'rit.', 'accel.', and 'rit.'. The first section starts with a forte (f) dynamic and includes fingerings 1, 2, 3, and 4. The second section is marked 'dim.' and includes fingerings 3 and 4. The third section includes fingerings 1, 2, 3, and 4. Below the staff, there are fingerings for the first and second strings: 'I II' under the first section, 'III' under the second section, and 'I II II' under the third section. A trill symbol is present above the final note of the third section.

Örnek 4

Yukarıdaki diğer örnekte ise taksim'in 2. cümlesindeki bir başka 2. pozisyon kullanımı daha görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, üst hatta boş telle (I) ve dem ses işleviyle duyurduğu nevâ perdesinin eşliğinde, alt hatta arka arkaya duyurduğu kürdî, segâh, nim hicâz, irak ve rast perdeleriyle oluşturduğu Müsteâr ezgi kesitini II. ve III. telleri kullanarak el altı ve paralel konumda, ardışık ve akıcı bir şekilde icrâ etmek amacıyla 2. pozisyondan yararlanmak istediği düşünülebilir. Buna ek olarak Cemil'in, alt hattaki Müsteâr ezgiyi üst hattaki dem sesle birlikte daha hacimli, parlak, gür ve yoğun bir tınısal ifâdeyle duyurmak istediği için de teknik olarak 2. pozisyon kullanımını tercih ettiği söylenebilir.

### Üçüncü pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *üçüncü pozisyon* kullanımını incelenmiştir. Üçüncü pozisyonun yalnızca 2. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 2 defa kullanıldığı görülmüştür.

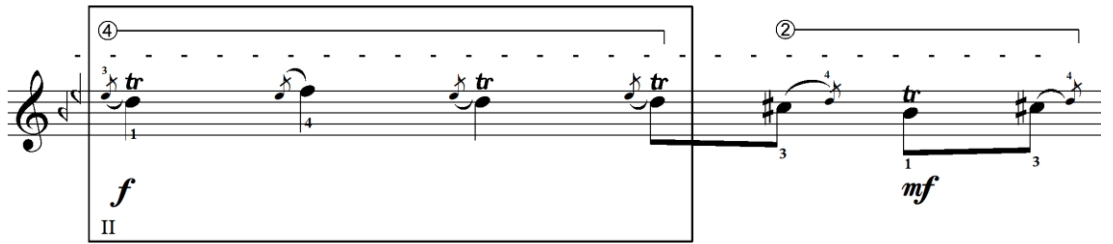


Örnek 5

Üstte verilen örnekte, taksimın 2. cümlesindeki 3. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, taksim icrâsında çok seyrek de olsa 3. pozisyondan yararlandığına rastlanmıştır. Cemil'in, çargâh perdesiyle birlikte nevâ ve çarpma olarak kullandığı hüseyinî perdelerini viyolonselın II. teli üzerinde kapalı, ardışık konumda ve koyu, dolgun bir tınıyla icrâ etmek amacıyla 3. pozisyonu kullandığı söylenebilir. Bununla birlikte Cemil'in, işaretli kısımdaki nevâ ve çargâh perdelerini peş peşe çarpmalarla süsleyerek seslendirmesine en elverişli konum olması nedeniyle de 3. pozisyonu tercih ettiği düşünülebilir.

#### Dördüncü pozisyon kullanımı

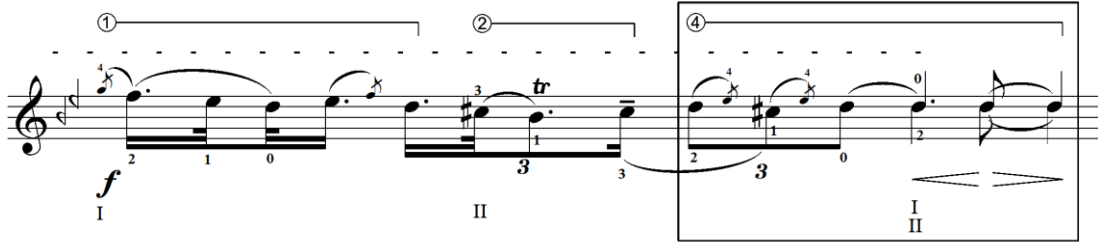
Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *dördüncü pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Dördüncü pozisyonun 1. ve 2. cümlelerde 2'şer defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 4 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 6

Yukarıdaki örnekte, taksimın 1. cümlesindeki 4. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, taksim icrâsında seyrek de olsa 4. pozisyondan yararlandığına rastlanmıştır. Örnekteki nevâ, çarpma şeklindeki hüseyinî ve acem perdelerini viyolonselın II. teli üzerinde kapalı konumda ve koyu bir tınıyla icrâ etmek amacıyla Mes'ud Cemil'in işaretli kısımda 4. pozisyona başvurduğu söylenebilir. Bununla

birlikte Cemil'in, nevâ perdesi üzerinde yaptığı trill ve çarpma süslemelerini II. telde, daha dolgun ve koyu bir tınıyla icrâ etmek istemesi nedeniyle de 4. pozisyonu tercih ettiği düşünülebilir.



Örnek 7

Yukarıda verilen diğer örnekte, 2. cümledeki bir diğer 4. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, nim hicâz perdesiyle birlikte nevâ ve çarpma şeklindeki hüseynî perdesini de viyolonsel II. telinde, kapalı konumda ve koyu bir tınıyla icrâ etmek amacıyla örnekteki işaretli kısımda 4. pozisyonu kullanmak istediği düşünülebilir. Bununla birlikte, II. teldeki nevâ perdesini I. telde açık konumdaki diğer nevâ perdesiyle birlikte daha hacimli, parlak ve gür bir tınıyla duyurmak için de 4. pozisyona başvurduğu söylenebilir.

#### 4.2.2. İkinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, taksim icrâsında kullanılan yay teknikleri incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında *legato* ve *detaché* yay tekniklerinin kullanıldığı görülmüştür.

##### Legato yay tekniği kullanımı

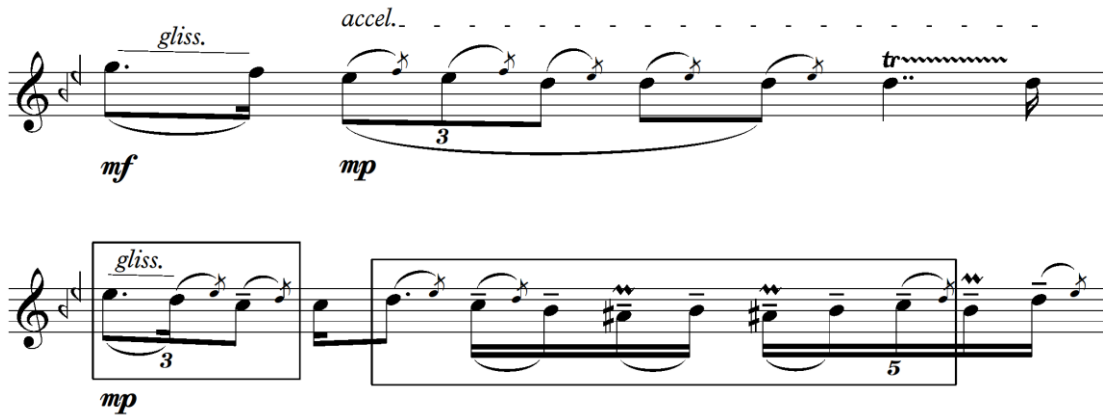
Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *legato yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Legato yay tekniğinin 1. cümlede 17 defa, 2. cümlede 42 defa, 3. cümlede ise 8 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 67 defa kullanıldığı görülmüştür.





Örnek 8

Yukarıda verilen örnekte, taksimın 2. cümlesindeki legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in taksim icrâsı genelinde ağırlıklı olarak legato yay tekniği kullandığına rastlanmıştır. Cemil'in örnekteki kürdî-segâh, nim hicâz-nevâ ve ırak-rast perdeleriyle oluşturduğu nağmeleri bütünlüklü, yumuşak, akıcı ancak ivmeli ve nükteli bir tınısal ifâdeyle icrâ ederek taksimdeki müziksel akışı zenginleştirmek amacıyla legato yay kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, noktalı sekizlik ve noktalı onaltılık değerdeki segâh nevâ ve rast perdelerini bağlı yay hareketleriyle ivmeli bir biçimde daha rahat vurgulamak için de legato yay tekniğine başvurduğu söylenebilir.



Örnek 9

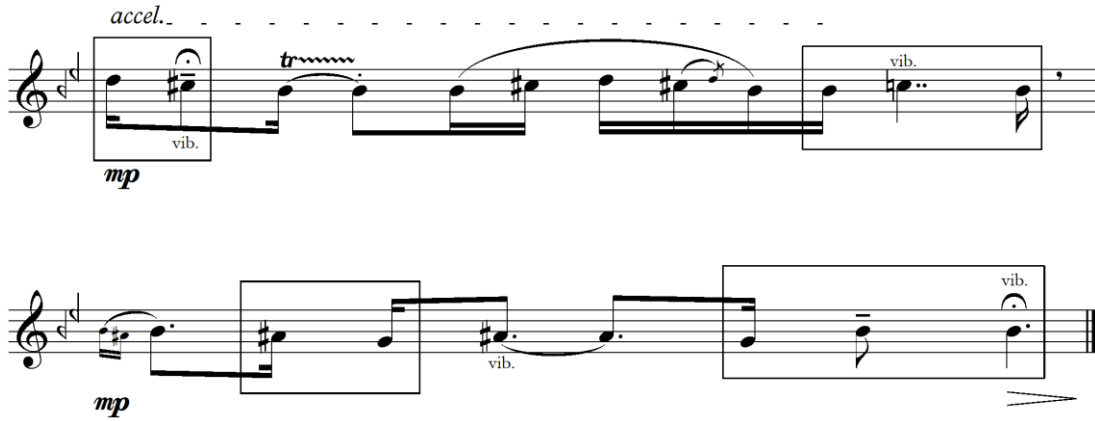
Üstteki diğer örnekte, taksimın 2. cümlesindeki bir diğer legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Gerdâniye perdesinden acem perdesine glissando yaparak inmesi ve hüseyinî ve nevâ perdelerini ardışık şekilde duyurup önemlendirirken aralarını da acem ve hüseyinî çarpmalarla süslemesi nedeniyle Mes'ud Cemil'in bu icrâ biçimine en elverişli yay tekniği olan legatoyu tercih ettiği söylenebilir. Bununla birlikte gerdâniye-nevâ perdeleri arasındaki nağmeyi bütünlüklü, yumuşak ve pürüzsüz bir

ifâdeyle icrâ etme düşüncesiyle de legato yay tekniğini kullandığını belirtmek mümkündür.

Diğer yandan Mes'ud Cemil'in, aynı nota örneğinin ikinci satırında, hüseyinî perdesinden nevâ perdesine glissando yaparak inmesi ve nevâ-çargâh perdelerinin arasını çarpmalarla süslemesi nedeniyle bağlı yay hareketlerini kullandığı söylenebilir. Ayrıca çargâh, segâh, nim kürdî ve nevâ perdeleriyle oluşturduğu ezgi kesitini daha akıcı, bütünlüklü ve yumuşak bir ifâdeyle icrâ etmek istediği için bu kısımda legato yay tekniğinden yararlandığı düşünülebilir.

### Detaché yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *detaché yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Detaché yay tekniğinin 1. cümlede 8 defa, 2. cümlede 15 defa, 3. cümlede ise 12 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 35 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 10

Yukarıda verilen örnekte, taksimin 3. cümlesindeki detaché yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in taksim icrâsında, detaché tekniğini legatoya göre çok daha az kullandığına rastlanmıştır. Mes'ud Cemil'in, nim hicâz perdesindeki kalışı nevâ perdesi üzerinden belirgin bir şekilde göstermek ve devre sonundaki çargâh-segâh perdelerini daha köşeli bir tınıyla duyurmak için detaché yay tekniğini kullandığı söylenebilir. Bununla birlikte Cemil'in, taksim sonundaki Segâh'lı tam karara gidişte kürdi, segâh ve rast perdelerini vurgulamak ve segâh perdesindeki tam

kalışı ayrı yay hareketleriyle belirginleştirmek amacıyla da detaché yay tekniğine başvurduğunu belirtmek mümkündür.

#### 4.2.3. Üçüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan süsleme teknikleri incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında *çarpma*, *glissando*, *grupetto*, *mordan*, *trill* ve *vibrato* gibi süsleyici unsurların kullanıldığı görülmüştür.

##### Çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *çarpma* kullanımı incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda Cemil'in, viyolonsel icrâsında *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma*, *değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma* ve *çift çarpma* türlerini kullandığı görülmüştür.

##### *Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma* kullanımı incelenmiştir. Bu çarpma türünün 1. cümlede 6 defa, 2. cümlede 19 defa, 3. cümlede ise 1 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 26 defa kullanıldığı görülmüştür.

The image displays two staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It starts with a half note G4 marked *mf* and *gliss.*. This is followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5) marked *mp* and *accel.*. The second staff continues with a triplet of eighth notes (D5, E5, F#5) marked *mp* and *gliss.*, followed by a series of eighth notes (G5, A5, B5, C6) and a quintuplet of eighth notes (D6, E6, F#6, G6, A6) marked *mp*.

Örnek 11

Yukarıdaki nota örneğinde, taksimın 2. cümlesindeki değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in ilgili örnekte peş peşe duyurarak önemlendirdiği hüseyinî ve nevâ perdelerinin arasını Türk müziği icrâ üslûbuna uygun bir şekilde yoğun çarpmalarla süsleyerek ezgisel açıdan daha renkli ve zengin bir icrâ ortaya koymak istediği düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, adı geçen perdeler arasında yaptığı bu çarpmaları, nevâ perdesinde yaptığı uzun trill süslemesi ile kalışa bir nevî hazırlık ve müziksel dinamizmi yükseltme unsuru olarak kullandığına dikkat çekmek mümkündür. Ayrıca işaretli diğer kısımlardaki nevâ, çargâh ve segâh perdelerinin arasını da aynı anlayışla süslediği bu çarpma türünü, ezgisel akışa incelik ve zarafet kazandırmak amacıyla kullandığı söylenebilir.

#### *Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma* kullanımı incelenmiştir. Bu çarpma türünün 1. cümlede 12 defa, 2. cümlede 8 defa, 3. cümlede ise 3 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 23 defa kullanıldığı görülmüştür.

The image shows two staves of musical notation. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a half note G4 (labeled 'mp'). This is followed by a sequence of notes: A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter). A trill (tr) is indicated under the first A4 note. A box encloses the notes from A4 to E4, with 'cresc.' written below it. Above the notes from F#4 to E4, 'accel..' is written with a dashed line. A wedge-shaped dynamic marking indicates a transition from 'f' to 'mf'. The second staff continues with a treble clef and key signature of one sharp. It starts with a half note G4 (labeled 'f'). This is followed by a sequence of notes: A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter). Trills (tr) are indicated under the first A4, B4, C5, and D4 notes. A box encloses the notes from A4 to E4, with 'f' written below it. A box encloses the notes from F#4 to E4, with 'mf' written below it.

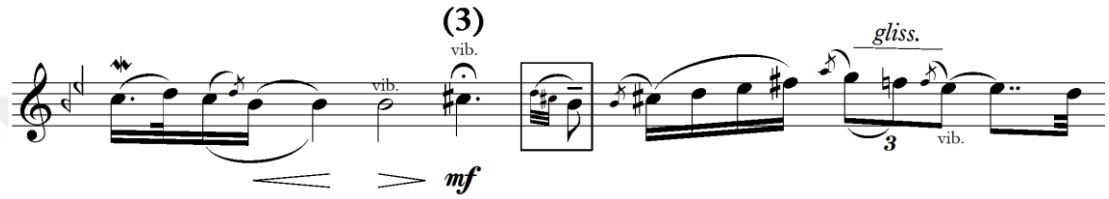
#### Örnek 12

Üstte verilen nota örneğinde, taksimın 1. cümlesinin başındaki değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in işaretli kısımlarda önemlendirdiği nevâ ve acem perdelerinin başlarını nim hicâz ve hüseyinî çarpmalarla süsleyerek bu perdelerdeki uzun denebilecek kalışları tınısal açıdan destekleyip ivmelendirmek istediği düşünülebilir. Bununla birlikte, 1. cümle

başında adı geçen perdelerde uygulanan bu çarpma türünün örnekteki kalıplar üzerinde bir işleme sesi olarak da kullanıldıklarını belirtmek mümkündür.

#### *Çift çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *çift çarpma* kullanımı incelenmiştir. Çift çarpmanın yalnızca 3. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 2 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 13

Yukarıdaki örnekte, taksimin 3. cümlesinin başındaki çift çarpma kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in 3. cümle başlangıcında, nim hicâz ve segâh perdeleri arasında otuzikilik değerdeki nevâ-nim hicâz perdeleriyle oluşturduğu bu seri çift çarpmayı, ezgisel akışın içerisine yedirdiği süsleme ve işleme sesi olarak kullandığı söylenebilir.

#### Glissando kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *glissando* kullanımı incelenmiştir. Glissando'nun 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede 4 defa, 3. cümlede ise 1 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 6 defa kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 14

Yukarıdaki örnekte, taksimın 1. cümlesinin sonu ile 2. cümlesinin başlangıcındaki glissando kullanımı görülmektedir. Taksimdeki glissando süslemelerinin inici ve çıkıcı olmak üzere iki şekilde kullanıldığı görülmüştür. Örnekte, 1. cümle sonundaki nevâ-nim hicâz ve 2. cümle başındaki ve devamındaki gerdâniye-acem perdeleri arasında yaptığı glissandolarla Mes'ud Cemil'in, Türk müziği icrâ üslûbuna da bağlı kalarak ezgideki iniş câzibesini, duygu akışını ve ifade yoğunluğunu daha belirgin biçimde icrâsına yansıtmak istediği düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, rast perdesini başlangıç noktası olarak nim hicâz perdesine doğru yaptığı çıkıcı hareketli, seri ve yoğun glissando ile da viyolonsel icrâsında tınısal bir karşıtlık unsuru oluşturarak çıkış câzibesi ile genel ezgi akışını zenginleştirdiği söylenebilir.

Taksim icrâsını şekillendiren bir unsur olarak öne çıkan glissandonun, müziğin başlangıcından sonuna dek tüm süslemeler arasında temel bağlayıcı bir öge olarak dikkat çektiğini vurgulamak mümkündür. İnici ve çıkıcı hareketlerle kullanımında belirgin bir nitelik gösteren bu glissando süslemelerinin, taksimın makamsal seyir yapısının güçlendirilmesine ve tını bütünlüğüne katkı sağladığı söylenebilir.

### Grupetto kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki grupetto kullanımı incelenmiştir. Grupetto'nun yalnızca 2. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında 1 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 15

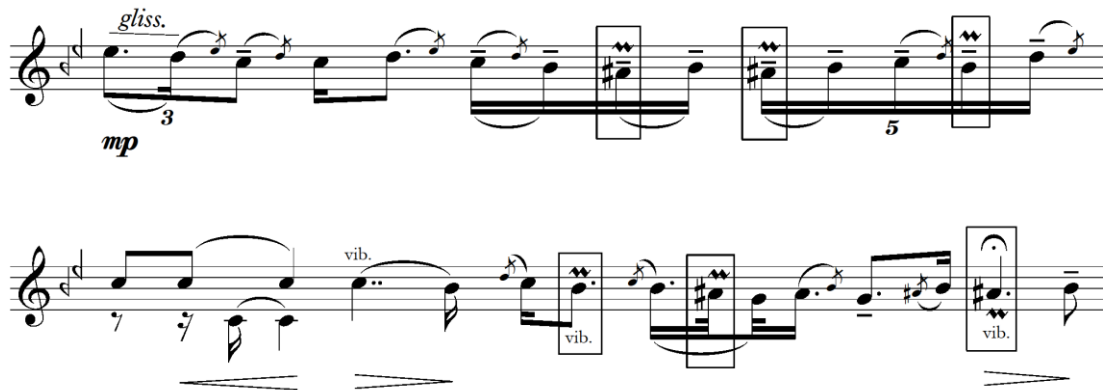
Yukarıdaki örnekte, taksimın 2. cümlesinin başlangıcındaki grupetto kullanımı görülmektedir. Taksimın 2. cümlesini başlatan grupettonun segâh perdesi üzerindeki kullanımını oldukça karakteristik ve dikkat çekici nitelikte olduğu söylenebilir. Örnekteki bu grupettonun, taksimdeki viyolonsel icrâsında her ne kadar ezgisel bir süsleyici işleviyle kullanılmasına karşın, viyolonseldeki ezgi akışını hissedilir şekilde zenginleştiren bir niteliğe de sahip olduğunu belirtmek mümkündür.

#### Mordan kullanımı

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *mordan* kullanımı incelenmiştir. Cemil'in viyolonsel icrâsında üst ve alt hareketli olmak üzere iki mordan türü kullandığı görülmüştür.

#### *Üst hareketli mordan kullanımı*

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *üst hareketli mordan* kullanımını incelenmiştir. Bu mordan türünün yalnızca 2. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 7 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 16





Örnek 18

Bu taksimdeki temel karakteristik unsur olarak kullanılan trillerin, taksim başlangıçtan sonuna kadar yoğun süslemelerle bezeli yapısını zenginleştirici bir işlevle uygulandığına dikkat çekmek mümkündür. Yukarıdaki örnekte ise, 1. cümledeki trill süslemesi kullanımı görülmektedir. İşaretli kısımlardaki segâh ve nevâ perdeleri üzerinde yapılan bu kısa ve hızlı trillerin, özellikle de tek sesleri tınısal olarak destekleyerek ivmelendiren zenginleştirici birer işleme unsuru olarak kullanıldıkları söylenebilir.

Örnek 19

Üstteki diğer örnekte ise, taksim 2. cümlesindeki bir diğer trill kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in hüseyinî ve nevâ perdelerini vurgulanarak önemlendirdikten sonra, belirgin bir kalış yaptığı nevâ perdesini tekdüze bir şekilde duyurmamak için hızlı bir trille süsleyerek tınısal ve ezgisel açıdan daha nitelikli bir icrâ ortaya koymak istediği düşünülebilir.

## Vibrato kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *vibrato* kullanımını incelenmiştir. Vibrato'nun 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede 4 defa, 3. cümlede ise 6 defa olmak üzere toplam 11 defa kullanıldığı görülmüştür.

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains a melodic line with several notes, some of which are marked with 'vib.' (vibrato). The second staff continues the melody, featuring a triplet of notes marked with '(3)' and 'vib.', followed by a glissando (gliss.) marking and another 'vib.' marking. The dynamic marking 'mf' is placed at the end of the second staff.

Örnek 20

Üstte verilen örnekte, taksimın 2. cümlesinin sonu ile 3. cümlesinin başlangıcındaki vibrato kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in 2. cümlede çargâh, segâh ve kürdî perdelerini tutarken daha hacimli, yoğun ve derinlikli bir tını elde etmek amacıyla uzayan bu seslerde ve cümle bitimindeki uzun segâh perdesinde vibrato yapmak istediği düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, 3. cümlede puandorgla uzattığı nim hicâz perdesi ile senkopla uzattığı hüseyini perdesi üzerinde de aynı müziksel anlayış ekseninde vibrato uyguladığı söylenebilir.

### **4.2.4. Dördüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum**

Bu alt problem kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksimdeki viyolonsel icrâsında kullandığı müziksel ifâde unsurları incelenmiştir. Cemil'in taksim icrâsında *mezzo piano*, *mezzo forte*, *forte*, *crescendo*, *decrescendo* ve *diminuendo* gibi nüansları kullandığı görülmüştür. Viyolonsel icrâsında, nüansların dışında kullandığı diğer müziksel ifâde unsurlarının da *puandorg*, *vurgu*, *ritardando* ve *accelerando* olduğu gözlenmiştir.

Bu taksimde Mes'ud Cemil'in nispeten sâde bir nüans kullanımı sergilediği görülmüştür. Taksim boyunca viyolonselî genellikle orta kuvvetli ile orta hafif arasındaki bir tını gürlüğü ekseninde icrâ ettiği gözlenmiştir. Bununla birlikte, nüansları sâde bir biçimde kullanmasına rağmen, Cemil'in bu taksimde dinamik, incelikli ve nitelikli bir müziksel ifâde ortaya koyduğunu belirtmek mümkündür. Ayrıca taksimdeki hafif ve gür nüanslar arasında oluşturduğu tınısal karşıtlık ve denge unsuruyla da viyolonsel icrâsına müziksel ifâde açısından derinlik kazandırdığı söylenebilir.

Mes'ud Cemil'in taksimdeki viyolonsel icrâsında ortaya koyduğu müziksel ifâde unsurları kullanımını genel bir bakış açısıyla şu şekilde değerlendirilebilir:

*Mezzo piano (mp) nüansını;*

1. cümlede çift ses olarak vurguladığı perdelerde, Müsteâr ve Segâh seyri gösterdiği cümlelerde, tam karara gidişteki ezgi kesiti ile tam karar perdesinde, kalış yaptığı belirli perdelerde, *mf* nüanslarının sonrasında,

*Mezzo forte (mf) nüansını;*

2. ve 4. cümlelerin başlangıcında, belirli perde önemlendirmelerinde, belirli perdeler üzerinde yapılan süslemelerde ve kalışlarda,

*Forte (f) nüansını;*

Nevâ ve acem perdelerinin önemlendirilmesinde, inici seyir özelliği gösteren nağmelerde, taksimdeki müziksel dinamizmi en yüksek düzeyinde yansıttığı 2. cümlelerin bütününde, 3. cümlede dem ses eşliğinde icrâ ettiği ezgi kesitinde, belirli perdeler üzerinde yaptığı kalışlarda, *crescendo* ile yaptığı gürlük artışlarının sonrasında,

Crescendo nüansını;

*f* nüansına yükselmek için yaptığı gürlük artışlarında, *decrescendo* ile yaptığı dinamik dalgalanmalarda,

Decrescendo nüansını;

Cümle sonlarındaki perdeler üzerinde yaptığı kalışlarda, *crescendo* ile yaptığı dinamik dalgalanmalarda, *diminuendo* ile yaptığı dinamik düşüşün sonrasında ve taksim sonundaki tam karar perdesinde,

Diminuendo nüansını;

3. cümle başındaki *f* nüansının sonrasında ve *decrescendo* ile yaptığı gürlük azaltmasının öncesinde,

Puandorg'u;

Cümle başlangıç ve sonlarında uzatarak kalış yaptığı perdelerde, bazı perdeler üzerinde yaptığı kısa süreli kalışlarda ve taksimin sonundaki tam karar perdesinde,

Vurgu'yu

Taksimin son cümlesinde tam karar perdesi öncesinde senkop şeklinde ivmelendirdiği kürdî perdesinde,

Ritardando'yu;

3. cümlenin başında, *accelerando* öncesi yaptığı dinamik dengelemede,

Accelerando'yu;

1. cümlede nevâ ve acem perdeleriyle Müsteâr seyri gösterdiği kısımda, 3. cümlenin başında aynı yapıyı farklı nağme ve tartımlarla yinelediği kısımda, 2. ve 4. cümlelerde ezgisel akışı ivmelendirmede kullandığı görülmüştür.

Mes'ud Cemil'in sıklık olarak taksim icrâsı kapsamında;

- *Mezzo piano nüansını* 1, 2. ve 3. cümlelerde 1'er defa olmak üzere toplam 3 defa,
- *Mezzo forte nüansını* 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede 2 defa, 3. cümlede ise 1 defa olmak üzere toplam 4 defa,
- *Forte nüansını* 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede ise 2 defa olmak üzere toplam 3 defa,
- *Crescendo nüansını* 1. cümlede 2 defa, 2. cümlede ise 3 defa olmak üzere toplam 5 defa,
- *Decrescendo nüansını* 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede 5 defa, 3. cümlede ise 1 defa olmak üzere toplam 7 defa,
- *Diminuendo nüansını* 1. ve 2. cümlelerde 1'er defa olmak üzere toplam 2 defa,
- *Puandorg'u* 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede 1 defa, 3. cümlede ise 3 defa olmak üzere toplam 5 defa,
- *Vurgu'yu*, yalnız 3. cümlede olmak üzere 1 defa,
- *Ritardando'yu* 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede ise 2 defa olmak üzere toplam 3 defa,
- *Accelerando'yu* 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede 3 defa, 3. cümlede ise 1 defa olmak üzere toplam 5 defa kullandığı görülmüştür.

Müsteâr taksiminde kullandığı nüansların, Mes'ud Cemil'in viyolonsel icrâsındaki tını gürlüğü ve tınısal karşıtlık unsurlarına verdiği önemin bir göstergesi olduğunu ifade etmek mümkündür. Bununla birlikte Cemil'in bu taksimde ortaya koyduğu sâde ve nitelikli nüans kullanımının, onun viyolonsel icrâsına tınısal ve ezgisel bir zarafet kattığı söylenebilir.

#### **4.2.5. Beşinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum**

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan tartımsal unsurlar incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında *üçleme*, *beşleme* ve *senkop* gibi tartımsal unsurların kullanıldığı görülmüştür.

## Üçleme kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *üçleme tartım* kullanımı incelenmiştir. Üçleme tartımının 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede 6 defa, 3. cümlede ise 1 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 8 defa kullanıldığı görülmüştür.

The image displays two staves of musical notation. The first staff begins with a forte (f) dynamic marking. It features a series of eighth notes with a trill (tr) over the second note, followed by a glissando (gliss.) over the next two notes, and an accelerando (accel.) marking. The second staff also starts with a forte (f) dynamic and contains two triplet markings (3) over groups of three notes. The notation is in a single melodic line on a treble clef staff.

Örnek 21

Yukarıda verilen örnekte, 2. cümledeki üçleme tartım kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, örnekteki gerdâniye-acem-hüseyinî perdeleriyle oluşturduğu sekizlik değerdeki ilk üçleme tartımını, Müsteâr seyri içindeki iniş câzibesi ile hareketini glissando ile birlikte daha yoğun bir ve belirgin bir ifâdeyle icrâ etmek için kullandığı söylenebilir. Bununla birlikte Cemil'in, nevâ-nim hicâz-segâh ve nevâ-nim hicâz perdeleriyle oluşturduğu noktalı sekizlik-noktalı onaltılık ve sekizlik değerdeki diğer üçleme tartımlarını ise nevâ perdesi üzerinde senkopla vurgulanan kalışa, accelerando'nun etkisiyle birlikte daha köşeli, ivmeli ve seri bir ezgisel hareketle gitmek amacıyla kullanmış olduğu düşünülebilir. Cemil'in 2. cümlede kullandığı bu üçleme tartımlarının taksim ezgisindeki tartımsal çeşitliliğe zenginlik kattığını belirtmek mümkündür.

## Beşleme kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *beşleme tartım* kullanımı incelenmiştir. Beşleme tartımın yalnızca 2. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında 1 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 22

Üstteki örnekte, 2. cümledeki beşleme tartım kullanımı görülmektedir. Kürdî, segâh, çargâh ve nevâ perdeleriyle oluşturduğu onaltılık değerdeki beşleme tartımını, çargâh perdesi üzerindeki uzun süreli kalışa seri ve çıkıcı bir ezgisel hareketle oturmak için kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte, bu beşleme tartımın taksim ezgisine kısmen akıcılık ve ivme kattığını belirtmek mümkündür.

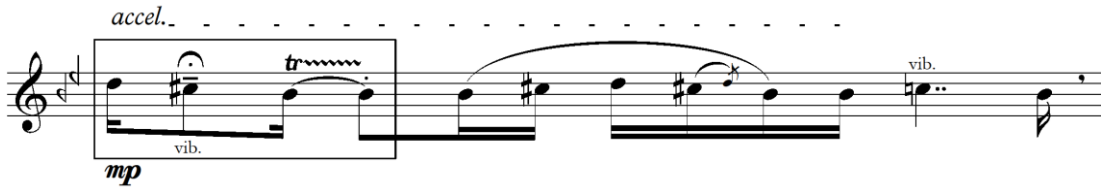
### Senkop kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki senkop kullanımı incelenmiştir. Senkop'un 2. cümlede 4 defa, 3. cümlede ise 5 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 9 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 23

Yukarıda verilen örnekte, 2. cümledeki senkop kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in 2. cümle sonunda, makamın önemli perdelerinden olan nevâ'yı senkop içinde kullanarak hem bu perdede yaptığı kalışı vurgulamak hem de ezginin dinamik yapısına ivme kazandırmak istediği düşünülebilir.



Örnek 24

Yukarıda verilen diğer örnekte, 3. cümledeki bir başka senkop kullanımı görülmektedir. Bu örnekte de Mes'ud Cemil'in, nevâ perdesinden hemen sonra gelen nim hicâz ve segâh perdeleri üzerindeki kalışları daha uzun seslerle ve belirgin bir ifâdeyle viyolonsel icrâsına yansıtmak için işaretli kısımda senkop kullanımına başvurduğu düşünülebilir. Cemil'in bu kısımda kullandığı senkopun da taksimdeki ezgisel akışa nispeten canlılık ve ivme kazandırdığı söylenebilir.

#### **4.2.6. Altıncı alt probleme ilişkin bulgular ve yorum**

Bu alt problem kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki cümle ve makam anlayışı incelenmiştir. Bir sonraki sayfadan itibaren verilen nota örneğinde (Bkz. Örn. 25), taksimi oluşturan 3 müzik cümlesinin tamamı devreleriyle birlikte gösterilmiştir. Bununla birlikte, Mes'ud Cemil'in taksimdeki makam anlayışını ortaya koyan seyir özellikleri de müzik cümlelerindeki devreler üzerinden gidilerek açıklanmıştır.



□ Devre

(1) Cümle

1. Devre

(1)

*mp* *tr* *cresc.* *f* *accel.*

*f* *mf*

*rit.* *gliss.* *vib.* *mf* *f*

*f* *gliss.*

*f*

2. Devre

*rit.* *accel.* *rit.* *f* *dim.*

gliss. accel. mf mp

Musical staff 1: Treble clef, 4/4 time. Starts with a half note G4, marked *gliss.* and *mf*. This is followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5), marked *accel.* and *mp*. The triplet is followed by a dotted quarter note D5, marked *tr* (trill), and ends with a quarter note E5.

gliss. mp

Musical staff 2: Treble clef, 4/4 time. Starts with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4), marked *gliss.* and *mp*. This is followed by a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6.

vib. vib. vib.

Musical staff 3: Treble clef, 4/4 time. Starts with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. This is followed by a dotted quarter note C5, marked *vib.*, a quarter note D5, marked *vib.*, a quarter note E5, a quarter note F#5, a quarter note G5, a quarter note A5, and a dotted quarter note B5, marked *vib.*

1. Devre (3) gliss. mf

Musical staff 4: Treble clef, 4/4 time. Starts with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. This is followed by a dotted quarter note C5, marked *vib.*, a quarter note D5, marked *vib.*, a quarter note E5, a quarter note F#5, a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, and a dotted quarter note C6, marked *gliss.* and *mf*.

accel. mp vib. tr

Musical staff 5: Treble clef, 4/4 time. Starts with a dotted quarter note G4, marked *vib.* and *mp*. This is followed by a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, a quarter note G5, a quarter note A5, and a dotted quarter note B5, marked *vib.*

mp vib.

Musical staff 6: Treble clef, 4/4 time. Starts with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. This is followed by a dotted quarter note C5, marked *vib.*, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, a quarter note G5, a quarter note A5, and a dotted quarter note B5, marked *vib.*

Örnek 25

## 1. Cümle

Taksimın 1. cümlesi tek devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil 1. cümledeki ezgisel yapıyı noktalı dörtlük, sekizlik ve onaltılık değerdeki tartımlar ile onaltılık değerdeki bir üçleme tartımıyla oluşturmuştur. Bu cümledeki ezgiyi perde önemlendirmeleriyle birlikte çıkıcı ve inici nağmeler kullanarak işlemiştir.

Nevâ ve acem perdeleri üzerinde yaptığı önemlendirme ve kalışlardan sonra, segâh ve nim hicâz perdelerini ardışık şekilde tekrarlayarak önemlendirmiştir. Cümle sonundaki nim hicâz perdesinde gösterdiği kalışın hemen ardından segâh perdesinde Müsteâr'lı kalış yaparak 1. cümleyi sonlandırmıştır.

## 2. Cümle

Taksimın 2. cümlesi 2 devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil 2. cümlenin 1. devresindeki ezgisel yapıyı noktalı dörtlük, noktalı sekizlik, onaltılık ve noktalı onaltılık değerdeki tartımlar ile dörtlük, sekizlik ve noktalı sekizlik değerdeki üçleme tartımları ve senkopla oluşturmuştur. Bu devredeki ezgiyi çıkıcı ve inici nağmelerle işlemiştir. Segâh-gerdâniye perdeleri arasındaki Müsteâr seslerinde gezindikten sonra segâh perdesinde Müsteâr'lı kalış yapmıştır. Devamında, yine Müsteâr sesleriyle nevâ perdesi üzerinde kalış yaparak cümlenin 1. devresini tamamlamıştır.

2. devredeki ezgisel yapıyı ise noktalı dörtlük, sekizlik, noktalı sekizlik, onaltılık ve noktalı değerdeki tartımlar ile sekizlik ve noktalı sekizlik değerdeki üçleme tartımları, onaltılık değerdeki bir beşleme tartımı ve senkoplarla oluşturmuştur. 1. devredeki ezgiyi, kısmen dem seslerle de kullandığı çıkıcı ve inici nağmelerle işlemiştir. Kürdî-gerdâniye arasındaki Müsteâr sesleriyle nevâ perdesini vurgulayıp önemlendirdikten sonra bu perde üzerinde kalış yapmıştır. Bu kalışın arkasından çargâh açarak bu perdede uzun bir kalış yapmış ve devamında da Segâh seslerinde gezinip kürdî perdesinde kalmıştır. Kürdî perdesindeki kalıştan hemen sonra segâh perdesi üzerinde Segâh'lı kalış yaparak 2. cümleyi sonlandırmıştır.

### 3. Cümle

Taksimın 3. cümlesi ise tek devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil 3. cümledeki ezgisel yapıyı noktalı dörtlük, noktalı sekizlik ve onaltılık değerdeki tartımlar ile sekizlik değerdeki bir üçleme tartımı ve senkoplarla oluşturmuştur. Bu cümledeki ezgiyi çıkıcı ve inici yapıdaki nağmeler kullanarak işlemiştir.

Nim hicâz perdesini tutarak başladığı bu son cümlede, nim hicâz-gerdaniye perdeleri arasındaki Müsteâr seslerinde gezindikten sonra nevâ perdesinde kısa bir kalış yapmıştır. Bu kalışın ardından Segâh seslerine geçip rast ve kürdî perdeleriyle desteklediği segâh perdesinde Segâh'lı tam karar vererek 3. cümleyi ve taksim seyrini noktalamıştır.



Şekil 4.2. Bolâhenk akorduyla icrâ edilen Müsteâr taksimdeki perde kullanım şeması

Şekil 4.2.'de, Mes'ud Cemil'in Müsteâr taksimindeki perde kullanımının en pestten en tize doğru sıralanmış şeması görülmektedir. Bolâhenk akorduyla ve toplam 12 perde kullanarak icrâ ettiği bu taksimde indiği en pest perdenin ırak, çıktığı en tiz perdenin ise çarpma şeklindeki muhayyer perdesi olduğu belirlenmiştir. Mes'ud Cemil'in ilgili şekildeki işaretli notalarla gösterilen kürdî, segâh, çargâh, nim hicâz ve nevâ perdelerinde kalışlar yaptığı görülmüştür. Şekildeki işaretlenmeyen diğer notalarla gösterilen ırak, rast, dik hisâr, acem, eviç, gerdâniye ve muhayyer perdeleri üzerinde herhangi bir kalış yapmaksızın, bu perdeleri Müsteâr makamının seyri için gerekli olan birer ezgisel unsur olarak kullanmıştır. Taksim icrâsında kalış yaparak en çok vurguladığı perdenin ise segâh olduğu gözlenmiştir. Mes'ud Cemil'in taksim icrâsı kapsamındaki ezgi örgüsünü ağırlıklı olarak kürdî-gerdâniye arasındaki tam ve yarım perdeleri kullanarak oluşturduğu görülmüştür. Bununla birlikte Cemil'in, ırak-muhayyer arasındaki perdeleri Bolâhenk akordu gereği viyolonselın orta ve tiz bölgelerini kullanarak icrâ ettiği belirlenmiştir.

Mes'ud Cemil, makamın önemli perdesi olan nevâ'da sıkça kalış yapmış ve bu perdeyi taksim icrâsında oldukça sık kullanmıştır. Bununla birlikte kürdî, çargâh, nim hicâz, dik hisâr, acem, eviç ve gerdâniye perdelerini de sıkça kullanarak vurgulamıştır. Mes'ud Cemil bu taksimdeki perde kullanımıyla birlikte geleneğe uygun bir Müsteâr icrâsı ortaya koymuştur. Ayrıca makamın oluşumunda gerekli olan segâh, nim hicâz, dik hisâr ve eviç perdelerini taksim seyrinde tizleştirerek icrâ etmiştir. Mes'ud Cemil taksimde Müsteâr makamı eksenine dışına çıkmamış ve icrâsına Müsteâr'la başlayıp Segâh'la bitirerek makamı gelenekteki seyir anlayışına uygun olarak işlemiştir.

### **4.3. Dügâh Taksim**

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in Dügâh makamında icrâ ettiği viyolonsel taksiminde (Bkz. EK-4) kullandığı teknik ve müziksel unsurların analizi için belirlenmiş olan 1, 2, 3, 4, 5 ve 6 numaralı alt problemlere yönelik elde edilen bulgular, görsel nota örnekleri ile birlikte başlıklar halinde incelenerek yorumlanmıştır.

#### **4.3.1. Birinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum**

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan pozisyonlar incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında viyolonsel 1, 2, 3 ve 4. temel pozisyonlarının kullanıldığı görülmüştür. 4. pozisyondan yukarı olan diğer üst pozisyonların kullanımına ise rastlanmamıştır.

#### **Birinci pozisyon kullanımı**

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *birinci pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Birinci pozisyonun 1. cümlede 4 defa, 2. cümlede 5 defa, 3. cümlede de 1 defa olmak üzere taksim icrâsı boyunca toplam 10 defa kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 1

Yukarıda verilen örnekte, taksimın 2. cümlesinin sonu ile 3. cümlesinin başındaki 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Bolâhenk akordundaki bu taksimın icrâsını ağırlıklı olarak viyolonselın orta bölgesinden yapan Mes'ud Cemil'in, 1. pozisyonu sıkça kullandığı söylenebilir. Cemil'in, düğâh üzerinde Segâh ve ardından da yerinde Sabâ gösterdiği ezgi kesitini, işaretli kısımdaki tam ve yarım perdelerle teknik olarak el altı, ardışık ve akıcı konumda icrâ etmek amacıyla 1. pozisyonu kullandığı düşünülebilir. Cemil'in, örnekteki ezgi kesitini gür, dolgun ve derinlikli bir tınıyla icrâ etmek istediği için 1. pozisyonu tercih ettiği söylenebilir. Ayrıca Cemil'in, viyolonselın IV, III ve II. telleri arasında teknik açıdan kolay geçiş yapmasına elverişli olduğu için de örnekteki ezginin icrâsında 1. pozisyon kullandığını belirtmek mümkündür.

Örnek 2

Üstteki diğer örnekte ise taksimın 3. cümlesinin sonundaki bir diğer 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in nim zirgüle, düğâh, dik kürdî ve nim hicâz gibi yarım ve tam perdelerle oluşturduğu ezgi kesitini teknik olarak el altı ve ardışık bir konumda icrâ etmek amacıyla bu kısımda da 1. pozisyona başvurduğu düşünülebilir. Bununla birlikte dik kürdî perdesi üzerindeki uzun ve hızlı trill süslemesini nim hicâz perdesiyle birlikte daha rahat ve akıcı bir biçimde icrâ etmek için de bu konumdan yararlandığı söylenebilir.

## İkinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *ikinci pozisyon* kullanımı incelenmiştir. İkinci pozisyonun 1. ve 2. cümlelerde 6'şar defa, 3. cümlede de 1 defa olmak üzere taksim icrâsı boyunca toplam 13 defa kullanıldığı görülmüştür.

The image displays two staves of musical notation for a taksim. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a sequence of notes with fingerings (1, 3, 0, 1) and a dynamic marking of *mp*. A first position (1) is indicated above the first measure. The second measure is boxed and labeled with a circled 2, indicating the second position, with a dynamic marking of *mf*. The third measure is labeled with a circled 1 and includes a trill. The fourth measure is boxed and labeled with a circled 2, with a dynamic marking of *f*. The second staff continues the piece, starting with a circled 2 and a dynamic marking of *ff*, followed by a circled 3 and a dynamic marking of *f*. The piece concludes with a circled 2 and a dynamic marking of *f*. The staves are labeled with Roman numerals II and III, indicating the fret positions.

Örnek 3

Yukarıdaki örnekte, taksimın 1. cümlesindeki 2. pozisyon kullanım görülmektedir. Mes'ud Cemil 2. pozisyonu, segâh ve düğâh perdeleriyle birlikte hicâz perdesini de viyolonselin II. teli üzerinde teknik zorunluluk nedeniyle kapalı konumda basması gerektiği için 2. pozisyonu kullanmış olduğu söz konusu edilebilir. Bununla birlikte segâh, çargâh ve hicâz perdeleriyle oluşturduğu nağmeyi aynı tel üzerinde el altı, ardışık ve akıcı şekilde icrâ etmek ve çargâh perdesi üzerinde çift çarpma ve grupetto süslemeleri yapmak amacıyla da 2. pozisyondan yararlandığı söylenebilir. Ayrıca Cemil'in 2. pozisyon kullanmasının bir diğer nedeni de çargâh perdesini vurgulayıp önemlendirmek amacıyla kaba çargâh perdesini çargâh'a bir sekizli pestten dem ses olarak açması ve bu konumdan 3. pozisyona geçişte bir nevî teknik hazırlık unsuru olarak yararlanması şeklinde açıklanabilir.

### Üçüncü pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *üçüncü pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Üçüncü pozisyonun 1. cümlede 6 defa, 2. cümlede 2 defa, 3. cümlede de 1 defa olmak üzere taksim icrâsı boyunca toplam 9 defa kullanıldığı görülmüştür.

#### Örnek 4

Üstteki örnekte, 1. cümledeki 3. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in çargâh, hicâz ve çarpma şeklindeki hüseyinî perdelerini viyolonsel II. teli üzerinde el altı ve ardışık konumda, akıcı bir şekilde seslendirmek amacıyla 3. pozisyonu kullandığı söylenebilir. Bununla birlikte, işaretli kısımdaki nağmede çargâh perdesine bir sekizli pestteki kaba çargâh perdesiyle dem ses tuttuğu için 3. pozisyona başvurduğu söylenebilir. Ayrıca işaretli kısımdaki hicâz perdesini çargâh-hüseyinî perdeleriyle oluşturduğu çift çarpmalarla teknik olarak seri bir biçimde süsleyebilmek amacıyla 3. pozisyonu kullanması gerektiği vurgulanabilir. 2. pozisyona geçişlerde sağladığı esneklik nedeniyle de taksim icrâsında 3. pozisyondan ara konum olarak da yararlandığına dikkat çekmek mümkündür.

### Dördüncü pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *dördüncü pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Dördüncü pozisyonun yalnızca 1. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 2 defa kullanıldığı görülmüştür.





Örnek 5

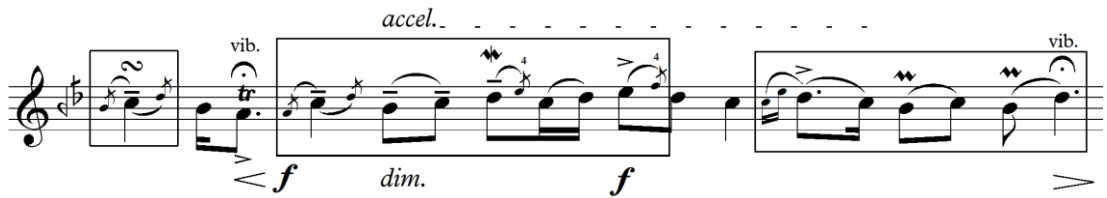
Yukarıda verilen örnekte, 1. cümledeki sonundaki 4. pozisyon kullanımı görülmektedir. Hicâz perdesiyle birlikte hüseyinî ve acem perdelerini de viyolonsel II. teli üzerinde kapalı konumda ve ardışık olarak seslendirmek amacıyla 4. pozisyonu kullandığı düşünülebilir. Bunun yanı sıra Cemil'in, adı geçen perdeleri II. telde daha koyu, dolgun ve derinlikli bir tınıyla duyurmak için de 4. pozisyonu tercih ettiği söylenebilir.

#### 4.3.2. İkinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, taksim icrâsında kullanılan yay teknikleri incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında *legato*, *detaché* ve *staccato* yay tekniklerinin kullanıldığı görülmüştür.

##### Legato yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *legato* yay tekniği kullanımı incelenmiştir. Legato yay tekniğinin 1. cümlede 23 defa, 2. cümlede 27 defa, 3. cümlede de 16 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 66 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 6

Yukarıda verilen örnekte, taksimin 1. cümlesindeki legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Örnekte Sabâ seyri yaptığı ezgi kesitini grupetto, çarpma ve mordan

gibi süsleyici unsurları da ezgisel akışın içine yedirerek bütünlüklü, akıcı ve pürüzsüz bir tınısal ifâdeyle icrâ etmek için legato yay tekniğini kullandığı söylenebilir. Ayrıca, devre sonunda uzatarak kalış yaptığı hicâz perdesine segâh üzerinden daha yumuşak ve yoğun bir tınıyla oturmak amacıyla da legato yay tekniğini kullanmayı tercih ettiği söylenebilir.

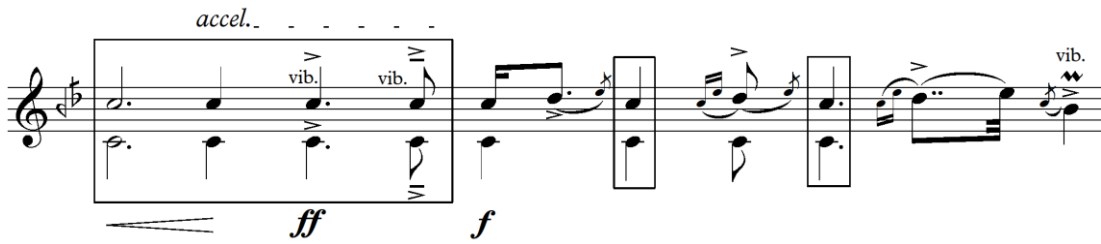


Örnek 7

Üstteki örnekte ise, taksimın 2. cümlesindeki bir diğer legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in dügâh üzerinde Segâh ve Hicâz gösterdiği ezgi kesitinde perde aralarını da sıkça çarpmalarla süsleyerek icrâ etmesi nedeniyle legato yay tekniğinden yararlandığı söylenebilir. Bununla birlikte Cemil'in, örnekteki ezgi kesitini bütünlüklü, akıcı ve yumuşak bir müziksel ifâdeyle icrâ ederek sondaki dügâh perdesine daha zarif bir şekilde gelmek istediği için de legato yay tekniği kullanımına başvurduğuna değinmek mümkündür.

#### Detaché yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *detaché* yay tekniği kullanımı incelenmiştir. Detaché yay tekniğinin 1. cümlede 21 defa, 2. cümlede 14 defa, 3. cümlede de 16 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 51 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 8

Yukarıda verilen örnekte, taksimın 1. cümlesindeki detaché yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in işaretli kısımlardaki çargâh perdesini bir sekizli aşağısındaki kaba çargâh perdesiyle çiftleyerek daha güçlü, köşeli, keskin ve vurgulu bir tınısal ifâdeyle önemlendirmek için buna uygun yay tekniği olan detaché'yi tercih ettiği düşünülebilir.



Örnek 9

Üstteki diğer örnekte ise, taksimın 3. cümlesinin sonundaki bir diğer detaché yay tekniği kullanımı görülmektedir. Taksimın sonunda Mes'ud Cemil'in, Hicâz sesleriyle tam karara gittiği ezgi kesitini belirgin, köşeli ve ivmeli bir tınısal ifâdeyle icrâ etmek amacıyla detaché yay tekniğini kullandığı düşünülebilir. Ayrıca taksimın en sonunda, tam kararı vurgulayarak pekiştirmek için düğâh perdesini detaché yay tekniği hareketleriyle icrâ ettiği söylenebilir.

#### Staccato yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *staccato* yay tekniği kullanımı incelenmiştir. Staccato yay tekniğinin yalnızca 3. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında 1 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 10

Yukarıda verilen örnekte, taksimın 3. cümlesinin sonundaki staccato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in taksim icrâsı boyunca yalnızca iki perde üzerinde uyguladığı staccato yay tekniğini tam kararda, kürdî ve düğâh perdelerini kısa, keskin ve ivmeli bir tınısal ifâdeyle vurgulamak amacıyla kullandığı

düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, staccato yay tekniğini taksim sonunda küçük bir tınısal renk ve karşıtlık unsuru olarak kullandığı da söylenebilir.

#### 4.3.3. Üçüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

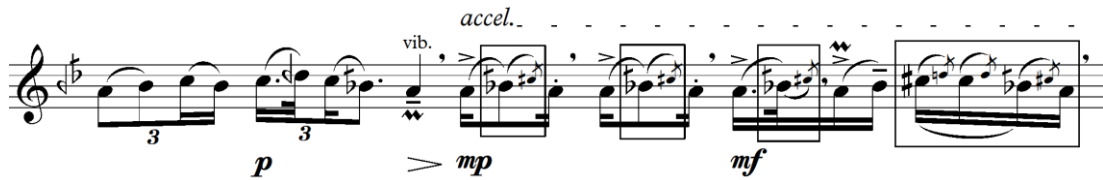
Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan süsleme teknikleri incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında *çarpma*, *glissando*, *grupetto*, *mordan*, *trill* ve *vibrato* gibi süsleyici unsurların kullanıldığı görülmüştür.

##### Çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *çarpma* kullanımı incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda Cemil'in, viyolonsel icrâsında *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma*, *değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma* ve *çift çarpma* türlerini kullandığı görülmüştür.

##### *Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma* kullanımı incelenmiştir. Bu çarpma türünün 1. cümlede 9 defa, 2. cümlede 12 defa, 3. cümlede de 9 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 30 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 11

Taksim icrâsındaki çarpmaların ezgisel işleme unsuru olarak müziksel akışı zenginleştirmek amacıyla kullanıldıkları söylenebilir. Üstte verilen nota örneğinde, taksim 2. cümlesindeki değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı görülmektedir. Dügâh'ta Segâh ve Hicâz gösterdiği ezgi kesitindeki dik kürdî-dügâh ve nim hicâz, dik kürdî-dügâh perdelerinin aralarını Türk müziği icrâ üslûbuna da

uygun şekilde çarpmalarla süsleyerek viyolonsel icrâsına renk ve zarafet katıp onu zenginleştirmek istediği düşünülebilir.

#### *Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma* kullanımı incelenmiştir. Bu çarpma türünün 1. cümlede 4 defa, 2. cümlede 3 defa, 3. cümlede de 2 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 9 defa kullanıldığı görülmüştür.

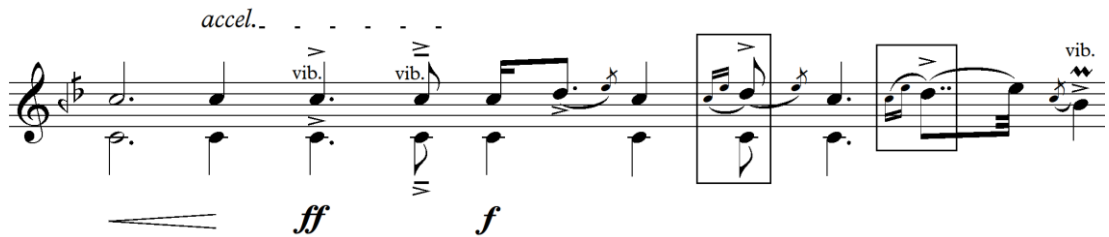


Örnek 12

Üstte verilen nota örneğinde, taksimin 2. cümlesindeki değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in Sabâ seyri yaptığı ezgi kesitindeki çargâh ve dik kürdî perdelerinin başları ile aralarını bu çarpma türüyle işleyip süsleyerek viyolonsel icrâsına tınısal ve ezgisel açıdan kısmen renk ve incelik katmak istediği söylenebilir.

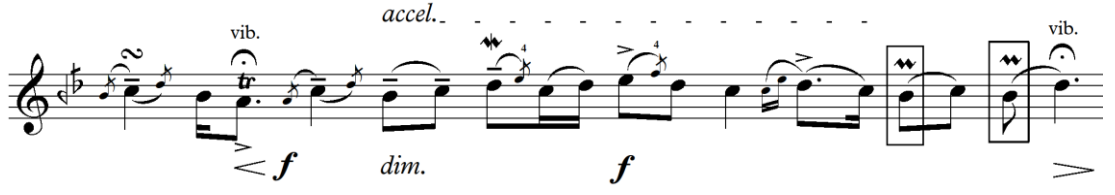
#### Çift çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *çift çarpma* kullanımı incelenmiştir. Çift çarpmanın 1. cümlede 4 defa, 2. cümlede 2 defa, 3. cümlede ise 1 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 7 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 13



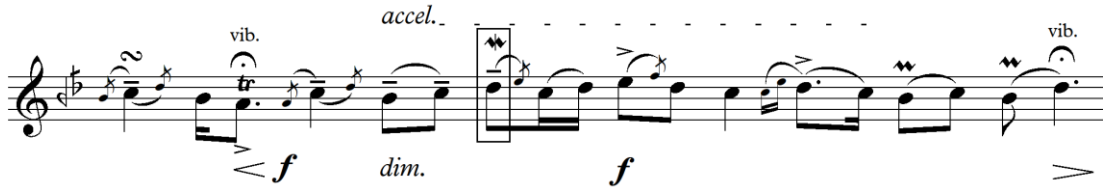


Örnek 15

Yukarıdaki örnekte, taksimın 1. cümlesindeki üst hareketli mordan kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, örnekte işaretli kısımlardaki segâh perdeleri üzerinde yaptığı bu mordanları aynı ezgi üzerinde kullandığı çarpma, trill ve grupetto gibi diğer süsleyici unsurlarla birlikte ezgisel akışa incelik ve zarafet katma amacıyla kullandığı düşünülebilir.

#### *Alt hareketli mordan kullanımı*

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *alt hareketli mordan* kullanımı incelenmiştir. Bu mordan türünün yalnızca 1. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında 1 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 16

Yukarıdaki örnekte, 1. cümlede alt hareketli mordan süslemesi kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in hicâz perdesi üzerinde yaptığı bu mordanı üst hareketli diğer türle birlikte kullanarak ezgisel akış üzerinde küçük bir işleme ve tınısal karşıtlık unsuru oluşturmak amacıyla uyguladığı düşünülebilir.

#### Trill kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *trill* kullanımı incelenmiştir. Trill'in 1. cümlede 2 defa, 3. cümlede ise 3 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 5 defa kullanıldığı görülmüştür.

The musical score for Örnek 17 consists of two staves. The first staff begins with a trill (tr) and is followed by three notes with vibrato (vib.) markings. The dynamics are marked as *dim.* (diminuendo) and *mp* (mezzo-piano). The second staff starts with a *cresc.* (crescendo) marking, followed by a note with vibrato, a trill, and a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The piece concludes with a staccato (stacc.) marking and a final note with vibrato.

Örnek 17

Yukarıdaki örnekte, 3. cümledeki trill kullanımı görülmektedir. Taksim icrâsındaki trill süslemelerinin ezgi çizgisi üzerindeki perde kalışlarına bir nevî hazırlık unsuru oluşturmak amacıyla yapıldıkları ifade edilebilir. Mes'ud Cemil'in taksim son cümlesinde, hicâz ve dik kürdî perdeleri üzerinde yaptığı uzun ve hızlı trilleri söz konusu bu amaçla birlikte viyolonsel icrâsına ezgisel karşıtlık, akıcılık, derinlik ve zenginlik kazandırma düşüncesiyle de yaptığına dikkat çekmek mümkündür.

### Vibrato kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *vibrato* kullanımı incelenmiştir. Vibrato'nun 1. cümlede 6 defa, 2. cümlede 4 defa, 3. cümlede ise 6 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 16 defa kullanıldığı görülmüştür.

The musical score for Örnek 18 is identical to Örnek 17. It features a trill and vibrato markings. The dynamics are marked as *dim.* (diminuendo) and *mp* (mezzo-piano). The second staff starts with a *cresc.* (crescendo) marking, followed by a note with vibrato, a trill, and a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The piece concludes with a staccato (stacc.) marking and a final note with vibrato.

Örnek 18

Üstte verilen örnekte, taksim 3. cümlesindeki vibrato kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in bu cümledeki çargâh, segâh, zirgüle ve düğâh perdelerinde yaptığı vibratoları ezgi üzerinde tınısal anlamda yoğunlaştırıcı bir etki yaratmak amacıyla



kullandığı düşünülebilir. Ayrıca Cemil'in, bu perdelerde yaptığı kalışları hacimlendirip güçlendirmek ve viyolonsel icrâsını zenginleştirmek amacıyla da vibrato süslemesine başvurduğu söylenebilir.

#### 4.3.4. Dördüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksimdeki viyolonsel icrâsında kullandığı müziksel ifâde unsurları incelenmiştir. Cemil'in taksim icrâsında *piano*, *mezzo piano*, *mezzo forte*, *forte*, *fortissimo*, *crescendo*, *decrescendo* ve *diminuendo* gibi nüansları kullandığı görülmüştür. Viyolonsel icrâsında, nüansların dışında kullandığı diğer müziksel ifâde unsurlarının da *puandorg*, *vurgu*, *ritardando* ve *accelerando* olduğu gözlenmiştir.

Mes'ud Cemil'in bu taksimde sâde bir nüans kullanımı sergilediği görülmüştür. Taksim boyunca viyolonseli genellikle orta kuvvetli ile orta hafif arasındaki bir tını gürlüğü ekseninde icrâ ettiği gözlenmiştir. Taksimde uyguladığı bu nüansları yüksek bir müziksel ifâde anlayışıyla viyolonsel icrâsına yansıttığını belirtmek mümkündür. Bununla birlikte, Cemil'in taksimde nitelikli ve titiz bir müziksel ifâde ortaya koyduğu da söylenebilir.

Mes'ud Cemil'in taksimdeki viyolonsel icrâsında ortaya koyduğu müziksel ifâde unsurları kullanımını genel bir bakış açısıyla şu şekilde değerlendirilebilir:

##### *Piano (p) nüansını;*

Dügâh perdesi üzerinde yaptığı kalışta,

##### *Mezzo piano (mp) nüansını;*

Dügâh perdesi üzerinde yaptığı kalışlarda, kürdî ve dügâh perdelerinin önemlendirilmesinde kullandığı ardışık nağmelerde, müziksel dinamizmi düşürdüğü ezgi kesitlerinde, *decrescendo* ve *diminuendo* ile yaptığı gürlük azaltmaları sonrasında ve taksimin ilk müzik cümlesinin başında,

Mezzo forte (mf) nüansını;

Belirli perdeler üzerinde yaptığı kalışlarda, müziksel dinamizmi yükselttiği cümlelerdeki ezgi kesitlerinde, *f* ve *mp* nüanslarının sonrasında, *crescendo* ile yaptığı gürlük artışı sonrasında ve son cümlede tam karar perdesinden önceki nağmede,

Forte (f) nüansını;

Vurgu işareti ile önemlendirdiği ve oktav aralığı ile oluşturduğu çift ses halindeki çargâh perdeleri üzerinde yaptığı kalışlarda, müziksel dinamizmi yükselttiği çıkıcı yapıdaki ezgi kesitlerinde, Sabâ seyri yaptığı ezgi kesitlerinde, *crescendo* ile yaptığı gürlük artışları sonrasında, belirli perdeler üzerinde yaptığı kalışlarda ve *mf* nüansı sonrasında,

Fortissimo (ff) nüansını;

1. cümlede oktav aralığı ile oluşturduğu çift ses halindeki çargâh kalışlarında, müziksel dinamizmi en yüksek düzeyinde gösterdiği oktav biçimli çargâh kalışta,

Crescendo nüansını;

*mf*, *f* ve *ff* nüanslarına yükselmek amacıyla yaptığı gürlük artışlarında, *decrescendo* ile yaptığı dinamik dalgalanmalarda,

Decrescendo nüansını;

Son cümledeki tam karar perdesinde, *mp* nüansına düşerken yaptığı gürlük azaltmalarında, belirli perdeler üzerinde yaptığı çeşitli kalışlarda, *crescendo* ile yaptığı dinamik dalgalanmalarda,

Diminuendo nüansını;

*mp* nüansına yaptığı dinamik düşüşün öncesinde,

### Puandorg'u;

Cümle ortaları ile sonlarında kalış yaptığı perdelerde, devre başlangıçları ile sonlarında tutarak uzattığı perdelerde, üzerinde kısa süreli kalışlar yaptığı perdelerde ve taksim sonundaki tam karar perdesinde,

### Vurgu'yu;

Oktav biçimli çift sesler üzerinde yaptığı kalışlarda, çarpma-mordan-trill gibi süsleyici unsurlarla icrâ ettiği bazı perdelerde, belirli tartım kalıplarının başındaki ve sonundaki perdelerde, belirli perdeler üzerinde yaptığı kalışlarda, tam karar öncesinde vurguladığı bazı perdelerde,

### Ritardando'yu;

2. cümlede dik kürdî perdesi sonrasındaki düğâh perdesinde yaptığı kalışta ve öncesinde çargâh perdesini vurguladığı nağmedeki ağırlaşmada,

### Accelerando'yu;

1. cümlelerin başlangıcından çargâh perdesi üzerindeki ilk kalışa kadar olan ezgi kesitinde, Sabâ sesleriyle 1. cümlelerin sonunda hicâz perdesindeki kalışa doğru ilerlediği nağmelerde ve 3. cümlede düğâh perdesi üzerinde Segâh yaparak peş peşe düğâh ve dik kürdî perdelerini önemlendirdiği nağmede yaptığı ivmelendirmede ve hızlanmada kullandığı görülmüştür.

Mes'ud Cemil'in sıklık olarak taksim icrâsı kapsamında;

- *Piano nüansını* yalnızca 2. cümlede olmak üzere 1 defa,
- *Mezzo piano nüansını* 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede 4 defa, 3. cümlede ise 1 defa olmak üzere toplam 6 defa,
- *Mezzo forte nüansını* 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede 2 defa, 3. cümlede ise 2 defa olmak üzere toplam 5 defa,
- *Forte nüansını* 1. cümlede 5 defa, 2. cümlede ise 1 defa olmak üzere toplam 6 defa,

- *Fortissimo nüansını* yalnızca 1. cümlede olmak üzere 1 defa,
- *Crescendo nüansını* 1. cümlede 3 defa, 2. cümlede 3 defa, 3. cümlede ise 1 defa olmak üzere toplam 7 defa,
- *Decrescendo nüansını* 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede 5 defa, 3. cümlede ise 1 defa olmak üzere toplam 7 defa,
- *Diminuendo nüansını* 1. ve 3. cümlede 1'er defa olmak üzere toplam 2 defa,
- *Puandorg'u* 1. cümlede 4 defa, 2. cümlede 1 defa, 3. cümlede 3 defa olmak üzere toplam 7 defa,
- *Vurgu'yu* 1. cümlede 11 defa, 2. cümlede 9 defa, 3. cümlede 5 defa olmak üzere toplam 25 defa,
- *Ritardando'yu* yalnızca 2. cümlede olmak üzere toplam 2 defa,
- *Accelerando'yu* 1. cümlede 3 defa, 2. ve 3. cümlede 1'er defa olmak üzere toplam 5 defa kullandığı görülmüştür.

Taksimde kullandığı müziksel ifâde unsurlarının Mes'ud Cemil'in viyolonselî Türk müziğinde yüksek ve nitelikli bir biçimde icrâ ettiğinin bir nevî göstergesi olduğu yorumunda bulunmak mümkündür. Ayrıca Cemil'in bu taksimde ortaya koyduğu nüans dengesi ile dinamizminin, onun viyolonsel icrâsındaki müziksel ifâde niteliğine katkıda bulunduğu söylenebilir.

#### 4.3.5. Beşinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan tartımsal unsurlar incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında *üçleme*, *beşleme* ve *senkop* gibi tartımsal unsurların kullanıldığı görülmüştür.

##### Üçleme tartım kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *üçleme tartım* kullanımı incelenmiştir.

The musical notation for Example 19 is written on a single staff in a treble clef. It begins with a sequence of notes grouped by a bracket and labeled with a '3', indicating a triplet. The dynamic marking is *p*. This is followed by a single note with an accent (>) and a dynamic marking of *mp*. The notation then continues with a series of notes, some with accents, and a dynamic marking of *mf*. Above the staff, there are performance instructions: 'vib.' (vibrato) and 'accel..' (accelerando). The notation ends with a fermata over the final note.

Örnek 19

Yukarıda verilen örnekte, 2. cümledeki üçleme tartım kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in işaretli kısımda sekizlik ve onaltılık değerdeki perdelerle oluşturduğu üçleme tartımlarını, düğâh perdesindeki kalış öncesinde ezgisel akışa dinamizm ve ivme kazandırmak amacıyla kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, diğer tartımlar ile üçleme kalıplarını tartımsal karşıtlık unsuru kapsamındaki kullanımına da dikkat çekmek mümkündür.

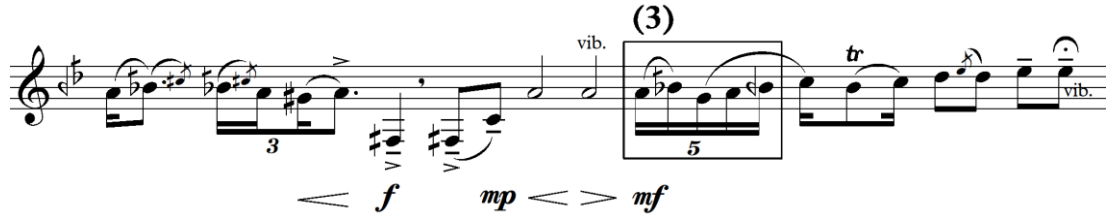
#### Beşleme tartım kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *beşleme tartım* kullanımı incelenmiştir.

The musical notation for Example 20 is written on a single staff in a treble clef. It begins with a sequence of notes with a dynamic marking of *f*. This is followed by a sequence of notes grouped by a bracket and labeled with a '5', indicating a quintuplet. The dynamic marking is *mf*. The notation then continues with a series of notes, some with accents, and a dynamic marking of *mf*. Above the staff, there are performance instructions: 'vib.' (vibrato) and '(2)'. The notation ends with a fermata over the final note.

Örnek 20

Yukarıda verilen örnekte, 1. cümledeki beşleme tartım kullanımı görülmektedir. Taksim icrâsında kullanılan beşleme tartımlarının, aynı perdeleri tekrar eden yapıları nedeniyle müziksel dinamizmdeki yükselişi destekleyici işlevlerinin dikkat çekici olduğu söylenebilir. Mes'ud Cemil'in işaretli kısımda, onaltılık değerdeki yarım ve tam perdelerle oluşturduğu bu beşleme tartımını çargâh perdesinde yaptığı kalış öncesindeki dinamik yükselişte bu anlayışla kullandığı söylenebilir.

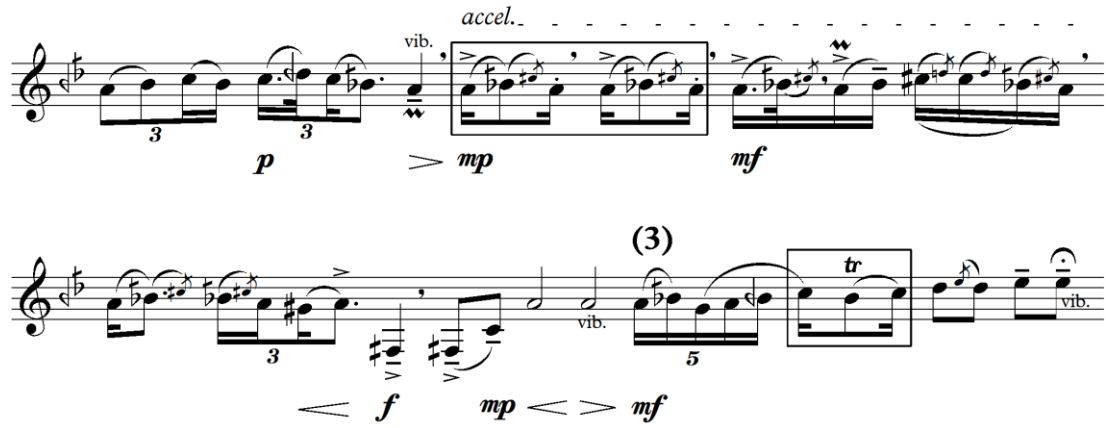


Örnek 21

Üstteki diğer örnekte, 3. cümle başlangıcındaki bir diğer beşleme tartım kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, onaltılık değerdeki tam ve yarım perdelerle oluşturduğu bu beşleme tartımını, düğâh-hüseynî perdeleri arasındaki çıkıcı ezgiye cümle başından itibaren akıcılık ve ivme kazandırmak amacıyla kullandığına dikkat çekmek mümkündür.

### Senkop kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *senkop* kullanımı incelenmiştir. Senkop'un 1. cümlede 3 defa, 2. cümlede 4 defa, 3. cümlede ise 1 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 8 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 22

Yukarıda verilen örnekte, 2. cümle sonundaki ve 3. cümle başındaki senkop kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, 2. cümledeki düğâh-dik kürdî-düğâh perdeleriyle oluşturulan ardışık senkopları *accelerando*'nun da etkisiyle birlikte ezgi akışına canlılık katarak ivmelendirmek amacıyla kullandığı düşünülebilir. 3. cümle başındaki çargâh-segâh-çargâh perdeleriyle oluşturduğu diğer senkopu ise çıkıcı

seyir hareketi doğrultusunda müziksel dinamizmi yükseltme ezgi akışını ivmelendirme amacıyla kullandığı söylenebilir. Bununla birlikte Cemil'in, taksim icrâsındaki tartımsal yapıyı çeşitlendirmek ve karşıtlık unsuru yaratmak amacıyla da senkop kullandığını belirtmek mümkündür.

#### **4.3.6. Altıncı alt probleme ilişkin bulgular ve yorum**

Bu alt problem kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki cümle ve makam anlayışı incelenmiştir. Aşağıda, bir sonraki sayfada verilen nota örneğinde (Bkz. Örn. 23), taksimi oluşturan 3 müzik cümlesinin tamamı devreleriyle birlikte gösterilmiştir. Bununla birlikte, Cemil'in taksimdeki makam anlayışını ortaya koyan seyir özellikleri de müzik cümlelerindeki devreler üzerinden gidilerek açıklanmıştır.

□ Devre

(1) Cümle

1. Devre

(1) *accel.*

*mp* *mf* *f*

2. Devre

*accel.*

*ff* *f*

*accel.*

*f* *dim.* *f*

1. Devre

(2)

*f* *mf*

*rit.*

*mp* *mp*



The musical score for Example 23 is divided into four staves. The first staff is labeled "2. Devre" and contains a sequence of notes with dynamics *p*, *mp*, and *mf*, along with articulations like *vib.* and *accel.*. The second staff is labeled "1. Devre" and includes dynamics *mf*, *f*, *mp*, and *mf*, with articulations like *vib.* and *tr*. The third staff starts with *mf* and *dim.*, followed by *mp* and *accel.*. The fourth staff begins with *cresc.* and *vib.*, followed by *tr*, *stacc.*, and *vib.*.

Örnek 23

### 1. Cümle

Taksimın 1. cümlesi 2 devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil 1. cümleinin 1. devresindeki ezgisel yapıyı noktalı dörtlük, noktalı sekizlik ve onaltılık değerdeki tartımları kullanarak oluşturmuştur. 1. cümleinin ilk devresinde Sabâ seyri göstermiştir. Sırasıyla hicâz ve düğâh perdelerinde kalış yapmıştır. Çargâh perdesini dem ses işleviyle kullandığı kaba çargâh perdesiyle çiftleyerek ısrarlı kalışlarla önemlendirmiştir. Cümleinin 1. devresini çargâh perdesi üzerinde yaptığı kalışla tamamlamıştır.

Sanatçı, cümlenin 2. devresindeki ezgisel yapıyı ise dörtlük, noktalı dörtlük, sekizlik, noktalı sekizlik, onaltılık ve noktalı onaltılık değerdeki tartımlarla oluşturmuştur. 3. devrede de tekrar Sabâ seyri göstermiştir. Bu devrede sırasıyla segâh, düğâh ve hicâz perdeleri üzerinde kalışlar yaptıktan sonra, çıkıcı nağmelerde devre sonundaki çargâh perdesine gelip Sabâ'lı bir kalış daha göstererek 1. cümleyi tamamlamıştır.

## 2. Cümle

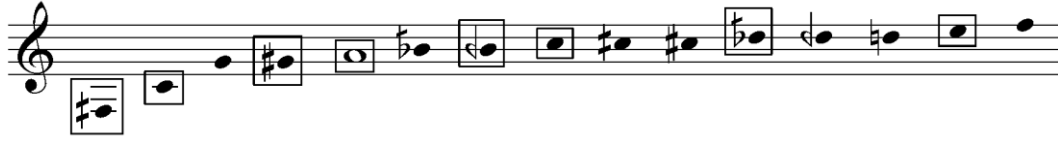
Taksim 2. cümlesi 2 devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil 2. cümlenin 1. devresindeki ezgisel yapıyı dörtlük, noktalı, dörtlük, sekizlik, noktalı sekizlik, onaltılık, noktalı onaltılık değerdeki tartımlarla oluşturmuştur. 1. devrede hüseyinî-düğâh arasındaki tam ve yarım perdelerle oluşturduğu çıkıcı ve inici nağmelerle Sabâ seyri yapmıştır. Çargâh ve segâh perdelerinde yaptığı kalışların ardından, düğâh perdesinde ardışık olarak yaptığı kalışlarla Sabâ etkisini vurgulayarak güçlendirmiştir. Devre sonundaki düğâh perdesinde gösterdiği Sabâ'lı kalışla 2. cümlenin ilk devresini tamamlamıştır.

2. cümlenin 2. devresindeki ezgisel yapıyı ise ikilik, dörtlük, sekizlik, noktalı sekizlik, onaltılık ve noktalı onaltılık değerdeki tartımlar ile bir üçleme tartımıyla oluşturmuştur. 1. devredeki Sabâ seyrinden sonra 2. devrede, düğâh-kaba dik acem aşîrân hattı arasındaki yarım ve tam perdeleri kullanarak ürettiği çıkıcı ve inici nağmelerle düğâhta Segâh ve Hicâz seyri yapmıştır. 1. devredesine benzer şekilde, 2. devrede de düğâh perdesi üzerinde Segâh'lı ve Zirgüleli Hicâz'lı ardışık kalışlar göstermiştir. Devre sonuna doğru kaba dik acem aşîrân perdesindeki kalıştan sonra, düğâh perdesinde tekrar Segâh'la yaptığı kalışla taksim 2. cümlesini sonlandırmıştır.

## 3. Cümle

Taksim 3. ve son cümlesi ise tek devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil 3. cümledeki ezgisel yapıyı ikilik, dörtlük, noktalı dörtlük, sekizlik, noktalı sekizlik ve onaltılık değerdeki tartımlar ile bir beşleme (onaltılık) tartımıyla oluşturmuştur. Düğâh-hüseyinî-zirgüle hattındaki tam ve yarım perdelerle oluşturduğu çıkıcı ve inici nağmelerle sırasıyla Sabâ, düğâhta Segâh ve Hicâz göstermiştir. Bu cümlede, Sabâ ile çıktığı hüseyinî perdesindeki kalıştan sonra dik kürdî ve düğâh perdelerini ardışık

tekrarlarla önemlendirip zirgüle perdesinde Segâh'lı bir kalış daha yapmıştır. En sonda ise, dügâh perdesini vurgulayarak yaptığı Zirgüleli Hicâz'lı tam kararlı 3. cümleyi ve taksim seyrini noktalamıştır.



Şekil 4.3. Bolâhenk akorduyla icrâ edilen Dügâh taksimindeki perde kullanım şeması

Şekil 4.3.'de, Mes'ud Cemil'in Dügâh taksimindeki perde kullanımının en pestten en tize doğru sıralanmış şeması görülmektedir. Bolâhenk akorduyla ve toplam 15 perde kullanarak icrâ ettiği bu taksimde indiği en pest perdenin kaba dik acem aşîrân, çıktığı en tiz perdenin ise acem olduğu belirlenmiştir. Mes'ud Cemil'in ilgili şekildeki işaretli notalarla gösterilen kaba dik acem aşîrân, kaba çargâh, nim zirgüle, dügâh, segâh, çargâh, hicâz ve hüseyinî perdelerinde kalışlar yaptığı görülmüştür. Şekildeki işaretlenmeyen diğer notalarla gösterilen rast, dik kürdî, dik çargâh, hicâz, dik hicâz, nevâ ve acem perdeleri üzerinde herhangi bir kalış yapmaksızın, bu perdeleri Dügâh makamının seyri için gerekli olan birer ezgisel unsur olarak kullanmıştır. Taksim icrâsında kalış yaparak en çok vurguladığı perdelerin ise dügâh ve çargâh olduğu gözlenmiştir. Mes'ud Cemil'in taksim icrâsı kapsamındaki ezgi örgüsünü ağırlıklı olarak dügâh-acem arasındaki tam ve yarım perdeleri kullanarak oluşturduğu görülmüştür. Bununla birlikte Cemil'in, kaba dik acem aşîrân-acem arasındaki perdeleri Bolâhenk akordu bünyesinde viyolonselini orta ve pest bölgelerini kullanarak icrâ ettiği belirlenmiştir.

Mes'ud Cemil, makamın karar perdesi olan dügâh ile önemli perdesi olan çargâh'ta sıkça kalışlar yapmış ve bu perdeleri taksim icrâsında oldukça sık kullanmıştır. Bununla birlikte rast, segâh, hicâz, hüseyinî ve acem perdelerine de icrâsında sıkça yer vermiştir. Ayrıca dügâh'ta Segâh gösterdiği cümlelerde dik kürdî ve dik çargâh perdelerini de sıklıkla kullanmış ve vurgulamıştır. Mes'ud Cemil bu taksimdeki perde kullanımıyla birlikte geleneğe uygun bir Dügâh icrâsı yapmıştır. Dügâh makamının değişken nitelikteki aslî perdeleri olan segâh ve hicâz'ı Sabâ makamında olduğu gibi

taksim icrâsındaki çıkıcı nağmelerde tizleştirerek, inici nağmelerde de pestleştirerek basmak suretiyle bu perdeleri çıkış-iniş câzibesine uygun şekilde kullanmıştır. Mes'ud Cemil taksiminde Dügâh makamı eksenini dışına çıkmamıştır. Taksim icrâsına Sabâ ile başlamış, dügâh'taki Segâh'ı gösterdikten sonra icrâyı Hicâz'la bitirmiş ve makamı gelenekteki seyir anlayışına uygun olarak işlemiştir.

#### 4.4. Rast Taksim I

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in viyolonselde Rast makamındaki icrâ ettiği 1 numaralı taksiminde (Bkz. EK-5) kullandığı teknik ve müziksel unsurların analizi için belirlenmiş olan 1, 2, 3, 4, 5 ve 6 numaralı alt problemlere yönelik elde edilen bulgular, görsel nota örnekleri ile birlikte başlıklar halinde incelenerek yorumlanmıştır.

##### 4.4.1. Birinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan pozisyonlar incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında viyolonsel 1, 2 ve 4. temel pozisyonlarının kullanıldığı görülmüştür. Taksim icrâsında 3. pozisyon kullanımı ile 4. pozisyonun üzerindeki diğer pozisyonların kullanımına rastlanmamıştır.

##### Birinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *birinci pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Birinci pozisyonun 1. cümlede 2 defa, 2. cümlede 4 defa, 3. cümlede 3 defa, 4. cümlede ise 6 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 15 defa kullanıldığı görülmüştür.

Viyolonsel

(1)

(2)

p

mp

mf

II

III

II

Örnek 1

Yukarıda verilen örnekte, taksimın 1. cümlesinin başındaki 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Bolâhenk akordundaki bu taksimın icrâsını ağırlıklı olarak viyolonselın orta bölgesinden yapan Cemil'in, 1. pozisyonu sıkça kullandığına rastlanmıştır. Örnekteki işaretli kısımlarda, Rast seyri yapan ezgiyi oluşturan tam perdeleri teknik olarak el altı ve paralel konumda, akıcı şekilde ve nitelikli bir entonasyonla icrâ etmek amacıyla Mes'ud Cemil'in 1. pozisyonu kullandığı düşünülebilir. Cemil'in bu pozisyonu kullanımında, Bolâhenk akordunun viyolonselde Rast makamının icrâsına sağladığı teknik kolaylığın da etkisi olduğuna söylenebilir. Bu teknik kolaylık, Rast makamı perdelerinin Bolâhenk akordunda el altı ve paralel şekildeki ulaşılabilirliği olarak açıklanabilir. Ayrıca Bolâhenk akordunda, rast ve nevâ perdelerinin viyolonselın orta bölgesinde boş tellere denk gelmesi de bu teknik rahatlığın icrâyaya yansıtılmasını sağlamaktadır. Ayrıca Cemil'in, örnekteki segâh perdesinde grupetto yapmak ve rast-segâh-dügâh perdeleri arasını çarpmalarla daha rahat şekilde süslemek amacıyla 1. pozisyonu tercih ettiği söylenebilir. Bununla birlikte Cemil'in, viyolonselın II. ve III. telleri arasında teknik açıdan kolay geçiş yapmasına elverişli olduğu için de örnekteki ezginin icrâsında 1. pozisyon kullanımına başvurduğunu belirtmek mümkündür.

Örnek 2

Üstteki diğer örnekte ise taksimın 3. cümlesindeki bir başka 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Örnekteki gerdâniye ve rast perdeleri arasındaki ezgi kesitini viyolonselın II. ve I. tellerinde teknik olarak el altı ve paralel konumda, akıcı şekilde ve nitelikli bir entonasyonla icrâ etmek amacıyla Mes'ud Cemil'in, işaretli kısımlarda da 1. pozisyonu kullanmış olduğu söylenebilir. Ayrıca örnekte işaretli kısımlardaki ezgi kesitinde perde aralarında ve üzerlerinde yaptığı çarpma (gerdâniye-çargâh perdeleri arasında), mordan (segâh perdesinde) ve grupetto (dügâh ve segâh

perdelerinde) gibi çeşitli süslemeleri de teknik açıdan daha esnek bir şekilde uygulayabilmek amacıyla 1. pozisyona başvurduğu düşünülebilir. Buna ek olarak, örnekteki inici karakterli Rast ezgiyi viyolonselın II. ve I. tellerini kullanarak açık, parlak ve keskin bir tınıyla seslendirerek icrâya yansıtma amacıyla bu konumu kullanmak istediği düşünülebilir.

### İkinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *ikinci pozisyon* kullanımı incelenmiştir. İkinci pozisyonun 1, 2, 3. cümlelerde 2'şer defa ve 4. cümlede de 6 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 12 defa kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 3

Yukarıdaki örnekte, taksimin 3. cümlesindeki 2. pozisyon kullanım görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, muhayyer ve gerdâniye perdelerini glissando ile birlikte teknik olarak daha rahat ve akıcı bir şekilde icrâ etmek amacıyla viyolonselın 2. pozisyonunu kullandığı düşünülebilir. Ayrıca muhayyer şeklindeki çarpma üzerinden gerdâniye perdesiyle birlikte 2. pozisyondan 1. pozisyona geçiş unsuru olarak yararlandığı söylenebilir. Bunun dışında, yine aynı örnekteki işaretli kısımda görülen çargâh perdesi üzerinde grupetto süslemesi yapmak ve bu perdeyi kapalı konumdaki nevâ çarpmasıyla süslemek amacıyla da 2. pozisyona başvurduğuna dikkat çekmek mümkündür.

Örnek 4

Yukarıdaki diğer örnekte ise taksimin 4. cümlesindeki bir diğer 2. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, viyolonselın pest bölgesindeki kaba çargâh perdesini kaba segâh ve kaba düğâh perdeleriyle birlikte IV. tel üzerinde, kapalı ve ardışık konumda, koyu ve derinlikli bir tınıyla icrâ etmek için 2. pozisyon kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte, kaba segâh perdesini aynı telde çarpma ve grupettoyla da süsleyerek daha renkli ve zarif bir icrâ ortaya koymak amacıyla 2. pozisyona başvurduğu söylenebilir.

#### Dördüncü pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *dördüncü pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Dördüncü pozisyonun 2. cümlede 1 defa, 3. cümlede 2 defa, 4. cümlede ise 1 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 4 defa kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 5

Yukarıdaki örnekte, taksimin 2. cümlesinin sonundaki 4. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, rast perdesinde senkoplari kullanarak yaptığı uzun ve ısrarlı kalışların tınısal etkisini çift sesler halinde güçlendirmek ve bu perdeyi arka arkaya grupettolarla süsleyerek viyolonsel icrâsını zenginleştirmek amacıyla işaretli

kısımda 4. pozisyonu kullanmak istediği düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, üst hatta boş telle (II) ve dem ses işleviyle önemlendirdiği rast perdesine, alt hatta kapalı konumdaki diğer rast perdesiyle (III. tel) tınısal destek vermek istediği için de 4. pozisyonu kullandığını belirtmek mümkündür.

(3) ④

gliss. trill gliss. trill

f mf

II III III II III I II I

Örnek 6

Yukarıdaki örnekte, taksim 3. cümlesinin başındaki bir diğer 4. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in üst hatta, boş teldeki (II) rast perdesini dem ses işleviyle kullanırken, alt hatta III. tel üzerinde Nîkrîz gösterdiği nağmeyi duyurmak ve kapalı konumdaki rast perdesinde yaptığı kalışları uzun ve hızlı trillerle süsleyerek icrâyı tınısal ve ezgisel açıdan zenginleştirmek düşüncesiyle 4. pozisyona başvurduğu söylenebilir. Bununla birlikte Cemil'in, örnekte Nîkrîz yaptığı ezgi kesitini oluşturan ırak, rast, düğâh ve dik kürdî perdelerini viyolonsel III. teli üzerinde, kapalı ve ardışık konumda, akıcı bir şekilde icrâ etmek ve dik kürdî ve düğâh perdeleri arasında uzun ve yoğun glissandolar yaparak ezgideki ifâde yoğunluğu yükseltmek amacıyla özellikle 4. pozisyonu kullanmak istediği vurgulanabilir. Ayrıca, çift ses şeklindeki rast perdesinden (III-II. teller) yine çift ses şeklinde duyurduğu nevâ perdesine (II-I. teller) aynı paralelde, rahat bir şekilde geçişine imkân tanıdığı için de 4. pozisyonu tercih ettiği düşünülebilir.

#### 4.4.2. İkinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan yay teknikleri incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında *legato* ve *detaché* yay tekniklerinin kullanıldığı görülmüştür.



### Legato yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *legato yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Legato yay tekniğinin 1. cümlede 11 defa, 2. cümlede 20 defa, 3. cümlede 21 defa, 4. Cümlede ise 17 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 69 defa kullandığı görülmüştür.

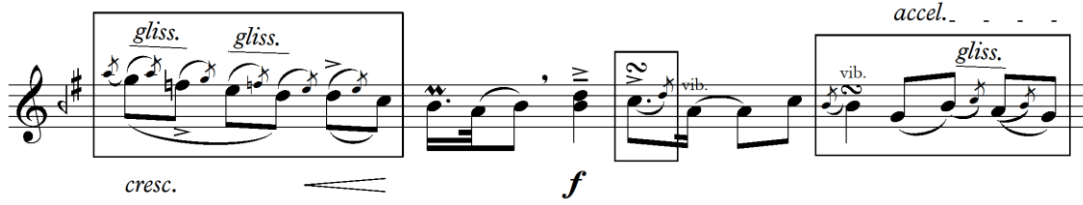
The image displays two staves of musical notation in G major. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It starts with a sequence of notes marked 'cresc.' and 'mp'. A trill (tr) is indicated over a note, followed by three glissando (gliss.) markings over subsequent notes. The second staff continues the sequence, marked 'mf' and 'f', with an acceleration (accel.) marking and a vibrato (vib.) marking. The notation includes various rhythmic values and articulation marks such as accents and slurs.

Örnek 7

Yukarıda verilen örnekte, taksimin 2. cümlesindeki legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in taksim icrâsı genelinde ağırlıklı olarak legato yay tekniği kullandığına rastlanmıştır. Mes'ud Cemil'in rast ve çargâh perdeleri arasında Rast seyri gösterdiği ezgi kesitini bütünlüklü ve yumuşak bir tınısal ifâdeyle icrâ ederek müziksel akışı zenginleştirmek amacıyla legato yay tekniği kullandığı düşünülebilir. Ayrıca Cemil'in, çargâh-rast çizgisindeki tam perdelerin arasını yoğun olarak kullandığı çarpmalar ve glissandolarla süsleyerek icrâ etmek amacıyla da legato yay tekniğini tercih ettiği söylenebilir.

Bununla birlikte Cemil'in, yegâh-çargâh arasındaki onaltılık tam perdeleri çıkıcı nağme içerisinde ardışık, akıcı ve tek yay hareketiyle bütünlüklü ve pürüzsüz bir tınıyla duyurmak istediği için de özellikle legato yay tekniği kullanımına başvurduğuna dikkat çekmek mümkündür. Rast perdesi üzerindeki kalışa giderken duyurduğu segâh-irak perdeleri arasındaki küçük ezgi kesitini cümle sonundaki uzun Rast'lı kalışa daha yumuşak ve zarif bir tınıyla düşmek amacıyla bağlı yay hareketleriyle icrâ ettiği düşünülebilir. 2. cümlede ise, uzun ve ısrarlı kalışlar

yaptığı ve çift ses biçiminde duyurduğu rast perdesini de ardışık şekilde grupetto süslemeleri ile senkopların çerçevesinde bağlı ve uzun yay hareketleriyle seslendirmek amacıyla, buna en uygun yay tekniği olan legato'dan yararlandığı söylenebilir.



Örnek 8

Yukarıda verilen örnekte, taksimın 3. cümlesindeki bir diğer legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, gerdâniye'den segâh perdesine kadar olan inici nağmeyi tınısal ifâde yoğunluğu ve bütünlüğü içerisinde duyurmak ve perde aralarını glissando hareketiyle birlikte çarpmalarla süsleyerek icrâ etmek istediği için legato yay tekniğini kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, çargâh ve segâh perdelerini grupettolarla, segâh-dügâh-rast perdelerini de glissando ve çarpmalarla süsleyerek viyolonselde ezgisel açıdan daha zengin ve ifâdeli bir icrâ ortaya koymak amacıyla legato yay tekniğine başvurduğu anlaşılmaktadır.

#### Detaché yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *detaché yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Detaché yay tekniğinin 1. cümlede 5 defa, 2. cümlede 9 defa, 3. cümlede 10 defa, 4. cümlede ise 16 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 38 defa kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 9

Yukarıda verilen örnekte, taksimın 4. cümlesindeki detaché yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in bu taksimın icrâsında, detaché tekniğini legato'ya göre çok daha az kullandığına rastlanmıştır. Cemil'in, viyolonselın pest bölgesindeki yegâh, kaba çargâh, kaba segâh, kaba dügâh ve kaba rast perdelerini vibrato ile birlikte daha vurgulu, ivmeli ve keskin bir tınısal ifâdeyle icrâ ederek tam karara gidişi öne çıkartmak amacıyla detaché yay tekniğini kullandığı söylenebilir. Bununla birlikte Cemil'in, tam karar perdesine gidiş öncesinde ırak-kaba segâh çizgisindeki tam perdelerin oluşturduğu inici ezgi kesitini daha köşeli ve belirgin bir şekilde duyurarak icrâyı ivmelendirmek için detaché tekniğinden yararlandığına dikkat çekmek mümkündür.

#### 4.4.3. Üçüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan süsleme teknikleri incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında *çarpma*, *glissando*, *grupetto*, *mordan*, *pizzicato*, *trill* ve *vibrato* gibi süsleyici unsurların kullanıldığı görülmüştür.

##### Çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *çarpma* kullanımı incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda Cemil'in, viyolonsel icrâsında *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma*, *değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma*, *çift çarpma*, *üçlü çarpma* ve *vurkaç çarpma* türlerini kullandığı görülmüştür.

### Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma* kullanımı incelenmiştir. Bu çarpma türünün 1. cümlede 5 defa, 2. cümlede 6 defa, 3. cümlede 5 defa, 4. cümlede ise 6 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 22 defa kullanıldığı görülmüştür.

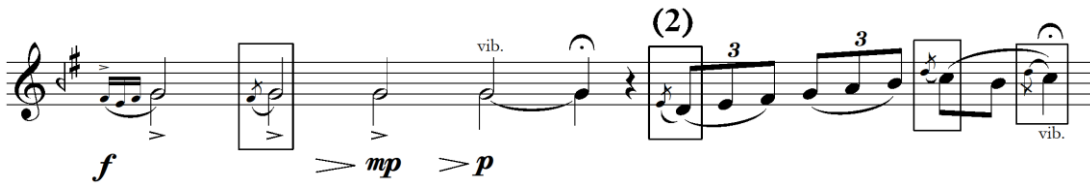


Örnek 10

Üstte verilen nota örneğinde, taksimin 1. cümlesindeki değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, örnekte görülen segâh, dügâh ve rast perdelerinin arasını doldurarak süslediği bu çarpma türünü, ezgisel akışa renk katarak zenginleştirmek amacıyla kullandığı düşünülebilir.

### Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma* kullanımı incelenmiştir. Bu çarpma türünün 1. cümlede 5 defa, 2. cümlede 6 defa, 3. cümlede 6 defa, 4. cümlede ise 3 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 20 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 11

Üstte verilen nota örneğinde, taksimin 1. cümlesinin sonu ile 2. cümlesinin başındaki değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı görülmektedir. Örnekteki rast, yegâh ve çargâh perdelerini süsleyen Mes'ud Cemil'in ezgi akışına tınısal bir incelik ve zenginlik katmak istediği söylenebilir. Ayrıca bu çarpma türünün Cemil

tarafından, nispeten uzun notalardan önce kullanılarak kısmi bir nokta olarak icrâ ettiği bu perdelerle yarattığı cümle bitiş (rast perdesinde) ve kalış (çargâh perdesinde) hissini kuvvetlendirmek amacıyla, pekiştirici bir işlevle kullanıldıklarını belirtmek mümkündür. 2. cümlenin başlangıcında adı geçen perdelerde uygulanan bu çarpma türünün ezgi çizgisi üzerinde işleme sesi olarak da kullanıldığını belirtmek mümkündür.

Viyolonsel icrâsına katkı bağlamında bakıldığında, çarpma süslemelerinin taksimdeki ezgisel akışı canlandırarak müziksel dinamizmin korunmasına ve kolaylıkla oluşabilecek bir tekdüzeliğin önlenmesine katkıda buldukları da söylenebilir.

### *Çift çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *çift çarpma* kullanımı incelenmiştir. Çift çarpmanın yalnızca 3. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 2 defa kullanıldığı görülmüştür.

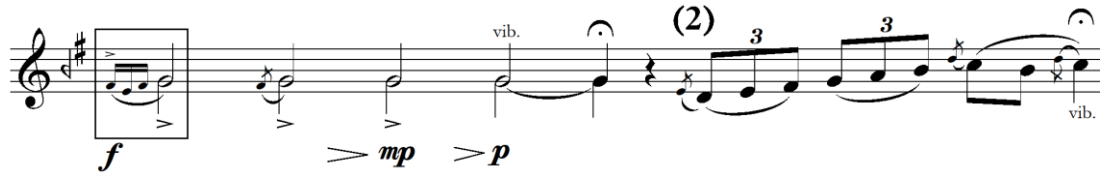


Örnek 12

Yukarıdaki örnekte, taksimin 3. cümlesinin başındaki çift çarpma kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, otuzikilik değerdeki rast ve düğâh perdeleriyle oluşturduğu bu çift çarpmaları, hem dik kürdî perdesini vurgulamak hem de cümle başlangıcındaki Nîkrîz etkisini belirtmek amacıyla ezgisel birer süsleme ve işleme unsuru olarak kullandığı söylenebilir.

### *Üçlü çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *üçlü çarpma* kullanımı incelenmiştir. Üçlü çarpmanın yalnızca 1. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında 1 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 13

Üstteki örnekte, taksimın 1. cümlesinin sonundaki üçlü çarpma kullanımını görülmektedir. Cümle sonundaki Rast'lı kalıştan önce önemlendirdiği ikilik değerdeki ilk rast perdesini ezgisel olarak işleyerek pekiştirmek amacıyla işaretli kısımda üçlü çarpma kullanımına başvurduğu düşünülebilir.

#### Vurkaç çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *vurkaç çarpma* kullanımını incelenmiştir. Vurkaç çarpmanın yalnızca 2. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında 1 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 14

Yukarıdaki örnekte, taksimın 3. cümlesindeki vurkaç çarpma kullanımını görülmektedir. Mes'ud Cemil'in işaretli kısımda, gerdâniye-çargâh arasındaki inici ezgi hareketini oluşturan perdeleri Türk müziği icrâ üslûbuna uygun şekilde vurkaç tarzındaki çarpmalarla süsleyerek gerek viyolonsel icrâsını tınısal ve ezgisel olarak zenginleştirmek ve gerekse söz konusu ezgi kesitindeki inici hareketi glissandolarla birlikte segâh perdesindeki kalış öncesinde daha belirgin bir ifâde yoğunluğuyla duyurmak istediği düşünülebilir.

## Glissando kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *glissando* kullanımını incelenmiştir. Glissando'nun 2. cümlede 3 defa, 3. cümlede 8 defa, 4. cümlede ise 2 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 13 defa kullanıldığı görülmüştür.



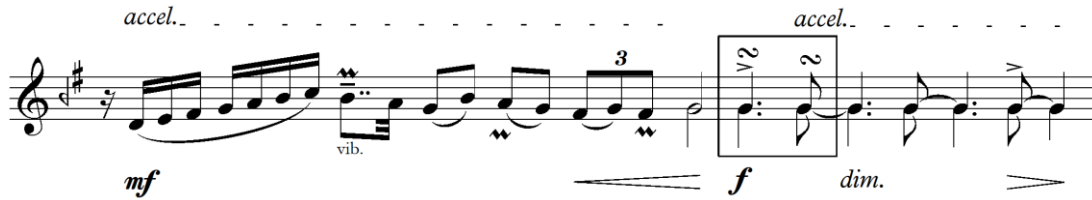
Örnek 15

Taksim icrâsındaki glissandoların ezgisel birer işleme unsuru olarak kullanıldığı söylenebilir. Yukarıdaki örnekte, taksimin 2. cümlesindeki glissando kullanımı görülmektedir. İlgili örnekte rast-çargâh perdeleri arasında çıkıcı, çargâh-segâh ve segâh dügâh perdeleri arasında da çarpmalarla birlikte inici hareketle kullanılan bu süslemelerin teknik bir yaklaşımdan ziyâde viyolonsel icrâsındaki tınısal ve estetik kaygılarla kullanılmış olduğu düşünülebilir. Bu bağlamda Cemil tarafından yapılan bu glissandoların, örnekteki Rast seyri yapan ezgiye çıkış-iniş câzibesini, duygu akışı ve ifâde yoğunluğu açısından kayda değer bir zenginlik kattığına dikkat çekmek mümkündür. Ayrıca Türk müziğinin geleneksel bir icrâ özelliği olarak kullanılan glissando'nun, bu taksimdeki viyolonsel icrâsının temel yapı taşlarını oluşturan önemli süsleyici unsurlar arasında olduğunu ileri sürmek de mümkündür.

Viyolonselle yapılan bu glissando süslemelerinin, taksimdeki tını yoğunluğunu destekleyici birer unsur olarak ezgi çizgisini zenginleştirdiklerine dikkat çekmek mümkündür. Ayrıca bu glissandoların, eserdeki müziksel akışın dinamiklerine uygun olarak perdeler arasında yumuşak ve zarif bir ifâdeyle geçiş yapmak üzere uygulandıkları söylenebilir.

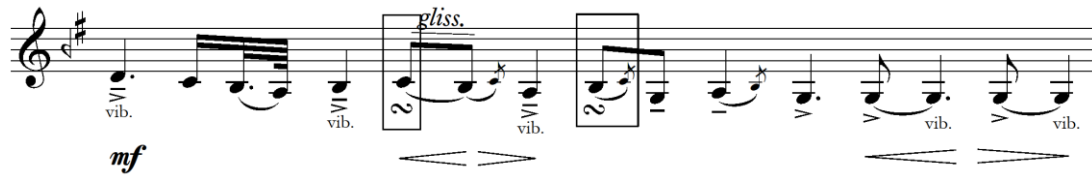
## Grupetto kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *grupetto* kullanımı incelenmiştir. Grupetto'nun 1. cümlede 1 defa, 2, 3 ve 4. cümlede ise 2'şer defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 7 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 16

Yukarıdaki örnekte, taksimin 2. cümlesinin sonundaki grupetto kullanımı görülmektedir. Bu örnekteki grupettoların, üzerinde ısrarlı kalışlar yapılan rast perdesinde uygulanarak, benzer karar noktaları arasında ezgisel karşıtlık işlevli ayırıştırıcı bir tınısal etki yaratmaları amacıyla kullanılmış oldukları düşünülebilir. Bununla birlikte, ikilik değerdeki rast perdelerinde yer yer çarpma, trill ve gibi süsleyici unsurların da kullanıldığı göz önüne alınırsa, elde edilen bulgunun doğruluğunun ortaya çıktığı söylenebilir.



Örnek 17

Üstteki diğer örnekte ise, taksimin 4. cümlesindeki bir diğer grupetto kullanımı görülmektedir. Bu örnekte, kaba çargâh ve kaba segâh perdeleri üzerinde yapılan grupettoların, iki kısımlık dolaylı bir sekvens bloğunun parçası olarak hatırlatıcı bir süsleyici-ezgisel unsur işleviyle kullanılarak ezgisel akışın zenginleştirildiği söylenebilir.

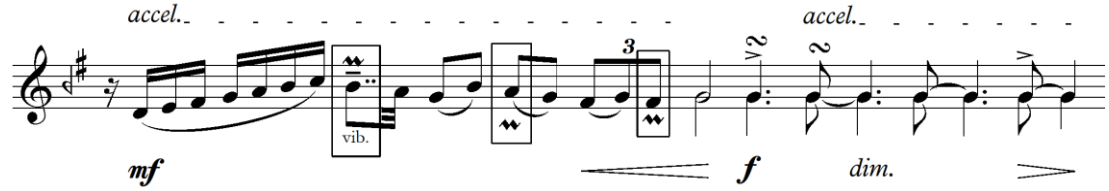


### Mordan kullanımı

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *mordan* kullanımı incelenmiştir. Cemil'in viyolonsel icrâsında yalnızca üst hareketli mordan türünü kullandığı görülmüştür.

#### *Üst hareketli mordan kullanımı*

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *üst hareketli mordan* kullanımı incelenmiştir. Bu mordan türünün 2. cümlede 4 defa, 3. cümlede ise 3 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 7 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 18

Yukarıdaki örnekte, 2. cümle sonundaki üst hareketli mordan süslemesi kullanımı görülmektedir. Üstteki örneğe göre sırasıyla segâh, dügâh ve ırak perdelerinde yapılan bu mordan süslemelerinin amacının, ezgisel akışı taksim 2. cümlesinin sonundaki kalıplara hazırlamak olduğu söylenebilir. Ne çarpmalar kadar kısa ne de normal bir trill kadar uzun olmayan bu süslemelerin Mes'ud Cemil tarafından genellikle taksimdeki dörtlük ve ikilik değerdeki perdelerin öncesinde kullanıldıklarına dikkat çekmek mümkündür. Bu bağlamda taksimde yapılan mordan süslemelerinin ezgi akışını zenginleştiren süsleyici unsurlar olmakla birlikte, bir anlamda cümle sonlarına hazırlayıcı unsur işleviyle de kullanıldıkları düşünülebilir.

### Trill kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *trill* kullanımı incelenmiştir. Trill'in 2. cümlede 1 defa, 3. cümlede ise 3 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında kullanıldığı 4 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 19

Üstte verilen örnekte, taksimın 3. cümlesinin başındaki trill kullanımı görülmektedir. Bu cümledeki trill süslemelerinin bilinen bir kullanım örneği sergileyerek, özellikle de makamın karar perdesi olan rast üzerinde yapılmak suretiyle geçici bir kalış etkisi yarattıkları söylenebilir. 3. cümledeki ezginin dinamik akışının içerisinde serpiştirilen bu tür nefes durakları ile müziksel akış içerisinde de belirgin bir karşıtlık unsuru oluşturulduğunu vurgulamak mümkündür. Bununla birlikte Mes'ud Cemil'in, çift ses şeklindeki rast perdeleri üzerinde yaptığı bu uzun ve hızlı trillerle taksimdeki viyolonsel icrâsını tınısal ve ezgisel olarak derinleştirip zenginleştirdiği de anlaşılmaktadır.



Örnek 20

Yukarıdaki örnekte ise, 2. cümledeki bir diğer trill kullanımı görülmektedir. Daha çok uzun süreli notalar üzerinde kullanılan trillerin, üstteki örnekte düğâh perdesi üzerinde yapılan kısa trillde olduğu gibi geçici bir nitelik taşıdığı ve bir işleme unsuru olarak kullanıldığına dikkat çekmek mümkündür.

### Vibrato kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *vibrato* kullanımını incelenmiştir. Vibrato'nun 1. cümlede 2 defa, 2. cümlede 2 defa, 3. cümlede 3 defa, 4. cümlede ise 10 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 17 defa kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 21

Üstte verilen örnekte, taksimın 4. cümlesindeki vibrato kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in ilgili örnekte viyolonselın pest bölgesindeki yegâh, kaba segâh, kaba dügâh, kaba ırak ve kaba rast perdeleri üzerinde yaptığı bu yoğun ve sık salınımlı vibrato süslemeleriyle adı geçen perdelerdeki kalışlar ile tam karar perdesindeki kalışı daha hacimli, derinlikli ve belirgin bir tınısal ifâdeyle duyurarak icrâya yansıtmaq istediği düşünölebilir. Bununla birlikte, bir süslemeden ziyâde yaylı sazların doğal yapısına uygun bir ses üretme şekli olan vibratonun yukarıdaki ezgi kesiti içerisindeki kullanımı, nihayete eren müziğin yoğunlaşmış duygu akışını pekiştirici işlevi olduğu söylenebilir. Dolgun, hacimli ve nitelikli bir tını üretimi için son derece önemli bir ezgisel unsur olan vibratonun müzikteki duygu yönetimi ve aktarımı için kullanımının, içerisinde yer aldığı müziğin tarihsel ve karakteristik özelliklerini de göz önünde bulundurularak, kişisel bir tercihten ziyâde bir zorunluluk olarak ele alınması gerektiğine dikkat çekmek mümkündür.

#### 4.4.4. Dördüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksimdeki viyolonsel icrâsında kullandığı müziksel ifâde unsurları incelenmiştir. Cemil'in taksim icrâsında *piano*, *mezzo piano*, *mezzo forte*, *forte*, *crescendo*, *decrescendo* ve *diminuendo* nüanslarını kullandığı görölmüştür. Viyolonsel icrâsında, nüansların dışında kullandığı diğer müziksel ifâde unsurlarının da *puandorg*, *vurgu*, *ritardando* ve *accelerando* ve olduğu belirlenmiştir.

Mes'ud Cemil'in eser icrâsında çeşitli bir nüans kullanımı sergilediği görülmüştür. Taksim süresince genellikle orta kuvvetli bir tını gürlüğü ekseninde viyolonsel icrâ ettiği gözlenmiştir. Bununla birlikte, Cemil'in eser icrâsında kullandığı nüansları titiz, incelikli ve dengeli olmakla birlikte, dinamik bir biçimde viyolonsel icrâsına yansıttığı söylenebilir. Ayrıca hafif ve gür nüanslar arasında oluşturduğu karşıtlık ve denge unsuruyla da viyolonsel icrâsını müziksel ifâde açısından derinleştirdiğini söylemek mümkündür.

Mes'ud Cemil'in taksimdeki viyolonsel icrâsında ortaya koyduğu müziksel ifâde unsurları kullanımı genel bir bakış açısıyla şu şekilde değerlendirilebilir:

*Piano (p) nüansını;*

Cümle başlangıçlarında, çıkıcı seyir özelliği gösteren nağmelerin icrâsında, belirli perdeler üzerinde yaptığı kalıŖlarda,

*Mezzo piano (mp) nüansını;*

Glissando ile süslediği inici seyir özelliği gösteren ezgi kesitlerinde, *p* nüansından *crescendo* ile yaptığı gürlük artışları sonrasında, tam karara gittiği inici ezgi çizgisinde, *f* ve *mf* nüanslarından *decrescendo* ile yaptığı gürlük azaltmaları sonrasında,

*Mezzo forte (mf) nüansını;*

4. cümle sonundaki tam karar perdesinde, belirli perdeler üzerinde yaptığı kalıŖlarda, viyolonsel'in pest bölgesinden başlayıp üst perdelere doğru müziksel dinamizmi yükselttiği nağmelerin icrâsında, *f* nüanslarının öncesinde, tam karara gidiş öncesindeki nağmelerde, pest bölgede yegâh'tan kaba rast perdesine doğru giden ve inici seyir özelliği gösteren nağmelerin icrâsında,

*Forte (f) nüansını;*

Çift ses halindeki vurgulu perdelerin üzerinde yaptığı kalıŖlarda, grupetto ve çarpmalarla süsleyerek önemlendirdiği çift sesli uzun süreli kalıŖlarda,

Crescendo nüansını;

*mf* ve *f* nüanslarına çıkmak için yaptığı gürlük artışlarında, ezgisel dinamizmi yükselttiği nağmelerde ve *decrescendo* ile yaptığı dinamik dalgalanmalarda,

Decrescendo nüansını;

Son cümledeki tam karar perdesinde, *p* ve *mp* nüanslarına düşmek için yaptığı gürlük azaltmalarında, belirli perde kalışları sırasında *crescendo* ile birlikte yaptığı dinamik dalgalanmalarda,

Diminuendo nüansını;

*decrescendo* ile yaptığı gürlük azaltmaları öncesinde,

Vurgu'yu;

Orta ve yüksek gürlükteki ezgi kesitlerinde yer alan perdelerde, uzun süreli bazı perdeler üzerinde, karar perdesi üzerinde yaptığı kalışlarda, çeşitli nağmeler içerisinde yer alan kısa süreli perdelerde,

Puandorg'u;

Cümle sonlarında kalış yaptığı perdelerde, devre başlangıçlarında tutarak uzattığı perdelerde ve taksim sonundaki tam karar perdesinde,

Ritardando'yu;

Taksim sonunda tam karar perdesi öncesindeki bitiş hissini kuvvetlendirmede,

Accelerando'yu;

2. ve 3. cümlelerin son devresindeki Rast'lı kalışlardan önce ezgisel ivmeyi kuvvetlendirerek *f* gürlüğe ulaşmak amacıyla kullandığı görülmüştür.

Mes'ud Cemil'in sıklık olarak taksim icrâsı kapsamında;

- *Piano nüansını* 1. cümlede 2 defa, 2. cümlede ise 1 defa olmak üzere toplam 3 defa,
- *Mezzo piano nüansını* 1. cümlede 2 defa, 2. cümlede 1 defa, 4. cümlede ise 2 defa olmak üzere toplam 5 defa,
- *Mezzo forte nüansını* 1, 2. ve 3. cümlede 1'er defa, 4. cümlede ise 3 defa olmak üzere toplam 6 defa,
- *Forte nüansını* 1. ve 2. cümlede 1'er defa, 3. cümlede 2 defa olmak üzere toplam 4 defa,
- *Crescendo nüansını* 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede 3 defa, 3. cümlede 4 defa, 4. cümlede ise 3 defa olmak üzere toplam 11 defa,
- *Decrescendo nüansını* 1. cümlede 2 defa, 2. cümlede 1 defa, 3. cümlede 3 defa, 4. cümlede ise 4 defa olmak üzere toplam 10 defa,
- *Diminuendo nüansını* yalnızca 2. cümlede olmak üzere 1 defa,
- *Puandorg'u* 1. ve 2. cümlede 1'er defa, 4. cümlede ise 3 defa olmak üzere toplam 5 defa,
- *Vurgu'yu* 1. ve 2. cümlede 6'şar defa, 3. cümlede 7 defa, 4. cümlede ise 9 defa olmak üzere toplam 28 defa,
- *Ritardando'yu* yalnızca 4. cümlede olmak üzere 1 defa,
- *Accelerando'yu* 2. cümlede 2 defa, 3. cümlede de 1 defa olmak üzere toplam 3 defa kullandığı görülmüştür.

Bu taksimde sergilediği nüansların ve özellikle dem ses eşliğinde icrâ ettiği glissando'lu nağmelerde kullandığı dikkat çekici dinamik dalgalanmaların, Mes'ud Cemil'in Türk müziğindeki viyolonsel icrâsına büyük ölçüde nitelik ve derinlik kazandırdığını söylemek mümkündür. Bununla birlikte, taksimdeki hafif ve gür müziksel dinamikler arasında oluşturduğu belirgin tınsal karşıtlıkların da Cemil'in viyolonsel icrâsını önemli ölçüde zenginleştirdiği söylenebilir.

#### 4.4.5. Beşinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan *tartımsal unsurlar* incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında *üçleme* ve *senkop* gibi tartımsal unsurların kullanıldığı görülmüştür.

##### Üçleme tartım kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *üçleme tartım* kullanımı incelenmiştir. Üçleme tartımının 1. cümlede 2 defa, 2. cümlede 4 defa, 3. cümlede ise 1 defa olmak üzere toplam 7 defa kullanıldığı görülmüştür.

The image shows two staves of musical notation in treble clef, key of D major (one sharp). The first staff, labeled (1), starts with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked *p*. This is followed by a series of eighth notes marked *mp*, then a half note marked *mf* with a vibrato symbol. The second staff, labeled (2), starts with a half note marked *f*, followed by a half note marked *mp* and another half note marked *p*, all with vibrato symbols. The staff concludes with two triplet eighth notes marked *f* and a half note marked *vib.*

Örnek 22

Yukarıda verilen örnekte, 1. cümledeki ve 2. cümledeki üçleme tartım kullanımı görülmektedir. Taksim 1. cümlesinde rast-dügâh-segâh perdeleriyle oluşturduğu sekizlik değerdeki üçleme tartımını, Rast makamı seyrine başlangıç yapan çıkıcı hareket işleviyle viyolonsel icrâsında daha belirgin bir biçimde duyurmak amacıyla kullandığı söylenebilir. Yine 1. cümlede onaltılık değerdeki segâh, dügâh ve rast perdeleriyle oluşturduğu diğer üçleme tartımında da inisi karakterdeki Rast nağmeyi rast perdesindeki kalış öncesinde vurgulamak istediği düşünülebilir. Taksim 2. cümlesinin başında ise yegâh-segâh arasındaki sekizlik tam perdelerle oluşturduğu iki adet üçleme tartımı, yegâh perdesinden çargâh perdesine kadar olan çıkıcı hareketi daha dinamik ve belirgin bir tınısal ifadeyle öne çıkarmak için kullandığı söylenebilir. Bununla birlikte 1. ve 2. cümlelerdeki bu üçleme tartımlarının

taksim ezgisindeki tartımsal çeşitliliğe zenginlik katarak viyolonsel icrâsını güçlendirdiğine dikkat çekmek mümkündür.

### Senkop kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *senkop* kullanımını incelenmiştir. Senkop'un 2. ve 3. cümlede 5'er defa, 4. cümlede ise 3 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 13 defa kullanıldığı görülmüştür.

**Örnek 23**

Yukarıda verilen örnekte, 3. cümledeki ve 4. cümledeki senkop kullanımını görülmektedir. Her ne kadar sabit bir tartım ile ölçülemez olsa da, müziğin fiziksel yapısı gereği her daim güçlü ve zayıf zaman kavramından bahsedilmesi mümkün olacaktır, bu taksimde de bir senkop varlığından söz etmek mümkündür. Müziğin ezgisel ve duygusal akışına göre anlık olarak biçimlenen veya irticalen icrâ edilen çeşitli tartımsal öğelerin açıklanması teknik anlamda zor olsa da, bu taksimdeki karar noktaları olan rast ve kaba rast perdelerinde bilinen tartımların yerine senkopların kullanılmış olmasının müziğin dinamik yapısına ivme ve çeşitlilik kazandırdığı söylenebilir. Bununla birlikte Mes'ud Cemil'in, 3. cümle sonundaki rast perdesi ile 4. cümledeki kaba rast perdesi üzerinde yaptığı ardışık kalışları daha köşeli ve belirgin bir şekilde icrâya yansıtma amacıyla da senkoplara başvurduğu düşünülebilir.



#### 4.4.6. Altıncı alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki cümle ve makam anlayışı incelenmiştir. Bir sonraki sayfadan itibaren verilen nota örneğinde (Bkz. Örn. 24), taksimi oluşturan 4 müzik cümlesinin tamamı devreleriyle birlikte gösterilmiştir. Bununla birlikte, Cemil'in taksimdeki makam anlayışını ortaya koyan seyir özellikleri de müzik cümlelerindeki devreler üzerinden gidilerek açıklanmıştır.



□ Devre

(1) Cümle

(1) 1. Devre

*p* *mp* *mf*

1. Devre

(2)

*f* *mp* *p*

*cresc.* *mp*

*accel.*

*mf* *f* *dim.*

(3) 1. Devre

*gliss.* *tr* *gliss.* *tr* *f* *mf*

2. Devre

*gliss.* *gliss.* *cresc.* *f* *vib.* *accel.* *gliss.* *mf*

1. Devre

*gliss.* *gliss.* (4) *vib.* *f* *mf* *mp*

*vib.* *gliss.* *vib.* *mf*

*vib.* *rit.* *gliss.* *vib.* *mf*

Örnek 24

### 1. Cümle

Taksim 1. cümlesi tek devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil 1. cümledeki ezgisel yapıyı sekizlik, noktalı sekizlik, onaltılık ve noktalı onaltılık değerdeki tartımlar ile sekizlik ve noktalı onaltılık değerdeki üçleme tartımları ve senkoplarla oluşturmuştur.

Bu cümledeki ezgiyi çıkıcı ve inici nağmeler kullanarak işlemiştir. Rast-yegâh-çargâh hattındaki Rast sesleriyle önce çargâh perdesinde kısa bir kalış göstermiş, hemen ardından da rast perdesine inip Rast'lı kalış yapmıştır. Devamında yegâh'a inip bu perdeyi tuttuktan sonra tekrar rast'a çıkmış ve yine Rast sesleriyle rast perdesinde kalış yapmıştır. Senkoplarla vurgulayarak önemlendirdiği rast perdesi üzerinde Rast'lı uzun süreli kalışlar göstererek 1. cümleyi sonlandırmıştır.

### 2. Cümle

Taksim 2. cümlesi de tek devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil 2. cümledeki ezgisel yapıyı noktalı dörtlük, sekizlik, noktalı sekizlik, onaltılık ve noktalı onaltılık değerdeki tartımlar ile sekizlik değerdeki üçleme tartımları ve senkoplarla oluşturmuştur. Bu cümledeki ezgiyi çıkıcı nağmeler kullanarak işlemiştir.

Yegâh-çargâh-rast hattındaki Rast sesleriyle önce yegâh perdesinden başlayıp çargâh'a kadar çıkararak bu perdede kalış yapmıştır. Ardından önce segâh perdesinde kısa bir kalış göstermiş, devamında da yine Rast seslerinde gezindikten sonra rast perdesinde Rast'lı kalış yapmıştır. Tekrar yegâh perdesine inip tam perdelerle rast perdesine çıkmış ve yine senkoplarla vurgulayarak önemlendirdiği bu perdedeki Rast'lı uzun süreli kalışlarla 2. cümleyi sonlandırmıştır.

### 3. Cümle

Taksim 3. cümlesi 2 devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil, 1. devredeki ezgisel yapıyı noktalı dörtlük, sekizlik ve noktalı onaltılık değerdeki tartımlarla oluşturmuştur. Bu devredeki ezgiyi çıkıcı ve inici nağmelerle işlemiştir. Rast perdesi üzerinde Kürdî perdesi kullanarak gösterdiği kalışların ardından nevâ-gerdâniye-segâh hattındaki Rast

seslerinde dolaşıp segâh perdesinde Müsteâr etkisiyle kalış yapmış ve 1. devreyi tamamlamıştır.

2. devredeki ezgisel yapıyı noktalı dörtlük, sekizlik, noktalı sekizlik, onaltılık ve noktalı onaltılık değerdeki tartımlar ile sekizlik değerdeki üçleme tartımları ve senkoplarla oluşturmuştur. Bu devredeki ezgiyi inici ve çıkıcı nağmeler kullanarak işlemiştir. Nevâ-hüseynî aşîrân perdeleri arasındaki Rast seslerinde gezindikten sonra, yine senkoplarla önemlendirdiği rast perdesinde yaptığı Rast'lı uzun süreli kalışlarla 3. cümleyi sonlandırmıştır.

#### 4. Cümle

Taksim 4. cümlesi tek devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil, 4. cümledeki ezgisel yapıyı noktalı dörtlük, sekizlik, noktalı sekizlik, onaltılık, noktalı onaltılık ve otuzikilik değerdeki tartımlar ile senkoplarla oluşturmuştur. Bu cümledeki ezgiyi çıkıcı ve inici yapıdaki nağmelerle işlemiştir.

Yegâh-segâh-kaba rast hattındaki Rast seslerini kullanarak sırasıyla yegâh, kaba segâh ve kaba dügâh perdeleri üzerinde yaptığı kısa süreli kalışlardan sonra, taksim ilk üç cümlesinde yaptığı gibi yine senkoplarla önemlendirdiği Rast perdesinde Rast'lı uzun süreli kalışlar göstermiştir. Devamında, bir oktav üstteki rast perdesine atlama yapmıştır. Rast-kaba ırak perdeleri arasındaki Rast seslerinde dolaşarak önce kaba ırak perdesinde kalmış, hemen ardından da kaba rast perdesinde Rast'lı tam karar vererek 4. cümleyi ve taksim seyrini noktalamıştır.



**Şekil 4.4.** Bolâhenk akorduyla icrâ edilen 1 numaralı Rast taksimdeki perde kullanım şeması

Şekil 4.4.'de, Mes'ud Cemil'in 1 numaralı Rast taksimindeki perde kullanımının en pestten en tize doğru sıralanmış şeması görülmektedir. Bolâhenk akorduyla ve toplam 20 perde kullanarak icrâ ettiği bu taksimde indiği en pest perdenin kaba ırak, çıktığı

en tiz perdenin ise çarpma şeklinde kullandığı muhayyer olduğu belirlenmiştir. Mes'ud Cemil'in ilgili şekildeki işaretli notalarla gösterilen kaba ırak, kaba rast, kaba düğâh, kaba segâh, yegâh, rast, segâh, çargâh ve nevâ perdelerinde kalışlar yaptığı görülmüştür. Şekildeki işaretlenmeyen diğer notalarla gösterilen kaba çargâh, hüseyinî aşîrân, ırak, düğâh, dik kürdî, nim hicâz, hüseyinî, acem, eviç, gerdâniye ve muhayyer perdeleri üzerinde herhangi bir kalış yapmaksızın, bu perdeleri Rast makamının seyri için gerekli olan birer ezgisel unsur olarak kullanmıştır. Taksim icrâsında kalış yaparak en çok vurguladığı perdenin ise rast olduğu gözlenmiştir. Mes'ud Cemil'in taksim icrâsı kapsamındaki ezgi örgüsünü ağırlıklı şekilde yegâh-nevâ arasındaki tam ve yarım perdeleri kullanarak oluşturduğu görülmüştür. Bununla birlikte Cemil'in, kaba rast-muhayyer arasındaki perdeleri Bolâhenk akordu bünyesinde viyolonselın orta ve pest bölgelerini kullanarak icrâ ettiği belirlenmiştir.

Mes'ud Cemil, makamın karar perdesi olan rast'ta sıkça kalışlar yapmış ve bu perdeyi taksim icrâsında oldukça sık kullanmıştır. Makamın önemli perdesi olan nevâ'da ise çok az kalış yapmıştır. Bununla birlikte düğâh, segâh, çargâh, hüseyinî, acem, eviç ve gerdâniye perdelerini de sıkça kullanarak vurgulamıştır. Ayrıca taksimin bitişinde yegâh, kaba çargâh, kaba segâh, kaba düğâh, kaba rast ve kaba ırak perdelerini de kullanmıştır. Mes'ud Cemil bu taksimdeki perde kullanımıyla birlikte geleneğe uygun bir Rast icrâsı yapmıştır. Irak, segâh ve eviç perdelerini taksim icrâsındaki çıkıcı nağmelerde tizleştirerek, inici nağmelerde de pestleştirerek basmış ve bu perdeleri çıkış-iniş câzibesine uygun şekilde kullanmıştır. Aynı uygulamayı, taksimin sonunda viyolonselın pest bölgesinden icrâ ettiği kaba segâh perdesi üzerinde de yapmıştır. Bununla birlikte taksimi viyolonselın pest icrâ bölgesindeki Rast seslerini kullanarak sonlandırmıştır. Mes'ud Cemil taksim icrâsında gösterdiği kısa bir Nikriz etkisi dışında Rast makamı eksenine çıkmamış ve icrâ süresince de hep Rast işlemiştir.

#### **4.5. Segâh Taksim**

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in viyolonselle Segâh makamında icrâ ettiği taksiminde (Bkz. EK-6) kullandığı teknik ve müziksel unsurların analizi için belirlenmiş olan 1, 2, 3, 4, 5 ve 6 numaralı alt problemlere yönelik elde edilen bulgular, görsel nota örnekleri ile birlikte başlıklar halinde incelenerek yorumlanmıştır.

#### 4.5.1. Birinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan pozisyonlar incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında viyolonsel için 1, 2, 3 ve 4. temel pozisyonlarının kullanıldığı görülmüştür. 4. pozisyondan yukarı olan diğer üst pozisyonların kullanımına rastlanmamıştır.

##### Birinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *birinci pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Birinci pozisyonun 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede ise 6 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 7 defa kullanıldığı görülmüştür.

The image displays two staves of musical notation for Example 1. The first staff shows a sequence of notes with fingerings (0, 2, 3, 4) and vibrato (vib.) markings. It includes dynamic markings of *mf* and *mp*, and a crescendo hairpin. The second staff continues the sequence with a trill (trill), a sixteenth-note triplet (6), and glissando (gliss.) markings. It also includes dynamic markings of *mp* and *cresc.*, and an acceleration (accel.) marking. Both staves are marked with Roman numerals (II, III, IV) indicating finger positions.

Örnek 1

Üstteki örnekte, taksimin 2. cümlesindeki 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Bolâhenk akordundaki bu taksimin icrâsını ağırlıklı olarak viyolonsel için orta ve pest bölgelerinden yapan Cemil'in, 1. pozisyonu sıkça kullandığına rastlanmıştır. Mes'ud Cemil'in örnekteki işaretli kısımlarda Segâh seyri yapan ezgiyi oluşturan tam ve yarım perdeleri teknik olarak el altı ve paralel konumda, ardışık ve akıcı şekilde ve nitelikli bir entonasyonla icrâ etmek amacıyla 1. pozisyonu kullandığı düşünülebilir. Cemil'in bu konumu kullanmasında, Bolâhenk akordunun viyolonselde Segâh makamının icrâsına sağladığı teknik rahatlığın da etkisi olduğu söylenebilir. Ayrıca, örnekteki

ezgiyi çarpma, mordan ve trill gibi süsleyici unsurları kullanarak daha esnek şekilde icrâ etmek amacıyla da 1. pozisyonu tercih ettiğini ileri sürmek mümkündür. Bununla birlikte Cemil'in, viyolonsel II. ve III. telleri arasında teknik açıdan kolay geçiş yapmasına elverişli olduğu için de örnekteki ezginin icrâsında 1. pozisyonu kullandığı vurgulanabilir.

①

mp III

①

mp cresc. III II III

①

mp III

## Örnek 2

Yukarıda verilen örnekte ise taksim 2. cümlesindeki bir diğer 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Bu örnekte de 3. Bir önceki kullanıma benzer şekilde, kaba rast-kürdî-kaba segâh hattındaki tam ve yarım perdelerle yine Segâh seyri gösterdiği ezgi kesitini viyolonsel II. ve III. tellerinde teknik olarak el altı ve ardışık konumda, akıcı şekilde ve nitelikli bir entonasyonla icrâ etmek amacıyla Mes'ud Cemil'in, işaretli kısımlarda da 1. pozisyonu kullanmış olduğu düşünülebilir. Buna ek olarak, örnekteki Segâh ezgiyi viyolonsel daha çok III. teli ile pest bölgesindeki perdelerini kullanarak açık, gür, koyu ve derinlikli bir tınıyla seslendirip icrâyaya yansıtma amacıyla da bu konumdan yararlandığı söylenebilir.

### İkinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *ikinci pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Taksim icrâsı kapsamında, ikinci pozisyonun 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede ise 5 defa kullandığı görülmüştür.



### Örnek 3

Yukarıdaki örnekte, taksimın 2. cümlesindeki 2. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in işaretli kısımlarda, rast-nevâ arasındaki tam ve yarım perdelerle Segâh seyri yaptığı ezgi kesitinde, diğer seslerle birlikte nevâ perdesini de el altı ve kapalı konumda, vibrato'lu şekilde icrâ etmek ve viyolonselın II. teli üzerinde Segâh nağmeleri oluşturduğu perdeler ve perde aralarını çarpmalarla süsleyebilmek için 2. pozisyonu kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, örnekteki Segâh ezgi kesitini viyolonselın orta bölgesinden açık, dolgun ve gür bir tınıyla icrâ etmek amacıyla da 2. pozisyonu tercih ettiği söylenebilir.

### Örnek 4

Üstteki örnekte ise taksimın 2. cümlesindeki bir diğer 2. pozisyon kullanımı görülmektedir. Bu örnekte de çargâh-ıraq arasındaki tam ve yarım perdelerle küçük bir Hicâz (ıraq'ta) seyri yaptığı ezgi kesitini viyolonselın II. ve III. tellerini kullanarak teknik açıdan el altı ve kapalı konumda, akıcı ve seri şekilde, koyu ve dolgun bir tınıyla icrâ etmek amacıyla 2. pozisyonu tercih ettiği düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in,

işaretli kısımdaki ezgide nevâ çarpmaları ve rast perdesini kapalı konumda icrâ etmesi nedeniyle de 2. pozisyon kullanması gerektiğine dikkat çekmek mümkündür.

### Üçüncü pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *üçüncü pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Taksim icrâsı kapsamında, üçüncü pozisyonun 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede ise 4 defa kullanıldığı görülmüştür.

Example 5 shows a musical score in G major (one sharp) on a treble clef staff. It consists of two phrases. The first phrase, marked with a circled '1', starts with a circled '3' indicating the third position. It features a sequence of notes with vibrato (vib.) and an acceleration (accel.) marking. The second phrase, marked with a circled '1', starts with a circled '3' and includes a glissando (gliss.), a tremolo (trm), and a crescendo (cresc.) marking. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 0. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). Fingering diagrams below the staff show the positions: IV for the first phrase and III for the second phrase.

Örnek 5

Yukarıdaki örnekte, taksimin 1. cümlesinin başlangıcındaki 3. pozisyon kullanımı görülmektedir. İşaretli kısımdaki kaba çargâh perdesini kaba segâh ve kaba kürdî perdeleriyle birlikte viyolonselin IV. teli üzerinde ardışık, kapalı konumda, vibrato'lu ve çarpmalı şekilde, derinlikli ve dolgun bir tınısal ifâdeyle duyurmak için 3. pozisyonu kullandığı düşünülebilir.

Example 6 shows a musical score in G major (one sharp) on a treble clef staff. It consists of two phrases. The first phrase, marked with a circled '2', starts with a circled '3' and includes a tremolo (trm) and a glissando (gliss.) marking. The second phrase, marked with a circled '1', starts with a circled '3' and includes a glissando (gliss.) marking. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 0. Dynamic markings include *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). Fingering diagrams below the staff show the positions: II for the first phrase and III for the second phrase.

Örnek 6

Üstteki örnekte ise, 2. cümledeki bir diğer 3. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in işaretli kısımdaki acem aşîrân, irak ve rast perdelerini viyolonselin III. teli üzerinde kapalı ve ardışık konumda, koyu ve dolgun bir tınıyla ve üçlü çarpma süslemesiyle icrâ etmek için 3. pozisyonu kullandığı söylenebilir. Bununla birlikte

Cemil'in, rast perdesinde vibrato yapmak ve üzerinde Hicâz'lı kalış yaptığı ırak perdesini bir 5'li altındaki kaba segâh perdesiyle çift ses olarak icrâ etmek amacıyla da 3. pozisyonu kullandığı vurgulanabilir.

#### Dördüncü pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *dördüncü pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Bu pozisyonun taksim icrâsı kapsamında 1. ve 2. cümlelerde 1'er defa olmak üzere toplam 2 defa kullanıldığı görülmüştür.

mp  
IV

mp p

#### Örnek 7

Yukarıda verilen örnekte, taksim sonundaki 4. pozisyon kullanımı görülmektedir. Pest bölgedeki kaba segâh perdesiyle birlikte kaba çargâh perdesini de viyolonsel IV. teli üzerinde, kapalı konumda ve de grupetto süslemesiyle icrâ etmesi nedeniyle 4. pozisyon kullanması gerektiğine dikkat çekmek mümkündür. Bununla birlikte Cemil'in, kaba çargâh perdesini grupettoyla birlikte koyu ve derinlikli bir tınıyla duyurmak amacıyla da 4. pozisyonu tercih ettiği söylenebilir.

#### 4.5.2. İkinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan yay teknikleri incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında *legato* ve *detaché* yay tekniklerinin kullanıldığı görülmüştür.

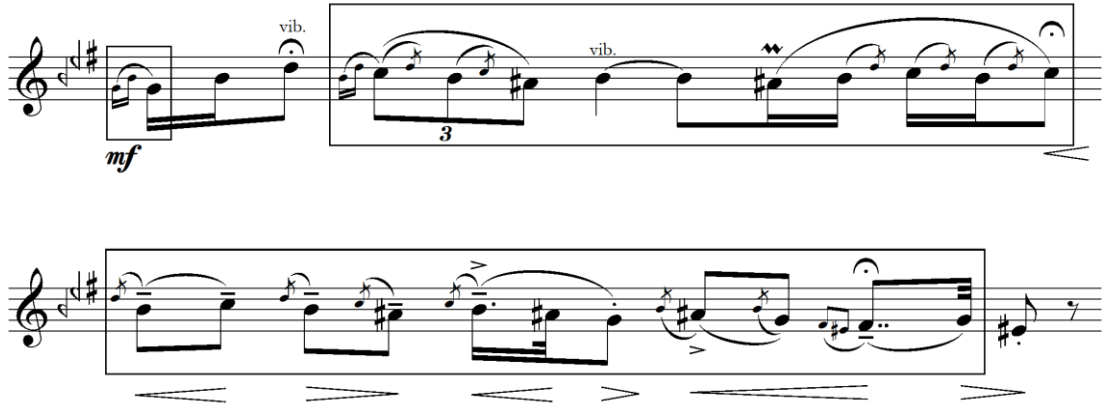
## Legato yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *legato yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Legato yay tekniğinin 1. cümlede 9 defa, 2. cümlede ise 58 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 67 defa kullanıldığı görülmüştür.

The image displays two staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff, labeled (1), begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It features several measures with notes and rests, including vibrato (vib.) markings. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). Performance instructions include *accel.* (accelerando), *gliss.* (glissando), and *trm* (trill). A triplet of notes is marked with a '3'. The second staff, labeled (2), continues the piece with similar notation, including vibrato, *gliss.*, and a triplet. Dynamics include *mp* and *mf* (mezzo-forte).

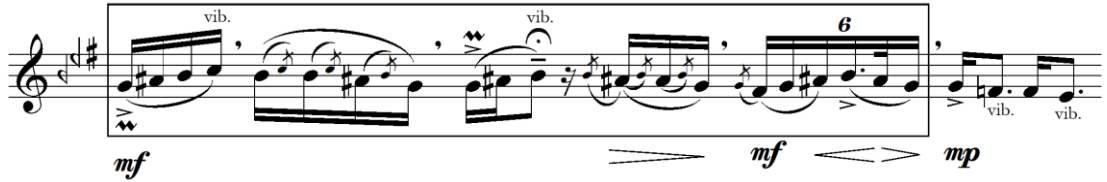
Örnek 8

Yukarıda verilen örnekte, taksimin 1. cümlesindeki legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in taksim icrâsının büyük kısmında legato yay tekniğine ağırlık verdiği söylenebilir. Cemil'in işaretli kısımlarda, kaba rast-acem aşîrân arasındaki tam ve yarım perdelerle oluşturduğu Segâh nağmeleri uzun ve bağlı yay hareketleriyle, bütünlüklü, yumuşak bir tınısal ifâdeyle icrâ ederek müziksel akışı zenginleştirmek amacıyla legato yay tekniğini kullandığı düşünülebilir. Ayrıca Cemil'in, perde başlarını glissando ve çarpmalarla süsleyerek icrâ etmek ve cümle sonundaki Segâh'lı kalışa pürüzsüz, akıcı bir ifâdeyle gelmek için de legato yay tekniğini tercih ettiği söylenebilir.



Örnek 9

Üstteki örnekte, taksimın 2. cümlesindeki bir diğer legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in ilgili örnekte, nevâ-ıraq perdeleri arasındaki Segâh sesleriyle seyir yaptığı ezgi kesitini tınısal ifâde yoğunluğu ve bütünlüğü içerisinde duyurmak ve perde aralarını sık şekilde kullandığı çarpmalarla süsleyerek teknik açıdan akıcı, pürüzsüz ve yumuşak bir müziksel ifâdeyle icrâ etmek amacıyla legato yay tekniğini kullandığı düşünülebilir.



Örnek 10

Yukarıdaki bu örnekte de 2. cümledeki bir başka legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, rast-çargâh arasındaki tam ve yarım perdelerle Segâh seyri gösterdiği bu ezgi kesitinin nağmelerini de diğer örneklerdekine benzer şekilde tek yay hareketi içinde bütünlüklü, akıcı, pürüzsüz, yumuşak bir müziksel ifâdeyle ve yine çarpma süslemeleriyle birlikte icrâ etmek amacıyla legato yay tekniğini uyguladığı söylenebilir.

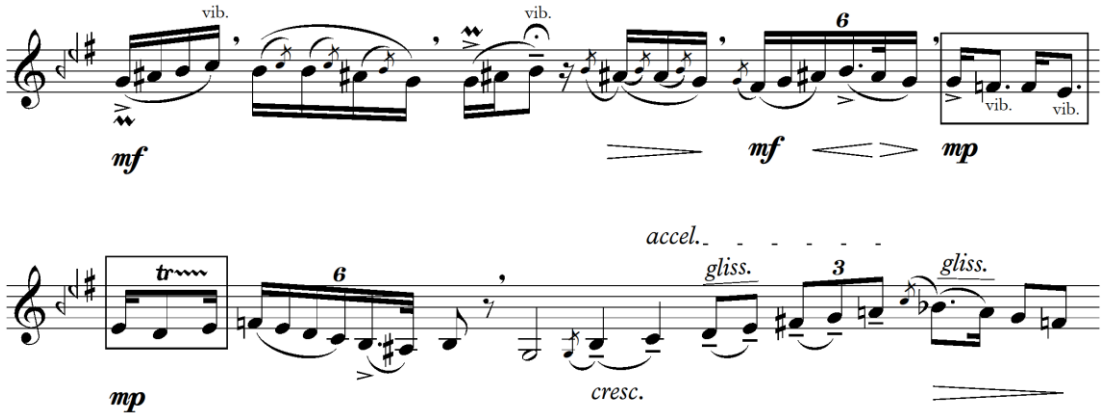
## Detaché yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *detaché yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Detaché yay tekniğinin 1. cümlede 6 defa, 2. cümlede ise 40 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 46 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 11

Yukarıda verilen örnekte, taksimin 2. cümlesindeki *detaché yay tekniği* kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in işaretli kısımdaki ırak ve rast perdelerini köşeli, keskin ve belirgin bir tınıyla peş peşe vurgulayarak önemlendirmek amacıyla *detaché yay tekniği*ni kullandığı düşünülebilir. Ayrıca, hızlandığı bu uzun nağmelerdeki ezgisel akışı ivmelendirip güçlendirmek amacıyla da *detaché yay tekniği*ni kullandığı vurgulanabilir.



Örnek 12

Üstteki örnekte ise, taksimin 2. cümlesindeki bir diğer *detaché yay tekniği* kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, rast-yegâh arasındaki perdelere oluşturduğu inici küçük nağmeyi segâh perdesindeki Segâh'lı karara gidiş öncesinde köşeli, vurgulu ve ivmeli bir tınısal ifâdeyle icrâ etmek için *detaché yay tekniği*ni kullandığı

düşünülebilir. Bunun yanı sıra Cemil'in, yay tekniği kullanımı açısından detaché ile taksim ezgisinde küçük bir tınısal karşıtlık unsuru yarattığı da söylenebilir.

### 4.5.3. Üçüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

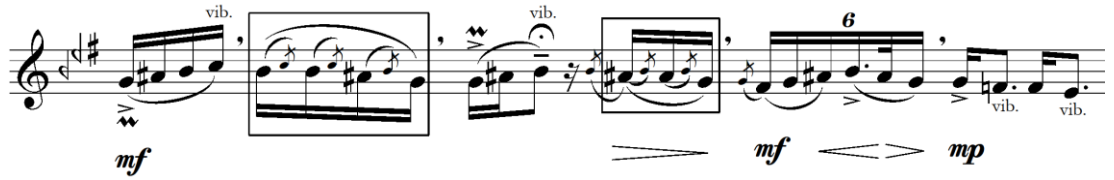
Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan süsleme teknikleri incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında *çarpma*, *glissando*, *grupetto*, *mordan*, *trill* ve *vibrato* gibi süsleyici unsurların kullanıldığı görülmüştür.

#### Çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *çarpma* kullanımı incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda Cemil'in, viyolonsel icrâsında *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma*, *değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma*, *çift çarpma* ve *üçlü çarpma* türlerini kullandığı görülmüştür.

#### *Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma* kullanımı incelenmiştir. Bu çarpma türünün 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede ise 16 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 17 defa kullanıldığı görülmüştür.



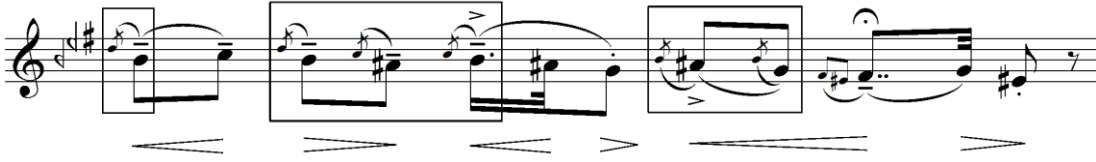
Örnek 13

Yukarıdaki örnekte, taksimin 2. cümlesindeki değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in işaretli kısımlardaki segâh-kürdî-rast perdelerinin aralarını Türk müziği icrâ üslûbuna uygun biçimde doldurarak

süslediği bu çarpma türünü, ezgisel akışı canlandırıp zenginleştirmek amacıyla kullandığı düşünülebilir.

#### *Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma* kullanımı incelenmiştir. Bu çarpma türünün 1. cümlede 3 defa, 2. cümlede ise 19 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 22 defa kullanıldığı görülmüştür.



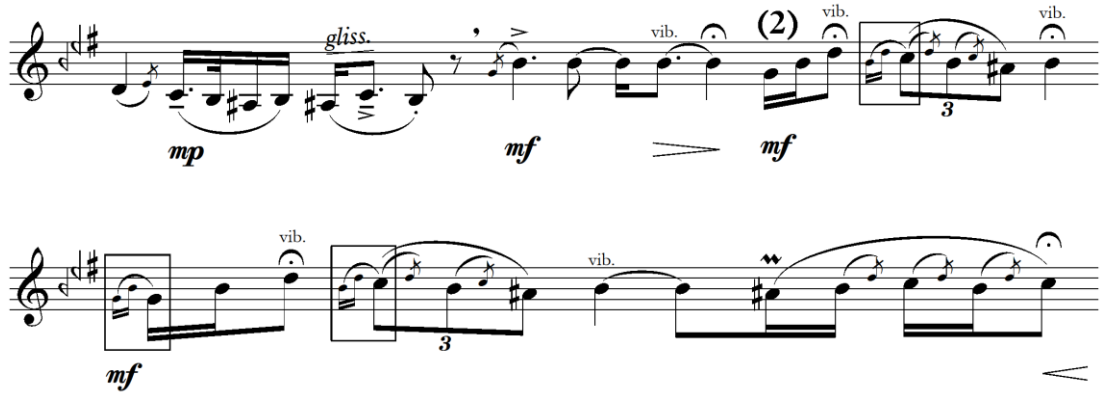
Örnek 14

Üstte verilen örnekte, taksimin 2. cümlesindeki değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı görülmektedir. İşaretli kısımlardaki segâh, kürdî ve rast perdelerinin başını bolca kullandığı bu çarpma türüyle süsleyen Mes'ud Cemil'in ezgisel akışa tınısal bir renk ve zarafet kazandırmakla birlikte, belirgin bir ivme katmayı da amaçladığı düşünülebilir. Buna ek olarak Cemil'in, adı geçen perdelerde uyguladığı bu çarpma türünü, ezgi çizgisi üzerinde bir nevî işleme sesi olarak da kullanıldığını belirtmek mümkündür.

#### *Çift çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *çift çarpma* kullanımı incelenmiştir. Çift çarpmanın yalnızca 2. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 6 defa kullanıldığı görülmüştür.



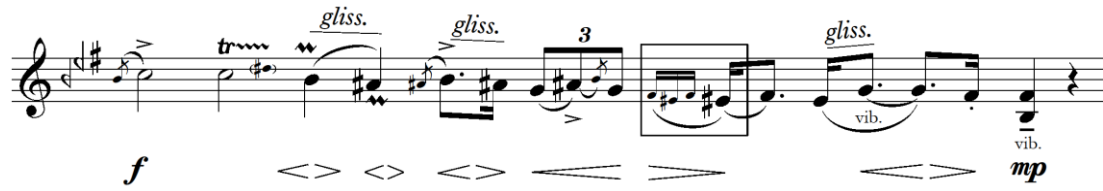


Örnek 15

Yukarıdaki örnekte, 2. cümle başındaki çift çarpma kullanımı görülmektedir. Onaltılık değerlerdeki rast-segâh ve segâh-nevâ perdeleriyle oluşturduğu çift çarpmaları, örnekteki Segâh ezgide rast ve çargâh perdelerinin başında ezgisel birer işleme unsuru olarak kullandığı söylenebilir. Bununla birlikte Cemil'in, işaretli kısımlardaki çift çarpmaları ezgideki diğer çarpmalarla birlikte kullanarak viyolonsel icrâsında gerek tınısal bir karşıtlık unsuru yarattığı ve gerekse taksimdeki müziksel akışı ivmelendirip zenginleştirdiği söylenebilir.

#### Üçlü çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki üçlü çarpma kullanımı incelenmiştir. Üçlü çarpmanın yalnızca 2. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında 1 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 16

Üstteki örnekte, taksimin 2. cümlesindeki üçlü çarpma kullanımı görülmektedir. Onaltılık değerlerdeki irak ve acem aşîrân perdeleriyle oluşturduğu bu üçlü çarpmayı, irak perdesindeki kalış öncesinde müziksel akışı zenginleştirmek amacıyla ezgisel bir işleme unsuru olarak kullandığı söylenebilir.

## Glissando kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki glissando kullanımı incelenmiştir. Glissando'nun 1. cümlede 2 defa, 2. cümlede ise 9 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 11 defa kullanıldığı görülmüştür.

The image shows a musical score for a taksim piece in G major (one sharp). The notation is on a single staff. It begins with a forte (*f*) dynamic. The first measure contains a trill (*trm*) and a glissando (*gliss.*) marked with a wavy line. The second measure also features a glissando (*gliss.*) with a wavy line. The third measure has a triplet of eighth notes (*3*). The fourth measure contains a glissando (*gliss.*) with a wavy line and a vibrato (*vib.*) marking. The piece concludes with a vibrato (*vib.*) and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Below the staff, there are several double-headed arrows indicating the direction of glissando movements.

Örnek 17

Yukarıdaki örnekte, 2. cümledeki glissando kullanımı görülmektedir. Taksimdeki glissandoların inici ve çıkıcı şekilde kullanıldığına rastlanmıştır. Mes'ud Cemil'in, işaretli kısımlarda segâh-kürdî ve hüseyinî aşîrân-rast perdeleri arasında inici ve çıkıcı hareketlerle yaptığı glissando süslemelerini taksimdeki iniş câzibesi ile ezgisel ifâdeyi yoğunlaştırma amacıyla tınısal bir destek olarak kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, örnekteki bu glissandoları mordan ve çarpma gibi diğer süsleyici unsurlarla birlikte kullanarak müziksel akışı güçlendirdiği de söylenebilir.

## Grupetto kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki grupetto kullanımı incelenmiştir. Grupetto'nun yalnızca 1. cümlede 1 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında 1 defa kullanıldığı görülmüştür.

The image shows a musical score for a taksim piece in G major (one sharp). The notation is on a single staff. It begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The first measure contains a grupetto (a cluster of notes) and a vibrato (*vib.*) marking. The second measure features a glissando (*gliss.*) with a wavy line and a vibrato (*vib.*) marking. The third measure has a grupetto (a cluster of notes) and a vibrato (*vib.*) marking. The fourth measure contains a glissando (*gliss.*) with a wavy line and a vibrato (*vib.*) marking. The fifth measure has a trill (*trm*) and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The sixth measure features a glissando (*gliss.*) with a wavy line and a piano (*p*) dynamic. The piece concludes with a vibrato (*vib.*) and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Below the staff, there are several double-headed arrows indicating the direction of glissando movements.

Örnek 18

Yukarıdaki örnekte, 2. cümle sonundaki grupetto kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, tam karar öncesinde çargâh perdesi üzerinde yaptığı bu alt hareketli grupetto

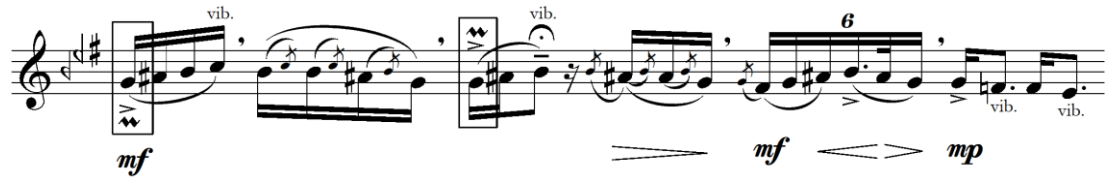
süslemesiyle ezgi çizgisinde dikkat çekici bir karşıtlık ve işleme unsuru oluşturarak müziksel akışı zenginleştirdiği söylenebilir. Ayrıca, alt hareketli bu gruppettoyu aynı cümle üzerindeki ters hareketli glissandolarla ve trill süslemesiyle birlikte kullanarak viyolonsel icrâsında zengin bir tınısal renk çeşitliliği ortaya koyduğunu vurgulamak mümkündür.

### Mordan kullanımı

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *mordan* kullanımı incelenmiştir. Cemil'in viyolonsel icrâsında yalnızca üst hareketli mordan türünü kullandığına rastlanmıştır.

#### *Üst hareketli mordan kullanımı*

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki üst hareketli mordan kullanımı incelenmiştir. Bu mordan türünün 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede ise 6 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 7 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 19

Yukarıdaki örnekte, 2. cümledeki üst hareketli mordan süslemesi kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in ilgili örnekte, onaltılık değerdeki rast perdelerinin üzerinde uyguladığı bu mordan süslemelerini nağme başlangıçlarını ivmelendirmek ve taksimdeki müziksel akışı zenginleştirmek amacıyla ezgisel birer işleme unsuru olarak kullandığı düşünülebilir.

### Trill kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *trill* kullanımı incelenmiştir. Trill'in 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede ise 3 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 4 defa kullanıldığı görülmüştür.

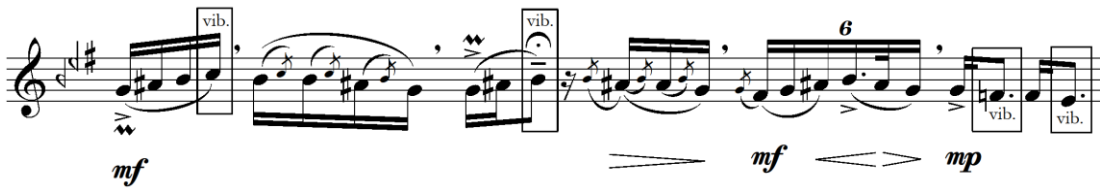


Örnek 20

Üstte verilen örnekte, taksimın 2. cümlesindeki trill kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, işaretli kısımdaki çargâh perdesinde yaptığı kalışı ezgisel ve dinamik olarak destekleyip zenginleştirmek amacıyla söz konusu perde üzerinde hisâr perdesiyle birlikte uzun, sık salınımlı ve hızlı bir trill süslemesi kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, icrâdaki müziksel dinamizmi en yüksek noktada gösterdiği çargâh perdesinde yaptığı bu trill süslemesiyle, taksimın ezgisel karakterinin ihtiyacı olan tınısal gerilimi de sağladığı söylenebilir. Taksimdeki diğer trillerin, uzun süre değerli notalar üzerinde geçici ezgisel işleme unsuru olarak yapıldıklarını belirtmek mümkündür.

#### Vibrato kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *vibrato* kullanımını incelenmiştir. Vibrato'nun 1. cümlede 4 defa, 2. cümlede ise 22 defa olmak üzere taksim icrâsı genelinde toplam 26 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 21

Yukarıdaki örnekte, taksimın 2. cümlesindeki vibrato kullanımını görülmektedir. Mes'ud Cemil'in işaretli kısımlarda oluşturduğu tartımların sonundaki çargâh, segâh, acem aşîrân ve hüseyî aşîrân perdeleri üzerinde yaptığı bu vibratolarla söz konusu perdelerdeki kalış etkisini ve ezgideki müziksel ifâde yoğunluğunu arttırmayı amaçladığı düşünülebilir. Adı geçen perdelerdeki bu vibratoları bu amaca yönelik

olarak özellikle hacimli, derinlikli ve belirgin bir tınısal ifâdeyle kullanmış olduğu söylenebilir.

#### 4.5.4. Dördüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksimdeki viyolonsel icrâsında kullandığı müziksel ifâde unsurları incelenmiştir. Cemil'in taksim icrâsında *piano*, *mezzo piano*, *mezzo forte*, *forte*, *crescendo* ve *decrescendo* gibi nüansları kullandığı görülmüştür. Viyolonsel icrâsında, nüansların dışında kullandığı diğer müziksel ifâde unsurlarının da *puandorg*, *vurgu* ve *accelerando* olduğu gözlenmiştir.

Mes'ud Cemil'in bu taksimde çeşitli bir nüans kullanımı sergilediği görülmüştür. Taksim süresince viyolonseli genellikle orta kuvvetli ile orta hafif arasındaki bir tını gürlüğü ekseninde icrâ ettiği gözlenmiştir. Cemil'in, taksimde uyguladığı nüansları yüksek bir müziksel ifâde anlayışıyla viyolonsel icrâsına yansıttığı vurgulanabilir. Ayrıca, taksimdeki hafif ve gür nüanslar arasındaki denge ve karşıtlık unsurunu da viyolonsel icrâsını tınısal ve ezgisel açıdan güçlendirecek şekilde oluşturduğu gözlenmiştir. Bununla birlikte, Cemil'in taksim genelinde nitelikli, incelikli ve titiz bir müziksel ifâde uygulaması ortaya koyduğuna da dikkat çekmek mümkündür.

Cemil'in taksimdeki viyolonsel icrâsına yönelik müziksel ifâde unsurları kullanımı, genel bir bakış açısıyla şu şekilde değerlendirilebilir:

##### *Piano (p) nüansını;*

Taksim sonundaki tam karar perdesinde,

##### *Mezzo piano (mp) nüansını;*

Cümle başlangıçlarında ve sonlarında, cümle sonlarında kalış yaptığı perdelerde, viyolonselin pest bölgesinden icrâ ettiği inici nağmelerde, müziksel dinamizmi düşürdüğü ezgi kesitlerinde, *decrescendo* ile yaptığı gürlük azaltmalarında, *crescendo* ile yaptığı gürlük artışları sonrasında, yaptığı dinamik dalgalanmaların sonrasında ve taksim son cümlesinde tam karara gittiği ezgi kesitinde,

Mezzo forte (mf) nüansını;

Cümle başlarında ve ortalarında yaptığı çıkıcı ve inici nağmelerde, **mp** ve *decrescendo* nüanslarının sonrasında, **f** nüansının öncesinde, müziksel dinamizmi yükselttiği cümlelerde, 2. cümlede perde önemlendirmesi ve vurgulaması yaptığı kısımda,

Forte (f) nüansını;

2. cümlenin sonunda müziksel dinamizmi en yüksek düzeyine çıkararak üzerinde kalış yaptığı çargâh perdesinde, irak perdesindeki Hicaz'lı kalışa gittiği inici nağmelerde ve *crescendo* nüansının öncesinde,

Crescendo nüansını;

**f** ve **mf** nüanslarına yaptığı gürlük artışlarında, *decrescendo* ile yaptığı dinamik dalgalanmalarda, **f** nüansına yükseliş öncesinde *accelerando* ile önemlendirerek ivmelendirdiği perdelerde ve müziksel dinamizmi yükselttiği çıkıcı nağmelerde,

Decrescendo nüansını;

*Crescendo* ile birlikte yaptığı dinamik dalgalanmalarda, cümle ve devre sonlarında yaptığı kalışlarda, müziksel dinamizmi düşürdüğü ezgi kesitlerinde, **mp** nüansına düşerken yaptığı gürlük azaltmalarında, bazı inici nağmelerde ve taksimin son cümlesindeki tam karar perdesinde,

Puandorg'u;

Cümle başlangıçları ile devre ve cümle sonlarında uzatarak kalış yaptığı perdelerde, cümlelerdeki bazı perdeler üzerinde yaptığı kısa süreli kalışlarda ve taksimin sonundaki tam karar perdesinde,

### Vurgu 'yu:

Cümlelerdeki bazı tartımların başındaki ve ortasındaki perdelerde, çarpma-mordan ve glissando gibi süsleyici unsurlarla icrâ ettiği perdelerde ve taksim sonundaki tam karar perdesinde,

### Accelerando 'yu:

1. cümlede kalışlarla başlayan ezgi kesitini ivmelendirmede, 2. cümlenin son devresinde ırak ve rast perdelerini ardışık şekilde önemlendirerek müziksel dinamizmi yükselttiği kısımda ve 4. cümlenin başında müziksel dinamizmi yükselttiği kısa nağmelerde kullandığı görülmüştür.

Mes'ud Cemil'in sıklık olarak taksim icrâsı kapsamında;

- *Piano nüansını* 1. ve 2. cümlelerde 1'er defa olmak üzere toplam 2 defa,
- *Mezzo piano nüansını* 1. cümlede 2 defa, 2. cümlede ise 5 defa olmak üzere toplam 7 defa,
- *Mezzo forte nüansını* yalnızca 2. cümlede olmak üzere toplam 7 defa,
- *Forte nüansını* yalnızca 2. cümlede olmak üzere toplam 1 defa,
- *Crescendo nüansını* 1. cümlede 2 defa, 2. cümlede ise 14 defa olmak üzere toplam 16 defa,
- *Decrescendo nüansını* 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede ise 15 defa olmak üzere toplam 16 defa,
- *Puandorg'u* 1. cümlede 5 defa, 2. cümlede ise 11 defa olmak üzere toplam 16 defa,
- *Vurgu 'yu* 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede ise 15 defa olmak üzere toplam 16 defa,
- *Accelerando 'yu* 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede ise 2 defa olmak üzere toplam 3 defa kullandığı görülmüştür.

Mes'ud Cemil'in taksimde uyguladığı müziksel ifâde unsurlarının, özellikle de yaptığı dinamik dalgalanmalar açısından ezgisel akışı güçlendirmekle birlikte viyolonsel icrâsına müziksel bir incelik, derinlik ve zenginlik kazandırdığına dikkat çekmek mümkündür.

#### 4.5.5. Beşinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan *tartımsal unsurlar* incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında *üçleme*, *beşleme*, *altılama* ve *senkop* gibi tartımsal unsurların kullanıldığı görülmüştür.

#### Üçleme tartım kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *üçleme tartım* kullanımı incelenmiştir. Üçleme tartımının 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede ise 4 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 5 defa kullanıldığı görülmüştür.

The image shows two staves of musical notation in G major. The first staff, labeled (1), begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth notes with 'vib.' markings. Above the staff, 'accel.' is written with a dashed line. Below the staff, 'mp' is written. The staff continues with a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth notes with 'vib.' markings. Above the staff, 'gliss.' is written. Below the staff, 'p' and 'cresc.' are written. The second staff, labeled (2), begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth notes with 'vib.' markings. Above the staff, 'gliss.' is written. Below the staff, 'mp' is written. The staff continues with a series of eighth notes with 'vib.' markings. Above the staff, 'mf' is written. Below the staff, 'mf' is written. The staff ends with a triplet of eighth notes with 'vib.' markings. Above the staff, 'mf' is written. Below the staff, 'mf' is written.

Örnek 22

Yukarıda verilen örnekte, 1. ve 2. cümlelerdeki üçleme tartımı kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in 1. cümlede çıkıcı, 2. cümlenin başında ise inici hareketle kullandığı sekizlik değerdeki bu üçleme tartımlarını, ezgi çizgisindeki çıkış ve iniş câzibesini daha belirgin bir ifâdeyle icrâya yansıtmak amacıyla kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, bu üçleme tartımlarıyla gerek ezgisel akış içerisinde tartımsal bir karşıtlık unsuru yarattığı ve gerekse müziksel ifâdeyi ve dinamizmi zenginleştirdiği söylenebilir.



### Beşleme tartım kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *beşleme* tartım kullanımı incelenmiştir. Beşleme tartımı yalnızca 2. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında 1 defa kullanılmıştır.

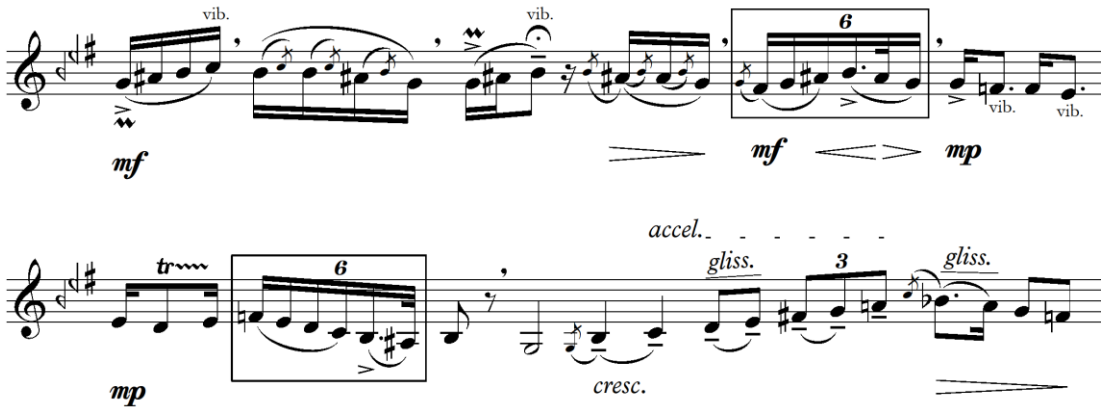


Örnek 23

Üstteki örnekte, 2. cümledeki beşleme tartımı kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in senkopa bağlayarak icrâ ettiği onaltılık değerdeki bu beşleme tartımını hem tartımsal bir karşıtlık unsuru oluşturmak hem de ezgisel akışı ivmelendirip zenginleştirmek amacıyla kullandığı düşünülebilir.

### Altılama tartım kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *altılama* tartım kullanımı incelenmiştir. Altılama tartımı yalnızca 2. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 3 defa kullanılmıştır.



Örnek 24

Yukarıdaki örnekte, 2. cümledeki altılama tartımı kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in irak-segâh arasındaki perdelerle oluşturduğu onaltılık değerdeki ilk altılama

tartımını, ezgi çizgisindeki tartımsal çeşitliliği zenginleştirmek ve müziksel akışa ivme kazandırmak amacıyla kullandığı düşünülebilir. Acem aşîrân-kaba kürdî arasındaki perdelerle oluşturduğu onaltılık değerdeki diğer altılama tartımını ise cümlelerin sonunda, segâh perdesi üzerinde yaptığı kalıba seri, ivmeli ve bütünlüklü bir ezgisel hareketle inmek amacıyla kullandığı söylenebilir. Bununla birlikte Cemil'in, 2. cümledeki altılama tartım kullanımıyla ezgideki tartımsal çeşitliliği zenginleştirdiğine dikkat çekmek mümkündür.

### Senkop kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *senkop* kullanımı incelenmiştir. Senkop'un 1. cümlede 2 defa, 2. cümlede ise 8 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 10 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 25

Yukarıdaki örnekte, 1. cümlelerin sonundaki senkop kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in cümle sonundaki senkopları, segâh perdesindeki Segâh'lı kalışı köşeli ve ivmeli bir tınısal ifâdeyle vurgulayıp desteklemek amacıyla kullandığı söylenebilir. Bununla birlikte, örnekteki senkopların tartımsal karşıtlık ve çeşitlilik unsurları açısından viyolonsel icrâsına zenginlik kattığını belirtmek mümkündür.

### **4.5.6. Altıncı alt probleme ilişkin bulgular ve yorum**

Bu alt problem kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki cümle ve makam anlayışı incelenmiştir. Bir sonraki sayfadan itibaren verilen nota örneğinde (Bkz. Örnek 26), taksimi oluşturan 2 müzik cümlesinin tamamı devreleriyle birlikte gösterilmiştir. Bununla birlikte, Cemil'in taksimdeki makam anlayışını ortaya koyan seyir özellikleri de müzik cümlelerindeki devreler üzerinden gidilerek açıklanmıştır.

□ Devre

(1) Cümle

1. Devre

(1)

*accel.*

*vib.* *vib.* *vib.*

*3*

*vib.* *tr* *gliss.*

*mp* *p* *cresc.*

1. Devre

(2)

*gliss.*

*vib.* *vib.* *vib.*

*3*

*vib.* *vib.* *vib.*

*mp* *mf* *mf*

*vib.* *vib.* *vib.*

*3*

*vib.*

*mf*

*vib.* *vib.* *vib.*

*3*

*vib.*

*mf*

2. Devre

*gliss.*

*vib.* *vib.* *vib.*

*3*

*vib.* *vib.*

*mf*

3. Devre

Örnek 26

## 1. Cümle

Taksim 1. cümlesi tek devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil 1. cümledeki ezgisel yapıyı noktalı dörtlük, sekizlik, noktalı sekizlik, onaltılık ve noktalı onaltılık değerdeki tartımlar ile sekizlik değerdeki bir üçleme ve senkoplarla oluşturmuştur. 1. cümledeki ezgiyi çıkıcı ve inici nağmelerle işlemiştir. Kaba rast-acem aşîrân-kaba segâh-segâh hattında Segâh seslerini kullanarak önce kaba segâh'ta, ardından da segâh perdesinde Segâh'lı kalış yapmış ve 1. cümleyi sonlandırmıştır.

## 2. Cümle

Taksim 2. cümlesi 3 devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil 2. cümlenin 1. devresindeki ezgisel yapıyı sekizlik, noktalı sekizlik, onaltılık ve noktalı onaltılık değerdeki tartımlar ile sekizlik değerdeki bir üçleme tartımıyla oluşturmuştur. 1. devredeki ezgiyi çıkıcı ve inici nağmelerle işlemiştir. Rast-nevâ-acem aşîrân hattındaki Segâh sesleriyle segâh perdesinde Segâh'lı kalışlar yapmıştır. Devamında, Segâh seslerini kullanarak çargâh perdesinde ve Hicâz seslerini kullanarak da acem aşîrân perdesinde kalış yapmış ve 1. devreyi tamamlamıştır.

2. devredeki ezgisel yapıyı onaltılık ve noktalı onaltılık değerdeki tartımlarla oluşturmuştur. Devredeki ezgiyi de çıkıcı ve inici nağmelerle işlemiştir. Irak-çargâh perdeleri arasındaki Hicâz sesleriyle irak perdesinde Hicâz'lı kalış yaparak 2. devreyi tamamlamıştır.

3. devredeki ezgisel yapıyı ise sekizlik, noktalı sekizlik ve onaltılık değerdeki tartımlar ile onaltılık değerdeki bir altılama tartımıyla oluşturmuştur. Devredeki ezgiyi çıkıcı ve inici nağmeler kullanarak işlemiştir. Irak-segâh perdeleri arasındaki Hicâz sesleriyle birlikte önce segâh perdesinde, irak ve rast perdelerini arka arkaya uzun bir şekilde önemlendirdikten sonra da çargâh perdesinde kalış yapmıştır. Devamında, yine Hicâz seslerini kullanarak irak perdesinde Hicâz'lı olarak kalış yapmış ve 2. cümleyi sonlandırmıştır.

### 3. Cümle

Taksimın 3. cümlesi tek devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil, 3. cümledeki ezgisel yapıyı noktalı sekizlik ve onaltılık değerdeki tartımlar ile onaltılık değerdeki iki altılama tartımıyla oluşturmuştur. Cümledeki ezgiyi ise çıkıcı ve inici nağmelerle işlemiştir. Öncelikle çargâh-ıрак perdeleri arasındaki Hicâz sesleriyle rast perdesinde kısa süreli kalışlar yapmıştır. Devamında ise rast-kaba segâh perdeleri arasındaki Segâh seslerini kullanarak kaba segâh perdesinde Segâh'lı kalış yapmış ve 3. cümleyi sonlandırmıştır.

### 4. Cümle

Taksimın 4 ve son cümlesi de tek devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil, 4. cümledeki ezgisel yapıyı noktalı dördlük, sekizlik, noktalı sekizlik, onaltılık ve noktalı onaltılık değerdeki tartımlar ile onaltılık değerdeki bir beşleme tartımıyla oluşturmuştur. 4. cümledeki ezgide de çıkıcı-inici şeklindeki nağme işleyişini sürdürmüştür. Kaba rast-kürdî-kaba dik hisâr hattındaki Segâh seslerini kullanarak önce kaba dik hisâr perdesinde kalmış, ardından da kaba segâh perdesinde Segâh'lı kalmıştır. Devamında, kaba dik hisâr-kaba kürdî perdeleri arasındaki Segâh sesleriyle birlikte önce kaba kürdî perdesinde, hemen sonrasında da kaba segâh perdesinde Segâh'lı olarak kalış yapmış ve 4. cümle ile taksim seyrini noktalamıştır.



Şekil 4.5. Bolâhenk akorduyla icrâ edilen Segâh taksimindeki perde kullanım şeması

Şekil 4.5.'te, Mes'ud Cemil'in Segâh taksimindeki perde kullanımının en pestten en tize doğru sıralanmış şeması görülmektedir. Bolâhenk akorduyla ve toplam 16 perde kullanarak icrâ ettiği bu taksimde indiği en pest perdenin kaba rast, çıktığı en tiz perdenin ise çarpma şeklinde kullandığı nim hisâr olduğu belirlenmiştir. Mes'ud Cemil'in ilgili şekildeki işaretli notalarla gösterilen kaba rast, kaba kürdî, kaba segâh, acem aşîrân, ıрак, rast, kürdî, segâh ve nevâ perdelerinde kalışlar yaptığı görülmüştür.

Şekildeki işaretlenmeyen diğer notalarla gösterilen kaba çargâh, yegâh, kaba dik hisâr, acem aşîrân, çargâh ve nim hisâr perdeleri üzerinde herhangi bir kalış yapmamış ve bu perdeleri Segâh makamının seyri için gerekli birer ezgisel unsur olarak kullanmıştır. Taksim icrâsında kalış yaparak en çok vurguladığı perdelerin ise segâh ve kaba segâh olduğu gözlenmiştir. Mes'ud Cemil'in taksim icrâsı kapsamındaki ezgi örgüsünü daha çok acem aşîrân-nevâ arasındaki tam ve yarım perdeleri kullanarak oluşturduğu görülmüştür. Bununla birlikte Cemil'in, kaba rast-nim hisâr arasındaki perdeleri Bolâhenk akordu bünyesinde viyolonsel in orta ve pest bölgelerini kullanarak icrâ ettiği belirlenmiştir.

Mes'ud Cemil makamın önemli perdesi olan nevâ'da segâh perdesine göre daha az kalış yapmıştır. Taksim icrâsı genelinde nevâ perdesinden sonra en sık kalış yaptığı perdenin ise irak olduğu görülmüştür. Bununla birlikte rast, çargâh, kürdî, kaba kürdî ve kaba rast perdelerini de sıklıkla kullanmıştır. Cemil bu taksimdeki perde kullanımıyla geleneğe uygun bir Segâh icrâsı yapmıştır. Pest bölgeden icrâ ettiği kaba dik hisâr ve irak perdeleri makamın seyir yapısına ve çıkış-iniş câzibesine uygun şekilde icrâ ettiği görülmüştür. Bununla birlikte Mes'ud Cemil, taksim girişindeki ve sonundaki nağmeleri viyolonsel in pest bölgesindeki Segâh seslerini kullanarak icrâ etmiştir. Mes'ud Cemil'in geçici ve kısa nitelikte gösterdiği irak'ta hicâz etkisi dışında Segâh makamı eksenine dışına çıkmamış ve icrâ süresince de ağırlıklı olarak Segâh işlemiştir.

#### **4.6. Isfahân Taksim**

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in viyolonselle Isfahân makamında icrâ ettiği taksiminde (Bkz. EK-7) kullandığı teknik ve müziksel unsurların analizi için belirlenmiş olan 1, 2, 3, 4, 5 ve 6 numaralı alt problemlere yönelik elde edilen bulgular, görsel nota örnekleri ile birlikte başlıklar halinde incelenerek yorumlanmıştır.

##### **4.6.1. Birinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum**

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan pozisyonlar incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında viyolonsel in 1, 2, 3 ve

4. temel pozisyonlarının kullanıldığı görülmüştür. 4. pozisyondan yukarı olan diğer üst pozisyonların kullanımına rastlanmamıştır.

### Birinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *birinci pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Birinci pozisyonun 1. cümlede 4 defa, 2. cümlede ise 13 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 17 defa kullanıldığı görülmüştür.

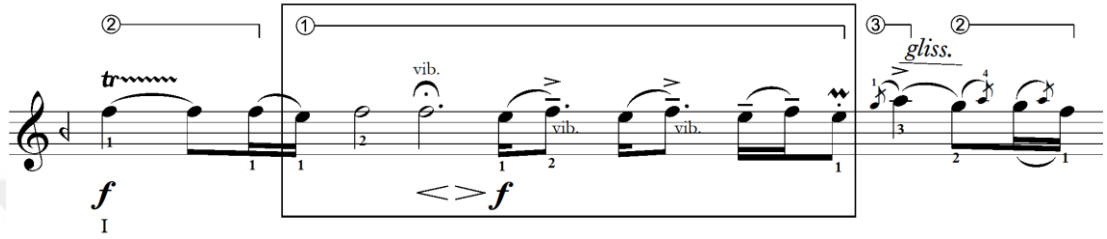
The musical score for the first position of the taksim is presented in two staves. The first staff shows a sequence of notes with fingerings (1, 2, 4, 1) and a double bar line. The second staff is divided into two sections. The first section is marked 'mf' and 'dim.' and contains four measures with fingerings (3, 4, 0, 1, 2, 4, 3, 3, 4, 0, 1, 2, 6, 4, 3) and dynamics (mf, dim.). The second section is marked 'mp' and contains six measures with fingerings (1, 3, 4, 5, 0, 1, 3, 4, 1, 4, 0, 3, 1, 3, 4, 3) and dynamics (mf, mp). The score includes various performance instructions such as 'gliss.', 'vib.', 'trill', and 'accel.'.

Örnek 1

Yukarıda verilen örnekte, taksimin 2. cümlesindeki 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Bolâhenk akordundaki bu taksimin icrâsını ağırlıklı olarak viyolonselde orta ve tiz bölgesinden yapan Cemil'in, 1. pozisyonu sıkça kullandığına rastlanmıştır. Örnekteki işaretli kısımlarda, Uşşak seyri yaptığı ezgi kesitlerini oluşturan tam ve yarım perdeleri teknik olarak el altı ve paralel konumda, seri ve akıcı şekilde, nitelikli bir entonasyonla icrâ etmek amacıyla Mes'ud Cemil'in 1. pozisyonu kullandığı düşünülebilir. Cemil'in bu kullanımında, Bolâhenk akordununviyolonselde Isfahân makamının icrâsına sağladığı teknik kolaylığın da etkisi olduğuna dikkat çekmek mümkündür. Söz konusu bu teknik kolaylık, Isfahân makamı perdelerinin Bolâhenk akordunda, viyolonseldeki el altı ve paralel şekildeki ulaşılabilirliği ile ardışık ve seri şekilde icrâ edilebilirliği olarak açıklanabilir. Ayrıca işaretli kısımlarda ezgi kesitlerinde, perde aralarında ve üzerlerinde yaptığı çarpma, mordan ve trill gibi çeşitli süslemeleri de teknik açıdan daha esnek bir şekilde uygulayabilmek amacıyla 1.



pozisyona başvurduğu düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, viyolonselın I-II ve III-II. telleri arasında teknik olarak rahat geçiş yapmasına elverişli olduğu için de söz konusu ezginin icrâsında 1. pozisyon kullanımına başvurduğunu belirtmek mümkündür. Buna ek olarak, örnekteki Uşşak ezgiyi viyolonselın özellikle II. ve I. tellerini kullanarak açık, parlak, gür ve keskin bir tınıyla seslendirip icrâsına yansıtma amacıyla bu konumu tercih ettiği de söylenebilir.



Örnek 2

Üstteki diğer örnekte ise taksimin 2. cümlesindeki bir diğer 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, işaretli kısımdaki acem perdesi üzerinde yaptığı kalışı viyolonselın I. telinde daha parlak, gür bir tınıyla göstermek amacıyla 1. pozisyon kullandığı söylenebilir. Bununla birlikte Cemil'in, örnekteki hüseyinî ve acem perdelerini daha ivmeli şekilde ve güçlü bir tınıyla vurgulamak için de 1. pozisyonu tercih ettiği düşünülebilir.

### İkinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *ikinci pozisyon* kullanımı incelenmiştir. İkinci pozisyonun 1. cümlede 7 defa, 2. cümlede ise 12 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 19 defa kullanıldığı görülmüştür.

Example 3 is a musical score for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a dynamic marking of *mf* and a first position (I) fingering. The first section, enclosed in a box labeled 1, contains a sequence of notes with a trill (*tr*) and a glissando (*gliss.*) marking. The second section, enclosed in a box labeled 2, continues the sequence with a dynamic marking of *p* and a final dynamic marking of *f*. The score includes various fingering numbers (1, 2, 3, 4, 0) and a glissando marking. The performance is indicated to be on the second string (II) of the viola.

Örnek 3

Yukarıdaki örnekte, taksimın 1. cümlesinin sonundaki ve 2. cümlesinin başlangıcındaki 2. pozisyon kullanım görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, çargâh ve nim hicâz perdeleriyle birlikte nevâ perdesini de viyolonselın II. teli üzerinde, kapalı konumda, ardışık şekilde ve koyu bir tınıyla duyurmak için 2. pozisyonu kullandığı söylenebilir. Bunun yanı sıra, aynı örnekte viyolonselın I. teli üzerindeki acem, gerdâniye ve muhayyer perdeleriyle oluşturduğu nağmeyi el altı ve ardışık şekilde, gür ve parlak bir tınıyla icrâ etmek amacıyla da 2. pozisyondan yararlandığı düşünülebilir. Ayrıca, gerdâniye perdesi üzerinden 1. pozisyona teknik olarak kolay geçiş yapmasına olanak tanınması nedeniyle de taksim icrâsında 2. pozisyonu sıkça kullandığını belirtmek mümkündür.

Example 4 is a musical score for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a dynamic marking of *dim.* and a second position (II) fingering. The score includes various fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a vibrato (*vib.*) marking. The performance is indicated to be on the second string (II) of the viola.

Örnek 4

Yukarıdaki örnekte, taksimın 1. cümlesindeki bir diğer 2. pozisyon kullanım görülmektedir. Devre sonunda kalış yaptığı çargâh perdesini grupettoyla süslediği ve bu süslemeyi yaparken de nevâ perdesini viyolonselın II. teli üzerinde, kapalı konumda icrâ edebilmesi için 2. pozisyonu kullandığı söylenebilir. Bununla birlikte segâh, çargâh ve nevâ perdelerini II. telde el altı ve ardışık konumda, koyu ve derinlikli bir tınıyla icrâ etmek için de 2. pozisyondan yararlandığı düşünülebilir.

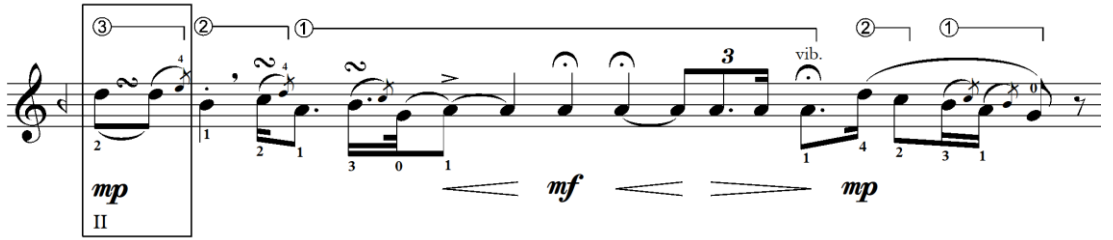
## Üçüncü pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *üçüncü pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Üçüncü pozisyonun 1. ve 2. cümlelerde 4'er defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 8 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 5

Üstte verilen örnekte, taksimin 1. cümlesindeki 3. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, viyolonsel II. teli üzerindeki çargâh, nevâ ve hüseyinî perdeleriyle oluşturduğu nağmeyi icrâ etmek amacıyla 3. pozisyonu kullandığı söylenebilir. Bununla birlikte Cemil'in, işaretli kısımda onaltılık değerdeki çift çarpmayı oluşturduğu nevâ ve hüseyinî perdelerini çargâh perdesiyle birlikte II. telde, teknik olarak kapalı ve ardışık konumda, koyu bir tınıyla duyurmak amacıyla da 3. pozisyonu tercih ettiği düşünülebilir.



Örnek 6

Yukarıdaki örnekte ise, taksimin 2. cümlesindeki bir diğer 3. pozisyon kullanımı görülmektedir. Nevâ perdesini hüseyinî çarpmayla birlikte viyolonsel II. teli üzerinde kapalı konumda basmak ve aynı telde yine nevâ perdesi üzerinde grupetto süslemesi yapmak amacıyla 3. pozisyonu kullandığı düşünülebilir.

## Dördüncü pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *dördüncü pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Dördüncü pozisyonun yalnızca 1. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 4 defa kullanıldığı görülmüştür.

The image displays two staves of musical notation. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and includes a trill (*tr*) and a box highlighting a section with 'accel.' and 'dim.' markings. The second staff starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and features vibrato (*vib.*) markings and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Fingerings and positions (I, II) are indicated throughout.

### Örnek 7

Yukarıdaki örnekte, 1. cümledeki 4. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, nim hicâz perdesiyle birlikte nevâ, hüseyinî ve çarpma şeklindeki acem perdelerini viyolonselın II. teli üzerinde kapalı ve ardışık konumda, koyu ve dolgun bir tınıyla önemlendirip icrâ etmek amacıyla 4. pozisyonu kullandığını ifâde etmek mümkündür. Ayrıca işaretli diğer kısımda Cemil'in, nevâ perdesi üzerindeki uzun ve hızlı trill süslemesini de yine II. telde, kapalı konumda yapmak ve bu perdedeki uzun süreli kalışı vibrato desteğiyle birlikte koyu, hacimli ve derinlikli bir tınısal ifâdeyle icrâ etmek için 2. pozisyonu tercih ettiği düşünülebilir. Bunun yanı sıra, işaretli kısımdaki nim hicâz ve hüseyinî perdelerini üst ve alt hareketli mordanla süslemek için de viyolonselın 4. pozisyonunu kullanması gerektiğine vurgu yapmak mümkündür.

#### 4.6.2. İkinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan yay teknikleri incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında *legato* ve *detaché* yay tekniklerinin kullanıldığı görülmüştür.

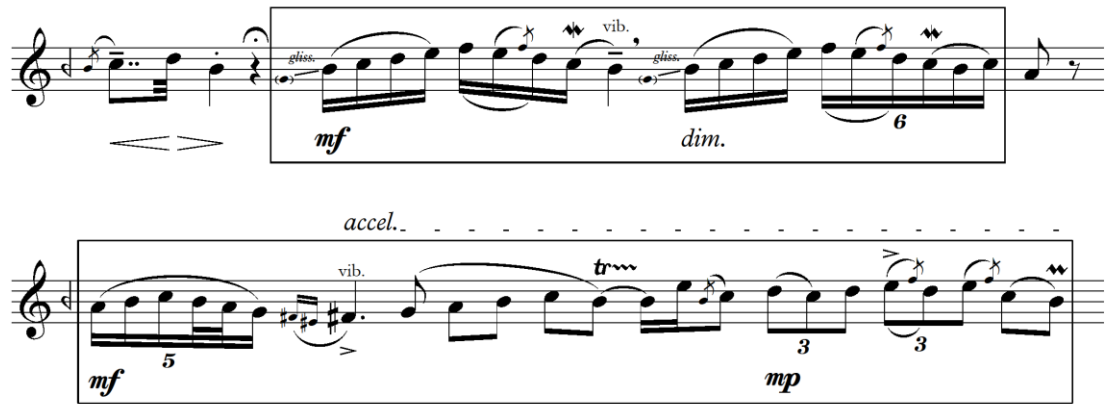
### Legato yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *legato yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Legato yay tekniğinin 1. cümlede 33 defa, 2. cümlede ise 56 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 89 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 8

Yukarıda verilen örnekte, taksimin 1. cümlesindeki legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in taksim icrâsının çok büyük kısmında legato yay tekniğini uyguladığı söylenebilir. İşaretli ilk kısımda Mes'ud Cemil'in, rast-acem-nevâ hattındaki tam ve yarım perdelerle oluşturduğu ezgi kesitini çarpma, trill ve mordan gibi süsleyici unsurlarla birlikte bütünlüklü, akıcı ve pürüzsüz bir tınısal ifâdeyle icrâ etmek ve nevâ perdesindeki kalışa daha yumuşak bir şekilde varmak amacıyla legato yay tekniğini kullandığı söylenebilir. Bununla birlikte Cemil'in, örnekteki diğer işaretli kısımda yer alan hüseyinî ve nevâ perdelerini acem çarpma sesleriyle süsleyerek icrâ ettiği için de legato yay tekniğinden yararlandığı düşünülebilir.

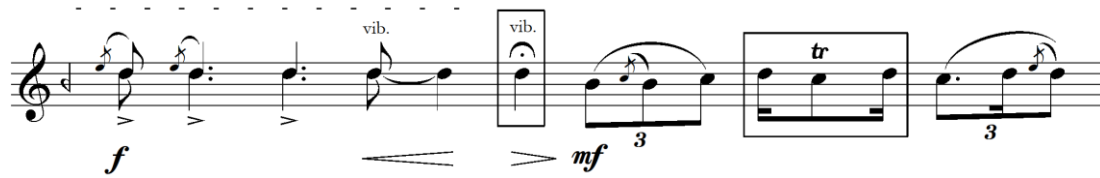


Örnek 9

Yukarıdaki örnekte ise taksimın 2. cümlesindeki bir diğer legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Segâh-acem-ırak-hüseynî hattındaki tam ve yarım perdelerle oluşturduğu ve Uşşak seyri gösterdiği ezgi kesitini de bütünlüklü, akıcı, seri ve pürüzsüz bir tınıyla icrâ etmek ve sırasıyla segâh, dügâh ve ırak perdeleri üzerinde yaptığı kalışlara bağlı ve yumuşak bir ifâdeyle oturmak için legato yay tekniğini kullandığı düşünülebilir. Bunun yanı sıra Cemil'in, örnekteki onaltılık tartımlarla oluşturduğu nağmeleri el altı konumda, tek ya da iki yay hareketiyle, hızlı şekilde ve bir bütün içinde seslendirmesine imkân sağlaması nedeniyle de legato yay tekniğini tercih ettiğini vurgulamak mümkündür. Ayrıca Cemil'in, örnekteki ezgi kesitindeki perde aralarını glissando ve çarpmalarla süsleyerek icrâ etmesi nedeniyle de legato yay tekniğini kullandığı anlaşılmaktadır.

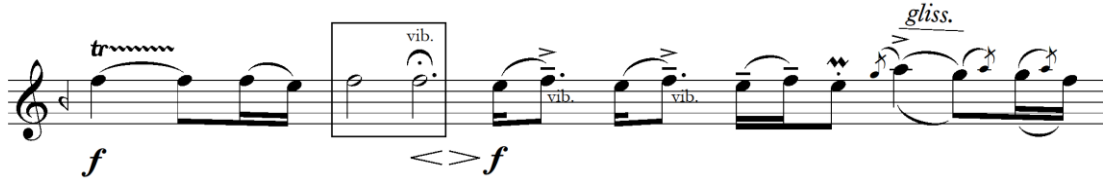
#### Detaché yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *detaché yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Detaché yay tekniğinin 1. cümlede 27 defa, 2. cümlede ise 23 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 50 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 10

Yukarıda verilen örnekte, taksimın 1. cümlesindeki detaché yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in taksim icrâsında bu tekniğe çok az yer verdiği söylenebilir. Nevâ perdesindeki kalışı vibrato ile destekleyerek daha belirgin bir tınıyla duyurmak için detaché yay tekniğini kullandığı söylenebilir. Örnekteki diğer işaretli kısımda ise nevâ ve çargâh perdeleriyle oluşturduğu tartımı köşeli ve ivmeli bir ifâdeyle icrâ etmek ve çargâh perdesi üzerinde yaptığı trill süslemesini daha belirgin şekilde yansıtmak amacıyla da detaché yay tekniğinden yararlandığı düşünülebilir.



Örnek 11

Üstteki örnekte ise, taksimın 2. cümlesindeki bir diğer detaché yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in işaretli kısımda, ikilik ve noktalı ikilik değerdeki acem perdeleriyle yaptığı uzun süreli kalışı daha belirgin ve ivmeli bir tınısal ifâdeyle icrâya yansıtma amacıyla detaché yay tekniğini tercih ettiği söylenebilir.

#### 4.6.3. Üçüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

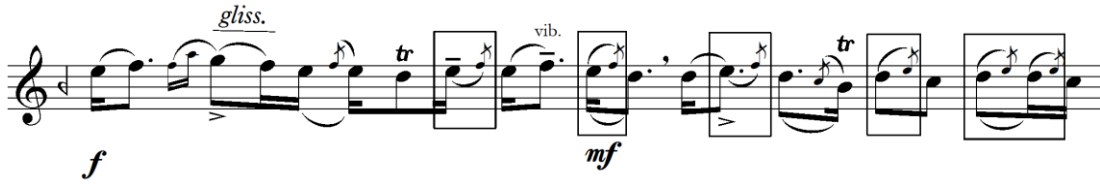
Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan süsleme teknikleri incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında *çarpma*, *glissando*, *grupetto*, *mordan*, *trill* ve *vibrato* gibi süsleyici unsurların kullanıldığı görülmüştür.

##### Çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *çarpma* kullanımı incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma*, *değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma*, *çift çarpma* ve *üçlü çarpma* türlerinin kullanıldığı görülmüştür.

##### *Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma* kullanımı incelenmiştir. Bu çarpma türünün 1. cümlede 8 defa, 2. cümlede ise 21 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 29 defa kullanıldığı görülmüştür.

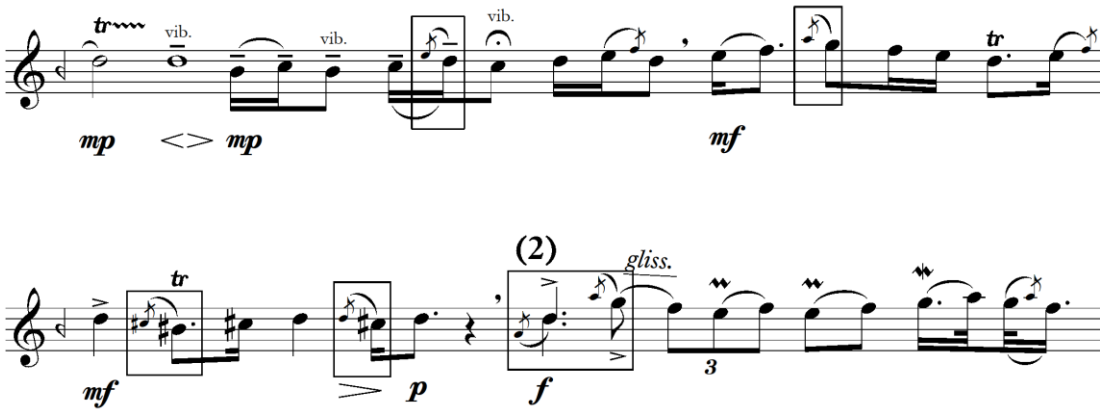


Örnek 12

Üstteki nota örneğinde, taksimın 2. cümlesindeki *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma* kullanımı görülmektedir. Taksimde yapılan tüm çarpmaların ezgiyi zenginleştirmek amacıyla birer işleme notası olarak kullanıldıkları söylenebilir. Mes'ud Cemil'in örnekteki çarpma türünü de Türk müziği icrâ üslûbunu yansıtacak şekilde, aynı ve farklı perdelerin aralarını doldurarak ezgisel akışa renk ve canlılık katmak üzere yaptığımıza dikkat çekmek mümkündür. Bununla birlikte, işaretli kısımlardaki bu çarpma türünün taksimdeki ezgisel akışı kuvvetlendirdiği de ifade edilebilir.

#### *Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma* kullanımı incelenmiştir. Bu çarpma türünün 1. cümlede 14 defa, 2. cümlede ise 9 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 23 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 13

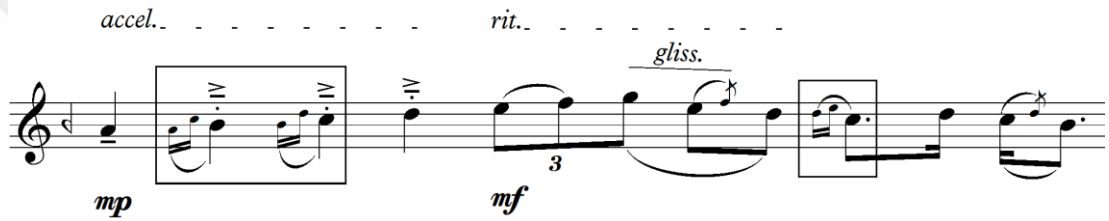
Üstte verilen nota örneğinde, taksimın 1. cümlesinin sonundaki ve 2. cümlesinin başındaki *değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma* kullanımı görülmektedir.



Mes'ud Cemil'in, işaretli kısımdaki perde aralarını süslemek amacıyla yaptığı bu çarpma türüyle taksimdeki ezgi akışını ivmelendirip güçlendirmesinin yanı sıra, trill ve glissando gibi diğer süsleyici unsurlarla birlikte örnekteki ezgiye belirgin bir zarafet de kattığı söylenebilir.

#### *Çift çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *çift çarpma* kullanımı incelenmiştir. Çift çarpmanın 1. cümlede 2 defa, 2. cümlede ise 5 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 7 defa kullanıldığı görülmüştür.

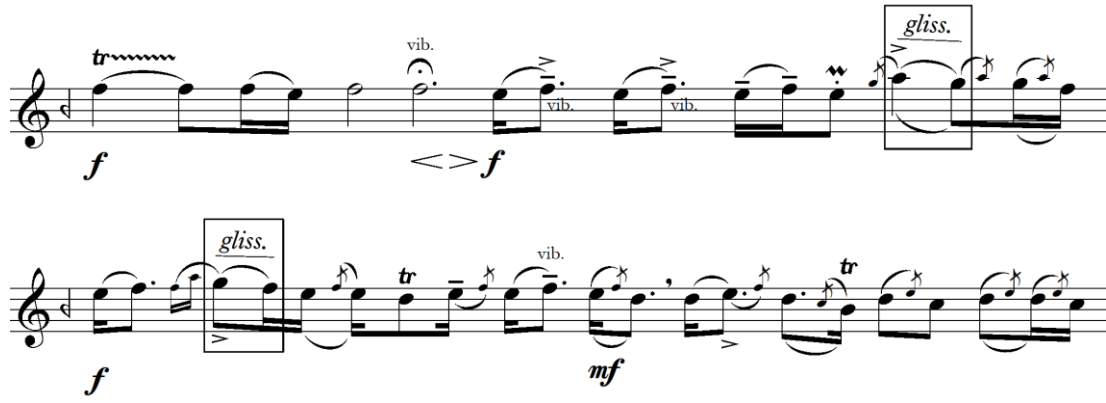


Örnek 14

Yukarıdaki örnekte, taksimin 2. cümlesindeki çift çarpma kullanımı görülmektedir. İşaretli ilk kısımda, onaltılık değerdeki düğâh-çargâh ve segâh-nevâ perdeleriyle oluşturduğu sekvens biçimli çift çarpmaları, örnekteki çıkıcı ezgisel hareketi düz şekilde icrâ etmek yerine ona ivme, akıcılık, zarafet ve zenginlik kazandırmak düşüncesiyle birer süsleyici-işleme unsuru olarak kullandığına dikkat çekmek mümkündür. Örnekteki diğer işaretli kısımda, yine onaltılık değerdeki nevâ-hüseynî perdeleriyle oluşturduğu çift çarpmayı da nevâ ve çargâh perdelerinin arasında küçük bir işleme unsuru olarak ezgisel akışa renk katmak amacıyla yapmış olduğu düşünülebilir.

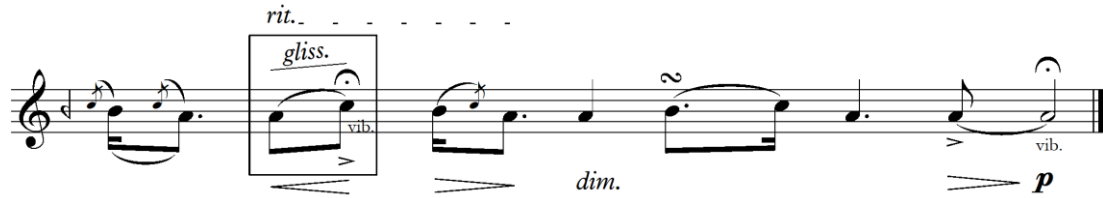
#### Glissando kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *glissando* kullanımı incelenmiştir. Glissando'nun yalnızca 2. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 7 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 15

Taksim icrâsındaki glissandoların ezgisel birer işleme unsuru olarak kullanıldığı söylenebilir. Ayrıca bu glissandoların, Türk müziği icrâ üslûbuna uygun bir biçimde kullanıldıklarını görmek mümkündür. Taksimdeki glissando süslemelerinin inici ve çıkıcı şekilde yapıldıkları görülmüştür. Yukarıda verilen örnekte de taksimin 2. cümlesindeki glissando kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in muhayyer-gerdâniye ve gerdâniye-acem perdeleri arasında inici hareketle yaptığı glissandoların ezgideki duygu aktarımında ifâde yoğunluğunu arttırdığı söylenebilir. Bununla birlikte Cemil'in, çarpma süslemeleriyle birlikte kullandığı bu glissandolar aracılığıyla ezgi akışını da zenginleştirdiğine dikkat çekmek mümkündür.



Örnek 16

Üstteki diğer örnekte ise, taksimin sonundaki bir diğer glissando kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, düğâh perdesinden çargâh perdesine çıkıcı hareketle, kısa ancak belirgin ve yoğun şekilde yaptığı glissando ile tınısal açıdan hem nitelikli bir karşıtlık unsuru hem de söz konusu perdeler arasında yumuşak ve zarif bir bağlantı unsuru oluşturduğu söylenebilir.



Yukarıdaki örnekte, 2. cümlede başlangıcındaki üst hareketli mordan kullanımını görülmektedir. Mes'ud Cemil'in işaretli kısımlarda, hüseyinî perdesi üzerinde yaptığı bu mordan süslemelerini ezgisel akışın içerisinde kullanması, ezgiyi zenginleştirmekle birlikte, çarpma kullanımını da tınısal açıdan desteklediği şeklinde yorumlanabilir.

#### *Alt hareketli mordan kullanımı*

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *alt hareketli mordan* kullanımını incelenmiştir. Bu mordan türünün 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede ise 3 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 4 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 19

Yukarıdaki örnekte, 2. cümledeki alt hareketli mordan kullanımını görülmektedir. Mes'ud Cemil'in örnekteki segâh ve dügâh perdelerindeki kalıplardan önce çargâh perdesi üzerinde yaptığı alt hareketli mordan süslemelerini, ezgisel akışta küçük bir tınısal renk ve karşıtlık unsuru oluşturmak amacıyla kullandığı düşünülebilir.

#### Trill kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *trill* kullanımını incelenmiştir. Trill'in 1. cümlede 8 defa, 2. cümlede ise 4 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 12 defa kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 20

Üstte verilen örnekte, taksimın 1. cümlesindeki trill kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, örnekteki nim hicâz, bûselik ve tekrar nim hicâz perdeleri üzerinde yaptığı trill süslemelerini, çarpmalarla birlikte nevâ perdesi üzerindeki senkop biçimli kalıplara tınısal bir hazırlık ve işleme unsuru olarak kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, işaretli kısımlardaki perdelerde yaptığı triller aracılığıyla ezgi akışına incelik katıp zenginleştirdiği söylenebilir.

Örnek 21

Yukarıdaki örnekte ise, 2. cümledeki bir diğer trill kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in işaretli kısımdaki acem perdesi üzerinde yaptığı trill süslemesini, uzatarak duyurduğu bu perdeyi gerek düz bir şekilde icrâ etmemek ve gerekse yine aynı perde üzerinde yaptığı uzun süreli kalış öncesinde bir nevî ezgisel destek ve işleme unsuru olarak uyguladığı düşünülebilir.

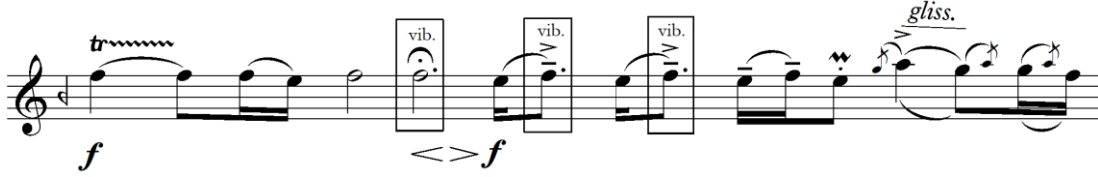
### Vibrato kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki vibrato kullanımını incelenmiştir. Vibrato'nun 1. cümlede 7 defa, 2. cümlede ise 9 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 16 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 22

Üstte verilen örnekte, taksimın 1. cümlesindeki vibrato kullanımı görülmektedir. Tıpkı glissandolarda olduğu gibi segâh, çargâh perdeleri ile özellikle de birlik değerdeki nevâ perdesi üzerinde yaptığı sık salınımlı vibratoları da ezginin ifâde yoğunluğunu güçlendirmek amacıyla kullandığına dikkat çekmek mümkündür.



Örnek 23

Yukarıdaki diğer örnekte ise 2. cümledeki bir başka vibrato kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, işaretli kısımlardaki acem perdesini hacimli, dolgun ve gür bir tınıyla vurgulayıp desteklemek amacıyla vibrato süsleme tekniğini kullandığı söylenebilir. Bununla birlikte Cemil'in, acem perdesindeki kalırlarda yaptığı bu sık salınımlı vibratoları, bir önceki örnekte olduğu gibi bu kısımda da ezgi akışındaki tını ve ifâde yoğunluğunu zenginleştirmek amacıyla uyguladığı düşünülebilir.

#### 4.6.4. Dördüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksimdeki viyolonsel icrâsında kullandığı müziksel ifâde unsurları incelenmiştir. Cemil'in taksim icrâsında *piano*, *mezzo piano*, *mezzo forte*, *forte*, *crescendo*, *decrescendo* ve *diminuendo* gibi nüansları kullandığı görülmüştür. Viyolonsel icrâsında, nüansların dışında kullandığı diğer müziksel ifâde unsurlarının da *puandorg*, *vurgu*, *ritardando* ve *accelerando* olduğu gözlenmiştir.

Mes'ud Cemil'in bu taksimde çeşitli bir nüans kullanımı sergilediği görülmüştür. Taksim boyunca viyolonseli genellikle orta kuvvetli ile orta hafif arasındaki bir tını

gürlüğü ekseninde icrâ ettiği gözlenmiştir. Cemil'in, taksimde uyguladığı bu nüansları yüksek bir müziksel ifâde anlayışıyla viyolonsel icrâsına yansıtmiş olduğu söylenebilir. Ayrıca, taksimdeki hafif ve gür nüanslar arasındaki denge ve karşıtlık unsurunu da viyolonsel icrâsını tınısal ve ezgisel açıdan zenginleştirecek şekilde oluşturduğu gözlenmiştir. Bununla birlikte, Cemil'in taksimde nitelikli, incelikli ve titiz bir müziksel ifâde anlayışı ortaya koyduğu da söylenebilir.

Mes'ud Cemil'in taksimdeki viyolonsel icrâsında ortaya koyduğu müziksel ifâde unsurları kullanımını genel bir bakış açısıyla şu şekilde değerlendirebilir:

*Piano (p) nüansını:*

1. cümlelerin sonunda nevâ perdesinde yaptığı kalıfta ve taksim sonundaki tam karar perdesinde,

*Mezzo piano (mp) nüansını:*

Cümle başları ile sonlarında, belirli perdeler üzerinde yaptığı kalıflarda, yaptığı dinamik dalgalanmaların sonrasında, müziksel dinamizmi yükselttiği ve düşürdüğü ezgi kesitleri ile nağmelerde,

*Mezzo forte (mf) nüansını:*

Belirli perdeler üzerinde yaptığı kalıflarda, müziksel dinamizmi yükselttiği ve düşürdüğü nağmelerin icrâsında, *mp* ile *f* nüanslarının öncesinde ve sonrasında, yaptığı dinamik dalgalanmaların sonrasında, *crescendo* ve *decrescendo* nüanslarının sonrasında, taksimin sonunda tam karara gidiş öncesindeki ezgi kesitinde,

*Forte (f) nüansını:*

Belirli perdeler üzerinde yaptığı önemlendirme ve kalıflarda, cümle başlangıçlarında, müziksel dinamizmi yükselttiği ve en yüksek düzeyinde yansıttığı ezgi kesitleri ile nağmelerde, acem ve civarındaki perdelerle oluşturduğu ezgi kesitlerinde, yaptığı dinamik dalgalanmaların sonrasında, *p* ve *mf* nüanslarının sonrasında,

Crescendo nüansını;

Genel gürlük artışlarında, *mf* nüansına yükselirken yaptığı gürlük artışında ve *decrescendo* ile yaptığı dinamik dalgalanmalarda,

Decrescendo nüansını;

*p – mp – mf* nüanslarına düşerken yaptığı gürlük azaltmalarında, müziksel dinamizmi düşürdüğü ezgi kesitlerinde, *crescendo* ile birlikte yaptığı dinamik dalgalanmalarda ve belirli perdelerde yaptığı kalırlarda,

Diminuendo nüansını;

Tam karar öncesindeki nağme ile müziksel dinamizmi düşürdüğü nağmelerde,

Puandorg'u;

Cümle başlangıçları ve ortaları ile sonlarında uzatarak kalış yaptığı perdelerde ve taksim sonundaki tam karar perdesinde,

Vurguyu;

Uzun süreli seslerle yaptığı kalırlarda, çift ses şeklinde icrâ ettiği senkop şeklindeki kalırlarda, tek ve çift çarpımlarla birlikte icrâ ettiği perdelerde ve taksim sonundaki tam karar perdesinde,

Ritardando 'yu;

Taksim bitiminde tam karar perdesine gittiği son ezgi kesitinde yaptığı yavaşlamada,

Accelerando 'yu;

1. cümlede nevâ perdesinde yaptığı kalırlara gittiği nağmelerde ve 2. cümlenin sonu ile 3. cümlenin başındaki ezgisel akışı *ritardando* kullanımıyla birlikte ivmelendirmede kullandığı görülmüştür.



Mes'ud Cemil'in sıklık olarak taksim icrâsı kapsamında,

- *Piano nüansını* 1. ve 2. cümlelerde olmak üzere toplam 2 defa,
- *Mezzo piano nüansını* 1. cümlede 3 defa ve 2. cümlede ise 2 defa olmak üzere toplam 5 defa,
- *Mezzo forte nüansını* 1. cümlede 3 defa, 2. cümlede 4 defa olmak üzere toplam 7 defa,
- *Forte nüansını* 1. ve 2. cümlelerde 2'şer defa olmak üzere toplam 4 defa,
- *Crescendo nüansını* 1. ve 2. cümlelerde 5'şer defa olmak üzere toplam 10 defa,
- *Decrescendo nüansını* 1. cümlede 7 defa, 2. cümlede ise 5 defa olmak üzere toplam 12 defa,
- *Diminuendo nüansını* 1. ve 2. cümlelerde 2'şer defa olmak üzere toplam 4 defa,
- *Puandorg'u* 1. cümlede 3 defa, 2. cümlede ise 7 defa olmak üzere toplam 10 defa,
- *Vurgu'yu* 1. cümlede 8 defa, 2. cümlede ise 14 defa olmak üzere toplam 22 defa,
- *Ritardando'yu* yalnızca 2. cümlede olmak üzere toplam 2 defa,
- *Accelerando'yu* 1. ve 2. cümlelerde 2'şer defa olmak üzere toplam 4 defa kullandığı görülmüştür.

Taksimde uyguladığı nüansların, Mes'ud Cemil'in viyolonsel icrâsındaki müziksel ifâde niteliğini belirgin şekilde ortaya koyduğuna dikkat çekmek mümkündür. Ayrıca Cemil'in kullandığı müziksel ifâde unsurlarının, viyolonsel icrâsını tınısal ve ezgisel ifâde olarak da zenginleştirdiği söylenebilir.

#### **4.6.5. Beşinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum**

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan *tartımsal unsurlar* incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında *üçleme*, *beşleme*, *altılama* ve *senkop* gibi tartımsal unsurların kullanıldığı görülmüştür.

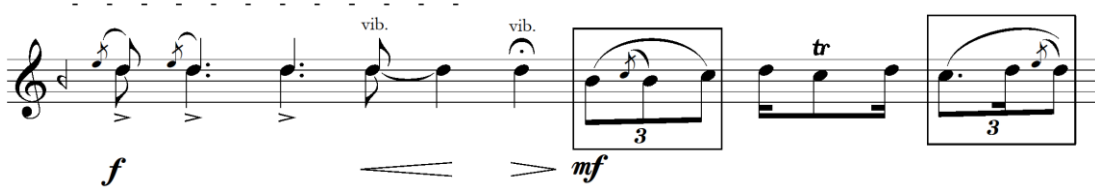
### Üçleme tartım kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *üçleme tartım* kullanımı incelenmiştir. Üçleme tartımının 1. cümlede 3 defa, 2. cümlede ise 4 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 7 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 24

Yukarıda verilen örnekte, 2. cümledeki üçleme tartım kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, örnekteki işaretli kısımda kullandığı ve küçük bir sekvens oluşturduğu bu sekizlik değerdeki üçleme tartımlarıyla hem ezgisel akış içerisinde tartımsal bir karşıtlık unsuru yarattığı hem de müziksel hareketi ve dinamizmi yükselttiği söylenebilir.



Örnek 25

Üstteki örnekte ise, 1. cümledeki bir diğer üçleme tartım kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in sekizlik değerdeki segâh-çargâh-nevâ perdeleriyle oluşturduğu üçleme tartımlarını, bir önceki örnekte olduğu gibi müziksel dinamizmi yükseltmek ve ezgisel akışa ivme kazandırmak amacıyla kullandığı söylenebilir.

### Beşleme tartım kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki beşleme tartım kullanımı incelenmiştir. Beşleme tartımın yalnızca 2. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında 1 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 26

Yukarıdaki örnekte, 2. cümledeki beşleme tartım kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, onaltılık değerdeki bu beşleme tartımını, ırak perdesindeki kalışa doğru götürdüğü ezgisel akışı ivmelendirmek ve zenginleştirmek amacıyla kullandığı düşünülebilir.

#### Altılama tartım kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki altılama tartım kullanımı incelenmiştir. Altılama tartımın 1. ve 2. cümlelerde 1'er defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 2 defa kullanıldığı görülmüştür.

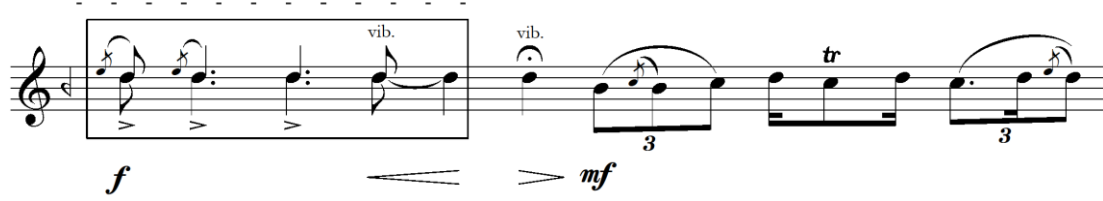


Örnek 27

Yukarıdaki örnekte, 1. cümledeki altılama tartım kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in segâh-acem arasındaki perdelerle oluşturduğu onaltılık değerdeki bu altılama tartımı, başlangıcındaki çift çarpmayla birlikte örnekteki ezgi kesitine seri, ivmeli ve dinamik bir çıkıcı hareketle başlamak düşüncesiyle kullanmış olduğunu ileri sürmek mümkündür. Bununla birlikte Cemil'in, taksimdeki tartımsal çeşitliliği zenginleştirmek ve müziksel dinamizmi yükseltmek amacıyla da altılama tartımı kullandığı söylenebilir.

## Senkop kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *senkop* kullanımını incelenmiştir. Senkop'un 1. ve 2. cümlelerde 5'er defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 10 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 28

Yukarıdaki örnekte, 1. cümledeki senkop kullanımını görülmektedir. Mes'ud Cemil'in devre sonunda, nevâ perdesi üzerinde yaptığı ısrarlı kalışları vurgulamak ve bu kalışları icrâsında ivmeli, köşeli bir tınısal ifadeyle öne çıkarmak amacıyla senkop kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte, örnekteki senkopun karşıtlık ve çeşitlilik unsurları açısından viyolonsel icrâsına zenginlik kattığını belirtmek mümkündür.

### **4.6.6. Altıncı alt probleme ilişkin bulgular ve yorum**

Bu alt problem kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki cümle ve makam anlayışı incelenmiştir. Bir sonraki sayfadan itibaren verilen nota örneğinde (Bkz. Örn. 29), taksimi oluşturan 2 müzik cümlesinin tamamı devreleriyle birlikte gösterilmiştir. Bununla birlikte, Cemil'in taksimdeki makam anlayışını ortaya koyan seyir özellikleri de müzik cümlelerindeki devreler üzerinden gidilerek açıklanmıştır.

□ Devre  
(1) Cümle

1. Devre

(1)

*mp* *mf*

2. Devre

*f* *mf*

*dim.*

3. Devre

*f* *dim.*

*mp* *mf*

1. Devre

(2)

*mf* *p* *f*

Musical staff 1: Treble clef, 4/4 time. Starts with a trill (tr) on a quarter note, followed by eighth notes. Dynamics include *f* and *<> f*. Performance markings include *vib.* and *gliss.*

Musical staff 2: Treble clef, 4/4 time. Features sixteenth-note runs and trills (tr). Dynamics include *f* and *mf*. Performance markings include *gliss.* and *vib.*

2. Devre

Musical staff 3: Treble clef, 4/4 time. Features sixteenth-note runs and trills (tr). Dynamics include *mf* and *dim.*. Performance markings include *gliss.* and *vib.*. A sixteenth-note triplet is marked with a '6'.

Musical staff 4: Treble clef, 4/4 time. Features sixteenth-note runs and trills (tr). Dynamics include *mf* and *mp*. Performance markings include *accel.*, *vib.*, and *tr*. A sixteenth-note quintuplet is marked with a '5' and a triplet with a '3'.

Musical staff 5: Treble clef, 4/4 time. Features sixteenth-note runs and trills (tr). Dynamics include *mp* and *mf*. Performance markings include *vib.*. A sixteenth-note quintuplet is marked with a '5' and a triplet with a '3'.

### Örnek 29

#### 1. Cümle

Taksimın 1. cümlesi 2 devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil 1. devredeki ezgisel yapıyı noktalı dörtlük, sekizlik, noktalı sekizlik, onaltılık ve noktalı onaltılık değerdeki tartımlar ile senkoplarla oluşturmuştur. Bu devredeki ezgiyi çıkıcı nağmeler kullanarak işlemiştir. Dügâh-nevâ perdeleri arasındaki Nişâbûr seslerini kullanarak nevâ perdesinde senkoplarla ısrarlı kalışlar yapmış ve 1. devreyi tamamlamıştır.

2. devredeki ezgisel yapıyı noktalı dörtlük, sekizlik, noktalı sekizlik ve onaltılık değerdeki tartımlar ile sekizlik ve otuzikilik değerdeki üçleme tartımları, onaltılık değerdeki bir altılama tartımı ve bir de senkopla oluşturmuştur. Bu devredeki ezgiyi çıkıcı ve inici nağmelerle işlemiştir. Segâh-acem perdeleri arasındaki Isfahân seslerinde dolaşarak önce nevâ perdesinde kısa süreli kalmış, ardından da aynı seslerle çargâh ve segâh perdelerinde kalış yapmıştır. Sonrasında, segâh-acem perdeleri arasındaki Isfahân seslerini kullanarak nevâ perdesinde yaptığı ısrarlı kalışların ardından yine aynı perde üzerinde uzun bir kalış göstermiştir. Devamında, segâh-gerdâniye perdeleri arasında yine Isfahân seslerinde gezinerek çargâh ve neva perdesinde kalışlar yapmıştır. Devre sonundaki nevâ perdesi üzerinde kalış yaparak 1. cümleyi sonlandırmıştır.

## 2. Cümle

Taksim 2. cümlesi de 2 devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil 2. cümlenin 1. devresindeki ezgisel yapıyı noktalı dörtlük, sekizlik, onaltılık ve noktalı onaltılık değerdeki tartımlar ile sekizlik değerdeki bir üçleme tartımıyla ve senkoplarla oluşturmuştur. Bu devredeki ezgiyi çıkıcı ve inici yapıda nağmelerle işlemiştir. Nevâ-muhayyer perdeleri arasındaki Isfahân sesleriyle birlikte acem perdesini önemlendirmiş ve üzerinde uzun süreli kalışlar yapmıştır. Devamında, hüseyî-muhayyer-segâh hattında yer alan Isfahân seslerini kullanarak acem ve nevâ perdesinde kısa süreli kalışlar yapmıştır. Devre sonunda, aynı seslerle Segâh perdesi üzerinde kalış yaparak 1. devreyi tamamlamıştır.

2. devredeki ezgisel yapıyı noktalı dörtlük, sekizlik, noktalı sekizlik onaltılık ve noktalı onaltılık değerdeki tartımlar ile sekizlik değerdeki üçleme tartımları, onaltılık değerdeki beşleme ve altılama tartımları ve senkoplarla oluşturmuştur. 2. devredeki ezgiyi çıkıcı ve inici nağmelerle işlemiştir. Acem-dügâh arasındaki Isfahân seslerini kullanarak önce segâh perdesini vurgulamış ve ardından dügâh perdesinde Uşşak'lı kısa bir kalış yapmıştır. Devamında, çargâh-ıрак-hüseyî-rast hattındaki Uşşak seslerinde gezindikten sonra dügâh perdesi üzerinde senkoplarla Uşşak'lı uzun süreli kalışlar yapmıştır. Bu kalışların hemen ardından, Rast sesleriyle rast perdesinde kısa bir kalış gösterip, dügâh-gerdâniye-dügâh hattındaki Uşşak seslerinde tekrar dolaştıktan sonra, dügâh perdesi üzerinde Uşşak'lı tam karar vererek 2. cümleyi ve taksim seyrini noktalamıştır.



**Şekil 4.6.** Bolâhenk akorduyla icrâ edilen Isfahân taksimdeki perde kullanım şeması

Şekil 4.6.'da, Mes'ud Cemil'in Isfahân taksimindeki perde kullanımının en pestten en tize doğru sıralanmış şeması görülmektedir. Bolâhenk akorduyla ve toplam 14 perde kullanarak icrâ ettiği bu taksimde indiği en pest perdenin çarpma şeklinde kullandığı acem aşîrân, çıktığı en tiz perdenin ise muhayyer olduğu belirlenmiştir. Mes'ud



Cemil'in ilgili şekildeki işaretli notalarla gösterilen ırak, rast, düğâh, segâh, çargâh, nevâ ve acem perdelerinde kalışlar yaptığı görülmüştür. Şekildeki işaretlenmeyen diğer notalarla gösterilen acem aşîrân, bûselik, çargâh, nim hicâz, hüseyinî, gerdâniye ve muhayyer perdeleri üzerinde herhangi bir kalış yapmamış ve bu perdeleri Isfahân makamının seyri için gerekli birer ezgisel unsur olarak kullanmıştır. Taksim icrâsında kalış yaparak en çok vurguladığı perdelerin ise nevâ ve segâh olduğu gözlenmiştir. Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki ezgi örgüsünü ağırlıklı olarak düğâh-gerdâniye arasındaki tam ve yarım perdeleri kullanarak oluşturduğu görülmüştür. Bununla birlikte Cemil'in, acem aşîrân-muhayyer arasındaki bütün perdeleri Bolâhenk akordu bünyesinde viyolonsel in orta ve tiz bölgelerini kullanarak icrâ ettiği belirlenmiştir.

Mes'ud Cemil, makamın önemli perdesi olan nevâ'da sıkça kalış yapmış ve bu perdeyi taksim icrâsında oldukça sık kullanmıştır. Isfahân makamına özelliğini veren bûselik ve nim hicâz perdelerini de taksim icrâsında sıkça kullanmış ve vurgulamıştır. Taksimde Nişâbur gösterdiği cümlelerde çargâh sesini süsleyici perde olarak kullanmıştır. Ayrıca segâh, çargâh, acem, hüseyinî, gerdâniye ve muhayyer perdelerini de makamın karar perdesi olan düğâh'la birlikte sıkça kullanmıştır. Mes'ud Cemil bu taksimdeki perde kullanımıyla birlikte geleneğe uygun bir Isfahân icrâsı yapmıştır. Segâh perdesini taksim icrâsındaki çıkıcı nağmelerde dik, inici nağmelerde de pest basarak çıkış-iniş câzibesine uygun şekilde icrâ etmiştir. Mes'ud Cemil'in taksimde Isfahân makamı ekseni dışına çıkmamıştır. Taksim icrâsına Nişâbûr'la başlayıp Uşşak'la bitirmiş ve makamı gelenekteki seyir anlayışına uygun olarak işlemiştir.

#### **4.7. Bestenigâr Taksim**

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in Bestenigâr makamında icrâ ettiği viyolonsel taksiminde (Bkz. EK-8) kullandığı teknik ve müziksel unsurların analizi için belirlenmiş olan 1, 2, 3, 4, 5 ve 6 numaralı alt problemlere yönelik elde edilen bulgular, görsel nota örnekleri ile birlikte başlıklar halinde incelenerek yorumlanmıştır.

##### **4.7.1. Birinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum**

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan pozisyonlar incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında viyolonsel in 1, 2, 3 ve

4. temel pozisyonlarının kullanıldığı görülmüştür. 4. pozisyonun yukarıdaki diğer üst pozisyonların kullanımına rastlanmamıştır.

### Birinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *birinci pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Birinci pozisyonun 1. cümlede 2 defa, 2. cümlede 3 defa, 3. cümlede 2 defa, 4. cümlede ise 7 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 14 defa kullanıldığı görülmüştür.

The image displays two staves of musical notation for a taksim. The first staff, labeled 'II', begins with a 'rit.' (ritardando) marking, followed by a first ending bracket containing a first position (1) and a second ending bracket containing a second position (2). The music includes vibrato (vib.), accents (acc.), and an 'accel.' (accelerando) marking. Fingerings are indicated by numbers 1-4. A trill (tr) is marked in the second ending. The dynamic is marked 'mf'. The second staff, labeled 'III' and 'II', starts with a first position (1) and a second position (2). It includes vibrato (vib.), trills (tr), and a glissando (gliss.) marking. The dynamic changes from 'mf' to 'mp' and back to 'mf'. The piece concludes with a trill (tr) and a glissando (gliss.) marking.

### Örnek 1

Yukarıda verilen örnekte, taksim 3. ve 4. cümlelerindeki 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Bolâhenk akordundaki bu taksim icrâsını ağırlıklı olarak viyolonsel'in orta bölgesinden yapan Mes'ud Cemil'in, 1. pozisyonu belirgin şekilde kullandığı söylenebilir. 3. cümledeki işaretli kısımda segâh perdesini çarpmaların eşliğinde grupettolarla süsleyerek daha esnek bir biçimde icrâ etmek amacıyla 1. pozisyonun yararlandığı düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, yine 3. cümlede sonunda II. tel üzerindeki çargâh-rast arası tam perdelerle oluşturduğu ezgi kesitini teknik olarak el altı, ardışık ve akıcı konumda icrâ etmek amacıyla 1. pozisyonu kullandığı söylenebilir. 4. cümlede dügâh ve rast perdelerinde yaptığı uzun ve hızlı triller ile segâh-dügâh perdeleri arasındaki glissando'yu teknik açıdan daha rahat ve belirgin şekilde duyurmak amacıyla 1. pozisyon kullanımını tercih ettiğine değinmek de mümkündür.

Örnek 2

Üstteki diğer örnekte ise taksimın 1. cümlesinin sonundaki bir diğer 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Segâh-ıraq arasındaki tam perdeleri el altı konumda ve akıcı şekilde icrâ etmek ve segâh perdesi üzerindeki grupetto süslemesini teknik olarak daha rahat bir şekilde yapabilmek amacıyla 1. pozisyonu kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, işaretli kısımda segâh-ıraq arasındaki tam perdelerin arasını çarpmalarla el altı konumda ve daha esnek bir şekilde süsleyerek icrâ etmek ve 1. cümle sonunda ıraq perdesi üzerindeki segâh'lı kalışı daha belirgin bir biçimde duyurmak düşüncesiyle de 1. pozisyonun yararlanması istediği ifade edilebilir.

### İkinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *ikinci pozisyon* kullanımı incelenmiştir. İkinci pozisyonun 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede 8 defa, 3. cümlede 4 defa, 4. cümlede ise 7 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 20 defa kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 3

Yukarıdaki örnekte, taksimın 1. cümlesindeki 2. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, viyolonsel II. teli üzerindeki segâh, çargâh ve hicâz perdelerini teknik olarak el altı konumda, ardışık şekilde ve daha belirgince vurgulamak ve çargâh

perdesi üzerinde üst ve alt hareketli mordan süslemeleri yapmak amacıyla 2. pozisyonun yararlandığı söylenebilir.

The image displays two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. It features a series of notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamic markings such as *rit.*, *mf*, and *gliss.*. A box highlights a section with a 2/4 time signature and a vibrato marking. The bottom staff continues the piece, starting with a *f* dynamic and an *accel.* marking. It includes a *vib.* marking and a *tr* (trill) marking. A box highlights a section with a 2/4 time signature and a vibrato marking. The score is annotated with circled numbers 1, 2, and 3, and Roman numerals I, II, and III, indicating specific positions or techniques.

#### Örnek 4

Üstte verilen örnekte ise, taksimın 2. cümlesindeki bir diğer 2. pozisyon kullanımı görülmektedir. 2. cümlede başında, işaretli kısımdaki çargâh perdesini II. tel üzerinde grupetto ile süslemek ve III. boş teldeki kaba çargâh perdesinin desteğiyle çargâh üzerinde vibrato'lu belirgin bir kalış yapmak amacıyla 2. pozisyonu kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, alt satırdaki ilk işaretli kısımda yer alan gerdâniye perdesini viyolonselın I. teli üzerinde, grupetto süslemesiyle birlikte daha rahat şekilde ve parlak, keskin bir tınıyla duyurmak için yine 2. pozisyonun yararlandığına dikkat çekmek mümkündür. Örnekteki alt satırın sonunda tuttuğu hicâz perdesini, çift çarpma şeklinde işleme notası olarak kullandığı otuzikilik değerdeki segâh ve çargâh perdeleriyle birlikte II. tel üzerinde, el altı konumunda, seri ve ardışık bir şekilde icrâ etmek amacıyla yine 2. pozisyona başvurduğu söylenebilir.

#### Üçüncü pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *üçüncü pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Üçüncü pozisyonun 1. cümlede 2 defa, 2. cümlede 3 defa, 3. cümlede 4

defa, 4. cümlede ise 1 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 10 defa kullanıldığı görülmüştür.

#### Örnek 5

Yukarıdaki örnekte, taksimin 2. cümlesindeki 3. pozisyon kullanım görülmektedir. Mes'ud Cemil'in işaretli ilk kısımda, çargâh ve hicâz perdeleriyle birlikte hüseyinî perdesini de viyolonsel II. teli üzerinde, kapalı konumda, ardışık şekilde ve koyu bir tınıyla duyurmak için 3. pozisyonu kullandığı söylenebilir. Bununla birlikte diğer işaretli kısımda Cemil'in, hicâz ve çargâh perdelerini ardışık olarak önemlendirmek ve bu perdeleri, aralarını kapalı konumda kullandığı hüseyinî ve hicâz çarpımlarla süsleyerek icrâ etmek amacıyla 3. pozisyondan yararlandığı düşünülebilir. Ayrıca Cemil'in, 2. pozisyona geçişlerde sağladığı esneklik nedeniyle de taksim icrâsında 3. pozisyondan ara konum olarak da kullandığını da belirtmek mümkündür.

#### Dördüncü pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *dördüncü pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Dördüncü pozisyonun 1. ve 3. cümlede 1'er defa, 4. cümlede ise 2 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 4 defa kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 6

Yukarıda verilen örnekte, 3. cümlenin başlangıcındaki 4. pozisyon kullanımı görülmektedir. Hicâz, hüseyinî ve acem perdelerini viyolonsel II. teli üzerinde teknik olarak el altı ve ardışık konumda icrâ etmek amacıyla 4. pozisyonu kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, adı geçen perdeleri II. telde bir bütünlük içerisinde daha koyu ve dolgun bir tınıyla duyurmak amacıyla da 4. pozisyonu tercih ettiği söylenebilir. Ayrıca Cemil'in, 3. pozisyona geçişlerde sağladığı esneklik nedeniyle de taksim icrâsında 4. pozisyondan yer yer ara konum olarak da yararlandığını belirtmek mümkündür.

Örnek 7

Üstte verilen örnekte ise, taksimin 4. cümlesindeki bir diğer 4. pozisyon kullanımı görülmektedir. Acem aşîrân, ırak, rast ve düğâh perdelerini viyolonsel III. teli üzerinde, el altı ve kapalı konumda, ardışık şekilde icrâ etmek amacıyla 4. pozisyonu kullandığı düşünülebilir. Ayrıca işaretli kısımdaki nağmede yer alan rast perdesini III. telde alt hareketli mordan ile süsleyerek duyurmak için de 4. pozisyondan yararlandığı düşünülebilir. Bununla birlikte, ırak perdesi üzerindeki Segâh'lı kalışı daha belirgin, vibrato'lu bir tınısal ifâdeyle duyurma düşüncesiyle de 4. pozisyon kullanmayı tercih ettiği söylenebilir.

#### 4.7.2. İkinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan yay teknikleri incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında *legato* ve *detaché* yay tekniklerinin kullanıldığı görülmüştür.

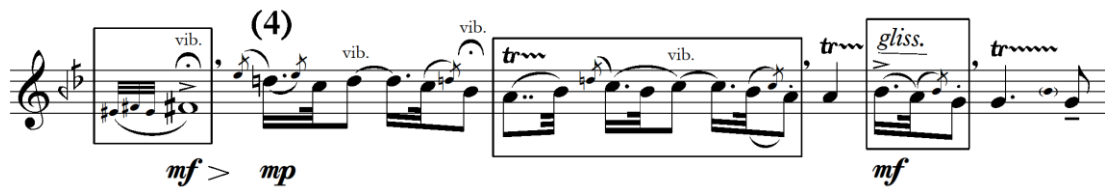
##### Legato yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *legato yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Legato yay tekniğinin 1. cümlede 10 defa, 2. cümlede 20 defa, 3. cümlede 18 defa, 4. cümlede ise 30 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 78 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 8

Yukarıda verilen örnekte, taksimin 2. cümlesindeki legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Şehnâz-dügâh hattındaki yarım ve tam perdelerle oluşturduğu inici ezgi kesitini grupetto, mordan, trill ve çarpmalarla süsleyerek akıcı ve pürüzsüz bir tınısal bütünlükle icrâ etmek amacıyla legato yay tekniğini kullandığı söylenebilir. Bununla birlikte dügâh, segâh ve çargâh perdelerindeki kalışlara yumuşak bir ifâdeyle oturmak için de legato yay tekniği kullanımına başvurduğu düşünülebilir.



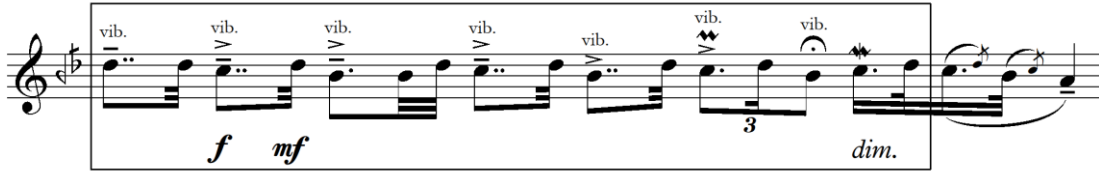
Örnek 9

Üstteki örnekte ise, taksimin 3. cümlesinin sonu ile 4. cümlesinin başlangıcındaki bir diğer legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in 3. cümle sonunda,

kalış yaptığı ırak perdesini üçlü çarpma ile bağlayarak icrâ ettiği için legato yay tekniğini kullandığı söylenebilir. Bunun yanı sıra, 4. cümle başındaki düğâh-segâh-çargâh perdeleriyle oluşturduğu nağmeyi bütünlüklü, akıcı ve pürüzsüz bir tınıyla icrâ ederek düğâh perdesindeki kalışa yumuşak bir ifâdeyle gelmek amacıyla da legato yay tekniği kullanımını tercih ettiği söylenebilir. Ayrıca Cemil'in, işaretli son kısımdaki segâh-düğâh perdelerinin arasında glissando yapması nedeniyle de bu yay tekniğini uyguladığını belirtmek mümkündür.

### Detaché yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *detaché yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Detaché yay tekniğinin 1. cümlede 18 defa, 2. cümlede 7 defa, 3. cümlede 16 defa, 4. cümlede ise 18 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 59 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 10

Yukarıda verilen örnekte, taksimin 1. cümlesindeki detaché yay tekniği kullanımı görülmektedir. Düğâh perdesindeki Sabâ'lı kalış öncesinde hicâz, çargâh ve segâh perdelerini köşeli ve ivmeli bir tınıyla vurgulamak ve işaretli kısımda yer alan ezgi kesitindeki Sabâ etkisini daha belirgin bir ifâdeyle icrâya yansıtma düşüncesiyle detaché yay tekniğini kullandığı düşünülebilir.



Örnek 11



Üstteki diğer örnekte ise, taksimin 2. cümlesinin sonu ile 3. cümlesinin başındaki bir diğer detaché yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, 2. cümlesinin sonundaki çargâh perdesini önemlendirerek üzerinde yaptığı kalışı ardışık olarak daha belirgin şekilde duyurmak için detaché yay tekniğini kullandığı düşünülebilir. 3. cümlesinin başında çargâh-acem arasındaki yarım ve tam perdelerle oluşturduğu çıkıcı nağmeyi daha köşeli ve belirgin şekilde öne çıkartarak icrâ etmek için detaché yay tekniğinden yararlandığı söylenebilir.

#### 4.7.3. Üçüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

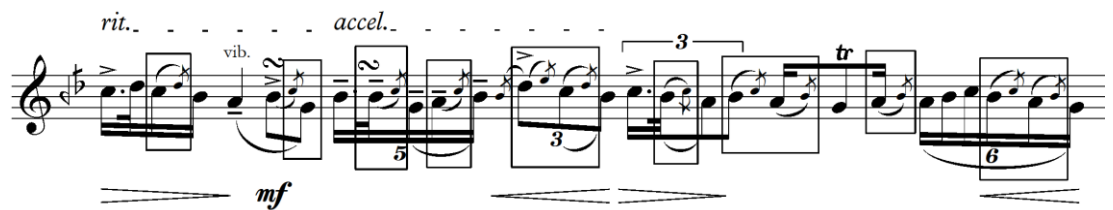
Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan süsleme teknikleri incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında *çarpma*, *glissando*, *grupetto*, *mordan*, *trill* ve *vibrato* gibi süsleyici unsurların kullanıldığı görülmüştür.

##### Çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *çarpma* kullanımı incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda Cemil'in, viyolonsel icrâsında *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma*, *değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma*, *çift çarpma*, *üçlü çarpma* ve *vurkaç çarpma* türlerini kullandığı görülmüştür.

##### *Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma* kullanımı incelenmiştir. Bu çarpma türünün 1. cümlede 8 defa, 2. cümlede 3 defa, 3. cümlede 18 defa, 4. cümlede ise 17 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 46 defa kullanıldığı görülmüştür.

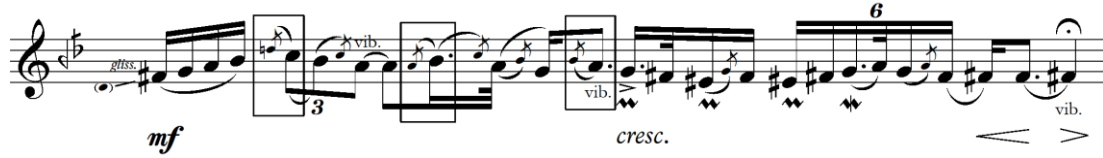


Örnek 12

Üstte verilen nota örneğinde, taksimın 3. cümlesindeki değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı görülmektedir. Örnekteki ezgi kesitinde Mes'ud Cemil'in, perde aralarını Türk müziği icrâ üslûbuna da uygun şekilde grupettolarla birlikte birer işleme unsuru olarak sık ve yoğun şekilde kullandığı bu çarpma türüyle süsleyerek taksimdeki ezgi akışına kayda değer biçimde renk, zarafet ve zenginlik kattığına dikkat çekmek mümkündür.

#### *Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma* kullanımı incelenmiştir. Bu çarpma türünün 1. cümlede 3 defa, 2. cümlede 4 defa, 3. cümlede 2 defa, 4. cümlede ise 8 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 17 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 13

Üstte verilen nota örneğinde, taksimın 4. cümlesindeki değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in örnekteki ezgi kesitinde çargâh, segâh ve dügâh perdelerinin başlarını süslediği bu çarpma türünü mordanlar ve bir önceki çarpma türüyle birlikte kullanarak ezgi akışına renk, canlılık katmasının yanı sıra, viyolonsel icrâsında kısmen tınısal bir karşıtlık unsuru da yarattığı söylenebilir.

#### *Çift çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *çift çarpma* kullanımı incelenmiştir. Çift çarpmanın 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede 3 defa, 3. ve 4. cümlede ise 1'er defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 6 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 14

Yukarıdaki örnekte, taksimın 1. cümlesindeki çift çarpma kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in otuzikilik değerdeki düğâh-segâh ve segâh-çargâh perdeleriyle oluşturduğu çift çarpmaları, işaretli kısımlardaki dolaylı sekvens kesitinde, çargâh ve hicâz perdelerinden önce birer ezgisel işleme unsuru olarak kullandığını ifâde etmek mümkündür. Bununla birlikte Cemil'in bu çift çarpmaları, ilgili kısımlarda segâh ve çargâh perdeleri üzerinde yaptığı kalışları ezgisel olarak desteklemek ve ezgi akışını zenginleştirmek amacıyla da kullandığı söylenebilir.

#### Üçlü çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki üçlü çarpma kullanımı incelenmiştir. Üçlü çarpmanın yalnızca 3. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında 1 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 15

Yukarıdaki örnekte, taksimın 3. cümlesinin sonundaki üçlü çarpma kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in işaretli kısımdaki üçlü çarpmayı, irak perdesi üzerinde Segâh'lı olarak yaptığı uzun süreli kalışı tınısal olarak destekleyip belirginleştirmek amacıyla kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte, viyolonsel icrâsını ezgisel açıdan renk ve ivme katarak zenginleştirmek için de üçlü çarpma süslemesi yaptığı söylenebilir.

### *Vurkaç çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *vurkaç çarpma* kullanımı incelenmiştir. Vurkaç çarpmanın yalnızca 2. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında 1 defa kullanıldığı görülmüştür.

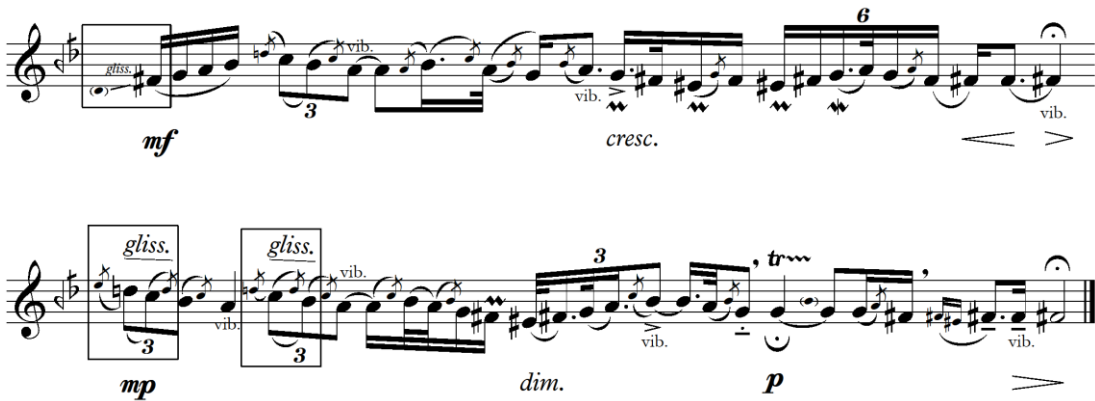


Örnek 16

Yukarıdaki örnekte, taksimin 2. cümlesindeki vurkaç çarpma kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in inici ezgi hattı üzerindeki acem-hüseynî-hicâz-çargâh perdelerinin arasını vurkaç tarzındaki çarpmalarla süsleyerek hem ezgideki iniş câzibesini güçlendirmek hem de ezgisel akışı yoğunlaştırıp zenginleştirmek istediği düşünülebilir.

### Glissando kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *glissando* kullanımı incelenmiştir. Glissando'nun 2. ve 3. cümlelerde 1'er defa, 4. cümlede ise 4 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 6 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 17

Üstteki nota örneğinde, 4. cümledeki glissando kullanımını görülmektedir. Mes'ud Cemil'in taksimdeki glissandoları çıkıcı ve inici şekilde kullandığına rastlanmıştır. Örnekteki işaretli ilk kısımda, yegâh perdesi üzerinden seri bir çıkıcı hareketle ırak perdesine doğru yaptığı glissando'yu, nağme başlangıcını nitelemek ve tınısal ifâdeyi yoğunlaştırmak amacıyla kullandığı düşünülebilir. Cemil'in işaretli diğer kısımlardaki sekvens biçimli kesitte nevâ-çargâh ve çargâh-segâh perdeleri arasında inici hareketle yaptığı glissandoları da çarpma süslemeleriyle birlikte tınısal ifâdeyi yoğunlaştırıp ezgiyi zenginleştirmek amacıyla kullandığı söylenebilir. Ayrıca Cemil'in yakın perdeler arasında yaptığı bu glissando'lu geçişlerde Türk müziği icrâ üslûbu doğrultusunda hareket ettiğine dikkat çekmek mümkündür.

### Grupetto kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *grupetto* kullanımını incelenmiştir. Grupetto'nun 1. cümlede 1 defa, 2. ve 3. cümlede ise 2'şer defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 5 defa kullanıldığı görülmüştür.

The image shows two staves of musical notation. The first staff begins with a 'rit.' (ritardando) marking and a '3' indicating a triplet. It contains a 'gliss.' (glissando) marking and a '(2)' indicating a second measure. The second staff starts with an 'accel.' (accelerando) marking and a 'vib.' (vibrato) marking. It includes a 'tr' (trill) marking and a '3' indicating a triplet. Dynamics include 'mf' (mezzo-forte) and 'f' (forte).

Örnek 18

Yukarıdaki örnekte, taksim 1. cümlesinin sonundaki ve 2. cümlesindeki grupetto kullanımını görülmektedir. Mes'ud Cemil'in 1. cümlesinin sonundaki inici nağmede, segâh perdesi üzerinde yaptığı grupettoyu çarpmalarla birlikte sâde bir ezgisel işleme unsuru olarak kullandığı söylenebilir. 2. cümle başlangıcında çargâh perdesi üzerinde yaptığı grupetto'yu aynı perdede yaptığı kalış öncesinde ezgisel anlamda süsleyici-zenginleştirici bir hazırlık unsuru olarak kullandığı düşünülebilir. Gerdâniye perdesi

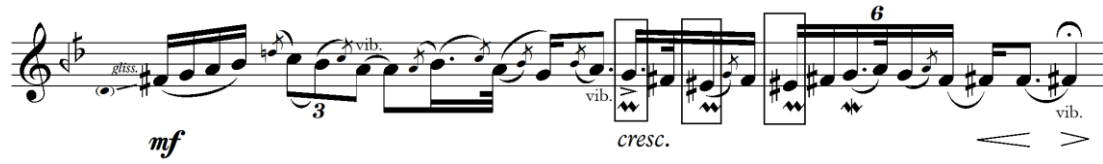
üzerindeki grupettoyu ise inici karakterdeki Sabâ ezginin başlangıç noktasını vurgulayan ezgisel bir işleme unsuru olarak yaptığına dikkat çekmek mümkündür.

### Mordan kullanımı

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *mordan* kullanımı incelenmiştir. Cemil'in taksim icrâsında üst ve alt hareketli olmak üzere iki mordan türü kullandığı görülmüştür.

#### *Üst hareketli mordan kullanımı*

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *üst hareketli mordan* kullanımı incelenmiştir. Bu mordan türünün 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede 3 defa, 3. cümlede 1 defa, 4. cümlede ise 4 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 9 defa kullanıldığı görülmüştür.

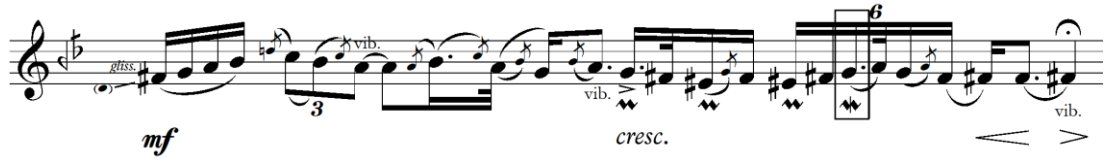


Örnek 19

Yukarıdaki örnekte, 4. cümledeki üst hareketli mordan süslemesi kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, işaretli kısımlardaki rast ve acem aşîrân perdelerinin üzerinde yaptığı üst hareketli mordan süslemelerini gerek birer işleme unsuru olarak ezgisel akışı zenginleştirme, gerekse devre sonundaki kalışa (ırak perdesi) bir nevî hazırlık unsuru oluşturma düşüncesiyle kullandığı ifade edilebilir.

#### *Alt hareketli mordan kullanımı*

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *alt hareketli mordan* kullanımı incelenmiştir. Bu mordan türünün 1. ve 4. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 2 defa kullanıldığı görülmüştür.

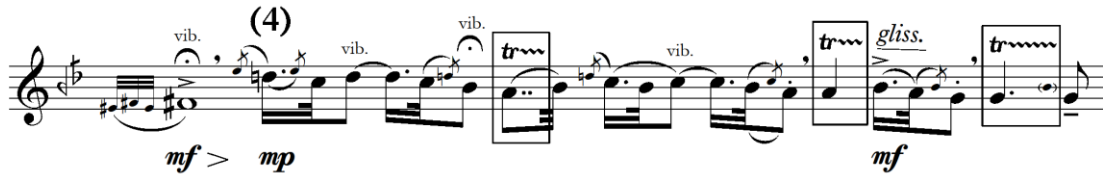


Örnek 20

Üstteki örnekte, 4. cümledeki alt hareketli mordan süslemesi kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in devre sonundaki kalış öncesinde rast perdesi üzerinde uyguladığı bu mordan süslemesini üst hareketli diğer türle birlikte kullanarak ezgisel akışa renk katmak ve icrâda da küçük bir tınısal karşıtlık unsuru oluşturmak amacıyla yaptığı düşünülebilir.

### Trill kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *trill* kullanımı incelenmiştir. Trill'in 2. cümlede 2 defa, 3. cümlede 1 defa, 4. cümlede ise 4 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 7 defa kullanıldığı görülmüştür.

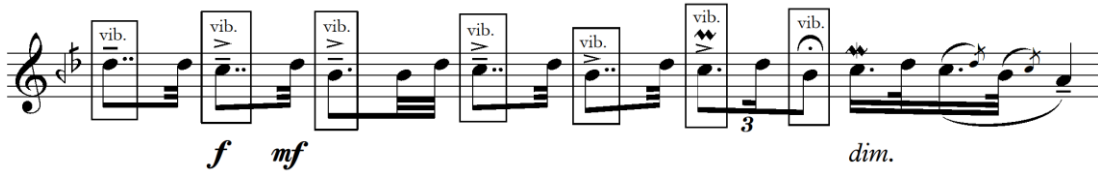


Örnek 21

Yukarıdaki örnekte, 2. cümle sonundaki trill süslemesi kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, 4. cümledeki ilk trill süslemesini ezgi başlangıcını oluşturan sekvensin ortasındaki düğâh perdesinin üzerinde uygulayarak tınısal ve ezgisel bir karşıtlık unsuru yarattığı söylenebilir. Bununla birlikte Cemil'in dörtlük değerdeki düğâh ile noktalı dörtlük değerdeki rast perdeleri üzerinde yaptığı uzun ve hızlı trillerin, bu perdelerdeki kalışları ezgisel olarak pekiştirip destekleyen zenginleştirici bir işleve sahip oldukları da söylenebilir. Bununla birlikte Cemil'in, söz konusu düğâh ve rast perdelerini düz bir şekilde duyurmamak amacıyla trillerle süsleyerek icrâ etmek istediği de düşünülebilir.

## Vibrato kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *vibrato* kullanımını incelenmiştir. Vibrato'nun 1. cümlede 8 defa, 2. cümlede 6 defa, 3. cümlede 3 defa, 4. cümlede ise 10 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 27 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 22

Üstteki örnekte, taksimin 1. cümlesindeki vibrato kullanımını görülmektedir. Mes'ud Cemil'in nispeten uzun süreli olan hicâz, çargâh ve segâh perdeleri üzerinde uyguladığı vibratoların, bu örnekteki ezgi kesitinde gerek perde önemlendiren ve müziksel dinamizmi yükselten, gerekse ezgi akışındaki tınısal hacmi ve ifade yoğunluğunu kuvvetlendiren bir ezgisel unsur olarak kullandığına dikkat çekmek mümkündür. Bununla birlikte vibratoların, taksim icrâsı boyunca çoğunlukla uzun süreli perdelerde tınısal açıdan zenginleştirici bir unsur işleviyle kullanıldıkları da söylenebilir.

### 4.7.4. Dördüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksimdeki viyolonsel icrâsında kullandığı müziksel ifade unsurları incelenmiştir. Cemil'in taksim icrâsında *piano*, *mezzo piano*, *mezzo forte*, *forte*, *crescendo*, *decrescendo* ve *diminuendo* gibi nüansları kullandığı görülmüştür. Viyolonsel icrâsında, nüansların dışında kullandığı diğer müziksel ifade unsurlarının da *puandorg*, *vurgu*, *accelerando* ve *ritardando* olduğu gözlenmiştir.

Mes'ud Cemil'in bu taksimde çeşitli bir nüans kullanımı sergilediği görülmüştür. Taksim boyunca viyolonseli genellikle orta kuvvetli ile orta hafif arasındaki bir tınısı gürlüğü ekseninde icrâ ettiği gözlenmiştir. Cemil'in, Dügâh taksiminde uyguladığı bu



nüansları güçlü bir müzikal ifâde anlayışıyla viyolonsel icrâsına aktardığını belirtmek mümkündür. Ayrıca, taksimdeki hafif ve gür nüanslar arasındaki denge ve karşıtlık unsurunu da viyolonsel icrâsını tınısal olarak zenginleştirecek şekilde oluşturduğu gözlenmiştir. Buna ek olarak, Cemil'in taksimde nitelikli, incelikli ve titiz bir müziksel ifâde anlayışı ortaya koyduğu da söylenebilir.

Cemil'in taksimdeki viyolonsel icrâsında ortaya koyduğu müziksel ifâde unsurları kullanımını genel bir bakış açısıyla şu şekilde değerlendirilebilir:

*Piano (p) nüansını;*

Taksim sonundaki tam karar perdesinde,

*Mezzo piano (mp) nüansını;*

4. cümle başlangıcındaki ve sonundaki inici ezgi kesitlerinde, *mf* nüansından *decrescendo* ile yaptığı gürlük azaltmaları sonrasında ve yine 4. cümlede yaptığı dinamik dalgalanma sonrasında,

*Mezzo forte (mf) nüansını;*

Cümle başlangıçlarında ve sonlarında, *f* nüansından *decrescendo* ile yaptığı gürlük azaltmalarının sonrasında, müziksel dinamizmi yükselttiği ezgi kesitlerinde ve taksimin son cümlesinde tam karara gittiği ezgi çizgisinde,

*Forte (f) nüansını;*

Çargâh perdesi üzerinde yaptığı vurgulamalarda ve kalıŖlarda, *mf* nüansından *crescendo* ile yaptığı gürlük artışları sonrasında ve 2. cümlede Sabâ seyri yaptığı inici ezgi kesitinde,

Crescendo nüansını;

*mf* nüansından *f* nüansına yaptığı gürlük artışlarında, son cümlede tam karara gidişi önceleyerek müziksel dinamizmi yükselttiği ezgi kesitinde ve *decrescendo* ile yaptığı dinamik dalgalanmalarda,

Decrescendo nüansını;

Taksim bitimindeki tam karar perdesinde, devre ve cümle sonlarında üzerinde kalış yaptığı belirli perdelerde, *f* nüansından *mf* nüansına yaptığı gürlük azaltmalarında, *diminuendo* nüanslarının sonrasında ve *crescendo* ile yaptığı dinamik dalgalanmalarda,

Diminuendo nüansını;

Taksim 1. ve 4. cümlelerinde karar perdesine gidişte yaptığı nağmeler ile müziksel dinamizmi düşürmeye başladığı nağmelerde,

Puandorg'u;

Cümle başlangıçları ve ortaları ile sonlarında uzatarak kalış yaptığı perdelerde ve taksimin sonundaki tam karar perdesinde,

Vurgu'yu;

Çargâh ve irak perdeleri üzerinde yaptığı kalışlarda, ivmelendirerek icrâ ettiği bazı tartımların ve nağmelerin başlangıcındaki perdelerde, çarpma-grupetto-glissando-mordan gibi süsleyici unsurlarla birlikte vurguladığı perdelerde ve vibrato ile belirginleştirerek kalış yaptığı perdelerde,

Ritardando'yu;

1. cümlenin sonunda irak perdesindeki kalışa gidişte ve 3. cümlede *accelerando* öncesindeki düğâh kalışta,

Accelerando 'yu;

3. cümlelerin 4. cümleye bağlantısında *ritardando* ile birlikte ezgisel akışı hızlandırarak güçlendirmede ve bu cümleler arasındaki bağlantıyı pekiştirmede kullandığı görülmüştür.

Mes'ud Cemil'in sıklık olarak taksim icrâsı kapsamında;

- *Piano nüansını* yalnızca 4. cümlede olmak üzere 1 defa,
- *Mezzo piano nüansını* yalnızca 4. cümlede olmak üzere 2 defa,
- *Mezzo forte nüansını* 1. cümlede 3 defa, 2. cümlede 2 defa, 3. cümlede 3 defa, 4. cümlede ise 2 defa olmak üzere toplam 10 defa,
- *Forte nüansını* 1. cümlede 2 defa, 2. ve 3. cümlede 1'er defa olmak üzere toplam 4 defa,
- *Crescendo nüansını* 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede 2 defa, 3. cümlede 4 defa, 4. cümlede ise 2 defa olmak üzere toplam 9 defa,
- *Decrescendo nüansını* 1. ve 2. cümlede 2'şer defa, 3. cümlede 3 defa, 4. cümlede ise 2 defa olmak üzere toplam 9 defa,
- *Diminuendo nüansını* 1, 2 ve 4. cümlede 1'er defa olmak üzere toplam 3 defa,
- *Puandorg'u* 1. cümlede 5 defa, 2. cümlede 6 defa, 3. cümlede 1 defa, 4. cümlede ise 4 defa olmak üzere toplam 16 defa,
- *Vurgu 'yu* 1. cümlede 8 defa, 2. cümlede 8 defa, 3. cümlede 8 defa, 4. cümlede ise 3 defa olmak üzere toplam 27 defa,
- *Ritardando 'yu* 1. ve 3. cümlede 1'er defa olmak üzere toplam 2 defa,
- *Accelerando 'yu* 2. ve 3. cümlede olmak üzere toplam 2 defa kullandığı görülmüştür.

Bu taksimde, Mes'ud Cemil'in viyolonsel icrâsında kullandığı gür ve hafif nüanslar arasındaki denge ve karşıtlık unsurunu ustalıklı bir biçimde yansıttığı söylenebilir. Cemil'in taksimde ortaya koyduğu titiz ve nitelikli nüans kullanımının onun viyolonsel icrâsındaki müziksel ifade gücünü hissedilir şekilde gösterdiğine dikkat çekmek mümkündür.

#### 4.7.5. Beşinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan *tartımsal unsurlar* incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında *üçleme*, *beşleme*, *altılama* ve *senkop* gibi tartımların kullanıldığı görülmüştür.

##### Üçleme tartım kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *üçleme tartım* kullanımı incelenmiştir. Üçleme tartımının 1. cümlede 2 defa, 2. cümlede 2 defa, 3. ve 4. cümlede ise 4'er defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 12 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 23

Yukarıda verilen örnekte, 2. cümledeki sonundaki ve 3. cümledeki başındaki üçleme tartım kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, 2. cümle bitiminde onaltılık değerdeki üçleme tartımını çargâh perdesindeki kalışı vurgulamak amacıyla kullandığı söylenebilir. 3. cümle başlangıcında hicâz-çargâh-segâh perdeleriyle oluşturduğu dörtlük değerdeki tekrarlayan üçleme tartımlarını ise perde aralarındaki hüseyinî ve hicâz çarpımlarla birlikte ezgideki iniş câzibesini ve müziksel ifâde yoğunluğunu arttırmak amacıyla kullandığı düşünülebilir.



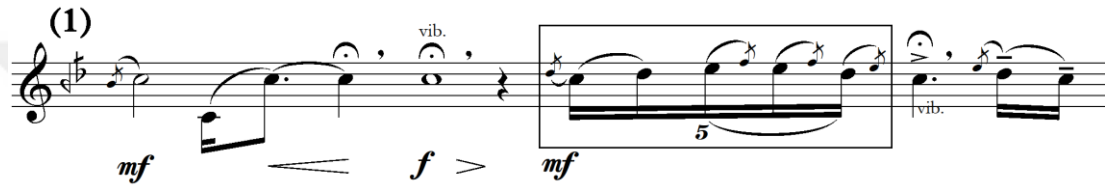
Örnek 24

Üstteki örnekte ise 3. cümledeki sonundaki bir diğer üçleme tartım kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, hicâz-dügâh arasındaki perdelerle oluşturduğu

sekizlik değerdeki bu üçleme tartımlarını, irak perdesindeki kalışa gidişte hem ezgisel akışa ivme kazandırmak hem de tartımsal bir çeşitlilik ve karşıtlık unsuru oluşturmak amacıyla kullandığı söylenebilir.

### Beşleme tartım kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *beşleme tartım* kullanımı incelenmiştir. Beşleme tartımının 1. ve 3. cümlelerde 1'er defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 2 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 25

Yukarıdaki örnekte, 1. cümledeki başındaki beşleme tartım kullanımı görülmektedir. Onaltılık değerdeki çargâh-hicâz-hüseyinî perdeleriyle oluşturduğu bu seri beşleme tartımını, 1. cümlede taksim açışını yaptığı ezgiye en başından ivme ve dinamizm kazandırmak ve çargâh perdesinde gösterdiği üçüncü kalışa ezgisel küçük bir başlangıç oluşturmak amacıyla kullandığı düşünülebilir.

### Altılama tartım kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *altılama tartım* kullanımı incelenmiştir. Altılama tartımının 3. ve 4. cümlelerde 1'er defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 2 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 26

Yukarıdaki örnekte, 4. cümledeki altılama tartım kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in işaretli kısımda acem aşîrân-ı Irak-rast-dügâh perdeleriyle oluşturduğu bu altılama tartımı, devre sonunda yer alan Irak perdesindeki kalış öncesinde, ezgisel akışı ivmelendirip yoğunlaştırmak ve bu perdedeki Segâh etkisini vurgulamak amacıyla kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, tartımsal açıdan hem bir karşıtlık unsuru hem de söz konusu kalış öncesinde bir bağlantı unsuru olarak altılama tartımını kullandığına dikkat çekmek mümkündür.

### Senkop kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *senkop* kullanımı incelenmiştir. Senkop'un 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede 4 defa, 3. cümlede 1 defa, 4. cümlede ise 7 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 13 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 27

Yukarıdaki örnekte, 4. cümledeki senkop kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in işaretli ilk kısımdaki dügâh perdesinde yaptığı kalışı tutup belirginleştirmek amacıyla senkop kullandığı söylenebilir. Cemil'in işaretli diğer kısımdaki senkop ise Irak perdesi üzerinde yaptığı kalışı niteleyip vurgulamak ve taksimdeki tartımsal altyapıya ivme kazandırmak amacıyla yaptığı düşünülebilir.

### **4.7.6. Altıncı alt probleme ilişkin bulgular ve yorum**

Bu alt problem kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki cümle ve makam anlayışı incelenmiştir. Bir sonraki sayfada verilen nota örneğinde (Bkz. Örn. 28), taksimi oluşturan 4 müzik cümlesinin tamamı devreleriyle birlikte gösterilmiştir. Bununla birlikte, Cemil'in taksimdeki makam anlayışını ortaya koyan seyir özellikleri de müzik cümlelerindeki devreler üzerinden gidilerek açıklanmıştır.

□ Devre

(1) Cümle

(1) 1. Devre

*mf* *f* *mf*

*f* *mf* *dim.*

1. Devre

(2)

*mf*

*accel.*

*f* *mf*

1. Devre

(3)

*dim.* *mf* *cresc.* *f*

2. Devre

1. Devre

Örnek 28

### 1. Cümle

Taksimın 1. cümlesi tek devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil 1. cümledeki ezgisel yapıyı noktalı dörtlük, noktalı sekizlik ve noktalı onaltılık değerdeki tartımlar ile sekizlik değerdeki üçleme tartımları, onaltılık değerdeki bir beşleme tartımı ve senkoplarla oluşturmuştur. Bu cümledeki ezgiyi çıkıcı ve inici nağmeler kullanarak işlemiştir.

1. cümleye, çargâh perdesini merkez olarak tutup üzerinde uzun bir kalış yaparak başlamıştır. Bu cümlede, çargâh-hüseynî-ıraq hattındaki tam ve yarım perdeleri



kullanarak oluşturduğu nağmelerle yerinde Sabâ ve ırak'ta Segâh olmak üzere özet bir Bestenigâr seyri göstermiştir. Sabâ seslerinde dolaşarak çargâh perdesini ardışık kalışlarla önemlendirdikten sonra segâh perdesini tutmuş ve devamında düğâh perdesinde Sabâ'lı kalış yapmıştır. Düğâh'taki Sabâ'lı kalışın hemen ardından ırak perdesi üzerinde Segâh'lı kalış yaparak 1. cümleyi sonlandırmıştır.

## 2. Cümle

Taksim 2. cümlesi de tek devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil 1. cümledeki ezgisel yapıyı sekizlik, noktalı sekizlik, noktalı onaltılık ve otuzikilik değerdeki tartımlar ile onaltılık değerdeki üçleme tartımları ve bir de senkopla oluşturmuştur. Bu cümledeki ezgiyi çıkıcı ve inici nağmelerle işlemiştir.

Irak-hüseynî perdeleri arasındaki Sabâ sesleriyle ırak perdesi üzerinden çargâh'a çıkmış ve bu perdeyi önemlendirip tuttuktan sonra üzerinde kalış yapmıştır. Devamında, şehnâz-düğâh-hicâz hattındaki Sabâ seslerinde gezindikten sonra düğâh perdesine inerek üzerinde Sabâ'lı kalış yapmıştır. Düğâh perdesindeki bu kalışın ardından segâh ve hicâz perdelerini tutmuş ve sonrasında çargâh perdesinde kalış yapmıştır. En sonda, çargâh perdesini vurgulayarak üzerinde bir kalış daha göstermiş ve 2. cümleyi sonlandırmıştır.

## 3. Cümle

Taksim 3. cümlesi 2 devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil, 1. devredeki ezgisel yapıyı noktalı dördlük ve noktalı onaltılık değerdeki tartımlar ile dördlük değerdeki üçleme tartımlarıyla oluşturmuştur. Bu devredeki ezgiyi çıkıcı ve inici nağmelerle işlemiştir. Çargâh-acem-düğâh hattındaki Sabâ seslerini kullanarak önce çargâh perdesinde kalış yapmıştır. Üçlemelerle vurguladığı segâh perdesinden sonra, devre bitimindeki düğâh perdesi üzerinde Sabâ'lı bir kalış daha göstererek 1. devreyi tamamlamıştır.

2. cümlenin 2. devresindeki ezgisel yapıyı ise sekizlik değerdeki tartım ile sekizlik değerdeki üçleme, onaltılık değerdeki beşleme, altılama tartımları ve senkopla oluşturmuştur. Bu devredeki ezgiyi de çıkıcı ve inici nağmeler kullanarak işlemiştir.

Hicâz-ıırak arasındaki Sabâ seslerinde dolaşıp segâh ve düğâh perdelerini önemlendirdikten sonra, devre bitimindeki ıırak perdesi üzerinde Segâh'lı uzun bir kalış yaparak 3. cümleyi sonlandırmıştır.

#### 4. Cümle

Taksim'in 4. cümlesi ise tek devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil, 1. cümledeki ezgisel yapıyı noktalı dördlük, noktalı sekizlik, onaltılık ve noktalı onaltılık değerdeki tartımlar ile sekizlik ve noktalı onaltılık değerdeki üçleme tartımları, onaltılık değerdeki altılama tartımları ve senkoplarla oluşturmuştur. Bu cümledeki ezgiyi ise inici yapıdaki nağmelerle işlemiştir.

Nevâ-ıırak arasındaki Segâh sesleriyle düğâh, rast ve tekrar düğâh perdesinde peş peşe yaptığı kalışların ardından, acem aşîrân perdesinden destek alarak ıırak perdesini senkoplarla önemlendirmiş ve üzerinde Segâh'lı bir kalış göstermiştir. Devamında, tekrar nevâ'ya çıkıp bu perdeden hareketle düğâh ve rast perdelerinde kalışlar yapmış ve ardından rast perdesini tutarak ıırak perdesine gelmiştir. İırak perdesini kısaca vurgulayıp üzerinde Segâh'lı tam karar vererek 4. cümleyi ve taksim seyrini noktalamıştır.



Şekil 4.7. Bolâhenk akorduyla icrâ edilen Bestenigâr taksimdeki perde kullanım şeması

Şekil 4.7.'de, Mes'ud Cemil'in Bestenigâr taksimindeki perde kullanımının en pestten en tize doğru sıralanmış şeması görülmektedir. Bolâhenk akorduyla ve toplam 14 perde kullanarak icrâ ettiği bu taksimde indiği en pest perdenin kaba çargâh, çıktığı en tiz perdenin ise şehnâz olduğu belirlenmiştir. Mes'ud Cemil'in ilgili şekildeki işaretli notalarla gösterilen ıırak, rast, düğâh, segâh, çargâh, nevâ ve acem perdelerinde kalışlar yaptığı görülmüştür. Şekildeki işaretlenmeyen diğer notalarla gösterilen kaba çargâh, yegâh, acem aşîrân, nim hicâz, nevâ, hüseyî, acem, gerdâniye ve muhayyer perdeleri üzerinde herhangi bir kalış yapmamış ve bu perdeleri Bestenigâr makamının seyri için

gerekli birer ezgisel unsur olarak kullanmıştır. Taksim icrâsında kalış yaparak en çok vurguladığı perdelerin ise çargâh ve düğâh olduğu gözlenmiştir. Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki ezgi örgüsünü ağırlıklı olarak irak-acem arasındaki tam ve yarım perdeleri kullanarak oluşturduğu görülmüştür. Bununla birlikte Cemil'in, kaba çargâh-şehnâz arasındaki bütün perdeleri Bolâhenk akordu bünyesinde viyolonsel in orta ve tiz bölgelerini kullanarak icrâ ettiği belirlenmiştir.

Mes'ud Cemil, taksim icrâsı genelinde makamın önemli perdesi olan çargâh'ta sıklıkla kalış yapmıştır. Bestenigâr makamının karar perdesi olan irak'ı da taksim icrâsında sıkça kullanarak vurgulamıştır. Bununla birlikte segâh, hicâz, nevâ, hüseyinî ve acem perdelerini de kullanmıştır. Mes'ud Cemil bu taksimdeki perde kullanımıyla birlikte geleneğe uygun bir Bestenigâr icrâsı sergilemiştir. Segâh ve hicâz perdelerini taksim icrâsındaki çıkıcı nağmelerde tizleştirerek, inici nağmelerde de pestçe basarak çıkış-iniş câzibesine uygun şekilde kullanmıştır. Mes'ud Cemil'in taksimde Bestenigâr makamı eksenine çıkmadığı gözlenmiştir. Taksim icrâsına Sabâ ile başlayıp irak'ta Segâh'la bitirmiş ve makamı gelenekteki seyir anlayışına uygun olarak işlemiştir.

#### **4.8. Ferahfezâ Taksim**

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in viyolonselle Ferahfezâ makamında icrâ ettiği taksiminde (Bkz. EK-9) kullandığı teknik ve müziksel unsurların analizi için belirlenmiş olan 1, 2, 3, 4, 5 ve 6 numaralı alt problemlere yönelik elde edilen bulgular, görsel nota örnekleri ile birlikte başlıklar halinde incelenerek yorumlanmıştır.

##### **4.8.1. Birinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum**

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan pozisyonlar incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında viyolonsel in 1, 2, 3 ve 4. temel pozisyonlarının kullanıldığı görülmüştür. 4. pozisyondan yukarı olan diğer üst pozisyonların kullanımına rastlanmamıştır.

## Birinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *birinci pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Birinci pozisyonun 1. cümlede 11 defa, 2. cümlede 6 defa, 3. cümlede ise 7 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 24 defa kullanıldığı görülmüştür.

The musical notation shows a melodic line in G major, 2/4 time. The first measure is marked with a circled 1 and a box, indicating the first position. The second measure is marked with a circled 2 and a box, indicating the second position. The third measure is marked with a circled 1 and a box, indicating the first position. The notation includes dynamics like *mp* and *p*, and articulation marks like *vib.* and accents. The string positions are indicated by Roman numerals II and I below the staff.

Örnek 1

Yukarıda verilen örnekte, taksimin 2. cümlesinin sonundaki 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Bolâhenk akordundaki bu taksimin icrâsını ağırlıklı olarak viyolonselın orta ve tiz bölgesinden yapan Cemil'in, 1. pozisyonu yer yer kullandığına rastlanmıştır. Örnekteki işaretli kısımlarda, Uşşak seyri yaptığı ezgi kesitlerini oluşturan tam ve yarım perdeleri teknik olarak el altı ve paralel konumda, seri ve akıcı şekilde, düzgün bir entonasyonla icrâ etmek amacıyla Mes'ud Cemil'in 1. pozisyonu kullandığı düşünülebilir. Cemil'in bu pozisyonu kullanımında, Bolâhenk akordunun viyolonselde Ferahfezâ makamının icrâsına sağladığı teknik kolaylığın da etkisinin olduğu söylenebilir. Söz konusu bu teknik kolaylık, Ferahfezâ makamı perdelerinin Bolâhenk akordunda el altı ve paralel şekildeki ulaşılabilirliği olarak açıklanabilir. Ayrıca Bolâhenk akordunda, rast, nevâ ve kaba çargâh perdelerinin viyolonselın orta ve pest bölgesinde boş tellere denk gelmesi de bu teknik rahatlığın icrâyaya yansıtılmasını sağlamaktadır.

Ayrıca işaretli kısımlarda ezgi kesitlerinde, perde aralarında ve üzerlerinde yaptığı çarpma ve mordan gibi çeşitli süslemeleri de teknik açıdan daha esnek bir şekilde uygulayabilmek amacıyla 1. pozisyonu tercih ettiği söylenebilir. Buna ek olarak, işaretli kısımlardaki ezgi kesitlerini viyolonselın II. ve I. telleri arasında rahat geçiş

yapmak suretiyle açık ve parlak bir tınıyla seslendirip icrâya yansıtma amacıyla da bu konumdan yararlandığı söylenebilir.

Örnek 2

Üstteki örnekte ise taksimın 3. cümlesinin sonundaki bir diğer 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in taksimın sonunda, yegâh üzerinden Bûselik seyri yaptığı ezgi kesitinde hüseyinî aşîrân-kürdî-yegâh hattındaki tam ve yarım perdeleri el altı ve birbirine paralel konumda, seri ve akıcı şekilde, temiz bir entonasyonla icrâ etmek için burada da 1. pozisyonu kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, işaretli kısımlardaki nağmeleri viyolonselın III. ve II. telleri üzerinde koyu, dolgun ve derinlikli bir tınıyla icrâya yansıtma amacıyla da 1. pozisyonu tercih ettiği söylenebilir.

Örnek 3

Yukarıdaki örnekte, taksimın 1. cümlesinde yer alan bir başka 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, viyolonselın I. telindeki acem perdesini grupettoyla süslemek ve devre sonunda bu perdede yaptığı uzun süreli kalışı aynı tel üzerinde vibrato ve rast çarpmayla da destekleyerek açık, parlak ve gür bir tınıyla icrâ etmek amacıyla işaretli kısımda da 1. pozisyon kullandığı söylenebilir.

## İkinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *ikinci pozisyon* kullanımı incelenmiştir. İkinci pozisyonun 1. cümlede 5 defa, 2. cümlede 4 defa, 3. cümlede ise 5 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 14 defa kullanıldığı görülmüştür.

1. cümle: 0 1 3 4 5 6 1 2  
mf f mf

2. cümle: 1 2  
mf

3. cümle: 1 2  
mf

Örnek 4

Yukarıdaki örnekte, taksimin 1. cümlesindeki 2. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in acem, gerdâniye ve şehnâz perdelerini viyolonselın I. teli üzerinde teknik olarak el altı ve ardışık konumda icrâ etmek ve gerdâniye perdesini alt hareketli mordan, acem perdesini de trille süslemek amacıyla 2. pozisyonu kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, 1. pozisyona rahat şekilde geçiş imkânı sağlaması nedeniyle de 2. pozisyondan sıkça yararlandığı söylenebilir.

1. cümle: 3 1 6 2 4 2 2 1 1 6 2 3 1 4 3 6  
mp

2. cümle: 2 3 1 4 3 6  
mp

3. cümle: 2 3 1 4 3 6  
mp

Örnek 5

Üstte verilen örnekte ise, taksimin 2. cümlesindeki bir diğer 2. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, segâh ve çargâh perdeleriyle birlikte nevâ perdesini de viyolonselın II. teli üzerinde, kapalı şekilde, vibrato'lu olarak seslendirmek ve 1. pozisyona geçiş unsuru oluşturmak amacıyla 2. pozisyonu kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte segâh, çargâh ve nevâ perdelerini II. telde el altı ve ardışık şekilde, koyu ve derinlikli bir tınıyla icrâ etmek için de 2. pozisyondan yararlandığı söylenebilir.

Örnek 6

Yukarıdaki örnekte, 3. cümledeki bir başka 2. pozisyon kullanımı görülmektedir. Acem aşîrân ve hüseyî aşîrân perdeleriyle birlikte rast perdesini de viyoloncelin III. teli üzerinde kapalı şekilde basmak, hüseyî aşîrân perdesini üst hareketli mordan, rast perdesini de grupetto ile süslemek amacıyla 2. pozisyonu kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte rast, acem aşîrân ve hüseyî aşîrân perdelerini III. telde el altı ve ardışık konumda, dolgun ve derinlikli bir tınıyla icrâ etmek için de 2. pozisyonu tercih ettiği söylenebilir.

### Üçüncü pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *üçüncü pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Üçüncü pozisyonun 1. cümlede 4 defa, 2. cümlede 2 defa, 3. cümlede ise 2 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 8 defa kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 7

Üstte verilen örnekte, 1. cümledeki 3. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in gerdâniye, muhayyer ve sünbüle perdelerini viyoloncelin I. teli üzerinde teknik olarak el altı, ardışık konumda ve çarpmalarla icrâ etmek amacıyla 3. pozisyon kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, söz konusu perdelerle oluşturduğu

nağmeleri I. telde açık, parlak ve keskin bir tınıyla icrâ etmek amacıyla da 3. pozisyonu kullandığını belirtmek mümkündür.

Örnek 8

Yukarıdaki örnekte, 1. cümledeki bir diğer 3. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, viyolonsel'in I. telinde boş konumda kullandığı nevâ perdesini, bu defa II. tel üzerinde kapalı konumda duyurmak ve çargâh perdesinde nevâ ile birlikte trill süslemesi yaparak kalış yapmak amacıyla 3. pozisyondan yararlandığı düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, çargâh, nevâ ve çarpma şeklindeki hüseyinî perdelerini II. tel üzerinde el altı ve ardışık konumda, koyu ve dolgun bir tınıyla icrâ etmek amacıyla 3. pozisyona başvurduğu söylenebilir.

#### Dördüncü pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *dördüncü pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Dördüncü pozisyonun yalnızca 3. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında 1 defa kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 9

Üstteki örnekte, 3. cümledeki 4. pozisyon kullanımı görülmektedir. Rast ve düğâh perdelerini viyolonsel'in III. teli üzerinde kapalı, el altı ve ardışık konumda duyurmak



amacıyla 4. pozisyonu kullandığı düşünülebilir. Bunun yanı sıra, düğâh perdesini grupetto ile süsleyerek tutmak için de 4. pozisyonundan yararlandığı vurgulanabilir.

#### 4.8.2. İkinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan yay teknikleri incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında *legato* ve *detaché* yay tekniklerinin kullanıldığı görülmüştür.

##### Legato yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *legato yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Legato yay tekniğinin 1. cümlede 43 defa, 2. cümlede 34 defa, 3. cümlede ise 36 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 113 defa kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 10

Yukarıda verilen örnekte, taksimin 3. cümlesindeki legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in taksim icrâsının büyük kısmında legato yay tekniğinden yararlandığı söylenebilir. Cemil'in, düğâh-nevâ-hüseynî aşîrân hattındaki tam ve yarım perdelerle Uşşak ve Acem aşîrân seyri gösterdiği ezginin nağmelerini çarpma ve mordan gibi sıkça kullandığı süsleyici unsurlarla birlikte bütünlüklü, akıcı ve pürüzsüz bir tınıyla icrâ etmek ve nevâ, rast ve acem aşîrân perdeleri üzerinde yaptığı kalıplara daha yumuşak ve zarif bir ifâdeyle varmak amacıyla legato tekniğini

kullandığı düşünülebilir. Ayrıca Cemil'in, nota örneğinde işaretli kısımlarda yer alan onaltılık ve otuzikilik değerdeki perdelerin hızlı ve akıcı şekildeki icrâsında, sağ ve sol el arasındaki koordinasyonu teknik olarak daha rahat bir biçimde sağlamak amacıyla da legato yay tekniğinden yararlandığı söylenebilir. Buna ek olarak Cemil'in, örnekteki onaltılık ve otuzikilik değerdeki tartımlarla oluşturduğu bu nağmeleri el altı ve ardışık konumda, çoğunlukla uzun yay hareketleriyle ve seri şekilde icrâ etmesine elverişli olması nedeniyle de legato yay tekniğini tercih ettiğine dikkat çekmek mümkündür.

### Detaché yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *detaché yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Detaché yay tekniğinin 1. cümlede 29 defa, 2. cümlede 15 defa, 3. cümlede ise 18 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 62 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 11

Yukarıda verilen örnekte, taksimin sonundaki detaché yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in taksim icrâsında bu tekniği seyrek şekilde kullandığı söylenebilir. Cemil'in işaretli kısımlardaki acem aşîrân, hüseyinî aşîrân, yegâh ve kaba nim hicâz perdelerini köşeli, ivmeli ve keskin bir tınıyla icrâ etmek ve taksimin bitiminde yer alan yegâh perdesi üzerindeki Bûselik'li tam kararı belirgin bir müziksel ifâdeyle vurgulamak amacıyla detaché yay tekniğini kullandığı düşünülebilir.

### **4.8.3. Üçüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum**

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan süsleme teknikleri incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında *çarpma*,

*glissando, grupetto, mordan, trill ve vibrato* gibi süsleyici unsurların kullanıldığı görülmüştür.

### Çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *çarpma* kullanımı incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda Cemil'in, viyolonsel icrâsında *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma*, *değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma*, *çift çarpma*, *dörtlü çarpma* ve *vurkaç çarpma* türlerini kullandığı görülmüştür.

### *Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma* kullanımı incelenmiştir. Bu çarpma türünün 1. cümlede 18 defa, 2. cümlede 14 defa, 3. cümlede ise 9 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 41 defa kullanıldığı görülmüştür.

The image displays two staves of musical notation in a single system. The top staff begins with a dynamic marking of *mf*, followed by a *f* marking. It features several measures with slurs and accents, including a section marked *accel.* with a dashed line. The bottom staff starts with a *f* marking, followed by a *mf* marking and another *f* marking. It also includes slurs, accents, and a section marked *accel.* with a dashed line. The notation includes various ornaments such as trills (*tr*), vibratos (*vib.*), and slurs, along with dynamic markings and articulation marks.

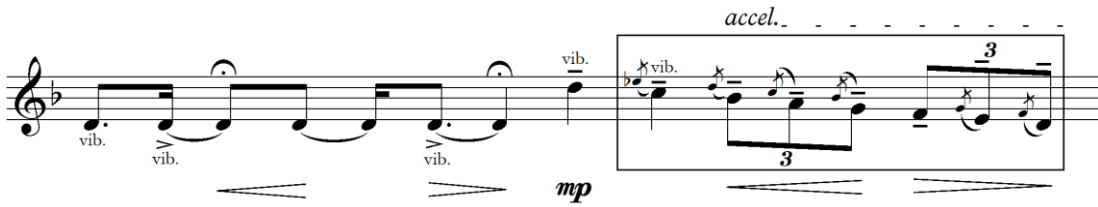
Örnek 12

Yukarıdaki örnekte, taksimin 1. cümlesindeki *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma* kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in işaretli kısımlardaki perdelerin aralarını Türk müziği icrâ üslûbuna da uygun biçimde bolca serpiştirerek süslediği bu çarpma türünü, ezgisel akışa belirgin biçimde renk ve canlılık katmak ve taksimdeki viyolonsel icrâsını zenginleştirmek amacıyla kullandığı düşünülebilir. Ayrıca birer işleme niteliğine sahip olan bu çarpmaların, müziksel açıdan ezgi

çizgisindeki çeşitliliği ve zenginliği en üst düzeyine çıkaran süsleyici unsurlar şeklinde kullanıldıklarına dikkat çekmek mümkündür.

#### *Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma* kullanımını incelenmiştir. Bu çarpma türünün 1. cümlede 9 defa, 2. cümlede 8 defa, 3. cümlede ise 9 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 26 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 13

Üstte verilen örnekte, taksimin 3. cümlesindeki *değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma* kullanımını görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, çargâh-yegâh arasındaki tam ve yarım perdelerle oluşturduğu inici nağmede yer alan bu çarpma türünü, ezgisel akışa tınısal bir renk ve incelik katmanın yanı sıra, belirgin bir ivme ve canlılık kazandırmak amacıyla uyguladığı düşünülebilir. Buna ek olarak Cemil'in, işaretli kısımdaki nağmeyi oluşturan perdelerin başında yaptığı bu çarpma türünü, ezgi çizgisi üzerinde bir nevî işleme sesi olarak da kullanıldığına dikkat çekmek mümkündür.

#### *Çift çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *çift çarpma* kullanımını incelenmiştir. Çift çarpmanın 2. cümlede 2 defa, 3. cümlede ise 1 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 3 defa kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 14

Yukarıdaki örnekte, 2. cümledeki çift çarpma kullanımı görülmektedir. Onaltılık değerdeki çargâh-nevâ ile düğâh-çargâh perdeleriyle oluşturduğu bu çift çarpmaları, Uşşak seyri gösterdiği ezgideki çargâh ve segâh perdelerinin başında ezgisel birer işleme ve ivme unsuru olarak kullandığı söylenebilir. Bununla birlikte Cemil'in, işaretli kısımlardaki çift çarpmaları ezgideki diğer çarpmalarla birlikte kullanarak viyolonsel icrâsında gerek tınısal bir karşıtlık unsuru yarattığına ve gerekse taksimdeki müziksel akışı zenginleştirdiğine dikkat çekmek mümkündür.

#### Dörtlü çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *dörtlü çarpma* kullanımı incelenmiştir. Dörtlü çarpmanın yalnızca 2. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında 1 defa kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 15

Üstte verilen örnekte, taksimin 2. cümlesinin sonundaki dörtlü çarpma kullanımı görülmektedir. Çargâh perdesi üzerinde otuzikilik değerdeki nevâ-hüseynî perdeleriyle oluşturduğu bu dörtlü çarpma şeklinde de tanımlanabilecek ezgisel işleme unsurunu, çift çarpma ile üçlü çarpmaya benzer şekilde, ezgisel akış üzerinde belirgin

bir renk, zarafet, tınısal karşıtlık ve zenginlik unsuru yaratmak amacıyla kullandığına dikkat çekmek mümkündür.

#### *Vurkaç çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *vurkaç çarpma* kullanımı incelenmiştir. Vurkaç çarpmanın yalnızca 3. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında 1 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 16

Yukarıdaki örnekte, taksimin 3. cümlesindeki vurkaç çarpma kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, nevâ-rast hattındaki perdelerin arasında kullandığı bu çarpma türünü, nevâ perdesinden rast perdesine kadar oluşturduğu inici küçük nağmede ezgisel bir süsleme ve işleme unsuru şeklinde kullanarak viyolonsel icrâsına renk, canlılık ve ivme katmayı amaçladığı düşünülebilir.

#### Glissando kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *glissando* kullanımı incelenmiştir. Glissando'nun 2. ve 3. cümlelerde 1'er defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 2 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 17

Yukarıdaki örnekte, 2. cümledeki glissando kullanımı görülmektedir. Taksimdeki glissando süslemelerinin çıkıcı hareketle kullanıldıklarına rastlanmıştır. Mes'ud

Cemil, rast perdesinden segâh perdesini doğru çıkıcı ve seri bir hareketle yaptığı bu glissando'yu, gerek işaretli kısımdaki ezgi kesitinin başlangıcını vurgulamak ve gereksek bu kısımdaki tınısal ifâdeyi güçlendirmek amacıyla kullandığı düşünülebilir.

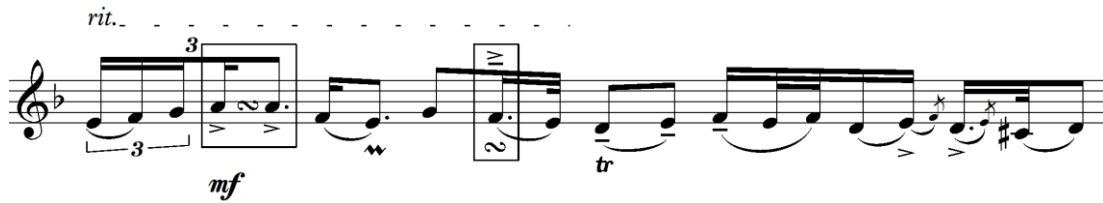
### Grupetto kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *grupetto* kullanımını incelenmiştir. Grupetto'nun 1. cümlede 2 defa, 2. ve 3. cümlelerde ise 2'şer defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 6 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 18

Yukarıdaki örnekte, 1. cümlelerin başlangıcındaki grupetto kullanımını görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, dörtlük değerdeki çargâh ve acem perdeleri üzerinde yaptığı bu grupetto süslemelerini, taksim coşkulu ve dinamik karakterini yansıtmak amacıyla belirgin ve canlı bir ezgisel ifâdeyle kullandığına dikkat çekmek mümkündür. Bununla birlikte bu grupettoların, taksim ezgisinin devamında duyulan zengin süsleyici unsurların bir nevî habercisi olabilecek bir nitelik taşıdığı da söylenebilir.



Örnek 19

Üstte verilen örnekte ise 3. cümledeki bir diğer grupetto kullanımını görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, dügâh ve acem aşîrân perdeleri üzerinde yaptığı bu grupetto süslemelerini, işaretli kısımlardaki inici nağmelerde ezgisel birer işleme unsuru olarak müziksel akışı güçlendirip zenginleştirmek amacıyla kullandığı düşünülebilir.

### Mordan kullanımı

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *mordan* kullanımı incelenmiştir. Cemil'in viyolonsel icrâsında üst ve alt hareketli olmak üzere iki mordan türü kullandığı görülmüştür.

#### *Üst hareketli mordan kullanımı*

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *üst hareketli mordan* kullanımı incelenmiştir. Bu mordan türünün 1. cümlede 7 defa, 2. cümlede 2 defa, 3. cümlede ise 8 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 17 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 20

Yukarıdaki örnekte, 3. cümledeki üst hareketli mordan süslemesi kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in işaretli kısımlarda, otuzikilik değerdeki rast, dügâh, hüseyî aşîrân perdelerinin üzerinde uyguladığı bu mordan süslemelerini, örnekteki seri nağmeleri tınısal açıdan renklendirmek ve taksimdeki müziksel akışı zenginleştirmek amacıyla ezgisel birer işleme unsuru olarak kullandığı düşünülebilir.

#### Alt hareketli mordan kullanımı

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *alt hareketli mordan* kullanımı incelenmiştir. Bu mordan türünün 1. cümlede 3 defa, 2. cümlede 2 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 5 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 21



Yukarıdaki örnekte, 2. cümledeki alt hareketli mordan süslemesi kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, onaltılık değerdeki çargâh perdeleri üzerinde yaptığı bu mordan süslemelerini ezgisel akışta küçük bir tınısal karşıtlık unsuru oluşturmak ve icrâya kısmen renk ve ivme katmak amacıyla kullandığı söylenebilir.

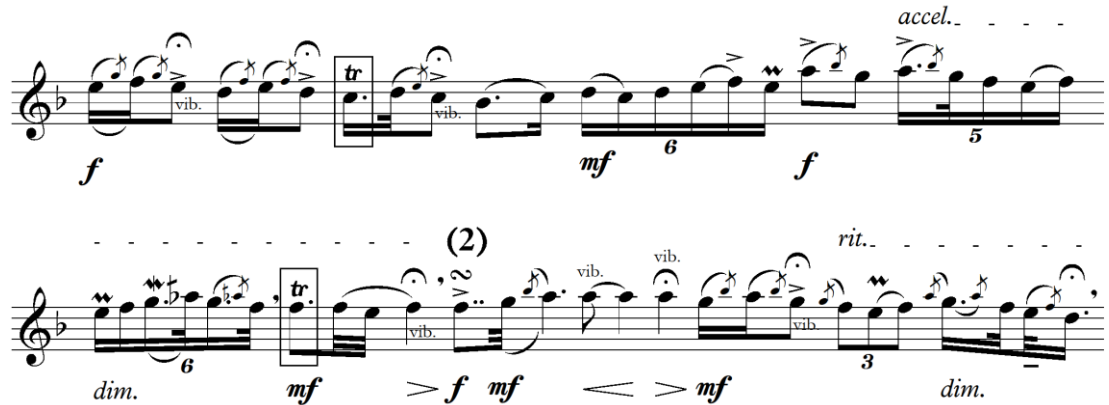
### Trill kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *trill* kullanımı incelenmiştir. Trill'in 1. cümlede 3 defa, 3. cümlede ise 2 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 5 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 22

Üstte verilen örnekte, taksimin 1. cümlesindeki trill kullanımı görülmektedir. 1. cümlede 3. devrenin sonundaki noktalı dörtlük acem perdesi üzerinde uyguladığı bu uzun ve hızlı trill süslemesini, yine aynı perde üzerinde senkopla yaptığı kalış öncesinde hem parlak bir ezgisel işleme hem de bağlayıcı ve bütünleyici bir unsur olarak kullandığı düşünülebilir.

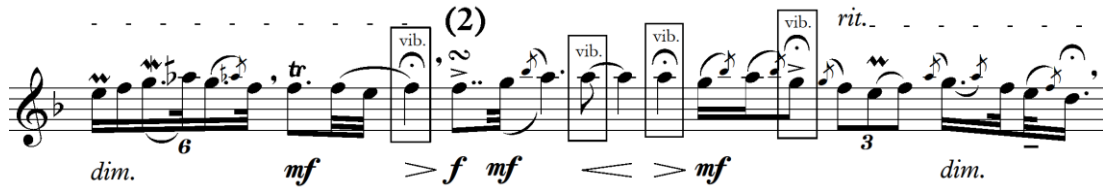


Örnek 23

Yukarıdaki örnekte ise, taksimın 1. cümlesindeki bir diğer trill kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in işaretli kısımlardaki çargâh ve acem perdeleri üzerinde yaptığı bu trilleri, ezgi akışı üzerinde geçici birer süsleme ve işleme unsuru olarak icrâya renk ve zarafet katmak amacıyla kullandığı söylenebilir.

### Vibrato kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *vibrato* kullanımı incelenmiştir. Vibrato'nun 1. cümlede 12 defa, 2. cümlede 8 defa, 3. cümlede ise 10 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 30 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 24

Yukarıda verilen örnekte, taksimın 1. cümlesinin sonu ile 2. cümlesinin başlangıcındaki vibrato kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in işaretli kısımlardaki acem, muhayyer ve gerdâniye perdeleri üzerinde yoğun bir şekilde yaptığı bu vibratoları, söz konusu perde kalıplarındaki tınısal ifâdeyi kuvvetlendirici bir etki yaratma düşüncesiyle kullandığı söylenebilir.



Örnek 25

Üstteki örnekte ise, taksimın 2. cümlesindeki bir diğer vibrato kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in hüseyinî, nevâ ve çargâh perdeleri üzerinde yaptığı bu yoğun vibratoları, nağme sonlarındaki kısa duruşları hacimli ve dolgun bir tınısal ifâdeyle belirtmek için kullandığı söylenebilir.

#### 4.8.4. Dördüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksimdeki viyolonsel icrâsında kullandığı *müziksel ifâde unsurları* incelenmiştir. Cemil'in taksim icrâsında *piano*, *mezzo piano*, *mezzo forte*, *forte*, *crescendo*, *decrescendo* ve *diminuendo* gibi nüansları kullandığı görülmüştür. Viyolonsel icrâsında, nüansların dışında kullandığı diğer müziksel ifâde unsurlarının da *puandorg*, *vurgu*, *accelerando* ve *ritardando* olduğu gözlenmiştir.

Mes'ud Cemil'in bu taksimde çeşitli bir kullanımı sergilediği görülmüştür. Taksim boyunca viyolonsel genellikle orta kuvvetli ile orta hafif arasındaki bir tını gürlüğü ekseninde icrâ ettiği gözlenmiştir. Cemil'in taksimde uyguladığı nüansları yüksek bir müziksel ifâde anlayışıyla viyolonsel icrâsına aktardığını belirtmek mümkündür. Ayrıca, taksimdeki hafif ve gür nüanslar arasındaki denge ve karşıtlık unsurunu da viyolonsel icrâsını tınısal olarak zenginleştirecek şekilde oluşturduğu gözlenmiştir. Bununla birlikte, Cemil'in taksimde incelikli ve titiz bir müziksel ifâde kullanımı sergilediği de söylenebilir.

Mes'ud Cemil'in taksimdeki viyolonsel icrâsında ortaya koyduğu müziksel ifâde unsurları kullanımı genel bir bakış açısıyla şu şekilde değerlendirilebilir:

##### *Piano (p) nüansını:*

4. cümlenin sonunda tam karara gittiği ezgi kesitinde, 2. cümle sonundaki ezgi kesitinde, *decrescendo* ve *mf* nüanslarının sonrasında, yaptığı dinamik dalgalanmaların sonrasında ve taksim sonundaki tam karar perdesinde,

##### *Mezzo piano (mp) nüansını:*

3. ve 4. cümlelerin başlangıçları ile sonlarında, müziksel dinamizmi düşürdüğü ezgi kesitlerinde, *diminuendo-decrescendo* ve *mf* nüanslarının sonrasında, yaptığı dinamik dalgalanmaların öncesinde ve sonrasında, taksimin sonundaki tam karar perdesinde,

Mezzo forte (mf) nüansını;

Cümle başlangıçlarında ve sonlarında, müziksel dinamizmi yükselttiği ezgi kesitleri ile nağmelerde, *f* nüanslarının öncesinde ve sonrasında, *diminuendo* ve *decrescendo* nüanslarıyla yaptığı gürlük azaltmaları sonrasında ve yaptığı dinamik dalgalanmaların sonrasında,

Forte (f) nüansını;

Acem perdesi civarı ve üstündeki tiz perdelerle oluşturduğu nağmelerde, cümle başlangıçlarında ve sonlarında, müziksel dinamizmi en yüksek düzeyine çıkartarak gösterdiği ezgi kesitlerinde, *mf* nüanslarının öncesinde ve sonrasında, *crescendo* nüansı ile yaptığı gürlük artışları sonrasında ve yaptığı dinamik dalgalanmaların öncesinde ve sonrasında,

Crescendo nüansını;

*mf* ve *f* nüanslarına yükselirken yaptığı gürlük artışlarında, müziksel dinamizmi yükselttiği ezgi kesitlerinde, *decrescendo* ile birlikte yaptığı dinamik dalgalanmalarda, Acem perdesi civarındaki tiz seslerde gösterdiği kalıflarda,

Decrescendo nüansını;

Devre ve cümle sonlarında belirli perdeler üzerinde yaptığı kalıflarda, taksimin sonundaki tam karar perdesinde, *crescendo* ile yaptığı dinamik dalgalanmalarda, *p* ve *mp* nüanslarına düşerken yaptığı gürlük azaltmalarında,

Diminuendo nüansını;

Tam karar perdesindeki *decrescendo* öncesinde, *mf* ve *mp* nüanslarına yaptığı dinamik düşüşlerde, müziksel dinamizmi düşürdüğü ezgi kesitlerinde,

### Puandorg'u;

Cümle başlangıçları ile devre ve cümle sonlarında uzatarak kalış yaptığı perdelerde, cümlelerdeki bazı perdeler üzerinde yaptığı kısa duruşlarda ve taksim sonundaki tam karar perdesinde,

### Vurgu'yu;

Kalış yaptığı belirli perdelerde, çarpma-mordan-trill ve grupetto gibi süslemelerle birlikte vurguladığı perdelerde, ivmelendirerek icrâ ettiği bazı tartımsal unsurların ve nağmelerin başlangıçları ile sonlarındaki perdelerde ve karar perdesindeki kalışı vurguladığı senkoplarda,

### Ritardando'yu;

1. ve 2. cümlelerde devre sonlarındaki nağmelerde yaptığı yavaşlamada, 3. cümlenin 2. devresinde yegâh'ta Nihâvend seyri yaptığı ezginin ilk nağmelerinde, taksim sonundaki tam karar perdesine bağladığı nağmede yaptığı yavaşlamada ve *accelerando* ile birlikte dengeli bir karşıtlık unsuru yaratacak şekilde müziksel akıştaki ifade yoğunluğunun güçlendirilmesinde,

### Accelerando'yu;

1. cümlenin başlangıcı, ortası ve sonundaki kalışlara gittiği nağmelerdeki ivmelendirmelerde, *ritardando* ile birlikte dengeli bir karşıtlık unsuru yaratacak şekilde müziksel dinamizmin kuvvetlendirilmesinde kullandığı görülmüştür.

Mes'ud Cemil'in sıklık olarak taksim icrâsı kapsamında;

- *Piano nüansını* 2. ve 3. cümlelerde 1'er defa olmak üzere toplam 2 defa,
- *Mezzo piano nüansını* 2. cümlede 1 defa, 3. cümlede ise 3 defa olmak üzere toplam 4 defa,
- *Mezzo forte nüansını* 1. cümlede 5 defa, 2. cümlede 3 defa, 3. cümlede ise 2 defa olmak üzere toplam 10 defa,

- *Forte nüansını* 1. cümlede 7 defa, 2. cümlede ise 1 defa olmak üzere toplam 8 defa,
- *Crescendo nüansını* 1. cümlede 3 defa, 2. cümlede 2 defa, 3. cümlede ise 3 defa olmak üzere toplam 8 defa,
- *Decrescendo nüansını* 1. cümlede 6 defa, 2. ve 3. cümlelerde ise 3'er defa olmak üzere toplam 12 defa,
- *Diminuendo nüansını* 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede 2 defa, 3. cümlede ise 1 defa olmak üzere toplam 4 defa,
- *Puandorg'u* 1. cümlede 9 defa, 2. cümlede 5 defa, 3. cümlede ise 4 defa olmak üzere toplam 18 defa,
- *Vurgu'yu* 1. cümlede 21 defa, 2. cümlede 6 defa, 3. cümlede 12 defa olmak üzere toplam 39 defa,
- *Ritardando'yu* 1, 2. ve 3. cümlelerde 2'ser defa olmak üzere toplam 6 defa,
- *Accelerando'yu* 1. cümlede 4 defa, 3. cümlede ise 1 defa olmak üzere toplam 5 defa kullandığı görülmüştür.

Mes'ud Cemil'in taksiminde kullandığı nüansların, viyolonsel icrâsını tınısal ve müziksel ifâde bakımından zenginleştirdiğini belirtmek mümkündür. Taksimdeki nüans kullanımında sergilediği dinamizmin yanı sıra, ortaya koyduğu tınısal karşıtlık unsuruyla birlikte Cemil'in viyolonsel icrâsını müziksel ifâde açısından nitelikli bir biçimde sergilediği vurgulanabilir.

#### **4.8.5. Beşinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum**

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan *tartımsal unsurlar* incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında *üçleme*, *beşleme*, *altılama*, *sekizli tartım* ve *senkop* gibi tartımsal unsurların kullanıldığı görülmüştür.

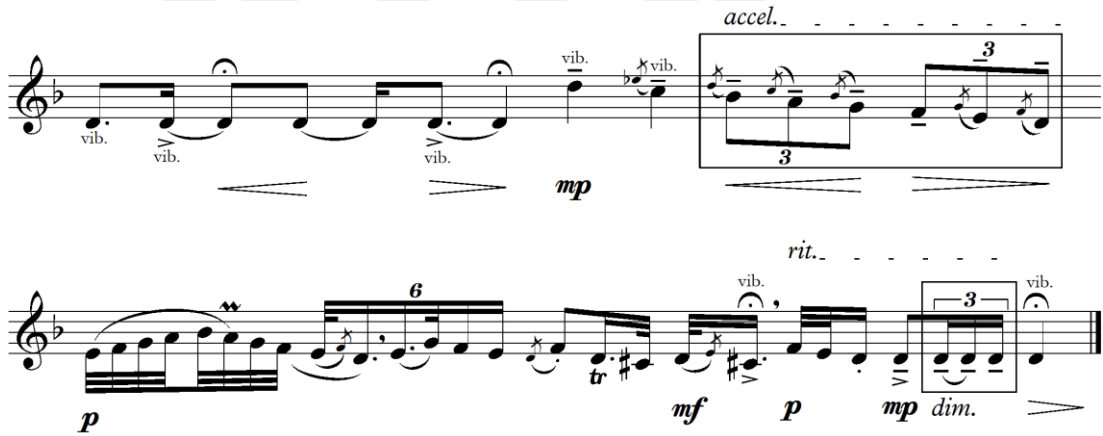
#### **Üçleme tartım kullanımı**

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *üçleme tartım* kullanımı incelenmiştir. Üçleme tartımının 1. cümlede 4 defa, 2. cümlede 3 defa, 3. cümlede ise 6 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 13 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 26

Yukarıda verilen örnekte, taksimın 3. cümlesindeki üçleme tartım kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, hüseyinî aşîrân-dügâh arasındaki perdelerle oluşturduğu bu onaltılık değerdeki üçleme tartımını, grupetto ile süslediği dügâh perdesine seri bir çıkıcı hareketle varıp ezgisel akışa ivme ve dinamizm kazandırmak amacıyla yaptığı düşünülebilir. Bununla birlikte, örnekteki üçleme tartımının kendi içinde de bir diğer üçleme ve grupetto hareketi barındırmasının ezgiyi tartımsal ve tınısal olarak zenginleştirdiği söylenebilir.



Örnek 27

Üstteki örnekte ise taksimın 3. cümlesindeki bir diğer üçleme kullanımı görülmektedir. Cümlelin başlangıcında kürdî-yegâh arasındaki tam ve yarım perdelerle oluşturduğu sekizlik değerdeki üçleme tartımlarını, tam karar perdesine inen nağmeyi daha belirgin bir şekilde duyurup ezgisel akıştaki iniş câzibesini yoğunlaştırmak amacıyla kullandığı söylenebilir. Cümlelin sonundaki onaltılık değerdeki diğer üçleme tartımını ise yegâh perdesini tam karar öncesinde köşeli ve belirgin bir tınısal ifadeyle vurgulamak amacıyla kullandığı düşünülebilir.

### Beşleme tartım kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *beşleme tartım* kullanımı incelenmiştir. Beşleme tartımının yalnızca 1. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 2 defa kullanıldığı görülmüştür.

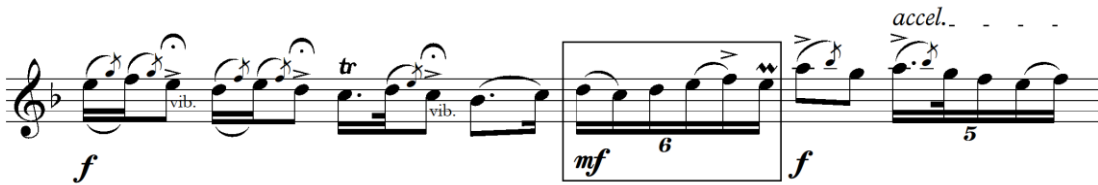


Örnek 28

Üstteki örnekte, 1. cümledeki beşleme tartım kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in onaltılık değerdeki bu beşleme tartımını, taksimde hem tartımsal bir çeşitlilik ve karşıtlık unsuru oluşturmak hem de altılama tartımıyla birlikte acem perdesinde yaptığı kalış öncesinde ezgisel akışı ivmelendirip zenginleştirmek amacıyla kullandığı düşünülebilir.

### Altılama tartım kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *altılama tartım* kullanımı incelenmiştir. Altılama tartımının 1. cümlede 3 defa, 2. cümlede 4 defa, 3. cümlede ise 3 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 10 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 29

Yukarıda verilen örnekte, 1. cümledeki altılama tartım kullanımı görülmektedir. Çargâh-acem arasındaki perdelerle ve çıkıcı hareketle oluşturduğu onaltılık değerdeki bu altılama tartımını, beşleme tartımıyla birlikte taksim icrâsında tartımsal çeşitlilik



yaratmak, ezgideki müziksel dinamizmi yükseltmek ve ezgisel akışa ivme, canlılık kazandırmak amacıyla kullandığı düşünülebilir.



Örnek 30

Üstteki örnekte ise 2. cümledeki bir diğer altılama tartım kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, acem-segâh arasındaki perdelerle oluşturduğu onaltılık değerdeki bu altılama tartımını da ezgideki müziksel akışı ve iniş câzibesini ivmelendirerek icrâya tartımsal bir hareketlilik kazandırmak için kullandığı söylenebilir.

#### Sekizli tartım kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *sekizli tartım* kullanımı incelenmiştir. Sekizli tartımın yalnızca 2. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 2 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 31

Yukarıdaki örnekte, 3. cümle sonundaki sekizli tartım kullanımı görülmektedir. Hüseyinî aşiran-kürdî arasındaki perdelerle oluşturduğu otuzikilik değerdeki bu sekizli tartımı, yegâh perdesinde verdiği tam karar öncesinde gerek ezgisel bir işleme ve bütünleme unsuru olarak ve gerekse taksim sonundaki ezgisel akışa renk, ivme ve hareketlilik katma amaçlı olarak kullandığına dikkat çekmek mümkündür.

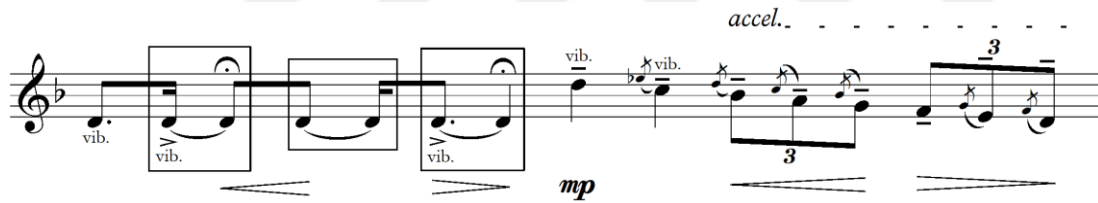
## Senkop kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *senkop* kullanımı incelenmiştir. Senkop'un 1. cümlede 5 defa, 2. cümlede 4 defa, 3. cümlede ise 3 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 12 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 32

Yukarıdaki örnekte, 2. cümledeki senkop kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in örnekteki senkopları, düğâh perdesi üzerinde gösterdiği Uşşak'lı uzun süreli kalışı devre sonunda köşeli ve ivmeli bir tınısal ifâdeyle belirginleştirmek amacıyla kullandığı söylenebilir.



Örnek 33

Üstteki örnekte ise, 3. cümledeki bir diğer senkop kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in bu örnekteki senkopu, bu defa yegâh perdesi üzerinde Bûselik'li olarak gösterdiği ısrarlı kalışları, cümle bitiminde vibrato desteğiyle birlikte yine köşeli ve ivmeli bir tınısal ifâdeyle vurgulayarak desteklemek amacıyla kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte, taksimde kullanılan senkopların tartımsal karışıklık ve çeşitlilik unsurları açısından viyolonsel icrâsına ve ezgiye zenginlik kattığını vurgulamak mümkündür.

### **4.8.6. Altıncı alt probleme ilişkin bulgular ve yorum**

Bu alt problem kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki cümle ve makam anlayışı incelenmiştir. Bir sonraki sayfada verilen nota örneğinde (Bkz. Örn 34),

taksimi oluşturan 3 mzık cümlesinin tamamı devreleriyle birlikte gösterilmiştir. Bununla birlikte, Cemil'in taksimdeki makam anlayışını ortaya koyan seyir özellikleri de mzık cümlelerindeki devreler üzerinden gidilerek açıklanmıştır.



□ Devre

(1) Cümle

1. Devre

(1) *mf* *f* *accel.* *f* *f*

*f* *rit.* *accel.* *rit.*

2. Devre

*mf* *f* *accel.* *mf* *f*

*f* *mf* *f* *accel.*

1. Devre

(2) *dim.* *mf* *f* *mf* *mf* *dim.*

2. Devre

*mf* *rit.* *dim.*

*mp* *vib.*

*mp* *p* *cresc.* *vib.*

1. Devre

(3)

*mp* *cresc.* *vib.*

*mf* *gliss.*

### Örnek 34

#### 1. Cümle

Taksimın 1. cümlesi 2 devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil 1. devredeki ezgisel yapıyı sekizlik, noktali sekizlik, onaltılık ve noktali onaltılık değerdeki tartımlar ile sekizlik ve onaltılık değerdeki üçleme tartımları ve senkoplarla oluşturmuştur. 1. devredeki ezgiyi çıkıcı ve inici nağmeler kullanarak işlemiştir. Çargâh-muhayyer perdeleri arasındaki Acem sesleriyle seyre başlayıp acem perdesi üzerinde senkoplu uzun süreli kalışlar gösterdikten sonra, hüseyinî-sünbüle-çargâh hattındaki Acem seslerini kullanarak sırasıyla acem, hüseyinî ve çargâh perdelerinde kalışlar yapmıştır. Acem perdesinde yaptığı kalışlardan önce, makamın yapısında bulunmayan şehnâz perdesini 1. cümle boyunca yaptığı seyirde süsleyici bir perde olarak sıkça kullanmıştır. En sonda, yine Acem sesleriyle çargâh perdesi üzerinde kalış yaparak cümlenin 1. devresini tamamlamıştır.

2. devredeki ezgisel yapıyı ise noktali dördüklük, sekizlik, noktali sekizlik, onaltılık ve noktali onaltılık değerdeki tartımlar ile onaltılık değerdeki beşleme ve altılama

tartımları ve bir senkopla oluşturmuştur. Bu devredeki ezgisel yapıyı da çıkıcı ve inici şeklindeki nağmelerle işlemiştir. Nevâ-muhayyer perdeleri arasındaki Acem seslerinde dolaştıktan sonra yine acem perdesi üzerinde senkopla uzun bir kalış yapmıştır. Devamında, hüseyinî-segâh-muhayyer hattındaki Acem seslerini kullanarak sırasıyla hüseyinî, nevâ ve çargâh perdeleri üzerinde kısa süreli kalışlar göstermiştir. Ardından tekrar Acem seslerinde gezinip acem perdesi üzerinde kalış yaparak 1. cümleyi sonlandırmıştır.

## 2. Cümle

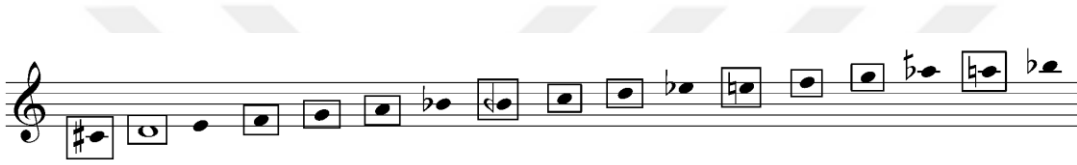
Taksimın 2. cümlesi de 2 devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil, 2. cümlenin 1. devresindeki ezgisel yapıyı noktalı dörtlük, noktalı sekizlik ve noktalı onaltılık değerdeki tartımlar ile sekizlik değerdeki üçleme tartımlarıyla oluşturmuştur. Bu devredeki ezgiyi inici nağmeler kullanarak işlemiştir. Muhayyer-segâh arasındaki Acem seslerini kullanarak muhayyer, gerdâniye ve nevâ perdelerinde kalışlar yapmıştır. Devamında ise acem-segâh perdeleri arasındaki aynı seslerle segâh perdesinde kalış yaparak 1. devreyi tamamlamıştır.

2. devredeki ezgisel yapıyı noktalı dörtlük, noktalı sekizlik, onaltılık, noktalı onaltılık ve otuzikilik değerdeki tartımlar ile onaltılık ve noktalı onaltılık değerdeki üçleme ve altılama tartımları ve senkoplarla oluşturmuştur. Devredeki ezgisel yapıyı çıkıcı ve inici nağmeler kullanarak işlemiştir. Segâh-hüseyinî-rast hattındaki Acem seslerini kullanarak dügâh perdesinde Uşşak'lı kalış yapmıştır. Devamında, acem-dügâh perdeleri arasındaki Acem seslerinde dolaştıktan sonra, dügâh perdesinde bir defa daha Uşşak'lı kalış göstererek 2. cümleyi sonlandırmıştır.

## 3. Cümle

Taksimın 3. cümlesi ise tek devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil, 1. devredeki ezgisel yapıyı sekizlik, onaltılık, noktalı onaltılık ve otuzikilik değerdeki tartımlar ile sekizlik ve onaltılık değerdeki üçleme ve altılama tartımları, otuzikilik değerdeki sekizli tartımlar ve senkoplarla oluşturmuştur. Devredeki ezgiyi çıkıcı ve inici nağmeler kullanarak işlemiştir.

Dügâh-nevâ perdeleri arasındaki Uşşak sesleriyle nevâ perdesinde yaptığı kısa duruşun ardından, bu defa nevâ-acem aşîrân perdeleri arasındaki Acem aşîrân seslerini kullanarak önce rast perdesinde, hemen sonra da acem aşîrân perdesinde kısa süreli kalışlar yapmıştır. Bu kalışları müteakip, kürdî-yegâh perdeleri arasındaki Bûselik sesleriyle önce hüseyinî aşîrân perdesinde kalmış, sonra da Bûselik’li olarak yegâh perdesinde kalış yapmıştır. Yegâh’taki kalışın ardından bir oktav üstteki nevâ perdesine atlamış ve nevâ-yegâh perdeleri arasındaki Bûselik sesleriyle önce yegâh perdesinde kalmış, ardında da nim hicâz perdesinde kalış göstermiştir. En sonda, yegâh perdesi üzerinde Bûselik’li tam karar vererek 3. cümleyi ve taksim seyrini noktalamıştır.



Şekil 4.8. Bolâhenk akorduyla icrâ edilen Ferahfezâ taksimindeki perde kullanım şeması

Şekil 4.8.’de, Mes’ud Cemil’in Ferahfezâ taksimindeki perde kullanımının en pestten en tize doğru sıralanmış şeması görülmektedir. Bolâhenk akorduyla ve toplam 17 perde kullanarak icrâ ettiği bu taksimde indiği en pest perdenin kaba nim hicâz, çıktığı en tiz perdenin ise sünbüle olduğu belirlenmiştir. Mes’ud Cemil’in ilgili şekildeki işaretli notalarla gösterilen nim hicâz, yegâh, acem aşîrân, rast, dügâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseyinî, acem, gerdâniye ve muhayyer perdelerinde kalış yaptığı görülmüştür. Şekildeki işaretlenmeyen diğer notalarla gösterilen hüseyinî aşîrân, kürdî, nim hisâr, şehnâz ve sünbüle perdeleri üzerinde herhangi bir kalış yapmamış ve bu perdeleri Ferahfezâ makamının seyri için gerekli birer süsleyici ve ezgisel unsur işleviyle kullanmıştır. Taksim icrâsında kalış yaparak en çok vurguladığı perdenin ise acem olduğu gözlenmiştir. Mes’ud Cemil’in taksim icrâsındaki ezgi örgüsünü ağırlıklı olarak dügâh-muhayyer arasındaki tam ve yarım perdeleri kullanarak oluşturduğu görülmüştür. Bununla birlikte Cemil’in, kaba nim hicâz-sünbüle arasındaki bütün perdeleri Bolâhenk akordu bünyesinde viyolonsel tiz, orta ve pest bölgelerini kullanarak icrâ ettiği belirlenmiştir.



Mes'ud Cemil, taksim icrâsı genelinde makamın önemli perdesi olan acem'de sıklıkla kalış yapmıştır. Bunun dışında çargâh, segâh, düğâh, nevâ, yegâh ve hüseyinî, acem aşîrân, rast, gerdâniye, muhayyer ve kaba nim hicâz perdelerini de yaptığı kalışlarla vurgulamıştır. Mes'ud Cemil bu taksimdeki perde kullanımıyla birlikte geleneğe uygun bir Ferahfezâ icrâsı sergilemiştir. Ayrıca, makamın yapısında bulunmayan şehnâz ve nim hisâr perdelerini de süsleyici perde olarak kullanmıştır. Mes'ud Cemil taksimde Ferahfezâ makamı eksenine dışına çıkmamıştır. Taksime Acem seyriyle başlayıp Acem-aşîrân gösterdikten sonra icrâyı yegâh'ta Bûselik yaparak bitirmiş ve makamı gelenekteki seyir anlayışına uygun olarak işlemiştir.

#### 4.9. Hüseyinî Taksim

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in Mes'ud Cemil'in viyolonselle Hüseyinî makamında icrâ ettiği taksiminde (Bkz. EK-10) kullandığı teknik ve müziksel unsurların analizi için belirlenmiş olan 1, 2, 3, 4, 5 ve 6 numaralı alt problemlere yönelik elde edilen bulgular, görsel nota örnekleri ile birlikte başlıklar halinde incelenerek yorumlanmıştır.

##### 4.9.1. Birinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan pozisyonlar incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında viyolonselin 1, 2, 3 ve 4. temel pozisyonlarının kullanıldığı görülmüştür. 4. pozisyondan yukarı olan diğer pozisyonların kullanımına rastlanmamıştır.

##### Birinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *birinci pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Birinci pozisyonun 1. cümlede 2 defa, 2. cümlede 5 defa, 3. cümlede 4 defa, 4. cümlede 6 defa, 5. cümlede ise 7 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 24 defa kullanıldığı görülmüştür.

### Örnek 1

Yukarıda verilen örnekte, taksimın 2. cümlesindeki 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mansûr akordundaki bu taksimın icrâsını ağırlıklı olarak viyolonselın orta ve pest bölgesinden yapan Mes'ud Cemil'in, 1. pozisyona sıkça yer verdiği söylenebilir. Mes'ud Cemil'in, işaretli kısımlardaki ezgi kesitinde yer alan rast-tiz çargâh-segâh hattındaki tam ve yarım perdeleri teknik olarak el altı, birbirine paralel ve ardışık konumda, seri ve akıcı şekilde ve nitelikli bir entonasyonla icrâ etmek amacıyla 1. pozisyonu kullanmış olduğu düşünülebilir. Cemil'in bu pozisyonu kullanımında, Mansûr akordunun viyolonselın orta, pest ve tiz bölgelerinde Hüseyinî makamının icrâsına sağladığı teknik rahatlığın da etkisi olduğu söylenebilir. Söz konusu bu teknik kolaylık, Hüseyinî makamı perdelerinin Mansûr akordunda el altı ve paralel şekilde ulaşılabilirliği olarak açıklanabilir. Ayrıca Mansûr akordunda, rast, nevâ ve muhayyer perdelerinin viyolonselın pest, orta ve tiz bölgesinde boş tellere denk gelmesi de bu teknik rahatlığın icrâyaya yansıtılmasını sağlamaktadır. Cemil'in, örnekteki ezgi kesitinde çarpma ve mordan gibi süsleme tekniklerini daha rahat bir şekilde uygulamak ve Hüseyinî makamın önemli perdelerinden olan rast, nevâ ve muhayyer'i viyolonselın III, II ve I. boş telleriyle duyurmak amacıyla da 1. pozisyonu tercih ettiği söylenebilir. Bununla birlikte Cemil'in, örnekteki ezgi kesitini viyolonselın III, II ve I. tellerini kullanarak dolgun, açık, parlak ve derinlikli bir tınıyla icrâ etmek amacıyla da özellikle 1. pozisyondan yararlandığı düşünülebilir. Cemil'in,

viyolonsel III, II ve I. telleri arasında teknik açıdan esnek şekilde geçiş yapmasına elverişli olduğu için de 1. pozisyonu kullandığını belirtmek mümkündür.

Örnek 2

Üstteki örnekte ise taksim 3. cümlesinin sonundaki bir diğer 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. İşaretli kısımda, Hüseyinî seyri yaptığı ezgi kesitinde yer alan çargâh-ı rak-hüseyinî hattındaki tam perdeleri teknik olarak yine el altı ve birbirine paralel konumda, ardışık ve akıcı şekilde icrâ etmek amacıyla bu kısımda da viyolonsel 1. pozisyonundan yararlandığı söylenebilir. Bununla birlikte Cemil'in, viyolonsel IV-III. ve II-III. telleri arasında teknik açıdan rahat şekilde değişim yapmasına elverişli olması nedeniyle de 1. pozisyonu kullandığını belirtmek mümkündür. Ayrıca, viyolonsel pest bölgesinden icrâ ettiği bu ezgi kesitini açık, dolgun, derinlikli ve gür bir tınıyla seslendirmek amacıyla da bu konumu tercih ettiği vurgulanabilir.

### İkinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *ikinci pozisyon* kullanımı incelenmiştir. İkinci pozisyonun 1. cümlede 1 defa, 2. ve 3. cümlelerde 3'er defa, 4. cümlede 8 defa, 5. cümlede ise 3 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 18 defa kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 3

Yukarıdaki örnekte, taksimın 3. cümlesindeki 2. pozisyon kullanım görülmektedir. Segâh ve çargâh perdeleriyle birlikte nevâ perdesini de viyolonselın III. teli üzerinde, kapalı konumda duyurmak amacıyla 2. pozisyonu kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, nevâ-çargâh-segâh perdelerini aynı tel üzerinde, ardışık şekilde, koyu ve derinlikli bir tınısal bütünlükle icrâ etmek amacıyla da 2. pozisyonu kullanmış olduğu söylenebilir.

Örnek 4

Üstte verilen örnekte, 4. cümle başındaki bir diğer 2. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, viyolonselın II. teli üzerindeki gerdâniye perdesini grupetto ile süslemek ve bu perdede bir sekizli pestteki rast perdesinin desteğiyle çift ses şeklinde, gür, hacimli ve derinlikli bir tınısal ifadeyle kalış yapmak amacıyla 2. pozisyon kullandığı düşünülebilir.

### Üçüncü pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *üçüncü pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Üçüncü pozisyonun 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede 4 defa, 4. cümlede 3 defa, 5. cümlede ise 1 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 9 defa kullanıldığı görülmüştür.

① ② ③ ②

*accel.*

(4)

*f* *mf*

III II III

*tr* *vib.*

*accel.*

♩ = 116

② ③ ④ ①

*mf*

II III

*vib.*

### Örnek 5

Üstteki örnekte, taksimın 4. cümlesindeki 3. pozisyon kullanım görülmektedir. Mes'ud Cemil'in işaretli ilk kısımda, viyolonselın II. telindeki gerdâniye perdesi üzerinde süsleyici nitelikteki sünbüle perdesiyle birlikte küçük ve zarif bir Rast nağme göstermek ve aynı rast perdesini trill ile süslemek amacıyla 3. pozisyon kullandığı düşünülebilir. İşaretli diğer kısımda ise viyolonselın III. boş teliyle kullandığı rast perdesinin dem ses eşliğinde, II. teldeki sünbüle-muhayyer-gerdâniye perdeleriyle oluşturduğu Bûselik nağmeyi icrâ etmek amacıyla 3. pozisyon kullandığı söylenebilir. Bununla birlikte söz konusu bu nağmede Cemil'in, gerdâniye ile birlikte muhayyer ve sünbüle perdelerini de viyolonselın II. telinde kapalı, ardışık konumda, dolgun ve hacimli bir tınıyla duyurmak amacıyla da 3. pozisyondan yararlandığına dikkat çekmek mümkündür.

① ③ ② ①

*mf* *dim.* *mf* *f*

II III II I II

*tr* *vib.* *gliss.* *gliss.*

*accel.*

### Örnek 6

Yukarıda verilen örnekte, taksimın 2. cümlesindeki bir diğer 3. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, işaretli kısımdaki nevâ perdesini teknik olarak viyolonselın III. teli üzerinde, kapalı konumda ve grupettoyla süsleyerek icrâ etmek için 3. pozisyon kullandığı söylenebilir. Bununla birlikte Cemil'in, grupetto ile seslendirdiği nevâ perdesinden sonra çargâh perdesi üzerinde trill süslemesi yapmak amacıyla da 3. pozisyonu tercih ettiği düşünülebilir.

#### Dördüncü pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *dördüncü pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Dördüncü pozisyonun 2. cümlede 1 defa, 3. cümlede 1 defa, 4. cümlede 2 defa, 5. cümlede ise 1 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 5 defa kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 7

Yukarıdaki örnekte, taksimın 3. cümlesinin başlangıcındaki 4. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, işaretli kısımdaki tiz çargâh-tiz segâh-muhayyer perdelerini viyolonselın I. teli üzerinde ardışık olarak seslendirmek amacıyla 4. pozisyonu kullandığı düşünülebilir. Bunun yanı sıra Cemil'in, adı geçen perdelerle oluşturduğu nağmeyi I. telde açık, parlak ve keskin bir tınıyla seslendirmek amacıyla da 4. pozisyonu kullandığı söylenebilir.

$\text{♩} = 116$  *accel.*

*mf*  
II  
III

#### Örnek 8

Üstte verilen örnekte, 4. cümledeki bir diğer 4. pozisyon kullanımı görülmektedir. Viyolonselın boş konumdaki III. teliyle tuttuğu rast dem ses eşliğinde muhayyer, sünbüle ve tiz çargâh perdelerini viyolonselın II. teli üzerinde, kapalı, el altı ve ardışık konumda duyurmak amacıyla 4. pozisyonu kullandığı düşünülebilir. Adı geçen bu perdelerle gerdâniye perdesini işlediği bu nağmeyi, dem ses olarak kullandığı rast perdesiyle birlikte daha gür, hacimli ve derinlikli bir tınısal ifâdeyle icrâ etmek amacıyla da 4. pozisyondan yararlandığı söylenebilir.

#### 4.9.2. İkinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan yay teknikleri incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında *legato* ve *detaché* yay tekniklerinin kullanıldığı görülmüştür.

##### Legato yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *legato yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Legato yay tekniğinin 1. cümlede 15 defa, 2. cümlede 35 defa, 3. cümlede 26 defa, 4. cümlede 31 defa, 5. cümlede ise 27 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 134 defa kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 9

Yukarıda verilen örnekte, taksimin 1. cümlesindeki legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in taksim icrâsının çok büyük kısmında legato yay tekniği kullanımına yer verdiği söylenebilir. Dügâh-gerdâniye-nevâ hattındaki tam ve yarım perdeleri kullanarak Hüseyinî seyri gösterdiği ezgi kesitindeki nağmeleri bütünlüklü, akıcı ve pürüzsüz bir tınıyla icrâ etmek amacıyla legato yay tekniğini kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, hüseyinî ve nevâ perdelerinde yaptığı kalıplara bağlı ve yumuşak bir ezgisel ifadeyle gelmek amacıyla da legato yay tekniğinden yararlandığı söylenebilir.

Örnek 10

Üstteki örnekte, 4. cümle başındaki bir diğer legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, rast-tiz segâh hattındaki otuzikilik ve onaltılık değerdeki perdelerle oluşturduğu hızlı ve çıkıcı yapıdaki nağmeyi teknik olarak iki yay hareketi içinde, el altı konumda, bütünlüklü, akıcı, pürüzsüz ve yumuşak bir tınısal ifadeyle icrâ etmek için işaretli ilk kısımda legato yay tekniğini kullanmış olduğu söylenebilir. Ayrıca Cemil'in, bu nağmeyi oluşturduğu onaltılık ve otuzikilik değerdeki perdelerin seri ve akıcı şekilde icrâsında, sağ ve sol el arasındaki koordinasyonu teknik olarak daha rahat bir biçimde sağlamak amacıyla da legato yay



teknîğinden yararlandığı vurgulanabilir. Bununla birlikte Cemil'in, gerdâniye perdesi üzerinde yaptığı trill ve grupetto süslemelerini bütünlüklü ve zarif bir ifâdeyle duyurarak aynı perdedeki kalıflara bağlamak amacıyla da legato yay tekniğini tercih ettiği düşünülebilir.

The image shows two staves of musical notation in G major. The first staff begins with a *mf* dynamic and a *rit.* marking. It features a sequence of notes with vibrato (*vib.*) and an *accel.* marking. The second staff starts with a *dim.* dynamic and includes *gliss.* markings. The third staff begins with a *mf* dynamic and contains a trill (*tr.*) and a pizzicato (*pizz.*) marking. The fourth staff ends with a *dim.* dynamic and includes *accel.* and *vib.* markings. The overall structure is divided into four measures by vertical lines.

Örnek 11

Yukarıdaki örnekte, 4. cümledeki bir başka legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, segâh-tiz çargâh-gerdâniye hattındaki tam ve yarım perdelerle Araban seyri gösterdiği ezgi kesitini uzun yay hareketleriyle, bütünlüklü, akıcı, pürüzsüz ve incelikli bir müziksel ifâdeyle icrâ etmek ve gerdâniye perdesindeki kalıfla bağlı, yumuşak ve zarif bir tınıyla gelmek amacıyla işaretli kısımlarda legato yay tekniğini kullanmış olduğu vurgulanabilir. Bununla birlikte Cemil'in, söz konusu ezgi kesitindeki perdeleri yer yer çarpmalarla, çıkıkcı-inici şeklindeki glissandolarla ve trille süslediği için bu icrâya uygun olan legato yay tekniğini kullanmayı tercih ettiğine dikkat çekilebilir.

#### Detaché yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *detaché yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Detaché yay tekniğinin 1. cümlede 7 defa, 2. cümlede 17 defa, 3. cümlede 17 defa, 4. cümlede 7 defa, 5. cümlede ise 23 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 71 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 12

Yukarıda verilen örnekte, taksimın 3. cümlesinin sonundaki detaché yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in taksim icrâsında bu tekniğe oldukça seyrek şekilde yer verdiği söylenebilir. Cemil'in işaretli kısımda, hüseyinî-dügâh arasındaki tam perdelerle oluşturduğu Hüseyinî nağmeyi köşeli, ivmeli ve keskin bir tınısal ifâdeyle belirterek icrâya yansıtmak amacıyla detaché yay tekniğini kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, Hüseyinî'li kalış yaptığı dügâh perdesini vurgulu ve kesin bir ifâdeyle duyurmak için de detaché yay tekniğini tercih etmiş olduğu söylenebilir.



Örnek 13

Üstteki örnekte, taksimın 5. cümlesindeki bir diğer detaché yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, Hüseyinî'li tam karar öncesinde segâh, çargâh ve nevâ perdelerini daha köşeli ve ivmeli şekilde vurgulayıp karara gittiğini belirtmek amacıyla işaretli kısımda detaché yay tekniğini kullandığı düşünülebilir.

#### 4.9.3. Üçüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

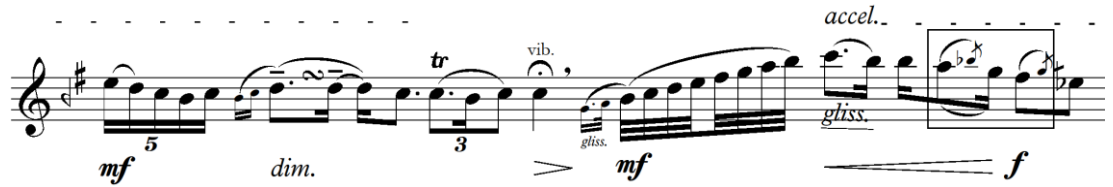
Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan *süsleme teknikleri* incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında *çarpma*, *glissando*, *grupetto*, *mordan*, *pizzicato*, *trill* ve *vibrato* gibi süsleyici unsurların kullanıldığı görülmüştür.

## Çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *çarpma* kullanımı incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda Cemil'in, viyolonsel icrâsında *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma*, *değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma*, *çift çarpma*, *üçlü çarpma* ve *vrkaç çarpma* türlerini kullandığı görülmüştür.

### *Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma* kullanımı incelenmiştir. Bu çarpma türünün yalnızca 2. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 2 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 14

Yukarıdaki örnekte, taksimin 2. cümlesindeki *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma* kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, muhayyer-gerdâniye ve eviç-hisâr perdelerinin arasını süslediği bu çarpma türünü, hem ezgideki iniş câzibesini daha zarif bir biçimde duyurmak hem de ezgi akışı üzerinde küçük bir tınısal renk ve çeşitlilik yaratmak amacıyla kullandığı düşünülebilir.

### *Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma* kullanımı incelenmiştir. Bu çarpma türünün 1. cümlede 2 defa, 2. cümlede 4 defa, 3. cümlede 5 defa, 4 ve 5. cümlelerde ise 11'er defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 33 defa kullanıldığı görülmüştür.

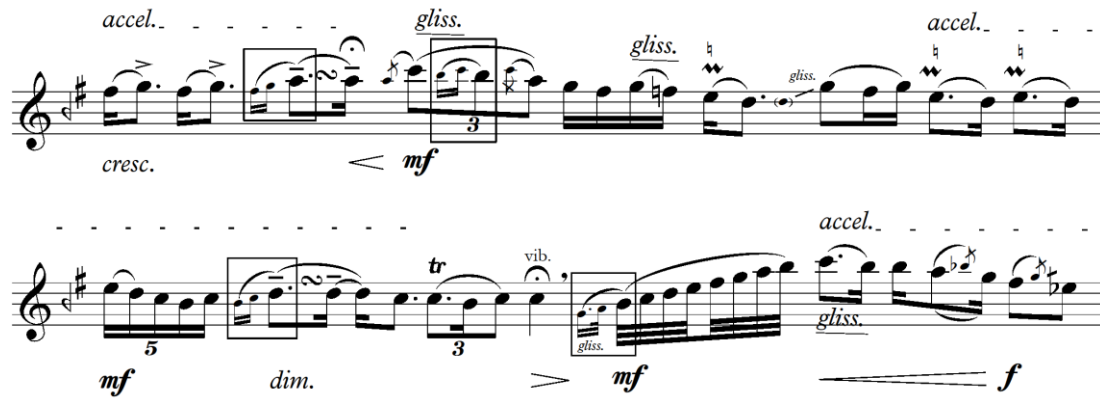


Örnek 15

Üstte verilen örnekte, taksimın 5. cümlesindeki değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, Tanbûrî Cemil Bey'in Çeçen Kızı adlı saz eserine öykünerek oluşturduğu oyun havası karakterli nağmedeki perde başlarını çargâh, acem ve nevâ şeklindeki çarpmalarla süsleyerek ezgisel akışa farklı bir renk, zarafet ve nükte katmanın yanı sıra, ivme ve canlılık kazandırmayı amaçladığı düşünülebilir. Bununla birlikte, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmaların, bu örnekteki sekvens biçimli nağmelerin temel bir unsuru olarak vurgulandığına dikkat çekmek mümkündür. Ayrıca, işaretli kısımlardaki çarpmaların birer süsleme unsuru olmakla birlikte, daha ziyâde birer tartımsal unsur işleviyle kullanıldıkları da söylenebilir.

#### Çift çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki çift çarpma kullanımı incelenmiştir. Çift çarpmanın 2. cümlede 4 defa, 3. cümlede 3 defa, 5. cümlede ise 3 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 10 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 16

Yukarıdaki örnekte, 2. cümledeki çift çarpma kullanımı görülmektedir. İşaretli kısımlarda grupetto ile süslediği nevâ ve muhayyer perdelerinden önce ve tiz çargâh-tiz segâh perdelerin arasında yaptığı onaltılık değerdeki bu çift çarpmaları ezgisel birer işleme ve ivme unsuru olarak kullandığı düşünülebilir. Ayrıca Cemil'in, rast-dügâh perdeleriyle oluşturduğu noktali onaltılık değerdeki çift çarpmayı da segâh-tiz segâh perdeleri arasındaki otuzikilik değerdeki seri ve çıkıcı nağmenin başlangıcını ezgisel olarak süsleyip desteklemek amacıyla kullandığı söylenebilir. Buna ek olarak Cemil'in, işaretli kısımlardaki çift çarpmaları ezgi çizgisi üzerindeki diğer süslemelerle birlikte kullanarak viyolonsel icrâsında gerek tınısal bir çeşitlilik oluşturduğuna ve gerekse taksimdeki müziksel akışı zenginleştirdiğine dikkat çekmek mümkündür.

### Üçlü çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki üçlü çarpma kullanımı incelenmiştir. Üçlü çarpmanın 1, 2. ve 3. cümlelerde 1'er defa, 5. cümlede ise 2 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 5 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 17

Üstte verilen örnekte, 3. cümlelerin başlangıcındaki üçlü çarpma kullanımı görülmektedir. İşaretli kısımda, otuzikilik değerdeki nevâ-hüseynî-irak perdeleriyle oluşturduğu üçlü çarpmayı, dügâh ve gerdâniye perdelerinin arasında seri ve çıkıcı bir ezgisel işleme unsuru şeklinde kullanarak hem iki perde arasını tınısal olarak doldurmayı hem de viyolonsel icrâsına nitelik ve zenginlik kazandırmayı amaçladığı düşünülebilir.

Örnek 18

Yukarıdaki örnekte, 1. cümledeki sonundaki bir diğer üçlü çarpma kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, otuzikilik değerdeki çargâh-segâh-dügâh perdeleriyle oluşturduğu üçlü çarpmayı, 1. cümleyi başlatan muhayyer perdesini kalış öncesinde ezgisel olarak işleyip nitelenmek amacıyla kullandığı söylenebilir.

#### Vurkaç çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki vurkaç çarpma kullanımı incelenmiştir. Vurkaç çarpmanın yalnızca 2. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında 1 defa kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 19

Yukarıda verilen örnekte, 3. cümledeki vurkaç çarpma kullanımı görülmektedir. İşaretli kısımda tiz segâh-hüseynî hattındaki tam perdelerin arasını vurkaç tarzındaki bu çarpmalarla süsleyip işleyerek gerek ezgideki iniş câzibesini Türk müziği icrâ tavrına uygun şekilde vurgulamayı ve gerekse viyolonsel icrâsına tınısal olarak renk, canlılık ve zarafet katmayı amaçladığı düşünülebilir.

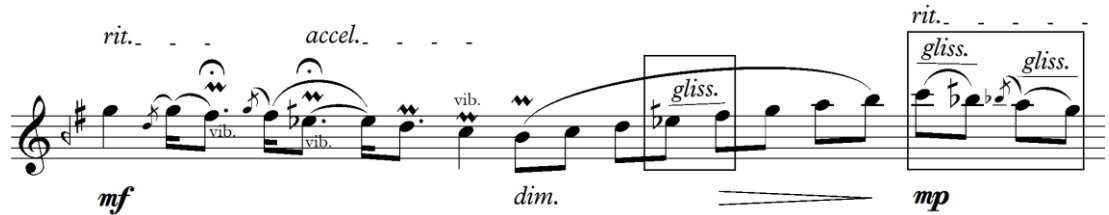
## Glissando kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *glissando* kullanımını incelenmiştir. Glissando'nun 2. cümlede 7 defa, 3. cümlede 3 defa, 4. cümlede 5 defa, 5. cümlede ise 6 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 21 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 20

Yukarıdaki örnekte, taksimin 2. cümlesindeki glissando kullanımı görülmektedir. Taksimdeki glissando süslemelerinin inici ve çıkıcı şekilde kullanıldığına rastlanmıştır. Tiz çargâh-segâh ve gerdâniye-acem perdeleri arasında yaptığı glissandoları, ezgideki iniş câzibesi ile tınısal ifâde yoğunluğunu belirgin bir ifâdeyle vurgulayıp güçlendirmek amacıyla kullandığı düşünülebilir. Nevâ perdesini hareket noktası olarak yaptığı çıkıcı glissando'yu ise gerdâniye perdesini çıkış câzibesiyle vurgulamak ve inici glissandolarla birlikte tınısal bir karşıtlık unsuru yaratmak amacıyla kullandığı söylenebilir.



Örnek 21

Üstte verilen örnekte, 4. cümledeki bir diğer glissando kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, hisâr-ıрак perdeleri arasında çıkıcı, gerdâniye-rast arasındaki perdelerde de inici hareketle kullanılan bu glissandoları, bir önceki örnektekine benzer şekilde çıkış ve iniş câzibesi ile tınısal ifâde yoğunluğunu arttırarak ezgisel akışa zenginlik kazandırmak amacıyla yaptığını belirtmek mümkündür.

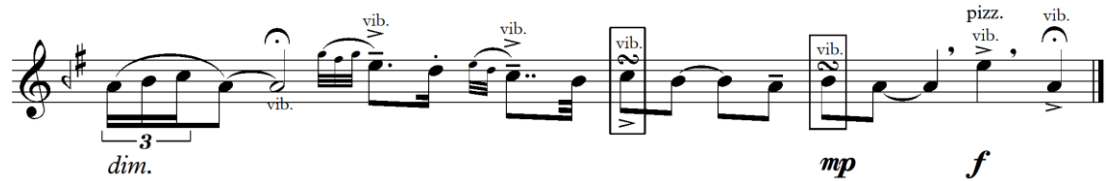
## Grupetto kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *grupetto* kullanımını incelenmiştir. Grupetto'nun 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede 5 defa, 3. ve 4. cümlelerde 1'er defa, 5. cümlede ise 4 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 12 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 22

Yukarıdaki örnekte, 5. cümledeki grupetto kullanımı görülmektedir. Grupetto süslemelerinin taksim genelindeki sık kullanımının dikkat çekici olduğu söylenebilir. Mes'ud Cemil'in işaretli kısımlardaki nevâ ve hüseyinî perdeleri üzerinde yaptığı bu grupettoları, viyolonsel icrâsına müziksel anlamda renk, canlılık, akıcılık ve incelik katmak amacıyla kullandığı düşünülebilir. Buna ek olarak, taksimdeki grupettoların yalnızca ezgisel işleme amacıyla değil, aynı zamanda ezgiyi bütünleyen bir müziksel unsur olarak da kullanıldıklarını vurgulamak mümkündür.



Örnek 23

Üstte verilen örnekte ise yine 5. cümledeki bir diğer grupetto kullanımını görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, taksim sonundaki Hüseyinî'li tam karar öncesinde çargâh ve segâh perdeleri üzerinde yaptığı bu grupetto süslemelerini, gerek ezgideki iniş câzibesini daha hareketli bir tınısal ifâdeyle yansıtmak ve adı geçen perdeleri ezgisel birer işlemeyle duyurmak amacıyla kullandığı söylenebilir. Bununla birlikte, halk müziğine öykünen bir tavırla icrâ edilen bu taksim ezgisel karakterini nispeten öne çıkaran en önemli müziksel unsurlardan birinin de grupetto süslemeleri olduğuna dikkat çekmek mümkündür.



## Mordan kullanımı

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *mordan* kullanımı incelenmiştir. Cemil'in viyolonsel icrâsında üst ve alt hareketli olmak üzere iki mordan türü kullandığı görülmüştür.

### *Üst hareketli mordan kullanımı*

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *üst hareketli mordan* kullanımı incelenmiştir. Bu mordan türünün 2. cümlede 8 defa, 4. cümlede 9 defa, 5. cümlede ise 2 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 19 defa kullanıldığı görülmüştür.

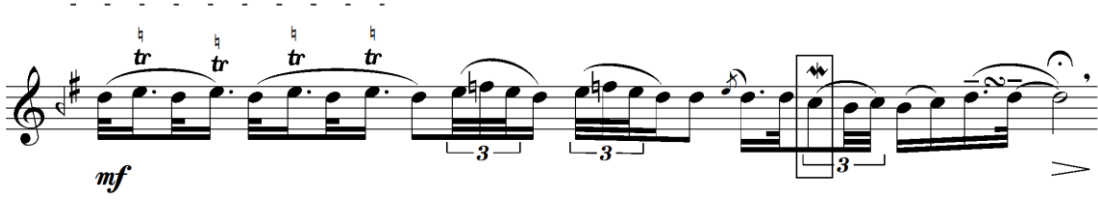


Örnek 24

Yukarıdaki örnekte, 4. cümledeki üst hareketli mordan süslemesi kullanımı görülmektedir. İşaretli kısımlarda, eviç-segâh arasındaki tam ve yarım perdelerin üzerinde uyguladığı bu mordan süslemelerini, sekvens biçimli inici Araban nağmelerini tınısal açıdan renklendirmek ve taksimdeki müziksel akışı zenginleştirmek amacıyla ezgisel birer işleme unsuru olarak kullandığı düşünülebilir. Buna ek olarak, ezgiyi zenginleştirmenin yanı sıra, ezginin bir parçası olarak kullanılan bu mordan süslemelerinin uygulandıkları perdeleri tınısal açıdan destekledikleri de söylenebilir.

### *Alt hareketli mordan kullanımı*

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *alt hareketli mordan* kullanımı incelenmiştir. Bu mordan türünün yalnızca 1. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında 1 defa kullanıldığı görülmüştür.

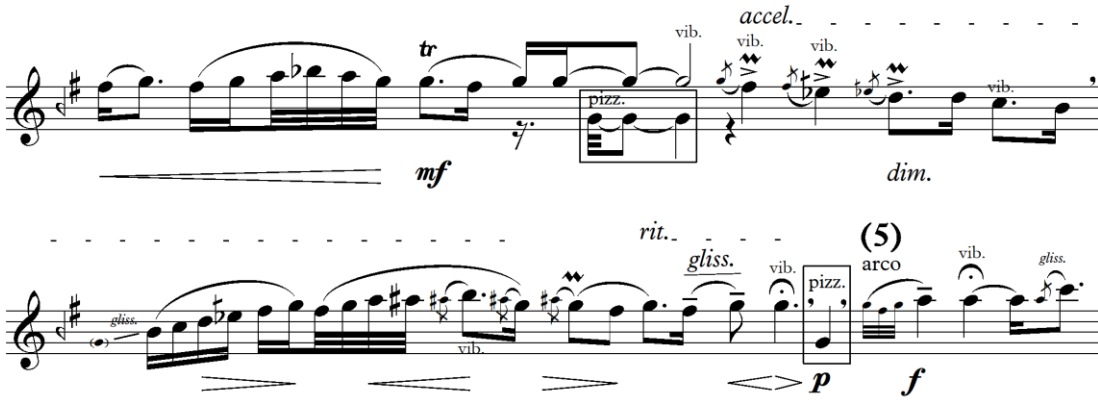


Örnek 25

Üstte verilen örnekte, taksimın 1. cümlesinin sonundaki alt hareketli mordan kullanımı görülmektedir. Taksim icrâsında yalnızca işaretli kısımdaki çargâh perdesi üzerinde yaptığı bu mordanı, trill ve grupetto süslemeleriyle birlikte ezgi akışında tınısal bir karşıtlık ve geçici bir işleme unsuru oluşturmak amacıyla uyguladığı düşünülebilir.

### Pizzicato kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *pizzicato* kullanımı incelenmiştir. Pizzicato'nun yalnızca 4 ve 5. cümlelerde olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 3 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 26

Yukarıdaki örnekte, 4. cümlelerin sonundaki pizzicato kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in pizzicato tekniğini işaretli kısımlardaki rast perdesinde dem ses işleviyle kullanmasının, gerdâniye perdesinde yaptığı uzun süreli kalışları tınısal açıdan destekleyip güçlendirdiği söylenebilir.

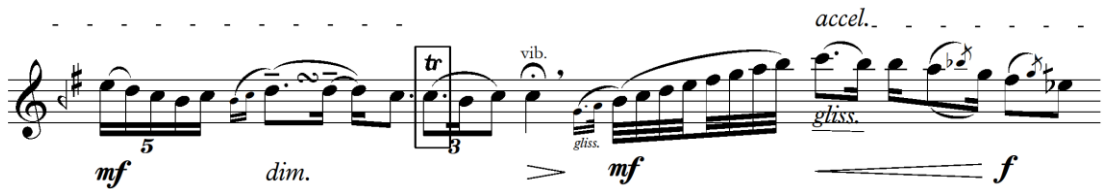


Örnek 27

Üstteki örnekte, taksim sonundaki bir diğer pizzicato kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, işaretli kısımdaki hüseyinî ve düğâh perdeleri üzerinde yaptığı bu vurgulu ve keskin pizzicatosları, Hüseyinî'li olarak verdiği tam karar sonrasında tınısal bir karşıtlık unsuru oluşturmak ve ezgi çizgisini zenginleştirmek amacıyla kullandığı düşünülebilir. Ayrıca Cemil'in, söz konusu perdelerde kullandığı bu pizzicatosları, taksimdeki bitiş hissini kuvvetli ve sert bir tınısal ifâdeyle belirtmek için uyguladığı da söylenebilir.

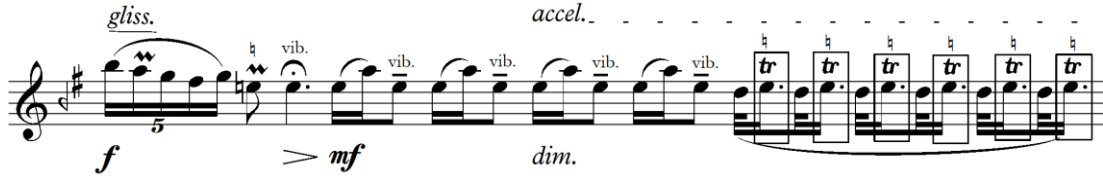
#### Trill kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *trill* kullanımını incelenmiştir. Trill'in 1. cümlede 4 defa, 2. cümlede 1 defa, 4. cümlede 2 defa, 5. cümlede ise 6 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 13 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 28

Yukarıda verilen örnekte, taksim 2. cümlesindeki trill kullanımı görülmektedir. Çargâh perdesi üzerinde yaptığı bu sık salınımlı kısa trill'i, yine aynı perde üzerinde yaptığı kalışa ezgisel bir hazırlık unsuru olarak kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte, çargâh perdesi üzerindeki bu trill'i, çift çarpma ve grupetto gibi diğer süsleyici unsurlarla kullanarak viyolonsel icrâsını ezgisel açıdan renklendirip zenginleştirdiği söylenebilir.

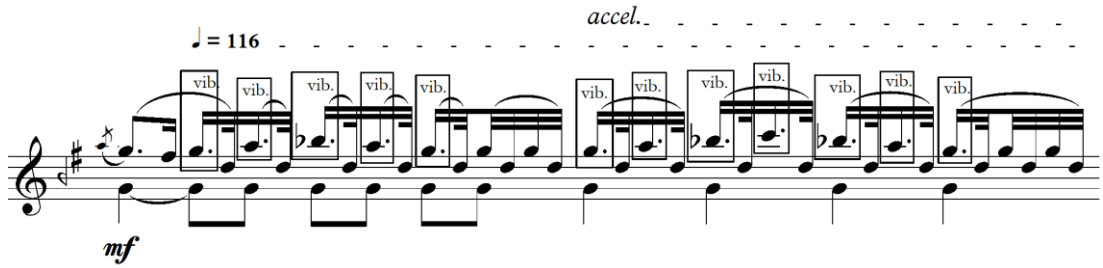


Örnek 29

Üstteki örnekte 5. cümledeki bir diğer trill kullanımı görülmektedir. Hüseyinî perdesinde peş peşe kullanılan bu trillerin, hem hüseyinî perdesini tınsal işlemeyle önemlendirmek hem de nevâ perdesinin ve accelerando'nun da etkisiyle ezgisel akışa ivme ve canlılık kazandırmak için yapılmış olduklarına dikkat çekmek mümkündür.

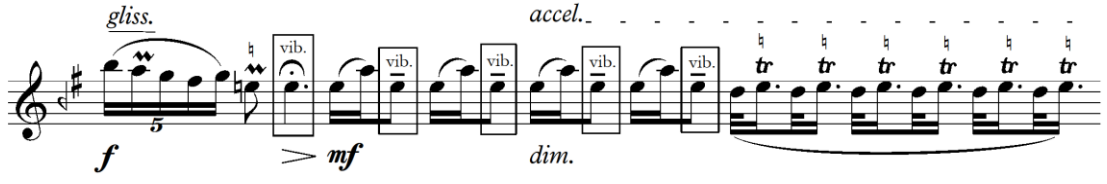
### Vibrato kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *vibrato* kullanımı incelenmiştir. Trill'in 1. cümlede 7 defa, 2. cümlede 11 defa, 3. cümlede 15 defa, 4. cümlede 22 defa, 5. cümlede ise 18 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 73 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 30

Yukarıda verilen örnekte, taksimin 4. cümlesindeki vibrato kullanımı görülmektedir. Vibratonun bu cümledeki kullanımı dikkat çekicidir. Mes'ud Cemil'in bu kısımda, nispeten çoksizli bir ezgisel yapı oluşturduğu söylenebilir. Ezgi akışının devam ettiği üst hat (gerdâniye-muhayyer-sünbüle-tiz çargâh perdeleri), ezgiyi taşıyan bu hatta armonik destek sağlayan birincil (rast perdesi) ve ikincil dem ses eşliği (nevâ perdesi) ile birlikte üç hatlı bir çoksizlilikten söz edilebilir. Bu örnekte, en üstteki temel ezgi hattını öne çıkarmak amacıyla, Cemil'in, söz konusu ezgisel yapı için elzem olan vibrato tekniğini kullandığı düşünülebilir.



Örnek 31

Üstteki örnekte, taksimın 5. cümlesindeki bir diğer vibrato kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in işaretli kısımlarda, ardışık olarak tekrarladığı tartımsal bir yapı içerisindeki hüseyinî perdesini sık şekilde uyguladığı bu sık salınımlı ve hacimli vibratolarla önemlendirip vurgulayarak ezgideki duygu ve ifâde yoğunluğunu güçlendirdiği söylenebilir.

#### 4.9.4. Dördüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksimdeki viyolonsel icrâsında kullandığı *müziksel ifâde unsurları* incelenmiştir. Cemil'in taksim icrâsında *mezzo piano*, *mezzo forte*, *forte*, *crescendo*, *decrescendo* ve *diminuendo* gibi nüansları kullandığı görülmüştür. Viyolonsel icrâsında, nüansların dışında kullandığı diğer müziksel ifâde unsurlarının da *puandorg*, *vurgu*, *ritardando* ve *accelerando* olduğu gözlenmiştir.

Mes'ud Cemil'in bu taksimde çeşitli bir kullanımı sergilediği görülmüştür. Taksim boyunca viyolonseli genellikle orta kuvvetli ile orta hafif arasındaki bir tını gürlüğü ekseninde icrâ ettiği gözlenmiştir. Cemil'in taksimde uyguladığı nüansları nitelikli bir müziksel ifâde anlayışıyla viyolonsel icrâsına yansıttığı söylenebilir. Ayrıca, taksimdeki hafif ve gür nüanslar arasındaki denge ve karşıtlık unsurunu da viyolonsel icrâsını tınısal ve ezgisel olarak zenginleştirecek şekilde oluşturduğu gözlenmiştir. Buna ek olarak, Cemil'in taksimde incelikli ve titiz bir müziksel ifâde kullanımı sergilediği vurgulanabilir.

Mes'ud Cemil'in taksimdeki viyolonsel icrâsında ortaya koyduğu müziksel ifâde unsurları kullanımı genel bir bakış açısıyla şu şekilde değerlendirilebilir:

Piano (p) nüansını;

4. cümlenin en sonunda pizzicato tekniğiyle icrâ ettiği perdelerde,

Mezzo piano (mp) nüansını;

1, 3 ve 5. cümlelerin sonundaki kalış yaptığı perdelerde, müziksel dinamizmi düşürdüğü ezgi kesitlerinde, *decrescendo* ve *diminuendo* nüanslarıyla yaptığı gürlük azaltmaları sonrasında, *crescendo* ve *f* nüanslarının öncesinde ve taksim bitimindeki tam karar perdesinde,

Mezzo forte (mf) nüansını;

Cümle başlangıçları ile sonlarında, müziksel dinamizmi yükselttiği ezgi kesitlerinde, tiz seyir bölgesindeki perdelerle icrâ ettiği nağmelerde, çift hatlı olarak icrâ ettiği ezgi kesitlerinde, *f* nüanslarının sonrasında, *crescendo* ile yaptığı gürlük artışları sonrasında, *decrescendo* ile yaptığı gürlük azaltmaları sonrasında ve yaptığı dinamik dalgalanmaların sonrasında,

Forte (f) nüansını;

Cümle başlangıçlarında, çift ses olarak kalış yaptığı perdelerde, taksimdeki müziksel dinamizmi en yüksek düzeyinde gösterdiği nağmelerde, *mf* nüanslarının öncesinde ve sonrasında, *mp* nüanslarının sonrasında, *crescendo* ile yaptığı gürlük artışları sonrasında, taksimin en sonunda pizzicato tekniğiyle vurgulayarak duyurduğu perdelerde,

Crescendo nüansını;

Cümlelerdeki müziksel dinamizmi yükselttiği nağmelerde, tiz perdelerde yaptığı kalışlarda, *mf* ve *f* nüanslarına yükselirken yaptığı gürlük artışlarında, *decrescendo* ile yaptığı dinamik dalgalanmalarda,

Decrescendo nüansını;

Cümle ve devre sonlarında kalış yaptığı bazı perdelerde, müziksel dinamizmi düşürdüğü nağmelerde, *mp* ve *mf* nüanslarına düşerken yaptığı gürlük azaltmalarında, *diminuendo* nüanslarının sonrasında, *f* nüanslarının sonrasında, *crescendo* ile yaptığı dinamik dalgalanmalarda, cümle içlerinde kalış gösterdiği belirli perdelerde,

Diminuendo nüansını;

Cümlelerdeki müziksel dinamizmi düşürdüğü nağmeler ile ezgi kesitlerinde, *decrescendo* ve *mp* nüanslarının öncesinde ve kalış gösterdiği bazı perdelerde,

Puandorg'u;

Cümle başlangıçları ile devre ve cümle sonlarında uzatarak kalış yaptığı perdelerde, cümlelerdeki bazı perdeler üzerinde yaptığı kısa süreli kalışlarda ve taksim sonundaki tam karar perdesinde,

Vurgu'yu;

Tartımların başlangıcında, uzun süreli kalışlar gösterdiği perdelerde, önemlendirme amacıyla ardışık olarak tekrarladığı perdelerde, zirve niteliği taşıyan nağmelerdeki tiz perdelerde, çarpma-mordan-glissando-vibrato gibi süsleyici unsurlarla icrâ ettiği belirli perdelerde, vurgulamak istediği önemli perdelerde, senkoplarda ve taksim en sonunda pizzicato tekniği ile icrâ ettiği karar perdesi ile önemli perdeyi pekiştirmede,

Ritardando'yu;

4. cümlede *accelerando* öncesinde ve sonrasındaki dinamik ivmeyi dengelemede ve aynı cümlenin sonunda yaptığı kalışı belirginleştirmede,

Accelerando 'yu;

2. cümlenin 1, 2. ve 3. devrelerindeki perde önemlendirmeleri ile kalış öncesindeki nağmeleri ivmelendirmede, 4 ve 5. cümlelerde müziksel dinamizmi yükselttiği nağmeler ile perde işleme ve önemlendirmesi yaptığı diğer nağmeleri ivmelendirmede kullandığı görülmüştür.

Mes'ud Cemil'in sıklık olarak taksim icrâsı kapsamında;

- *Piano nüansını* yalnızca 4. cümlede olmak üzere 1 defa,
- *Mezzo piano nüansını* 1. ve 2. cümlelerde 1 defa, 3. cümlede 2 defa, 4 ve 5. cümlelerde ise 1'er defa olmak üzere toplam 6 defa,
- *Mezzo forte nüansını* 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede 5 defa, 3. cümlede 3 defa, 4 ve 5. cümlelerde ise 2'şer defa olmak üzere toplam 13 defa,
- *Forte nüansını* 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede 3 defa, 3. ve 4. cümlelerde 1'er defa, 5. cümlede ise 2 defa olmak üzere toplam 8 defa,
- *Crescendo nüansını* 2. cümlede 5 defa, 3. cümlede 4 defa, 4. cümlede ise 3 defa olmak üzere toplam 12 defa,
- *Decrescendo nüansını* 1. cümlede 1 defa, 2.cümlede 4 defa, 3. cümlede 2 defa, 4. cümlede 4 defa, 5. cümlede ise 2 defa olmak üzere toplam 13 defa,
- *Diminuendo nüansını* 2. cümlede 2 defa, 3. cümlede 1 defa, 4 ve 5. cümlelerde ise 2 defa olmak üzere toplam 7 defa,
- *Puandorg'u* 1. cümlede 7 defa, 2. cümlede 9 defa, 3. ve 4. cümlelerde 5'er defa 5. cümlede ise 7 defa olmak üzere toplam 35 defa,
- *Vurgu'yu* 2. cümlede 9 defa, 3. cümlede 10 defa, 4. cümlede 3 defa, 5. cümlede ise 13 defa olmak üzere toplam 35 defa,
- *Ritardando'yu* 4. cümlede 3 defa, 5. cümlede ise 1 defa olmak üzere toplam 4 defa,
- *Accelerando'yu* 1. cümlede 1 defa, 2. ve 4. cümlelerde 4'er defa, 5. cümlede ise 1 defa olmak üzere toplam 10 defa kullandığı görülmüştür.

Mes'ud Cemil'in, taksiminde bu müziksel ifâde unsurlarını kullanmasının, viyolonsel icrâsını tınısal ve ezgisel ifâde bağlamında zenginleştirdiğini ve ona derin bir müziksel anlam bütünlüğü kazandırdığını vurgulamak mümkündür.



#### 4.9.5. Beşinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan *tartımsal unsurlar* incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında *üçleme*, *beşleme*, *altılama*, *sekizli* ve *senkop* gibi tartımsal unsurların kullanıldığı görülmüştür.

##### Üçleme tartım kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *üçleme tartım* kullanımı incelenmiştir. Üçleme tartımının 1. cümlede 3 defa, 2. ve 3. cümlelerde 5'er defa, 5. cümlede ise 1 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 14 defa kullanıldığı görülmüştür.

The image displays two staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a sequence of notes with various ornaments: a vibrato (vib.) over a quarter note, a glissando (gliss.) over a quarter note, a triplet of eighth notes (mf), a vibrato (vib.) over a quarter note, a triplet of eighth notes (mf), a vibrato (vib.) over a quarter note, a triplet of eighth notes (dim.), and a vibrato (vib.) over a quarter note. The second staff continues the sequence with a vibrato (vib.) over a quarter note (mp), a vibrato (vib.) over a quarter note (cresc.), a glissando (gliss.) over a quarter note, a vibrato (vib.) over a quarter note, a vibrato (vib.) over a quarter note, a triplet of eighth notes (mf), and a vibrato (vib.) over a quarter note. The notation includes dynamic markings (mf, dim., mp, cresc.), vibrato (vib.), and glissando (gliss.) symbols, as well as triplet markings (3).

Örnek 32

Yukarıda verilen örnekte, taksimin 3. cümlesinin sonundaki üçleme tartım kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, düğâh-nevâ arasındaki perdeleri kullanarak oluşturduğu sekizlik ve onaltılık değerdeki çıkıcı ve inici hareketli bu üçleme tartımlarını, taksimdeki ezgi akışını ivmelendirmek ve müziksel olarak bütünlemek amacıyla kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, bu taksimde öykündüğü halk müziği tavrının belirgin özelliklerinden olan bu üçleme tartımlarını, doğrudan müziksel akış içerisine yedirerek viyolonsel icrâsını zenginleştirdiğine dikkat çekmek mümkündür. Ayrıca Cemil'in söz konusu üçleme tartımlarını, karar perdesine gittiği sekvens biçimli nağmeleri daha belirgin bir şekilde duyurup ezgisel akıştaki iniş câzibesini güçlendirmek amacıyla da kullandığı söylenebilir.

## Beşleme tartım kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *beşleme tartım* kullanımı incelenmiştir. Beşleme tartımının 2. cümlede 2 defa, 5. cümlede ise 1 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 3 defa kullanıldığı görülmüştür.

Musical notation for Örnek 33, showing a sequence of notes with various ornaments and dynamics. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The sequence starts with a *mp* dynamic, followed by a *f* dynamic with a *vib.* ornament. This is followed by a *mf* dynamic with a *gliss.* ornament. The sequence then moves to a *cresc.* section with a *f* dynamic and a *vib.* ornament. The final part of the sequence is marked *mf* with a *vib.* ornament. The notation includes a *5* (five-fingered) fingering and an *accel.* (accelerando) marking.

Örnek 33

Üstteki örnekte, 2. cümledeki başındaki beşleme tartım kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, onaltılık değerdeki eviç ve gerdâniye perdeleriyle oluşturduğu bu beşleme tartımını, taksim icrâsında tartımsal bir çeşitlilik ve karşıtlık unsuru oluşturmak ve ezgi akışına ivme kazandırarak zenginleştirmek amacıyla kullandığı düşünülebilir.

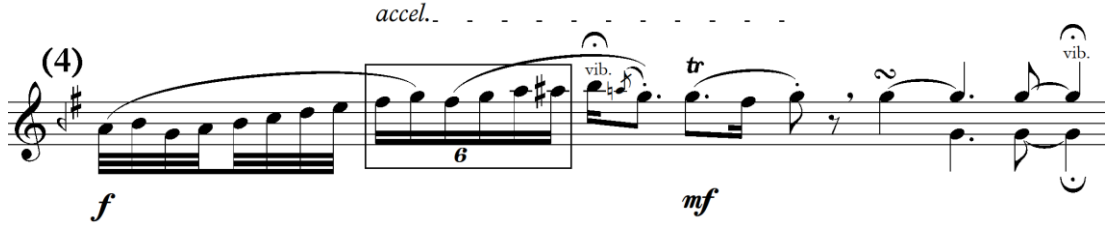
Musical notation for Örnek 34, showing a sequence of notes with various ornaments and dynamics. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The sequence starts with a *mf* dynamic and a *5* (five-fingered) fingering. This is followed by a *dim.* (diminuendo) section. The sequence then moves to a *mf* dynamic with a *tr.* (trill) ornament and a *vib.* ornament. The final part of the sequence is marked *f* with a *gliss.* ornament and an *accel.* (accelerando) marking.

Örnek 34

Yukarıdaki örnekte, taksim 2. cümlesindeki bir diğer beşleme tartım kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, hüseyinî-segâh arasındaki perdelerle oluşturduğu onaltılık değerdeki bu beşleme tartımını, çargâh perdesinde yaptığı kalış öncesinde ezgisel bir işleme ve accelerando ile birlikte tartımsal bir ivme unsuru olarak kullandığı düşünülebilir. Ayrıca işaretli kısımdaki bu beşleme tartımının, üçleme tartımı ve senkopla birlikte kullanılarak ezgisel akışa canlılık ve çeşitlilik kazandırdığı da söylenebilir.

### Altılama tartım kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *altılama tartım* kullanımı incelenmiştir. Altılama tartımının yalnızca 4. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında 1 defa kullanıldığı görülmüştür.

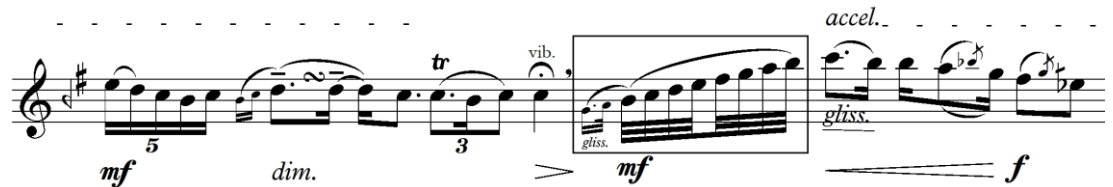


Örnek 35

Üstte verilen örnekte, 4. cümle başlangıcındaki altılama tartım kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, bu onaltılık değerdeki altılama tartımını, rast perdesinden tiz segâh perdesine kadar olan çıkıcı ve seri nağmeyi ivmelendirerek ezgisel akışın içine yedirmek amacıyla kullanmış olduğu düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, otuzikilik değerdeki sekizli tartımla birlikte ezgi üzerinde tartımsal bir çeşitlilik ve zenginlik oluşturmak amacıyla da altılama tartımını tercih ettiği söylenebilir.

### Sekizli tartım kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *sekizli tartım* kullanımı incelenmiştir. Sekizli tartımın 2, 3 ve 4. cümlelerde 1'er defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 3 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 36

Yukarıdaki örnekte, 2. cümledeki sekizli tartım kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, segâh-tiz segâh arasındaki tam perdelerle oluşturduğu otuzikilik değerdeki

ve dizi şeklindeki bu sekizli tartımı, devre başlangıcında, zirve noktasındaki tiz çargâh perdesine tek hamlede, hızlı ve ivmeli bir ezgisel hareketle çıkararak ezgi akışındaki müziksel dinamizmi güçlendirip zenginleştirmek amacıyla kullanmış olduğu düşünülebilir.

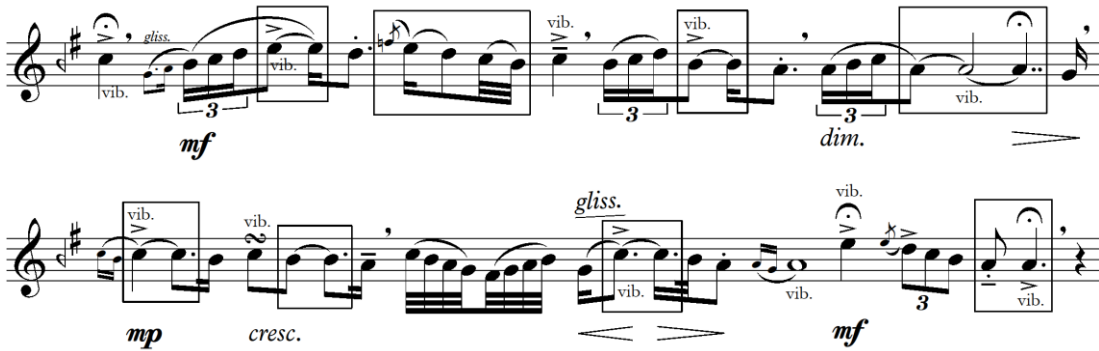


Örnek 37

Üstteki örnekte, 3. cümlede sonundaki bir diğer sekizli tartım kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, çargâh-ıрак arasındaki tam perdelerle oluşturduğu otuzikilik değerdeki ve zıt hareketli bu sekizli tartımı ise, düğâh perdesinde yaptığı Hüseyinî'li kalışın öncesinde hem ezgisel bir işleme ve bütünleme unsuru olarak hem de müziksel akışa renk, ivme ve canlılık kazandırmak amacıyla kullandığına dikkat çekmek mümkündür.

### Senkop kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *senkop* kullanımı incelenmiştir. Senkop'un 1. ve 2. cümlelerde 3'er defa, 3. cümlede 11 defa, 4. cümlede 5 defa, 5. cümlede ise 6 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 28 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 38

Yukarıdaki örnekte, 3. cümledeki senkop kullanımı görülmektedir. 3. cümle sonunda sıkça gösterdiği bu senkopları düğâh perdesindeki Hüseyinî'li kalışa gittiği ezgi kesitinde süresini uzattığı perdeleri vurgulamak, müziksel akışa tınısal ifade yoğunluğu, canlılık, ivme ve dinamizm kazandırmak amacıyla kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte taksiminde kullanılan senkopların, tartımsal karşıtlık ve çeşitlilik unsurları açısından viyolonsel icrâsını ve ezgi akışını zenginleştirdiğini vurgulamak mümkündür. Ayrıca Cemil'in diğer taksimlerinde de var olan kendisine ait tartımsal unsur oluşturma üslûbuna da perde kalıflarındaki senkop kullanımıyla sâdik kaldığı söylenebilir.

#### **4.9.6. Altıncı alt probleme ilişkin bulgular ve yorum**

Bu alt problem kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki cümle ve makam anlayışı incelenmiştir. Bir sonraki sayfadan itibaren verilen nota örneğinde (Bkz. Örn. 39), taksimi oluşturan 5 müzik cümlesinin tamamı devreleriyle birlikte gösterilmiştir. Bununla birlikte, Cemil'in taksimdeki makam anlayışını ortaya koyan seyir özellikleri de müzik cümlelerindeki devreler üzerinden gidilerek açıklanmıştır.

□ Devre

(1) Cümle

1. Devre

(1) *f* *mf* *accel.*

*mf*

1. Devre

(2) *mp* *f* *mf* *cresc.* *f* *mf* *accel.* *gliss.* *vib.*

2. Devre

*mf* *mp* *gliss.* *vib.*

*accel.* - - - - - *gliss.* *gliss.* *gliss.* *accel.* - - - - -  
  
*cresc.* < *mf*

3. Devre  
*accel.* - - - - -  
  
*mf* *dim.* *tr* *vib.* *gliss.* *mf* *f*

*mf* *dim.* >

1. Devre  
  
 (3) *vib.* *mp* *cresc.* *mf* *f*

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with various ornaments and dynamics. It begins with a vibrato (vib.) and a glissando (gliss.) over a note. The first measure has a dynamic marking of *mf*. There are three triplet markings (3) under groups of notes. The piece ends with a *dim.* (diminuendo) marking and a fermata.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with vibrato (vib.), glissando (gliss.), and dynamic markings. It starts with a *mp* (mezzo-piano) dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking. The piece concludes with a *mf* (mezzo-forte) dynamic, a triplet (3), and a vibrato (vib.).

1. Devre

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte) at the beginning, followed by a *mf* (mezzo-forte) dynamic. It includes an *accel.* (accelerando) marking, a sixteenth-note run, a sixteenth-note rest (6), a trill (tr), and a vibrato (vib.) at the end.

♩ = 116

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and an *accel.* (accelerando) marking. The piece features a series of vibrato (vib.) markings over a melodic line.



2. Devre

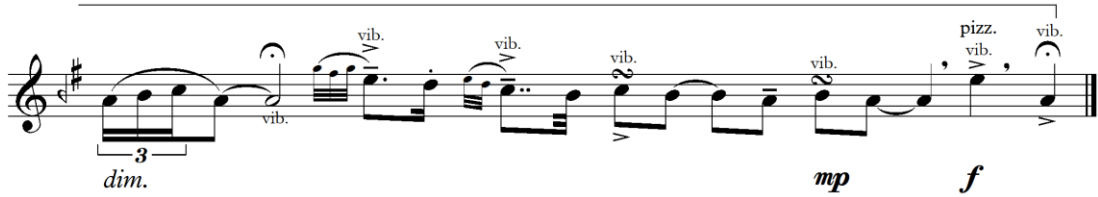
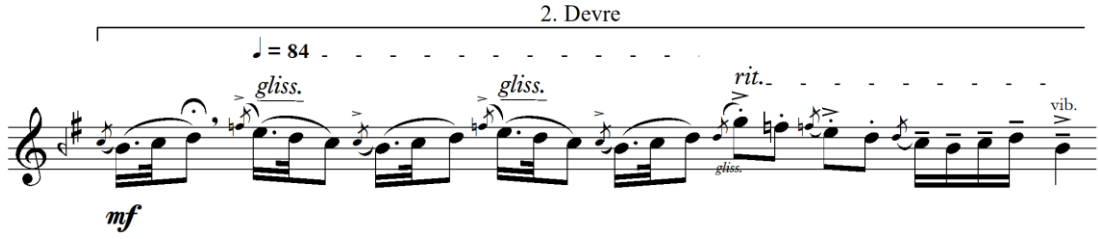
Musical notation for the first system of '2. Devre'. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music begins with a *rit.* marking, followed by a *mf* dynamic. It features several slurs and vibrato (*vib.*) markings. An *accel.* marking is present. The dynamic then changes to *dim.*, followed by a *gliss.* marking. The system concludes with a *rit.* marking, a *gliss.* marking, and a *mp* dynamic.

Musical notation for the second system of '2. Devre'. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a *mf* dynamic and includes a *tr* (trill) marking. The dynamic then changes to *dim.*. The system concludes with an *accel.* marking and a *vib.* marking.

1. Devre

Musical notation for the first system of '1. Devre'. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a *gliss.* marking and a *pizz.* marking. The dynamic is *f*. The system includes a *rit.* marking, a *gliss.* marking, a *vib.* marking, and a *pizz.* marking. The system concludes with a *rit.* marking, a *gliss.* marking, a *vib.* marking, a *pizz.* marking, and a *f* dynamic.

Musical notation for the second system of '1. Devre'. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a *gliss.* marking and a *f* dynamic. The system includes a *vib.* marking, a *vib.* marking, a *vib.* marking, a *vib.* marking, a *vib.* marking, a *vib.* marking, a *tr* marking, a *tr* marking, a *tr* marking, a *tr* marking, and a *tr* marking. The dynamic then changes to *mf*, then *dim.*, and finally *f*.



Örnek 39

### 1. Cümle

Taksimın 1. cümlesi tek devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil 1. cümledeki ezgisel yapıyı onaltılık, noktalı onaltılık ve otuzikilik değerdeki tartımlar ile otuzikilik değerdeki üçleme tartımları ve senkopla oluşturmuştur. Bu cümledeki ezgiyi çıkıcı nağmeler kullanarak işlemiştir. Cemil, düğâh-gerdâniye perdeleri arasındaki Hüseyinî makamı sesleriyle hüseyinî perdesini önemlendirerek üzerinde kalışlar yapmıştır. Devamında, yine makam seslerini kullanarak nevâ perdesini vurgulamış ve bu perde üzerinde uzun bir kalış göstermiştir. Bu kalışın ardından, düğâh perdesi üzerinde Hüseyinî'li kalış yaparak 1. cümleyi sonlandırmıştır.

## 2. Cümle

Taksim 2. cümlesi 2 devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil 1. devredeki ezgisel yapıyı noktalı dörtlük, noktalı sekizlik, onaltılık ve otuzikilik değerdeki tartımlar ile onaltılık değerdeki bir beşleme tartımıyla oluşturmuştur. Bu devredeki ezgiyi inici nağmelerle işlemiştir. Cemil, gerdâniye perdesini önemlendirip üzerinde kısa süreli kalışlar gösterdikten sonra, muhayyer-hüseyinî perdeleri arasındaki Hüseyinî seslerini kullanarak hüseyinî perdesinde Hüseyinî'li kalış yapmış ve 1. devreyi tamamlamıştır.

2. devredeki ezgisel yapıyı noktalı sekizlik ve onaltılık değerdeki tartımlar ile sekizlik değerdeki üçleme tartımları, onaltılık değerdeki bir beşleme tartımı ve senkopla oluşturmuştur. Bu devredeki ezgiyi ise çıkıcı ve inici nağmeler kullanarak işlemiştir. 2. cümlenin 2. devresine de gerdâniye perdesini vurgulayarak başlamış ve muhayyer perdesi göstererek üzerinde kalış yapmıştır. Devamında, tiz çargâh-çargâh perdeleri arasındaki Hüseyinî seslerinde dolaşarak nevâ perdesini vurgulamış ve en sonda çargâh perdesi üzerinde kalış yaparak 2. devreyi tamamlamıştır.

3. devredeki ezgisel yapıyı ise sekizlik, noktalı sekizlik, onaltılık ve otuzikilik değerdeki tartımlar ile onaltılık değerdeki üçleme tartımları ve senkopla oluşturmuştur. Bu devredeki ezgiyi de çıkıcı ve inici nağmelerle işlemiştir. Rast-tiz çargâh-nevâ hattındaki tam ve yarım perdeleri kullanarak Nikrîz sesleriyle önce çargâh perdesinde kalmış, ardından aynı seslerle eviç ve hisâr perdelerinde kısa süreli kalışlar gösterip Araban etkisiyle nevâ perdesinde kalış yaparak ve 2. cümleyi sonlandırmıştır.

## 3. Cümle

Taksim 3. cümlesi tek devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil 1. cümledeki ezgisel yapıyı noktalı dörtlük, sekizlik, noktalı sekizlik, noktalı onaltılık ve otuzikilik değerdeki tartımlar ile sekizlik ve onaltılık değerdeki üçleme tartımları ve senkoplarla oluşturmuştur. Bu devredeki ezgiyi inici ve çıkıcı nağmelerle işlemiştir.

Makamın karar sesini göstererek başladığı 3. cümlede, muhayyer perdesine atlayarak kısa bir kalış yaptıktan sonra, tiz çargâh-rast perdeleri arasındaki Hüseyinî seslerinde gezinerek çargâh perdesinde kalışlar yapmıştır. Devamında, Hüseyinî etkisini öne

çıkartarak düğâh perdesinde Hüseyinî’li kalışlar göstermiştir. En sonda, düğâh perdesi üzerinde tekrar Hüseyinî’li kalış yaparak 3. cümleyi sonlandırmıştır.

#### 4. Cümle

Taksim 4. cümlesi 2 devreden oluşmuştur. Mes’ud Cemil 1. devredeki ezgisel yapıyı noktalı dörtlük, sekizlik, noktalı sekizlik, noktalı onaltılık ve otuzikilik değerdeki tartımlar ile onaltılık değerdeki bir altılama tartımı, otuzikilik değerdeki bir sekizli tartım ve senkoplarla oluşturmuştur. Bu devredeki ezgiyi, yer yer çoksesli yapı özellikleri de sergileyen çıkıcı ve inici nağmeleri kullanarak işlemiştir. 1. devrede rast-tiz çargâh-gerdâniye hattındaki Rast seslerini kullanarak gerdâniye perdesinde Rast’lı kalış yapmıştır. Gerdâniye perdesini önemlendirdikten sonra, sünbüle perdesi açarak gerdâniye perdesini işlemiştir. Ardından gerdâniye perdesinde Bûselik’li kalış yaparak cümlenin 1. devresini tamamlamıştır.

2. devredeki ezgisel yapıyı noktalı dörtlük, sekizlik, noktalı sekizlik, onaltılık ve otuzikilik değerdeki tartımlar ile senkoplarla oluşturmuştur. Bu devredeki ezgiyi ise inici ve çıkıcı nağmeler kullanarak işlemiştir. Gerdâniye-segâh-tiz çargâh hattındaki Araban makamı seslerinde gezinti yaptıktan sonra gerdâniye perdesi üzerinde kalış yapmıştır. Devamında ise eviç-segâh-tiz segâh hattındaki yine Araban seslerinde dolaşarak önce segâh perdesinde kısa bir kalış yapmış, ardından da gerdâniye perdesinde, ancak bu defa Hüzzâm etkisiyle (sünbüle perdesi nedeniyle) tekrar bir kalış yaparak 4. cümleyi sonlandırmıştır.

#### 5. Cümle

Taksim 5. cümlesi de 2 devreden oluşmuştur. Mes’ud Cemil, 1. devredeki ezgisel yapıyı noktalı dörtlük, noktalı sekizlik, onaltılık, noktalı onaltılık ve otuzikilik değerdeki tartımlar ile onaltılık değerdeki bir beşleme tartımı ve senkoplarla oluşturmuştur. Bu devredeki ezgiyi çıkıcı ve inici nağmeler kullanarak işlemiştir. Muhayyer perdesini tutarak başladığı 1. devrede hüseyinî perdesini vurgulayıp önemlendirdikten sonra Hüseyinî sesleriyle önce nevâ perdesinde kalmış, ardından yine aynı sesleri kullanarak bu defa çargâh perdesinde kalış göstererek 1. devreyi tamamlamıştır.

2. devredeki ezgisel yapıyı ise sekizlik, noktalı sekizlik, onaltılık ve noktalı onaltılık değerdeki tartımlar ile onaltılık değerdeki bir üçleme tartımı ve senkoplarla oluşturmuştur. Bu devredeki ezgiyi de çıkıcı ve inici nağmelerle işlemiştir. Gerdâniye-dügâh perdeleri arasındaki Hüseyinî seslerinde gezindikten sonra dügâh perdesi üzerinde Hüseyinî'li olarak verdiği tam kararlar 5. cümleyi ve taksim seyrini noktalamıştır.



Şekil 4.9. Mansûr akorduyla icrâ edilen Hüseyinî taksimdeki perde kullanım şeması

Şekil 4.9.'da, Mes'ud Cemil'in Hüseyinî taksimindeki perde kullanımının en pestten en tize doğru sıralanmış şeması görülmektedir. Mansûr akorduyla ve toplam 17 perde kullanarak icrâ ettiği bu taksimde indiği en pest perdenin irak, çıktığı en tiz perdenin ise tiz çargâh olduğu belirlenmiştir. Mes'ud Cemil'in ilgili şekildeki işaretli notalarla gösterilen rast, dügâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseyinî, gerdâniye ve muhayyer perdelerinde kalış yaptığı görülmüştür. Taksim icrâsında kalış yaparak en çok vurguladığı perdenin ise hüseyinî olduğu gözlenmiştir. Şekildeki işaretlenmeyen diğer notalarla gösterilen irak, kürdî, hisâr, acem, eviç, sümbüle, tiz segâh ve tiz çargâh perdeleri üzerinde herhangi bir kalış yapmamış ve bu perdeleri Hüseyinî makamının seyri için gerekli birer süsleyici ve ezgisel unsur işleviyle kullanmıştır. Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki ezgi örgüsünü ağırlıklı olarak rast-tiz çargâh arasındaki tam ve yarım perdeleri kullanarak oluşturduğu görülmüştür. Bununla birlikte Cemil'in, irak-tiz çargâh arasındaki bütün perdeleri Mansûr akordu bünyesinde viyolonsel'in orta ve pest bölgelerini kullanarak icrâ ettiği belirlenmiştir.

Mes'ud Cemil, taksim icrâsı genelinde makamın önemli perdesi olan hüseyinî'de sıklıkla kalış yapmıştır. Bunun dışında gerdâniye, çargâh, nevâ ve dügâh, muhayyer, segâh ve rast perdelerini de yaptığı kalışlarla vurgulamıştır. Ayrıca, makamın yapısında bulunmayan hisâr ve sümbüle perdelerini de taksim icrâsında yer yer süsleyici perde işleviyle kullanmıştır. Mes'ud Cemil bu taksimdeki perde kullanımıyla geleneğe uygun bir Hüseyinî icrâsı ortaya koymuştur. Bununla birlikte segâh, hisâr ve

eviç perdelerini taksim icrâsındaki çıkıcı nağmelerde tizleştirerek, inici nağmelerde de pestçe basarak çıkış-iniş câzibesine uygun şekilde kullanmıştır. Mes'ud Cemil taksim icrâsında geçici nitelikte gösterdiği bir Araban/Hüzzâm makamı etkisi dışında Hüseyinî makamı eksenini dışına çıkmamıştır. Bununla birlikte Mes'ud Cemil, makamı gelenekteki seyir anlayışına uygun olarak işlemiştir.

#### **4.10. Hicazkâr'dan Nihâvend'e Geçiş Taksimi**

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in Mes'ud Cemil'in viyolonselle Hicazkâr ve Nihâvend makamlarında icrâ ettiği geçiş taksiminde (Bkz. EK-11) kullandığı teknik ve müziksel unsurların analizi için belirlenmiş olan 1, 2, 3, 4, 5 ve 6 numaralı alt problemlere yönelik elde edilen bulgular, görsel nota örnekleri ile birlikte başlıklar halinde incelenerek yorumlanmıştır.

##### **4.10.1. Birinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum**

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan pozisyonlar incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında viyolonsel 1, 2, 3 ve 4. temel pozisyonlarının kullanıldığı görülmüştür. 4. pozisyondan yukarı olan diğer pozisyonların kullanımına rastlanmamıştır.

##### Birinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *birinci pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Birinci pozisyonun 1. cümlede 2 defa, 2. cümlede 5 defa, 3. cümlede 8 defa, 4. cümlede 2 defa, 5. cümlede ise 3 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 20 defa kullanıldığı görülmüştür.

### Örnek 1

Yukarıda verilen örnekte, taksimin 5. cümlesindeki 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mansûr akordundaki bu taksimin icrâsını ağırlıklı olarak viyolonsel in orta ve pest bölgesinden yapan Mes'ud Cemil'in, 1. pozisyonu sıkça kullandığına rastlanmıştır. İşaretle kısımlardaki Nihâvend ezgiyi oluşturan kaba çargâh-gerdâniye-rast arasındaki tam ve yarım perdeleri teknik olarak el altı, birbirine paralel ve ardışık konumda, akıcı şekilde, düzgün ve temiz bir entonasyonla icrâ etmek amacıyla Cemil'in 1. pozisyonu kullanmış olduğu düşünülebilir. Cemil'in bu pozisyonu kullanımında, Mansûr akordunun viyolonsel in orta ve pest bölgesinde Hicazkâr ve Nihâvend makamlarının icrâsına sağladığı teknik kolaylığın da etkisi olduğu söylenebilir. Söz konusu bu teknik kolaylık, Hicazkâr ve Nihâvend makamlarının perdelerinin Bolâhenk akordunda el altı ve paralel şekildeki ulaşılabilirliği olarak açıklanabilir. Ayrıca Cemil'in, örnekteki Nihâvend ezgide çarpma, mordan ve glissando gibi süsleme tekniklerini daha rahat bir şekilde uygulamak ve makamın önemli perdelerinden olan rast ile nevâ'yı viyolonsel in III. ve II. boş telleriyle duyurmak amacıyla 1. pozisyonu tercih ettiği söylenebilir. Bununla birlikte Cemil'in, örnekteki ezgiyi viyolonsel in III. ve II. tellerini kullanarak pest, dolgun, koyu ve derinlikli bir tınıyla icrâ etmek amacıyla da özellikle 1. pozisyon dan yararlandığı düşünülebilir. Mes'ud Cemil'in, viyolonsel in IV, III ve II. telleri arasında teknik açıdan esnek şekilde geçiş yapmasına elverişli olduğu için de 1. pozisyonu kullandığını belirtmek mümkündür.

The image displays two staves of musical notation in a single system. The top staff begins with a dynamic marking of *mp* and a *cresc.* marking. It features a sequence of notes with various fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) and a vibrato marking (*vib.*). A boxed section of the top staff is labeled with a circled '1' and contains the instruction *accel.*. The bottom staff starts with a dynamic marking of *p* and also includes a vibrato marking (*vib.*). Fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) are present throughout both staves. Below the staves, there are markings for fingerings: 'II III' under the first staff and 'II III' under the second staff.

### Örnek 2

Üstteki örnekte ise taksimın 4. cümlesindeki bir diğer 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, üst hatta II. boş telle duyurduğu dem ses işlevindeki nevâ perdesine koştut olarak, alt hatta III. tel üzerindeki Nihâvend seslerini teknik olarak el altı konumda, ardışık ve seri şekilde icrâ etmek amacıyla bu kısımda da viyolonselın 1. pozisyonundan yararlandığı söylenebilir. Bununla birlikte Cemil'in, düğâh-nevâ ve kürdî-nevâ perdeleriyle oluşturduğu çift sesleri teknik açıdan daha rahat bir biçimde seslendirmek amacıyla da 1. pozisyonu tercih ettiği düşünülebilir. Ayrıca Cemil'in, IV. teldeki yegâh perdesinden III. teldeki kürdî perdesine paralel şekilde geçiş yapmasına olanak sağması nedeniyle de 1. pozisyonu kullandığı vurgulanabilir.

### İkinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *ikinci pozisyon* kullanımı incelenmiştir. İkinci pozisyonun 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede 7 defa, 3. cümlede 6 defa, 4. cümlede 2 defa, 5. cümlede ise 1 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 17 defa kullanıldığı görülmüştür.



④ ① ① (2) ②

tr vib. vib. pizz. arco

mp p mf

III II III II III

② ③ ② ①

mf mp mp

II

Örnek 3

Yukarıdaki örnekte, taksimın 2. cümlesindeki 2. pozisyon kullanım görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, viyolonselın III. telinde, çargâh perdesi üzerinde yaptığı kalışı grupetto ile süslemek için 2. pozisyonu kullanması gerektiği söylenebilir. Bununla birlikte Cemil'in, işaretli diğer kısımda yer alan eviç, gerdâniye ve şehnâz perdelerini teknik olarak II. tel üzerinde, el altı konumda, ardışık şekilde, koyu ve dolgun bir tınıyla icrâ etmek amacıyla da 2. pozisyonu kullandığını vurgulamak mümkündür. Ayrıca 2. pozisyonu, eviç perdesinde yaptığı kalıştan sonra 3. pozisyona geçiş unsuru olarak da kullandığı düşünülebilir.

③ ② ① ② ①

gliss. gliss. vib. 0

p cresc. mf p

III II III

Örnek 4

Üstteki örnekte 3. cümledeki bir diğer 2. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, kürdî ve çargâh perdeleriyle birlikte nevâ perdesini de viyolonselın III. telinde, kapalı konumda, koyu ve dolgun bir tınıyla seslendirmek için 2. pozisyonu kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte, çargâh ve kürdî perdelerini III. tel üzerinde ardışık olarak üst hareketli mordanlar ile süsleyerek icrâ etmek amacıyla da 2.

pozisyonu kullandığı söylenebilir. Ayrıca Cemil'in, 1. ve 3. pozisyonlara geçişlerde teknik açıdan esneklik sağlaması nedeniyle de 2. pozisyondan sıkça yararlandığına dikkat çekmek mümkündür.

### Üçüncü pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *üçüncü pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Üçüncü pozisyonun 2. cümlede 2 defa, 3. cümlede 3 defa, 4. cümlede ise 1 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 6 defa kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 5

Yukarıdaki örnekte, taksimin 2. cümlesindeki 3. pozisyon kullanım görülmektedir. Mes'ud Cemil'in gerdâniye, muhayyer ve sünbüle perdeleriyle Bûselik gösterdiği küçük nağmeyi viyolonsel II. teli üzerinde, el altı konumda icrâ etmek için 3. pozisyonu kullandığı düşünülebilir. Buna ek olarak Cemil'in, gerdâniye perdesiyle birlikte muhayyer ve sünbüle perdelerini de II. telde kapalı konumda, ardışık şekilde, koyu ve derinlikli bir tınısal ifâdeyle duyurmak amacıyla da 3. pozisyonu tercih ettiği söylenebilir.

Örnek 6

Üstte verilen örnekte, taksimın 3. cümlesindeki bir diğer 3. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, çargâh perdesiyle birlikte nevâ ve nim hisâr perdelerini de viyolonselın III. teli üzerinde kapalı ve el altı konumda, ardışık şekilde, çift çarpma ve mordan gibi süslemelerle icrâ etmek için 3. pozisyonu kullandığı düşünülebilir. Bunun yanı sıra, adı geçen perdeleri koyu, dolgun ve derinlikli bir tınıyla duyurmak amacıyla da 3. pozisyondan yararlandığı söylenebilir.

### Dördüncü pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *dördüncü pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Dördüncü pozisyonun 2. cümlede 1 defa, 3. cümlede 3 defa, 4. cümlede 1 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 5 defa kullanıldığı görülmüştür.

The image displays a musical score for a taksim, divided into four measures. Measure 1 (top left) is marked *mf* and features a double bar line with a fermata. It includes fingerings 1, 3, 2, 1, 0 and vibrato markings. Measure 2 (top right) is marked *mp* and includes a pizzicato (*pizz.*) instruction, fingerings 0, 0, and a box containing a measure with *arco*, *mf*, and *f* dynamics, along with fingerings 1, 1, 0, 1, 0, 1 and vibrato markings. Measure 3 (bottom left) is marked *mf* and includes an *accel.* instruction, fingerings 0, 4, 1, and vibrato markings. Measure 4 (bottom right) is marked *mp* and includes fingerings 2, 1, 4, 1, 4, 2, 1, 3, 1, 4, 0 and vibrato markings. The score is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Örnek 7

Yukarıdaki örnekte, taksimın 3. cümlesinin başlangıcındaki 4. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, nevâ perdesini viyolonselın II. telinde boş, III. telinde ise kapalı konumda ve çift ses şeklinde duyurup önemlendirmek ve rast-nevâ perdeleriyle oluşturduğu onaltılık tartımı III. tel üzerinde icrâ etmek amacıyla işaretli ilk kısımda 4. pozisyonu kullandığı söylenebilir. Bununla birlikte işaretli diğer kısımda Cemil'in, nevâ perdesini II. boş telle dem ses olarak kullanırken, alt hatta rast-acem-nevâ perdeleriyle oluşturduğu senkop biçimli nağmeyi III. tel üzerinde icrâ etmek için

4. pozisyondan yararlandığı söz konusu edilebilir. Ayrıca, nevâ perdesinde yaptığı ısrarlı kalışları kapalı konumda ve vibrato desteğiyle dolgun ve hacimli bir tınıyla duyurmak amacıyla da 4. pozisyonu tercih ettiğini belirtmek mümkündür.

#### 4.10.2. İkinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan yay teknikleri incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında *legato* ve *detaché* yay tekniklerinin kullanıldığı görülmüştür.

##### Legato yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *legato yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Legato yay tekniğinin 1. cümlede 5 defa, 2. cümlede 17 defa, 3. cümlede 31 defa, 4. cümlede 12 defa, 5. cümlede ise 17 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 82 defa kullanıldığı görülmüştür.

(3)  
pizz. arco vib. vib.  
*mf* > *mp* *mf* < *f*  
*accel.*  
*mf* > *mp* < *mp*

Örnek 8

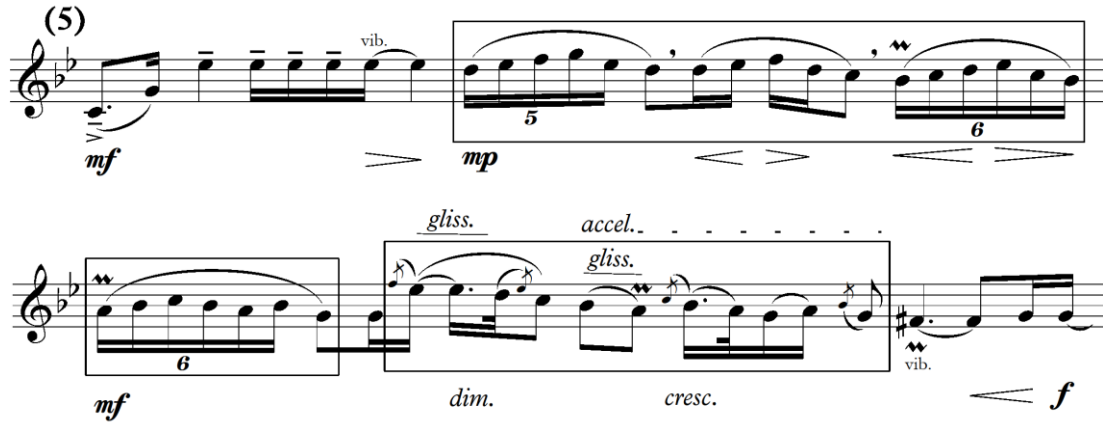
Yukarıda verilen örnekte, taksimin 3. cümlesindeki legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in taksim icrâsının büyük kısmında legato yay tekniğini kullandığı söylenebilir. Cemil'in, üst hatta dem ses işleviyle kullandığı nevâ perdesini uzatırken, alt hatta rast-nevâ ve rast-acem-nevâ perdeleriyle oluşturduğu nağmeleri dem sese uygun şekilde tek yay hareketi içinde, bütünlüklü, akıcı ve pürüzsüz bir tınıyla icrâ etmek amacıyla legato yay tekniğini kullandığı düşünülebilir. Bununla

birlikte Cemil'in, nevâ perdesi üzerinde yaptığı kalırlara bağlı ve yumuşak bir ifâdeyle oturmak amacıyla da bu yay tekniğinden yararlandığı söylenebilir.



Örnek 9

Üstteki örnekte, 4. cümledeki bir diğer legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Bir önceki örneğe benzer şekilde Mes'ud Cemil'in, üst hatta nevâ perdesini dem ses olarak kullanırken, alt hatta nim hisâr-rast arasındaki perdelerle Nihâvend seyri gösterdiği nağmeleri yine üstteki dem sese uygun olarak tek yay hareketi içinde, bağlı, bütünlüklü, akıcı ve pürüzsüz bir ifâdeyle icrâ etmek amacıyla bu kısımdaki ezgi kesitinde de legato yay tekniğini tercih ettiği söylenebilir. Bununla birlikte Cemil'in, dügâh-nevâ şeklindeki çift sesli kalırla zarif ve yumuşak bir tınıyla oturmak için de legato yay tekniğini kullandığını belirtmek mümkündür.



Örnek 10

Yukarıdaki örnekte, 5. cümledeki bir diğer legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in işaretli kısımlarda, gerdâniye-ıraq arasındaki tam ve yarım perdelerle Nihâvend seyri yaptığı ezgi kesitini tek ve uzun yay hareketleri içinde, bütünlüklü, akıcı, yumuşak ve zarif bir müziksel ifâdeyle icrâ etmek amacıyla legato yay tekniğini kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, nim hisâr-rast perdelerinin

aralarında glissando ve çarpma süslemeleri yapmış olması nedeniyle de legato yay tekniği kullanımını tercih ettiği vurgulanabilir.

#### Detaché yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *detaché yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Detaché yay tekniğinin 1. cümlede 10 defa, 2. cümlede 19 defa, 3. cümlede 19 defa, 4. cümlede 19 defa, 5. cümlede ise 6 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 73 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 11

Yukarıda verilen örnekte, taksimin 1. cümlesinin başlangıcındaki *detaché yay tekniği* kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in taksim icrâsında bu tekniği legato'ya göre daha seyrek şekilde kullandığı söylenebilir. Cemil'in, Hicazkâr makamı seyrine başladığı gerdâniye perdesini, eviç perdesinde yaptığı kalış öncesinde köşeli ve belirgin bir tınısal ifâdeyle önemlendirip vurgulamak amacıyla işaretli kısımda *detaché yay tekniği*ni kullandığı düşünülebilir.

#### **4.10.3. Üçüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum**

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan *süsleme teknikleri* incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında *çarpma*, *glissando*, *grupetto*, *mordan*, *pizzicato*, *trill* ve *vibrato* gibi süsleyici unsurların kullanıldığı görülmüştür.

#### Çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *çarpma* kullanımı incelenmiştir. Yapılan tahlil doğrultusunda Cemil'in, viyolonsel icrâsında *değerini kendisinden*

önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma ve çift çarpma türlerini kullandığı görülmüştür.

#### *Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma* kullanımını incelenmiştir. Bu çarpma türünün 2. cümlede 3 defa, 5. cümlede ise 1 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 4 defa kullanıldığı görülmüştür.

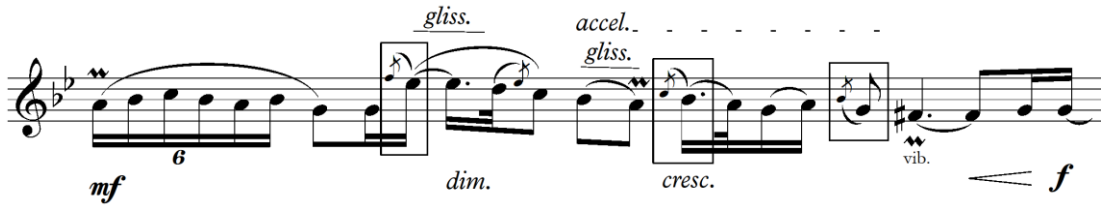
The image shows two staves of musical notation in G major. The first staff contains measures 1-4. Measure 1 has a triplet of eighth notes marked *mf*. Measure 2 has a triplet of eighth notes marked *mp*. Measure 3 has a triplet of eighth notes marked *mp*. Measure 4 has a triplet of eighth notes marked *mp*. The second staff contains measures 5-8. Measure 5 has a triplet of eighth notes marked *mp*. Measure 6 has a triplet of eighth notes marked *mf*. Measure 7 has a triplet of eighth notes marked *mf*. Measure 8 has a triplet of eighth notes marked *mf*. The notation includes various ornaments such as triplets, vibrato, and trills, along with dynamic markings like *mf* and *mp*.

Örnek 12

Yukarıdaki örnekte, taksimin 2. cümlesindeki değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımını görülmektedir. Muhayyer-gerdâniye-eviç perdelerinin aralarını süslediği bu çarpma türünü, mordan ve grupetto gibi diğer süslemelerle birlikte ezgiyi akışı üzerinde küçük bir tınısal renk ve işleme unsuru olarak kullandığı düşünülebilir.

#### *Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma* kullanımını incelenmiştir. Bu çarpma türünün 2. cümlede 1 defa, 3. cümlede 3 defa, 4. cümlede 1 defa, 5. cümlede ise 3 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 8 defa kullanıldığı görülmüştür.

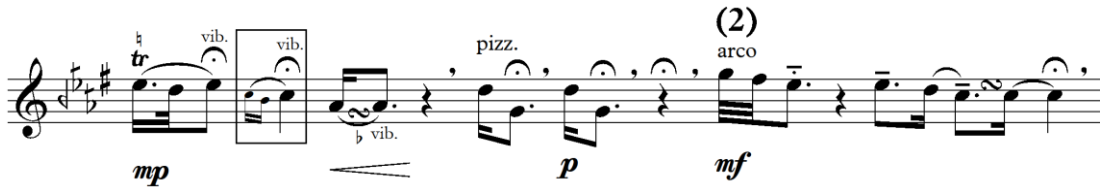


Örnek 13

Üstte verilen örnekte, taksimın 5. cümlesindeki değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı görülmektedir. Nim hisâr, kürdî ve rast perdelerinin başını süslediği bu çarpma türünü, ezgisel akışa tınısal bir renk ve zarafet katmanın yanı sıra, kısmen ivme ve canlılık kazandırmak amacıyla uyguladığı düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, işaretli kısımlardaki perdelerin başında yaptığı bu çarpmaları, ezgi çizgisi üzerinde bir nevî işleme sesi olarak da kullanıldığı söylenebilir.

#### Çift çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *çift çarpma* kullanımı incelenmiştir. Çift çarpmanın yalnızca 1. ve 3. cümlelerde 1'er defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 2 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 14

Yukarıdaki örnekte, 1. cümleinin sonundaki çift çarpma kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in onaltılık değerdeki çargâh-segâh perdeleriyle yaptığı bu çift çarpmayı, çargâh perdesindeki kalışı hem ezgisel işleyici hem de tınısal destekleyici işleviyle kullanarak trill ve grupetto süslemeleriyle birlikte ezgisel akışı zenginleştirmeyi amaçladığı düşünülebilir.



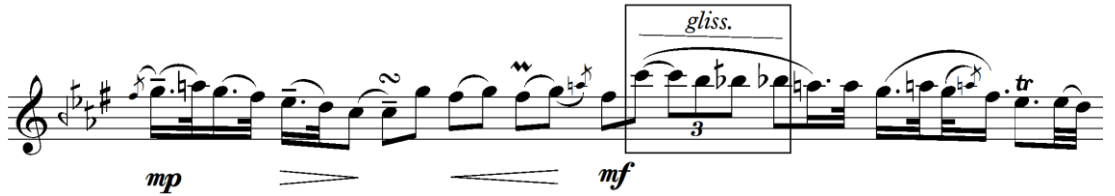


Örnek 15

Üstte verilen diğer örnekte ise 3. cümledeki bir diğer çift çarpma kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in yine onaltılık değerdeki çargâh-nevâ perdeleriyle oluşturduğu bu çift çarpmayı, bir önceki örnekteki benzer şekilde nim hisâr perdesinde gösterdiği kalışı tınısal olarak güçlendirmek ve ezgisel olarak işlemek için kullandığı söylenebilir.

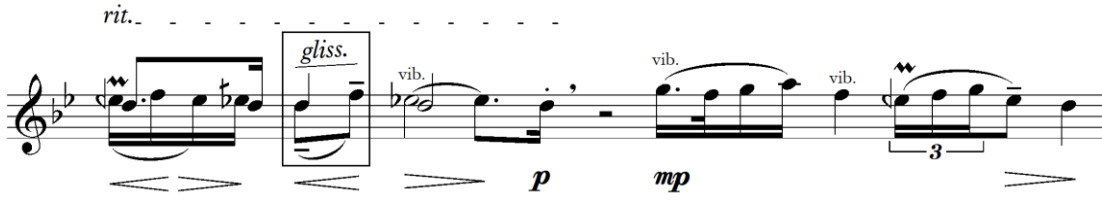
#### Glissando kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *glissando* kullanımı incelenmiştir. Glissando'nun 2. cümlede 1 defa, 3. cümlede 3 defa, 5. cümlede ise 1 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 5 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 16

Yukarıdaki örnekte, 2. cümledeki glissando kullanımı görülmektedir. Taksimdeki glissando süslemelerinin çıkıcı ve inici şekilde kullanıldıklarına rastlanmıştır. Mes'ud Cemil'in, tiz çargâh-sünbüle perdeleri arasında yaptığı bu yoğun glissando süslemesini, gerek ezgideki iniş câzibesini kuvvetli bir ifâdeyle viyolonsel icrâsına yansıtma ve gerekse taksim geneline hâkim olan dingin müziksel karakteri ve tınısal ifâde yoğunluğunu güçlendirmek amacıyla yaptığı düşünülebilir.

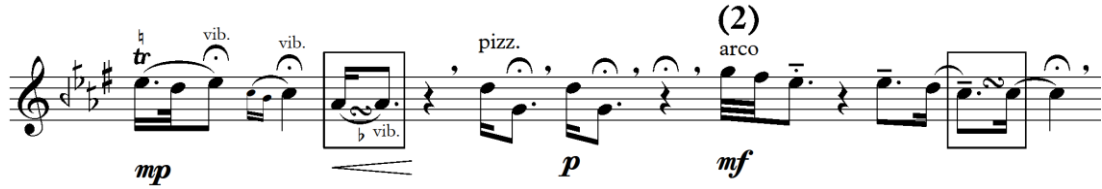


Örnek 17

Üstteki örnekte ise 3. cümledeki bir diğer glissando kullanımı görülmektedir. Nevâ ve acem perdeleri arasında çıkıcı ama yavaş bir hareketle yaptığı glissando'yu, nevâ perdesindeki kalış öncesinde vibrato desteğiyle birlikte ezgideki tınısal ifade yoğunluğu arttırmak ve kalış etkisini güçlendirmek amacıyla uyguladığı söylenebilir.

### Grupetto kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *grupetto* kullanımı incelenmiştir. Grupetto'nun 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede 3 defa, 3. cümlede 5 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 59 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 18

Yukarıdaki örnekte, 1. cümledeki sonundaki ve 2. cümledeki başındaki grupetto kullanımı görülmektedir. İşaretli kısımlardaki zirgüle ve çargâh perdeleri üzerinde uyguladığı bu grupetto süslemelerini, adı geçen perdelerde yaptığı kalışları tekdüzelikten imtinâ ederek ezgisel ve tınısal olarak işleyip desteklemek amacıyla kullandığı düşünülebilir.



Örnek 19

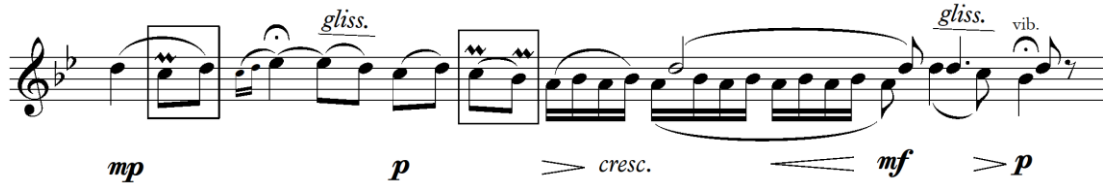
Üstte verilen örnekte ise 3. cümledeki bir diğer grupetto kullanımı görülmektedir. Sırasıyla gerdâniye, acem, nim hisâr ve nevâ perdeleri üzerinde sekvens biçimindeki inici bir ezgisel çizgi içinde kullandığı bu grupettoları, ezgi akışına belirgin bir renk, incelik ve canlılık katarak zenginleştirmek amacıyla kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, işaretli kısımlarda yaptığı bu grupettoları işleme ve süsleme niteliğinin yanı sıra, taksim ezgisini oluşturan temel bir müziksel unsur olarak kullandığına da dikkat çekmek mümkündür.

#### Mordan kullanımı

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *mordan* kullanımı incelenmiştir. Cemil'in viyolonsel icrâsında yalnızca üst hareketli mordan türünün kullandığı görülmüştür.

#### *Üst hareketli mordan kullanımı*

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *üst hareketli mordan* kullanımı incelenmiştir. Bu mordan türünün 2. cümlede 1 defa, 3. cümlede 5 defa, 4. cümlede 2 defa, 5. cümlede 3 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 11 defa kullanıldığı görülmüştür.

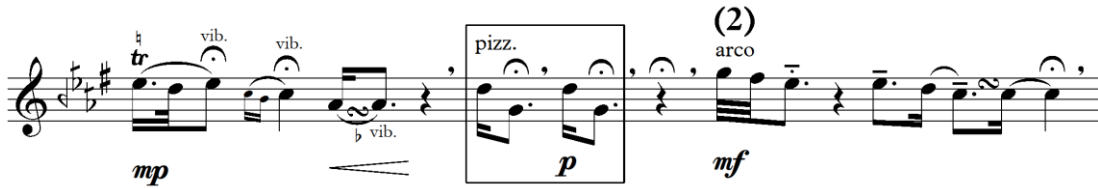


Örnek 20

Yukarıdaki örnekte, 3. cümledeki üst hareketli mordan süslemesi kullanımı görülmektedir. Çargâh ve kürdî perdeleri üzerinde yaptığı bu mordan süslemelerini, ezgi akışına tınısal açıdan renk katmak ve taksim icrâsını zenginleştirmek amacıyla ezgisel birer işleme unsuru olarak kullandığı düşünülebilir.

### Pizzicato kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *pizzicato* kullanımı incelenmiştir. Pizzicato'nun 1. cümlede 2 defa, 3. cümlede 2 defa, 5. cümlede 5 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 9 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 21

Yukarıdaki örnekte, 1. cümledeki sonundaki pizzicato kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in 1. cümle sonundaki nevâ ve rast perdelerini kullanarak yaptığı bu pizzicato süslemelerini, gerek cümledeki bitiş ve kalış hissini güçlendirmek ve gerekse bir sonraki cümleye ezgisel bir hazırlık unsuru oluşturmak amacıyla kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, ezgi akışında farklı bir tınısal ifade ve karşıtlık yaratmak amacıyla da pizzicato tekniğini kullandığı söylenebilir.



Örnek 22

Üstte verilen örnekte, taksimin sonundaki bir diğer pizzicato kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, işaretli kısımdaki Nihâvend sesleriyle tam karara gittiği nağmeyi de viyolonsel icrâsında tınısal ve ezgisel bir ifade karşıtlığı oluşturmak düşüncesiyle pizzicato tekniğini kullanarak seslendirmeyi tercih ettiğine dikkat çekmek mümkündür.

### Trill kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *trill* kullanımı incelenmiştir. Trill'in 1. ve 2. cümlelerde 2'şer defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 4 defa kullanıldığı görülmüştür.

(1)

*mp* *p* *cresc.* *p*

*gliss.* *vib.* *accel.* *tr*

(2)

*mp* *p* *mf*

*tr* *vib.* *vib.* *pizz.* *arco*

Örnek 23

Üstte verilen örnekte, taksimin 1. cümlesindeki trill kullanımı görülmektedir. Eviç perdesinde gösterdiği uzun süreli kalış ile hisâr perdesi üzerinde yaptığı bu hızlı trill süslemelerini, ezgiyi zenginleştirici birer işleme unsuru olarak viyolonsel icrâsına renk, canlılık ve ivme katmak amacıyla kullandığı söylenebilir.

### Vibrato kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *vibrato* kullanımı incelenmiştir. Vibrato'nun 1. ve 2. cümlelerde 4'er defa, 3. cümlede 22 defa, 4. cümlede 5 defa, 5. cümlede ise 5 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 40 defa kullanıldığı görülmüştür.

*accel.*

*mf* *mp* *mp*

*rit.*

*p* *mp*

Örnek 24

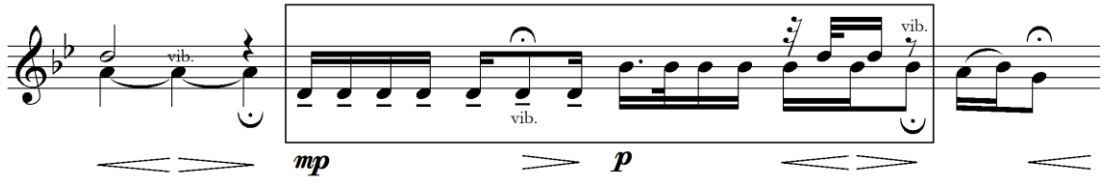
Yukarıda verilen örnekte, taksimın 3. cümlesindeki vibrato kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, gerdâniye-kürdî perdeleri arasındaki Nihâvend seslerinde yaptığı bu sık salınımlı ve koyu vibratoları, taksimdeki ezgisel duygu yoğunluğunu en yüksek düzeydeki tınısal ifâde gücüyle viyolonsel icrâsına yansıtmaq için kullandığına dikkat çekmek mümkündür. Bunun yanı sıra Cemil'in, işaretli kısımlardaki nevâ, çargâh, nim hisâr ve acem perdeleri üzerinde yaptığı uzun süreli kalışları tınısal olarak destekleyip güçlendirmek amacıyla da vibrato kullandığı söylenebilir.

*accel.*

*mf* *mp* *mp*

Örnek 25

Üstteki örnekte, 3. cümledeki bir diğer vibrato kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in Nihâvend seyri yaptığı ezgi kesitindeki çargâh, nevâ ve kürdî perdelerini vibratolarla birlikte hacimli, dolgun, köşeli ve ivmeli bir tınısal ifâdeyle duyurarak icrâ etmek amacıyla işaretli kısımda da vibrato süsleme tekniğinden yararlandığı düşünülebilir.



Örnek 26

Yukarıda verilen örnekte ise 4. cümledeki sonundaki bir diğer vibrato kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, viyolonsel için pest bölgedeki yegâh ve kürdî perdeleri üzerinde yaptığı önemlendirmeler ile kalışları köşeli, ivmeli ve belirgin bir tınısal ifadeyle vurgulayarak icrâya yansıtma amacıyla bu kısımda da vibrato tekniğini tercih ettiği söylenebilir.

#### 4.10.4. Dördüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksimdeki viyolonsel icrâsında kullandığı *müziksel ifade unsurları* incelenmiştir. Cemil'in taksim icrâsında *pianissimo, piano, mezzo piano, mezzo forte, forte, crescendo* ve *decrescendo* gibi nüansları kullandığı görülmüştür. Viyolonsel icrâsında, nüansların dışında kullandığı diğer müziksel ifade unsurlarının da *puandorg, vurgu, accelerando* ve *ritardando* olduğu gözlenmiştir.

Mes'ud Cemil'in taksimde çeşitli ve yoğun bir nüans kullanımı sergilediği görülmüştür. Taksim boyunca viyolonseli genellikle orta kuvvetli ile orta hafif arasındaki bir tını gürlüğü ekseninde icrâ ettiği gözlenmiştir. Cemil'in, taksimde uyguladığı nüansları derin bir müziksel ifade anlayışıyla viyolonsel icrâsına yansıttığına dikkat çekmek mümkündür. Ayrıca, taksimdeki hafif ve gür nüanslar arasındaki denge ve karşıtlık unsurunu da viyolonsel icrâsını tınısal ve ezgisel açıdan güçlendirip zenginleştirecek şekilde oluşturduğu gözlenmiştir. Buna ek olarak, Cemil'in taksim genelinde nitelikli, incelikli, özenli ve titiz bir müziksel ifade uygulaması ortaya koyduğu söylenebilir.

Mes'ud Cemil'in taksimdeki viyolonsel icrâsına yönelik müziksel ifade unsurları kullanımı, genel bir bakış açısıyla şu şekilde değerlendirilebilir:

*Pianissimo (pp) nüansını;*

3. cümlenin sonundaki kalış öncesinde müziksel dinamizmi en düşük düzeyinde gösterdiği nağmede, decrescendo ile yaptığı gürlük azaltması sonrasında, *p* nüans sonrasında ve taksim bitiminde pizzicato ile icrâ ettiği arpej biçimli tam karar perdesinde,

*Piano (p) nüansını;*

1. ve 3. cümlelerin başlarında ve sonlarında, tam karar öncesinde pizzicato ile icrâ ettiği nağmede, pizzicato ile duyurduğu bazı perdelerde, müziksel dinamizmi düşürdüğü nağmelerde, decrescendo ile yaptığı gürlük azaltmaları sonrasında kalış gösterdiği bazı perdelerde ve *mp* nüansları sonrasında,

*Mezzo piano (mp) nüansını;*

Cümle başlarında, decrescendo ile yaptığı gürlük azaltmaları sonrasında, dinamik dalgalanmaların sonrasında, müziksel dinamizmi düşürdüğü ezgi kesitlerinde, yaptığı dinamik dalgalanmaların öncesinde ve sonrasında, dem ses eşliği kullandığı ezgilerde, çift ses olarak icrâ ettiği bazı perde kalışlarında, 1. cümle bitiminde pizzicato şeklinde icrâ ettiği karar perdesinde ve belirli perdelerde yaptığı kalışlarda,

*Mezzo forte (mf) nüansını;*

Cümle başlangıçlarında, gerdaniye perdesi civarındaki ve üzerindeki perdelerle oluşturduğu ezgi kesitlerinde, çift ses olarak vurguladığı perdelerde ve tartımlarda, müziksel dinamizmi yükselttiği ezgi kesitlerinde, crescendo ile yaptığı gürlük artışları sonrasında, *f* nüanslara çıkış öncesinde, *mp* nüansların sonrasında ve decrescendo ile yaptığı gürlük azaltmaları sonrasında,



Forte (f) nüansını;

3-4-5. cümlelerde, dem ses eşliğinde icrâ ettiği nağmelerde, müziksel dinamizmi en yüksek düzeyine çıkararak gösterdiği nağmelerde, crescendo ile yaptığı gürlük artışları sonrasında ve *mf* nüansların sonrasında,

Crescendo nüansını;

*mf* ve *f* nüanslara yaptığı gürlük artışlarında, müziksel dinamizmi yükselttiği ezgi kesitleri ile nağmelerde ve decrescendo ile yaptığı dinamik dalgalanmalarda,

Decrescendo nüansını;

Cümle ve devre sonlarında yaptığı kalıflarda, *pp-p-mp* nüanslara düşerken yaptığı gürlük azaltmalarında, müziksel dinamizmi düşürdüğü ezgi kesitleri ile nağmelerde ve crescendo ile yaptığı dinamik dalgalanmalarda,

Diminuendo nüansını;

Crescendo ve decrescendo nüansların öncesinde ve müziksel dinamizmi düşürdüğü nağmelerde

Puandorg'u;

Cümle başlangıçları ile devre ve cümle sonlarında uzatarak kalış yaptığı perdelerde, bazı perdeler üzerinde yaptığı kısa süreli kalıflarda ve taksim sonundaki tam karar perdesinde,

Vurgu'yu;

5. cümlenin başlangıcındaki kaba çargâh perdesinde,

Ritardando'yu;

3. cümlenin ilk devresinin bitiminde yer alan nağmede yaptığı yavaşlamada,

Accelerando 'yu;

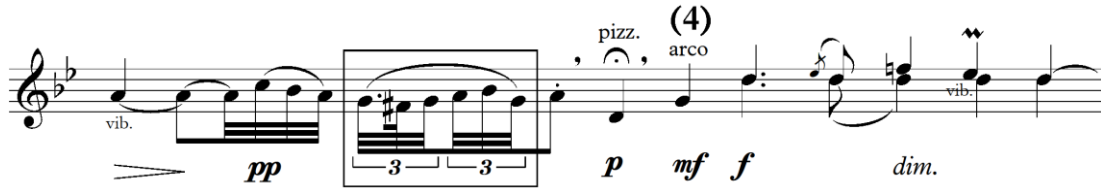
1. cümlenin başındaki perde önemlendirmesinde yaptığı hızlanmada, 3. cümlenin ilk devresinde yer alan perde önemlendirmesinde yaptığı ivmelendirmede, 4. cümlenin ilk devresinde düğâh perdesinde yaptığı kalış öncesindeki nağmeyi hızlandırarak kuvvetlendirmede ve 5. cümlenin sonunda, crescendo ile yaptığı gürlük artışını vurgulamada ve Nihâvend gösteren nağmeyi hızlandırmada kullandığı görülmüştür.

Mes'ud Cemil'in sıklık olarak taksim icrâsı kapsamında;

- *Pianissimo nüansını* yalnızca 3. ve 5. cümlelerde olmak üzere toplam 2 defa,
- *Piano nüansını* 1. cümlede 3 defa, 3. cümlede 4 defa, 4 ve 5. cümlelerde ise 1'er defa olmak üzere toplam 9 defa,
- *Mezzo piano nüansını* 1. cümlede 2 defa, 2. cümlede 2 defa, 3. cümlede 4 defa, 4 ve 5. cümlelerde ise 2'şer defa olmak üzere toplam 12 defa,
- *Mezzo forte nüansını* 2. cümlede 2 defa, 3. cümlede 4 defa, 4. cümlede 1 defa, 5. cümlede ise 2 defa olmak üzere toplam 9 defa,
- *Forte nüansını* 3. cümlede 2 defa, 4 ve 5. cümlelerde ise 1'er defa olmak üzere toplam 4 defa,
- *Crescendo nüansını* 1. cümlede 4 defa, 2. cümlede 2 defa, 3. cümlede 6 defa, 4. cümlede 4 defa 5. cümlede ise 5 defa olmak üzere toplam 21 defa,
- *Decrescendo nüansını* 1. cümlede 2 defa, 2. cümlede 3 defa, 3. cümlede 10 defa, 4. cümlede 4 defa, 5. cümlede ise 4 defa olmak üzere toplam 23 defa,
- *Diminuendo nüansını* yalnızca 4 ve 5. cümlelerde olmak üzere toplam 2 defa,
- *Puandorg 'u* 1. cümlede 9 defa, 2. cümlede 4 defa, 3. cümlede 5 defa, 4. cümlede 3 defa, 5. cümlede ise 1 defa olmak üzere toplam 22 defa,
- *Vurgu 'yu* yalnızca 5. cümlede olmak üzere 1 defa,
- *Ritardando 'yu* yalnızca 3. cümlede olmak üzere 1 defa,
- *Accelerando 'yu* 1, 3, 4 ve 5. cümlelerde 1'er defa olmak üzere toplam 4 defa kullandığı görülmüştür.

Taksimde kullandığı nüansların, Mes'ud Cemil'in viyolonsel icrâsına yönelik müziksel ifâde yetkinliğini dikkat çekici bir şekilde ortaya koyduğu söylenebilir.



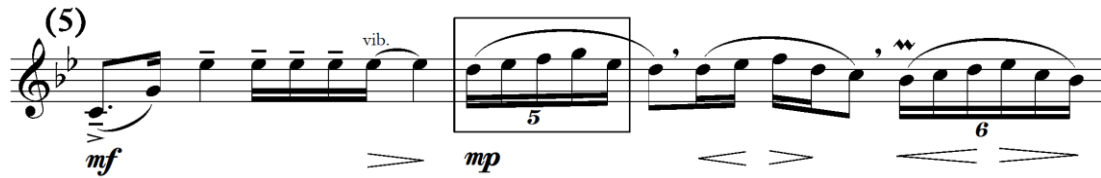


Örnek 28

Üstteki örnekte ise taksimın 3. cümlesinin sonundaki bir diğer üçleme tartım kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in ırak-kürdî arasındaki perdelerle oluşturduğu otuzikilik değerdeki bu üçleme tartımını da bir önceki örnekteki benzer şekilde, yegâh perdesinde yaptığı kalışa çıkıcı-inici yapıdaki hızlı ve kıvrak bir Nihâvend nağmeyle oturmak amacıyla kullandığını belirtmek mümkündür. Buna ek olarak, Cemil'in yaptığı bu üçlemeyle taksimdeki tartımsal yapıya canlılık ve ivme katarak ezgisel akışı zenginleştirdiği vurgulanabilir.

#### Beşleme tartım kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *beşleme tartım* kullanımı incelenmiştir. Beşleme tartımının yalnızca 5. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında 1 defa kullanıldığı görülmüştür.

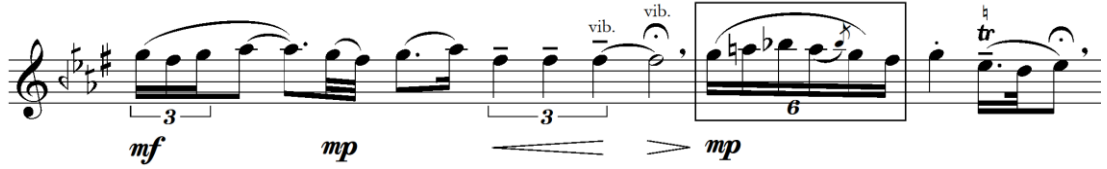


Örnek 29

Üstteki örnekte, 5. cümle başındaki beşleme tartım kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in nevâ-gerdâniye arasındaki perdelerle oluşturduğu onaltılık değerdeki bu beşleme tartımını, taksimde hem tartımsal bir çeşitlilik ve karşıtlık unsuru oluşturmak hem de ezgisel akışı ivmelendirip zenginleştirmek amacıyla kullandığı düşünülebilir.

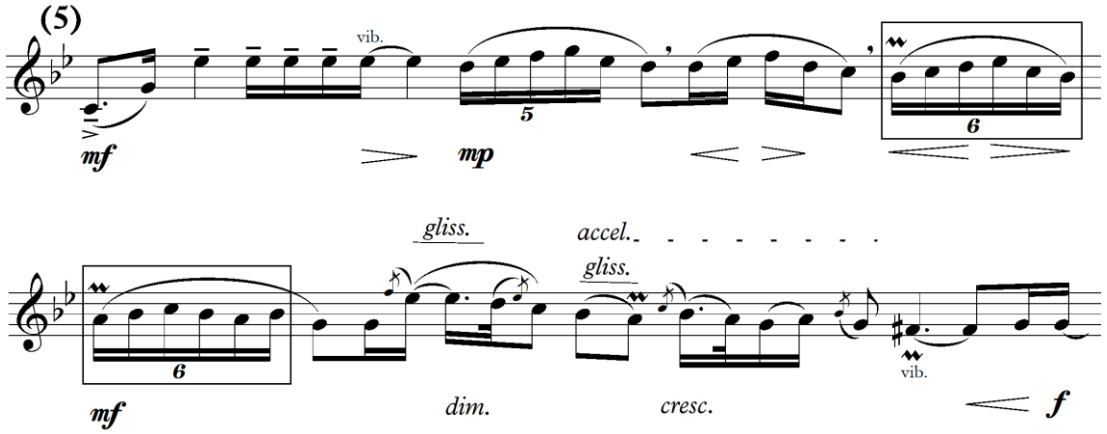
### Altılama tartım kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *altılama tartım* kullanımı incelenmiştir. Altılama tartımının 2. cümlede 1 defa, 5. cümlede ise 2 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 3 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 30

Yukarıda verilen örnekte, 2. cümledeki altılama tartım kullanımı görülmektedir. Sünbüle-eviç perdeleri arasında küçük bir Bûselik gösterdiği onaltılık değerdeki bu altılama tartımını, eviç perdesinde yaptığı uzun süreli kalış sonrasında, ezgiyi tartımsal ve müziksel anlamda hareketlendirip ivmelendirmek ve viyolonsel icrâsına renk katmak amacıyla kullandığı düşünülebilir.



Örnek 31

Üstteki örnekte ise 5. cümledeki bir diğer altılama tartımı kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, kürdî-nim hisâr perdeleri arasında oluşturduğu onaltılık değerdeki bu altılama tartımlarını, rast perdesindeki Nihâvend'li kalış öncesinde ezgideki müziksel akışı ve iniş câzibesini ivmelendirerek icrâya tartımsal bir hareketlilik ve canlılık kazandırmak için kullandığı söylenebilir.

### Yedileme tartım kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *yedileme tartım* kullanımı incelenmiştir. Yedileme tartımının yalnızca 4. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında 1 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 32

Yukarıda verilen örnekte, 4. cümledeki yedileme tartım kullanımı görülmektedir. Rast-çargâh arasındaki perdelerle oluşturduğu bu onaltılık değerdeki yedileme tartımını dem ses (nevâ) eşliği ve sekvens biçimli inici nağmelerle birlikte düğâh perdesinde yaptığı uzun süreli kalışa seri, kıvrak ve bütünlüklü bir ezgisel hareketle oturmak için kullandığı söylenebilir. Bununla birlikte, işaretli kısımdaki yedileme tartımının ezgi akışında gerek ezgisel, gerekse tartımsal bir karşıtlık unsuru oluşturarak diğer tartımlarla birlikte taksim icrâsını zenginleştirdiğine dikkat çekmek mümkündür.

### Senkop kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *senkop* kullanımı incelenmiştir. Senkop'un 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede 4 defa ve 3. cümlede 10 defa, 4. cümlede 2 defa, 5. cümlede 6 olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 23 defa kullanıldığı görülmüştür.

(3)

vib. vib. pizz. arco vib. vib. vib. vib.

*mf* *mp* *mf* *f*

accel. vib. vib. vib. vib. vib. vib. vib. vib.

*mf* *mp* *mp*

Örnek 33

Üstte verilen örnekte 3. cümledeki senkop kullanımını görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, 3. cümlelerin başlangıcında rast-nevâ perdeleriyle oluşturduğu ve pizzicato ile duyurduğu tartımı, nevâ perdesinde yaptığı uzun ve ısrarlı kalışların hemen ardından rast-acem-nevâ perdeleriyle ezgisel ve tartımsal olarak geliştirerek ezgi akışını canlandırıp ivmelendirmek amacıyla senkop kullandığı düşünülebilir. Ayrıca Cemil'in, işaretli kısımlardaki nevâ perdesini önemlendirip vurgulamak için de senkop kullandığı söylenebilir.

gliss. accel. gliss.

*mf* *dim.* *cresc.* *f*

vib. vib. pizz. vib.

*mp* *p* *pp*

Örnek 34

Yukarıdaki örnekte ise, 5. cümlelerin sonundaki bir diğer senkop kullanımını görülmektedir. Taksim sonundaki tam karardan önce Mes'ud Cemil'in irak ve rast perdeleriyle yaptığı Nihâvend'li kalışı vurgulamak ve etkisini de vibrato desteğiyle birlikte köşeli ve belirgin bir tınısal ifâdeyle güçlendirmek amacıyla senkop kullandığı düşünülebilir. Bunun yanı sıra, taksimde kullanılan senkopların, oluşturdukları

tartımsal karşıtlık ve çeşitlilik unsurları açısından viyolonsel icrâsına ve ezgiye zenginlik kattıklarına dikkat çekmek mümkündür.

#### **4.10.6. Altıncı alt probleme ilişkin bulgular ve yorum**

Bu alt problem kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki cümle ve makam anlayışı incelenmiştir. Bir sonraki sayfada verilen nota örneğinde (Bkz. Örn. 35), taksimi oluşturan 5 müzik cümlesinin tamamı devreleriyle birlikte gösterilmiştir. Bununla birlikte, Cemil'in taksimdeki makam anlayışını ortaya koyan seyir özellikleri de müzik cümlelerindeki devreler üzerinden gidilerek açıklanmıştır.





□ Devre

(1) Cümle

1. Devre

**(1)** *mp* *p* *cresc.* *p*

1. Devre

**(2)** *mp* *p* *mf*

*mf* *mp* *mp*

2. Devre

*mp* *mf*

1. Devre

*mf* *mp* *mf* *f*

accel..

*mf* *mp* *mp*

2. Devre

rit..

*p* *mp*

3. Devre

♩ = 48

*mf* *f* *mp*

Musical notation for the first system. It consists of a single staff in G minor. The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A glissando (gliss.) is indicated over the next two notes, D5 and E5. This is followed by a series of sixteenth notes: F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. A crescendo (cresc.) is marked over the final sixteenth notes. The system concludes with a half note G5, marked with gliss. and vib., followed by a quarter note F5 marked with vib.

*mp*      *p*      *cresc.*      *mf*      *p*

Musical notation for the second system. It begins with a half note G4 marked with vib., followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5) marked with vib. and *pp*. This is followed by another triplet of eighth notes (D5, E5, F6) marked with *p*. A first ending bracket labeled "1. Devre" spans the next four notes: a quarter note G5 marked with pizz., a quarter note A5 marked with arco and (4), a quarter note B5 marked with *mf*, and a quarter note C6 marked with *f*. The system ends with a half note G5 marked with vib. and *dim.*

*pp*      *p*      *mf*      *f*      *dim.*

Musical notation for the third system. It starts with a half note G4 marked with vib. and *mp*. This is followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5) marked with *mp*. The melody continues with quarter notes D5, E5, F6, G6, A6, B6, C7, and D7. An acceleration marking (accel..) is placed above the final notes. The system concludes with a half note G5 marked with vib. and *cresc.*

*mp*      *cresc.*

Musical notation for the fourth system. It begins with a half note G4 marked with vib. and *mp*. This is followed by quarter notes A4, B4, and C5, each marked with vib. The melody continues with quarter notes D5, E5, F6, G6, A6, B6, and C7. The system concludes with a half note G5 marked with vib. and *p*.

*mp*      *p*

1. Devre

(5)

*mf* *mp* *f*

*gliss.* *accel.* *gliss.*

*dim.* *cresc.*

*vib.* *vib.* *pizz.*

*mp* *p* *pp*

### Örnek 35

#### 1. Cümle

Taksimın 1. cümlesi tek devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil 1. cümledeki ezgisel yapıyı noktalı dörtlük, noktalı sekizlik ve noktalı onaltılık değerdeki tartımlarla oluşturmuştur. Bu cümledeki ezgiyi inici nağmeler kullanarak işlemiştir.

Önce rast, sonra da gerdâniye açarak başladığı seyirde, gerdâniye perdesini uzun ve ısrarlı kalışlarla vurgulayıp önemlendirdikten sonra eviç perdesi üzerinde kalış yapmıştır. Devamında, hisâr-rast perdeleri arasındaki Hicazkâr seslerini kullanarak sırasıyla hisâr, çargâh ve zirgüle perdelerinde kısa süreli kalışlar göstermiştir. En sonda, nevâ desteğiyle rast perdesi üzerinde kalışlar yaparak 1. cümleyi sonlandırmıştır.

## 2. Cümle

Taksim 2. cümlesi 2 devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil 1. devredeki ezgisel yapıyı noktalı sekizlik, noktalı onaltılık ve otuzikilik değerdeki tartımlar ile dörtlük ve onaltılık değerdeki üçleme, altılama tartımları ve senkopla oluşturmuştur. Bu devredeki ezgisel yapıyı inici nağmelerle işlemiştir. Gerdâniye-çargâh-şehnâz hattındaki Hicazkâr seslerinde dolaşarak önce çargâh perdesinde Nikriz'li olarak kalmış, ardından da aynı seslerle eviç perdesinde uzun bir kalış yapmıştır. Devamında, sünbüle-çargâh perdeleri arasındaki Hicazkâr sesleriyle önce hisâr perdesinde kalmış, ardından da çargâh perdesinde Nikriz'li kalış yaparak cümlenin 1. devresini tamamlamıştır.

2. devredeki ezgisel yapıyı ise sekizlik, noktalı sekizlik, onaltılık ve noktalı onaltılık değerdeki tartımlar ile sekizlik değerdeki bir üçleme tartımı ve senkopla oluşturmuştur. Bu devredeki ezgiyi çıkıcı ve inici nağmelerle işlemiştir. Eviç-tiz çargâh-nevâ hattındaki Hicazkâr seslerinde gezindikten sonra devre bitimindeki nevâ perdesi üzerinde Araban'lı kalış yaparak 2. cümleyi ve Hicazkâr makamını sonlandırmıştır.

## 3. Cümle

Taksim 3. cümlesi 3 devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil 1. devredeki ezgisel yapıyı sekizlik, noktalı sekizlik ve onaltılık değerdeki tartımlarla oluşturmuştur. Cemil, 3. cümlenin 1. devresinden itibaren Nihâvend makamına geçiş yapmıştır. Bu devredeki ezgiyi çıkıcı nağmeler kullanarak işlemiştir. Rast-acem perdeleri arasındaki Nihâvend seslerini kullanarak sırasıyla çargâh ve nim hisâr perdesinde kalışlar göstermiş, ardından da nevâ perdesinde kalış yaparak 1. devreyi tamamlamıştır.

2. devredeki ezgisel yapıyı noktalı sekizlik, onaltılık ve noktalı onaltılık değerdeki tartımlar ile onaltılık değerdeki bir üçleme tartımıyla oluşturmuştur. Bu devredeki ezgi kesitini inici nağmelerle işlemiştir. Önce gerdâniye-nevâ perdeleri arasındaki Arazbar sesleriyle nevâ perdesinde Arazbar'lı olarak kalmış, devamında da gerdâniye-çargâh perdeleri arasındaki Nihâvend seslerine dönüp çargâh perdesinde kalış yaparak 2. devreyi tamamlamıştır.

3. devredeki ezgisel yapıyı noktalı dörtlük, sekizlik, noktalı sekizlik, onaltılık ve otuzikilik değerdeki tartımlar ile otuzikilik değerdeki bir üçleme tartımı ve senkopla oluşturmuştur. Bu cümledeki ezgiyi inici nağmeler kullanarak işlemiştir. Nevâ-dügâh-yegâh hattındaki Nihâvend seslerinde gezinerek önce nim hisâr perdesinde kalmış, ardından kürdî'yi önemlendirip vurguladıktan sonra bu perdede ve dügâh perdesinde kalışlar göstermiştir. Devamında, yine Nihâvend seslerini kullanarak yegâh perdesi üzerinde kalış yapmış ve 3. cümleyi sonlandırmıştır.

#### 4. Cümle

Taksim 4. cümlesi tek devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil 4. cümledeki ezgisel yapıyı noktalı dörtlük, sekizlik, onaltılık ve noktalı onaltılık değerdeki tartımlar ile sekizlik değerdeki bir üçleme tartımı, onaltılık değerdeki bir yedileme tartımı ve senkoplarla oluşturmuştur. Bu cümledeki ezgiyi çıkıcı ve inici nağmeler kullanarak işlemiştir.

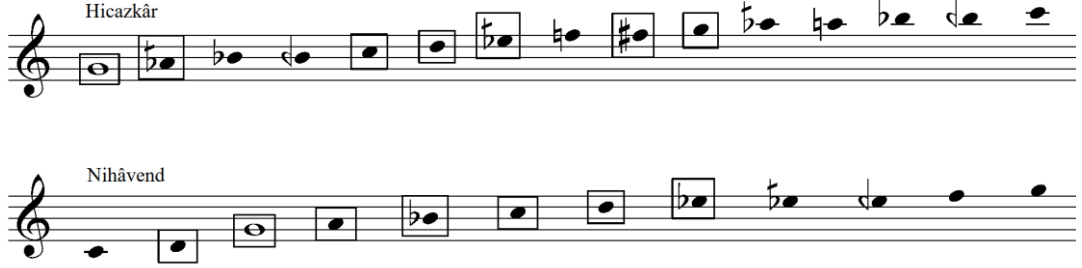
Rast-acem-yegâh hattındaki Nihâvend seslerinde gezinerek önce dügâh perdesinde uzun bir kalış yapmış, ardından da yegâh perdesinde ısrarlı bir kalış göstermiştir. Devamında, kürdî perdesini önemlendirip vurgulayarak üzerinde kısa bir kalış gösterdikten sonra rast perdesinde Nihâvend'li kalış yapmış ve 4. cümleyi sonlandırmıştır.

#### 5. Cümle

Taksim 5. cümlesi de tek devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil 5. cümledeki ezgisel yapıyı noktalı dörtlük, sekizlik, noktalı sekizlik onaltılık, noktalı onaltılık ve otuzikilik değerdeki tartımlar ile onaltılık değerdeki beşleme ve altılama tartımları ve senkoplarla oluşturmuştur. Bu cümledeki ezgiyi de çıkıcı ve inici yapıdaki nağmelerle işlemiştir.

Kaba argâh-gerdâniye-ıraq hattındaki Nihâvend seslerini kullanarak nim hisâr perdesinde yaptığı ısrarlı kalıştan sonra sırasıyla nevâ ve argâh perdelerinde kısa süreli kalışlar göstermiştir. Devamında yine Nihâvend sesleriyle önce ıraq perdesinde kalmış, hemen ardından da rast perdesinde Nihâvend'li kalış göstermiştir. Seyrin

sonunda, rast-nim hisâr-yegâh hattındaki Nihâvend seslerinde gezinti yaptıktan sonra rast perdesi üzerinde Nihâvend’li tam karar vererek 5. cümleyi ve taksim seyrini noktalamıştır.



Şekil 4.10. Mansûr akorduyla icrâ edilen Hicazkâr’dan Nihâvend’e geçiş taksimindeki perde kullanım şeması

Şekil 4.10.’da, Mes’ud Cemil’in Hicazkâr’dan Nihâvend’e geçiş taksimindeki perde kullanımının en pestten en tize doğru sıralanmış iki dizek halindeki şeması görülmektedir. Mansûr akorduyla ve toplam 20 perde (Hicazkâr + Nihâvend, ortak perdeler dâhil) kullanarak icrâ ettiği bu taksimde indiği en pest perdenin kaba çargâh, çıktığı en tiz perdenin ise tiz çargâh olduğu belirlenmiştir. Mes’ud Cemil’in ilgili şekildeki işaretli notalarla gösterilen yegâh, rast, zirgüle, dügâh, kürdî, segâh, çargâh, nevâ, nim hisâr, hisâr, hüseyinî, eviç ve gerdâniye perdelerinde kalış yaptığı görülmüştür. Şekildeki işaretlenmeyen diğer notalarla gösterilen kaba çargâh, kürdî, segâh, hisâr (Nihâvend), dik hisâr, acem, gerdâniye, şehnâz, muhayyer sünbüle, tiz segâh ve tiz çargâh perdeleri üzerinde herhangi bir kalış yapmamış, bu perdeleri Hicazkâr ve Nihâvend makamlarının taksim bünyesindeki seyirleri için gerekli birer ezgisel unsur işleviyle kullanmıştır. Taksim icrâsında kalış yaparak en çok vurguladığı perdelerin Hicazkâr kısmında gerdâniye, Nihâvend kısmında ise nevâ olduğu gözlenmiştir. Mes’ud Cemil’in taksim icrâsındaki ezgi örgüsünü ağırlıklı olarak rast-gerdâniye arasındaki tam ve yarım perdeleri kullanarak oluşturduğu görülmüştür. Bununla birlikte Cemil’in, kaba çargâh-tiz çargâh arasındaki bütün perdeleri (Hicazkâr + Nihâvend) Mansûr akordu bünyesinde viyolonsel in pest ve orta bölgelerini kullanarak icrâ ettiği belirlenmiştir.

Mes'ud Cemil, taksim icrâsı genelinde Hicazkâr makamının önemli perdesi olan gerdâniye'de ve Nihâvend makamının önemli perdesi olan nevâ'da sıklıkla kalış yapmıştır. Bunun dışında taksim Hicazkâr kısmında eviç, hisâr, çargâh, rast ve zirgüle perdelerini, Nihâvend kısmında da nim hisâr, yegâh, rast, dügâh, çargâh ve kürdî perdelerini yaptığı kalışlarla vurgulamıştır. Mes'ud Cemil taksimdeki perde kullanımıyla geleneğe uygun bir Hicazkâr ve Nihâvend icrâsı yapmıştır. Cemil, taksimde Hicazkâr ve Nihâvend makamlarını gelenekteki seyir anlayışının dışına çıkmadan işlemiştir.

#### **4.11. Isfahân Ara Taksimi**

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in viyolonselde Isfahân makamında icrâ ettiği ara taksiminde (Bkz. EK-12) kullandığı teknik ve müziksel unsurların analizi için belirlenmiş olan 1, 2, 3, 4, 5 ve 6 numaralı alt problemlere yönelik elde edilen bulgular, görsel nota örnekleri ile birlikte başlıklar halinde incelenerek yorumlanmıştır.

##### **4.11.1. Birinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum**

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan pozisyonlar incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında viyolonsel 1, 2, 3 ve 4. temel pozisyonlarının kullanıldığı görülmüştür. 4. pozisyondan yukarı olan diğer üst pozisyonların kullanımına rastlanmamıştır.

##### Birinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *birinci pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Birinci pozisyonun 1. cümlede 6 defa, 2. cümlede 15 defa, 3. cümlede 13 defa, 4. cümlede ise 7 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 41 defa kullanıldığı görülmüştür.

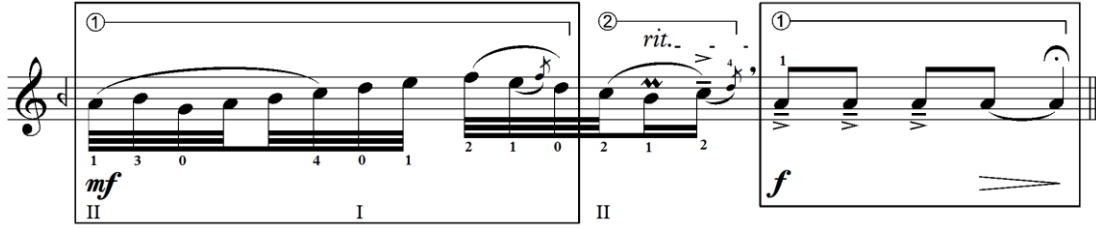


Örnek 1

Yukarıda verilen örnekte, taksimın 1. cümlesinin başlangıcındaki 1. pozisyon kullanımını görülmektedir. Bolâhenk akordundaki bu taksimın icrâsını ağırlıklı olarak viyolonselın orta ve tiz bölgesinden yapan Mes'ud Cemil'in, 1. pozisyonu sıkça kullandığına rastlanmıştır. Örnekteki işaretli kısımlarda, Nişâbûr yaptığı ezgi kesitini oluşturan düğâh-acem arasındaki tam ve yarım perdeleri teknik olarak el altı ve paralel konumda, seri ve akıcı şekilde, nitelikli bir entonasyonla icrâ etmek amacıyla Mes'ud Cemil'in 1. pozisyonu kullandığı düşünülebilir. Cemil'in bu kullanımında, Bolâhenk akordunun viyolonselde Isfahân makamının icrâsına sağladığı teknik rahatlığında etkisi olduğu söylenebilir. Ayrıca, örnekteki ezgi kesitinde yaptığı çarpma ve mordan süslemelerini de teknik açıdan daha esnek bir şekilde uygulayabilmek amacıyla 1. pozisyona başvurduğu düşünülebilir. Buna ek olarak Cemil'in, söz konusu ezgi kesitini viyolonselın II. ve I. tellerini kullanarak açık, parlak ve gür bir tınısal ifâdeyle seslendirip icrâsına yansıtma amacıyla bu konumu tercih ettiği de anlaşılmaktadır.

Örnek 2

Üstteki örnekte, taksimın 2. cümlesindeki bir diğer 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Bu örnekte de Isfahân yaptığı ezgi kesitini oluşturan düğâh-hüseynî arasındaki tam ve yarım perdeleri teknik olarak yine el altı ve ardışık konumda, seri ve akıcı şekilde ve nitelikli bir entonasyonla icrâ etmek amacıyla 1. pozisyon kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte düğâh, nim hicâz ve hüseyinî perdeleri üzerinde yaptığı mordan ve grupetto gibi süsleyici unsurları teknik olarak daha esnek ve rahat şekilde yapmak amacıyla da 1. pozisyondan yararlandığı söz konusu edilebilir. Ayrıca işaretli kısımdaki ezgi kesitini viyolonselın II. ve I. tellerini kullanarak açık, parlak ve gür bir tınıyla icrâ etmek için de 1. pozisyonu tercih ettiği söylenebilir.



Örnek 3

Yukarıda verilen örnekte taksimın sonundaki bir başka 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in Uşşak'lı tam karar verdiği ezgi kesitini oluşturan otuzikilik değerdeki perdeleri el altı ve paralel konumda, hızlı ve akıcı şekilde icrâ etmek amacıyla bu kısımda da viyolonselın 1. pozisyonunu kullandığı söylenebilir. Bunun yanı sıra Cemil'in, üzerinde Uşşak'lı tam karar verdiği düğâh perdesini, viyolonselın II. telinde daha açık, dolgun ve derinlikli bir tınıyla vurgulayarak duyurmak amacıyla da 1. pozisyonu kullandığına dikkat çekmek mümkündür.

### İkinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *ikinci pozisyon* kullanımı incelenmiştir. İkinci pozisyonun 1. cümlede 3 defa, 2. ve 3. cümlelerde 12'şer defa, 4. cümlede ise 6 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 33 defa kullanıldığı görülmüştür.

#### Örnek 4

Yukarıda verilen örnekte, taksimın 3. cümlesindeki 2. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, örnekteki Eviç gösterdiği ezgi kesitini oluşturan acem-muhayyer arasındaki tam ve yarım perdeleri viyolonselin I. teli üzerinde teknik olarak el altı konumda, ardışık ve akıcı şekilde, nitelikli bir entonasyonla ve açık, parlak bir tınısal ifâdeyle icrâ etmek amacıyla 2. pozisyon kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, işaretli kısımlardaki ezgi kesitini çarpma ve mordan gibi süslemelerle bezemek amacıyla da 2. pozisyondan yararlandığı söylenebilir. Ayrıca, eviç perdesinde yaptığı kalışı kuvvetli bir tınısal ifâdeyle belirtmek için de 2. pozisyonu tercih ettiği söz konusu edilebilir.

#### Örnek 5

Üstteki verilen örnekte, taksimın 3. cümlesindeki bir diğer 2. pozisyon kullanımı görülmektedir. Acem perdesi üzerinde yaptığı sık salınımlı ve hızlı trill'i viyolonselin I. teli üzerinde muhayyer perdesiyle birlikte açık ve parlak bir tınıyla seslendirmek amacıyla buna uygun konum olan 2. pozisyonu tercih ettiği düşünülebilir. Bununla birlikte, I. teldeki muhayyer-gerdâniye-acem perdelerini teknik olarak el altı ve ardışık konumda icrâ etmek için de 2. pozisyonu kullandığı söylenebilir. Ayrıca diğer

pozisyonlara geçişlerde sağladığı teknik esneklik nedeniyle de Cemil'in bu taksimde 2. pozisyonun sıkça yararlandığını belirtmek mümkündür.

1 3 0 1 1 2 0 1 2 1 0 2 1 2 1 2 1 2 1 0 4 1 2 4 1

mf mp

II I II I II

Örnek 6

Üstteki örnekte, yine 2. cümledeki bir başka 2. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, nevâ perdesini hem nota hem de çarpma olarak viyolonsel II. teli üzerinde kapalı konumda icrâ etmek amacıyla 2. pozisyonu kullandığı düşünülebilir. Buna ek olarak, işaretli kısımdaki segâh-çargâh-nevâ perdelerini II. tel üzerinde kapalı ve ardışık konumda, koyu ve derinlikli bir tınısal ifâdeyle duyurarak icrâyaya yansıtma amacıyla da 2. pozisyonu tercih ettiği söylenebilir.

### Üçüncü pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki üçüncü pozisyon kullanımı incelenmiştir. Üçüncü pozisyonun 1. ve 2. cümlelerde 1'er defa, 3. cümlede 8 defa, 4. cümlede ise 1 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 11 defa kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 7

### Örnek 7

Üstte verilen örnekte, taksimın 1. cümlesindeki 3. pozisyon kullanımı görülmektedir. İşaretli ilk kısımda Mes'ud Cemil'in, I. boş teldeki nevâ perdesini II. telde kapalı konumdaki nevâ perdesiyle tınısal olarak destekleyip güçlendirmek amacıyla 3. pozisyon kullandığı söylenebilir. Bunun yanı sıra Cemil'in, II. tel üzerinde duyurduğu nevâ perdesini teknik olarak alt hareketli mordanlar ile süslediği için buna uygun konum olan 3. pozisyonu tercih ettiği düşünülebilir. İşaretli diğer kısımda ise, çargâh ve nevâ perdelerini aynı tel üzerinde ardışık şekilde duyurmak ve bu perdelerin arasını çarpma şeklindeki hüseyinî perdesiyle süslemek amacıyla da 3. pozisyonu kullandığına dikkat çekmek mümkündür. Ayrıca bu kısımda, çargâh-nevâ-hüseyinî perdelerini viyolonselın II. teli üzerinde koyu ve dolgun bir tınıyla icrâ etmek ve özellikle de nevâ perdesinde yaptığı kısa süreli kalışları vibrato'lu şekilde duyurmak amacıyla da 3. pozisyonundan yararlandığı söylenebilir.

Örnek 8

### Örnek 8

Yukarıdaki örnekte, 3. cümledeki bir diğer 3. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in muhayyer ve rast perdelerini I. tel üzerinde önemlendirmek ve

aralarını da tiz segâh şeklindeki çarpmalarla süsleyerek icrâ etmek amacıyla 3. pozisyonu kullanmış olduğu düşünülebilir. Ayrıca, 2. pozisyon kullanımı arasında teknik geçiş unsuru olarak da 3. pozisyondan yararlandığı söylenebilir.

#### Dördüncü pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *dördüncü pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Dördüncü pozisyonun yalnızca 3. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 3 defa kullanıldığı görülmüştür.

114

#### Örnek 9

Yukarıdaki örnekte, 1. cümledeki 4. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in işaretli kısımdaki nevâ-hüseynî-acem perdelerini viyolonsel II. teli üzerinde, kapalı ve el altı konumda, ardışık şekilde icrâ etmek ve Nişâbûr etkisi gösterdiği nağmeyi daha koyu, dolgun bir tınısal ifade bütünlüğüyle duyurmak amacıyla 4. pozisyonu kullandığı düşünülebilir.

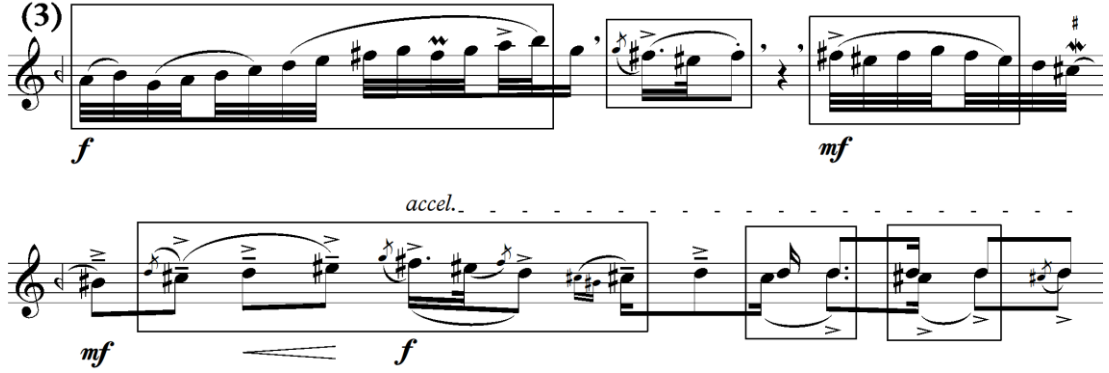
#### 4.11.2. İkinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan yay teknikleri incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında *legato* ve *detaché* yay tekniklerinin kullanıldığı görülmüştür.

#### Legato yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *legato yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Legato yay tekniğinin 1. cümlede 27 defa, 2. cümlede 47 defa, 3.

cümlede 83 defa, 4. cümlede ise 23 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 180 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 10

Yukarıda verilen örnekte, taksimin 3. cümlesindeki legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in taksim icrâsının büyük bir kısmında legato yay tekniği kullanımını tercih ettiği söylenebilir. Rast-tiz segâh-nim hicâz hattındaki tam ve yarım perdeleri kullanarak oluşturduğu ezgi kesitindeki otuzikilik ve sekizlik nağmeleri uzun ve bağlı yay hareketleri kullanarak bütünlüklü, hızlı, akıcı ve pürüzsüz bir tınısal ifâdeyle icrâ etmek, çıkış ve iniş câzibesini müziksel açıdan daha etkili bir şekilde yansıtmak ve nevâ perdesinde gösterdiği kalıplara daha yumuşak ve incelikli bir şekilde gelmek amacıyla legato yay tekniğini kullandığına değinmek mümkündür. Ayrıca Cemil'in, bu seri ve akıcı nağmelerin icrâsında, sağ ve sol el koordinasyonunu teknik olarak daha dengeli ve rahat bir şekilde sağlamak amacıyla da legato yay tekniğini tercih ettiği düşünülebilir. Buna ek olarak icrâcının, örnekteki ezgi kesitinde perde aralarını çarpmalarla süsleyerek icrâ etmesi nedeniyle de legato yay tekniğini kullandığına dikkat çekmek mümkündür.



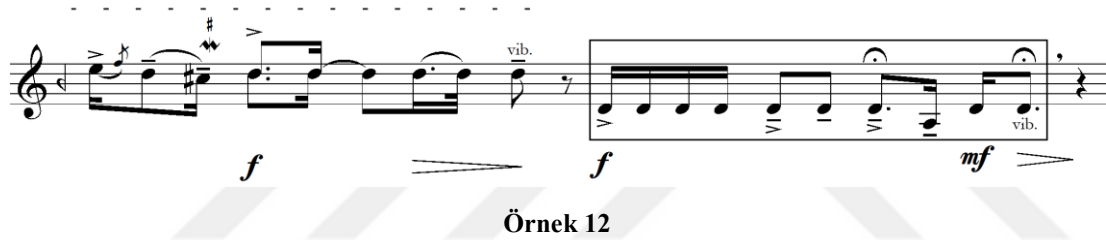
Örnek 11

Üstteki örnekte 3. cümledeki bir diğer legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, rast-muhayyer-segâh hattındaki tam ve yarım perdelerle

oluşturduğu ezgi kesitindeki nağmeleri bütünlüklü, akıcı, zarif ve yumuşak bir tınısal ifâdeyle icrâ etmek için legato yay tekniğinden yararlandığı düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, ezgideki perde aralarını özellikle vurkaç şeklindeki çarpmalarla da süslediği için bu icrâya biçimine uygun olarak legato yay tekniğini kullanmış olduğu söylenebilir.

### Detaché yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *detaché yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Detaché yay tekniğinin 1. cümlede 24 defa, 2. cümlede 35 defa, 3. cümlede 38 defa, 4. cümlede ise 24 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 121 defa kullanıldığı görülmüştür.



Yukarıda verilen örnekte, taksimin 3. cümlesinin başındaki detaché yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in taksim icrâsında bu tekniği çok az kullandığına rastlanmıştır. Mes'ud Cemil'in, viyolonselın pest bölgesindeki yegâh perdesini kaba düğâh perdesiyle birlikte köşeli, ivmeli ve belirgin bir tınısal ifâdeyle vurgulayarak önemlendirmek amacıyla detaché yay tekniğini kullanmış olduğu düşünülebilir. Bununla birlikte, ezgi akışına cümle bitiminde ivme ve dinamizm katmak için de detaché yay tekniği kullandığı söylenebilir.



Üstteki örnekte, 4. cümlelerin sonundaki bir diğer detaché yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, taksim bitimindeki Uşşak'lı tam karar verdiği düğâh



perdesini köşeli, ivmeli ve vurgulu bir tınıyla önemlendirmek amacıyla detaché yay tekniğini kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, düğâh perdesindeki karar hissini yoğun ve güçlü bir müziksel ifâdeyle öne çıkarmak amacıyla da bu tekniği uyguladığını belirtmek mümkündür.

#### 4.11.3. Üçüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan *süsleme teknikleri* incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında *çarpma*, *glissando*, *grupetto*, *mordan*, *pizzicato*, *trill* ve *vibrato* gibi süsleyici unsurların kullanıldığı görülmüştür.

##### Çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *çarpma* kullanımı incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda Cemil'in, viyolonsel icrâsında *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma*, *değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma*, *çift çarpma*, *üçlü çarpma* ve *vrkaç çarpma* türlerini kullandığı görülmüştür.

##### *Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı*

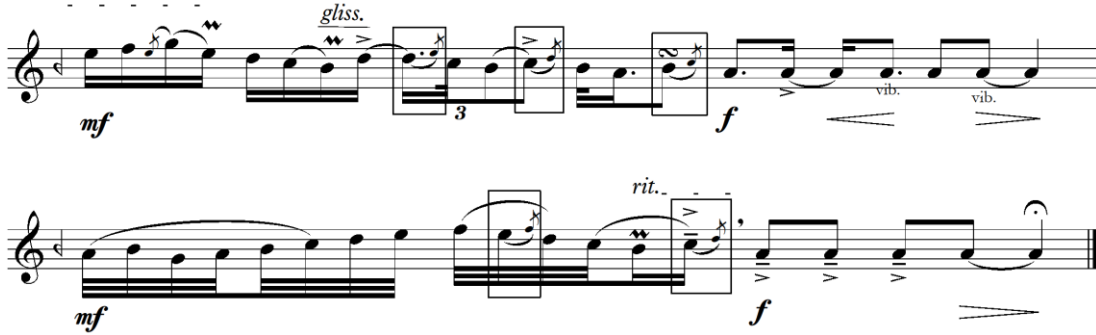
Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma* kullanımı incelenmiştir. Bu çarpma türünün 1. cümlede 11 defa, 2. cümlede 12 defa, 3. cümlede 26 defa, 4. cümlede ise 7 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 56 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 14

Üstteki örnekte, taksimin 3. cümlesindeki değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, işaretli kısımdaki rast ve muhayyer perdelerinin arasında tiz segâh perdesiyle kullandığı bu çarpma türünü, Türk

müziği icrâ üslûbuna uygun şekilde, aynı ve farklı perdelerin aralarını süsleyerek ezgisel akışa renk, canlılık ve zarafet katmak amacıyla yaptığı düşünülebilir.

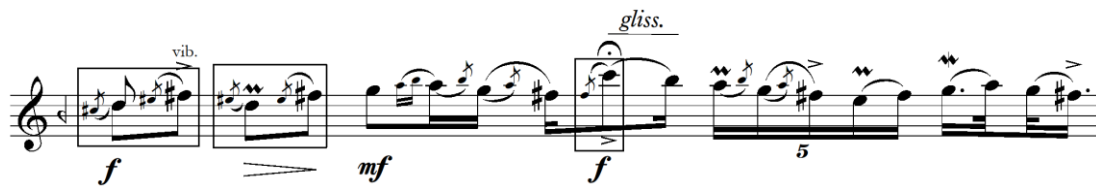


Örnek 15

Yukarıdaki örnekte, taksimın 4. cümlesinin sonundaki bir değer değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı görülmektedir. Bu kısımda da Uşşak seyriyle tam karara gittiği ezgi kesitini oluşturan perdelerin arasındaki bu çarpmaları, mordan ve grupetto gibi diğer süsleme teknikleriyle birlikte tınısal ve ezgisel birer işleme unsuru olarak kullandığı söylenebilir. Ayrıca, işaretli kısımlardaki bu çarpma türünün taksimdeki ezgisel akışı yoğunlaştırıp zenginleştirdiğini de belirtmek mümkündür.

#### *Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma* kullanımı incelenmiştir. Bu çarpma türünün 1. cümlede 6 defa, 2. cümlede 11 defa, 3. cümlede 20 defa, 4. cümlede ise 3 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 40 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 16

Üstte verilen nota örneğinde, taksimın 3. cümlesindeki değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in işaretli kısımlardaki nevâ, eviç ve tiz çargâh perdelerinde yaptığı bu çarpmaları, gerek adı geçen perdeleri

tınısal olarak vurgulamak ve gerekse ezgi akışına ivme kazandırmak amacıyla kullandığı düşünülebilir. Bunun yanı sıra Cemil'in, bu çarpmaları ezgi kesiti üzerindeki diğer çarpma türleri ve mordanlarla birlikte kullanarak tınısal bir karşıtlık unsuru oluşturduğu da söylenebilir.

The image shows two staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a sequence of notes with various ornaments: a triplet of eighth notes, a triplet of eighth notes with a wavy line above, a triplet of eighth notes with a wavy line above, a triplet of eighth notes with a wavy line above, a triplet of eighth notes with a wavy line above, a triplet of eighth notes with a wavy line above, and a triplet of eighth notes with a wavy line above. Dynamics include *dim.*, *f*, and *gliss.*. The second staff continues the sequence with a triplet of eighth notes, a triplet of eighth notes with a wavy line above, a triplet of eighth notes with a wavy line above, a triplet of eighth notes with a wavy line above, a triplet of eighth notes with a wavy line above, a triplet of eighth notes with a wavy line above, and a triplet of eighth notes with a wavy line above. Dynamics include *mp*, *p*, and *mp*. The notation is marked with *accel.* and *gliss.*.

Örnek 17

Yukarıda verilen örnekte, taksimın 3. cümlesindeki bir diğer değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in işaretli kısımlardaki düğâh, irak ve gerdaniye perdeleri üzerinde yaptığı bu çarpmaları üçleme tartımlarının öncesinde mordan ve diğer çarpmalarla da birlikte kullanarak, örnekteki ezgiye tınısal açıdan renk, canlılık, ivme ve incelik kattığını belirtmek mümkündür.

### Çift çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *çift çarpma* kullanımı incelenmiştir. Çift çarpmanın 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede 4 defa, 3. cümlede ise 3 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 8 defa kullanıldığı görülmüştür.

The image shows a single staff of musical notation. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is marked with *arco*, *mf*, *f*, *gliss.*, *vib.*, and *tr*. The notation includes a triplet of eighth notes, a triplet of eighth notes with a wavy line above, a triplet of eighth notes with a wavy line above, a triplet of eighth notes with a wavy line above, and a triplet of eighth notes with a wavy line above. Dynamics include *mf*, *f*, and *mp*. The notation is marked with *accel.* and *gliss.*.

Örnek 18

Yukarıdaki örnekte, taksimın 2. cümlesinin başındaki çift çarpma kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, otuzikilik değerdeki hüseyinî-acem perdeleriyle

oluşturduğu bu çift çarpmayı, örnekteki inici hareketli üçleme tartımı içinde, glissando ile birlikte ezgideki iniş câzibesini belirginleştiren zarif ve nitelikli bir işleme unsuru olarak kullandığı söylenebilir.



Örnek 19

Üstte verilen örnekte, 2. cümledeki sonundaki bir diğer çift çarpma kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, cümle sonundaki Uşşak'lı tam karara gittiği nağmelerdeki nevâ ve düğâh perdeleri üzerinde acem-hüseynî ve düğâh-rast perdeleriyle oluşturduğu onaltılık değerdeki bu çift çarpmaları, aynı hattaki üçlü çarpma ile birlikte ezgiyi tınısal ve müziksel olarak bütünleyip niteleyen zenginleştirici bir işleme unsuru olarak kullandığına dikkat çekmek mümkündür.

#### Üçlü çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki üçlü çarpma kullanımı incelenmiştir. Üçlü çarpmanın yalnızca 2. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında 1 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 20

Yukarıda verilen nota örneğinde, 2. cümledeki sonundaki üçlü çarpma kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, cümle sonundaki Uşşak'lı kalış öncesinde segâh perdesinde çargâh-segâh-çargâh perdeleriyle oluşturduğu bu üçlü çarpmayı, çift çarpmalarla birlikte ezgi akışına tınısal bir bütünlük, zarafet ve ivme katan zenginleştirici bir müziksel işleme unsuru olarak kullandığı düşünülebilir.

### *Vurkaç çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *vurkaç çarpma* kullanımı incelenmiştir. Vurkaç çarpmanın yalnızca 2. ve 3. cümlelerde olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 2 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 21

Yukarıda verilen örnekte, 3. cümledeki vurkaç çarpma kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, işaretli kısımda muhayyer-hüseyinî hattındaki tam perdelerin arasını vurkaç türündeki bu seri çarpmalarla süsleyerek gerek ezgideki iniş câzibesini Türk müziği icrâ tavrına uygun bir biçimde sergilemeyi ve gerekse müziksel akışa tınısal olarak renk, canlılık ve zarafet katmayı amaçladığı düşünülebilir.

### Glissando kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *glissando* kullanımı incelenmiştir. Glissando'nun 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede 3 defa, 3. cümlede 6 defa, 4. cümlede ise 2 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 12 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 22

Yukarıdaki örnekte, taksimin 1. cümlesinin sonundaki glissando kullanımı görülmektedir. Taksimdeki glissando süslemelerinin inici şekilde kullanıldıklarına rastlanmıştır. Gerdâniye-hüseyinî perdeleri arasında yaptığı bu uzun glissando'yu, gerek ezgideki iniş câzibesi ile tınısal ifâde yoğunluğunu belirgin bir ifâdeyle vurgulayıp güçlendirmek amacıyla kullandığı düşünülebilir.

Örnek 23

Üstteki örnekte, taksimın 3. cümlesindeki bir diğer glissando kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, işaretli kısımlardaki muhayyer-gerdâniye, gerdâniye-eviç ve gerdâniye-hüseyinî perdeleri arasındaki bu inici glissando süslemelerini, ezgi çizgisi üzerindeki çarpma ve mordan gibi diğer süslemelerle birlikte iniş câzibesini ve tınısal ifade yoğunluğunu arttırarak ezgisel akışa zenginlik kazandırmak amacıyla yaptığına dikkat çekmek mümkündür.

### Grupetto kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *grupetto* kullanımı incelenmiştir. Grupetto'nun 2. cümlede 2 defa, 4. cümlede ise 1 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 3 defa kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 24

Yukarıdaki örnekte, 2. cümledeki grupetto kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in düğâh perdesinde yaptığı grupettoyu yalın bir ezgisel işleme amacıyla kullandığı söylenebilir. Hüseyinî perdesinde grupettoyu ise uzun süreli bir nota üzerinde ve vibrato ile birlikte uygulaması nedeniyle ezgisel bir destek ve vurgulama unsuru olarak kullandığı ifade edilebilir. Bununla birlikte Cemil'in işaretli kısımlardaki düğâh ve

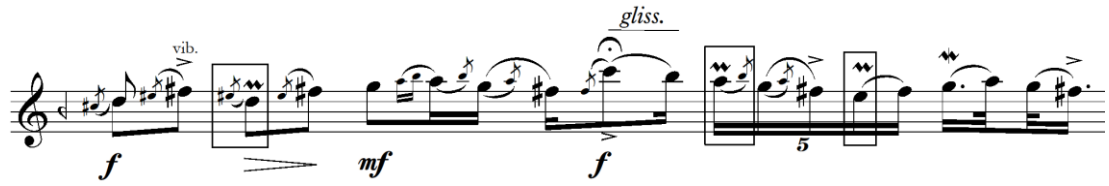
hüseyinî perdeleri üzerinde yaptığı bu grupettoları ezgi icrâsına ve akışına renk, canlılık, incelik ve ivme katmak amacıyla kullandığına da dikkat çekmek mümkündür.

### Mordan kullanımı

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *mordan* kullanımı incelenmiştir. Cemil'in viyolonsel icrâsında üst ve alt hareketli olmak üzere iki mordan türü kullandığı görülmüştür.

#### *Üst hareketli mordan kullanımı*

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *üst hareketli mordan* kullanımı incelenmiştir. Bu mordan türünün 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede 7 defa, 3. cümlede 11 defa, 4. cümlede ise 5 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 24 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 25

Yukarıdaki örnekte, 3. cümledeki üst hareketli mordan süslemesi kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in yegâh, muhayyer ve hüseyinî perdeleri üzerinde yaptığı bu mordanları, tınsal olarak güçlendirmek ve çarpma, glissando ve alt hareketli mordan gibi diğer süsleme teknikleriyle birlikte müziksel birer işleme unsuru olarak icrâsını zenginleştirmek amacıyla kullandığı söylenebilir.

#### *Alt hareketli mordan kullanımı*

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *alt hareketli mordan* kullanımı incelenmiştir. Bu mordan türünün 1. cümlede 6 defa, 2. ve 3. cümlelerde 5'er defa, 4. cümlede ise 3 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 19 defa kullanıldığı görülmüştür.

(1)

*mf* *f* *mf* *mp*

*mf* *f* *dim.*

Örnek 26

Üstte verilen örnekte, taksimın 1. cümlesindeki alt hareketli mordan kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, işaretli kısımlardaki nim hicâz ve nevâ perdeleri üzerine uyguladığı bu mordan türünü, nevâ perdesindeki kalıplara bir nevî ezgisel hazırlık yapmak amacıyla tınısal destek ve ivme unsuru olarak kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte, bu mordanların da çarpmalar ve üst hareketli mordanlarla birlikte ezgiye tınısal olarak çeşitlilik, canlılık ve renk kattığını belirtmek mümkündür.

### Pizzicato kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *pizzicato* kullanımı incelenmiştir. Pizzicato'nun yalnızca 1. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 3 defa kullanıldığı görülmüştür.

(1)

*mp* *mf* *mp*

*mp* *vib.* *vib.*

(2)

*mf* *f*

*mf* *f* *gliss.* *vib.*

Örnek 27



Yukarıdaki örnekte, 1. cümledeki sonundaki pizzicato kullanımı görülmektedir. Pizzicato tekniğinin 1. ve 2. cümleler arasındaki kullanımı dikkat çekmektedir. Mes'ud Cemil'in işaretli kısımdaki yegâh-kaba düğâh-yegâh perdeleri üzerinde uyguladığı pizzicatosları, 1. cümledeki bitiş hissini vurgulayıp güçlendirerek yeni cümleye hazırlık yapmak ve ezgi akışı bünyesinde farklı bir tınısı bölgesi yaratarak icrâdaki müziksel dengeye uygun bir karşıtlık unsuru oluşturmak amacıyla kullandığı düşünülebilir.

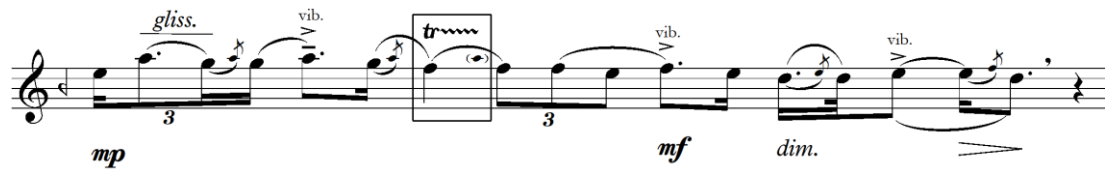
### Trill kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *trill* kullanımı incelenmiştir. Trill'in yalnızca 2. cümlede olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 2 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 28

Yukarıda verilen örnekte, taksimin 2. cümlesinin başındaki trill kullanımı görülmektedir. Nevâ perdesi üzerinde yaptığı bu kısa ve geniş salınımlı trill'i ezgi akışına renk ve canlılık katmak amacıyla geçici bir müziksel işleme unsuru olarak kullandığı söylenebilir.

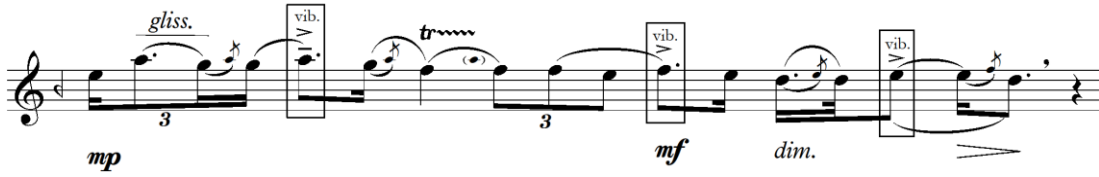


Örnek 29

Üstte verilen örnekte, taksimin 3. cümlesindeki bir diğer trill kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, işaretli kısımdaki dörtlük değerdeki acem perdesi üzerinde yaptığı uzun ve sık salınımlı bu trill'i, ezgisel bir işleme ve bütünleme unsuru olarak kullandığı söylenebilir. Aynı zamanda Cemil'in yaptığı bu trill ile ezgi akışı üzerinde yoğun bir tınısal karşıtlık unsuru yarattığı da söylenebilir.

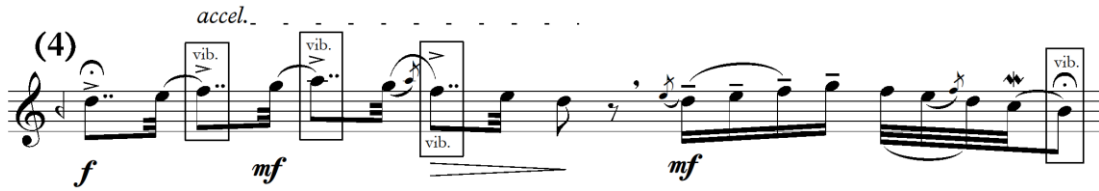
## Vibrato kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *vibrato* kullanımını incelenmiştir. Bu mordan türünün 1. cümlede 7 defa, 2. cümlede 12 defa, 3. cümlede 8 defa, 4. cümlede ise 7 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 34 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 30

Yukarıda verilen örnekte, taksimın 3. cümlesindeki vibrato kullanımını görülmektedir. Mes'ud Cemil'in işaretli kısımlardaki muhayyer, acem ve nevâ perdeleri üzerinde yaptığı bu yoğun ve sık salınımlı vibratoları söz konusu seslerde yaptığı kısa süreli kalışları daha hacimli ve dolgun bir tınıyla destekleyip vurgulayarak icrâ etmek amacıyla kullandığı söylenebilir.



Örnek 31

Üstteki örnekte, taksimın 4. cümlesinin başındaki bir diğer vibrato kullanımını görülmektedir. İşaretli kısımlardaki acem, muhayyer ve segâh perdeleri üzerinde yaptığı bu vibratoları da bir önceki örnektetine benzer şekilde, kısa süreli kalışlar gösterdiği söz konusu sesleri tınısal olarak destekleyip vurgulamak ve ezgideki duygu ve ifâde yoğunluğunu zenginleştirmek amacıyla kullandığına dikkat çekmek mümkündür.

#### 4.11.4. Dördüncü alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksimdeki viyolonsel icrâsında kullandığı *müziksel ifâde unsurları* incelenmiştir. Cemil'in taksim icrâsında *piano*, *mezzo piano*, *mezzo forte*, *forte*, *crescendo*, *decrescendo* ve *diminuendo* gibi nüansları kullandığı görülmüştür. Viyolonsel icrâsında, nüansların dışında kullandığı diğer müziksel ifâde unsurlarının da *puandorg*, *vurgu*, *ritardando* ve *accelerando* olduğu gözlenmiştir.

Mes'ud Cemil'in bu taksimde çeşitli bir kullanımı sergilediği görülmüştür. Taksim boyunca viyolonsel çoğunlukla kuvvetli ile orta kuvvetli arasındaki bir tını gürlüğü ekseninde icrâ ettiği gözlenmiştir. Cemil'in taksimde uyguladığı bu nüansları güçlü bir dinamizm ve müziksel ifâde anlayışıyla viyolonsel icrâsına yansıttığını belirtmek mümkündür. Ayrıca, taksimdeki hafif ve gür nüanslar arasındaki denge ve karşıtlık unsurunu da viyolonsel icrâsını tınısal ve ezgisel olarak zenginleştirecek şekilde oluşturduğu gözlenmiştir. Buna ek olarak, Cemil'in taksimde incelikli ve nitelikli bir müziksel ifâde kullanımı sergilediği söylenebilir.

Mes'ud Cemil'in taksimdeki viyolonsel icrâsında ortaya koyduğu müziksel ifâde unsurları kullanımı genel bir bakış açısıyla şu şekilde değerlendirilebilir:

##### *Piano (p) nüansını:*

2. cümlede *decrescendo* ve *crescendo* nüanslarının arasında ve taksimdeki müziksel dinamizmi en düşük düzeyinde gösterdiği nağmede,

##### *Mezzo piano (mp) nüansını:*

*Diminuendo*, *crescendo* ve *decrescendo* nüanslarının sonrasında, acem perdesi civarındaki tiz perdelerle oluşturduğu nağmelerde, müziksel dinamizmi düşürdüğü nağmelerde, 1. cümle sonunda pizzicato tekniği ile icrâ ettiği perde kalıplarında, belirli perdelerde yaptığı kısa süreli kalıplarda, *mf* ve *f* nüanslarının öncesinde,

Mezzo forte (mf) nüansını;

Cümle başlangıçları ile sonlarında, acem perdesi civarındaki tiz seslerle oluşturduğu nağmelerde, müziksel dinamizmi yükselttiği cümlelerdeki ezgi kesitlerinde ve nağmelerde, belirli perdeler üzerinde gösterdiği kalışlarda, *decrescendo* ile yaptığı gürlük azaltmalarının sonrasında, *mp* nüanslarının sonrasında, *f* nüanslarının öncesinde ve sonrasında, yaptığı dinamik dalgalanmaların sonrasında, tam karar perdesi öncesinde işlediği nağmelerde,

Forte (f) nüansını;

Cümle başlangıçları ile sonlarında, son cümlede taksim bitimindeki tam karar perdesinde, müziksel dinamizmi en yüksek düzeyinde sergilediği cümlelerdeki ezgi kesitlerinde ve nağmelerde, acem ve civarındaki tiz perdeler üzerinde yaptığı kalışlarda, *crescendo* ile yaptığı gürlük artışlarının sonrasında, *mp* ve *mf* nüanslarının sonrasında,

Crescendo nüansını;

*f* nüansına yükselirken yaptığı gürlük artışlarında, müziksel dinamizmi yükselttiği cümlelerdeki ezgi kesitlerinde ve nağmelerde, *decrescendo* ile birlikte yaptığı dinamik dalgalanmalarda ve *diminuendo* nüansları öncesinde,

Decrescendo nüansını;

Cümle ve devre sonlarında yaptığı kalışlarda, müziksel dinamizmi düşürdüğü cümlelerdeki ezgi kesitlerinde, *mf-mp-p* nüanslarına düşerken yaptığı gürlük azaltmalarında, *crescendo* ile yaptığı dinamik dalgalanmalarda ve *diminuendo* nüansları sonrasında,

Diminuendo nüansını;

Decrescendo nüanslarının öncesinde yaptığı dinamik düşüşlerde ve *crescendo* nüanslarının sonrasında,

### Puandorg'u:

Cümle başlangıçları ile devre ve cümle sonlarında uzatarak kalış yaptığı perdelerde, cümlelerdeki bazı perdeler üzerinde yaptığı kısa süreli kalışlarda ve taksim sonundaki tam karar perdesinde,

### Vurgu'yu:

Belirli tartımların başındaki ve sonundaki perdelerde, uzun süreli kalışlar gösterdiği perdelerde, önemlendirme amacıyla ardışık olarak tekrarladığı perdelerde, müziksel dinamizmi yükseltmede kullandığı nağmelerdeki perdelerde, çarpma-mordan-glissando-vibrato gibi süsleyici unsurlarla icrâ ettiği belirli perdelerde, vurgulamak istediği önemli perdelerde, 1. cümlenin sonunda pizzicato tekniği ile icrâ ettiği perdelerde ve senkoplarda,

### Ritardando'yu:

Ezgisel akışa ivmelendirmek amacıyla *accelerando* ile birlikte cümle içlerinde yaptığı kalışları dengelemede ve taksim sonunda tam karar perdesindeki bitiş hissiyatını güçlendirmede,

### Accelerando'yu:

Müziksel dinamiği yükseltmek ve ardışık olarak tekrarladığı perdelerin önemlendirilmesini desteklemede ve ritardando ile birlikte müzik cümlelerindeki ezgi kesitlerinin parlak ve dinamik bir biçimde öne çıkarılmasında kullandığı görülmüştür.

Mes'ud Cemil'in sıklık olarak taksim icrâsı kapsamında;

- *Piano nüansını* yalnızca 3. cümlede olmak üzere 1 defa,
- *Mezzo piano nüansını* 1. cümlede 4 defa, 2. cümlede 2 defa, 3. cümlede ise 3 defa olmak üzere toplam 9 defa,
- *Mezzo forte nüansını* 1. cümlede 4 defa, 2. cümlede 5 defa, 3. cümlede 8 defa, 4. cümlede ise 4 defa olmak üzere toplam 21 defa,

- *Forte nüansını* 1. cümlede 2 defa, 2. cümlede 5 defa, 3. cümlede 9 defa ve 4. cümlede ise 3 defa olmak üzere toplam 19 defa,
- *Crescendo nüansını* 1. cümlede 4 defa, 2. cümlede 2 defa, 3. cümlede 4 defa ve 4. cümlede ise 1 defa olmak üzere toplam 11 defa,
- *Decrescendo nüansını* 1. cümlede 2 defa, 2. cümlede 5 defa, 3. cümlede 8 defa ve 4. cümlede ise 3 defa olmak üzere toplam 18 defa,
- *Diminuendo nüansını* 1. ve 2. cümlelerde 2'şer defa, 3. cümlede ise 3 defa olmak üzere toplam 7 defa,
- *Puandorg'u* 1. cümlede 2 defa, 2. cümlede 3 defa, 3. cümlede 4 defa ve 4. cümlede ise 3 defa olmak üzere toplam 12 defa,
- *Vurgu'yu* 1. cümlede 15 defa, 2. cümlede 18 defa, 3. cümlede 54 defa ve 4. cümlede ise 11 defa olmak üzere toplam 98 defa,
- *Ritardando'yu* 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede 3 defa, 4. cümlede ise 1 defa olmak üzere toplam 5 defa,
- *Accelerando'yu* 1. cümlede 1 defa, 2. cümlede 4 defa, 3. cümlede 6 defa ve 4. cümlede ise 2 defa olmak üzere toplam 13 defa kullandığı görülmüştür.

Taksimde uyguladığı nüansların, Mes'ud Cemil'in viyolonsel icrâsındaki müziksel ifâde niteliğini belirgin şekilde ortaya koyduğu söylenebilir. Ayrıca Cemil'in, taksimde kullandığı müziksel ifâde unsurlarının, viyolonsel icrâsını tınısal ve ezgisel ifâde bağlamında zenginleştirdiğine dikkat çekmek mümkündür.

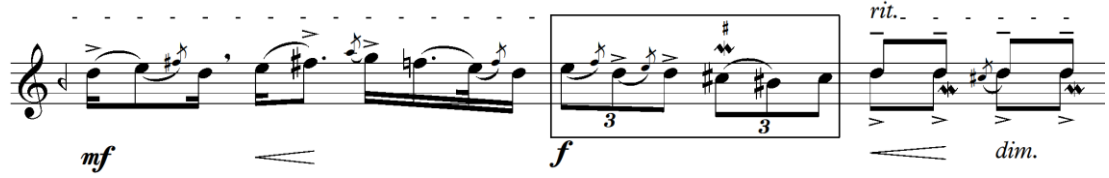
#### **4.11.5. Beşinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum**

Bu alt problem kapsamında, taksimdeki viyolonsel icrâsında kullanılan *tartımsal unsurlar* incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, taksim icrâsında *üçleme*, *beşleme*, *altılama*, *yedileme*, *sekizli tartım* ve *senkop* gibi tartımsal unsurların kullanıldığı görülmüştür.

#### Üçleme tartım kullanımı

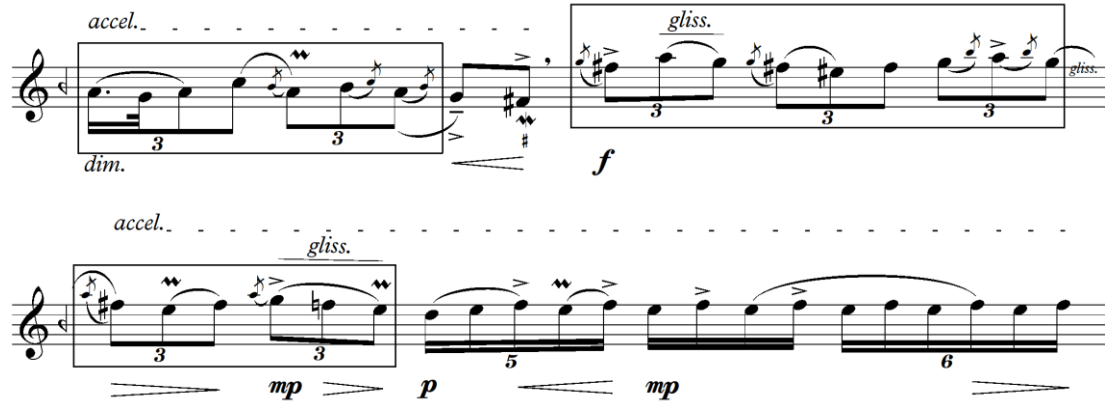
Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *üçleme tartım* kullanımı incelenmiştir. Üçleme tartımının 1. cümlede 7 defa, 2. cümlede 4 defa, 3. cümlede 16

defa ve 4. cümlede ise 2 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 29 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 32

Yukarıda verilen örnekte, taksimin 1. cümlesindeki üçleme tartım kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, hüseyinî-çargâh arasındaki tam ve yarım perdeleri kullanarak oluşturduğu sekizlik değerdeki bu üçleme tartımlarını, nevâ perdesinde yaptığı kalışlara bir nevî hazırlık unsuru oluşturarak ezgiyi ve tınısal ifâdeyi yoğunlaştırmak amacıyla kullanmış olduğu düşünülebilir.



Örnek 33

Yukarıda verilen örnekte, taksimin 3. cümlesindeki bir diğer üçleme tartımı kullanımı görülmektedir. Eviç ve Isfahân sesleriyle oluşturduğu sekizlik değerdeki bu üçleme tartımlarını ezgi akışını hareketlendirmek ve müziksel dinamizmi yükseltmek amacıyla kullandığına dikkat çekmek mümkündür. Bununla birlikte işaretli kısımdaki üçleme tartımlarının, taksim icrâsında tartımsal bir çeşitlilik ve karşıtlık unsuru oluşturduğu da söylenebilir.

### Beşleme tartım kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *beşleme tartım* kullanımı incelenmiştir. Beşleme tartımının 2. cümlede 3 defa, 3. cümlede 6 defa ve 4. cümlede ise 1 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 10 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 34

Üstteki örnekte, 2. cümledeki başındaki beşleme tartım kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, hüseyinî-muhayyer arasındaki perdelerle oluşturduğu onaltılık değerdeki bu beşleme tartımlarını, ezgideki çıkış ve iniş câzibesini güçlendirmek amacıyla icrâyâ canlılık, ivme ve dinamizm katan müziksel bir unsur olarak kullandığı düşünülebilir.



Örnek 35

Yukarıdaki örnekte, 4. cümledeki bir diğer beşleme tartım kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, çargâh-rast arasındaki tam perdelerle oluşturduğu onaltılık değerdeki bu beşleme tartımını da ırak perdesinde yaptığı kısa süreli kalış öncesinde ezgisel bir işleme ve accelerando desteğiyle birlikte tartımsal bir ivme unsuru olarak kullandığı söylenebilir. Ayrıca, Cemil'in kullandığı bu beşleme tartımlarının diğer tartımsal unsurlarla birlikte ezgi akışı üzerinde tartımsal bir karşıtlık unsuru ve çeşitlilik oluşturduğuna dikkat çekmek mümkündür.



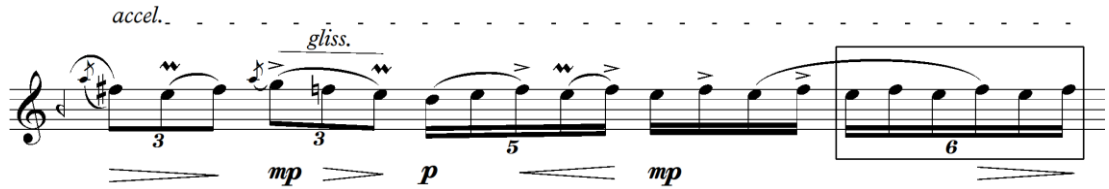
### Altılama tartım kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *altılama tartım* kullanımı incelenmiştir. Altılama tartımının 2. ve 3. cümlelerde 1'er defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 2 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 36

Üstte verilen örnekte, 2. cümledeki altılama tartımı kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, acem-segâh arasındaki tam ve yarım perdelerle oluşturduğu onaltılık değerdeki bu altılama tartımını, dügâh perdesinde yaptığı Uşşak'lı kalış öncesinde ezgisel akışı hareketlendiren ve bütünleyen müziksel bir işleme unsuru olarak kullandığı düşünülebilir.



Örnek 37

Yukarıdaki örnekte, 3. cümledeki bir diğer altılama tartım kullanımı görülmektedir. Cemil'in, ardışık şekilde önemlendirdiği hüseyinî ve acem perdeleriyle oluşturduğu onaltılık değerdeki bu altılama tartımını, accelerando desteğiyle birlikte ezgiye ivme, akıcılık ve canlılık kazandırmak amacıyla kullandığını belirtmek mümkündür. Bunun yanı sıra bu altılama tartımını, aynı ezgi çizgisinde kullandığı üçleme ve beşleme tartımlarıyla birlikte viyolonsel icrâsında tartımsal bir karşıtlık ve çeşitlilik unsuru oluşturma düşüncesiyle de uyguladığı söylenebilir.

## Yedileme tartım kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *yedileme tartım* kullanımı incelenmiştir. Yedileme tartımının 2. ve 3. cümlelerde 1'er defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 2 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 38

Üstte verilen örnekte, taksimin 2. cümlesinin başlangıcındaki yedileme tartım kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, düğâh-gerdâniye arasındaki tam ve yarım perdelerle oluşturduğu onaltılık değerdeki ve dizi şeklindeki bu yedileme tartımını, üst noktadaki gerdâniye perdesine seri ve ivmeli bir ezgisel câzibeyle çıkmak ve taksim icrâsındaki müziksel dinamizmi güçlendirip zenginleştirmek amacıyla kullanmış olduğu düşünülebilir.



Örnek 39

Yukarıdaki örnekte, 3. cümledeki yedileme tartım kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in işaretli kısımda, acem-segâh arasındaki perdelerle oluşturduğu onaltılık değerdeki bu yedileme tartımını, segâh perdesi üzerinde yaptığı kalış öncesinde ezgideki iniş câzibesini öne çıkartarak müziksel akışa ivmeli ve bütünleyici bir ifade yoğunluğu kazandırmak amacıyla kullandığına dikkat çekmek mümkündür. Buna ek olarak Cemil'in, işaretli kısımdaki yedileme tartımını aynı ezgi hattı üzerinde yer alan üçleme ve beşleme gibi diğer tartımlarla birlikte kullanarak ezgideki tartımsal çeşitliliği zenginleştirdiği söylenebilir.

### Sekizli tartım kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *sekizli tartım* kullanımını incelenmiştir. Sekizli tartımın 2. cümlede 1 defa, 3. ve 4. cümlelerde ise 2'ser defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 5 defa kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 40

Yukarıdaki örnekte, 3. cümledeki başındaki sekizli tartım kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in rast-hüseyinî ve gerdâniye-nim hicâz arasındaki tam ve perdelerle oluşturduğu otuzikilik değerdeki bu sekizli tartımları, icrâya gerek ezgisel bir işleme ve bütünleme unsuru olarak icrâya zenginlik ve dinamizm kazandırmak ve gerekse müziksel akışı daha seri, ivmeli ve canlı bir hale getirmek amacıyla kullandığına dikkat çekmek mümkündür. Buna ek olarak Cemil'in, seri ezgisel hareketlerle işlediği bu sekizli tartımların ezgideki çıkış ve iniş câzibesini güçlü bir müziksel ifâdeyle yoğunlaştırıp zenginleştirdikleri söylenebilir.



Örnek 41

Üstteki örnekte, 4. cümledeki bir diğer sekizli tartım kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, segâh-acem-çargâh hattındaki Isfahân sesleriyle oluşturduğu otuzikilik değerdeki çıkıcı-inici hareketli bu sekizli tartımı ise, düğâh perdesinde yaptığı Uşşak'lı kalışın öncesinde hem ezgisel bir işleme ve bütünleme unsuru olarak kullanıldığı söylenebilir. Ayrıca işaretli kısımdaki bu sekizli tartımın, aynı hatta kullanılan üçleme ve beşleme gibi diğer tartımlarla birlikte ezgisel akışa hız, ivme ve dinamizm kazandırdıklarına dikkat çekmek mümkündür.

## Senkop kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki *senkop* kullanımı incelenmiştir. Senkop'un 1. ve 2. cümlelerde 5'şer defa, 3. cümlede 10 defa ve 4. cümlede ise 3 defa olmak üzere taksim icrâsı kapsamında toplam 23 defa kullanıldığı görülmüştür.

The image shows two staves of musical notation. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a forte (*f*) dynamic and a vibrato (*vib.*) marking. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a glissando (*gliss.*) marking. The second staff continues the piece, starting with a forte (*f*) dynamic and a vibrato (*vib.*) marking. It includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic, an acceleration (*accel.*) marking, and a triplet of eighth notes. The piece concludes with a forte (*f*) dynamic and a fifth finger (*5*) marking.

Örnek 42

Yukarıdaki örnekte, 3. cümledeki senkop kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, işaretli kısımdaki eviç perdesi üzerinde yaptığı Segâh'lı kalışı vibrato desteğiyle birlikte kuvvetli bir tınısal ifâde yoğunluğuyla vurgulamak amacıyla senkop kullandığı düşünülebilir.

The image shows a single staff of musical notation. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a glissando (*gliss.*) marking. It features a series of eighth and sixteenth notes, with a forte (*f*) dynamic and a vibrato (*vib.*) marking. The piece includes a triplet of eighth notes and concludes with a forte (*f*) dynamic and a vibrato (*vib.*) marking.

Örnek 43

Üstteki örnekte, 4. cümledeki bir diğer senkop kullanımı görülmektedir. Burada da bir önceki örnekteki benzer şekilde Mes'ud Cemil'in, Uşşak'lı kalış yaptığı dügâh perdesini vibrato desteğiyle ivmelendirip vurgulamak ve bu perdedeki kalış hissini yoğun bir tınısal ifâdeyle güçlendirmek amacıyla senkop kullandığı düşünülebilir. Ayrıca Cemil'in, taksim icrâsında yaptığı senkoplarla tartımsal karşıtlık ve çeşitlilik açısından ezgi akışını zenginleştirdiği söylenebilir.

#### 4.11.6. Altıncı alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki cümle ve makam anlayışı incelenmiştir. Bir sonraki sayfadan itibaren verilen nota örneğinde (Bkz. Örn. 44), taksimi oluşturan 4 müzik cümlesinin tamamı devreleriyle birlikte gösterilmiştir. Bununla birlikte, Cemil'in taksimdeki makam anlayışını ortaya koyan seyir özellikleri de müzik cümlelerindeki devreler üzerinden gidilerek açıklanmıştır.



□ Devre

(1) Cümle

1. Devre

(1)

*mf* 3 3 *f* *mf* *mp* *accel.* *vib.*

*mf* *f* 3 3 *rit.* *dim.*

2. Devre

*mp* 3 3 *dim.* *vib.*

*mp* *mf* *mp* *gliss.* *pizz.* *vib.* *vib.*

1. Devre

(2)

*mf* 7 *f* 3 3 *gliss.* *vib.* *arco* *trw*

accel. *mf* *mp*

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat. It begins with a five-fingered chord (5) marked *mf*. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with an *accel.* marking above. A *vib.* marking is placed above a note. The staff concludes with a *mp* dynamic marking.

*f* *accel.* *rit.* *vib.* *vib.* *vib.*

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat. It starts with a *f* dynamic. The melody features a six-fingered chord (6) and includes *accel.*, *rit.*, and *vib.* markings. The staff ends with a *mp* dynamic marking.

2. Devre *mf* *rit.* *mp* *vib.*

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat. It begins with a *mf* dynamic. The melody includes a six-fingered chord (6) and features *rit.* and *vib.* markings. The staff concludes with a *mp* dynamic marking. The text "2. Devre" is written above the staff.

*accel.* *gliss.* *gliss.* *f* *mf* *cresc.* *vib.*

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat. It starts with a *f* dynamic. The melody includes triplets (3) and features *gliss.*, *cresc.*, and *vib.* markings. The staff concludes with a *mf* dynamic marking.

*vib.* *dim.* *vib.* *mf* *vib.* *f*

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat. It begins with a *dim.* dynamic. The melody includes triplets (3) and features *vib.* markings. The staff concludes with a *f* dynamic marking.

Musical staff with notes, dynamics (*f*, *dim.*), and markings (*accel.*, *vib.*, 5).

1. Devre

(3)

Musical staff with notes, dynamics (*f*, *mf*), and markings (5).

Musical staff with notes, dynamics (*mf*, *f*), and markings (*accel.*).

Musical staff with notes, dynamics (*f*, *mf*, *f*), and markings (*vib.*, *gliss.*, 5).

2. Devre

Musical staff with notes, dynamics (*f*, *mf*), and markings (*vib.*, *accel.*, 3, 5).



Musical staff 1: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with various articulations. It starts with a *mf* dynamic, followed by a *f* dynamic. There are three triplet markings (3) and a glissando marking (*gliss.*) over a triplet. The staff ends with a triplet of notes.

Musical staff 2: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with various articulations. It starts with a *dim.* dynamic, followed by a *f* dynamic. There are three triplet markings (3) and two glissando markings (*gliss.*). The staff ends with a triplet of notes.

Musical staff 3: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with various articulations. It starts with a *mp* dynamic, followed by a *p* dynamic, and then a *mp* dynamic. There are two triplet markings (3), a quintuplet marking (5), and a sextuplet marking (6). There are glissando markings (*gliss.*) and accents (>). The staff ends with a sextuplet of notes.

Musical staff 4: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with various articulations. It starts with a *mp* dynamic, followed by a *mf* dynamic, and then a *dim.* dynamic. There are two triplet markings (3), a tremolo marking (*tr*), and three vibrato markings (*vib.*). The staff ends with a triplet of notes.

3. Devre

Musical staff 5: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with various articulations. It starts with a *mf* dynamic, followed by a *f* dynamic, and then a *mf* dynamic. There are two triplet markings (3), two quintuplet markings (5), and a septuplet marking (7). There are glissando markings (*gliss.*) and vibrato markings (*vib.*). The staff ends with a septuplet of notes.

The musical score consists of seven staves of music. The first staff begins with a *gliss.* and *mf* dynamic, followed by a *f* dynamic. It includes a triplet and a quintuplet, with an *accel.* instruction above the quintuplet and a *dim.* dynamic below it. The second staff starts with *f* dynamics and includes a *vib.* instruction. The third staff is marked '1. Devre' and '(4)', starting with *f* and *mf* dynamics, and includes *vib.* instructions. The fourth staff begins with *mf* and includes *gliss.*, *vib.*, and *accel.* markings. The fifth staff starts with *mf* and includes *gliss.*, *vib.*, and *accel.* markings. The sixth staff begins with *mf* and includes *gliss.*, *vib.*, and *accel.* markings. The seventh staff starts with *mf* and includes *rit.* and *f* markings.

Örnek 44

## 1. Cümle

Taksim 1. cümlesi 2 devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil 1. cümledeki ezgisel yapıyı noktalı dörtlük, sekizlik, onaltılık ve noktalı onaltılık değerdeki tartımlar ile sekizlik ve onaltılık değerdeki üçleme tartımları ve senkoplarla oluşturmuştur. Bu devredeki ezgiyi çıkıcı nağmeler kullanarak işlemiştir. Cemil, düğâh-acem-nevâ hattındaki Nişâbûr seslerinde dolaşarak sırasıyla düğâh, bûselik ve nevâ perdelerinde kısa süreli kalışlar göstermiştir. En sonda, aynı Nişâbûr seslerini kullanarak yine nevâ perdesinde uzun bir kalış yapmış ve cümlenin 1. devresini tamamlamıştır.

2. devredeki ezgisel yapıyı onaltılık ve noktalı onaltılık değerdeki tartımlar ile sekizlik ve onaltılık değerdeki üçleme tartımları ve senkoplarla oluşturmuştur. Bu devredeki ezgiyi de çıkıcı nağmeler kullanarak işlemiştir. Segâh-acem perdeleri arasındaki Isfahân seslerinde gezindikten sonra nevâ perdesinde Nişâbûr etkisiyle kısa bir kalış yapmış ve hemen ardından yegâh'a düşerek bu perde üzerinde gösterdiği kalışla 1. cümleyi sonlandırmıştır.

## 2. Cümle

Taksim 2. cümlesi 2 devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil 1. devredeki ezgisel yapıyı noktalı dörtlük, sekizlik, onaltılık, noktalı onaltılık ve otuzikilik değerdeki tartımlar ile sekizlik ve onaltılık değerdeki üçleme tartımları, onaltılık değerdeki bir altılama ve yedileme tartımı, otuzikilik değerdeki sekizli tartımlar ve senkoplarla oluşturmuştur. Bu devredeki ezgisel yapıyı çıkıcı inici nağmeler kullanarak işlemiştir. Öncelikle düğâh-gerdâniye perdeleri arasındaki Isfahân seslerini kullanarak sırasıyla gerdâniye, hüseyinî, irak, acem, nevâ ve çargâh perdeleri üzerinde sık ve kısa süreli kalışlar göstermiştir. Devamında, aynı Isfahân sesleriyle düğâh perdesi üzerinde Uşşak'lı kalışlar yaparak 1. devreyi tamamlamıştır.

2. devredeki ezgisel yapıyı noktalı dörtlük, sekizlik, noktalı sekizlik, onaltılık, noktalı onaltılık ve otuzikilik değerdeki tartımlar ile sekizlik değerdeki üçleme tartımları, onaltılık ve noktalı onaltılık değerdeki beşleme tartımları ve senkoplarla oluşturmuştur. Acem-düğâh perdeleri arasındaki Isfahân seslerinde dolaşarak önce segâh perdesinde kalmış, ardından da düğâh perdesi üzerinde Uşşak'lı uzun bir kalış

yapmıştır. Devamında, nevâ perdesi üzerinde Nişâbur etkisiyle kısa süreli kalmış ve hemen ardından yine Isfahân seslerini kullanıp düğâh perdesinde Uşşak'lı kalış yaparak 2. cümleyi sonlandırmıştır.

### 3. Cümle

Taksim 3. cümlesi ise 3 devreden oluşmuştur. Mes'ud Cemil 1. devredeki ezgisel yapıyı noktalı dörtlük, sekizlik, noktalı sekizlik, noktalı onaltılık ve otuzikilik değerdeki tartımlar ile onaltılık değerdeki bir beşleme tartımı, otuzikilik değerdeki sekizli tartımlar ve senkoplarla oluşturmuştur. Bu devredeki ezgiyi de çıkıcı inici yapıdaki nağmelerle işlemiştir. Rast-tiz segâh arasındaki tam ve yarım perdeleri kullanarak önce eviç perdesinde kalmış, ardından da senkoplarla önemlendirdiği nevâ perdesinde kısa süreli kalışlar göstermiştir. Devamında ise nevâ-tiz çargâh-eviç hattındaki Eviç makamı başlangıcına benzer bir kullanımla gezinti yaptıktan sonra, yine senkoplarla vurguladığı eviç perdesi üzerinde Segâh'lı uzun bir kalış yaparak 1. devreyi tamamlamıştır.

2. devredeki ezgisel yapıyı sekizlik, noktalı sekizlik, onaltılık ve noktalı onaltılık değerdeki tartımlar ile sekizlik ve onaltılık değerdeki üçleme tartımları, onaltılık değerdeki beşleme ve altılama tartımları ve senkoplarla oluşturmuştur. Bu devrede de çıkıcı ve inici yapıdaki nağme işleyişini sürdürmüştür. Eviç-muhayyer ve irak-çargâh perdeleri arasındaki Eviç seslerini kullanarak oluşturduğu soru-cevap biçimindeki nağmelerle eviç ve irak perdeleri üzerinde Segâh'lı kısa ve ardışık kalışlar yapmıştır. Devamında ise muhayyer-nevâ perdeleri arasındaki Isfahân seslerine geri döndükten sonra hüseyini perdesinin de desteğiyle acem perdesini vurgulayıp önemlendirerek önce acem'de, hemen ardından da nevâ perdesinde kalış yaparak 2. devreyi tamamlamıştır. Mes'ud Cemil'in, 3. cümlenin ilk 2 devresinde Eviç makamına kısa süreli bir geçki yaptığı söylenebilir.

3. devredeki ezgisel yapıyı ise sekizlik, noktalı sekizlik, onaltılık ve noktalı onaltılık değerdeki tartımlar ile sekizlik ve onaltılık değerdeki üçleme tartımları, onaltılık değerdeki beşleme ve yedileme tartımları ve senkoplarla oluşturmuştur. Bu devredeki ezgiyi de çıkıcı inici nağmeler kullanarak işlemiştir. Çargâh-muhayyer-segâh

hattındaki Isfahân seslerini kullanarak önce hüseyî perdesinde kısa süreli kalışlar göstermiş, ardından da segâh perdesinde kısa bir kalış yapmıştır. Devamında, Müsteâr sesleriyle önce segâh perdesinde, sonra da senkoplarla vurguladığı nevâ perdesinde uzun bir kalış yapmıştır. Nevâ perdesindeki kalışın hemen ardından yegâh perdesine düşmüş ve bu perdeyi vurgulayarak üzerinde yaptığı ısrarlı kalışla da 3. cümleyi sonlandırmıştır.

#### 4. Cümle

Taksim 4. cümlesi tek devreden oluşmuştur. Mes’ud Cemil 4. cümledeki ezgisel yapıyı sekizlik, noktalı sekizlik, onaltılık ve otuzikilik değerdeki tartımlar ile sekizlik ve otuzikilik değerdeki üçleme tartımları, onaltılık değerdeki bir beşleme tartımı, otuzikilik değerdeki sekizlik tartımlar ve senkoplarla oluşturmuştur. Bu cümledeki ezgiyi de çıkıcı inici nağmeler kullanarak işlemiştir. Nevâ-muhayyer-dügâh hattındaki Isfahân seslerini kullanarak sırasıyla nevâ ve segâh perdelerinde gösterdiği kalışların ardından dügâh perdesinde Uşşak’lı kısa bir kalış yapmıştır. Devamında ise çargâh-ıрак-gerdâniye-dügâh hattındaki tam ve yarım perdelerle önce ıрак perdesinde kalmış, ardından da yine aynı seslerde gezindikten sonra senkoplarla vurgulayıp önemlendirdiği dügâh perdesinde Uşşak’lı kalış yapmıştır. En sonda ise, dügâh-acem perdeleri arasındaki Isfahân seslerinde bir defa daha hızlıca dolaştıktan sonra, vurgu yaptığı dügâh perdesi üzerinde Uşşak’lı tam karar vererek 4. cümleyi ve taksim seyrini noktalamıştır.



hüseynî, acem ve eviç perdelerinde kalışlar yaptığı görülmüştür. Şekildeki işaretlenmeyen diğer notalarla gösterilen kaba düğâh, acem aşîrân, bûselik, çargâh, gerdâniye, muhayyer, tiz segâh ve tiz çargâh perdeleri üzerinde herhangi bir kalış yapmamış ve bu perdeleri Isfahân makamının seyri için gerekli birer ezgisel unsur olarak kullanmıştır. Taksim icrâsında kalış yaparak en çok vurguladığı perdenin nevâ olduğu gözlenmiştir. Mes'ud Cemil'in taksim icrâsındaki ezgi örgüsünü ağırlıklı olarak düğâh-muhayyer arasındaki tam ve yarım perdeleri kullanarak oluşturduğu görülmüştür. Bununla birlikte Cemil'in, kaba düğâh-tiz çargâh arasındaki bütün perdeleri Bolâhenk akordu bünyesinde viyolonsel in orta, tiz ve pest bölgelerini kullanarak icrâ ettiği belirlenmiştir.

Mes'ud Cemil, makamın önemli perdesi olan nevâ'da sık kalışlar yapmış ve bu perdeyi taksim icrâsında çok kullanmıştır. Bunun dışında düğâh, eviç, yegâh, segâh, hüseynî, acem, çargâh ve rast perdelerini de yaptığı kalışlarla vurgulamıştır. Ayrıca Isfahân makamına özelliğini veren bûselik ve nim hicâz perdelerini de taksim icrâsında sıkça kullanmıştır. Taksimde Nişâbur gösterdiği cümlelerde çargâh perdesini, Eviç gösterdiği cümlede de acem perdesini süsleyici perde olarak kullanmıştır. Mes'ud Cemil bu taksimdeki perde kullanımıyla geleneğe uygun bir Isfahân icrâsı ortaya koymuştur. Taksim icrâsında geçici nitelikte gösterdiği Eviç makamı etkisi dışında Isfahân makamı ekseninden fazla uzaklaşmamıştır. Taksim icrâsına Nişâbûr'la başlamış, arada Eviç gösterdikten sonra icrâyı Uşşak'la bitirmiş ve makamı gelenekteki seyir anlayışına uygun olarak işlemiştir.

#### **4.12. Müsteâr Peşrevi**

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in viyolonselle refakat ettiği Müsteâr Peşrevi'nde (Bkz. EK-13) kullandığı teknik ve müziksel unsurların analizi için belirlenmiş olan 7, 8, 9 ve 10 numaralı alt problemlere yönelik elde edilen bulgular, görsel nota örnekleri ile birlikte başlıklar halinde incelenerek yorumlanmıştır.

##### **4.12.1. Yedinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum**

Bu alt problem kapsamında, eserdeki viyolonsel icrâsında kullanılan pozisyonlar incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, viyolonsel in 1, 2, 3 ve 4. temel

pozisyonlarının kullanıldığı görülmüş, 4. pozisyondan yukarı olan diğer üst pozisyonların kullanımına rastlanmamıştır.

### Birinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *birinci pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Birinci pozisyonun eser icrâsı kapsamında toplam 51 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

2. HÂNE (♩=72-74)

17

gliss. vib. gliss. vib. pizz.

I mf II I II I III

### Örnek 1

Üstteki örnekte, Mes'ud Cemil'in Bolâhenk akorduyla icrâ ettiği eserde 18-20. ölçüleri arasındaki 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Cemil'in nevâ'da Bûselik gösterilen ve nim hicâz-gerdâniye arasındaki perdelerden oluşan ezgi kesitini viyolonsel'in I. ve II. tellerinde teknik açıdan el altı ve akıcı bir konumda icrâ etmek için 1. pozisyon kullandığı söylenebilir. Boş teldeki nevâ perdesinden düştüğü ve III. telde pizzicato ile icrâ ederek kalış yaptığı yegâh perdesini de aynı paralelde rahat bir biçimde basmasına olanak sağladığı için 1. pozisyonu tercih ettiği söylenebilir. Bununla birlikte Cemil'in, ilgili örnekte gösterilen ezgi kesitini viyolonsel'in I, II ve III. tellerini kullanarak daha parlak, keskin ve gür bir tınıyla eşlikte duyurmak amacıyla da 1. pozisyon kullanımına başvurduğunu belirtmek mümkündür.

4. HÂNE (♩=80)

Örnek 2

Üstte verilen örnekte, eserin 4. hânesinde 49-52. ölçüler arasındaki bir diğer 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, Rast seyri yapılan ilgili ezgi kesitini oluşturan Bolâhenk akordundaki kaba segâh-nevâ arası tam perdelerin teknik açıdan el altı ve birbirine paralel konumda olması nedeniyle viyolonselın 1. pozisyonunda icrâ etmek istediği düşünülebilir. Cemil'in bu pozisyonu kullanımında, Bolâhenk akordunun viyolonselde Müsteâr makamının icrâsına sağladığı teknik kolaylığın da etkisinin olduğu söylenebilir. Söz konusu bu teknik kolaylık, Müsteâr makamı perdelerinin Bolâhenk akordunda el altı ve paralel şekildeki ulaşılabilirliği olarak açıklanabilir. Ayrıca Bolâhenk akordunda, rast ve nevâ perdelerinin viyolonselın orta bölgesinde boş tellere denk gelmesi de bu teknik rahatlığın icrâyaya yansıtılmasını sağlamaktadır. Buna ek olarak, viyolonselın 1. pozisyonunun, Cemil'in ilgili ezgi kesitinde görülen yegâh-dügâh ve rast-nevâ 5'li aralıklarıyla oluşturduğu çift sesleri açık ve kapalı konumda rahatça icrâ edebilmesine de olanak sağladığını vurgulamak mümkündür. Bununla birlikte Mes'ud Cemil'in viyolonselın IV, III ve II. telleri arasında teknik açıdan esnek şekilde değişim yapılarak icrâ edilmeye elverişli olduğu için de bu ezgi kesitinde 1. pozisyonu kullanmak istediği ifade edilebilir. Ayrıca yukarıdaki ezginin, viyolonsel eşliğinde daha gür ve derinlikli bir tınıyla duyurulmasını sağlaması nedeniyle de 1. pozisyonu tercih ettiği ifade edilebilir.

### İkinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *ikinci pozisyon* kullanımını incelenmiştir. İkinci pozisyonun eser icrâsı kapsamında toplam 37 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.



MÜLÂZİME (♩ = 74-76)

Örnek 3

Yukarıdaki örnekte, eserin mülâzime hânesinde 25-27. ölçüler arasındaki 2. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in makamın önemli perdelerinden biri olan nevâ perdesini viyolonselın II. teli üzerinde, kapalı konumda basmak istediği için 2. pozisyonu kullandığı ifade edilebilir. Bununla birlikte, Bolâhenk akordundaki nevâ perdesinin viyolonselın II. telinde vibrato ile icrâ edildiğinde, daha koyu ve hacimli bir tını rengine bürünmesi nedeniyle de 2. pozisyonun Mes'ud Cemil tarafından, bu perdeyle ezgiye eşlik yapmak amacıyla tuttuğu uzun seslerde özellikle tercih edilmiş olduğu düşünülebilir. Ayrıca 2. pozisyonun, komşusu olan 1. pozisyona geçişlerde teknik açıdan kolaylık sağlaması nedeniyle de Mes'ud Cemil tarafından eser icrâsında sıkça kullanıldığını ifade etmek mümkündür.

Örnek 4

Üstte verilen örnekte, eserin 37-39. ölçüleri arasındaki bir diğer 2. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, çargâh ve segâh perdeleriyle birlikte, nevâ perdesini de viyolonselın II. teli üzerinde kapalı konumda, ardışık şekilde ve koyu bir tınıyla seslendirmek amacıyla 2. pozisyon kullandığı söylenebilir. Benzer şekilde, 38 ve 39. ölçülerdeki ırak perdesiyle birlikte rast perdesini de viyolonselın III. telinde, kapalı

konumda, koyu ve derinlikli bir tınıyla duyurmak ve bu perdeler üzerinden 1. pozisyondaki hüseyinî-aşîrân ve acem-aşîrân perdelerine glissando ile geçiş yapmak amacıyla 2. pozisyonu kullandığını belirtmek mümkündür.

### Üçüncü pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *üçüncü pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Üçüncü pozisyonun eser icrâsı kapsamında toplam 6 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

MÜLÂZİME (♩=80-82)

41

III *mp* II *mf* III

gliss. gliss.

IV III

Örnek 5

Yukarıdaki örnekte, eserin 43-44. ölçülerinde 3. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in viyolonselın pest bölgesinden icrâ ederek duyurduğu bu nağmede, kaba segâh ve kaba kürdî perdeleriyle birlikte, kaba nim hicâz perdesini de IV. tel üzerinde kapalı ve ardışık konumda, dolgun ve derinlikli bir tınıyla seslendirmek için 3. pozisyon kullanımına başvurduğunu söylemek mümkündür. Aynı şekilde, işaretli kısımda görülen rast perdesini de viyolonselın III. telinde kapalı konumda vibrato yaparak basmak ve bu perdeyi IV. teldeki kaba segâh perdesi ile teknik olarak el altı ve paralel konumda icrâ etmek amacıyla kullandığı düşünülebilir. Ayrıca, III. ve IV. teller üzerindeki perdeler arası geçiş esnekliğini de barındırması nedeniyle Cemil'in ilgili örnekte 3. pozisyon kullanımını tercih ettiği söylenebilir.

### Dördüncü pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *dördüncü pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Dördüncü pozisyonun eser icrâsı kapsamında toplam 9 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

The image shows a musical score for a violin part, labeled 'Örnek 6'. The score is in 2/4 time and starts at measure 45. The melody is written on a treble clef staff. The first two measures (45-46) feature a descending eighth-note pattern with fingerings 3, 2, 1 and are marked with 'gliss.'. The next two measures (47-48) feature a similar pattern with fingerings 1, 3, 2, 1, 4 and are marked with 'vib.'. The final two measures (49-50) feature a similar pattern with fingerings 1, 4 and are marked with 'vib.'. The dynamics are marked as 'pp' (pianissimo) for the first two measures, 'p' (piano) for the next two, and 'mf' (mezzo-forte) for the final two. The bass line is written on a bass clef staff and consists of a simple accompaniment with triplets and eighth notes.

Örnek 6

Üstteki örnekte, eserin 46-48. ölçüleri arasındaki 4. pozisyon kullanımı görülmektedir. Cemil'in viyolonsel pes icrâ bölgesindeki kaba segâh perdesiyle birlikte, kaba nim hicâz ve yegâh perdelerini de IV. tel üzerinde; ardışık, kapalı konumda, daha dolgun ve derinlikli bir tınıyla seslendirmek amacıyla 4. pozisyonu kullandığını düşünmek mümkündür. Bununla birlikte, yine aynı pest bölgedeki kaba çargâh perdesi ile çarpma işleviyle kullandığı çargâh ve yegâh perdelerini kalış yaptığı kaba segâh perdesiyle birlikte IV. tel üzerinde, el altı konumda ve teknik kolaylıkla icrâ etmek için tercih ettiğine değinmek mümkündür. Ayrıca, ilgili nota örneğinden de anlaşılacağı üzere, Cemil'in 4. pozisyonu, 3. ve 1. pozisyonlara geçişte teknik olarak esneklik ve kolaylık sağlaması bakımından da kullandığı düşünülebilir.

#### 4.12.2. Sekizinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, eserdeki viyolonsel icrâsında kullanılan yay teknikleri incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, eser icrâsında *legato* ve *detaché* yay tekniklerinin kullanıldığı görülmüştür.

## Legato yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *legato yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Legato yay tekniğinin eser icrâsı kapsamında toplam 61 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

2. HÂNE

17

*mf* *gliss.* *vib.* *gliss.* *vib.* *vib.* *pizz.*

Örnek 7

Yukarıda verilen örnekte, eserin 17-20. ölçüleri arasındaki nağmelerde yer alan legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in 17 ve 18. ölçülerde, gerdâniye civarındaki tam ve yarım perdelerden oluşan nağmeleri, viyolonsel tiz bölgesinde daha bütünlüklü, akıcı ve yumuşak bir tınıyla icrâ etmek amacıyla legato yay tekniğini kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte, ilgili nağmelerde çıkıcı ve inici şekilde glissando süsleme tekniğini kullandığı için de bu etkiyi tınısal bakımdan en iyi ifade edecek yay tekniğinin legato olduğunu belirtmek mümkündür. Ayrıca Cemil'in 20. ölçünün sonunda, nevâ'da Bûselik yapılan nağmeyi, cümle sonundaki kalışa daha bütünlüklü bir şekilde oturtmak amacıyla legato yay tekniğini kullanarak icrâ etmek istediği de söylenebilir.

53

*mf* *mp* *mf* *p* *pp* *mp*

Örnek 8

Üstteki örnekte 55 ve 56. ölçülerde uygulanan bir diğer legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in eserin 4. hânesini nevâ'da Rast göstererek sonlandıran cümlede, açık tel konumundaki rast ve nevâ perdelerini çift sesler halinde birbirine bağlayıp uzatarak ezgiye viyolonselın orta bölgesinden eşlik yapmak amacıyla kullandığı söylenebilir. Burada, yaptığı çift sesli eşlik unsurundaki legato yay tekniği kullanımıyla Cemil'in ilgili cümleyi daha bütünlüklü ve akıcı bir tınıyla sonlandırmak istediğini ifade etmek mümkündür.

### Detaché yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *detaché yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Detaché yay tekniğinin eser icrâsı kapsamında toplam 57 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

2. HÂNE

17 *mf* *gliss.* *vib.* *gliss.* *vib.* *vib.* *pizz.*

Örnek 9

Yukarıdaki örnekte, eserin 2. hânesinde, 18 ve 19. ölçülerde detaché yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in nim hicâz-nevâ-hüseyinî perdeleriyle oluşturulan ve eserdeki müziksel dinamizmi yükselten sekvens biçimli çıkıcı nağmeyi ayrışık ve belirgin bir biçimde viyolonsel eşliğine yansıtma amacıyla detaché yay tekniğini kullandığı ifade edilebilir. Viyolonselın I. ve II. telleri üzerinde, keskin ve parlak bir tınıyla icrâ ettiği bu çıkıcı nağmeyi, detaché yay hareketleriyle daha belirgin bir şekilde gösterdiği söylenebilir.

57 MÜLÂZİME

*mf* *vib.* *gliss.* *gliss.* *mp*

Örnek 10

Üstte verilen örnekte, Cemil'in eserin 59 ve 60. ölçülerinde sergilediği bir diğer detaché yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in nota örneğinde işaretli kısımdaki Müsteâr nağmeyi mordan süslemeleriyle birlikte ayrışık ve vurgulu bir tınıyla viyolonsel eşliğinde yansıtmak için detaché yay tekniğini kullandığı söylenebilir. Bununla birlikte Mes'ud Cemil'in 60. ölçüde rast-segâh ve segâh-nevâ perdeleriyle çift ses olarak icrâ ettiği kısmı ayrışık biçimde ve belirgin bir tınıyla duyurmak amacıyla detaché yay tekniğini tercih ettiği düşünülebilir.

#### 4.12.3. Dokuzuncu alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, eserdeki viyolonsel icrâsında *süsleme tekniği olarak yapılan süslemeler, ezgisel çeşitlemelerle yapılan süslemeler, tartımsal çeşitlemelerle yapılan süslemeler ve eşlik unsuru olarak yapılan süslemeler* incelenmiştir.

##### Süsleme tekniği olarak yapılan süslemeler

Yapılan analiz doğrultusunda, eser icrâsında teknik olarak *çarpma, glissando, mordan, pizzicato* ve *vibrato* gibi süsleyici unsurların kullanıldığı görülmüştür.

##### *Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma* kullanımını incelenmiştir. Bu çarpma türünün eser icrâsı kapsamında toplam 10 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

37

*mf* *mp* *dim.* *p*

*gliss.* *gliss.* *vib.*

Örnek 11

Üstteki örnekte, eserin 39 ve 40. ölçülerinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı görülmektedir. Bu çarpmaların Mes'ud Cemil tarafından, Türk müziği icrâ üslûbunda var olan aynı iki notanın arasına üst perde ile çarpma yapma geleneğine uygun olarak, ilgili ölçülerde peş peşe gelen hüseyinî ve yegâh perdelerinin aralarını doldurmak ve viyolonsel icrâsına küçük bir süsleme unsuru katmak amacıyla kullanıldıklarını ifâde etmek mümkündür. Bununla birlikte Cemil'in 41. ölçünün sonunda viyolonsel in pes tını bölgesinden icrâ ettiği kaba nim hicâz ve yegâh perdelerinin arasını da çarpma şeklindeki kaba segâh perdesiyle süslediği görülmektedir. Eserin 61-64. ölçüleri arasında da benzer bir kullanım örneğine rastlamak mümkündür. Örnekteki çarpma kullanımının, eserdeki viyolonsel icrâsında ezgisel olarak pekiştirici bir niteliğe sahip olduğu ve Cemil'in bu çarpma türünü, eserin ezgisel akışına viyolonselle küçük bir renk katmak amacıyla kullanmış olduğu söylenebilir.

*Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma* kullanımı incelenmiştir. Bu çarpma türünün eser icrâsı kapsamında toplam 10 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 12

Yukarıdaki örnekte yer alan nota örneğinde, eserin 23 ve 24. ölçülerindeki değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı görülmektedir. Eserin 2. hânesini sonlandıran cümledeki inici nağme üzerinde Mes'ud Cemil'in ardışık olarak gelen hüseyî ve nevâ perdeleri ile 24. ölçüdeki nim hicâz ve segâh perdelerinin arasını doldurup süslemek amacıyla bu çarpma türünü kullandığı anlaşılmaktadır. Türk müziğinde, inici ezgilerdeki perde aralarını çarpmalarla süsleyerek icrâ etme geleneğinin de etkisiyle Mes'ud Cemil'in viyolonsel eşliğinde bu çarpma türüne başvurduğunu ifade etmek mümkündür. Cemil'in cümle sonundaki çarpma kullanımıyla ezgiye küçük bir renk ve coşku kattığını vurgulamak mümkündür.

#### Çift çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *çift çarpma* kullanımı incelenmiştir. Çift çarpmanın eser icrâsı kapsamında yalnızca 1 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 13

Yukarıda verilen örnekte, eser icrâsının 7. ölçüsünde, 32'lik değerdeki acem aşîrân ve hüseyî aşîrân perdeleriyle yapılan çift çarpma kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in 7. ölçüdeki çift çarpma kullanımının, eserin ezgisel akışının bütünleşik bir



parçası olarak icrâ edilmesi dolayısıyla dikkat çekici olduğu ifade edilebilir. Mes'ud Cemil'in, ilgili nota örneğinde hüseyinî aşîrân ve yegâh perdelerinin aralarını ezgisel olarak doldurup süslemek ve ezgisel akışa renk katmak amacıyla çift çarpma kullandığını vurgulamak mümkündür. Cemil'in viyolonsel icrâsında yer verdiği çift çarpmaların, ezgi üzerinde kullandığı diğer çarpma türlerinden tını ve nitelik açısından farklı oldukları görülmüştür.

### *Glissando kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *glissando* kullanımını incelenmiştir. Glissando'nun eser icrâsı kapsamında toplam 16 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 14

Yukarıdaki örnekte, eserin 13. ölçüsündeki glissando süslemesi kullanımı görülmektedir. Mülâzime hânesinin sonlandırıldığı cümledeki senkop biçimli nağmelerde, rast-acem aşîrân ve acem aşîrân-hüseyinî aşîrân perdeleri arasında Mes'ud Cemil'in eserdeki ezgisel iniş câzibesini yansıtmak ve ona âhenk katmak amacıyla uzun ve yoğun bir glissando süslemesi yaptığı söylenebilir. Üstteki örnekte yer alan glissandolar inici hareketli ve bağlayıcı nitelikte kullanılmıştır. Viyolonsel icrâsındaki bu glissando süslemelerinin, eserin tını yoğunluğunu destekleyici birer unsur olarak ezgi çizgisini zenginleştirdiklerini ifade etmek mümkündür.

### *Mordan kullanımı*

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in *mordan* kullanımını incelenmiştir. Cemil'in eserdeki viyolonsel icrâsında yalnızca üst hareketli mordan türünü kullandığı görülmüştür.

### Üst hareketli mordan kullanımı

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *üst hareketli mordan* kullanımı incelenmiştir. Bu mordan türünün eser icrâsı kapsamında toplam 28 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

57 MÜLÂZİME  
mf vib. gliss. gliss. mp

### Örnek 15

Üstte verilen örnekte, eserin 58 ve 59. ölçülerinde yer alan ezgi kesitindeki üst hareketli mordan süslemesi kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in inici seyir özelliği gösteren Müsteâr ezgideki acem, nevâ, hüseyinî, segâh ve kürdî perdelerini, ezgisel akışa renk katarak zenginleştirilmesi amacıyla mordan tekniğiyle süsleyerek icrâ ettiği söylenebilir. Cemil'in farklı perdeler üzerinde mordan süslemesi yapması da viyolonsel icrâsındaki ezgisel karşıtlık unsuru açısından dikkat çekici niteliktedir. Bu örnekteki mordan süslemelerinin, eserin usûlünün de etkisiyle çok daha belirgin bir şekilde icrâ edildiklerini görmek mümkündür. Ezgi üzerindeki mordanların ortaya koyduğu bu müziksel belirginleşme, beraberinde tınısal anlamda bir pekiştirici işlevini de göstermektedir.

### *Pizzicato kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eserdeki *pizzicato* kullanımı incelenmiştir. Pizzicato'nun eser icrâsı kapsamında toplam 2 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

2. HÂNE

17

*mf*

*gliss.* *vib.* *gliss.* *vib.* *vib.* *pizz.*

Örnek 16

Yukarıdaki örnekte, 2. hânenin ilk cümlesinin sonundaki pizzicato kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil, eserin 20. ölçüsünün sonunda, dörtlük değerdeki yegâh perdesi üzerindeki pizzicatoyu, hem cümle bitimini ve kalışı vurgulamak, hem de ezgiye farklı bir tınısal renk katmak amacıyla yaptığını ifade etmek mümkündür. Cemil'in ilgili örnekteki tek perdelik pizzicato kullanımının, cümle bitimini pekiştirici bir niteliğe sahip olduğu söylenebilir. Mes'ud Cemil'in buradaki pizzicato kullanımı, aynı şekilde 32. ölçünün sonunda da görülebilir.

#### *Vibrato kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *vibrato* kullanımını incelenmiştir. Vibrato'nun eser icrâsı kapsamında yalnızca 1 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

3. HÂNE

33

*mp* *cresc.* *mf*

*arco* *vib.* *gliss.* *vib.* *vib.*

Örnek 17

Üstteki örnekte, Mes'ud Cemil'in eserin 3. hânesinin ilk cümlesindeki vibrato kullanımını görülmektedir. Eserin özgün notasına göre viyolonselde bir oktav pestten icrâ ettiği cümledeki ezgide Cemil'in 34. ve 36. ölçülerde sekizlik ve dörtlük değerdeki kürdî, yegâh ve segâh perdelerini daha yoğun ve hacimli bir tınıyla belirginleştirip

duyurmak amacıyla vibrato yaptığı düşünülebilir. İlgili örneğinde, Mes'ud Cemil'in sekizlik ve dörtlük değerdeki bu perdelere kısa ve sık salınımlı vibrato uyguladığı görülmüştür.

Eser genelinde belirli perdeleri vibrato yaparak süsleyen Mes'ud Cemil'in, bu şekilde hem viyolonselın müziksel ifâde gücünü öne çıkarttığı, hem de perdeleri vibrato ile destekleyerek ezgi icrâsına derinlik kattığı ifâde edilebilir. Bu eserdeki viyolonsel icrâsında Cemil'in vibratoları uzun süreli sesler üzerinde pekiştirici bir unsur olarak kullandığı gözlenmiştir.

### Ezgisel çeşitlemelerle yapılan süslemeler

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsında ezgisel çeşitlemelerle yaptığı süslemeler incelenmiştir. Bu çeşitlemelerle yapılan süslemelerin eser icrâsı kapsamında toplam 5 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 18

Yukarıda verilen örnekte, eserin 8. ölçüsünde ezgisel çeşitleme olarak yapılan süsleme örneği görülmektedir. Eserin alt dizekteki asıl notasında cümle bitimi uzayan bir nevâ perdesiyle gösterilirken Mes'ud Cemil, kalış olarak uzatılan bu nevâ perdesi yerine, viyolonselın pest tını bölgesinde kaba segâh, kaba nim hicâz ve yegâh perdeleriyle oluşturduğu nağmeyi 8. ölçüde hem tekdüze icrâdan imtinâ etmek hem de daha farklı ve renkli bir müziksel ifâde yaratmak amacıyla ezgisel çeşitleme olarak icrâ ederek yorum gücünü ortaya koymuştur. Eserin 8. ölçüsünde ezgiyi zarifletiren dört notalık bu nağme kullanımının mülâzime hânesine geçişi yumuşatarak ezgisel akışı zenginleştirdiği söylenebilir. Bu uygulamanın 4. hâne hariç olmak üzere tüm hânelerin son ölçüsünde kullanılmış olması, eserdeki ezgisel bütünlük açısından önemlidir.

37

*mf* *mp* *dim.* *p*

*gliss.* *gliss.* *vib.*

Örnek 19

Eserdeki diğer ezgisel çeşitlemelerin ise, viyolonsel icrâsı sırasında oluşan küçük farklılıklardan ibaret olduklarını ifâde etmek mümkündür. Üstte verilen diğer örnekte, 3. hânedeki 37. ölçüdeki birkaç perdelik farklılaşma durumu ve mordan kullanımı görülmektedir. Cemil'in bu uygulamasının, eserde ezgisel çeşitlemeyle yaptığı süsleme unsurunu ortaya koyan nitelikli bir örnek olduğu söylenebilir. Viyolonselin orta bölgesinde nevâ, çargâh, kürdî ve rast perdeleriyle oluşturduğu nağmeyi, ezgisel çeşitleme olarak müziksel akışta küçük bir karşıtlık unsuru meydana getirmek amacıyla icrâ ettiği düşünülebilir.

#### Tartımsal çeşitlemelerle yapılan süslemeler

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsında tartımsal çeşitlemelerle yaptığı süslemeler incelenmiştir. Bu çeşitlemelerle yapılan süslemelerin eser icrâsı kapsamında toplam 12 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

5

*mf* *p*

*vib.*

Örnek 20

Yukarıdaki örnekte, eserin 1. hânesindeki 7. ölçüde tartımsal çeşitlemeyle yapılan süsleme kullanımı görülmektedir. Cemil'in 7. ölçüde viyolonselin pest bölgesinde hüseyinî aşîrân ve yegâh perdeleri arasındaki çift çarpma kullanımı ile kaba nim hicâz

ve yegâh perdelerinde yaptığı tartımsal değişikliğin, eserin asıl notasına bağlı kalmaksızın küçük ritmik işlemlerle yapılan ezgisel bir zenginleştirme girişimi olduğu söylenebilir.

Örnek 21

Eserde Cemil'in viyolonsel icrâsından kaynaklanan küçük tartımsal farklılıkların da genellenerek bu kapsam içine dâhil edilmesi mümkündür. Üstteki diğer örnekte, Cemil'in 45. ölçüde eserin asıl notasındaki dörtlük üçleme şeklindeki nağmelerini viyolonselde senkoplar ve glissandolarla icrâ ederek ezgisel akış üzerinde tartımsal ve müziksel bir çeşitlilik oluşturmak istediği düşünülebilir.

#### Eşlik unsuru olarak yapılan süslemeler

Bu başlıkta Mes'ud Cemil'in, eserin asıl notasında yer almayan ve kendisinin oluşturduğu çeşitli nağme ve tartımlarla eşlik unsuru olarak yaptığı süslemeler incelenmiştir. Eşlik unsuru olarak yapılan süslemelerin eser icrâsı kapsamında toplam 18 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 22

Eserdeki viyolonsel icrâsında kullanılan eşlik unsurlarını, ezgisel çizginin yoğunluğunu öne çıkarma amaçlı girişimler olmasının yanı sıra, sâde bir çoksenslendirme girişimi olarak da nitelendirmek mümkündür. Yukarıdaki örnekte, eserin 1. hânesindeki ilk cümleye, viyolonsel tarafından orta bölgedeki perdelerle oluşturulan eşlik unsuru görülmektedir. 1 ve 4. ölçüler arasında, viyolonselde segâh-nevâ ve rast perdelerinin kullanılmasıyla ortaya çıkan dem ses uygulaması ve bunların işlenmesi, eserin asıl notasındaki ezginin ilk girişte ön plana çıkarılarak duyurulmasına yardımcı bir araç olarak yorumlanabilir.

53

Örnek 23

Üstte verilen diğer örnekte, 53-56. ölçüler arasındaki ezgiye viyolonsel tarafından rast-nevâ perdelerinin dem ses işlevindeki kullanımıyla yapılan eşlik unsuru görülmektedir. 53-56. ölçülerde Mes'ud Cemil tarafından viyolonselde çift ses olarak işlenen bu eşlik yapılarının, eserin bütününe hâkim bir destekleyici eşlik unsuru işleviyle kullanıldıkları gözlenmiştir.

Bununla birlikte, 20. ve 32. ölçülerdeki tek perdelik pizzicato, bir sonraki cümleye geçişi yumuşatan bir köprü görevi görürken, 28, 52 ve 60. ölçülerdeki çift sesli işlemlerin, müzik cümlesi içerisindeki bağlantıları destekleyen bir işleve sahip oldukları görülmüştür. Eserin son ölçüsünde karşılaşılan çift ses kullanımının da bu doğrultuda bitiş hissiyatını pekiştirici nitelikteki bir uygulama olduğu söylenebilir.

#### 4.12.4. Onuncu alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, Mes'ud Cemil'in eserindeki viyolonsel icrâsında kullandığı müziksel ifâde unsurları incelenmiştir. Cemil'in eser icrâsında *pianissimo*, *piano*, *mezzo piano*, *mezzo forte*, *forte*, *crescendo*, *decrescendo* ve *diminuendo* nüanslarını

kullandığı görülmüştür. Viyolonsel icrâsında, nüansların dışında kullandığı diğer müziksel ifâde unsurlarının da *vurgu* ve *ritardando* olduğu belirlenmiştir.

Mes'ud Cemil'in, bu eserin icrâsında çeşitli bir nüans kullanımı sergilediği söylenebilir. Eserde viyolonseli daha ziyâde hafif nüanslar kullanarak icrâ ettiği ve eser boyunca da genellikle orta kuvvetli-orta hafif arasındaki bir tını gürlüğü kullandığı gözlenmiştir. Cemil'in viyolonsel icrâsı sırasında kullandığı nüansları, eserin icrâ kaydında eşlik ettiği keman ve viyolanın kullandıkları nüanslarla uyumlu ve benzer şekilde yaptığı görülmüştür. Buna ek olarak, eserde viyolonseli incelikli ve titiz bir nüans kullanımıyla icrâ ettiğini belirtmek mümkündür. Mes'ud Cemil'in viyolonsel icrâsında ortaya koyduğu müziksel ifâde unsurları kullanımı genel bir bakış açısıyla şu şekilde açıklanabilir:

*Pianissimo (pp) nüansını;*

Mülâzime hânesi sonunda pizzicato ve glissando tekniği uygulayarak icrâ ettiği perdelerde, 4. hâne sonunda çift seslerle ezgiye eşlik yaptığı nağmelerde, müziksel dinamizmin en hafif düzeyde gösterildiği nağmelerde, *decrescendo* ve *p* nüanslarının sonrasında,

*Piano (p) nüansını;*

Hâne ve mülâzime sonlarında kalış yapılan perdelerde, müziksel dinamizmin toplu olarak hafifletildiği inici ezgi kesitlerinde, *crescendo* ve *diminuendo* nüanslarıyla yaptığı gürlük azaltmaları sonrasında,

*Mezzo piano (mp) nüansını;*

Mülâzime ve hâne başlangıçlarında, müziksel dinamizmin toplu olarak düşürüldüğü cümlelerdeki ezgi kesitlerinde, dinamik dalgalanmalar sonrasında kalış yapılan perdelerde, üzerinde kalış yapılan ikilik değerdeki çift seslerde, *p* nüansları sonrasında ve eserin bitimindeki tam karar perdesinde,



Mezzo forte (mf) nüansını;

Hâne ve mülâzime başlangıçları ile sonlarında, eserdeki ezgi çizgisine uzun tek ve çift dem seslerle yaptığı eşliklerde, müziksel dinamizmin toplu olarak yükseltildiği cümlelerdeki ezgi kesitlerinde, *crescendo* ile yaptığı gürlük artışları sonrasında, keman ile viyolanın ezgiyi tiz perdelerde ve yüksek gürlük düzeyinde icrâ ettikleri 3. hânedede, inici-çıkıcı seyir özelliği gösteren ezgi kesitlerinde,

Forte (f) nüansını;

1. ve 4. hânelerin başlangıcında, eser icrâsına ilk giriş yaptığı çift sesli eşlikte,

Crescendo nüansını;

*mp*, *mf* ve *f* nüanslarına yükselmek için yaptığı gürlük artışlarında, *decrescendo* ile yaptığı dinamik dalgalanmalarda,

Decrescendo nüansını;

Hâne ve mülâzime sonlarındaki cümle kapanışlarını belirtmek için yaptığı gürlük azaltmalarında, *p-mp-mf* ve *f* nüanslarından yaptığı düşüşlerde, *crescendo* ile yaptığı dinamik dalgalanmalarda ve eser icrâsındaki müziksel dinamizmin düşürüldüğü cümlelerde,

Diminuendo nüansını;

*p* nüansına düşüş öncesinde,

Vurgu'yu;

Glissando ile seslendirdiği rast ve acem aşîrân perdelerinde, pizzicato tekniğiyle icrâ ederek kalış yaptığı perdelerde, ezgiye eşlik unsuru olarak kullandığı çift seslerde, mülâzime hânesinin son ölçüsündeki çargâh perdesinde, *ritardando* ile ağırlaşarak icrâ ettiği nim hicaz perdesinde, 1. hânenin son ölçüsünün başındaki yegâh perdesinde,

### Ritardando 'yu;

Eserin bitiminde tam karara giden cümlenin son iki ölçüsündeki mertebe ağırlaştırmasında kullandığı belirlenmiştir.

Mes'ud Cemil'in sıklık olarak eser icrâsı kapsamında;

- *Pianissimo nüansını* toplam 3 ölçüde,
- *Piano nüansını* toplam 9 ölçüde
- *Mezzo piano nüansını* toplam 13 ölçüde,
- *Mezzo forte nüansını* toplam 34 ölçüde,
- *Forte nüansını* toplam 2 ölçüde,
- *Crescendo nüansını* toplam 13 ölçüde,
- *Decrescendo nüansını* toplam 14 ölçüde,
- *Diminuendo nüansını* toplam 3 ölçüde,
- *Vurgu 'yu* toplam 15 ölçüde,
- *Ritardando 'yu* da toplam 2 ölçüde kullandığı görülmüştür.

Mes'ud Cemil'in eserdeki viyolonsel icrâsında uyguladığı müziksel ifâde unsurlarını dinamik, nitelikli ve titiz bir kullanımla icrâyaya yansıttığı görülmüştür. Bununla birlikte Cemil'in, eser icrâsı boyunca nüans kullanımını bakımından eşlik ettiği keman ve viyola ile uyumlu ve dengeli bir bütünlük oluşturduğunu ve bu sazları tınısal olarak gölgelememeye özen gösterdiğini ifâde etmek mümkündür. Mes'ud Cemil'in, eserin ezgi yapısı gereği çoğunlukla hafif ve dingin bir nüans kullanımını tercih ettiği gözlenmiştir. Bunun dışında, viyolonsel icrâsındaki nüans kullanımını, Cemil'in müziksel ifâde konusundaki güçlü hissiyatının bir göstergesi olduğu şeklinde yorumlamak mümkündür.

#### **4.13. Bestenigâr Peşrevi**

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in viyolonselle refakat ettiği Tanbûrî Numan Ağa'ya ait Bestenigâr Peşrevi'nde (Bkz. EK-14) kullandığı teknik ve müziksel unsurların analizi için belirlenmiş olan 7, 8, 9 ve 10 numaralı alt problemlere yönelik

elde edilen bulgular, nota örneği desteğiyle birlikte alt başlıklar halinde incelenerek yorumlanmıştır.

#### 4.13.1. Yedinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorumlar

Bu alt problem kapsamında, eserdeki viyolonsel icrâsında kullanılan pozisyonlar incelenmiştir. Yapılan analiz sonucunda, eser icrâsında viyolonsel için 1, 2, 3 ve 4. temel pozisyonlarının kullanıldığı görülmüş, 4. pozisyondan yukarı olan diğer üst pozisyonların kullanımına rastlanmamıştır.

##### Birinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *birinci pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Birinci pozisyonun eser icrâsı kapsamında toplam 61 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

4

①

vib. tr mf cresc.

III II III IV III II III II

Örnek 1

Üstteki örnekte, eserin 1. hânesinde 4-6. ölçüler arasındaki 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Bolâhenk akordunla seslendirilen bu eserin viyolonsel icrâsını eser boyunca pest tını bölgesinden yapan Cemil'in 1. pozisyonu sıkça kullandığına rastlanmıştır. İlgili şekilde, kaba çargâh ve zirgüle arasındaki tam ve yarım perdeleri teknik olarak birbirine paralel ve el altı konumunda, akıcı şekilde ve nitelikli bir entonasyonla icrâ etmek için Cemil'in 1. pozisyonu kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in viyolonsel için III. ve II. telleri arasında teknik açıdan rahatça değişim yapılarak icrâ edilmeye elverişli olduğu için de bu cümledeki ezginin icrâsında 1. pozisyonu kullanmak istediğini belirtmek mümkündür. Ayrıca Cemil'in viyolonsel için pest tını bölgesinde Sabâ seyri gösteren ezgi kesitini açık, gür, dolgun ve derinlikli bir

tınıyla duyurarak kemanın da seslendirdiği ana ezgiyi daha güçlü ve hacimli bir ifâdeyle icrâ etmek amacıyla 1. pozisyon kullanımına başvurduğu söylenebilir. Buna ek olarak, 1. pozisyonun kaba hicâz ve zirgüle gibi ârizî perdelerin viyolonselde hem teknik hem de tınısal açıdan daha rahat bir şekilde icrâ edilmesine olanak sağladığı için de Mes'ud Cemil tarafından tercih edilmiş olduğunu belirtmek mümkündür.

25

①

vib.  $\frac{5}{b}$  *tr*  $\frac{4}{b}$  vib. vib. vib. vib. vib.

*mf* *dim.* *f*

III II III II III II IV III

3

Örnek 2

Üstte verilen örnekte de eserin 2. hânesinin ikinci cümlesinin başında, 25-27. ölçüler arasındaki bir başka 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Cemil'in 25. ölçüdeki mordan ve trill süslemelerini açık konumdaki rast teli üzerinde yapmak, kaba çargâh perdesini açık konumdaki III. telle kullanmak ve acem aşîrân perdesini açık konumdaki IV. telle çarpmak istediği için viyolonselın 1. pozisyonunu kullandığı düşünülebilir. Bunun dışında, örnekteki ölçülerde kürdî ve kaba çargâh arasındaki tam ve yarım perdeleri el altı ve ardışık şekilde, nitelikli bir entonasyonla, gür ve açık bir tınıyla icrâ etmek amacıyla Cemil'in 1. pozisyona başvurduğunu söylemek mümkündür.

MÜLÂZİME (♩=70)

67

① ② ①

vib. vib. vib. vib. vib. vib. vib. vib. vib. vib. vib. vib. vib. vib.

*p*

IV III IV

Örnek 3

Yukarıda verilen örnekte ise mülâzime hânesinin son tekrarının başındaki ezgide, 67-69. ölçüler arasındaki 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Cemil'in burada, yegâh-kaba ırâk arası tam ve yarım perdeleri viyolonsel III ve IV. telleri üzerinde el altı ve ardışık bir konumda, teknik ve entonasyon açısından da rahat bir şekilde icrâ etmek amacıyla 1. pozisyonu tercih ettiği düşünülebilir. Bununla birlikte, son mülâzime tekrarında kemanın icrâ ettiği ezgiye pest bölgedeki perdeleri kullanarak koyu ve derinlikli bir tınıyla eşlik etmek amacıyla 1. pozisyonu kullanmak istediği de söylenebilir.

### İkinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *ikinci pozisyon* kullanımı incelenmiştir. İkinci pozisyonun eser icrâsı kapsamında toplam 29 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

The image shows a musical score for Example 4. It consists of two staves. The top staff begins at measure 58 and contains a sequence of notes with fingerings (1, 2, 1, 4, 2, 1) and a dynamic marking of *mf*. The bottom staff continues the melody. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and vibrato markings.

Örnek 4

Yukarıdaki örnekte, eserin 4. hânesinin son cümlesinde, 58-60. ölçüler arasındaki 2. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil viyolonsel orta bölgesindeki perdeleri kullanarak icrâ ettiği bu ezgi kesitinde, nevâ perdesini II. telde kapalı konumda, alt mordan süslemeli çargâh perdesi ile yine nevâ perdesini aynı tel üzerinde birbirlerine bitişik şekilde basmak için 2. pozisyonu kullanmıştır. Bununla birlikte Cemil'in nevâ, çargâh ve segâh perdelerini II. tel üzerinde ardışık şekilde, koyu ve yumuşak bir tınıyla seslendirerek genel icrâyaya yansıtma amacıyla 2. pozisyonu tercih ettiği düşünülebilir.

Örnek 5

Yukarıdaki örnekte ise mülâzime hânesinin son tekrarındaki 2. pozisyon kullanımı görülmektedir. Eserin 70. ölçüsünde, viyolonselın pest tını bölgesindeki kaba segâh ve kaba düğâh perdeleriyle birlikte kaba çargâh perdesini de IV. tel üzerinde, kapalı ve el altı konumda, koyu bir tınıyla icrâya dâhil etmek amacıyla Cemil'in işaretli kısımda gösterilen nağmeyi 2. pozisyonla icrâ ettiğini belirtmek mümkündür. Buna ek olarak, kaba segâh ve kaba düğâh perdelerinde peş peşe mordan süslemesi yapması nedeniyle de Cemil'in IV. tel üzerindeki bu icrâ biçimine teknik ve tınısal açıdan en uygun konum olan 2. pozisyonu kullanması gerektiği söylenebilir.

### Üçüncü pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *üçüncü pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Üçüncü pozisyonun eser icrâsı kapsamında toplam 8 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 6

Üstte verilen örnekte, eserin 3. hânesindeki cümlede 41 ve 42. ölçülerdeki 3. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil, viyolonselın pest bölgesindeki acem aşîrân, ırak ve rast perdelerini III. tel üzerinde kapalı konumda, sıralı şekilde, koyu bir tınıyla

duyurarak icrâ etmek için 3. pozisyonu kullanmıştır. Bununla birlikte, rast perdesini II. tel yerine III. telde vibrato'lu olarak kullandığı, acem aşîrân ve ırak perdeleriyle oluşturduğu çift çarpmayı hızlı bir şekilde kapalı konumdaki rast perdesine bağladığı için Cemil'in işaretli kısımdaki ezgi kesitinde 3. pozisyon kullanımını tercih ettiği söylenebilir. Ayrıca 3. pozisyonun komşusu olan 4. pozisyona geçişlerde teknik açıdan icrâcıya esneklik ve kolaylık sağladığına dikkat çekmek de mümkündür.

52

mp  
IV

2.

Örnek 7

Üstteki örnekte mülâzime tekrarı sonunda, 52. ölçüdeki bir başka 3. pozisyon kullanımını görülmektedir. Mes'ud Cemil viyolonsel in pest bölgesindeki kaba segâh ve kaba kürdî perdeleriyle birlikte kaba hicâz perdesini de IV. telde, kapalı konumda ve ardışık şekilde icrâ etmek amacıyla 3. pozisyonu kullanmıştır. Cemil'in keman tarafından icrâ edilen ezgiye viyolonselle daha koyu ve güçlü bir eşlikle destek ve hacim vermek amacıyla 3. pozisyonu kullandığı söylenebilir. Bunun yanı sıra, 3. pozisyonun 1. pozisyona geçişlerde teknik açıdan esneklik sağlaması bakımından da kullanışlı olduğunu belirtmek mümkündür.

#### Dördüncü pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *dördüncü pozisyon* kullanımını incelenmiştir. Dördüncü pozisyonun eser icrâsı kapsamında toplam 7 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 8

Yukarıdaki örnekte, eserin 1. hânesinin sonunda, 11. ölçüdeki 4. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil viyolonsel için yine pest tını bölgesindeki kaba çargâh, kaba segâh ve kaba hicâz perdelerini IV. tel üzerinde, teknik açıdan kapalı ve ardışık konumda icrâ etmek amacıyla 1. pozisyonu kullanmıştır. Bununla birlikte Cemil'in kaba çargâh ve hicâz perdelerini viyolonsel için IV. telinde daha koyu, gür ve derinlikli şekilde duyurup icrâyı tınısal açıdan zenginleştirmek düşüncesiyle de 4. pozisyonu tercih ettiği düşünülebilir. Ayrıca, 2. pozisyona komşu olması ve bu konuma rahat geçiş yapmaya elverişli olması nedeniyle de 4. pozisyonun viyolonsel icrâsı için kullanışlı olduğunu ifâde etmek mümkündür.

#### 4.13.2. Sekizinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorumlar

Bu alt problem kapsamında, eserdeki viyolonsel icrâsında kullanılan yay teknikleri incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, eser icrâsında *legato*, *detaché*, *staccato* ve *spiccato* yay tekniklerinin kullanıldığı görülmüştür.

##### Legato yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *legato yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Legato yay tekniğinin eser icrâsı kapsamında toplam 51 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.



22

mp cresc. mf

Örnek 9

Üstte verilen örnekte, eserin 2. hânesindeki cümlede 22. ve 23. ölçülerdeki legato yay tekniği kullanım görülmektedir. Mes'ud Cemil'in işaretli kısımda görülen kaba rast ve yegâh perdeleri arasındaki çıkıcı nağmeyi eşlikte akıcı, pürüzsüz ve yumuşak bir tınıyla duyurarak icrâ bütünlüğünü zenginleştirmek amacıyla legato yay tekniği kullanımını tercih ettiği söylenebilir.

40

mf vib. vib. vib.

Örnek 10

Yukarıdaki örnekte ise eserin 3. hânesinde 41. ve 42. ölçülerdeki bir başka legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in acem aşîrân, ırak ve rast perdelerini bütünlüklü ve akıcı bir tınıyla icrâ etmek ve cümleyi lirik bir ifâdeyle sonlandırmak amacıyla işaretli kısımdaki ezgi kesitinde bağlı yay hareketlerini kullanmak istediği düşünülebilir. Bununla birlikte, perde aralarını da çarpma süslemeleriyle doldurup işleme nedeniyle Cemil'in bu icrâ biçimine en uygun yay tekniği olan legato'yu tercih ettiğini belirtmek mümkündür.

#### Detaché yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *detaché yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Detaché yay tekniğinin eser icrâsı kapsamında toplam 63 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

31 MÜLÂZİME

Örnek 11

Üstte verilen örnekte mülâzime hânesinde 31-33. ölçüler arasındaki detaché yay tekniği kullanımı görülmektedir. Cemil'in eserdeki viyolonsel icrâsında ezginin büyük bir kısmını detaché yay tekniğiyle icrâ ettiği görülmüştür. İşaretli kısımda görülen sekvens biçimli inici nağmeyi, eşlikte belirgin, köşeli ve vurgulu bir biçimde icrâ ederek eserin müziksel dinamizmini yükseltmeye çalıştığı söylenebilir. Bununla birlikte, ilgili nağmede vurgu işaretiyle birlikte icrâ ettiği dörtlük değerdeki yegâh, kaba çargâh, kaba segâh ve kaba dügâh perdelerini viyolonsel eşliğindeki yardımcı-inici bir ezgi unsuru olarak vibrato desteğiyle birlikte daha keskin, ivmeli ve kuvvetli bir tınıyla icrâyâ yansıtma amacıyla detaché yay hareketleriyle seslendirdiği düşünülebilir.

49

Örnek 12

Yukarıdaki örnekte ise eserin 3. hânesinin sonunda 49-51. ölçüler arasındaki bir başka detaché yay tekniği kullanımı görülmektedir. Cemil'in işaretli kısımlarda görülen irak ve kaba kürdî arasındaki tam ve yarım perdelerle Evcârâ yapılan nağmeyi viyolonsel'in pest bölgesinden yapılan eşlikte keskin ve köşeli bir tınıyla duyurarak icrâda öne çıkartma amacıyla detaché yay tekniğine başvurduğu söylenebilir.

### Staccato yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *staccato yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Staccato yay tekniğinin eser icrâsı kapsamında yalnızca 1 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

The image shows a musical score for a violin, labeled 'Örnek 13'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score starts at measure 70. The top staff has a 'rit.' marking above it. The bottom staff has a 'cresc.' marking below it. In measure 70, the top staff has a staccato bowing technique indicated by a box labeled 'stacc.' and a 'mp' dynamic marking. The bottom staff has a 'SON KARAR' marking above it. The score ends with a double bar line.

Örnek 13

Yukarıdaki örnekte, eserin sonunda 70. ölçüdeki staccato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Viyolonselın pest bölgesinde, kaba düğâh, kaba rast, kaba nim zirgüle ve kaba ırak perdelerinden oluşan 4 notalık nağmeyi staccato'lu şekilde icrâ eden Cemil'in tam karara gidiş ve eserin kapanışını ritardando'nun da etkisiyle belirginleştirip vurgulamak amacıyla söz konusu nağmenin icrâsında bu yay tekniğine başvurmuş olabileceğini düşünmek mümkündür. Bununla birlikte, Cemil'in işaretli kısımda görülen nağmeyi kısa ve kesik yay hareketleriyle icrâ ederek ezgiye farklı bir tını ve renk kazandırmayı amaçladığı da söylenebilir.

### Spiccato yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *spiccato yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Spiccato yay tekniğinin eser icrâsı kapsamında yalnızca 1 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

46

*mf* *mp* *dim.*

Örnek 14

Üstteki örnekte, 3. hânenin son ölçüsündeki spiccato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Eserin asıl notasındaki üç vuruşluk eviç perdesi yerine Mes'ud Cemil'in viyolonselın pest bölgesinde, ırak ve kaba ırak perdeleri arasında oluşturduğu inici Evcârâ dizisi şeklindeki 7 perdelik nağmeyi, 4. hâneye bağlanan cümlelin son ölçüsünde, spiccato yay tekniğini kullanıp hafif ve keskin bir tınıyla icrâ ederek ezgiye farklı bir renk ve nükte katmak istediği düşünülebilir.

#### 4.13.3. Dokuzuncu alt probleme ilişkin bulgular ve yorumlar

Bu alt problem kapsamında, eserdeki viyolonsel icrâsında *süsleme tekniği* olarak yapılan *süslemeler*, *ezgisel çeşitlemelerle yapılan süslemeler*, *tartımsal çeşitlemelerle yapılan süslemeler* ve *eşlik unsuru olarak yapılan süslemeler* incelenmiştir.

##### Süsleme tekniği olarak yapılan süslemeler

Yapılan analiz doğrultusunda, eserdeki viyolonsel icrâsında teknik olarak *çarpma*, *mordan*, *trill*, *glissando*, *vibrato* ve *pizzicato* gibi süsleyici unsurların kullanıldığı görülmüştür.

##### *Çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *çarpma* kullanımı incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, Cemil'in viyolonsel icrâsında *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma*, *değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma* ve *çift çarpma* türlerini kullandığı görülmüştür.

### Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma* kullanımı incelenmiştir. Bu çarpma türünün eser icrâsı kapsamında toplam 2 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

19 2. HÂNE

mf

Örnek 15

Üstte verilen örnekte, eserin 2. hânesinde 21. ölçüdeki değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı görülmektedir. Cemil'in işaretli kısımda görülen kaba çargâh çarpmayı, kaba segâh ve kaba düğâh perdelerinin arasını doldurarak icrâya küçük bir süsleyici renk katma düşüncesiyle uyguladığı söylenebilir.

### Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in *değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma* kullanımı incelenmiştir. Bu çarpma türünün eser icrâsı kapsamında toplam 6 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

7

f

gliss.

vib.

vib.

vib.

Örnek 16

Yukarıdaki örnekte, 1. hânenin 9. ölçüsündeki değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil işaretli kısımda görülen zirgüle

çarpmayı, acem aşîrân ve rast perdelerinin arasını doldurmak ve icrâya küçük bir süsleyici nitelik kazandırmak amacıyla yapmıştır.



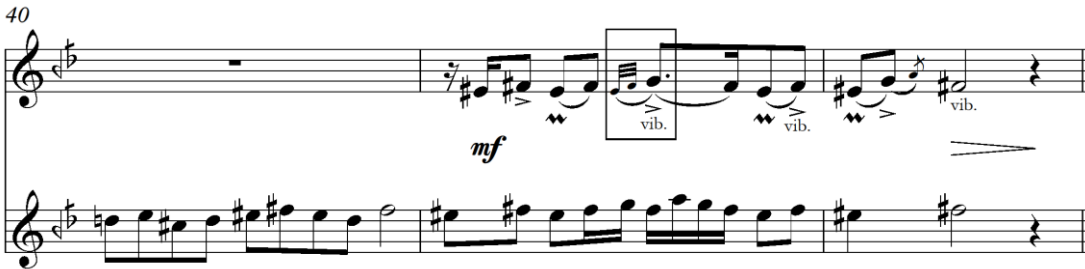
Örnek 17

Üstte verilen örnekte ise değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma türünün bir başka kullanımı görülmektedir. Cemil'in 27. ölçüde kullanmış olduğu oktav biçimindeki çarpma dikkat çekicidir. Kaba acem aşîrân şeklindeki bu çarpmanın, bağlandığı acem aşîrân perdesi başta olmak üzere, vibrato ile desteklediği dörtlük süreli hüseyinî aşîrân, yegâh ve kaba çargâh perdeleri üzerinde de belirleyici bir süsleyici unsur olarak kullandığını görmek mümkündür.

Mes'ud Cemil'in eserdeki viyolonsel icrâsında, ezgi çizgisini bozmadan zenginleştirme fikri ve çabasının hâkim olduğu söylenebilir. Cemil'in eserin ağır başlı ve ciddî karakterine uygun olarak yalnızca belirli noktalarda çarpma kullanımını yoğunlaştırdığı görülebilir.

### Çift çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in çift çarpma kullanımı incelenmiştir. Çift çarpmanın eser icrâsı kapsamında yalnızca 1 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 18

Yukarıdaki örnekte, eserin 41. ölçüsündeki çift çarpma kullanımı görülmektedir. 41. ölçüdeki çift çarpma dikkate değer niteliktedir. Mes'ud Cemil, işaretli kısımda görülen 32'lik çarpmayı icrâya renk katan bir süsleme unsuru olmakla birlikte, irak ve rast perdeleri arasındaki bağlantıyı pekiştiren bir köprü işleviyle kullanmıştır.

#### *Glissando kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *glissando* kullanımı incelenmiştir. Glissando'nun eser icrâsı kapsamında toplam 3 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

55 4. HÂNE

The musical score for '4. HÂNE' is shown in two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score starts at measure 55. The melody in the top staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. A glissando is indicated by a box labeled 'gliss.' above the notes. The dynamics are marked as 'mf' and 'p'. The bass line consists of quarter notes G3, F3, E3, and D3.

#### Örnek 19

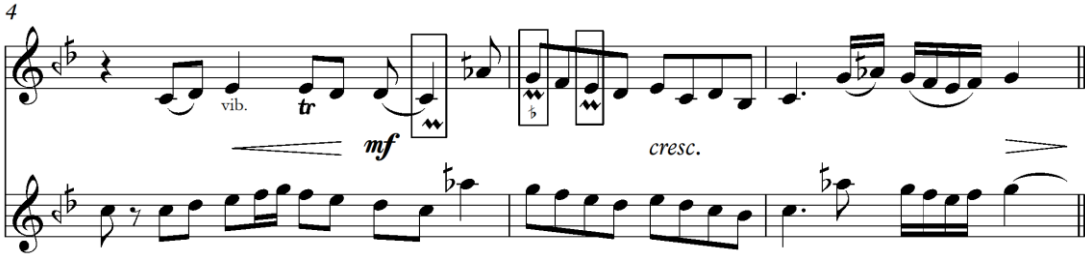
Yukarıdaki örnekte, 4. hânedeki 57. ölçüdeki glissando kullanımı görülmektedir. Cemil'in 57. ölçüdeki irak ve hüseyinî aşiran perdelerinin arasını, ezgi çizgisindeki iniş câzibesini yansıtmak ve ona karakteristik bir ifâde vurgusu yaparak yegâh perdesindeki kalışa daha nitelikli bir şekilde gelmek amacıyla kısa ama yoğun bir glissando hareketiyle süslediğine değinmek mümkündür. İşaretli kısımda görülen glissando inici hareketli ve bağlayıcı nitelikte kullanılmıştır. Viyolonsel icrâsındaki bu glissando süslemelerinin, eserin tını yoğunluğunu destekleyici birer unsur olarak ezgi çizgisini zenginleştirdiklerini ifâde etmek mümkündür. Bununla birlikte, eser icrâsındaki glissando süslemelerinin, müziksel akışın dinamiklerine uygun olarak perdeler arasında yumuşak ve dolgun bir tını ile geçiş yapmak amaçlanarak icrâ edildiği söylenebilir.

### *Mordan kullanımı*

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *mordan* kullanımı incelenmiştir. Cemil'in eserdeki viyolonsel icrâsında yalnızca üst ve alt hareketli olmak üzere iki mordan türünü kullandığı görülmüştür.

### Üst hareketli mordan kullanımı

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in *üst hareketli mordan* kullanımı incelenmiştir. Bu mordan türünün eser icrâsı kapsamında toplam 19 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 20

Yukarıdaki örnekte, 1. hânenin ilk cümlesinde 4 ve 5. ölçülerdeki üst hareketli mordan süslemesi kullanımı görülmektedir. Cemil'in viyolonsel in pest icrâ bölgesindeki kaba çargâh, rast ve hüseyinî aşîrân perdeleri üzerinde uyguladığı bu mordan süslemelerini ezgisel akışa renk ve canlılık kazandırmak amacıyla yaptığı söylenebilir. Bununla birlikte, söz konusu perdelerin üzerinde yapılan bu mordan süslemelerinin tınısal anlamda bir pekiştirici işlevine de sahip olduklarına dikkat çekmek mümkündür.

Cemil'in viyolonsel icrâsında eserin karakter yapısıyla uyumsuz olan abartılı ve yoğun süslemelere yer vermediği görülmektedir. Bu bağlamda mordan kullanımının da sınırlı bir düzeyde olduğu söylenebilir. Eserin 2, 4 ve 5. ölçülerinde, belirgin şekilde duyurulmaksızın geçici olarak sunulan mordan süslemeleri bu anlayışa uygun birer örnek olarak sunulabilir.



Örnek 21

Yukarıdaki örnekte, eserin sonunda 70. ölçüdeki bir diğer üst hareketli mordan süslemesi kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil eserin sonunda, tam karar perdesine gidiş öncesindeki bu ezgi kesitini, kaba segâh, kaba düğâh ve kaba kürdî perdeleri üzerinde yaptığı mordanlar ile süsleyerek icrâya kayda değer bir müziksel estetik unsuru katmıştır. Bunun yanı sıra, üst hareketli mordan süslemesinin 70. ölçüdeki nispeten yoğun kullanımının, eserin sonundaki duygu akışını güçlendirerek pekiştirmek ve karar hissini arttırmak amacıyla viyolonsel icrâsında uygulandığı söylenebilir.

#### Alt hareketli mordan kullanımı

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in *alt hareketli mordan* kullanımı incelenmiştir. Bu mordan türünün eser icrâsı kapsamında yalnızca 1 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 22

Yukarıdaki örnekte, 4. hânenin sonunda 60. ölçüdeki alt hareketli mordan kullanımı görülmektedir. Cemil'in 60. ölçü başındaki çargâh perdesini alt hareketli mordan ile süsleyerek, aynı ölçü içerisinde düğâh perdesi üzerinde kullandığı üst hareketli mordan

ile birlikte, cümle sonundaki ezgi üzerinde küçük bir karşıtlık unsuru oluşturmaya çalıştığı söylenebilir.

#### *Pizzicato kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *pizzicato* kullanımını incelenmiştir. Pizzicato'nun eser icrâsı kapsamında toplam 3 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

34

*mp* *mf* *p* *mp*

pizz.

2.

Örnek 23

Üstte verilen örnekte, mülâzime hânesinin son iki ölçüsünde 3. hâneye geçiş öncesindeki pizzicato kullanımını görülmektedir. Mes'ud Cemil eserin asıl notasındaki iki ölçülük kesitte, ırak ve eviç perdeleri arasındaki çıkıcı Evcârâ dizisi biçimli ezgiye, viyolonselın pest tını bölgesindeki kaba nim hicâz ve ırak perdelerini kullanarak keskin ve köşeli bir pizzicato eşliği yapmıştır. 35 ve 36. ölçülerde kullanılan pizzicato tekniğinin, mülâzimededen 3. hâneye geçişte cümleler arası karşıtlık unsurunu belirginleştirmek amacıyla kullanıldığı söylenebilir. Söz konusu bu karşıtlığı, viyolonselın tınısal özelliklerinden yararlanarak sağlama fikrinin ince bir müziksel düşüncenin ürünü olduğuna dikkat çekmek mümkündür.

#### *Trill kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *trill* kullanımını incelenmiştir. Trill'in eser icrâsı kapsamında toplam 2 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

25

*mf* *dim.* *f*

#### Örnek 24

Yukarıda verilen örnekte, 2. hânenin ikinci cümlesinde 25. ölçüdeki trill süslemesi kullanımı görülmektedir. Eserde yalnızca 4 ve 25. ölçülerde trill kullanılmıştır. 4. ölçüdeki trill bir geçiş unsuru olarak düşünülüp yapılmışken, 25. ölçüde yer alan trill ise ikilik nota değerindeki rast perdesi üzerinde yapılmıştır. Mes'ud Cemil ilgili örnekte işaretlenerek gösterilen rast perdesini düz bir şekilde duyurmak amacıyla, onu hızlı, sık salımlı ve uzun süreli bir trille süsleyerek öne çıkarmak istemiştir. Mes'ud Cemil'in rast perdesindeki trill süslemesini düğâh perdesiyle (düğâh'a çarparak) yapmış olmasının nedeni de bu trill'i, 26. ölçüde başlayan ezgi yapısına bir nevî hazırlık unsuru olarak kullanmak istediği şeklinde açıklanabilir.

#### *Vibrato kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *vibrato* kullanımı incelenmiştir. Vibrato'nun eser icrâsı kapsamında toplam 42 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

13 MÜLÂZİME

16

Örnek 25

Üstte verilen örnekte mülâzime hânesindeki vibrato kullanımı görülmektedir. Duygu yoğunluğunu artırmak ve ezgisel akış dinamiğini desteklemek amacıyla eserde yoğun şekilde kullanılmış olan vibrato'nun, ilk mülâzimedeki 13-17. ölçüler arasındaki kullanımı dikkate değerdir. Cemil'in nota örneğindeki işaretli kısımlarda belirtilen yegâh, kaba çargâh, kaba segâh, kaba düğâh ve kaba ırak perdelerindeki kalışları vurgularla birlikte daha hacimli ve ivmeli bir biçimde viyolonsel eşliğinde duyurmak amacıyla vibrato yaptığı söylenebilir. Söz konusu nota örneğinde, Cemil'in bu perdelerle uzun ve sık salınımlı vibrato uyguladığı görülmüştür. Vibratolar, eser genelinde dörtlük ve ikilik gibi uzun süre değerli perdelerin üzerinde kullanılmıştır.

#### Ezgisel çeşitlemelerle yapılan süslemeler

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsında ezgisel çeşitlemelerle yaptığı süslemeler incelenmiştir. Bu çeşitlemelerle yapılan süslemelerin eser icrâsı kapsamında toplam 42 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

10

Örnek 26

Yukarıdaki örnekte, eserin 10 ve 12. ölçülerindeki ezgisel çeşitlemeyle yapılan süsleme kullanımları görülmektedir. Eserin 4. ölçüsündeki çeşitlemede, ezgi çizgisinin ana hatları belirtilecek şekilde vibrato ve trill ile yapılan bir süsleme göze çarpmaktadır. Bu süslemedeki amacın ezgiyi tınısal açıdan zenginleştirmek olduğu düşünülebilir. Benzer bir uygulama, eserin 10. ölçüsünde de görülmektedir. Üstteki örneğe göre ezginin ana hattı, yani yegâh perdesi belirginleştirilerek nağme üzerinde yapılan sadeleştirme ile bir değişim uygulanmıştır. 12. ölçüdeki çeşitleme ise, 11 ve 12. ölçülerde bulunan tartımsal çeşitlemelerin devamı niteliğinde olmasına rağmen, 10. ölçüdeki çeşitlemenin asıl notaya göre tam tersi şekilde uygulanmış ve bu kesitteki ezgi, yakın perdeler ile çeşitlendirilerek Türk müziğinde kullanılan yorumlama geleneğine uygun olarak hareketlendirilmiştir. Bu nedenle daha önceki ezgisel nağmelere benzer şekilde ezgisel çeşitlemenin yapıldığı söylenebilir.

13 MÜLÂZİME

16

Örnek 27

Yukarıdaki örnekte, eserin mülâzime hânesinde ezgisel çeşitlemelerle yapılan süsleme kullanımları görülmektedir. Eserin 13 ve 15. ölçülerinde yapılan ezgisel çeşitlemenin, eserin asıl notasında var olan sekvenslerin bir gelişimi olduğunu belirtmek mümkündür. Bu ölçülerde Mes'ud Cemil'in viyolonselde onaltılık perdelerle daha hareketli bir tartımsal yapı kullanmasının nedeni, ezgisel akışa ivme katmak ve I. hâne de kullandığı aynı tartımı hatırlatarak ezgisel bütünlük sağlamak istediği şeklinde açıklanabilir. 16. ölçüde yapılan ezgisel çeşitleme de işaretli kısımda kullanılan nağmedeki ezgisel zenginlik unsuru bağlamında değerlendirilebilecekken, 17 ve 18. ölçülerdeki kaba çargâh perdesinin viyolonsel tarafından dem ses işleviyle kullanılmasının, mülâzime hânesindeki bitiş hissiyatını kuvvetlendirmek amacıyla yapıldığı söylenebilir.

Eserin 24, 27, 28 ve 34. ölçülerinde 1. hâne ve mülâzimedeki kullanılan ezgisel çeşitleme yönteminin doğrudan uygulandığı söylenebilir. 35 ve 36. ölçülerinde ise, 19 ve 20. ölçülerdeki destekleyici çeşitlemenin bir benzerinin de bu defa ırak perdesi üzerinde uygulandığı göze çarpmaktadır. 36. ölçüdeki bu çeşitleme viyolonselde uzun bir ses olarak değil, tımsal çeşitlilik ve karşıtlık arayışının bir sonucu olarak pizzicato tekniğiyle kullanılmıştır.

37 3. HÂNE

40

Örnek 28

Yukarıdaki örnekte, eserin 3. hânesindeki 41 ve 42. ölçülerde ezgisel çeşitlemelerle yapılan süsleme kullanımı görülmektedir. 3. hânenin başlangıcından itibaren, 3 perdelik bir istisnâ dışında toplam 4 ölçü boyunca devam eden viyolonsel eşliğindeki suskunluk, bir önceki benzer yapılar ile uyuşmaması nedeniyle söz konusu ölçülerde verilmesi gereken bir nevî fâsıla olarak yorumlanabilir. Ancak eserin 41. ölçüsünde tekrar devreye giren viyolonsel, önceki kısımlar ile bağdaşan bir çeşitleme ile ezgi çizgisini daha süslü bir biçimde sunmaya başladığı görülmektedir. Ayrıca viyolonsel tarafından ezgiye yapılan bu ani girişin, önceki sessizliğin söz konusu 3 ölçülük fâsıladan kaynaklandığı düşüncesini destekleyen bir nitelik taşıdığı söylenebilir.

46

*mf*

*vib.*

*vib.*

*spicc.*

*mp*

*dim.*

### Örnek 29

Üstteki örnekte verilen nota örneğinde, 3. hânenin son cümlesinde 46-48. ölçüler arasında ezgisel çeşitlemelerle yapılan süsleme kullanımı görülmektedir. Viyolonsel çizgisi, ezgisel anlamda zenginleştirici nitelikteki bu süslü icrâsını devam ettirmiştir. Yine 48. ölçüde, tınısal bir çeşitlilik ve karşıtlık arayışıyla Mes'ud Cemil'in staccato yay tekniğiyle icrâ ettiği inici ezgi hareketi dikkat çekicidir. 50. ölçüde ise ezginin ana hatlarını belirginleştiren ama daha sâde bir yapıyla ilerleyen viyolonsel eşliğinin, bu niteliğini 3. hânenin sonuna dek sürdürdüğü görülmüştür.

4. hânedeki 60 ve 61. ölçülerde viyolonsel, daha hareketli ve süslü yapıya geri dönmekle birlikte, 63. ölçüde kaba çargâh perdesi ile çok kısa süreli olsa da belirginleştirici ve sade yapıya döndüğü gözlemlenmiştir. 67. ölçüdeki tartımsal değişiklik dışında mülâzime hânesi, bir önceki biçimiyle aynı şekilde icrâ edilmekteyken, eserin sonunda (70. ölçü) belirgin bir yavaşlamayla 48. ölçüdeki spiccato kullanımını hatırlatan staccato nağme göze çarpar. Buradaki inici nağmenin kesik ve belirgin perdelerle kullanılmasının eserin bitiş hissiyatını güçlendirmek amacını taşıdığı söylenebilir.

## Tartımsal çeşitlemelerle yapılan süslemeler

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki tartımsal çeşitlemelerle yaptığı süslemeler incelenmiştir. Bu çeşitlemelerle yapılan süslemelerin eser icrâsı kapsamında toplam 12 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

10

*f* *mp* *f* *dim.*

Örnek 30

Üstte verilen örnekte, mülâzime hânesindeki 11. ve 12. ölçülerde tartımsal çeşitlemelerle yapılan süsleme kullanımı görülmektedir. Bu ölçülerde görülen tartımsal çeşitleme, viyolonselın pest tını bölgesindeki kaba hicâz-kaba çargâh, kaba çargâh-kaba segâh ve kaba segâh-kaba düğâh perdeleri arasında, ezgi hattını bozmayacak şekilde küçük bir noktalı tartım işlemesiyle gerçekleştirilmiştir. Viyolonsel eşliğindeki bu uygulamanın ezgisel akışa oldukça zarif, estetik ancak güçlü bir ivme kazandırmış olduğu söylenebilir. Benzer bir yapıya eserin 49. ölçüsünde de rastlanmaktadır.

49

*mp* *mf* *mp*

Örnek 31

Yukarıdaki örnekte 49. ölçüde örneği verilen tartımsal çeşitlemede Cemil'in, eserin asıl notasında sekizlik değerdeki (nim hicâz-acem, nevâ-nim hicâz ve segâh-kürdî) perdelerden oluşan tartımsal yapıları noktalı sekizlik ve onaltılık tartımlara



dönüştürerek viyolonsel eşliği ile ezgisel akışta küçük de olsa dikkat çekici bir karşıtlık unsuru yakalamış olduğu söylenebilir. 64, 66 ve 67. ölçülerdeki küçük noktalı tartım değişimleri ise Cemil'in aynı noktalı tartımsal yapıyı tekrar etme ve bu hissiyatı sürdürme isteği şeklinde yorumlanabilir.

#### Eşlik unsuru olarak yapılan süslemeler

Bu başlıkta Mes'ud Cemil'in, eserin asıl notasında yer almayan, kendisinin oluşturduğu çeşitli nağme ve tartımlarla *eşlik unsuru* olarak yaptığı süslemeler incelenmiştir. Eşlik unsuru olarak yapılan süslemelerin eser icrâsı kapsamında toplam 7 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 32

Üstteki örnekte, 2. hâne başlangıcındaki 19. ve 20. ölçülerde eşlik unsuru olarak yapılan süsleme kullanımı görülmektedir. Bu ölçülerde farklı bir müziksel yapı ortaya çıkmaktadır. Burada Mes'ud Cemil viyolonsel in pest tını bölgesindeki kaba çargâh perdesini dem ses işleviyle kullanmış ve bu perdeye uyumlu bir akor oluşturmak istiyormuşçasına, derece olarak en yakın olan kaba rast perdesini eklemiştir. Cemil'in kaba rast ve kaba çargâh perdeleriyle oluşturduğu bu çift sesli eşlik unsuru, ezgi çizgisinin parlatılarak öne çıkarılmasına yönelik bir girişim olarak değerlendirilebilir. Bu fikrin ana kaynağı ise Cemil'in çoksesli müzik tekniğine karşı bulunduğu bir öykünme olarak düşünülebilir.

#### **4.13.4. Onuncu alt probleme ilişkin bulgular ve yorumlar**

Bu alt problem kapsamında, Mes'ud Cemil'in eserdeki viyolonsel icrâsında kullandığı müziksel ifade unsurları incelenmiştir. Cemil'in eser icrâsında *piano*, *mezzo piano*,

*mezzo forte, forte, crescendo, decrescendo* ve *diminuendo* nüanslarını kullandığı görülmüştür. Viyolonsel icrâsında, nüansların dışında kullandığı diğer müziksel ifâde unsurlarının da *vurgu* ve *ritardando* olduğu belirlenmiştir.

Mes'ud Cemil'in eserdeki viyolonsel icrâsında çeşitli bir nüans kullanımı yoluna gittiğini ifâde etmek mümkündür. Bu eserde hafif nüanslara da yer vermekle birlikte, daha ziyâde orta kuvvetli bir tını gürlüğü ekseninde viyolonsel icrâ ettiği görülmüştür. Cemil'in viyolonsel icrâsında kullandığı tüm nüansları, pest bölgeden icrâ ederek eşlik ettiği kemanla uyumlu ve dengeli olacak şekilde yaptığı gözlenmiştir. Bununla birlikte, eserdeki viyolonsel eşliğini yüksek bir dinamizmle, ancak nitelikli ve dikkatli bir nüans kullanımıyla ortaya koyduğunu vurgulamak mümkündür. Cemil'in eser icrâsında ortaya koyduğu müziksel ifâde unsurları kullanımı genel bir bakış açısıyla şu şekilde değerlendirilebilir:

#### *Piano (p) nüansını;*

Hâne ve mülâzime başlangıçlarında, kemanla birlikte müziksel dinamizmi düşürdüğü cümlelerdeki ezgi kesitlerinde, viyolonsel pest bölgesindeki perdeleri kullanarak icrâ ettiği inisi sekvens yapıdaki ezgi kesitlerinde, eserin bitiminde tam karar perdesine giden nağmelerde, *decrescendo* nüansı ile yaptığı gürlük azaltmaları sonrasında, *mp* ve *mf* nüanslarının sonrasında ve pizzicato tekniğiyle yaptığı eşliklerde,

#### *Mezzo piano (mp) nüansını;*

Hâne ve mülâzime başlangıçları ile bitişlerinde, viyolonsel pest tını bölgesinden icrâ ettiği bazı ezgi kesitlerinde, kemanla birlikte müziksel dinamizmi düşürmeye başladığı cümlelerdeki ezgi kesitlerinde, üzerinde kalış yaptığı bazı perdelerde, eserin bitimindeki tam karar perdesinde, pizzicato ve spiccato teknikleriyle icrâ ettiği nağmelerde,

#### *Mezzo forte (mf) nüansını;*

Hâne ve mülâzime başlangıçlarında, kemanla birlikte müziksel dinamizmi yükselttiği cümlelerdeki ezgi kesitlerinde, pest tını bölgesinden icrâ ettiği ezgi kesitlerinde,

*crescendo* nüansıyla yaptığı gürlük artışları sonrasında, *decrescendo* nüansıyla yaptığı gürlük azaltmaları sonrasında, oluşturduğu dinamik dalgalanmaların sonrasında, *f* ve *mp* nüanslarının sonrasında,

*Forte (f) nüansı;*

Kemanla birlikte eser icrâsındaki müziksel dinamizmi en yüksek düzeyine çıkardığı cümlelerde, kemanın tiz perdelerden yüksek bir gürlükle ezgi icrâ ettiği 3. hânedeki viyolonsel in pest bölgesinden icrâ ettiği mülâzimedeki ve 1. hânedeki bazı ezgi kesitlerinde,

*Crescendo nüansı;*

*mf* ve *ff* nüanslarına yükselirken yaptığı gürlük artışlarında, *desrescendo* ile birlikte yaptığı dinamik dalgalanmalarda,

*Decrescendo nüansı;*

Cümle sonlarındaki bazı perdelerde yapılan kalıflarda, *crescendo* ile birlikte yaptığı dinamik dalgalanmalarda, *p*, *mp*, *mf* ve *f* nüanslarına düşerken yaptığı gürlük azaltmalarında,

*Diminuendo nüansı;*

Kemanla birlikte müziksel dinamizmi düşürdüğü hâne ve mülâzime sonlarında,

*Vurgu'yu:*

Kaba çargâh perdesi üzerindeki kalıflarda, mülâzime hânesi başındaki sekvens biçimli inici nağmelerde yer alan dörtlük değerindeki perdelerde, pizzicato tekniğiyle seslendirdiği ve kalış yaptığı ırak perdesinde, çift çarpma kullanımıyla vurguladığı rast perdesinde, mordan ile süslediği acem aşîrân perdesinde, 3. hâne sonunda inici Evcârâ ezgi kesitindeki kaba segâh perdesinde,

### Ritardando 'yu;

Eser icrâsının bitiminde tam karara giden cümlenin son iki ölçüsündeki mertebe ağırlaştırmasında kullandığı belirlenmiştir.

Mes'ud Cemil'in sıklık olarak eser icrâsı kapsamında;

- *Piano nüansını* toplam 11 ölçüde,
- *Mezzo piano nüansını* toplam 21 ölçüde,
- *Mezzo forte nüansını* toplam 24 ölçüde,
- *Forte nüansını* toplam 17 ölçüde,
- *Crescendo nüansını* toplam 11 ölçüde,
- *Decrescendo nüansını* toplam 15 ölçüde,
- *Diminuendo nüansını* toplam 5 ölçüde,
- *Vurgu 'yu* toplam 11 ölçüde,
- *Ritardando 'yu* da yalnızca 1 ölçüde kullandığı görülmüştür.

Mes'ud Cemil'in eserdeki viyolonsel icrâsında, müziksel ifâde unsurlarını incelikli bir biçimde yansıttığı söylenebilir. Viyolonselin, eser icrâsı boyunca birlikte çalarak eşlik ettiği kemanla müziksel ifâde açısından uyumlu bir bütünlük ve karşıtlık unsuru oluşturduğuna da dikkat çekmek mümkündür. Bunun dışında Mes'ud Cemil'in eserdeki viyolonsel icrâsını, gösterdiği yüksek dinamizmin yanı sıra, hafif ve dingin bir nüans kullanımıyla da ortaya koyduğu görülmüştür. Eser icrâsında kullandığı nüanslar, onun müziksel ifâde ve hissiyât konusundaki derinliği ile duyarlılığını ortaya koyan temel unsurlardan birisi olarak değerlendirilebilir. Ayrıca Cemil'in eserin ezgisel karakterine uygun şekilde nüans kullanmaya özen gösterdiği de bu bağlamda vurgulanabilir.

#### **4.14. Isfahân Peşrevi**

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in viyolonselle refakat ettiği Tanbûrî Cemil Bey'e ait Isfahân Peşrevi'nde (Bkz. EK-15) kullandığı teknik ve müziksel unsurların analizi için belirlenmiş olan 7, 8, 9 ve 10 numaralı alt problemlere yönelik elde edilen

bulgular, nota örneği desteğiyle birlikte alt başlıklar halinde incelenerek yorumlanmıştır.

#### 4.14.1. Yedinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, eserdeki viyolonsel icrâsında kullanılan pozisyonlar incelenmiştir. Yapılan analiz sonucunda, eser icrâsında viyolonsel için 1, 2, 3 ve 4. temel pozisyonlarının kullanıldığı görülmüş, 4. pozisyondan yukarı olan diğer üst pozisyonların kullanımına rastlanmamıştır.

##### Birinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *birinci pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Birinci pozisyonun eser icrâsı kapsamında toplam 83 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

1. HÂNE  
DEVİR-I KEBİR (♩ = 74-78)

MESUD CEMİL'İN  
VİYOLONSEL İLE  
İCRÂSI

ESERİN NOTASI

4

Örnek 1

Yukarıda verilen örnekte, Eserin 1. hânesinde 1-4. ölçüler arasındaki 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Bolâhenk akorduyla seslendirilen bu eserin viyolonsel icrâsını eser boyunca pest bölgeden yapan Mes'ud Cemil'in 1. pozisyonu sıkça

kullandığına rastlanmıştır. İlgili nota örneğinde, 1. hâne ezgisini rast, kaba rast ve nevâ hattı arasındaki tam ve yarım perdelerle teknik olarak birbirine paralel ve el altı konumda, akıcı şekilde ve nitelikli bir entonasyonla icrâ etmek amacıyla Mes'ud Cemil'in 1. pozisyonu kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte Mes'ud Cemil'in, viyolonselın II-III. ve IV-III. telleri arasında teknik açıdan esnek biçimde değişim yapılmasına elverişli olduğu için de bu cümledeki ezginin icrâsında 1. pozisyon kullanımını tercih ettiğini belirtmek mümkündür. Ayrıca Mes'ud Cemil'in, viyolonselın pest bölgede Uşşak seyri gösteren ve kemençe ile viyolanın da kendisiyle birlikte icrâ ettiği söz konusu ezgi kesitini açık, gür, dolgun ve derinlikli bir tınıyla duyurup, güçlü ve yoğun bir ifâdeyle icrâ etmek amacıyla 1. pozisyon kullanımına başvurduğu söylenebilir.

The musical score for Example 2 consists of two staves. The first staff begins at measure 43 and ends at measure 45. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music starts with a vibrato (vib.) and a piano (p) dynamic. There are fingerings 4, 2, 4, 2, and 1 indicated above the notes. A glissando (gliss.) is marked over a series of notes. The staff ends with a pizzicato (pizz.) marking and a piano (p) dynamic. The second staff begins at measure 46 and ends at measure 48. It also features a treble clef and a key signature of one sharp. The music starts with a piano (p) dynamic and a vibrato (vib.). There are fingerings 4, 3, 0, 1, 3, 0, 4, 1, 2, 4, 0, 4, 3, 1, 4 indicated above the notes. A crescendo (cresc.) marking is present. The staff ends with a vibrato (vib.) marking. The score includes various musical notations such as fingerings (circled numbers), dynamics (p, pp, mp), articulation (vib., gliss., pizz.), and fingering diagrams (IV, III, II, I).

Örnek 2

Üstte verilen örnekte de mülâzime hânesinin ikinci cümlesinde, 44-48. ölçüler arasındaki bir başka 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, sınırları kaba ırak, nim kürdî ve kaba segâh perdeleri arasında bulunan ve Uşşak seyri gösteren ezgi kesitini önce yayla, hemen ardından da pizzicato tekniğiyle el altı ve paralel konumda, rahat ve akıcı bir şekilde ve temiz bir entonasyonla icrâ etmek amacıyla viyolonselın 1. pozisyonunu kullanmak istediği düşünülebilir. Bununla birlikte, IV. tel üzerindeki segâh perdesinden I. teli üzerindeki hüseyinî perdesine aynı paralelde ve

hızlı bir şekilde yaklaşık 1,5 oktav genişliğinde bir atlama yapmaya da elverişli olması nedeniyle Mes'ud Cemil'in 1. pozisyonu özellikle tercih ettiği söylenebilir. Ayrıca 47. ve 48. ölçülerde, gerdâniye ve düğâh arası tam ve yarım perdelerden oluşan inici ezgi kesitini viyoloncelin I. ve II. telleri ile orta bölgesindeki perdelerini kullanarak parlak, açık ve belirgin bir tınıyla eşliğe yansıtıp icrâ niteliğini zenginleştirmek amacıyla da 1. pozisyon kullanımına başvurduğunu belirtmek mümkündür. Mes'ud Cemil'in, ilgili örnekte işaretlenerek gösterilen ezgiyi, tınısal çeşitlilik ve karşıtlık arayışının bir sonucu olarak viyoloncelde pizzicato tekniğiyle icrâ edip onu parlak ve keskin bir hale getirerek önemlendirmek düşüncesiyle 1. pozisyondan yararlandığı da söylenebilir.

### İkinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *ikinci pozisyon* kullanımını incelenmiştir. İkinci pozisyonun eser icrâsı kapsamında toplam 52 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 3

Yukarıdaki örnekte, 1. hâne tekrarının ilk cümlesinin sonunda, 30. ölçüdeki 2. pozisyon kullanımı görülmektedir. Şekilde görülen işaretli kısımdaki kaba segâh ve kaba düğâh perdeleriyle birlikte kaba çargâh perdesini de viyoloncelin IV. teli üzerinde kapalı ve ardışık konumda basarak seslendirmek ve icrâdaki tını hacmini arttırmak amacıyla Cemil'in 2. pozisyona başvurmuştur. Bununla birlikte, kaba segâh ve kaba düğâh perdelerini aynı tel üzerinde üst hareketli mordan tekniğiyle süsleyerek ezgiye renk ve zenginlik kattığı için Mes'ud Cemil'in bu icrâ biçimine en uygun konum olan 2. pozisyonu tercih etmesi gerektiğine dikkat çekmek mümkündür.

Örnek 4

Yukarıdaki örnekte, eser icrâsının 2. hânesinin tekrarında 82. ölçüdeki bir başka 2. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, işaretli kısımda görülen ve viyolonselın orta bölgesinden çaldığı ezgi kesitinde nevâ perdesini II. tel üzerinde hem kapalı konumda basmak hem de segâh ve çargâh perdeleriyle ardışık ve el altı şekilde seslendirerek icrâyâya dolgun ve yumuşak bir tını niteliği kazandırmak amacıyla viyolonselın 2. pozisyonunu kullandığı söylenebilir. Bunun yanı sıra, yine şekilde görülen segâh perdesinden aynı paraleldeki gerdâniye perdesine kolayca atlama yapmasına olanak sağlaması nedeniyle de 2. pozisyonu kullanmak istediği düşünülebilir. Ayrıca Mes'ud Cemil'in, nevâ ve eviç perdelerini II. ve I. tellerde aynı anda çift ses olarak basıp ezgi icrâsını tınısal ve armonik olarak zenginleştirmek istediği için de 2. pozisyonu tercih ettiğini belirtmek mümkündür. Viyolonselın orta bölgesinde nevâ-eviç perdelerinin çift ses olarak seslendirilebileceği tek ve en uygun konumun 2. pozisyon olduğu söylenebilir. Ayrıca Mes'ud Cemil'in, viyolonselde 1. pozisyona komşu olmasının sağladığı teknik geçiş kolaylığı nedeniyle de 2. pozisyonu eser icrâsında sıklıkla tercih ettiğine dikkat çekmek mümkündür.

### Üçüncü pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *üçüncü pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Üçüncü pozisyonun eser icrâsı kapsamında toplam 6 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 5

Üstte verilen örnekte, eser icrâsının 2. hânesindeki cümlede 53. ve 54. ölçülerdeki 3. pozisyon kullanımı görülmektedir. Pest bölgedeki kaba bûselik perdesiyle birlikte yegâh ve kaba nim hicâz perdelerini de viyolonselın IV. teli üzerinde, kapalı ve ardışık konumda, daha koyu, dolgun ve derinlikli bir tınıyla eşliğe yansıtıp icrâ etmek istediği için Mes'ud Cemil'in bu kısımda 3. pozisyon kullanımına başvurduğu söylenebilir. Bununla birlikte, 3. pozisyonun eser icrâsında 2. pozisyona geçişlerde sağladığı teknik kolaylık nedeniyle de Cemil'in tarafından tercih edildiğini ifâde etmek mümkündür.

Örnek 6

Üstteki örnekte de eser icrâsının 61. ve 62. ölçülerindeki bir başka 3. pozisyon kullanımı görülmektedir. İşaretli kısımda Cemil'in, viyolonselın III. telindeki acem aşırân perdesi üzerinden rast ve düğâh perdelerini de kapalı, ardışık konumda ve koyu, derinlikli bir tınıyla icrâda duyurmak amacıyla 3. pozisyon kullanmak istediği düşünülebilir.

## Dördüncü pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *dördüncü pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Dördüncü pozisyonun eser icrâsı kapsamında toplam 12 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

1. HÂNE (♩ = 80-84)

25

mf III IV IV

4

vib. vib. vib.

Örnek 7

Yukarıdaki örnekte, 1. hâne tekrarında 26. ve 27. ölçülerdeki 4. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, viyolonselın pest bölgesindeki kaba segâh perdesiyle birlikte kaba çargâh ve yegâh perdelerini de IV. tel üzerinde kapalı ve ardışık konumda, koyu, gür, derinlikli ve vibratolarla da desteklediği hacimli bir tını kapsamında pest bölge eşliğini güçlendirerek icrâ etmek düşüncesiyle 4. pozisyon kullandığı söylenebilir.

58

mp III IV III

mf tr

Örnek 8

Üstte verilen örnekte, 2. hânenin son cümlesinde 58. ölçüdeki bir başka 4. pozisyon kullanımı görülmektedir. İşaretli kısımda görülen nağmelerde Cemil'in, yine viyolonselın pest bölgesinde kaba segâh perdesiyle birlikte kaba çargâh ve yegâh perdelerini de kapalı ve el altı konumda, koyu ve derinlikli bir pest tınıyla duyurup icrâ

etmek için 4. pozisyonu kullandığı söylenebilir. Buna ek olarak, kaba çargâh ve kaba segâh perdelerini IV. tel üzerinde mordan süslemeleriyle peş peşe duyurup kemençe ve viyola tarafından da icrâ edilen ezgiye tınısal belirginlik, renk ve canlılık katmak istediği için de 4. pozisyon kullanımını yeğlediği düşünülebilir. Ayrıca, IV. teldeki kaba segâh perdesinden III. telde paralel konumdaki rast ve ırak perdelerine kolaylıkla atlama yapmasına teknik olarak sağladığı için de Mes'ud Cemil'in bu kısımda viyolonsel için 4. pozisyonuna başvurmak istediğini ileri sürmek mümkündür.

#### 4.14.2. Sekizinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, eserdeki viyolonsel icrâsında kullanılan yay teknikleri incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, eser icrâsında *legato*, *detaché* ve *staccato* yay tekniklerinin kullanıldığı görülmüştür.

##### Legato yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *legato yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Legato yay tekniğinin eser icrâsı kapsamında toplam 63 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 9

Yukarıda verilen örnekte, eser icrâsının 1. hânesinde 4-6. ölçüler arasındaki legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, Uşşak seyri yapan ezgi çizgisi üzerindeki nağmeleri bütünlüklü, akıcı ve yumuşak bir tınıyla viyolonsel için pest bölge eşliğinde duyurmak ve cümleyi daha lirik, zarif bir ifâdeyle sonlandırmak amacıyla legato yay tekniğini kullanmak istediği düşünülebilir. Bununla birlikte, ilgili örnekte işaretlenmiş kısımlardaki nağmelerde perde aralarını çarpmalarla doldurarak süslediği

için bu icrâ biçimine bağlı yay hareketleriyle en uygun teknik olan legato'ya başvurduğuna dikkat çekmek mümkündür.



Örnek 10

Yukarıda verilen örnekte ise eser icrâsının bitiminde 95. ve 96. ölçülerdeki bir başka legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Eserin son iki ölçüsünde rast ve kaba düğâh arasındaki tam ve yarım perdelerle Uşşak seyri yaparak eseri sonlandıran ezgi kesitini, ritardando ile yaptığı mertebe ağırlaşmasının da etkisiyle bütünlüklü, pürüzsüz bir tınıyla icrâ etmek ve eserin sonunda lirik, yumuşak ve ağırbaşlı bir müziksel ifâdeyle tam karara varmak amacıyla Mes'ud Cemil'in ilgili kısımda bağlı yay hareketleri kullanmak istediği düşünülebilir. Legato yay tekniğinin viyolonselde, eser icrâsı boyunca fazla olmamakla birlikte yer yer kullanıldığı görülmüştür.

#### Detaché yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *detaché yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Detaché yay tekniğinin eser icrâsı kapsamında toplam 83 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 11

Yukarıda verilen örnekte, mülâzime hânesinde 13-15. ölçüler arasındaki detaché yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, mülâzime hânesinde kemençe ile viyolanın icrâ ettiği ezgiye, viyolonselın pest bölgedeki kaba düğâh-hüseynî aşîrân ve yegâh-düğâh perdeleriyle 5'li aralıklı uzun çift sesler şeklinde oluşturduğu eşliğı vurgulu, dinamik, keskin bir tınıyla icrâyaya yansıtmak ve kemençe ve viyola tarafından icrâ edilen ezgiyi derinlik katarak desteklemek amacıyla detaché yay tekniği kullanımına başvurduğu söylenebilir.

31

34

Örnek 12

Üstteki örnekte de mülâzime hânesinde 31-35. ölçüler arasındaki detaché yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, Eserdeki viyolonsel icrâsında da ezginin büyük bir kısmını detaché yay tekniğiyle icrâ ettiği görülmüştür. Viyolonselın pest bölgedeki kaba rast-acem aşîrân-yegâh perdeleri ekseninde Uşşak seyri gösterilen 4 ölçülük ezgi kesitini pest bölge eşliğinde belirgin, ayrışık ve köşeli bir tınıyla öne çıkarıp kemençe ve viyolayla birlikte icrâ ettiği ezgiyi daha dinamik, ivmeli ve parlak bir ifâde yoğunluğuyla duyurmak için detaché yay tekniğini kullandığı söylenebilir.

52

Örnek 13

Yukarıdaki bu şekilde ise, eserin 2. hânesinde 53. ve 54. ölçüler arasındaki bir başka detaché yay tekniği kullanımı görülmektedir. Şekilde işaretli kısımda Mes'ud Cemil'in, yegâh-ırak-kaba dügâh perdelerinin ekseninde, viyolonselde yaptığı pest bölge eşliğinde belirgin, köşeli ve ayrışık bir tını üreterek icrâya yansıtma amacıyla ayrı yay hareketleri kullanmak istediği düşünülebilir.

#### Staccato yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *staccato* yay tekniği kullanımı incelenmiştir. Staccato yay tekniğinin eser icrâsı kapsamında toplam 3 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

64

Örnek 14

Yukarıdaki örnekte, eserin 64. ve 66. ölçülerindeki staccato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, işaretli kısımda görülen ezgi kesitini viyolonselde pest ve orta bölgesindeki perdelerle keskin, sivri ve vurgulu bir tınıyla öne çıkarıp pest eşlikte duyurmak ve farklı bir yay tekniği kullanarak icrâ üzerinde küçük ancak incelikli bir renk ve karşıtlık unsuru oluşturmak amacıyla staccato şeklinde çaldığı söylenebilir. Aynı şekilde Mes'ud Cemil'in, 66. ölçüdeki cümle sonunda görülen kaba

çargâh ve kaba segâh perdelerini de bu anlayış çerçevesinde staccato yay tekniğiyle icrâ ettiği düşünülebilir.

#### 4.14.3. Dokuzuncu alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, eserdeki viyolonsel icrâsında *süsleme tekniği olarak yapılan süslemeler, ezgisel çeşitlemelerle yapılan süslemeler, tartımsal çeşitlemelerle yapılan süslemeler* ve *eşlik unsuru olarak yapılan süslemeler* incelenmiştir.

##### Süsleme tekniği olarak yapılan süslemeler

Yapılan analiz doğrultusunda, eser icrâsında teknik olarak *çarpma, glissando, mordan, pizzicato, trill* ve *vibrato* gibi süsleyici unsurların kullanıldığı görülmüştür.

##### *Çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *çarpma* kullanımı incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, Mes'ud Cemil'in viyolonsel icrâsında *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma* ve *vurkaç çarpma* türlerini kullandığı görülmüştür.

##### Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma* kullanımı incelenmiştir. Bu çarpma türünün eser icrâsı kapsamında toplam 9 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

55

The image shows a musical score for Example 15, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 2/4 time. The top staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of mf. The first measure has a vibrato (vib.) marking. The second measure has a staccato (stacc.) marking. The third measure has a vibrato (vib.) marking. The fourth measure has a vibrato (vib.) marking. The fifth measure has a vibrato (vib.) marking. The sixth measure has a vibrato (vib.) marking. The seventh measure has a vibrato (vib.) marking. The eighth measure has a vibrato (vib.) marking. The ninth measure has a vibrato (vib.) marking. The bottom staff starts with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of mf. The first measure has a vibrato (vib.) marking. The second measure has a staccato (stacc.) marking. The third measure has a vibrato (vib.) marking. The fourth measure has a vibrato (vib.) marking. The fifth measure has a vibrato (vib.) marking. The sixth measure has a vibrato (vib.) marking. The seventh measure has a vibrato (vib.) marking. The eighth measure has a vibrato (vib.) marking. The ninth measure has a vibrato (vib.) marking.

Örnek 15

Üstte verilen örnekte, eserin 2. hânesinde 57. ölçüdeki değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı görülmektedir. İşaretli kısımda görülen bu çarpmaların, Cemil'in tarafından viyolonsel eşliğinde hüseyinî aşîrân ve yegâh perdeleri arasındaki kesitte, perde aralarını doldurarak hem düz icrâdan imtinâ etmek hem de icrâyâ küçük bir süsleyici renk ve âhenk kazandırma düşüncesiyle kullanıldıkları söylenebilir.

### Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma* kullanımı incelenmiştir. Bu çarpma türünün eser icrâsı kapsamında toplam 27 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

1. HÂNE  
DEVR-I KEBİR

The musical score for '1. HÂNE DEVR-I KEBİR' is presented in two systems. The first system starts at measure 28 and ends at measure 33. The top staff is in 2/4 time and the bottom staff is in 2/4 time. The top staff begins with a dynamic of *mf* and a *vib.* marking. The bottom staff begins with a dynamic of *f*. The second system starts at measure 4 and ends at measure 10. The top staff begins with a dynamic of *mf* and a *vib.* marking. The bottom staff begins with a dynamic of *mf*. The score includes dynamics like *mf*, *f*, *dim.*, and *cresc.*, and articulation marks like *vib.* and *tr.*

Örnek 16

Yukarıdaki örnekte, 1. hânenin 3-6. ölçülerindeki değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı görülmektedir. İlgili şekilde işaretli kısımlarda görülen bu çarpmaların perde aralarını doldurup süsleyerek ezgi icrâsına tınısal olarak farklı bir renk, estetik ve zarafet katmak amacıyla viyolonsel eşliğinde kullanıldıkları söylenebilir.

Eserdeki viyolonsel icrâsında, bu çarpmaların genel anlamda süsleme işlevinin yanı sıra, birer ezgisel unsur olarak da kullanıldıkları görülmüştür. Özellikle eserin 4-6.



ölçüleri arasındaki yoğun çarpma kullanımı, bu bağlamda verilecek nitelikli bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Mes'ud Cemil'in Eserdeki viyolonsel icrâsında da ezgi çizgisini bozmadan zenginleştirme düşüncesi ile çabasının hâkim olduğu söylenebilir. Mes'ud Cemil'in, eserin dramatik karakterine uygun şekilde, belirli ezgi kesitlerinde çarpma kullanımını yoğunlaştırdığı görülebilir.

### Vurkaç çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *vurkaç çarpma* kullanımını incelenmiştir. Vurkaç çarpmanın eser icrâsı kapsamında yalnızca 1 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 17

Yukarıdaki örnekte, mülâzime hânesinde 22. ölçüdeki vurkaç çarpma kullanımını görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, işaretli kısımda görülen dügâh-yegâh perdeleri arasındaki inici onaltılık nağmeyi, Türk müziği icrâsı geleneği doğrultusunda çarpmalarla süsleyerek hem perde aralarını doldurmak hem de viyolonsel icrâsına tınısal ve ezgisel anlamda belirgin bir canlılık ve kıvraklık kazandırmak amacıyla ilgili nağmeyi vurkaç tekniğiyle icrâ ettiği düşünülebilir. Vurkaç çarpma türünün eser icrâsında yalnızca 22. ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

### Glissando kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *glissando* kullanımını incelenmiştir. Glissando'nun eser icrâsı kapsamında toplam 10 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

61 MÜLÂZİME

Örnek 18

Yukarıdaki örnekte, mülâzime hânesinde 62. ve 63. ölçülerdeki glissando kullanımı görülmektedir. Söz konusu ölçülerde, düğâh ve yegâh perdeleri arasındaki inici ezgi kesitinde Mes'ud Cemil'in, düğâh-rast ve acem aşîrân-hüseynî aşîrân perdeleri arasında yaptığı belirgin ve yoğun glissando süslemelerini, ezgi çizgisindeki iniş câzibesini vurgulamak ve ona karakteristik bir ifâde vurgusu yaparak yegâh perdesindeki kalışa daha zarif bir edâyla düşmek için yaptığını söylemek mümkündür. Buna ek olarak, ilgili örnekteki işaretli kısımlarda görülen glissandoların viyolonsel icrâsında tını ve duygu yoğunlaştırıcı bir etki düşünülerek kullanıldıkları söylenebilir. Eser icrâsındaki glissando süslemelerinin, 52. ölçüdeki yegâh-rast perdeleri arasındaki çıkıcı hareketli kullanımının haricinde, viyolonselde inici hareketler üzerinde tercih edilmiş olduğu görülmüştür.

Eserin viyolonsel icrâsındaki bu glissando süslemelerinin, eserin tını yoğunluğunu destekleyici birer unsur olarak ezgi çizgisini zenginleştirdiklerini ifâde etmek mümkündür. Ayrıca bu glissandoların, eserdeki müziksel akışın dinamiklerine uygun olarak perdeler arasında yumuşak bir tını ile geçiş yapmak üzere uygulandıkları söylenebilir.

#### *Mordan kullanımı*

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *mordan* kullanımı incelenmiştir. Mes'ud Cemil'in eserdeki viyolonsel icrâsında yalnızca üst hareketli mordan türünü kullandığı görülmüştür.

### Üst hareketli mordan kullanımı

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in *üst hareketli mordan* kullanımını incelenmiştir. Bu mordan türünün eser icrâsı kapsamında toplam 28 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

19

22

Örnek 19

Yukarıdaki örnekte, mülâzime hânesinde 20-22. ölçüler arasındaki üst hareketli mordan süslemesi kullanımı görülmektedir. 7-9. ölçüler ile 20-22. ölçülerdeki mordan kullanımı, benzer süsleme kullanımına verilebilecek yerinde bir örnektir. İşaretli kısımlarda kaba rast, rast, acem aşîrân ve yegâh perdelerinde yapılan mordan süslemelerinin, nağme başlangıçlarını renklendirmek ve ezgisel çizgiyi zenginleştirmek amacıyla yapıldıkları söylenebilir.

49

2. HÂNE

arco

mf

Örnek 20

Yukarıdaki örnekte ise, 49-51. ölçüler arasındaki bir diğer üst hareketli mordan süslemesi kullanımı görülmektedir. Bu ölçülerde, viyolonsel eşliğindeki pizzicato sonrası gelen tını ve dinamik değişikliğini pekiştirme amaçlı olarak işaretli kısımlarda gösterilen ırak, yegâh ve hüseyinî aşîrân perdeleri üzerinde yoğun bir mordan kullanımı gerçekleştirildiği söylenebilir. Bununla birlikte, söz konusu örneklerde, farklı perdeler üzerinde yapılan bu mordan süslemelerinin tınısal anlamda bir pekiştirici işlevine de sahip olduklarına dikkat çekmek mümkündür.

### *Pizzicato kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *pizzicato* kullanımı incelenmiştir. Pizzicato'nun eser icrâsı kapsamında toplam 12 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 43, features a treble clef and a key signature of one flat. It includes dynamics such as *p*, *pp*, and *p*, along with markings for *gliss.*, *vib.*, and *pizz.*. The second system, starting at measure 46, also features a treble clef and a key signature of one flat. It includes dynamics such as *p*, *cresc.*, and *mp*, along with a *vib.* marking. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some notes marked with vibrato or pizzicato symbols.

Örnek 21

Üstte verilen örnekte, mülâzime hânesinin son cümlesinde 3. hâneye geçiş öncesindeki pizzicato kullanımı görülmektedir. 44-48. ölçüler arasında Uşşak seyriyle işlenen ezgi, viyolonsel eşliğinde pizzicato tekniği ile icrâ edilerek sunulmuştur. Viyolonseldeki bu pizzicato kullanımının, ezgi çizgisi üzerindeki müziksel akışı ferahlatacak parlak bir tını ve karakter değişikliği göstermek amacıyla uygulandığı söylenebilir. Viyolonsel icrâsındaki bu beklenmedik karşıtlık, eserin 79-85. ölçüleri arasında da yer yer çift ses ve üçlü akor uygulamalarıyla zenginleştirilerek tekrar kullanılmıştır. Söz konusu bu

karşıtlığı, viyolonselın tınısal özelliklerinden yararlanarak sağlama fikrinin ince bir müziksel düşüncenin ürünü olduğuna dikkat çekmek mümkündür.

#### *Trill kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *trill* kullanımını incelenmiştir. Trill'in eser icrâsı kapsamında toplam 8 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

The image shows a musical score for a section titled "MÜLÂZİME". The score is written for a violin, with a treble clef and a 4/4 time signature. The piece starts at measure 85. The notation includes various performance instructions: "arco" (arco), "vib." (vibrato), "p" (piano), "stacc." (staccato), "gliss." (glissando), and "tr." (trill). The trill is indicated by a box around the note in measures 86 and 87. The score is presented in two staves.

#### Örnek 22

Yukarıda verilen nota örneğinde, mülâzime hânesinin son tekrarında 86. ve 87. ölçülerdeki trill süslemesi kullanımı görülmektedir. İşaretili kısımlarda görülen noktalı sekizlik değerdeki acem aşîrân perdeleri üzerindeki kısa ve sık salınımlı trill süslemelerinin, eserdeki müziksel akışa küçük çaplı bir estetik ve zarafet katma düşüncesiyle yapılmış oldukları söylenebilir.

Viyolonsel icrâsındaki trill süslemelerinin, daha ziyâde uzun süreli perdeler üzerinde uygulandıkları görülmüştür. Eser icrâsındaki bütün trillerin, kullanıldıkları tartımların güçlü zamanı üzerinde yapıldıklarına dikkat çekmek mümkündür.

#### *Vibrato kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *vibrato* kullanımını incelenmiştir. Vibrato'nun eser icrâsı kapsamında toplam 55 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

73 2. HÂNE

76

### Örnek 23

Üstte verilen örnekte, tekrarlanan 2. hânenin ilk cümlesindeki vibrato kullanımını görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, 73-78. ölçüler arasındaki ezgi çizgisindeki ırak, kaba düğâh, hüseyinî aşîrân yegâh, kaba hicâz, bûselik ve düğâh perdeleri üzerinde sık ve yoğun bir vibrato kullanımı sergileyen Mes'ud Cemil'in, söz konusu ezgide uzun süre değerli perdelerdeki kalışları hacimli ve ivmeli bir tınıyla belirginleştirip pekiştirmek amacıyla vibrato yaptığı söylenebilir. Vibrato süslemesinin, eserin bu 5 ölçüsündeki kullanımını, hânelerin müziksel fikrini duygu ve tını olarak yoğunlaştırarak sergileme çabası olarak görülebilir. Bu kısımdaki vibrato uygulamasını aynı ezgi çizgisi üzerinde yer alan glissando kullanımının da desteklediğine dikkat çekmek mümkündür.

### Ezgisel çeşitlemelerle yapılan süslemeler

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsında *ezgisel çeşitlemelerle* yaptığı süslemeler incelenmiştir. Bu çeşitlemelerle yapılan süslemelerin eser icrâsı kapsamında toplam 19 ölçüde kullanıldığını görülmüştür.

37 MÜLÂZİME

40

Örnek 24

Yukarıda verilen nota örneğinde, mülâzime hânesinin tekrarında 38. ve 40. ölçülerdeki ezgisel çeşitlemeyle yapılan süsleme kullanımları görülmektedir. 38. ölçüde acem aşîrân perdesi üzerindeki hızlı trill kullanımı ezgi çizgisine tını zenginliği katma amacı taşırken, 40. ölçüde yapılan çeşitleme ise perdeler arasındaki bağlantıları kaba çargâh ve düğâh arasındaki atlama nedeniyle bir tür yumuşatma girişimi olarak yorumlanabilir. Aynı anlayışla gerçekleştirilen bu kullanımın, eserin 88. ölçüsünde de mevcut olduğuna rastlanmıştır.

82

Örnek 25

Yukarıda verilen nota örneğinde, tekrarlanan mülâzime hânesinin sonunda ezgisel çeşitlemelerle yapılan süsleme kullanımları görülmektedir. 82 ve 83. ölçülerde Mes'ud Cemil'in (2. hâne ve tekrarlarındaki) nevâ-eviç perdeleriyle oluşturduğu çift ses ile kaba çargâh-rast-hüseyini perdeleriyle oluşturduğu üçlü akor kullanımı, pizzicato

teknîğiyle sergilediği viyolonsel icrâsındaki armonik bir arayış çabasıyla birlikte bir eşlik niteliğine öykünme girişimi olarak yorumlanabilir. Bunun dışında, eserin 11. ve 34. ölçülerde (I. hâne ve tekrarında) rastlanan ve birbirinin tekrarı niteliğinde ezgisel olan çeşitlemelerde, viyolonsel 60. ve 84. ölçülerde (2. hâne ve tekrarında) mevcut olan benzer ezgisel yapıyı kullanması, eser genelinde müziksel bir bütünlük sağlama çabası olarak yorumlanabilir. Mes'ud Cemil'in söz konusu hâneler arasında küçük ayrıntılar (onaltılık değerdeki acem, hüseyni, nevâ ve nim hicâz perdelerinin ardışık kullanımı) aracılığıyla bir köprü kurma fikrini, 60. ve 84. ölçülere gelindiğinde viyolonselde eşlik niteliğinde olan bir ezgisel yapı kapsamındaki icrâsıyla desteklediği söylenebilir.

91

94

Örnek 26

Yukarıdaki örnekte, mülâzime hânesinin son tekrarında 92. ve 96. ölçülerdeki ezgisel çeşitlemelerle yapılan süsleme kullanımı görülmektedir. Eserin bu ölçülerinde, viyolonsel pest bölgedeki kaba rast- kaba irak ve kaba çargâh-kaba segâh perdelerinin kullanımıyla yapılan çeşitleme ise ezgi çizgisinin seslerini belirginleştiren bir sadeleştirme uygulaması olarak dikkat çekici niteliktedir. Eserin 38. ölçüsünde yapılan çeşitleme de bu anlayış çerçevesine dâhil edilebilir.



## Tartımsal çeşitlemelerle yapılan süslemeler

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsında *tartımsal çeşitlemelerle* yaptığı süslemeler incelenmiştir. Bu çeşitlemelerle yapılan süslemelerin eser icrâsı kapsamında toplam 18 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 27

Üstte verilen nota örneğinde, 2. hânedeki 55. ve 57. ölçülerdeki tartımsal çeşitlemelerle yapılan süsleme kullanımı görülmektedir. Eserin 55. ölçüsünde ezgi çizgisine (yegâh-hüseynî aşîrân-ıraq perdeleri arası) noktalı tartımlar ile ivme kazandırma amacının, 57. ölçüde (hüseynî aşîrân-yegâh perdeleri) çarpmalar ve vibrato ile zenginleştirme çabasına dönüştüğü gözlemlenebilir.



Örnek 28

Yukarıda verilen nota örneğinde, 2. hâne tekrarında 77. ölçüdeki tartımsal çeşitlemelerle yapılan süsleme kullanımı görülmektedir. 77. ölçüde de Mes'ud Cemil'in, yegâh-kaba nim hicaz ve ıraq-hüseynî aşîrân perdeleri arasında noktalı tartımlarla çeşitleme yaparak eser icrâsına tartımsal olarak canlılık kazandırmaya çalıştığı söylenebilir. Eserin 77, 82. ve 89-90. ölçülerindeki uygulama da 55. ölçüsündeki ivme kazandırma amacı kapsamında yorumlanabilir.

## Eşlik unsuru olarak yapılan süslemeler

Bu başlıkta Mes'ud Cemil'in, eserin asıl notasında yer almayan, kendisinin oluşturduğu çeşitli nağme ve tartımlarla *eşlik unsuru* olarak yaptığı süslemeler incelenmiştir. Eşlik unsuru olarak yapılan süslemelerin eser icrâsı kapsamında toplam 22 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

13 MÜLÂZİME



Örnek 29

Üstteki örnekte verilen nota örneğinde, mülâzime hânesinin başlangıcındaki eşlik unsuru olarak yapılan süsleme kullanımı görülmektedir. 13-15. ölçülerde viyolonseldeki 5'li aralığa sahip çift sesli dem ses işlevindeki eşlik unsuru, müziğin bulunduğu eksen (kaba düğâh) ve eksenin ikinci derecedeki önemli perdesini (hüseynî aşîrân) duyurması açısından ezgisel açıdan dikkate değer bir girişim olarak değerlendirilebilir. Aynı girişim, eserin 25-26. ve 28-29. ölçülerinde de mevcuttur. Ayrıca eserin 36. ve 37. ölçülerinde görülen eşlik unsuru da yapı olarak aynı özelliği sunmaktadır.

43

46

### Örnek 30

Üstteki örnekte verilen nota örneğinde, tekrar edilen mülâzime hânesinde 44-48. ölçüler arasındaki eşlik unsuru olarak yapılan süsleme kullanımı görülmektedir. Bu ölçüler arasında viyolonsel eşliği açısından ilginç bir yapıyla karşılaşılmaktadır. Viyolonsel, ezgi çizgisine tam anlamıyla bağlı kalmak suretiyle pizzicato tekniği uygulayarak icrâya başlamıştır. Burada müzik, pizzicatonun da etkisiyle tını ve karakter olarak biraz farklılaşmıştır. Ezgisel akışın oldukça hafifletilmesiyle mevcut tınısal yoğunluk içerisinde beklenmedik bir karşıtlık yaratılmıştır. Bu nedenle, ilgili örnekte işaret edilen ezgi çizgisinin daha yalın bir biçimde yorumlandığı ve aynı tekniğin (pizzicato) kullanıldığı 79-84. ölçüleri de bu kapsamda değerlendirmek gerekir.

79

pizz. mp

arco pizz.

82

mf

#### Örnek 31

Üstteki örnekte verilen nota örneğinde, 2. hânenin tekrarında 79. ve 81-84. ölçüler arasındaki eşlik unsuru olarak yapılan süsleme kullanımı görülmektedir. Nevâ, hüseyinî ve eviç perdelerinin noktalı dörtlük ve sekizlik tartımlar şeklinde kullanılmasıyla yapılan ezgisel sadeleştirme ile özellikle uzun süre değerli perdelerle oluşturulan çift ve üçlü sesler, söz konusu ezgi çizgisindeki viyolonsel eşliğinde girilen bir tür armonik arayışı temsil etmektedirler. Bununla birlikte, eserin 84. ölçüsünde viyolonsel icrâsının ana ezgi çizgisinden bağımsız biçimde çeşitlendirilerek işlenmesi, bu noktada ortaya çıkan bir eşlik niteliğinin varlığını göstermektedir.

Son olarak, eserin 64. ölçüsünde staccato tekniğinin kullanılması ise ezgisel çizgiye bağlı kalınarak tınsal bir karşıtlık yaratma girişimi şeklinde yorumlanabilir. Bu nedenle, 64. ölçüdeki staccato ile icrâ edilen nağmenin eşlik kullanımı olarak değerlendirilmesinin daha uygun olduğu söylenebilir.

#### 4.14.4. Onuncu alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, Mes'ud Cemil'in eserdeki viyolonsel icrâsında kullandığı müziksel ifade unsurları incelenmiştir. Mes'ud Cemil'in eser icrâsında *pianissimo*, *piano*, *mezzo piano*, *mezzo forte*, *forte*, *crescendo*, *decrescendo* ve *diminuendo*

nüanslarını kullandığı görülmüştür. Viyolonsel icrâsında, nüansların dışında kullandığı diğer müziksel ifâde unsurlarının da *vurgu* ve *ritardando* olduğu belirlenmiştir.

Eserde sergilediği viyolonsel icrâsında, Mes'ud Cemil'in müziksel ifâde unsurlarını çeşitli bir biçimde kullandığını belirtmek mümkündür. Bu eserdeki viyolonsel icrâsında, hafif nüansları da kullanmakla birlikte, daha ziyâde gür nüansları ön plana çıkarttığı görülmüştür. Mes'ud Cemil'in eserde orta kuvvetli bir tını gürlüğü ekseninde viyolonsel icrâsı yaptığı söylenebilir. Eser icrâsında kullandığı tüm nüansları, eserin ses kaydında çoğunlukla pest bölgeden çalarak eşlik ettiği kemençe ile viyolanın tını gürlüğünü de dikkate alarak ve bu sazlarla dengeli bir uyum ve tınısal karşıtlık sağlayacak şekilde uyguladığı görülmüştür. Bununla birlikte, eserdeki pest tını ağırlıklı viyolonsel icrâsını, yüksek bir dinamizmle birlikte, müziksel ifâde açısından incelikli ve titiz bir nüans kullanımıyla da ortaya koyduğuna dikkat çekmek mümkündür.

Mes'ud Cemil'in eserdeki viyolonsel icrâsında ortaya koyduğu müziksel ifâde unsurları kullanımını genel bir bakış açısıyla şu şekilde değerlendirilebilir:

*Pianissimo (pp) nüansını;*

Müziksel dinamizmin en düşük seviyede gösterildiği mülâzime tekrarında pizzicato tekniğiyle icrâ ettiği perdelerde,

*Piano (p) nüansını;*

Müziksel dinamizmin düşürüldüğü cümlelerde, viyolonseli pizzicato ve staccato tekniğiyle icrâ ettiği ezgi kesitlerinde, mülâzimenin son tekrarının ilk cümlesindeki ezgide, eserin bitiminde tam karara gidişte icrâ ettiği nağmelerde, *mp*, *mf* ve *decrescendo* nüanslarının sonrasında,

Mezzo piano (mp) nüansını;

Müziksel dinamizmin düşürüldüğü cümlelerde, 2. hânedeki ezgiyi orta bölgedeki tiz perdelerden pizzicato ile icrâ ettiği cümlede, mülâzime ve hâne tekrarlarının ikinci cümlesinde, inici seyir özelliği gösteren ezgi kesitlerinde, *f* ve *mf* nüanslarından *crescendo* ile yaptığı gürlük azaltmalarında, *p* nüanslarının sonrasında, viyolonsel in pest bölgeden uzun ve bağlı çift seslerle kemençe ile viyola tarafından icrâ edilen ezgiye yaptığı eşlikte,

Mezzo forte (mf) nüansını;

Hâne ve mülâzime başlangıçları ile sonlarında, kemençe ve viyolayla birlikte eserin müziksel dinamizmini yükselttiği ezgi kesitlerinde, bu sazlara pest bölgeden uzun çift seslerle yaptığı dem eşliklerinde, çıkıcı-inici seyir özelliği gösteren ezgi kesitlerinde, viyolonsel in pest tınısını vurgulamak istediği ezgi kesitlerinde, *crescendo* ile yaptığı gürlük artışları sonrasında, *f* ve *mp* nüanslarının sonrasında,

Forte (f) nüansını;

1. hâne geneli ile mülâzime ve 2. hâne başlangıçlarında, kemençe ve viyolayla birlikte eserdeki müziksel dinamizmi en üst düzeyde yansıttığı cümlelerdeki ezgi kesitlerinde, bu sazların icrâ ettiği ezgiye viyolonsel in pest bölgesindeki uzun ve bağlı çift sesleri kullanarak yaptığı dem eşliklerinde, pest bölge eşliğini belirgin şekilde duyurmak istediği ezgi kesitlerinde, *mf* nüansından *crescendo* ile yaptığı gürlük artışları sonrasında,

Crescendo nüansını;

*mp*, *mf* ve *f* nüanslarına yükselirken yaptığı gürlük artışlarında, *decrescendo* ile birlikte yaptığı dinamik dalgalanmalarda,

Decrescendo nüansını;

*mp* ve *p* nüanslarına düşerken yaptığı gürlük azaltmalarında, *crescendo* ile birlikte yaptığı dinamik dalgalanmalarda,

Diminuendo nüansını;

Müziksel dinamizmin düşürülmeye başlandığı bazı ezgi kesitlerinde,

Vurgu 'yu;

Eserin 1. hânesinin ilk cümlesindeki bazı perdelerde, çarpmalarla süslediği bazı perdelerde, viyolonselın pest bölgesinden ezgiye eşlik yaptığı uzun çift seslerde, inici ve çıkıcı seyir özelliği gösteren ezgi kesitlerindeki bazı perdelerde, vibrato ile desteklediği uzun süre değerine sahip bazı perdelerde, ezgi çizgisi üzerindeki bazı çift seslerde, mordan süslemesi yaptığı bazı perdelerde, staccato ve pizzicato teknikleriyle icrâ ettiği ezgi kesitlerindeki bazı perdelerde, nağme başlangıçlarındaki bazı perdelerde, üç sesli pizzicato akorda, ezgi çizgisi üzerinde oktav atlaması yaptığı perdelerde,

Ritardando 'yu;

Eser icrâsının bitiminde tam karara giden cümlenin son iki ölçüsündeki mertebe ağırlaştırmasında kullandığı belirlenmiştir.

Mes'ud Cemil'in sıklık olarak eser icrâsı kapsamında;

- *Pianissimo nüansını* yalnızca 1 ölçüde,
- *Piano nüansını* toplam 13 ölçüde,
- *Mezzo piano nüansını* toplam 33 ölçüde,
- *Mezzo forte nüansını* toplam 35 ölçüde,
- *Forte nüansını* toplam 14 ölçüde,
- *Crescendo nüansını* toplam 10 ölçüde,
- *Decrescendo nüansını* toplam 10 ölçüde,

- *Diminuendo nüansını* toplam 4 ölçüde,
- *Vurgu 'yu* toplam 40 ölçüde,
- *Ritardando 'yu* da yalnızca 1 ölçüde kullandığı görülmüştür.

Mes'ud Cemil'in müziksel ifâde unsurlarını eser icrâsında güçlü ve incelikli bir yorumlama anlayışıyla ortaya koyduğuna dikkat çekmek mümkündür. Viyolonsel in pest icrâ bölgesinden eşlik ettiği kemençe ve viyolayla müziksel ifâde açısından uyumlu ve dengeli bir bütünlük oluşturduğu söylenebilir. Bunun yanı sıra, Mes'ud Cemil'in viyolonsel icrâsını sergilediği güçlü tını karakteriyle birlikte, hafif nüans kullanımı konusundaki titizliği ve becerisiyle de gösterdiği gözlenmiştir. Eserin icrâsında kullandığı nüanslar, Mes'ud Cemil'in tını üretimi ve müziksel yorum konusundaki ustalığını sergileyen en kayda değer unsurlar arasında değerlendirilebilir. Buna ek olarak, eserin ezgisel karakteriyle uyumlu ve bütünlüklü olacak şekilde nüans kullanmaya da oldukça özen gösterdiğini vurgulamak mümkündür.

#### **4.15. Segâh Peşrevi**

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in viyolonselle refakat ettiği Neyzen Yusuf Paşa'ya ait Segâh Peşrevi'nde (Bkz. EK-16) kullandığı teknik ve müziksel unsurların analizi için belirlenmiş olan 7, 8, 9 ve 10 numaralı alt problemlere yönelik elde edilen bulgular, nota örneği desteğiyle birlikte alt başlıklar halinde incelenerek yorumlanmıştır.

##### **4.15.1. Yedinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum**

Bu alt problem kapsamında, eserdeki viyolonsel icrâsında kullanılan pozisyonlar incelenmiştir. Yapılan analiz sonucunda, viyolonsel in 1, 2, 3 ve 4. temel pozisyonlarının kullanıldığı görülmüş, 4. pozisyondan yukarı olan diğer üst pozisyonların kullanımına rastlanmamıştır.



## Birinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *birinci pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Birinci pozisyonun eser icrâsı kapsamında toplam 86 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

1. HÂNE  
DEVİR-I KEBİR ( ♩ = 70-74 )

MESUD CEMİL'İN  
VİYOLONSEL İLE  
İCRÂSI

ESERİN NOTASI

The image shows a musical score for the first hâne of Mes'ud Cemil's work. The score is in 2/4 time, key of D major, and tempo of 70-74. It features a melody with vibrato and dynamic markings (mp, mf, dim.) and a bass line. The first position is used in measures 2-6. The score is divided into two systems. The first system shows the melody and bass line for measures 1-4. The second system shows the melody and bass line for measures 5-6. The first position is used in measures 2-6. The score is labeled '1. HÂNE DEVİR-I KEBİR ( ♩ = 70-74 )' and 'MESUD CEMİL'İN VİYOLONSEL İLE İCRÂSI'. The first system is labeled 'ESERİN NOTASI'. The second system is labeled '4'.

Örnek 1

Üstteki örnekte, eserin 1. hânesinin 2-6. ölçüleri arasındaki 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Bolâhenk akorduyla icrâ edilen ve Segâh seyriyle giriş yapılan 1. hâne ezgisinde, viyolonselın pest bölgesindeki kaba rast-ıрак arası tam ve yarım perdeleri el altı ve birbirine paralel konumda, ardışık olarak seslendirmede teknik açıdan kolaylık sağladığı için 1. pozisyonu kullandığı ifade edilebilir. Bununla birlikte Cemil'in, viyolonselın IV. ve III. telleri arasında teknik açıdan esnek şekilde geçiş yapılarak icrâ edilmeye elverişli olması bu cümledeki ezginin icrâsında 1. pozisyonu kullanmak istediğini belirtmek mümkündür. Ayrıca yukarıdaki örnekte görülen ezginin, viyolonselın pest bölgesindeki perdelerle eserin karakteriyle uyumlu olan ciddî, koyu ve derinlikli bir tınıyla duyurulmasını sağlayarak icrâyı zenginleştirilmesi nedeniyle de 1. pozisyonu tercih ettiği düşünülebilir.

3. HÂNE (♩=80-82)

Örnek 2

Yukarıdaki örnekte, eserin 3. hânesinde, 49-51. ölçüler arasında ezgi üzerindeki bir diğer 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Cemil, örnekteki ezgiyi eserin asıl notasında göre bir oktav pestten icrâ etmiştir. Üst hatta boş telle uzatılan nevâ perdesine koşturularak, alt hattaki 3. hâne ezgisini oluşturan segâh, nim kürdî, rast ve ırak perdelerini birbirine paralel, el altı ve akıcı bir konumda seslendirmek amacıyla 1. pozisyonu kullanmıştır. Cemil'in bu pozisyonu kullanımında, Bolâhenk akordunun viyolonselde Segâh makamının icrâsına sağladığı teknik kolaylığın da etkisinin olduğu söylenebilir. Söz konusu bu teknik kolaylık, Segâh makamı perdelerinin Bolâhenk akordunda el altı ve paralel şekilde ulaşılabilirliği olarak açıklanabilir. Ayrıca Bolâhenk akordunda, rast ve nevâ perdelerinin viyolonselde orta bölgesinde boş tellere denk gelmesi de bu teknik rahatlığın icrâyaya yansıtılmasını sağlamaktadır. Bununla birlikte Cemil'in, viyolonselde I. ve II. tellerinde dem ses işleviyle kullandığı nevâ perdesiyle ezgiyi aynı anda icrâ etmeye teknik olarak elverişli olduğu için de 1. pozisyon kullanımını tercih ettiği söylenebilir. Ayrıca Cemil'in, üstteki örnekte gösterilen ezgi kesitini viyolonselde I, II ve III. tellerini kullanarak parlak, keskin ve gür bir tınıyla eşliği güçlendirmek ve eser icrâsında yer alan kemanla birlikte 3. hânedeki müziksel dinamizmi yükseltmek amacıyla da 1. pozisyona başvurduğunu belirtmek mümkündür.

### İkinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *ikinci pozisyon* kullanımı incelenmiştir. İkinci pozisyonun eser icrâsı kapsamında toplam 34 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 3

Yukarıdaki örnekte, eserin 2. hânesinde 19. ve 20. ölçülerdeki 2. pozisyon kullanımı görülmektedir. Bu örnekte Cemil'in, hüseyinî aşîrân ve ırak perdesiyle birlikte rast perdesini de viyolonsel III. teli üzerinde kapalı, el altı ve ardışık konumda basmasına teknik olanak sağladığı için 2. pozisyonu kullandığı ifade edilebilir. Bununla birlikte, yegâh perdesi üzerindeki kalıça pest tını bölgesindeki perdeleri kullanarak daha koyu ve yumuşak bir tınıyla düşmek için de 2. pozisyon kullanımını tercih ettiği düşünülebilir. Bunun dışında, II. tel üzerinde çargâh perdesinden 1. pozisyondaki kürdî perdesine glissando ile kayarak geçiş yapmak amacıyla da 2. pozisyonu kullandığını belirtmek mümkündür. Bu pozisyon geçişiyle birlikte Cemil'in, glissando yaparak icrâya küçük bir tınısal renk katmak istediği de söylenebilir. Ayrıca 2. pozisyonun, komşusu olan 1. pozisyona geçişlerde teknik açıdan kolaylık sağlaması nedeniyle de Mes'ud Cemil tarafından sıkça kullanıldığı görülmektedir.

Örnek 4

Yukarıdaki nota örneğinde, eserin 3. hânesinin ilk cümlesinin sonunda, 53-54. ölçülerdeki 2. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil, eserin asıl notasına göre bir oktav pestten icrâ ettiği cümle ezgisinde, çargâh ve segâh perdeleriyle birlikte nevâ perdesini de viyolonsel II. telinde kapalı konumda, koyu bir tınıyla basmak ve

kürdî perdesi üzerinde trill süslemesi yapmak için 2. pozisyon kullandığı ifade edilebilir. Bununla birlikte Cemil'in, 54. ölçüde üst hatta (I. tel) dem ses işleviyle kullandığı açık konumdaki nevâ perdesiyle birlikte, alt hattaki (II. tel) segâh, çargâh ve nevâ perdelerini aynı tel üzerinde ardışık ve topluca icrâ etmek için 2. pozisyonu kullandığını söylemek mümkündür. 2. pozisyonda, nevâ perdesinde yapılan çift hatlı kalışın icrâyı tını, hacim ve dinamik olarak güçlendirdiği de dikkat çekmektedir.

### Üçüncü pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *üçüncü pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Üçüncü pozisyonun eser icrâsı kapsamında toplam 9 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 5

Üstteki örnekte, eserin meyân hânesinde 52. ve 53. ölçülerdeki 3. pozisyon kullanımı görülmektedir. Cemil'in 3. pozisyonu, viyolonsel III. telindeki çargâh perdesinin ardından kapalı konumda bastığı nevâ perdesinin üzerinde trille süsleme yapmak için kullandığına dikkat çekmek mümkündür. Bunun yanı sıra Cemil'in, çargâh, nevâ ve trill süslemesinden dolayı da çarpılarak duyurulan hüseyînî perdelerini III. telde ardışık, el altı şekilde, koyu ve dolgun bir tınıyla duyurarak viyolonsel aracılığıyla eser icrâsına genel anlamda tınısal hacim katmayı amaçladığı da düşünülebilir. Ayrıca 3. pozisyonun, komşusu olan 1. ve 2. pozisyonlara geçişlerde teknik açıdan kolaylık sağlaması nedeniyle de Mes'ud Cemil tarafından eser icrâsında tercih edildiğini vurgulamak mümkündür.

Örnek 6

Yukarıdaki örnekte, eserin 2. hânesinde 28. ölçüdeki 3. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil, viyolonsel III. teli üzerindeki ırak perdesine bağladığı ve çarpma işleviyle kullandığı rast perdesini kapalı konumda, daha rahat şekilde ve belirgin bir tınıyla basması gerektiği için 3. pozisyonu kullanmıştır. Bununla birlikte, işaretli kısımda yer alan nağmeyi oluşturan rast, ırak ve acem aşîrân perdelerini III. tel üzerinde ardışık ve bütün olarak, koyu ve derinlikli bir tınıyla duyurarak icrâ etmek istediği de düşünülebilir.

#### Dördüncü pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *dördüncü pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Dördüncü pozisyonun eser icrâsı kapsamında toplam 21 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 7

Üstteki örnekte, 2. hânedeki 25-27. ölçüler arasındaki 4. pozisyon kullanımı görülmektedir. Eserin asıl notasına göre viyolonselde bir oktav pestten icrâ ettiği ezgi kesitinde Cemil'in, rast ve düğâh perdelerini III. telde, kapalı konumda, koyu ve

dolgun bir tınıyla basmak ve rast perdesindeki kalışı vibrato ile titreşimli ve hacimli bir şekilde icrâ edip belirtmek amacıyla 4. pozisyonu kullandığı ifade edilebilir. Bununla birlikte, ilgili işaretli kısımda görülen irak, rast ve düğâh perdelerini viyolonsel III. teli üzerinde, ardışık ve el altı konumda daha koyu ve yumuşak bir tınıyla seslendirmek için de 4. pozisyona başvurduğunu söylemek mümkündür.

#### 4.15.2. Sekizinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, eserdeki viyolonsel icrâsında kullanılan yay teknikleri incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, eser icrâsında *legato* ve *detaché* yay tekniklerinin kullanıldığı görülmüştür.

##### Legato yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *legato yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Legato yay tekniğinin eser icrâsı kapsamında toplam 81 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

49 3. HÂNE

*mf* *vib.* *vib.*

Örnek 8

Yukarıdaki örnekte, eserin 49. ve 50. ölçülerindeki nağmelerde yer alan legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Cemil'in, hâne girişindeki cümleye, üst hatta açtığı nevâ perdesinin dem ses eşliğiyle birlikte akıcı, bütünlüklü ve yumuşak bir icrâyla giriş yapmak ve rast perdesindeki kalışa daha pürüzsüz bir tınıyla düşmek için legato yay tekniği kullandığını ifade etmek mümkündür. Buna ek olarak, üst hattaki nevâ dem sesi daha bağlı ve kesintisiz bir şekilde alt hattaki ezgiyle bütünleştirmek amacıyla da legato yay tekniğini tercih ettiği düşünülebilir.

82

Örnek 9

Yukarıdaki örnekte de 4. hânenin son cümlesinde, 82-83. ölçülerdeki ezgi kesitinde yer alan bir diğer legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Cemil'in, ilgili örnekte görülen ezgi kesitini viyolonselın pest icrâ bölgesinden bütünlüklü ve akıcı bir tınıyla öne çıkarmak ve ilgili cümleyi ve 4. hâneyi yumuşak, pürüzsüz ve kesintisiz bir ifadeyle sonlandırmak amacıyla legato yay hareketleriyle icrâ etmek istediği düşünülebilir. Bununla birlikte, Cemil'in bu ezgi kesitindeki legato yay tekniği kullanımının genel anlamda icrâ bütünlüğünü de zenginleştirdiği söylenebilir.

#### Detaché yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *detaché yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Detaché yay tekniğinin eser icrâsı kapsamında toplam 74 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

76

Örnek 10

Yukarıdaki örnekte, eserin 4. hânesinde 76-78. ölçüler arasındaki detaché yay tekniği kullanımı görülmektedir. Eserin asıl notasına göre nevâ üzerinde Rast yapılan ezgi kesitini viyolonselın pest bölgesinde düğâh-yegâh perdeleri arasında, köşeli ve keskin bir tınısal karakterle seslendirmek ve bu kısımdaki eşliğini icrâ genelinde ön plana

çıkartıp ezgi akışını zenginleştirmek amacıyla Cemil'in, ilgili örnekteki işaretli kısım için detaché yay tekniğini uygun gördüğü düşünülebilir. Bununla birlikte dörtlük değerdeki ırak perdeleri üzerinde yaptığı vibratoları ayrı yay hareketleriyle daha belirgin ve vurgulu olarak icrâ etmek istediğini söylemek de mümkündür.

79 arco mf vib. f mf f

Örnek 11

Üstteki örnekte ise yine 4. hânedeki 81. ve 82. ölçülerdeki detaché yay tekniği kullanımının bir başka örneği görülmektedir. Mes'ud Cemil, işaretli kısımda yer alan inici nağmeyi, viyolonselın pest bölgesinde düğâh-yegâh arasındaki perdelerle köşeli, keskin ve vurgulu bir şekilde icrâ ederek eşlikteki tartımsal yapıyı genel icrâyaya belirgin bir biçimde yansıtmak amacıyla detaché yay tekniğini tercih ettiğini öne sürmek mümkündür.

#### 4.15.3. Dokuzuncu alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, eserdeki viyolonsel icrâsında *süsleme tekniği* olarak yapılan süslemeler, *ezgisel çeşitlemelerle yapılan süslemeler*, *tartımsal çeşitlemelerle yapılan süslemeler* ve *eşlik unsuru olarak yapılan süslemeler* incelenmiştir.

##### Süsleme tekniği olarak yapılan süslemeler

Yapılan analiz doğrultusunda, eserdeki viyolonsel icrâsında teknik olarak *çarpma*, *mordan*, *trill*, *glissando*, *vibrato* ve *pizzicato* gibi süsleyici unsurların kullanıldığı görülmüştür.



### *Çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *çarpma* kullanımını incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, Cemil'in viyolonsel icrâsında *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma* ile *değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma* türlerini kullandığı görülmüştür.

### *Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma* kullanımını incelenmiştir. Bu çarpma türünün eser icrâsı kapsamında toplam 13 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

The image shows a musical score for Example 12, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It starts at measure 16. The melody features several ornaments: 'gliss.' (glissando) above notes in measures 16 and 17, and 'vib.' (vibrato) below notes in measures 16, 17, and 18. Dynamics include 'mf' (mezzo-forte) in measure 17 and 'dim.' (diminuendo) in measure 18. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment. The score ends with a double bar line.

Örnek 12

Yukarıdaki örnekte, mülâzime hânesinde 16. ölçüdeki değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımını görülmektedir. İlgili ölçüde işaretlenerek gösterilen bu çarpma türünün, Mes'ud Cemil tarafından inici nağmeler üzerinde, basamaklar halinde tekrarlanan hüseyinî aşîrân, yegâh ve kaba çargâh perdelerinin aralarını doldurmak ve eserdeki viyolonsel icrâsında tekdüzelikten imtinâ edilerek ezgiye küçük, süsleyici bir renk katmak amacıyla kullanıldıkları ifâde edilebilir.

### *Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma* kullanımını incelenmiştir. Bu çarpma türünün eser icrâsı kapsamında toplam 14 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

94

Örnek 13

Yukarıdaki örnekte, eserin mülâzime hânesindeki son müzik cümlesinde, 94. ve 95. ölçülerdeki değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı görülmektedir. Cemil'in bu çarpma türünü de viyolonselın pest bölgesinden vurguyla icrâ ettiği hüseyinî aşîrân, yegâh ve kaba çargâh perdelerini süslemek amacıyla kullandığı söylenebilir. Bunun dışında, bu çarpma kullanımı aracılığıyla Cemil'in gerek ilgili perdelerdeki vurgu unsurunu icrâda ön plana çıkarttığını ve gerekse nota örneğindeki perde aralarını da doldurup süslediğini belirtmek mümkündür. Bu çarpma türünün, eserin 94-95. ölçülerdeki belirgin pekiştirici unsur olarak kullanımının dışında çoğunlukla geçici nitelikte kullanıldıkları görülmüştür. Bu çarpmaların bağımsız bir süsleme niteliğinden ziyâde, Mes'ud Cemil tarafından ezgisel akışın bir parçası olarak düşünülerek yapıldıkları söylenebilir.

#### *Glissando kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *glissando* kullanımı incelenmiştir. Glissando'nun eser icrâsı kapsamında toplam 14 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

19

Örnek 14

Üstteki örnekte, eserin 19-21. ölçüleri arasındaki glissando kullanımı görülmektedir. Cemil'in, nota örneğindeki işaretli kısımlarda ırak-hüseyinî aşîrân, çargâh-kürdî ve düğâh-rast perdelerinin arasını, eserdeki ezgisel iniş câzibesini yansıtmak ve ona renk katmak amacıyla kısa ama belirgin glissandolarla süslediği ifâde edilebilir. Örnekte görülen glissandolar inici hareketli ve bağlayıcı nitelikte kullanılmıştır. Viyolonsel icrâsındaki bu glissando süslemelerinin, eserin tını yoğunluğunu destekleyici birer unsur olarak ezgi çizgisini zenginleştirdiklerini ifâde etmek mümkündür.

Eserdeki glissando süslemelerinin, 8. ölçüdeki yegâh-rast bağlantısı üzerindeki çıkıcı-başlatıcı niteliği hariç olmak üzere, inici-bağlayıcı bir unsur olarak birbirine yakın perdeler arasındaki kullanımı dikkati çekmektedir. Viyolonsel tarafından yapılan glissandoların eserin müziksel dinamizmi üzerindeki etkisinin tınısal yoğunlaştırıcı nitelikte olduğu söylenebilir.

#### *Mordan kullanımı*

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *mordan* kullanımı incelenmiştir. Cemil'in eserdeki viyolonsel icrâsında yalnızca üst hareketli mordan türünü kullandığı görülmüştür.

#### Üst hareketli mordan kullanımı

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in *üst hareketli mordan* kullanımı incelenmiştir. Bu mordan türünün eser icrâsı kapsamında toplam 28 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 15

Yukarıdaki örnekte, eserin 47. ölçüsündeki üst hareketli mordan süslemesi kullanımı görülmektedir. Cemil'in, 2. hâne sonrasında tekrar edilen mülâzimenin son cümlesindeki ezgi kesitinde, viyolonselın pest bölgesinden icrâ ettiği kaba çargâh, kaba segâh ve kaba kürdî perdelerini, ezgisel akışa renk ve canlılık katmak amacıyla ardışık olarak mordanlarla süslemek istediği düşünülebilir. Söz konusu perdelerin üzerinde yapılan mordanların tınısal anlamda bir pekiştirici işlevine de sahip oldukları görülmüştür. Bununla birlikte, viyolonsel eşliğinde sıkça uygulanan mordan tekniğinin, eserdeki genel süsleme kullanımının bir tür devamı niteliğinde olduğu görülmüştür.

### *Pizzicato kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *pizzicato* kullanımı incelenmiştir. Pizzicato'nun eser icrâsı kapsamında toplam 6 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

The image shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 67, features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The upper staff begins with a 'pizz.' marking and a dynamic of 'mp'. The music consists of eighth notes, with a crescendo leading to a 'f' dynamic and 'vib.' markings. The lower staff provides a bass line with eighth notes. The second system, starting at measure 70, also has a treble clef and one sharp key signature. The upper staff starts with a 'mf' dynamic and 'vib.' markings, then transitions to an 'arco' section with a 'f' dynamic. The lower staff continues with eighth notes and includes a second ending marked '2.'.

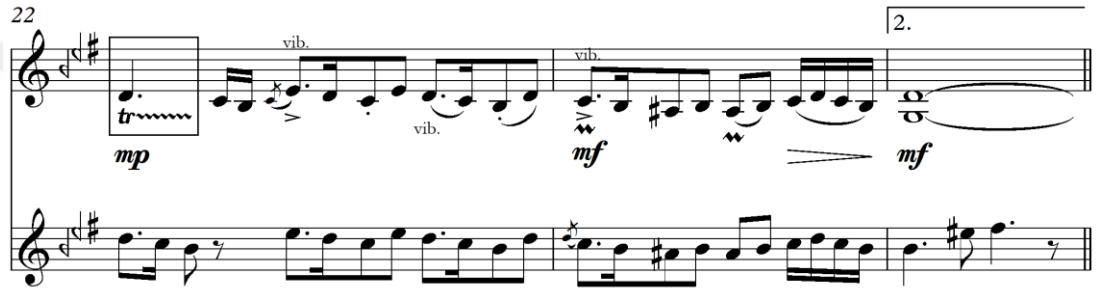
Örnek 16

Yukarıdaki örnekte, mülâzimenin 4. hâne öncesindeki tekrarında, 67-71. ölçüler arasındaki ikinci cümlesinde yapılan pizzicato kullanımı görülmektedir. Burada Mes'ud Cemil, mülâzimenin ikinci cümlesini oluşturan ezgiyi viyolonselın pest bölgesinde pizzicato tekniğiyle icrâ ederek hem farklı bir tınısal renk ve icrâ unsuru yaratmaya çalışmış hem de bu cümledeki ezgiye pizzicato desteğiyle hacim ve ivme

kazandırarak icrâ genelinde öne çıkmasını sağlamıştır. 67-71. ölçüler arasında ezgiyi tekrarlamak amacıyla kullanılan bu pizzicato icrânın, eserin ezgisel bütünlüğünü bozmayacak bir eşlik unsurunun gerektirdiği tınısal karşıtlığı sağlamak amacıyla yapıldığı söylenebilir.

### *Trill kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *trill* kullanımını incelenmiştir. Trill'in eser icrâsı kapsamında toplam 9 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.



The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It starts with a measure containing a trill (tr) over a quarter note, marked *mp*. The following measures contain a series of eighth notes with vibrato (vib.) markings. The bottom staff is in treble clef with the same key signature and time signature, showing a series of eighth notes. The score is labeled 'Örnek 17'.

### **Örnek 17**

Üstteki örnekte, mülâzime hânesinde 22. ölçü başındaki trill süslemesi kullanımı görülmektedir. Cemil'in, eserin asıl notasına göre viyolonselde bir oktav pestten icrâ ettiği ezgi kesitinin başlangıcındaki noktalı dörtlük değerdeki yegâh perdesini düz bir şekilde duyurmamak için sık salınımlı ve hızlı bir trille süsleyerek ezgisel ve tınısal anlamda daha renkli şekilde icrâ etmek istediği düşünülebilir. Trill süslemesinin eser genelindeki viyolonsel icrâsında, uzun süreli perdeler üzerinde pekiştirici bir işlevle kullanıldığı söylenebilir.

### *Vibrato kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *vibrato* kullanımını incelenmiştir. Vibrato'nun eser icrâsı kapsamında toplam 57 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

1. HÂNE  
DEVİR-İ KEBİR

Örnek 18

Yukarıdaki örnekte, eserin ilk cümlesindeki vibrato kullanımı görülmektedir. Eserin özgün notasına göre viyolonselde bir oktav pestten icrâ ettiği cümledeki ezgide Cemil'in, 1. ve 2. ölçülerde noktalı dörtlük ve dörtlük değerdeki kaba segâh, kaba çargâh ve kaba rast perdelerini dolgun ve hacimli bir pest tınıyla belirginleştirip viyolonsel eşliğinde duyurmak amacıyla vibrato yaptığını ifade etmek mümkündür. Söz konusu nota örneğinde, Cemil'in bu perdelere yoğun ve sık salınımlı vibrato uyguladığı görülmüştür. Ayrıca Cemil'in, viyolonsel müziksel ifade gücünü belirginleştirmekle birlikte, söz konusu perdeleri vibrato ile destekleyerek ezgi icrâsına derinlik ve anlam kattığı söylenebilir.

Viyolonsel icrâsındaki vibratoların, eserin ağırbaşlı ve ciddî karakterine uygun bir tını yaratmak amacıyla yoğun bir ifâdeyle ve özellikle de uzun süreli notalar üzerinde belirgin şekilde kullanıldıkları söylenebilir.

#### Ezgisel çeşitlemelerle yapılan süslemeler

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsında *ezgisel çeşitlemelerle* yaptığı süslemeler incelenmiştir. Bu çeşitlemelerle yapılan süslemelerin eser icrâsı kapsamında toplam 20 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

3. HÂNE

49

Örnek 19

Yukarıdaki örnekte, eserin 49. ve 50. ölçülerinde ezgisel çeşitleme olarak yapılan süsleme örneği görülmektedir. Cemil'in, viyolonselın orta bölgesinden icrâ ettiği 3. hâneye giriş ezgisini üst hatta bir nevâ perdesi açarak dem ses eşliğinde daha gür, parlak ve dinamik bir tınıyla duyurmak ve eserdeki müziksel dinamizmi yükseltmek amacıyla ezgisel çeşitleme yaptığı düşünülebilir. Söz konusu ölçülerde kullanılan ezgisel çeşitlemede, viyolonselde ezgiyle birlikte dem sesin de kullanımı, çift ses barındıran diğer yapılar ile bir sistem dâhilinde uyumaktadır. Bununla birlikte, eserdeki viyolonsel eşliğinde ezgiyi destekleme amacıyla kullanılan çift sesleri de ezgisel çeşitleme çerçevesinde değerlendirmek mümkündür.

76

Örnek 20

Yukarıdaki örnekte, 4. hânenin ilk cümlesinin sonunda, ezgisel çeşitlemelerle yapılan bir başka süsleme örneği görülmektedir. 77. ve 78. ölçülerde, Cemil'in senkoplarla farklılaştırdığı ezgi kesiti de farklı perdeler barındırmasından dolayı dikkat çekici niteliktedir. Bu kısımda, Cemil'in eserin asıl notasındakine benzer şekilde, ancak kullandığı senkoplarla daha farklı bir tartımsal yapı kurarak ezgisel çeşitleme yoluna gitmesi, viyolonsel eşliğinde küçük çaplı bir tartımsal ve ezgisel karşıtlık unsuru oluşturmak istediği şeklinde yorumlanabilir.

Bunların dışında, eserin 22, 46, 70 ve 94. ölçülerdeki ezgisel çeşitleme birbirine benzer şekildeki kullanımı nedeniyle dikkat çekicidir. 70. ölçü dışında ezgi çizgisine trill eklendiği görülmektedir. Benzer bir süsleme kullanımı eserin genelinde de göze çarpmaktadır. 74. ve 88. ölçülerdeki mordan ve 53. ölçüdeki trill kullanımının bu duruma örnek teşkil ettiği söylenebilir.

### Tartımsal çeşitlemelerle yapılan süslemeler

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsında *tartımsal çeşitlemelerle* yaptığı süslemeler incelenmiştir. Bu çeşitlemelerle yapılan süslemelerin eser icrâsı kapsamında toplam 27 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 21

Yukarıdaki örnekte, mülâzime hânesindeki 13-15. ölçüler arasında tartımsal çeşitlemelerle yapılan süsleme örnekleri görülmektedir. Eserin asıl notasına göre viyolonselde bir oktav pestten icrâ ettiği mülâzime ezgisinde Cemil'in, segâh-çargâh, nevâ-hüseynî ve gerdâniye-eviç perdeleri arasında küçük çaplı tartımsal değişiklikler yaparak eserin ezgisel akışına kısmen renk ve ivme kazandırmak istediği düşünülebilir. Bu kısımdaki tartımsal çeşitleme uygulamasının dışında, viyolonsel icrâsında eser boyunca sâde bir tartımsal yapı doğrultusunda ilerleyen ezgi çizgisini güçlendirme amaçlı noktalı tartımların ve çarpmaların da sıkça kullanıldığı görülmüştür.

### Eşlik unsuru olarak yapılan süslemeler

Bu başlıkta Mes'ud Cemil'in, eserin asıl notasında yer almayan, kendisinin oluşturduğu çeşitli nağme ve tartımlarla *eşlik unsuru* olarak yaptığı süslemeler



incelenmiştir. Eşlik unsuru olarak yapılan süslemelerin eser icrâsı kapsamında toplam 22 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

31

cresc.

34

f

vib.

Örnek 22

Eserdeki eşlik unsurları, mülâzime kısımları ile II. hâne içerisindeki dört ölçü ile sınırlıdır. Yukarıdaki nota örneğinde ise, eserin 2. hânesinin ikinci cümlesinde eşlik unsuru olarak yapılan süsleme örneği görülmektedir. Cemil'in, 31-34. ölçüler arasındaki Segâh ezgiyi viyolonselın pest bölgesindeki kaba rast ve yegâh perdelerinden 5'li aralıkla oluşturduğu çift ses şeklindeki eşlik unsuruyla kemanın icrâ ettiği ana ezginin ön plana çıkarılarak duyurulmasına katkıda bulunduğu söylenebilir. Eserdeki viyolonsel icrâsında kullanılan eşlik unsurlarını, ezgisel çizginin yoğunluğunu öne çıkarma amaçlı girişimler olmalarının yanı sıra, sâde birer çoksenslendirme girişimi olarak değerlendirmek de mümkündür.

Eser icrâsındaki tüm eşlik unsurları aynı biçimde, rast veya kaba rast perdesi üzerine bir beşli aralık (yegâh/nevâ) kurularak bir tür dem ses uygulaması şeklinde göze çarpmaktadır. Ayrıca 67-71. ölçüler arasında viyolonselde pizzicato tekniğiyle çalınan kısmın, ezgiyi yineleyen yapısına rağmen bir eşlik düşüncesi kapsamında icrâ edildiği söylenebilir. Yine 49-50. ölçülerde rastlanan çift sesli ezgisel çeşitleme de dem ses eşliği kullanımına örnek olarak gösterilebilir.

#### 4.15.4. Onuncu alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, Mes'ud Cemil'in eserdeki viyolonsel icrâsında kullandığı müziksel ifâde unsurları incelenmiştir. Cemil'in *piano*, *mezzo piano*, *mezzo forte*, *forte*, *fortissimo*, *crescendo*, *decrescendo* ve *diminuendo* nüanslarını kullandığı görülmüştür. Viyolonsel icrâsında, nüansların dışında kullandığı diğer müziksel ifâde unsurlarının da *puandorg*, *vurgu* ve *ritardando* olduğu belirlenmiştir.

Eserdeki viyolonsel icrâsında Mes'ud Cemil'in çeşitli bir nüans kullanımı sergilediği söylenebilir. Hafif ve dingin nüansları kullanmakla birlikte, daha ziyâde gür nüansları tercih ettiğini belirtmek mümkündür. Cemil'in, eserde viyolonseli genellikle orta kuvvetli bir tını gürlüğü ekseninde icrâ ettiği gözlenmiştir. Bununla birlikte, viyolonsel icrâsında kullandığı nüansları, eserin icrâ kaydında bir oktav pestten çalarak eşlik ettiği kemanın kullanmış olduğu nüansları da dikkate alıp, kemanla nitelikli bir tınısal uyum ve bütünlük sağlayacak şekilde yaptığı görülmüştür. Ayrıca, Cemil'in eserdeki viyolonsel icrâsını aktif ve yüksek bir müziksel dinamizm anlayışının yanı sıra, incelikli ve özenli bir nüans uygulamasıyla ortaya koyduğuna dikkat çekmek mümkündür. Mes'ud Cemil'in viyolonsel icrâsında ortaya koyduğu müziksel ifâde unsurları kullanımı genel bir bakış açısıyla şu şekilde değerlendirilebilir:

##### *Piano (p) nüansını;*

Cümle sonlarında kalış yapılan perdelerde, *diminuendo* ve *decrescendo* nüanslarla yaptığı gürlük azaltmaları sonrasında, müziksel dinamizmin toplu olarak düşürüldüğü ezgi kesitlerinde,

##### *Mezzo piano (mp) nüansını;*

Hâne ve mülâzime başlangıçlarında ile bitişlerinde, üzerinde kalış yapılan perdelerde, viyolonselin pest bölgesinden icrâ ettiği ezgi kesitlerinde, kemanın icrâ ettiği ezgilere viyolonselin pest bölgesinden uzun çift seslerle yaptığı eşliklerde, müziksel dinamizmin toplu olarak düşürülüp gürlüğün azaltıldığı cümlelerde, inici ezgi kesitlerinde, *f* ve *mf* nüanslarının sonrasında, *crescendo* ve *diminuendo* nüanslarıyla yaptığı gürlük artışları ile azaltmalarının sonrasında;

Mezzo forte (mf) nüansını;

Hâne ve mülâzime başlangıçları ile bitişlerinde, müziksel dinamizmin yükseltilerek güçlendirildiği cümleler ile ezgi kesitlerinde, viyolonselın pest bölgesindeki uzun çift seslerle kemanın seslendirdiği ezgiye yaptığı eşliklerde, viyolonselın pest bölgeden yaptığı eşliği öne çıkardığı ezgi kesitlerinde, **ff**, **f** ve **mp** nüanslarının sonrasında, eserin sonundaki tam karar perdesinde ve *crescendo* ile yaptığı gürlük artışları sonrasında,

Forte (f) nüansını;

Müziksel dinamizmin toplu halde ve güçlü bir ifâdeyle yansıtıldığı ezgi kesitlerinde, çıkıcı-inici seyir özelliği gösteren ezgi kesitlerinde, kemanın yüksek tını gürlüğüyle tiz perdelerden ezgi icrâ ettiği 3. hânede, **mf** nüansından *crescendo* ile yaptığı gürlük artışları sonrasında, eserin bitiminde tam karara giden ezgi kesitinde, *crescendo* ile **ff** nüansına yükseldiği ezgi kesitlerinde,

Fortissimo (ff) nüansını;

Eserdeki müziksel dinamizmin en yüksek düzeyinde gösterildiği 3. ve 4. hânelerdeki ezgi kesitlerinde, **f** nüansından *crescendo* ile yaptığı gürlük artışları sonrasında, viyolonselın pest bölgesinden uzun çift seslerle kemanın icrâ ettiği ezgiye yaptığı eşlikte,

Crescendo nüansını;

**ff** – **f** - **mf** ve **mp** nüanslarına yükselirken yaptığı gürlük artışlarında ve müziksel dinamizmin toplu olarak yükseltildiği cümlelerde,

Decrescendo nüansını;

Cümle bitişlerinde gürlüğün toplu halde düşürüldüğü nağmelerde, eserin sonundaki tam karar perdesinde, **mp** ve **mf** nüanslarına düşerken yaptığı gürlük azaltmalarında, müziksel dinamizmin hafifletilmeye başlandığı *diminuendo* nüansı sonrasında,

Diminuendo nüansını;

*p, mp* ve *decrescendo* nüanslarının öncesinde yaptığı gürlük azaltmalarında,

Puandorg'u;

Eserin son ölçüsündeki tam karar perdesinde,

Vurguyu;

Eşlik unsuru olarak kullandığı 5'li aralıklardan oluşan çift seslerde, tartım başlangıçlarında vurgulamak istediği perdelerde, vibrato ve çarpmalarla desteklediği perdelerde, müziksel dinamizmin yükseltildiği nağmelerdeki perdelerde, sekvens biçimli inici nağmelerdeki basamak işlevi gören perdelerde, kaba segâh, rast/kaba rast, yegâh/nevâ perdeleri üzerindeki kalıslarda, trill ve mordan süslemeleriyle belirginleştirdiği perdelerde,

Ritardando'yu;

Eser icrâsının bitiminde tam karara giden cümlelerin son iki ölçüsündeki mertebe ağırlaştırmasında kullandığı belirlenmiştir.

Mes'ud Cemil'in sıklık olarak eser icrâsı kapsamında;

- *Piano nüansını* toplam 4 ölçüde,
- *Mezzo piano nüansını* toplam 25 ölçüde,
- *Mezzo forte nüansını* toplam 48 ölçüde,
- *Forte nüansını* toplam 19 ölçüde,
- *Fortissimo nüansını* toplam 4 ölçüde,
- *Crescendo nüansını* toplam 19 ölçüde,
- *Decrescendo nüansını* toplam 10 ölçüde,
- *Diminuendo nüansını* toplam 6 ölçüde,
- *Puandorg'u* yalnızca 1 ölçüde,
- *Vurgu'yu* toplam 38 ölçüde,

- *Ritardando* 'yu da toplam 2 ölçüde kullandığı görülmüştür.

Mes'ud Cemil'in eserdeki viyolonsel icrâsında, müziksel ifâde unsurlarını kuvvetli ve nitelikli bir biçimde ezgiye yansıttığı söylenebilir. Viyolonsel'in eser icrâsı boyunca pest bölgeden eşlik ettiği keman ile nüans açısından uyumlu bir birliktelik oluşturduğunu da belirtmek mümkündür. Buna ek olarak, Mes'ud Cemil'in gür nüansları kullanımındaki yüksek dinamizmin yanı sıra, hafif nüans kullanımındaki incelik de dikkat çekmektedir. Eserdeki viyolonsel icrâsında kullandığı nüanslar, Cemil'in müziksel ifâde konusundaki niteliğini sergileyen en önemli unsurlardan birisi olarak değerlendirilebilir. Ayrıca Mes'ud Cemil'in, eserin ezgisel karakterine de uygun şekilde nüans kullanmaya dikkat ettiği görülmüştür. Bu eserdeki viyolonsel eşliğinin, kemana alt yapı olarak pest tını desteği sağlaması, ezginin tınısal ve müziksel ifâde açısından zenginleştirilip güçlendirilmesi açısından eser icrâsına olumlu bir katkı sağladığı da söylenebilir.

#### **4.16. Nevâ Saz Semâîsi**

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in viyolonselle refakat ettiği Ziyâ Paşa'ya ait Nevâ Saz Semâîsi'nde (Bkz. EK-17) kullandığı teknik ve müziksel unsurların analizi için belirlenmiş olan 7, 8, 9 ve 10 numaralı alt problemlere yönelik elde edilen bulgular, görsel nota örnekleri ile birlikte başlıklar halinde incelenerek yorumlanmıştır.

##### **4.16.1. Yedinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum**

Bu alt problem kapsamında, eser icrâsında kullanılan pozisyonlar incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, viyolonsel'in 1, 2 ve 4. temel pozisyonlarının kullanıldığı görülmüştür. Eser icrâsında 3. pozisyonun ve 4. pozisyondan yukarı olan diğer üst pozisyonların kullanımına rastlanmamıştır.

## Birinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *birinci pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Birinci pozisyonun eser icrâsı kapsamında toplam 61 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 1

Yukarıda verilen örnekte, eserin 1. hânesinin sonunda 17. ve 18. ölçüler arasındaki 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Bolâhenk akorduyla seslendirilen bu eserin viyolonsel icrâsını eser boyunca ağırlıklı olarak orta ve tiz bölgelerden yapan Cemil'in 1. pozisyonu sıkça kullandığına rastlanmıştır. İşaretli kısımlarda, dügâh-muhayyer arasındaki tam perdelerle Nevâ seyri yaptığı görülen ezgi kesitini teknik olarak el altı konumunda, akıcı şekilde ve nitelikli bir entonasyonla icrâ etmek amacıyla Mes'ud Cemil'in bu ölçülerde 1. pozisyonu kullandığı düşünülebilir. Cemil'in bu pozisyonu kullanımında, Bolâhenk akordunun sağladığı teknik kolaylığın da etkisi olduğu söylenebilir. Söz konusu bu teknik kolaylık, Nevâ makamı perdelerinin Bolâhenk akordunda el altı ve paralel şekildeki ulaşılabilirliği olarak açıklanabilir. Ayrıca Bolâhenk akordunda, rast ve nevâ perdelerinin viyolonsel orta bölgesinde boş tellere denk gelmesi de bu teknik rahatlığın icrâyâ yansıtılmasını sağlamaktadır. Bununla birlikte, viyolonsel II. ve I. telleri arasında teknik açıdan kolay geçiş yapmasına elverişli olduğu için de bu örnekteki ezginin icrâsında 1. pozisyon kullanımını tercih ettiğini belirtmek mümkündür. Ayrıca, söz konusu ezgiyi viyolonsel II. ve I. telleri üzerinde açık, parlak ve keskin bir tınıyla duyurarak icrâyı güçlendirmek istediği söylenebilir.

Örnek 2

Üstte verilen örnekte de 3. hânenin sonunda 29. ve 30. ölçülerdeki bir diğer 1. pozisyon kullanımını görülmektedir. Bu örnekte Mes'ud Cemil'in, düğâh-eviç ve düğâh-hüseyinî perdeleriyle oluşturduğu çift sesli ve eşlik işlevindeki nağmeleri, viyolonselın I. ve II. tellerini kullanarak parlak, belirgin ve köşeli bir tınısal karşıtlık düşüncesiyle icrâya yansıtma için 1. pozisyonu kullandığı söylenebilir.

Örnek 3

Üstte verilen örnekte ise 4. hânenin sonunda 53-56. ölçülerdeki başka bir 1. pozisyon kullanımını görülmektedir. İşaretli kısımda Yegâh seyri yaptığı görülen ezgi kesitinde Mes'ud Cemil'in, viyolonselın pest ve orta bölgelerinde yegâh-bûselik arasındaki perdeleri el altı, paralel, akıcı konumda ve nitelikli bir entonasyonla icrâ etmek amacıyla 1. pozisyon kullanımına başvurduğuna dikkat çekilebilir. Bununla birlikte, ilgili ezgi kesitini orta ve pest bölgedeki perdeler aracılığıyla, belirgin ve gür bir tınıyla öne çıkartarak keman ve kemeçe sazlarının da yer aldığı ezgi icrâsını zenginleştirmek istediği düşünülebilir. Ayrıca, viyolonselın III. ve II. telleri arasında teknik açıdan kolay geçiş yapmasına uygun oluşu nedeniyle de örnekteki ezginin icrâsında yine 1. pozisyonu tercih ettiğini belirtmek mümkündür. 1. pozisyonun eser icrâsında 61 ölçü içinde kullanıldığı görülmüştür.

## İkinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *ikinci pozisyon* kullanımını incelenmiştir. İkinci pozisyonun eser icrâsı kapsamında toplam 32 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 4

Yukarıdaki örnekte, 3. hânenin ilk cümlesinin sonunda 28. ölçüdeki 2. pozisyon kullanımını görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, örnekteki işaretli kısımda gösterilen inici nağmede, çargâh ve segâh perdeleriyle birlikte nevâ perdesini de viyolonsel'in II. teli üzerinde kapalı konumda basarak icrâda koyu, hacimli ve yumuşak bir tını elde etmek amacıyla 2. pozisyon kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte nevâ, segâh ve çargâh perdelerini aynı tel üzerinde el altı ve ardışık şekilde icrâ etmesine teknik açıdan uygun olduğu için 2. pozisyon kullanımını tercih ettiği söylenebilir.

Örnek 5

Üstteki örnekte ise, 3. hâne sonrasında tekrar edilen mülâzime'de 31. ve 32. ölçülerdeki 2. pozisyon kullanımını görülmektedir. Mes'ud Cemil'in işaretli kısımlarda görülen eviç, gerdâniye ve muhayyer perdelerini viyolonsel'in I. teli üzerinde teknik açıdan el altı ve ardışık konumda seslendirmek amacıyla 2. pozisyon kullanımına başvurduğu



söylenbilir. Bunun yanı sıra, Cemil'in bu perdeleri viyolonselın tiz bölgesindeki I. telde açık, parlak, keskin ve gür bir tınıyla duyurup kemençe ve keman eşliğindeki ezginin müziksel dinamizmini en yüksek düzeye çıkarmak düşüncesiyle 2. pozisyonda icrâ etmek istediğine de dikkat çekmek mümkündür.

#### Dördüncü pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *dördüncü pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Dördüncü pozisyonun eser icrâsı kapsamında toplam 15 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 6

Yukarıdaki örnekte, eserin 3. ölçüsündeki 4. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil, işaretli kısımda görülen tiz çargâh, tiz segâh ve muhayyer perdelerini viyolonselın I. teli üzerinde teknik bakımdan ardışık olarak seslendirmek için viyolonselın bu icrâyâ en uygun konumu olan 4. pozisyonunu kullanmıştır. Örnekteki nağmede görülen bu tiz perdeleri viyolonselın I. telinde parlak, hacimli ve güçlü bir tınıyla seslendirerek eser icrâsındaki dinamizmi desteklemek amacıyla 4. pozisyonu tercih ettiği düşünülebilir.

### Örnek 7

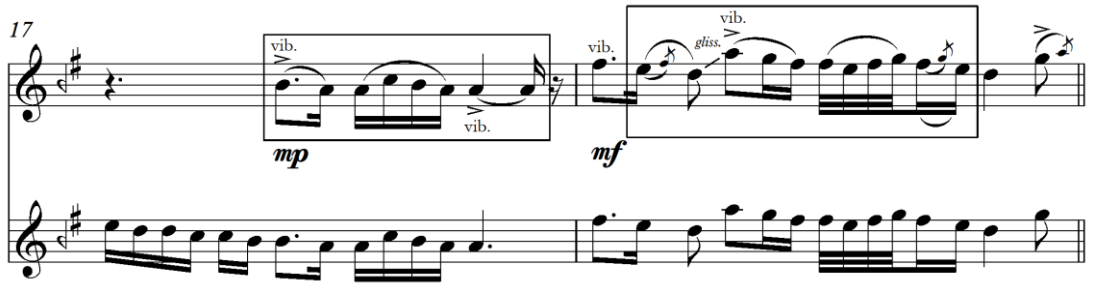
Üstte verilen örnekte, eserin sonunda 66. ölçüdeki bir başka 4. pozisyon kullanımı görülmektedir. İşaretli kısımda görülen kaba çargâh perdesini viyolonselın IV. teli üzerinde kapalı konumda, koyu ve dolgun bir tınıyla basmak istediği için Mes'ud Cemil'in 4. pozisyonu kullandığı söylenebilir. Bununla birlikte, yine IV. tel üzerindeki kaba segâh perdesinden III. teldeki rast ve düğâh perdelerine teknik olarak paralel konumda atlama yapmaya elverişli olması nedeniyle de Cemil'in bu kısımda 4. pozisyonu özellikle tercih ettiği düşünülebilir. Ayrıca, örnekteki rast ve düğâh perdelerini viyolonselın III. teli üzerinde kapalı ve ardışık konumda, alt mordan ve vibrato süslemesi de yaparak duyurmak istediği için 4. pozisyona başvurduğuna değinmek mümkündür.

#### 4.16.2. Sekizinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, eserdeki viyolonsel icrâsında kullanılan yay teknikleri incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, eser icrâsında *legato*, *detaché*, *staccato* ve *spiccato* yay tekniklerinin kullanıldığı görülmüştür.

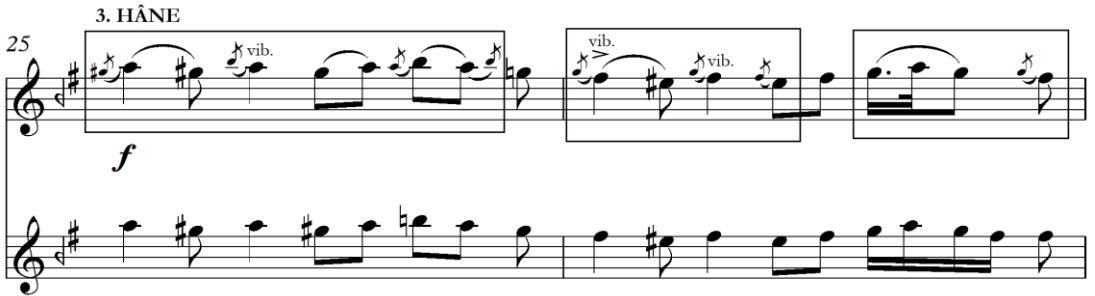
#### Legato yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *legato yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Legato yay tekniğinin eser icrâsı kapsamında toplam 46 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 8

Yukarıda verilen örnekte, 2. hâne sonunda 17. ve 18. ölçüler arasındaki legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Örnekteki Nevâ seyri gösterilen ezgi kesitini viyolonselde akıcı, bütünlüklü ve yumuşak bir tınısal karakter bünyesinde seslendirip icrâya yansıtmak ve cümleyi daha zarif bir ifâdeyle tamamlamak amacıyla Mes'ud Cemil'in legato yay tekniğine başvurduğu söylenebilir. Bununla birlikte hüseyinî, eviç ve gerdâniye perdelerini çarpmalarla süsleyerek icrâ etmesi nedeniyle legato yay kullandığına dikkat çekmek mümkündür.



Örnek 9

Yukarıda verilen örnekte ise 3. hânenin başlangıcında 25. ve 26. ölçülerdeki bir başka legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, örnekteki Eviç ve Müsteâr seyri gösteren ezgi kesitini yoğun şekilde kullandığı çarpmalarla süslemek ve ezgiyi viyolonselde bütünlüklü, akıcı, yumuşak ve zarif bir ifâdeyle icrâ etmek istediği için legato yay tekniğini tercih ettiği düşünülebilir.

49

f

vib.

vib.

vib.

vib.

vib.

2.

### Örnek 10

Yukarıda verilen örnekte ise 4. hânedeki 49. ve 50. ölçülerdeki bir başka legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. İlgili örnekte nevâ-yegâh arasındaki tam ve yarım perdelerle Yegâh seyri yaptığı görülen ezgi kesitinde, iniş câzibesini ve hareketini viyolonselde yumuşak, pürüzsüz, akıcı ve zarif bir müziksel ifâdeyle icrâya yansıtmak düşüncesiyle Mes'ud Cemil'in bu kısımda da özellikle legato yay tekniğini tercih ettiği söylenebilir.

### Detaché yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *detaché yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Detaché yay tekniğinin eser icrâsı kapsamında toplam 55 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

53

mf

57

mf

rit. - - - - -

1.

2.

### Örnek 11

Yukarıda verilen örnekte, 4. hânenin son cümlesindeki 7 ölçülük (53-60. ölçüler) detaché yay tekniği kullanımı görülmektedir. İlgili örnekte, Mes'ud Cemil'in Yegâh seyri gösteren ve çıkıcı-inici yapıdaki bir sekvens zinciri şeklinde oluşturulan ezgiyi viyolonselın orta ve pest bölgelerinde, keman ve kemençenin de eşliğiyle birlikte belirgin, köşeli ve vurgulu bir ifâdeyle seslendirerek ezgi icrâsındaki müziksel dinamizmi yükseltip güçlendirmek amacıyla detaché yay tekniğini kullanmak istediği düşünülebilir.

### Staccato yay tekniği

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *staccato yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Staccato yay tekniğinin eser icrâsı kapsamında toplam 6 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

37 4. HÂNE

Örnek 12

Yukarıdaki örnekte, 4. hâne başlangıcında 37-40. ölçüler arasındaki staccato yay tekniği görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, işaretli kısımda görülen 4 ölçülük ezgi kesitini keskin ve vurgulu bir tınısal ifâdeyle duyurarak eser icrâsına renk, canlılık ve ivme katmak amacıyla staccato yay tekniğini kullandığı ifâde edilebilir. Bunun yanı sıra, Aksak Semâî'den Yürük Semâî'ye yapılan usûl değişikliğini ve bu değişimle birlikte 4. hânedeki kısmen bir dans müziği edâsıyla ortaya çıkan raks karakterini coşkulu ve zarif bir biçimde icrâyaya yansıtma düşüncesiyle de staccato yay tekniğine başvurduğuna dikkat çekilebilir.

### Spiccato yay tekniği

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *spiccato yay tekniği* incelenmiştir. Spiccato yay tekniğinin eser icrâsı kapsamında toplam 2 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

21

Örnek 13

Yukarıdaki örnekte, 2. hâne sonrasında tekrarlanan mülâzimedeki 22. ölçüdeki spiccato yay tekniği görülmektedir. Mes'ud Cemil'in viyolonsel için pest bölgesinde yegâh-dügâh perdeleri arasındaki çıkıcı nağmeyi, icrâdaki ezgi akışını hafifleterek farklı bir

renk ve tınsal karşıtlık oluşturmak amacıyla spiccato yay tekniği kullanarak icrâ etmek istediği düşünülebilir.

#### **4.16.3. Dokuzuncu alt probleme ilişkin bulgular ve yorum**

Bu alt problem kapsamında, eserdeki viyolonsel icrâsında *süsleme tekniği olarak yapılan süslemeler, ezgisel çeşitlemelerle yapılan süslemeler, tartımsal çeşitlemelerle yapılan süslemeler* ve *eşlik unsuru olarak yapılan süslemeler* incelenmiştir.

##### Süsleme tekniği olarak yapılan süslemeler

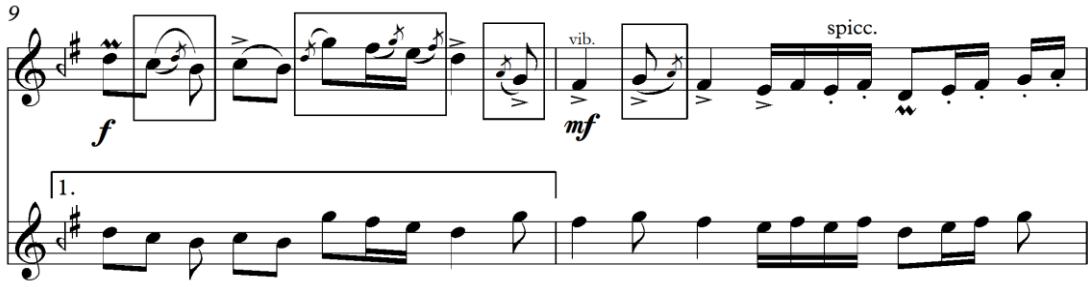
Yapılan analiz doğrultusunda, eserdeki viyolonsel icrâsında teknik olarak *çarpma, glissando, mordan, pizzicato, trill* ve *vibrato* gibi süsleyici unsurların kullanıldığı görülmüştür.

##### *Çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *çarpma* kullanımı incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, Cemil'in viyolonsel icrâsında *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma* ve *üçlü çarpma* türlerini kullandığı görülmüştür.

##### Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma* kullanımı incelenmiştir. Bu çarpma türünün eser icrâsı kapsamında toplam 21 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 14

Üstte verilen örnekte, eserin mülâzime hânesinde 9. ve 10. ölçüler arasındaki değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in işaretli kısımlarda gösterilen çargâh-gerdâniye-ıraq çizgisindeki perdelerin arasını, Türk müziğindeki icrâ üslûbuna uygun şekilde bolca serpiştirdiği çarpmalarla süsleyerek hem eserdeki viyolonsel eşliğine renk ve canlılık katmayı hem de genel icrâyı müziksel anlamda zenginleştirmeyi amaçladığı söylenebilir. Ayrıca, bu ölçülerde kullanılan çarpmaların ezgisel bir unsur olarak kullanıldıklarına da dikkat çekmek mümkündür.

Mes'ud Cemil'in eserin 7. ve 8. ölçülerinde yaptığı çarpmaların, süslemeden çok ezgisel bir unsur olarak kullanıldıkları söylenebilir. Buna benzer kullanım eserin 3-4. ve 47. ölçülerde de görmek mümkündür. 15. ölçüde yer alan üçlü çarpma da benzer bir niteliğe sahip olduğu ifade edilebilir. Bununla birlikte, nispeten uzun süreli notalar (25-26. ve 42-43. ölçüler) üzerindeki çarpmaların da ezgi üzerinde pekiştirici işleviyle kullanıldıklarına rastlanmıştır.

#### Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma* kullanımı incelenmiştir. Bu çarpma türünün eser icrâsı kapsamında toplam 19 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.



3. HÂNE

25

Örnek 15

Yukarıdaki örnekte, 3. hânenin ilk iki ölçüsündeki değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, 25. ve 26. ölçülerdeki işaretli kısımlarda görülen muhayyer-tiz segâh-hüseynî hattındaki bu çarpmaları, Türk müziği icrâ üslubunda iki aynı notanın arasına üst perde ile çarpma yapma geleneği doğrultusunda, perde aralarında kullanarak ezgi icrâsını yalın bir coşku ve zarafetle süslemek istediği düşünülebilir. Bununla birlikte, ilgili örnekteki dörtlük notaların öncesinde yapılan bu çarpma türünün tınısal pekiştirici niteliğinde kullanıldığını da ifade etmek mümkündür.

#### Üçlü çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *üçlü çarpma* kullanımı incelenmiştir. Üçlü çarpmanın eser icrâsı kapsamında yalnızca 1 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

15

Örnek 16

Yukarıdaki örnekte, 3. hâne 15. ölçüdeki üçlü çarpma kullanımı görülmektedir. İlgili işaretli kısımda görülen dörtlük değerdeki nevâ perdesini otuzikilik değerdeki dügâh, bûselik ve nim hicâz perdeleriyle oluşturduğu seri bir üçlü çarpmayla süsleyen Mes'ud Cemil'in, bu çarpma kullanımıyla ezgi çizgisindeki icrâ niteliği ile

dinamizmine küçük de olsa belirgin bir ivme ve zenginlik kazandırdığı söylenebilir. Bununla birlikte, 15. ölçüde kullanılan bu üçlü çarpmanın pekiştirici bir işleve de sahip olduğuna değinmek mümkündür.

### Glissando kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *glissando* kullanımını incelenmiştir. Glissando'nun eser icrâsı kapsamında toplam 3 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 17

Eserin viyolonsel icrâsındaki glissandolar çıkıcı-başlatıcı (18. ve 23. ölçüler) ve inici-bağlayıcı (66. ölçü) olmak üzere iki türde kullanılmıştır. Yukarıdaki örnekte, mülâzime hânesinde 23. ölçüdeki çıkıcı-başlatıcı glissando kullanımını görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, vurgu ve çarpmayla pekiştirdiği rast perdesini yegâh perdesi üzerinden yaptığı küçük ve seri bir kaydırma hareketiyle niteleyip pekiştirmek amacıyla bu çıkıcı glissando ile süslediği düşünülebilir. Bununla birlikte, Cemil'in viyolonseldeki bu çıkıcı glissando kullanımının ezgi çizgisine küçük bir tınsal renk kattığını da vurgulamak mümkündür.

Örnek 18

Üstte verilen örnekte ise, eserin sonunda 66. ölçüdeki inici-bağlayıcı glissando kullanımını görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, eserin son ölçüsündeki tam karar öncesinde, kaba çargâh ve kaba segâh perdeleri arasındaki inici glissando'yu, ritardando'nun ağırlaştırıcı etkisiyle birlikte viyolonsel için genel icrâ kapsamındaki tınısını dolgunlaştırmak ve yoğunlaştırmak amacıyla kullandığı söylenebilir.

### *Mordan kullanımı*

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *mordan* kullanımı incelenmiştir. Cemil'in peşrevdeki viyolonsel icrâsında üst ve alt hareketli olmak üzere iki mordan türü kullandığı görülmüştür.

### Üst hareketli mordan kullanımı

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *üst hareketli mordan* kullanımını incelenmiştir. Bu mordan türünün eser icrâsı kapsamında toplam 12 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

33

35

Örnek 19

Yukarıdaki örnekte, eserin 33. ve 35-36. ölçüleri arasındaki üst hareketli mordan süslemesi kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil, nevâ, segâh, hüseyinî aşîrân ve

yegâh perdeleri üzerinde kullandığı mordanları yalın birer süsleyici unsuru olarak kullanmıştır. Bununla birlikte, ilgili ölçüler arasındaki perdelerde uyguladığı üst hareketli mordan süslemelerinin ezgiyi renklendiren ve zenginleştiren bir işleve sahip oldukları da söylenebilir.

### Alt hareketli mordan kullanımı

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in *alt hareketli mordan* kullanımını incelenmiştir. Bu mordan türünün eser icrâsı kapsamında yalnızca 1 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 20

Yukarıdaki örnekte, eserin 66. ölçüsündeki alt hareketli mordan süslemesi kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, eserin son ölçüsündeki rast perdesi üzerinde yaptığı alt hareketli mordanı, yegâh perdesi üzerinde yaptığı üst hareketli mordan ile birlikte eserin bitiminde küçük, sâde bir süsleme ve tınsal karşıtlık gösterme amacıyla kullanmış olduğu düşünülebilir.

### *Pizzicato kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *pizzicato* kullanımını incelenmiştir. Pizzicato'nun eser icrâsı kapsamında toplam 4 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

MÜLÂZİME

19

pizz.

*f*

*mf*

21

*mf*

arco

*f*

vib.

vib.

spicc.

### Örnek 21

Üstte verilen örnekte, mülâzime hânesinin 2. hâne sonrasındaki tekrarında 19-21. ölçüler arasındaki pizzicato kullanımını görülmektedir. Viyolonseldeki bu pizzicato kullanımının, mülâzime ezgisindeki müziksel akışa incelik katarak parlak bir tını ve karakter değişikliği göstermek amacıyla uygulandığı söylenebilir. Buna ek olarak, Mes'ud Cemil'in 19-21. ölçülerdeki viyolonsel eşliğinde sergilenen dinamik pizzicato kullanımının, eser icrâsında belirgin bir tını zenginliği yaratması, keman ve kemeçe ile birlikte ezgi çizgisindeki müziksel dinamizmi yükseltmesi açısından da önemli olduğuna dikkat çekmek mümkündür. Ayrıca, eserin 3. ölçüsündeki tek perde üzerinde yapılan ve devrenin tamamlanması işlevindeki pizzicatonun da pekiştirici bir unsur olarak kullanıldığı görülmüştür.

### *Trill kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *trill* kullanımını incelenmiştir. Trill'in eser icrâsı kapsamında toplam 3 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 22

Yukarıda verilen örnekte, 4. hânedeki 42. ölçüdeki trill kullanımı görülmektedir. Örnekte görülen dörtlük değerdeki hüseyinî perdesi üzerindeki trill süslemesinin, ezgisel akışa küçük bir renk ve incelik katma düşüncesiyle yapılmış olduğunu ifade etmek mümkündür. Bununla birlikte, eserin 14. ve 34. ölçülerinde yapılan trillerin geçici nitelikteki bağlayıcı-süsleme unsuru olarak kullanıldıkları söylenebilir.

#### Vibrato kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *vibrato* kullanımı incelenmiştir. Vibrato'nun eser icrâsı kapsamında toplam 45 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 23

Eserdeki vibrato süslemeleri pekiştirici unsur olarak kullanılmıştır. Vibrato'nun viyolonsel icrâsında, uzun süreli notalar üzerindeki bu nitelikte kullanımı özellikle 4. hânedeki dikkati çekmektedir. Üstte verilen örnekte, 4. hânedeki 57-60. ölçüler arasındaki vibrato kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in dörtlük değerdeki rast, dügâh, bûselik, irak ve hüseyinî aşîrân perdeleri üzerinde vurguyla birlikte kullandığı yoğun vibratolar, 57 ve 60. ölçülerde Yegâh seyri gösteren ezgi kesitindeki çıkıcı ve inici hareketi adı geçen perdelerdeki kısa süreli kalışlar aracılığıyla hacimli ve ivmeli bir tını kapsamında pekiştirmek amacıyla yaptığı düşünülebilir. Bununla birlikte, vibrato

süslemesinin 4. hânenin bu son 2 ölçüsündeki kullanımını, ilgili örnekteki ezgisel akışı duygu ve tını olarak yoğunlaştırarak sunma girişimi şeklinde değerlendirmek mümkündür.

#### Ezgisel çeşitlemelerle yapılan süslemeler

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsında *ezgisel çeşitlemelerle* yaptığı süslemeler incelenmiştir. Bu çeşitlemelerle yapılan süslemelerin eser icrâsı kapsamında toplam 5 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 24

Ezgisel çeşitleme anlamında dikkat çekici örnekler barındırmayan eserde daha çok genel icrâ ve asıl nota arasındaki küçük farklılıklardan söz edilebilir. Bu farklılıkların eser icrâsında sistematik bir biçimde uygulanmamaları nedeniyle ve yukarıda verilen işaretli kısımlardan da görüldüğü üzere, özellikle bir kaç notadan ibaret küçük farklılıkların çeşitleme veya süsleme olarak adlandırılmasının bu anlamda pek doğru ve tutarlı bir yaklaşım olmayacağını ifâde etmek mümkündür.

#### Tartımsal çeşitlemelerle yapılan süslemeler

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsında *tartımsal çeşitlemelerle* yaptığı süslemeler incelenmiştir. Bu çeşitlemelerle yapılan süslemelerin eser icrâsı kapsamında toplam 28 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

13 2. HÂNE

*mf* *mp*

Örnek 25

Eserde neredeyse hiç bulunmayan ezgisel çeşitlemelerin aksine tartımsal çeşitleme çerçevesinde geniş bir yelpazeden bahsetmek mümkündür. Eser icrâsında yapılan bazı tartımsal çeşitlemelerde, çarpmaların ve noktalı tartımların yoğun olarak kullanılarak ezgi akışına ivme kazandırdıkları söylenebilir. Yukarıdaki örnekten de anlaşılacağı üzere, özellikle eserin 14. ölçüsünde de trill, çarpma, mordan ve vibrato süslemelerinin viyolonsel icrâsında aynı tartımsal yapı üzerinde kullanılmasının, bu çeşitliliğe dikkat çekici bir örnek teşkil ettiği söylenebilir.

3

*f* *mf*

5

*f*

Örnek 26

Üstte verilen diğer nota örneğinde, 1. hânedeki 4. ve 5. ölçülerdeki tartımsal çeşitlemelerle yapılan süsleme kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, ilgili işaretli kısımlarda görülen onaltılık değerdeki hüseyinî-nevâ, gerdâniye-acem, hüseyinî-



acem ve çargâh-nevâ perdelerinden oluşan tartımları noktalı tartımlar ve çarpmalarla süsleyip çeşitlendirerek, söz konusu ölçülerdeki viyolonsel eşliği ile genel icrâ akışına ritmik bir canlılık ve ivme kazandırmak istediği söylenebilir. Cemil'in 4-5. ölçülerde sergilediği tartımsal çeşitleme unsurunu 14. ölçüde yer alan kullanımıyla aynı müziksel düşünce çerçevesinde gerçekleştirdiğini vurgulamak mümkündür.

#### Eşlik unsuru olarak yapılan süslemeler

Bu başlıkta Mes'ud Cemil'in, eserin asıl notasında yer almayan, kendisinin oluşturduğu çeşitli nağme ve tartımlarla *eşlik unsuru* olarak yaptığı süslemeler incelenmiştir. Eşlik unsuru olarak yapılan süslemelerin eser icrâsı kapsamında toplam 5 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 27

Üstteki örnekte, 3. hânenin son iki ölçüsündeki eşlik unsuru olarak yapılan süsleme kullanımı görülmektedir. Eser icrâsındaki tek eşlik unsurunun, 29. ve 30. ölçülerde yer aldığına rastlanmıştır. Viyolonsel in ezgi çizgisini yineleyecek şekilde altta düğâh perdesinden oluşturduğu bir dem ses aracılığıyla staccato tekniğiyle icrâ ettiği bir eşlik yapısı duyurması, ezgi akışını hareketlendirme ve tınıyı parlatma amaçlı bir girişim olarak göze çarpmaktadır. Ayrıca 19. ölçüde Mes'ud Cemil'in viyolonselde ezgiyi pizzicato tekniğiyle icrâ etmesi de eşlik fikrine yorulabilecek nitelikli ve anlamlı bir tınısal zenginlik arayışı olarak yorumlanabilir.

#### **4.16.4. Onuncu alt probleme ilişkin bulgular ve yorum**

Bu alt problem kapsamında, Mes'ud Cemil'in eserdeki viyolonsel icrâsında kullandığı müziksel ifâde unsurları incelenmiştir. Cemil'in eser icrâsında *piano*, *mezzo piano*,

*mezzo forte, forte, fortissimo, crescendo, decrescendo* ve *diminuendo* nüanslarını kullandığı görülmüştür. Viyolonsel icrâsında, nüansların dışında kullandığı diğer müziksel ifâde unsurlarının da *puandorg, vurgu, ritardando* ve *accelerando* olduğu belirlenmiştir.

Mes'ud Cemil'in eser icrâsında çeşitli bir nüans kullanımını sergilediği görülmüştür. Eser genelinde viyolonseli çoğunlukla orta kuvvetli-kuvvetli bir tını gürlüğü ekseninde icrâ ettiği gözlenmiştir. Cemil'in viyolonsel icrâsındaki nüansları, eserin icrâ kaydında birlikte çalarak eşlik ettiği keman ve kemençe sazlarının kullandıkları nüanslarla yakın ve uyumlu bir şekilde kullandığına rastlanmıştır. Bunun yanı sıra, eserde dinamik, nitelikli, incelikli ve dengeli bir nüans kullanımını kapsamında viyolonsel icrâ ettiğine dikkat çekmek mümkündür.

Cemil'in eserdeki viyolonsel icrâsında ortaya koyduğu müziksel ifâde unsurları kullanımını genel bir bakış açısıyla şu şekilde değerlendirilebilir:

*Piano (p) nüansını;*

2. hâne sonundaki perde üzerinde yapılan kalışta,

*Mezzo piano (mp) nüansını;*

Hâne ve mülâzime başlangıçlarında, müziksel dinamizmin toplu olarak düşürüldüğü ezgi kesitlerinde, belirli perdeler üzerinde yapılan kalışlarda, staccato tekniğiyle icrâ ettiği ezgi kesitlerinde (4. hâne),

*Mezzo forte (mf) nüansını;*

Hâne ve mülâzime başlangıçlarında, müziksel dinamizmin toplu olarak yükseltildiği cümlelerde, *mp* ile *f* nüanslarının sonrasında, *f* nüansından *decrescendo* ile yaptığı gürlük azaltmaları sonrasında, çıkıcı ve inici seyir özelliği gösteren cümlelerde, eserin bitiminde tam karara gidişte, çift seslerle yaptığı staccato tekniğiyle yaptığı eşlikte,

*Forte (f) nüansını;*

Hâne ve mülâzime başlangıçlarında, müziksel dinamizmin yüksek düzeyde gösterildiği cümlelerde, kemençe ve kemanın tiz perdelerden yüksek tını gürlüğüyle ezgi icrâ ettikleri 3. hânedede, pizzicato tekniğiyle ezgiye iştirak ettiği mülâzime hânesi tekrarında, çıkıcı ve inici eğilim sergileyen ezgi kesitlerinde, *crescendo* ile yaptığı gürlük artışları sonrasında, *mf* nüansları sonrasında,

*Fortissimo (ff) nüansını;*

Eserdeki müziksel dinamizmin en yüksek düzeyine yükseltildiği 4. hâne öncesindeki mülâzime tekrarında,

*Crescendo nüansını;*

*mf* den *f* ye yükselmek için yaptığı gürlük artışlarında,

*Decrescendo nüansını;*

Müziksel dinamizmin toplu olarak düşürüldüğü cümle sonlarında, *f* ve *ff* nüanslarından yaptığı gürlük azaltmalarında, eserin bitimindeki tam karar perdesinde,

*Diminuendo nüansını;*

*mf* ve *f* nüanslarından sonra yaptığı gürlük azaltmaları ile *decrescendo* öncesinde,

*Puandorg'u;*

Eserin son ölçüsündeki tam karar perdesinde,

*Vurgu'yu;*

Hâne ve mülâzime başlangıçlarındaki tam perdelerde, çarpma mordan ve trill gibi süslemelerle icrâ ettiği bazı perdelerde, ezgiye eşlik işleviyle kullandığı çift seslerde, pizzicato tekniğiyle icrâ ettiği mülâzime ezgisindeki perdelerde, müziksel dinamizmin

toplu olarak yükseltildiği ezgi kesitlerindeki bazı perdelerde, nağme başlarındaki bazı perdelerde, pest bölgede *ff* nüansı ile icrâ ettiği mülâzime hânesindeki perdelerde, başlangıcını staccato tekniğiyle icrâ ettiği inici ve çıkıcı seyir özelliği gösteren sekvens biçimli ezgi kesitlerindeki perdelerde, üzerinde kalış yapılan dörtlük süre değerindeki bazı perdelerde ve eserin son ölçüsünde tam karara varış öncesindeki perdelerde,

*Ritardando* 'yu;

Eser icrâsının bitiminde tam karara giden cümlelerin son iki ölçüsündeki mertebe ağırlaştırmasında,

*Accelerando* 'yu;

Mülâzimenin sondan bir önceki tekrarının son ölçüsünde hızlı mertebeyle icrâ edilen son ölçüdeki nağmede kullandığı belirlenmiştir.

Mes'ud Cemil'in sıklık olarak eser icrâsı kapsamında;

- *Piano* nüansı yalnızca 1 ölçüde,
- *Mezzo piano* nüansı toplam 6 ölçüde,
- *Mezzo forte* nüansı toplam 26 ölçüde,
- *Forte* nüansı toplam 28 ölçüde,
- *Fortissimo* nüansı toplam 3 ölçüde,
- *Crescendo* nüansı toplam 3 ölçüde,
- *Decrescendo* nüansı toplam 7 ölçüde,
- *Diminuendo* nüansı toplam 2 ölçüde,
- *Puandorg* 'u yalnızca 1 ölçüde,
- *Vurgu* 'yu toplam 50 ölçüde,
- *Ritardando* 'yu toplam 4 ölçüde,
- *Accelerando* 'yu da yalnızca 1 ölçüde kullandığı görülmüştür.

Mes'ud Cemil'in eser icrâsında kullandığı nüansları viyolonselde dinamik, nitelikli ve titiz bir şekilde sergilediğini ifâde etmek mümkündür. Eser icrâsında, viyolonselde de

kemençe ve kemanla aynı müziksel ifâde gücünü ve yoğunluğunu yansıttığı söylenebilir. Bununla birlikte, Cemil'in viyolonsel icrâsında nüansların dinamik olarak yükseliş ve alçalışlarında, icrâ kaydındaki diğer sazlarla uyumlu bir denge ve karşıtlık oluşturduğunu belirtmek mümkündür. Buna ek olarak, eserin ezgisel seyrine uygun şekilde nüanslar kullanmaya özen gösterdiği de söylenebilir.

#### 4.17. Müsteâr Saz Semâîsi

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in viyolonselle refakat ettiği İrticâl Dede'ye ait Müsteâr Saz Semâîsi'nde (Bkz. EK-18) kullandığı teknik ve müziksel unsurların analizi için belirlenmiş olan 7, 8, 9 ve 10. alt problemlere yönelik elde edilen bulgular, görsel nota örnekleri ile birlikte başlıklar halinde incelenerek yorumlanmıştır.

##### 4.17.1. Yedinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, eserin viyolonsel icrâsında kullanılan pozisyonlar incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, eser icrâsında viyolonsel'in 1, 2, 3 ve 4. temel pozisyonlarının kullanıldığı görülmüştür. 4. pozisyondan yukarı olan diğer üst pozisyonların kullanımına rastlanmamıştır.

##### Birinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *birinci pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Birinci pozisyonun eser icrâsı kapsamında toplam 63 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

MÛLÂZİME (♩=110-112)

9

①

f

III IV III IV III

vib. vib.

Örnek 1

Üstte verilen örnekte, eserin mülâzime hânesinde 9. ve 10. ölçüler arasındaki 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Bolâhenk akorduyla seslendirilen bu eserin viyolonsel icrâsını ağırlıklı olarak orta bölgeden yapan Cemil'in, 1. pozisyonu sıkça kullandığına rastlanmıştır. Örnekteki işaretli ölçülerde Mes'ud Cemil'in, Müsteâr seyri gösteren ezgi kesitini oluşturan tam ve yarım perdeleri teknik olarak el altı ve paralel konumda, akıcı, bütünlüklü şekilde ve nitelikli bir entonasyonla icrâ etmek amacıyla 1. pozisyonu kullandığı düşünülebilir. Cemil'in bu pozisyonu kullanımında, Bolâhenk akordunun viyolonselde Müsteâr makamının icrâsına sağladığı teknik kolaylığın da etkisi olduğu söylenebilir. Söz konusu bu teknik kolaylık, Müsteâr makamı perdelerinin Bolâhenk akordunda el altı ve paralel şekildeki ulaşılabilirliği olarak açıklanabilir. Ayrıca Bolâhenk akordunda, rast ve nevâ perdelerinin viyolonselde orta bölgesinde boş tellere denk gelmesi de bu teknik rahatlığın icrâyaya yansıtılmasını sağlamaktadır. Viyolonselde III. ve IV. telleri arasında teknik açıdan kolay geçiş yapmasına elverişli olduğu için de örnekteki ezginin icrâsında 1. pozisyon kullanımına başvurduğu söylenebilir.

2. HÂNE (♩=108-110)

Örnek 2

Yukarıdaki örnekte de 2. hânedeki 5. ve 6. ölçülerde yer alan bir diğer 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in örnekteki işaretli kısımlarda, viyolonselde orta ve tiz bölgelerinde yer alan rast ve muhayyer arasındaki tam perdelerle ezgiye eşlik yapmak amacıyla 1. pozisyonu kullandığı söylenebilir. Bunun yanı sıra, keman ve viyolanın çaldığı ezgiye yaptığı eşlikte kullandığı tiz perdelerin özellikle de I. telde pizzicato tekniğiyle icrâ edildiklerinde açık, parlak ve keskin bir şekilde tınlaması nedeniyle Cemil'in bu ölçülerde de 1. pozisyonu tercih ettiği düşünülebilir.

(♩ = 180-190)

69

stacc.

*f*

III I III I III I III I III I III I III I III I  
IV II IV II IV II IV II IV II IV II IV II IV II IV II

*mf*

71

stacc.

*mf*

III I III I III I III I III I III I III I III I  
IV II IV II IV II IV II IV II IV II IV II IV II IV II

*rit.*

II III II III I III I

*sfz*

### Örnek 3

Üstte verilen örnekte ise mülâzime hânesinin eser icrâsındaki son tekrarında, 69-72. ölçüler arasında yer alan bir başka 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in 69-71 arası ölçülerde, viyolonselın pest bölgesindeki kaba rast-yegâh perdeleri ile orta bölgesindeki segâh-nevâ perdelerini çift sesler halinde ve ardışık olarak duyurmak suretiyle oluşturduğu nağmeyle ezgiye dinamik bir eşlik yaparak icrâyı zenginleştirmek amacıyla 1. pozisyonu kullandığı söylenebilir. Buna ek olarak Cemil'in, viyolonselın IV. ve III. telleri üzerindeki kaba rast-yegâh perdelerinden III. ve II. telleri üzerindeki segâh-nevâ perdelerine teknik olarak el altı konumda ve paralel şekilde atlama yapmaya elverişli olmasından dolayı da özellikle 1. pozisyona başvurduğuna dikkat çekmek mümkündür. Ayrıca viyolonselın IV-III. ve II-I. tellerindeki çift sesleri aynı paralel ve el altı konumda, nitelikli bir entonasyonla seslendirmesine ve adı geçen teller arasında esnek ve seri bir şekilde geçiş yapmasına da elverişli oluşu nedeniyle Cemil'in, bu örnekteki eşlik unsurunu 1. pozisyonu kullanarak icrâ etme isteği açıkça anlaşılmaktadır. Eserin 72. ve son ölçüsünde ise segâh ve çargâh perdelerinden boş tel konumundaki kaba çargâh perdesine ve boş tel konumundaki nevâ perdesinden kaba çargâh perdesine sekizli ve üzeri seri atlamalar

yapmasına teknik açıdan imkân verdiği için Mes'ud Cemil'in bitiş kısmında da 1. pozisyon kullanımına başvurduğu düşünülebilir. Bununla birlikte, viyolonsel II, III ve I. tellerinin adı geçen perdeler arasındaki oktav ve üzeri aralıklı atlamalarla yapılan geçişlere elverişli oluşunda, Müsteâr makamındaki bu eserin Bolâhenk akorduyla icrâ edilmesinin de kayda değer bir etkisi olduğu vurgulanabilir.

### İkinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *ikinci pozisyon* kullanımını incelenmiştir. İkinci pozisyonun eser icrâsı kapsamında toplam 21 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 4

Yukarıdaki örnekte, 2. hânedeki 7. ve 8. ölçülerdeki 2. pozisyon kullanımını görülmektedir. Mes'ud Cemil'in eser icrâsında 1. pozisyon kullanımına yakın bir sıklıkla 2. konumdan da yararlandığını belirtmek mümkündür. Cemil'in, uzun bir eşlik sesi olarak kullandığı pest bölgedeki kaba çargâh perdesini kaba kürdî ve kaba segâh perdeleriyle birlikte viyolonsel IV. teli üzerinde kapalı ve ardışık konumda seslendirmek için 2. pozisyona başvurduğu söylenebilir. Bununla birlikte Cemil'in, 8. ölçüdeki ezgiye kısa bir dem veya eşlik işleviyle tuttuğu bu kaba çargâh perdesini IV. telde, vibrato ile birlikte daha dolgun, gür ve hacimli bir tınıyla icrâya yansıtma amacıyla da 2. pozisyonu kullanmak istediği düşünülebilir.



(♩ = 118-120)

17

② pizz.

*ff*

*dim.*

vib.

II III

I IV

II

19

②

① arco

*f*

*mf*

*dim.*

II III

III

II

II III

II

### Örnek 5

Yukarıdaki örnekte ise, 3. hânenin tekrarında 17-20. ölçüler arasındaki bir diğer 2. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in eserin 17-19. ölçüleri arasında rast-segâh, kaba çargâh-çargâh, segâh-eviç ve rast-rast perdeleriyle 3'lü çift sesler şeklinde oluşturduğu ve pizzicato tekniğiyle icrâ ettiği eşlik unsurunu kullanarak, kemanla viyolanın eserdeki en yüksek müziksel dinamizmle çaldığı 3. hâne ezgisine güçlü, vurgulu ve ivmeli bir altyapı desteği sağlamak ve ezgi akışını zenginleştirmek amacıyla 2. pozisyonu kullandığı söylenebilir. Bununla birlikte Cemil, 18. ölçüdeki rast-segâh ile 19. ölçü başındaki rast-rast perdelerinin çift ses halindeki icrâsında III. teldeki rast perdesini yalnızca kapalı konumda basmasının mümkün olması nedeniyle 2. pozisyonu kullanmıştır. Ayrıca Cemil'in, 18. ölçü sonundaki segâh-eviç perdelerini eş zamanlı olarak II. ve I. teller üzerinde seslendirebilmek için de 2. pozisyon kullanması gerektiği ifade edilebilir. Segâh-eviç şeklindeki çift sesteki kaba segâh perdesine teknik olarak el altı ve paralel bir konumda düşmesine imkân verdiği için burada da 2. pozisyona başvurmak istediği düşünülebilir. Mes'ud Cemil'in 20. ölçü sonunda ise, segâh perdesiyle birlikte II. tel üzerinde duyurduğu çargâh perdesini kapalı konumdaki nevâ çarpmasıyla süslemek amacıyla yine 2. pozisyonu tercih ettiğine dikkat çekmek mümkündür.

### Üçüncü pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *üçüncü pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Üçüncü pozisyonun eser icrâsı kapsamında yalnızca 1 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

23 ① ③ ① rit. - - - -

*mp* *p* *mf* *p*

II I III I III I III II III II III I

Örnek 6

Yukarıdaki örnekte, 3. hâne sonrasındaki mülâzime tekrarında 23. ölçüdeki 3. pozisyon kullanımı görülmektedir. Bu konumun, eserin 23. ölçüsünde yalnızca tek bir çift ses baskısı için çok kısa bir şekilde kullanıldığına rastlanmıştır. Mes'ud Cemil, ezgiye pizzicato şeklinde yaptığı eşlikte, hüseyinî-gerdâniye perdelerini viyolonsel in I. ve II. telleri üzerinde aynı anda çift ses olarak icrâ etmek amacıyla 3. pozisyonu kullanmıştır. Bununla birlikte Cemil'in, hüseyinî-gerdâniye perdelerini çift ses olarak yalnızca kapalı konumda basmasının mümkün olması nedeniyle zorunlu olarak 3. pozisyonu kullandığı söylenebilir. Ayrıca 3. pozisyonu, 23. ölçüdeki 1. pozisyon içinde küçük bir teknik geçiş unsuru olarak kullandığı görülmüştür.

### Dördüncü pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *dördüncü pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Dördüncü pozisyonun eser icrâsı kapsamında toplam 4 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

MÜLÂZİME (♩=120-130)

65

*mp*

*cresc.*

II I II II I II

Örnek 7

Yukarıdaki örnekte, mülâzime hânesinin sondan bir önceki tekrarında, 65. ve 66. ölçülerdeki 4. pozisyon kullanımı görülmektedir. İlgili örnekteki işaretli kısımlarda Mes'ud Cemil'in, Müsteâr seyri gösteren ezgi kesitinde nim hicâz perdesiyle birlikte nevâ, hüseynî ve acem perdelerini de viyolonselın II. teli üzerinde kapalı ve ardışık konumda, akıcı bir şekilde icrâ etmek istediği için 4. pozisyona başvurduğu düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, 66. ölçüde üst ezgi hattında boş telle duyurduğu nevâ perdesinin kısa, ancak parlak ve keskin dem eşliğiyle birlikte, adı geçen perdeleri alt ezgi hattına koyu ve dolgun bir tınıyla seslendirerek ezgisel akışı zenginleştirmek amacıyla da 4. pozisyonu kullandığı söylenebilir.

#### 4.17.2. Sekizinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, eserdeki viyolonsel icrâsında kullanılan yay teknikleri incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, viyolonsel icrâsında *legato*, *detaché* ve *staccato* yay tekniklerinin kullanıldığı görülmüştür.

##### Legato yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *legato yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Legato yay tekniğinin eser icrâsı kapsamında toplam 19 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

9 MÜLÂZİME

Örnek 8

Yukarıda verilen örnekte, mülâzime hânesinde 9. ve 10. ölçülerdeki legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, eser icrâsında az olmakla birlikte yer yer legato yay tekniğinden yararlandığına rastlanmıştır. Cemil'in, Müsteâr seyri gösteren ezgi kesitlerini onaltılık ve otuzikilik değerdeki tam ve yarım perdelerle bütünlüklü, yumuşak ve pürüzsüz bir tınısal ifâdeyle icrâ ederek eserdeki müziksel akışı zenginleştirmek amacıyla legato yay tekniği kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte 9. ve 10. ölçülerdeki ezginin, viyolonselde sağ el (parmak) ve sol el (yay) arasındaki koordinasyonun daha rahat ve akıcı bir şekilde sağlanarak icrâ edilmesine elverişli olduğu için de legato yay tekniğini tercih ettiği söylenebilir. Ayrıca örnekteki ezgi kesitinde perde aralarını çarpmalarla süslediği için legato yay hareketlerinin Cemil'in bu ölçülerdeki icrâsına daha uygun olduğunu belirtmek de mümkündür.

67

Örnek 9

Yukarıda verilen örnekte ise, mülâzime hânesinin sondan bir önceki tekrarında, 67. ve 68. ölçülerdeki bir diğer legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in ilgili örnekte, viyolonsel üst hattında uzayan bir dem ses işleviyle kullandığı boş teldeki nevâ perdesine koşut olarak, nevâ-rast, çargâh-rast ve segâh-rast perdeleriyle 5'li, 4'lü ve 3'lü aralıklar şeklinde oluşturduğu onaltılık nağmeleri eşlik unsuru olarak

kullanmıştır. Bu ölçülerde Cemil'in, işaretli kısımlarda görülen nağmelerle oluşturduğu eşlik unsurunu akıcı, bütünlüklü, pürüzsüz ve yumuşak bir tınıyla ve uzun-bağlı yay hareketleriyle icrâ ederek ezgi akışındaki hacmi, tını yoğunluğunu ve dinamizmi yükseltmek amacıyla legato yay tekniğini kullanmak istediği düşünülebilir.

#### Detaché yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *detaché yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Detaché yay tekniğinin eser icrâsı kapsamında toplam 28 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 10

Yukarıda verilen örnekte, mülâzimenin 4. hâne sonrasındaki ikinci tekrarında, 45. ve 46. ölçülerdeki *detaché yay tekniği* kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, legato'dan daha az olmakla birlikte eser icrâsının belirli kısımlarında *detaché yay tekniğini* kullandığına rastlanmıştır. Cemil'in, viyolonsel'in orta bölgesindeki rast ve segâh-nevâ perdeleriyle tek ve çift ses şeklinde oluşturduğu eşlik unsurunu köşeli, vurgulu ve ivmeli bir tınsal ifâdeyle seslendirerek keman ve viyola üzerindeki ezgi hattını destekleyip güçlendirmek amacıyla *detaché yay tekniğini* kullandığı söylenebilir.

71

stacc.

mf

rit.

sfz

Örnek 11

Yukarıda verilen örnekte ise, eserin 72. ve son ölçüsündeki detaché yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil 72. ölçüde, segâh perdesindeki tam karara gidişte çargâh-kaba çargâh ve nevâ-kaba çargâh perdeleriyle oluşturduğu eşlik unsurundaki atlamaları keskin, vurgulu ve ivmeli bir tınıyla öne çıkartarak eser bitiminde belirtmek amacıyla detaché yay hareketlerini kullanmak istediği düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, eserin son ölçüsünde kullandığı eşlikte Aksak Semâî usûlünün darplarını da kuvvetli bir biçimde vurgulayıp ezgiyi yüksek bir tartımsal ve müziksel dinamizmle sonlandırmak için detaché yay tekniğini tercih ettiğine dikkat çekmek mümkündür.

#### Staccato yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *staccato yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Staccato yay tekniğinin eser icrâsı kapsamında toplam 5 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

69 *stacc.*  
*f* *mf*

71 *mf* *rit.* *sfz*

Örnek 12

Yukarıdaki örnekte, mülâzime hânesinin son tekrarında 69-71. ölçüler arasındaki staccato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mülâzime hânesinin son tekrarında, kaba rast-yegâh ve segâh-nevâ perdeleriyle oluşturduğu eşlik unsurunu keskin, vurgulu ve ivmeli bir biçimde ezgiye yansıtmak amacıyla bu ölçülerde staccato yay hareketlerini kullandığı söylenebilir. Buna ek olarak Cemil'in, çift sesler şeklinde duyurduğu segâh-nevâ perdelerini onaltılık tartımlarla, peş peşe, bağlı ve kesik yay hareketleriyle icrâ ederek ezgi akışına tınısal açıdan renkli, nükteli ve zarif bir viyolonsel eşliği sağlamak düşüncesiyle de staccato yay tekniğinden yararlanmak istediği söylenebilir. Ayrıca 69-71. ölçülerde Cemil'in, vurgulu kaba rast-yegâh perdeleriyle çift sesli olarak duyurduğu darpları çedefak icrâ ettiği detaché yay hareketlerinin, eşlikteki bağlı staccato yay hareketlerini iterek daha esnek bir biçimde icrâ etmesini sağladığına dikkat çekmek mümkündür. Bu teknik uygulama sayesinde Cemil'in, gerek detaché ve staccato yay tekniklerini birlikte daha dengeli kullandığı, gerekse söz konusu ölçülerdeki eşlik unsurunu ezgisel olarak icrâya daha akıcı ve dinamik bir biçimde yansıttığı söylenebilir.

### 4.17.3. Dokuzuncu alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, eserdeki viyolonsel icrâsında *süsleme tekniği* olarak yapılan *süslemeler*, *ezgisel çeşitlemelerle yapılan süslemeler*, *tartımsal çeşitlemelerle yapılan süslemeler* ve *eşlik unsuru olarak yapılan süslemeler* incelenmiştir.

#### Teknik olarak yapılan süslemeler

Yapılan analiz doğrultusunda, eser icrâsında teknik olarak *çarpma*, *glissando*, *mordan*, *pizzicato*, *trill* ve *vibrato* gibi süsleyici unsurların kullanıldığı görülmüştür.

#### *Çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *çarpma* kullanımını incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, Cemil'in viyolonsel icrâsında *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma* ile *değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma* türlerini kullandığı görülmüştür.

#### Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma* kullanımını incelenmiştir. Bu çarpma türünün eser icrâsı kapsamında toplam 3 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

The image shows a musical score for a violin or viola, starting at measure 15. The top staff is in treble clef and contains a sequence of notes with various articulations and dynamics. The notes are: G4 (vib.), A4 (f), B4 (mf), C5 (dim.), D5 (mp), E5 (gliss.), F5 (gliss.), G5. The bottom staff is in treble clef and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The score is marked with 'vib.', 'f', 'mf', 'dim.', 'mp', and 'gliss.'.

Örnek 13

Viyolonsel'in eserin çok büyük bir bölümünde eşlik unsuru olarak kullanılmasına rağmen, 21. ölçüdeki mülâzime hânesine kadar yoğun ve çeşitli bir çarpma



kullanımının mevcut olduğu gözlenmiştir. Çarpmaların ezgi üzerinde ki pekiştirici, ivme kazandırıcı, zarif ve incelikli bir süsleyici işleve sahip oldukları söylenebilir.

Yukarıda verilen örnekte, 3. hânedeki 15 ve 16. ölçülerdeki değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, işaretli kısımdaki aynı yegâh perdesi ile kaba kürdî ve kaba rast perdelerinin arasını Türk müziği icrâ üslûbuna uygun şekilde çarpmalarla doldurarak bu ölçülerdeki diğer çarpmalarla birlikte ezgisel akışa tınısal anlamda küçük bir süsleyici renk ve karşıtlık unsuru katmak istediği düşünülebilir.

#### Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma* kullanımı incelenmiştir. Bu çarpma türünün eser icrâsı kapsamında toplam 13 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 14

Yukarıdaki örnekte, 2. hâne tekrarında, 19. ve 20. ölçülerdeki değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, örnekteki işaretli kısımlarda görülen yegâh, segâh ve çargâh perdelerinin başlarını süslediği bu incelikli ve zarif çarpmalarla ezgi akışını ve icrâyı ivmelendirerek zenginleştirmek istediği düşünülebilir.

#### *Glissando kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *glissando* kullanımı incelenmiştir. Glissando'nun eser icrâsı kapsamında toplam 3 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

15

vib.

*f*

*gliss.*

*mf*

*dim.*

*mp*

*gliss.*

Örnek 15

Eserdeki glissandolar viyolonsel icrâsında bağlayıcı ve tını yoğunlaştırıcı bir işlevle kullanıldıklarını ifâde etmek mümkündür. Yukarıdaki örnekte, 3. hânedeki 15. ve 16. ölçülerdeki glissando kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, ırak-hüseynî aşîrân ve kaba çargâh-kaba segâh perdeleri arasında inici ve bağlayıcı şekilde yaptığı glissandolar aracılığıyla örnekteki ezgi kesiti üzerinde dikkat çekici bir tınısal karşıtlık ve ifâde yoğunluğu oluşturduğu söylenebilir. Cemil'in, viyolonselde gerek Türk müziği icrâ üslûbunu ve gerekse ezgideki iniş câzibesini ile cümledeki bitiş hissini daha yoğun bir şekilde yansıtmak amacıyla glissando yaptığı düşünülebilir. Ayrıca, eserdeki viyolonsel icrâsında uyguladığı glissandoların inici-bağlayıcı nitelikteki kullanımının ezgideki müziksel ifâde gücünü zenginleştirdiği söylenebilir.

#### *Mordan kullanımı*

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *mordan* kullanımı incelenmiştir. Cemil'in eserdeki viyolonsel icrâsında üst hareketli mordan türünün kullandığı görülmüştür.

#### *Üst hareketli mordan kullanımı*

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *üst hareketli mordan* kullanımı incelenmiştir. Bu mordan türünün eser icrâsı kapsamında toplam 4 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

9 MÜLÂZİME

11

Örnek 16

Mordanların, ezgi akışını destekleyen sade süsleme unsurları olarak viyolonsel icrâsında sıkça kullanıldığı görülebilir. Yukarıda verilen örnekte, mülâzime hânesinde 9. ve 11. ölçülerdeki üst hareketli mordan kullanımı görülmektedir. Mülâzime hânesindeki ezgi üzerinde hüseyinî aşîrân ve yegâh perdeleri üzerinde kullandığı üst hareketli mordanlarla Mes'ud Cemil'in, ezgisel akışı sâde bir şekilde süsleyerek çarpmalarla birlikte icrâda küçük bir tınısal karşıtlık unsuru oluşturmaya çalıştığı söylenebilir.

#### *Pizzicato kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *pizzicato* kullanımı incelenmiştir. Pizzicato'nun eser icrâsı kapsamında toplam 47 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

# I. HÂNE / MÛLÂZİME

AKSAK SEMÂİ

*f* *mf* *f* *dim.*

*mf* *p* *mp*

Örnek 17

Yukarıda verilen örnekte, 1. hânenin ilk dört ölçüsündeki pizzicato kullanımı görülmektedir. Eserin 1-4. ölçülerinde Mes'ud Cemil'in, keman ve viyolanın icrâ ettiği Müsteâr ezgiye viyolonselın daha ziyâde orta bölgesinde yer alan sekizlik değerdeki rast, segâh ve nevâ perdelerini tek ve çift sesler şeklinde kullanarak yaptığı hafif ama ivmeli pizzicato eşlikte, ezgi çizgisini sâde bir çökseslilik anlayışıyla öne çıkartarak zenginleştirmek istediği düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, eserin ilk dört ölçüsünde oluşturduğu pizzicato ile icrâ ettiği eşlik unsurunu 10/8'lik Aksak Semâî usûlünün darplarıyla tamamen uyumlu şekilde kullandığına dikkat çekmek mümkündür.

Pizzicato süslemesi, eserin çok büyük bir kısmını kapsayan eşlik çizgisinin belirli kısımlarında, arco olarak icrâ edilen cümlelerde tınısal karşıtlık oluşturması amacıyla kullanılmıştır. Pizzicato'nun viyolonselde çoğunlukla çift ses olarak kullanılmasının, Mes'ud Cemil'in eser icrâsını çökseslendirme düşüncesini destekleyen, ezgi çizgisine ivme ve dinamizm kazandıran bir işleve sahip olduğu söylenebilir.

Mes'ud Cemil, eserdeki viyolonsel icrâsında pizzicato tekniğine oldukça geniş bir yer vermiş, onu müziksel bir renk ve süsleme unsuru olmasının dışında, eserin tartımsal altyapı devinimini sistematik ve sürekli olarak desteklemek amacıyla kullanmıştır. Mes'ud Cemil'in, ezgi akışında üçlü, beşli ve sekizli aralıklarla çift sesler şeklinde ve tek seslerle de arpej şeklinde esere altyapı oluşturmak amacıyla pizzicato kullandığı söylenebilir.

### *Trill kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *trill* kullanımını incelenmiştir. Trill'in eser icrâsı kapsamında yalnızca 1 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 18

Üstte verilen örnekte, 2. hânedeki 7. ölçüdeki trill kullanımını görülmektedir. Mes'ud Cemil'in eserinin 7. ölçüsünde, yegâh perdesi üzerinde kısaca yaptığı trill süslemesinin inisi yapıdaki ezgi kontekstine küçük bir tınısal renk kattığı söylenebilir. Bununla birlikte yegâh perdesi üzerinde kullanılan bu trill'in, üçleme tartımı içerisinde yedirilmesinin daha çok bir mordan etkisi yarattığına dikkat çekmek mümkündür.

### *Vibrato kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *vibrato* kullanımını incelenmiştir. Vibrato'nun eser icrâsı kapsamında toplam 12 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

13 3. HÂNE

15

*f* *mf* *dim.* *mp*

*gliss.* *gliss.*

### Örnek 19

Eser icrâsındaki vibratoların uzun süreli dörtlük notaların üzerinde pekiştirici ve tını yoğunlaştırıcı bir etkiyle kullanıldıkları söylenebilir. Üstte verilen örnekte, 2. hâne 13-15. ölçüler arasındaki vibrato kullanımı görülmektedir. Örnekteki ölçülerde segâh, dügâh, irak ve rast perdeleri üzerinde yapılan sık salınımlı vibratoların, segâh ve irak perdelerindeki kalışları daha hacimli şekilde vurgulamak ve icrâdaki tını yoğunluğunu zenginleştirmek amacıyla yapıldıkları düşünülebilir.

### Ezgisel çeşitlemelerle yapılan süslemeler

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eserde *ezgisel çeşitlemelerle* yaptığı süslemeler incelenmiştir. Bu çeşitlemelerle yapılan süslemelerin eser icrâsı kapsamında toplam 7 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

5 2. HÂNE

Örnek 20

Üstte verilen örnekte, 2. hânedede 6. ölçüdeki ezgisel çeşitlemeyle yapılan süsleme kullanımını görülmektedir. Eserin 6. ölçüsünde, eşlik unsurunun içerisinde pizzicato ile icrâ şeklinde ortaya çıkan ve ezginin ana hattını belirleyen ezgisel çeşitleme anlayışının, duyuş ve icrâ kaynaklı bir farklılık unsuru olarak eserin genelinde kullanıldığı söylenebilir.

11

13 3. HÂNE

Örnek 21

Yukarıdaki örnekte, eserin 11. ve 13-14. ölçüleri arasındaki ezgisel çeşitlemeyle yapılan bir diğer süsleme kullanımını görülmektedir. 11, 13 ve 14. ölçülerde viyolonselın pest ve orta bölgesindeki kaba rast-yegâh ve segâh-nevâ perdeleriyle oluşturulan çift seslerin, eserin geneline hâkim olan eşlik temelli çokseslendirme fikrini desteklemek ve bu anlamda genel icrâyı zenginleştirmek amacıyla

kullanıldıklarına dikkat çekmek mümkündür. Bununla birlikte, eserin 71. ölçüsünde kullanılan oktav atlamalı, staccato teknikli ve çift sesli ezgisel yapı da bu çerçeveye dâhil edilebilir.

65 MÜLÂZİME  
mp  
cresc.

Örnek 22

Üstteki bu örnekte ise, eserin mülâzime hânesinde 66. ölçüdeki ezgisel çeşitlemeyle yapılan bir diğer süsleme kullanımı daha görülmektedir. 66. ölçüdeki bu çeşitleme ise hem duyuş ve icrâ kaynaklı farklılık hem de viyolonsel icrâsındaki eşlik fikrine destek amaçlı olarak, üst hattaki nevâ perdesinin dem ses işlevli kullanımıyla ortaya çıkan çift ses unsurunu içermektedir.

#### Tartımsal çeşitlemelerle yapılan süslemeler

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eserin asıl notasına özgü tartımlar üzerinde *tartımsal çeşitlemelerle* yaptığı süslemeler incelenmiştir. Bu çeşitlemelerle yapılan süslemelerin eser icrâsı kapsamında toplam 9 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

7 arco  
mf  
tr  
gliss.  
vib.  
vib.  
p

Örnek 23



Eserin geneline hâkim bir tartımsal çeşitlilik olduğu görülmektedir. Ezgide nispeten noktalı ve kısa süreli tartımsal yapıların kullanıldığı göze çarpar. Yukarıda verilen örnekte, 2. hânedeki 7. ölçüdeki tartımsal çeşitlendirmelerle yapılan süsleme kullanımı görülmektedir. Bu ölçüdeki kullanım, eserdeki tartımsal çeşitleme sisteminin bir özeti olarak kabul edilebilir. Bununla birlikte, 7. ölçüde rast-yegâh perdeleri arasındaki ezgi kontekstinin (noktalı onaltılık ve otuzikilik tartımlarla) Türk müziği icrâ üslûbuna uygun şekilde çeşitlendirildiği söylenebilir. Bu çeşitlemeyle örnekteki ezgi kesitine nükteli ve ivmeli bir ifade kazandırıldığını belirtmek mümkündür.

9 MÜLÂZİME

11

mf mp

Örnek 24

Yukarıda verilen örnekte ise, mülâzime hânesinde 9-11. ölçüler arasındaki tartımsal çeşitlendirmelerle yapılan süsleme kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, eserin 9-11. ölçülerinde hüseyinî aşîrân-yegâh, yegâh-kaba nim hicâz, acem aşîrân-rast ve hüseyinî aşîrân-acem aşîrân perdeleri arasında sekizlik, noktalı onaltılık ve otuzikilik tartımlarla (11. ölçüde sekvens biçiminde) yaptığı çeşitlemenin örnekteki ezgi çizgisinde tartımsal ve tımsal anlamda bir karşıtlık, incelik ve ivme meydana getirdiği söylenebilir.

### Eşlik unsuru olarak yapılan süslemeler

Bu başlıkta Mes'ud Cemil'in, eserin asıl notasında yer almayan, kendisinin oluşturduğu çeşitli nağme ve tartımlarla *eşlik unsuru* olarak yaptığı süslemeler incelenmiştir. Eşlik unsuru olarak yapılan süslemelerin eser icrâsı kapsamında toplam 58 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

Viyolonsel, eserin büyük bölümünde bir eşlik unsuru olarak kullanılmıştır. Viyolonseldeki eşliğin eser icrâsı boyunca çoğunlukla çift sesli bir yapıda kullanıldığı ve tartımsal olarak da Aksak Semâî usûlüne tamamen uygun olduğu söylenebilir. Her ne kadar Batı müziğindeki vals dansının tartımsal yapısını andırsa da, buradaki 10/8'lik usûldeki müzik ve birim zaman farklılığından ötürü bu tür bir benzetme yapmanın pek geçerliliğın olmayacağını da vurgulamak mümkündür.

17 *pizz.* *ff* *dim.* *vib.*

19 *f* *arco* *mf* *dim.*

Örnek 25

Üstte verilen örnekte, 3. hânenin tekrarında 17-19. ölçüler arasındaki eşlik unsuru olarak yapılan süsleme kullanımını görülmektedir. Bu ölçülerde pizzicato tekniği ile icrâ edilen viyolonsel eşliğinde I. hânedeki eşlik yapısına dönüşmüş, ancak buradaki tartımsal yapı noktalı tartımların varlığıyla ivmelendirilerek çeşitlendirilmiştir. Ayrıca kuvvetli darplar (güçlü zamanlar) farklı bir perde ile değil, çift sesler şeklinde

duyurulan çift noktalı perdelere (rast-segâh, kaba çargâh-çargâh, rast-rast) vurgu yapılarak belirtilmiştir. 3. hâne sonrasındaki mülâzimedeki ise, tekrar I. hânedeki eşlik yapısına dönüş yapılarak, cümleler arasında bir karşıtlık unsuru yaratılmıştır.

4. HÂNE  
YÜRÜK SEMÂÎ

25

pizz  
mf

29

f

Örnek 26

Üstte verilen örnekte, 4. hânedeki 25-32. ölçüler arasındaki eşlik unsuru olarak yapılan bir diğer süsleme kullanımı görülmektedir. 4. hânedeki 25. ölçüden itibaren usûlün 6/8'lik Yürük Semâî şeklinde değişmesiyle birlikte, Mes'ud Cemil'in karşıtlık unsuru olarak kullandığı iki eşlik yapısının birleştiğini görmek mümkündür. I. hânedeki kullanılmış olan çift sesli ve iki hatlı eşlik unsuru [pest ses (düm) + ara ses (tek)], 3. hânenin tekrarında (17-19. ölçülerde) kullanan çift noktalı tartımlarla birleştirilerek, 4. hânedeki pizzicato teknikli icrâyla çok boyutlu bir eşlik yapısının meydana getirildiği söylenebilir.

41 MÜLÂZİME

pizz.  
mf

Örnek 27

Yukarıdaki nota örneğinde, 4. hâne tekrarı sonrasındaki mülâzime 41. ve 42. ölçüler arasındaki eşlik unsuru olarak yapılan bir başka süsleme kullanımı daha görülmektedir. 41. ölçüde başlayan mülâzime hânesinde, yine pizzicato icrâyla duyurulan bu eşlik yapısının noktalı tartımlardan arındırılıp onaltılık notaların kullanımıyla birlikte çok daha akıcı bir yapıya büründüğünü görmek mümkündür. Eşliğin nispeten 1. hânedeki kullanılan özgün haline döndüğü söylenebilir, ancak bu ölçülerde uygulanan tartımsal çeşitliliğin daha zengin olduğu açıkça görülmektedir.

67

f mf accel.

69

f mf stacc.

Örnek 28

Üstte verilen örnekte, mülâzime hânesinin son iki tekrarında 67-70. ölçüler arasındaki eşlik unsuru olarak yapılan bir diğer süsleme kullanımı daha görülmektedir. 67. ölçüdeki eşlik unsurunda çok daha farklı bir yapı sunulmuştur. Armonik dengeyi oluşturan sesler (nevâ-rast,) viyolonselde birbirine bağdaşık çift hatlı onaltılık değerdeki bir tartım yapısı içerisinde kullanılarak tınısal ifâde yoğunluğu ile müziksel akışı zenginleştiren beklenmedik bir karşıtlık unsuru oluşturmuştur. Bu uygulamanın benzeri, 68. ölçüde onaltılık değerdeki çargâh-rast ve segâh-rast perdeleriyle yapılan eşlik unsurunda da görülebilir. 69. ölçüdeki son mülâzimedede ise, eserin müziksel dinamizm açısından zirvede sonlanmasına uygun gelecek şekilde, eşliğin hem güçlü (kaba rast-yegâh) hem de zayıf (segâh-nevâ) zamanlarında çift seslerin kullanılmış olduğuna dikkat çekmek mümkündür.

#### 4.17.4. Onuncu alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, Mes'ud Cemil'in eserdeki viyolonsel icrâsında kullandığı müziksel ifâde unsurları incelenmiştir. Cemil'in eser icrâsında *piano*, *mezzo piano*, *mezzo forte*, *forte*, *fortissimo*, *sforzando*, *crescendo*, *decrescendo* ve *diminuendo* nüanslarını kullandığı görülmüştür. Viyolonsel icrâsında, nüansların dışında kullandığı diğer müziksel ifâde unsurlarının da *vurgu*, *ritardando* ve *accelerando* olduğu belirlenmiştir.

Mes'ud Cemil'in eser icrâsında çeşitli bir nüans kullanımı sergilediği görülmüştür. Eser boyunca genellikle orta kuvvetli bir tını gürlüğü ekseninde viyolonsel icrâ ettiği gözlenmiştir. Eserin icrâ kaydında yer alan keman ve viyolanın tını gürlükleri ile icrâlarında sergiledikleri müziksel dinamiklerini de dikkate alarak nüans uyguladığını ifâde etmek mümkündür. Bununla birlikte Cemil'in, eserdeki nüans kullanımını tınısal karşıtlık ve denge unsurlarını da dikkate alarak, titiz ve incelikli bir yaklaşımla viyolonsel icrâsına yansıttığı anlaşılmıştır.

Mes'ud Cemil'in eserdeki viyolonsel icrâsında ortaya koyduğu müziksel ifâde unsurları kullanımını genel bir bakış açısıyla şu şekilde değerlendirilebilir:

Piano (p) nüansını;

Hâne ve mülâzimeler ile tekrarlarında ezgiye pizzicato tekniğiyle yaptığı eşliklerde, hâne ve mülâzime sonlarında, müziksel dinamizmin toplu olarak düşürüldüğü cümlelerde, *decrescendo* ile yaptığı gürlük azaltmaları sonrasında, *mf* nüansı sonrasında üzerinde kalış yapılan bazı perdelerde,

Mezzo piano (mp) nüansını;

Hâne başlangıçları ile sonlarında, pizzicato tekniğiyle yaptığı eşliklerde, müziksel dinamizmin toplu olarak düşürüldüğü cümle sonlarında, mülâzime hânesinin sondan bir önceki tekrarının bütününde,

Mezzo forte (mf) nüansını;

Hâne başlangıçları ile mülâzime tekrarlarında, ezgiye pizzicato ve yay tekniğiyle yaptığı eşliklerde, 4. hânenin ikinci tekrarının bütününde, müziksel dinamizmin toplu olarak yükseltildiği cümlelerde, *f* nüansından *decrescendo* ile yaptığı gürlük azaltmalarının sonrasında,

Forte (f) nüansını;

Hâne ve mülâzime başlangıçlarında, müziksel dinamizmin toplu olarak yükseltildiği cümlelerde, keman ve viyolanın tiz perdelerden *f* nüansı ile icrâ yaptıkları 3. hânedede, pizzicato ve yay tekniği kullanarak yaptığı eşliklerde, *crescendo* ile yaptığı gürlük artışları sonrasında, pizzicato tekniğiyle ve vurguyla icrâ ettiği çift sesli notalarda,

Fortissimo (ff) nüansını;

3. hânenin ikinci tekrarındaki çift sesli ve pizzicato şeklindeki eşliklerde,

Crescendo nüansını;

*mp-mf* ve *f* nüanslarına yükselirken yaptığı gürlük artışlarında,

Decrescendo nüansını;

Hâne ve mülâzime sonlarındaki perdeler üzerinde yapılan kalıŖlarda, *mp-mf-f-sfz* nüansları sonrasında yaptığı gürlük azaltmalarında, *diminuendo* nüansı ile yaptığı gürlük azaltmalarında, müziksel dinamizmin toplu olarak düşürüldüğü cümle sonlarında ve eserin son ölçüsünde tam karar perdesini vurguladığı *sfz* nüansının hemen sonrasında,

Diminuendo nüansını;

İnici ezgi kesitlerinde, *decrescendo* ile yaptığı gürlük azaltmalarının öncesinde,

Sforzando (sfz) nüansını;

Eserin son ölçüsünde vurguyla icrâ ettiği çift ses şeklindeki tam karar perdesinde,

Vurgu'yu;

Hâne ve mülâzimelerde pizzicato tekniği ile icrâ ettiği tüm eşlik unsurlarındaki usûl darplarını güçlü ve zayıf zamanlar şeklinde belirten tek ve çift seslerde, mülâzime ve tekrarlarının sonunda kalış yaptığı bazı perdelerde, mülâzimenin son iki tekrarında eşlik unsurunu oluşturan tartımların başındaki tek ve çift seslerde, mülâzime ve tekrarlarında kalış yaptığı çift seslerde, eserin sonunda ivmeli bir ifâdeyle duyurduğu çift ses şeklindeki tam karar perdesinde, çarpmalarla süsleyerek pekiştirdiği bazı perdelerde, 4. hânenin son üç ölçüsünde ezgideki müziksel dinamizmi yükseltmek amacıyla ivmelendirdiği sekizlik ve onaltılık değerdeki tek-çift seslerde,

Ritardando'yu;

4. hânenin ve tekrarının son ölçüsünde, eserin son ölçüsünde ve 4. hâne öncesinde tekrarlanan mülâzimenin son ölçüsündeki mertebe ağırlaştırmasında,

### Accelerando 'yu;

Mülâzimenin sondan bir önceki tekrarının son ölçüsünde hızlı mertebeye icrâ edilen nağmede kullandığı belirlenmiştir.

Mes'ud Cemil'in sıklık olarak eser icrâsı kapsamında;

- *Piano nüansını* toplam 5 ölçüde,
- *Mezzo piano nüansını* toplam 8 ölçüde,
- *Mezzo forte nüansını* toplam 48 ölçüde,
- *Forte nüansını* toplam 19 ölçüde,
- *Fortissimo nüansını* toplam 2 ölçüde,
- *Sforzando nüansını* yalnızca 1 ölçüde,
- *Crescendo nüansını* toplam 5 ölçüde,
- *Decrescendo nüansını* toplam 12 ölçüde,
- *Diminuendo nüansını* toplam 6 ölçüde,
- *Vurgu 'yu* toplam 25 ölçüde,
- *Ritardando 'yu* toplam 5 ölçüde,
- *Accelerando 'yu* da yalnızca 1 ölçüde kullandığı görülmüştür.

Mes'ud Cemil'in eserde kullandığı nüansları viyolonsel icrâsına belirgin, dinamik incelikli ve dengeli bir biçimde uygulamış olduğu söylenebilir. Eser icrâsı boyunca Cemil'in, müziksel ifâde unsurlarının kullanımını açısından eşlik ettiği keman ve viyola ile uyumlu ve dengeli bir tınısal bütünlük ortaya koyduğunu belirtmek mümkündür. Mes'ud Cemil'in nüans kullanımı bakımından yüksek bir müziksel anlayış ve titizlikle viyolonsel icrâ ettiğine de dikkat çekilebilir. Bununla birlikte Cemil'in, eserin ezgisel yapısına uygun şekilde nüans kullandığı gözlenmiştir.

#### **4.18. Sûzinâk Saz Semâîsi**

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in viyolonselle refakat ettiği Kemeçeci Nikolâki'ye ait Sûzinâk Saz Semâîsi'nde (Bkz. EK-19) kullandığı teknik ve müziksel unsurların analizi için belirlenmiş olan 7, 8, 9 ve 10 numaralı alt problemlere yönelik



elde edilen bulgular, görsel nota örnekleri ile birlikte başlıklar halinde incelenerek yorumlanmıştır.

#### 4.18.1. Yedinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, eserdeki viyolonsel icrâsında kullanılan pozisyonlar incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, eser icrâsında viyolonsel 1, 2 ve 4. temel pozisyonlarının kullanıldığı görülmüştür. Eser icrâsında 3. pozisyonun ve 4. pozisyondan yukarı olan diğer üst pozisyonların kullanımına rastlanmamıştır.

##### Birinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *birinci pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Birinci pozisyonun eser icrâsı kapsamında toplam 68 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

(♩ = 132-136)

21

23

Örnek 1

Yukarıda verilen örnekte, eserin 1. hânesinin tekrarında 21-24. ölçüler arasındaki 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Bolâhenk akorduyla seslendirilen bu eserin viyolonsel icrâsını ağırlıklı olarak pest ve orta bölgelerden yapan Cemil'in 1.

pozisyonu oldukça sık kullandığına rastlanmıştır. İşaretli kısımlarda, Sûzinâk seyri yapan ezgi kesitini oluşturan tam ve yarım perdeleri teknik olarak el altı ve paralel konumda, akıcı şekilde ve nitelikli bir entonasyonla icrâ etmek amacıyla Mes'ud Cemil'in bu ölçülerde 1. pozisyonu kullandığı düşünülebilir. Cemil'in bu pozisyonu kullanımında, Bolâhenk akordunun sağladığı teknik kolaylığın da etkisinin olduğu söylenebilir. Söz konusu bu teknik kolaylığı, Sûzinâk makamı perdelerinin Bolâhenk akordunda el altı ve paralel şekildeki ulaşılabilirliği olarak açıklamak mümkündür. Bununla birlikte Cemil'in, viyolonsel IV, III ve II. telleri arasında teknik açıdan kolay geçiş yapmasına elverişli olduğu için de bu örnekteki ezginin icrâsında 1. pozisyon kullanımını tercih ettiğini belirtmek mümkündür. Ayrıca, örnekteki 4 ölçümlük ezgiyi viyolonsel IV, III ve II. telleri üzerinde açık, gür ve derinlikli bir pest bölge eşliğiyle öne çıkartarak genel icrâyı güçlendirip zenginleştirmek amacıyla 1. pozisyondan yararlanmak istediği söylenebilir.

(♩=142-144)

45

47

Örnek 2

Üstte verilen örnekte, mülâzime hânesinin tekrarında 45-48. ölçülerdeki bir diğer 1. pozisyon kullanımını görülmektedir. Örnekteki işaretli kısımlarda, Hüzzâm ve Sûzinâk seyri yapan ezgi çizgisindeki tam ve yarım perdeleri teknik olarak el altı ve paralel konumda, akıcı şekilde ve nitelikli bir entonasyonla icrâ etmek amacıyla Mes'ud

Cemil'in, mülâzime hânesinin bu ölçülerdeki tekrarında da viyolonselın 1. pozisyonuna başvurduğu söylenebilir. Bununla birlikte, söz konusu 4 ölçülik ezgi kesitinde, rast ve kaba çargâh perdelerini açık tellerde kullanarak ezgiyi daha açık, gür ve derinlikli bir tınıyla genel icrâyaya yansıtmaq için bu konumu kullandığı düşünölebilir. Ayrıca viyolonselın pest bölgesindeki kaba zirgüle, kaba segâh, kaba hisâr ve irak perdelerinin baskılarının, IV. ve III. tellerde teknik açıdan birbirine paralel ve rahat şekilde seslendirilmesini sağladığı için de 1. pozisyonu tercih ettiğine dikkat çekmek mümkündür. Buna ek olarak, örnekteki ezgi kesiti üzerinde çarpma, mordan, glissando ve trill gibi süsleyici unsurların teknik olarak rahat, esnek ve seri bir biçimde uygulanmasına olanak tanınması nedeniyle Cemil'in 1. pozisyon dan işlevsel anlamda sık yararlandığı söylenebilir.

4. HÂNE  
BİLEŞİK SOFYAN (♩=184-192)

49

①

pizz. 1 0 1 1 0 1 dim. 2 0 1

*mf* *f*

III IV III II IV III IV III II IV

1.

51

①

*mf* *mp* *dim.* *arco* *mf*

III IV III II IV III III

2.

Örnek 3

Üstteki bu örnekte ise 4. hânenin ilk cümlesinde 49-52. ölçülerdeki bir başka 1. pozisyon kullanımı görölmektedir. Usûl değışikliğı (Bileşik Sofyan) yapılarak başlanan 4. hâne de, viyolanın icrâ ettiği ezgiye viyolonselın pest bölgesindeki kaba rast ve yegâh perdeleriyle oluşturduğu ve pizzicato tekniğıyle seslendirdiğı çift sesli eşliğı köşeli, vurgulu ve dinamik bir tınıyla icrâyaya yansıtıp ezgi akışını zenginleştirmek

ve güçlendirmek amacıyla 1. pozisyona başvurduğu söylenebilir. Bununla birlikte, Bileşik Sofyan usûlünün darpları ile hareketliliği ağırlıklı olarak sekizlik değerdeki çift seslerle pest bölgeden koyu ve tok bir pizzicato tını ile icrâya yansıtılmak amacıyla da 1. pozisyon kullanımını tercih ettiği düşünülebilir.

### İkinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *ikinci pozisyon* kullanımını incelenmiştir. İkinci pozisyonun eser icrâsı kapsamında toplam 22 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 4

Yukarıdaki örnekte, 1. hânenin ilk cümlesinin sonunda 3. ve 4. ölçülerdeki 2. pozisyon kullanımını görülmektedir. Bu örnekte Mes'ud Cemil'in, viyolonsel pest bölgesindeki kaba çargâh perdesini IV. telde kapalı konumda ve koyu, derinlikli bir tınıyla icrâda duyurmak için 2. pozisyon kullandığını söylemek mümkündür. Bununla birlikte, otuzikilik değerdeki kaba çargâh, kaba segâh ve kaba düğâh perdelerini aynı telde el altı, ardışık konumda ve seri bir biçimde icrâ etmek istediği için de işaretli kısımdaki nağmeyi 2. pozisyonla aldığı düşünülebilir. Diğer yandan, Cemil'in 4. ölçüdeki rast perdesini de benzer şekilde III. telde kapalı konumda ve koyu, derinlikli bir tınıyla seslendirmek için 2. pozisyon kullandığı ifâde edilebilir. Ayrıca kaba hisâr, ırak ve rast perdelerinin III. tel üzerindeki ardışık ve seri şekilde icrâsını teknik açıdan kolaylaştırması nedeniyle de 2. pozisyonu tercih ettiğine dikkat çekmek mümkündür.

Örnek 5

Üstteki örnekte, 3. hânedeki 35. ve 36. ölçülerdeki bir başka 2. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, viyolonsel II. teli üzerindeki çargâh perdesini kapalı konumdaki nevâ perdesine çarpacak şekilde sık salımlı ve hızlı bir trille süsleyerek icrâ etmek istediği için 2. pozisyon kullandığı söylenebilir. Bununla birlikte, 36. ölçüdeki kaba hisâr, irak ve rast perdelerini III. tel üzerinde ardışık ve kapalı şekilde basarak seslendirmek amacıyla da 2. pozisyonu tercih ettiği düşünülebilir. Ayrıca, 2. pozisyonun 1. ve 4. pozisyonlara geçişlerde teknik açıdan esneklik sağlaması nedeniyle de Mes'ud Cemil tarafından viyolonsel icrâsında sıkça kullanıldığını belirtmek mümkündür.

#### Dördüncü pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *dördüncü pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Dördüncü pozisyonun eser icrâsı kapsamında toplam 6 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 6

Üstteki örnekte 2. hâne tekrarında 22. ölçüde 4. pozisyon kullanımı görülmektedir. Yegâh, kaba nim hicâz ve kaba bûselik perdelerinin viyolonsel IV. teli üzerinde, kapalı konumda, ardışık ve akıcı bir şekilde seslendirilmesinde teknik kolaylık sağladığı gerekçesiyle 4. pozisyonu kullanmak istediği düşünülebilir. Bunun yanı sıra, adı geçen perdeleri IV. telde daha koyu, dolgun ve derinlikli bir tınıyla duyurarak icrâyı pest seslerle yaptığı eşlikle desteklemek amacıyla da 4. pozisyon kullanımına başvurduğu söylenebilir.

Örnek 7

Üstte verilen örnekte, 4. hânedeki 55. ölçüdeki bir başka 4. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, şekildeki işaretli kısımda görülen rast ve dügâh perdelerini irak perdesiyle birlikte viyolonsel III. telinde kapalı, ardışık konumda, koyu ve dolgun bir tınıyla seslendirerek icrâyı yansıtmak amacıyla burada da 4. pozisyonu tercih ettiği ifade edilebilir.

#### 4.18.2. Sekizinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, eserdeki viyolonsel icrâsında kullanılan yay teknikleri incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, eser icrâsında *legato*, *detaché*, *staccato* ve *spiccato* yay tekniklerinin kullanıldığı görülmüştür.

##### Legato yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *legato yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Legato yay tekniğinin eser icrâsı kapsamında toplam 60 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 8

Yukarıda verilen örnekte, 1. hânenin tekrarında 5. ve 6. ölçüler arasındaki legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. 5. ölçüdeki işaretli kısımda Mes'ud Cemil'in, Sûzinâk seyri yapan ezgi kesitini pest bölgedeki tam perdelerle bütünlüklü, pürüzsüz ve yumuşak bir tınısal ifâdeyle duyurup genel icrâya yansıtma amacıyla legato yay tekniğini kullanmak istediği düşünülebilir. Bununla birlikte kaba rast'tan kaba çargâh perdesine glissando yaparak geçmesi nedeniyle de bu icrâ biçimine uygun olan legato yay tekniği kullandığına dikkat çekmek mümkündür. Bunun dışında, 6. ölçüde Cemil'in kaba segâh, kaba düğâh ve kaba rast perdeleriyle oluşturduğu nağmeleri tek yay hareketi içinde, akıcı ve bütün olarak icrâ etmek istediği için bu örnekte de legato yay tekniğine başvurduğu söylenebilir.

Örnek 9

Üstteki örnekte, mülâzime hânesinin sondan bir önceki tekrarında 63. ve 64. ölçülerdeki bir başka legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, Sûzinâk seyri gösteren çıkıcı ezgi kesitini akıcı, bütünlüklü ve yumuşak bir tınısal karakterle seslendirip icrâya yansıtma ve cümleyi daha ince, zarif bir ifâdeyle tamamlamak amacıyla burada da legato yay tekniğini tercih ettiğine dikkat çekmek mümkündür. Bunun dışında, Cemil'in 64. ölçüde de Sûzinâk seyri gösteren inici ezgi kesitindeki perde aralarını çarpmalarla süsleyerek icrâ ettiği ve cümle sonundaki tam

karar perdesine yumuşak ve pürüzsüz bir tınıyla gelmek istediği için legato yay tekniği kullanımına başvurduğu söylenebilir.

### Detaché yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *detaché yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Detaché yay tekniğinin eser icrâsı kapsamında toplam 61 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

The image shows a musical score for a violin and piano. The score is in 2/4 time and the key signature has two sharps (D major). The first system starts at measure 65 with a forte (f) dynamic. The second system starts at measure 67 and includes dynamics like dim., mf, f, and mf, along with performance markings like rit. and vib.

Örnek 10

Yukarıdaki örnekte, mülâzime hânesinin son tekrarındaki 4 ölçülük detaché yay tekniği kullanımı görülmektedir. Eserin 65-67. ölçüleri arasında Mes'ud Cemil'in pest bölgedeki kaba rast ve yegâh perdeleriyle oluşturduğu çift sesli eşlik unsurunu viyolanın yüksek bir tını gürlüğüyle icrâ ettiği ezgiye altyapı desteği sağlayarak genel icrâyı tınısal ve dinamik olarak güçlendirmek düşüncesiyle detaché yay tekniğini kullandığı söylenebilir. Bununla birlikte, kaba rast ve yegâh perdeleriyle oluşturduğu bu eşliği, eserin 10/8'lik usûlünün darplarına da tartımsal açıdan uygun olacak şekilde kuvvetli, ivmeli, vurgulu ve keskin bir biçimde genel icrâda duyurmak amacıyla özellikle detaché yay hareketlerini kullanmak istediğine de dikkat çekmek mümkündür. Ayrıca eserin bitiş noktası olan 68. ölçüde Cemil'in, tam karara Rast'lı



olarak giden inici ezgi kesitini belirgin ve köşeli bir tınısal ifâdeyle icrâ edip eser sonunda vurgulamak için de detaché yay tekniğini tercih ettiği düşünülebilir.

#### Staccato yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *staccato yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Staccato yay tekniğinin eser icrâsı kapsamında toplam 3 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

The image shows a musical score for a Mülâzime section, starting at measure 25. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'p' (piano). The score features a staccato bowing technique, indicated by 'stacc.' markings above the notes. The dynamics range from 'p' to 'f' (forte), with a 'dim.' (diminuendo) marking. The score includes a triplet of eighth notes in measure 26. The bottom staff shows a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes in measure 26.

Örnek 11

Üstte verilen örnekte, 2. hâne sonrasındaki mülâzimedeki 25. ve 26. ölçüler arasındaki staccato yay tekniği kullanımı görülmektedir. İlgili şekildeki işaretli nağmeleri hafif ancak keskin bir tınıyla seslendirerek eser icrâsına kısmen ezgisel bir renk, canlılık ve ivme katmak amacıyla 25. ve 26. ölçülerde staccato yay tekniğine başvurduğu söylenebilir.

#### Spiccato yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *spiccato yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Spiccato yay tekniğinin eser icrâsı kapsamında toplam 2 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

61 MÜLÂZİME

The musical score for Mülâzime, measure 61, is presented in two staves. The top staff is in treble clef, 10/8 time, and G major. It begins with a melody that includes a triplet of eighth notes. The dynamics are marked as *mp*, *mf*, *f*, *mf*, and *mp*. The articulations include *pizz.*, *vib.*, *arco*, and *spicc.*. The bottom staff is in treble clef, 10/8 time, and G major, showing a bass line with a triplet of eighth notes.

Örnek 12

Yukarıda verilen örnekte, 4. hâne sonrasında tekrarlanan mülâzimedeki 62. ölçüdeki spiccato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Şekildeki işaretli kısımda Mes'ud Cemil'in, Hüzzâm gösterilen inici nağmeyi pest bölgede hafif, kesik ama zarif yay hareketleriyle icrâ etmek ve bu anlamda ezgide küçük bir tımsal renk ve karşıtlık unsuru oluşturmak amacıyla spiccato yay tekniğine başvurduğu düşünülebilir.

#### 4.18.3. Dokuzuncu alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, eserdeki viyolonsel icrâsında *süsleme tekniği* olarak yapılan süslemeler, *ezgisel çeşitlemelerle yapılan süslemeler*, *tartımsal çeşitlemelerle yapılan süslemeler* ve *eşlik unsuru olarak yapılan süslemeler* incelenmiştir.

#### Teknik olarak yapılan süslemeler

Yapılan analiz doğrultusunda, eser icrâsında teknik olarak *çarpma*, *glissando*, *grupetto*, *mordan*, *pizzicato*, *trill* ve *vibrato* gibi süsleyici unsurların kullanıldığı görülmüştür.

#### *Çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *çarpma* kullanımı incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, Cemil'in viyolonsel icrâsında *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma*, *değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma* ve *çift çarpma* türlerini kullandığı görülmüştür.

### Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma* kullanımı incelenmiştir. Bu çarpma türünün eser icrâsı kapsamında toplam 11 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

The image shows a musical score for a violin part, labeled 'Örnek 13'. The score is in 2/4 time and features a melodic line with slurs and vibrato markings. The dynamics are marked as *mf* and *f*. The score includes performance instructions such as *gliss.* and *vib.*. The score is written on two staves, with the first staff containing the main melodic line and the second staff containing a supporting bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score starts at measure 63 and ends at measure 67. The first staff has a *mf* dynamic marking at the beginning, followed by a *f* dynamic marking. The second staff has a *f* dynamic marking. The score includes performance instructions such as *gliss.* and *vib.*. The score is written on two staves, with the first staff containing the main melodic line and the second staff containing a supporting bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score starts at measure 63 and ends at measure 67.

Örnek 13

Eserin canlı ve dinamik yapısına uygun olarak diğer süsleme teknikleri gibi çarpmalar da viyolonsel icrâsında yoğun şekilde kullanılmıştır. Genellikle ezgideki yoğun ve kalabalık tartımların öncesinde ve perde aralarında çarpma süsleme tekniğinin kullanımı dikkat çekicidir. Üstte verilen örnekte, 4. hâne sonrasında tekrarlanan mülâzimedeki 64. ölçüdeki değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı görülmektedir. 64. ölçüde Sûzinâk seyri gösteren inici ezgi kesitinde Mes'ud Cemil'in, kaba hisâr-yegâh, yegâh-kaba çargâh, kaba düğâh ve kaba rast perdelerinin aralarını Türk müziği icrâ üslûbunda kullanılan bu çarpma türüyle süsleyerek hem eserdeki viyolonsel eşliğine renk ve canlılık katmayı hem de genel icrâyı müziksel anlamda zenginleştirmeyi amaçladığı söylenebilir.

### Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma* kullanımı incelenmiştir. Bu çarpma türünün eser icrâsı kapsamında toplam 34 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 14

Yukarıdaki örnekte, 3. hânedeki 39. ve 40. ölçülerdeki değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı görülmektedir. İlgili örnekte Mes'ud Cemil'in, 39. ve 40. ölçülerde yer alan ezgi kesitindeki dügâh, segâh, çargâh, segâh, rast, irak, kaba hisâr ve yegâh perdelerini ve dolayısıyla da perde aralarını Türk müziği icrâ geleneğine de uygun olan bu çarpma türüyle süsleyerek icrâyaya zarif bir duygu yoğunluğu kazandırmak istediği düşünülebilir. Bunun dışında, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmaların eserin 21, 27 ve 39. ölçülerinde dörtlük notalardan önceki kullanımlarının ise pekiştirici ve güçlendirici bir niteliğe sahip oldukları söylenebilir.

### Çift çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki çift çarpma kullanımı incelenmiştir. Çift çarpmanın eser icrâsı kapsamında yalnızca 1 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 15

Yukarıdaki örnekte, 2. hânedeki 18. ölçüdeki çift çarpma kullanımı görülmektedir. İlgili örneğe göre Mes'ud Cemil, 18. ölçü sonundaki yegâh perdesinin sonuna onaltılık değerdeki kaba nim hicâz ve kaba bûselik perdelerinden oluşturarak eklediği bu çift

çarpmayı, yegâh perdesine bağlı Nişâbûr etkisini küçük bir süsleyici renk olarak icrâya yansıtma amacıyla yaptığı ifâde edilebilir.

### *Glissando kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *glissando* kullanımı incelenmiştir. Glissando'nun eser icrâsı kapsamında toplam 13 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

Example 16 is a musical score in 2/4 time, key of D major. It consists of two staves. The first staff starts at measure 35 with a forte (*f*) dynamic and a vibrato (*vib.*) marking. A glissando (*gliss.*) is marked in measure 36, which is also marked *dim.* (diminuendo). The second staff continues the melody with a vibrato (*vib.*) marking in measure 36. The score ends with a double bar line.

Örnek 16

Eser icrâsındaki glissando süslemelerinin çıkıcı (başlatıcı) ve inici (bağlayıcı) hareketli olmak üzere iki şekilde kullanıldıkları görülmüştür. Yukarıdaki örnekte, mülâzime hânesinde 36. ölçüdeki çıkıcı-başlatıcı glissando kullanımı görülmektedir. İlgili şekilde Mes'ud Cemil'in, rast perdesini yegâh perdesi üzerinden yaptığı seri bir kayma hareketiyle pekiştirmek amacıyla bu çıkıcı ve perde başlangıcını vurgulayan glissando ile süslediği düşünülebilir. Bununla birlikte, Cemil'in viyolonseldeki bu çıkıcı glissando kullanımının ezgi çizgisine küçük bir tınısal ifâde yoğunluğu kattığına da dikkat çekmek mümkündür.

Example 17 is a musical score in 2/4 time, key of D major. It consists of two staves. The first staff starts at measure 15 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a vibrato (*vib.*) marking. Two glissando (*gliss.*) markings are present in measures 16 and 17. The second staff continues the melody with a vibrato (*vib.*) marking in measure 17. The score ends with a double bar line.

Örnek 17

Üstte verilen örnekte ise, mülâzime hânesinin tekrarında 15. ölçüdeki inici-bağlayıcı glissando kullanımını görülmektedir. 15. ölçüde kaba segâh-kaba zirgüle ve kaba hisâr-yegâh perdeleri arasındaki inici glissando'yu, gerek adı geçen perdeler arasında belirgin bir bağlantı unsuru oluşturmak ve gerekse viyolonsel in pest bölgedeki tınısal ifâdesini dolgunlaştırıp yoğunlaştırmak amacıyla kullandığı söylenebilir. Ayrıca çok belirgin olmasa da glissando süslemelerinin eser icrâsının geneline hâkim bir yapı oluşturduğunu belirtmek mümkündür.

### *Grupetto kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *grupetto* kullanımını incelenmiştir. Grupetto'nun eser icrâsı kapsamında toplam 2 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 18

Yukarıdaki örnekte, 2. hânenin tekrarında 22. ölçüdeki grupetto kullanımını görülmektedir. İlgili şekilde Mes'ud Cemil'in, pest bölgedeki kaba hisâr perdesi üzerindeki grupettoyu aynı ezgi çizgisi üzerinde yer alan mordan ve glissando ile birlikte icrâya renk ve zarafet katma amacıyla kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte, 22. ölçüde yapılan grupetto süslemesinin, kaba hisâr ve rast perdeleri arasındaki bağlantıyı pekiştiren bir işleve sahip olduğu da ifâde edilebilir.

### *Mordan kullanımı*

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *mordan* kullanımını incelenmiştir. Cemil'in eserdeki viyolonsel icrâsında üst ve alt hareketli olmak üzere iki mordan türü kullandığı görülmüştür.

### Üst hareketli mordan kullanımı

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *üst hareketli mordan* kullanımı incelenmiştir. Bu mordan türünün eser icrâsı kapsamında toplam 22 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

9 MÜLÂZİME

The musical score for Mülâzime (Example 19) is written in 2/4 time and G major. The melody (top staff) begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, then a quarter note B4. The next measure contains a quarter note C5 with a vibrato mark (vib.), followed by a quarter note B4 with a vibrato mark (vib.), and a quarter note A4. The following measure has a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The next measure contains a quarter note D4 with a trill mark (tr), a quarter note C4 with a trill mark (tr), and a quarter note B3. The final measure of the melody has a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F#3. The bass line (bottom staff) starts with a quarter note G3, followed by a quarter note F#3, then a quarter note E3. The next measure contains a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. The following measure has a quarter note A2, a quarter note G2, and a quarter note F#2. The next measure contains a quarter note E2, a quarter note D2, and a quarter note C2. The final measure of the bass line has a quarter note B1, a quarter note A1, and a quarter note G1. Dynamics include *mf* for the melody and *mp* for the bass line. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the bass line.

Örnek 19

Mordan süslemelerinin eser icrâsında sıklıkla kullanıldığı göze çarpmaktadır. Ezgiyi zenginleştirici bir unsur olarak (örn. 10. ve 26. ölçülerde) veya dörtlük değerdeki perdeler üzerinde tınısal destek amacıyla (örn. 10, 40, 42, 46, 59. ölçülerde) kullanıldığı söylenebilir. Yukarıdaki örnekte, mülâzime hânesinde 10. ölçüdeki üst hareketli mordan kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in sırasıyla kaba çargâh, yegâh ve kaba segâh perdeleri üzerinde yaptığı üst hareketli mordan süslemelerini pest bölgedeki viyolonsel eşliğinde müziksel açıdan farklı bir renk ve karşıtlık unsuru oluşturup ezgi icrâsını zenginleştirmek amacıyla kullandığını ileri sürmek mümkündür.

### Alt hareketli mordan kullanımı

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in *alt hareketli mordan* kullanımı incelenmiştir. Bu mordan türünün eser icrâsı kapsamında toplam 5 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

41 MÜLÂZİME

Örnek 20

Üstteki örnekte, eserin 42. ölçüsündeki alt hareketli mordan kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, 42. ölçüdeki ırak perdesi üzerinde yaptığı alt hareketli mordanı, kaba hisâr ve kaba çargâh perdeleri üzerinde yaptığı triller ile birlikte ezgi akışı üzerinde küçük bir süsleyici renk ve tınısal karşıtlık unsuru gösterme amacıyla kullanmış olduğu düşünülebilir. Bununla birlikte alt hareketli mordan türünün yer yer trill sonrasındaki kullanımının (örn. 10, 42 ve 46. ölçülerde), trill süslemesinin yarattığı tınısal zenginliğin bir devamı niteliğiyle de dikkat çektiği söylenebilir.

#### Pizzicato kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *pizzicato* kullanımı incelenmiştir. Pizzicato'nun eser icrâsı kapsamında toplam 6 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

4. HÂNE  
BİLEŞİK SOFYAN

49

51

Örnek 21



Üstte verilen örnekte, 4. hânedede 49-52. ölçüler arasındaki pizzicato kullanımı görülmektedir. Eserin 4. hânesinde, viyolonselın pest bölgesindeki kaba rast ve yegâh perdeleriyle oluşturduğu çift sesli eşlik unsurunu pizzicato tekniğiyle kullanan Mes'ud Cemil'in, 49-52. ölçüler arasındaki ezgiye ivmeli ve dinamik bir tartımsal altyapı oluşturmaya çalıştığı düşünülebilir. Bununla birlikte, Cemil'in 49-52. ölçülerdeki eşlik yapısında görülen pizzicato kullanımı, zengin bir müziksel akış yaratma çabasının ürünü olarak değerlendirilebilir. Ayrıca, ezginin karakteriyle bağdaşacak şekilde arco yerine pizzicato tekniğini tercih etmiş olması da Mes'ud Cemil'in ezgi hattını bastıran bir takım müziksel unsurlardan imtinâ ettiğinin göstergesi olduğu şeklinde yorumlanabilir.

### Trill kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *trill* kullanımı incelenmiştir. Trill'in eser icrâsı kapsamında toplam 8 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

41 MÜLÂZİME

p vib. tr vib. spicc.

3

Örnek 22

Trill süslemelerinin eser icrâsında kısa süre değerli perdeler (ör. 5, 17, 31. ölçüler) ile uzun süre değerli perdeler ile kalıplarda (ör. 10, 35, 42, 46. ölçüler) üzerinde olmak üzere iki şekilde kullanıldığı görülmüştür. Yukarıda verilen örnekte, mülâzime hânesinde 42. ölçüdeki trill kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, viyolonselın pest bölgesindeki kaba hisâr ve kaba çargâh perdeleri üzerinde yaptığı hızlı trilleri ezgideki tınısal bütünlüğü zenginleştirmek ve icrâyaya kısmen estetik ve incelik katmak amacıyla kullanmış olduğu söylenebilir.

## Vibrato kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *vibrato* kullanımını incelenmiştir. Vibrato'nun eser icrâsı kapsamında toplam 45 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

17 2. HÂNE

19

Örnek 23

Üstte verilen örnekte, 2. hâne genelindeki vibrato kullanımını görülmektedir. Mes'ud Cemil, ilgili örnekte 17-20. ölçüler arasındaki ezgide görülen bu sık salınımlı ve kısa süreli vibratoları kaba segâh, yegâh ve irak gibi dörtlük süre değerindeki perdeler ile tartımların başlangıcını oluşturan kaba hisâr ve irak gibi sekizlik değerdeki perdelerde pekiştirici ve tınıyı yoğunlaştırıcı bir süsleyici unsur işleviyle kullanmış olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, Cemil'in söz konusu perdelerdeki kalışları daha yoğun ve hacimli bir tınıyla belirtmek amacıyla da vibrato yaptığını ifade etmek mümkündür.

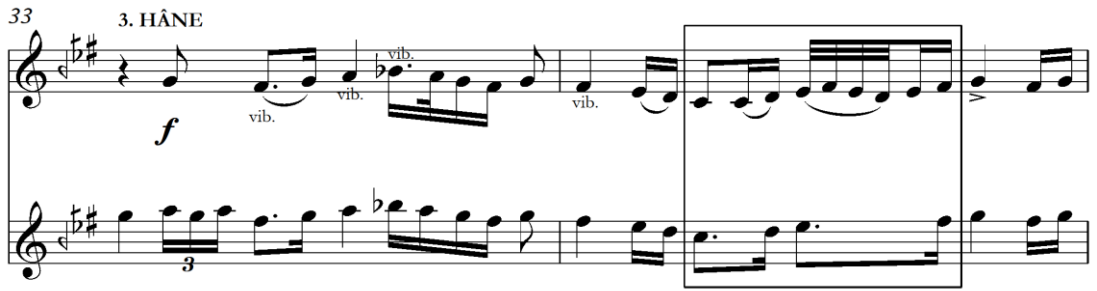
## Ezgisel çeşitlemelerle yapılan süslemeler

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsında *ezgisel çeşitlemelerle* yaptığı süslemeler incelenmiştir. Bu çeşitlemelerle yapılan süslemelerin eser icrâsı kapsamında toplam 9 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 24

Yukarıda verilen örnekte, 1. hânenin 3. ölçüsündeki ezgisel çeşitlemeyle yapılan süsleme kullanımı görülmektedir. 3. ölçüde otuzikilik ve onaltılık değerdeki notalarla yapılan ezgisel çeşitlemenin, eserin tümünü kapsayan bu tür süsleyici ve zenginleştirici unsurları örneklediren bir kullanım niteliğinde olduğu söylenebilir.



Örnek 25

Özellikle 18. ve 22. ölçülerdeki grupetto kullanımı ile birlikte 6, 29, 34 ve 38. ölçülerdeki çeşitlemeler ezgi üzerinde zarif işlemler yaparak müziksel akışa ivme kazandırmışlardır. Yukarıdaki örnekte, 34. ölçüde kaba çargâh-kaba nim hisâr perdeleri arasında onaltılık ve otuzikilik notalarla yapılan ezgisel çeşitleme de bu bağlamda dikkat çekici bir örnek olarak görülebilir.

#### Tartımsal çeşitlemelerle yapılan süslemeler

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsında *tartımsal çeşitlemelerle* yaptığı süslemeler incelenmiştir. Bu çeşitlemelerle yapılan süslemelerin eser icrâsı kapsamında toplam 32 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

1. HÂNE  
AKSAK SEMÂÎ

Örnek 26

Yukarıda verilen örnekte, 1. hânenin ilk ölçüsündeki tartımsal çeşitlemelerle yapılan süsleme kullanımı görülmektedir. Eserin ilk ölçüsündeki ezgi kesiti noktalı tartım, çarpma ve mordan kullanımıyla dikkati çekmektedir ve bu başlangıcın eserin geneline hâkim olan coşkulu ve nükteli müziksel karakteri tam anlamıyla yansıttığı söylenebilir.

39

Örnek 27

Yukarıda verilen diğer nota örneğinde, 1. hânenin ilk ölçüsündeki tartımsal çeşitlemelerle yapılan bir başka süsleme kullanımı görülmektedir. Viyolonsel icrâsında, noktalı onaltılık ve sekizlik tartımlarla birlikte kullanılan çarpma ve mordan süslemelerinin ezgi çizgisi içerisine ustalıkla yedirildiği söylenebilir.

#### Eşlik unsuru olarak yapılan süslemeler

Bu başlıkta Mes'ud Cemil'in, eserin asıl notasında yer almayan ve Cemil'in kendisinin oluşturduğu çeşitli nağme ve tartımlarla eşlik unsuru olarak yaptığı süslemeler incelenmiştir. Eşlik unsuru olarak yapılan süslemelerin eser icrâsı kapsamında toplam 17 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

65

67

*f*

*rit.*

*dim.*

*mf*

*f* > *mf*

*vib.*

### Örnek 28

Üstte verilen örnekte, mülâzime hânesinin son tekrarında 65-67. ölçüler arasındaki eşlik unsuru olarak yapılan süsleme kullanımı görülmektedir. Bu örnekte, viyola tarafından icrâ edilen mülâzime ezgisine viyolonselın pest bölgesinden tarafından keskin, vurgulu ve ivmeli bir eşlik yapılmaktadır. 13. ölçüde yer alan dem ses eşliği eserin 57, 61-62. ve 65-67. ölçülerde çift ses şeklinde işlenerek kullanılmıştır. 65-67. ölçüler arasında, kaba rast-yegâh şeklindeki bu eksen sesler üzerine yapılan dinamik viyolonsel eşliğinin ana ezgi hattını destekleyerek öne çıkmasını sağlama amacı taşıdığı söylenebilir. Ancak eserin 4. hânesinde usûlün de değişmesiyle (Aksak Semâî-Bileşik Sofyan) birlikte, ezgiye paralel olan pizzicato tekniğiyle icrâ edilen eşliğin oluşturulduğu görülmektedir. Buradaki amacın, dinamik olarak yükselen ve hareketlenen müziğe ivme kazandırmak ve bu anlamda da tınısal bir zenginlik yaratmak olduğu ifâde edilebilir.

61 MÜLÂZİME

pizz. vib. vib. vib. arco vib. spicc.

mp mf f mf mp

3

Örnek 29

Üstteki örnekte ise, mülâzime hânesinin son dan bir önceki tekrarında 61-62. ölçüler arasındaki eşlik unsuru olarak yapılan süsleme kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil, viyola tarafından icrâ edilen ezgiye pizzicato şeklinde seslendirdiği çift seslerle eserin müziksel dinamiklerini yükseltmek amacıyla viyolonsel in pest bölgesinden eşlik desteği sağlamıştır. Bununla birlikte, 61 ve 62. ölçülerde yapılan viyolonsel eşliğinin pizzicato tekniğiyle icrâ edilmiş olması, eserdeki ezgi çizgisine yönelik belirgin bir tını zenginliği yaratma girişimi açısından dikkate değer bir örnek olarak görülebilir.

Bunun dışında, eserin 26, 42, 60 ve 62. ölçülerindeki staccato kullanımı da bu amaç çerçevesi içerisine dâhil edilebilir. Özellikle 25. ve 26. ölçülerde ezgi çizgisinin değişime uğratılmadan staccato tekniğiyle icrâ edilmesi ve 29. ölçüde Mes'ud Cemil'in viyolonselde hem dem ses kullanıp hem de ezgiyi seslendirmesi, Cemil'in esere ait ezgisel unsurları ileri düzey bir müziksel algı ve yaratıcılıkla ele aldığı nın bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

#### 4.18.4. Onuncu alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, Mes'ud Cemil'in eserdeki viyolonsel icrâsında kullandığı müziksel ifâde unsurları incelenmiştir. Cemil'in eser icrâsında *pianissimo*, *piano*, *mezzo piano*, *mezzo forte*, *forte*, *crescendo*, *decrescendo* ve *diminuendo* nüanslarını kullandığı görülmüştür. Viyolonsel icrâsında, nüansların dışında kullandığı diğer müziksel ifâde unsurlarının da *puandorg*, *vurgu* ve *ritardando* olduğu belirlenmiştir.

Mes'ud Cemil'in eser icrâsında çeşitli bir nüans kullanımı sergilediği görülmüştür. Eser boyunca genellikle orta kuvvetli bir tını gürlüğü ekseninde viyolonsel icrâ ettiği gözlenmiştir. Eserin icrâ kaydında yer alan viyolanın tını gürlüğünü de dikkate alarak

nüans uyguladığını ifâde etmek mümkündür. Bunun dışında, Cemil'in eser icrâsında kullandığı nüansları itinâlı ve dengeli olmakla birlikte, güçlü ve dinamik bir biçimde viyolonsel icrâsına yansıttığı söylenebilir.

Cemil'in eserdeki viyolonsel icrâsında ortaya koyduğu müziksel ifâde unsurları kullanımını genel bir bakış açısıyla şu şekilde değerlendirilebilir:

*Pianissimo (pp) nüansını;*

4. hânenin sonundaki perde kalışında ve *p* nüanslarının sonrasında,

*Piano (p) nüansını;*

Hâne ve mülâzime sonlarında kalış yapılan perdelerde,

*Mezzo piano (mp) nüansını;*

Hâne ve mülâzime başlangıçlarında, inici ezgi kesitlerinde, üzerinde kalış yapılan belirli perdelerde, hâne sonlarında, müziksel dinamizmin toplu olarak düşürüldüğü ezgi kesitlerinde, *mf*, *f* ve *dim.* nüanslarının sonrasında, *crescendo* ve *decrescendo* nüanslarıyla yapılan gürlük artışları ve azaltmalarının sonrasında,

*Mezzo forte (mf) nüansını;*

Hâne ve mülâzime başlangıçları ile sonlarında, hâne ve mülâzime tekrarındaki ezgilerin genel icrâsında, eserdeki müziksel ifâde yoğunluğunun ve dinamizminin yükseltildiği ezgi kesitlerinde, *f* nüanstan *decrescendo* ile yaptığı gürlük azaltmaları sonrasında, *f*, *mp* ve *p* nüanslarının sonrasında, ezgiye pizzicato tekniğini ve uzun yay hareketlerini kullanarak yaptığı eşliklerde, çıkıcı ezgi kesitlerinde ve eserin sonundaki tam karar perdesinde,

Forte (f) nüansını;

Hâneler ile tekrarlarının başlangıçlarında, müziksel ifâde yoğunluğunun ve dinamizmin yükseltilerek güçlendirildiği cümlelerde, viyolanın ezgiyi tiz bölgeden icrâ ettiği 3. hânedede, *mp* ve *mf* nüanslarının sonrasında, *p* ve *mf* nüanslarından *crescendo* ile yaptığı gürlük artışlarının sonrasında, ezgiye çift sesler ve uzun yay hareketlerini kullanarak yaptığı vurgulu ve ivmeli eşlikte, mülâzime hânesinin son tekrarındaki tam karara gidiş nağmesinde,

Crescendo nüansını;

*p* ve *mf* den *f* nüansına yükselirken yaptığı gürlük artışlarında, *decrescendo* ile birlikte yaptığı dinamik dalgalanmalarda,

Decrescendo nüansını;

Hâne sonlarında kalış yapılan belirli perdelerde, *mf* ve *f* nüanslarından düşüşlerde yaptığı gürlük azaltmalarında, *crescendo* ile birlikte yaptığı dinamik dalgalanmalarda,

Diminuendo nüansını;

Müziksel dinamizmin toplu olarak düşürüldüğü inici ezgi kesitlerinde, *decrescendo* ile *mp* nüanslarının öncesinde,

Puandorg'u;

Eserin son ölçüsündeki tam karar perdesinde ve 4. hâne tekrarının son ölçüsündeki karar perdesinde,

Vurgu'yu;

Glissando ve çarpmalarla süslediği dörtlük değerdeki perdelerde, vibrato ile desteklediği dörtlük ve sekizlik değerdeki perdelerde, tartımların ortasındaki sekizlik ve onaltılık perdelerde, staccato tekniğiyle icrâ ettiği nağmelerdeki bazı perdelerde,



cümle sonlarında kalış yaptığı karar perdelerinde, 4. hânedede pizzicato tekniğiyle icrâ ettiği sekizlik değerdeki çift sesler ile kalış yaptığı noktalı dörtlük değerdeki perdelerde, mülâzime hânesinde pizzicato ile seslendirdiği çift ve tek seslerde, tartım başlangıçlarındaki bazı perdelerde, mülâzime hânesinin son tekrarında viyolonselın pest bölgesinden ezgiye eşlik ettiği çift ve tek seslerde, eserin son ölçüsünde tam karara gidiş öncesindeki nağmelerde ve tam karar perdesinde,

#### Ritardando 'yu;

Eser icrâsının bitiminde, hızlı mertebeye tam karara giden cümlenin son ölçüsündeki mertebe ağırlaştırmasında kullandığı belirlenmiştir.

Mes'ud Cemil'in sıklık olarak eser icrâsı kapsamında;

- *Pianissimo nüansını* yalnızca 1 ölçüde,
- *Piano nüansını* toplam 7 ölçüde,
- *Mezzo piano nüansını* toplam 15 ölçüde,
- *Mezzo forte nüansını* toplam 30 ölçüde,
- *Forte nüansını* toplam 27 ölçüde,
- *Crescendo nüansını* toplam 7 ölçüde,
- *Decrescendo nüansını* toplam 14 ölçüde,
- *Diminuendo nüansını* toplam 5 ölçüde,
- *Puandorg'u* yalnızca 1 ölçüde,
- *Vurgu 'yu* toplam 33 ölçüde,
- *Ritardando 'yu* da toplam 4 ölçüde kullandığı görülmüştür.

Eser icrâsında kullandığı nüansların, eser icrâsına müziksel ifâde açısından derinlik ve anlam kattığı söylenebilir. Bununla birlikte, eserdeki viyolonsel icrâsında yansıttığı dinamizm, denge ve karşıtlık unsurları bakımından nitelikli bir nüans kullanımı sergilediğini ifâde etmek mümkündür. Eserin icrâ kaydında, viyola ile uyumlu ve tutarlı bir müziksel ifâde bütünlüğü oluşturması, Mes'ud Cemil'in incelikli ve titiz bir viyolonsel icrâsı ortaya koyduğu şekilde yorumlanabilir. Ayrıca, Cemil'in eserin ezgisel yapısına uygun şekilde nüans kullandığını da belirtmek mümkündür.

#### 4.19. Rast Saz Semâîsi

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in viyolonselle refakat ettiği Benli Hasan Ağa'ya ait Rast Saz Semâîsi'nde (Bkz. EK-20) kullandığı teknik ve müziksel unsurların analizi için belirlenmiş olan 7, 8, 9 ve 10 numaralı alt problemlere yönelik elde edilen bulgular, görsel nota örnekleri ile birlikte başlıklar halinde incelenerek yorumlanmıştır.

##### 4.19.1. Yedinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, eserdeki viyolonsel icrâsında kullanılan pozisyonlar incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, viyolonselin 1, 2, 3 ve 4. temel pozisyonlarının kullanıldığı görülmüştür. 4. pozisyondan yukarı olan diğer üst pozisyonların kullanımına rastlanmamıştır.

##### Birinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *birinci pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Birinci pozisyonun eser icrâsı kapsamında toplam 75 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

( ♩ = 116-118 )

Örnek 1

Yukarıda verilen örnekte, eserin 1. hânesinin tekrarında 21-24. ölçüler arasındaki 1. pozisyon kullanımı görülmektedir. Bolâhenk akorduyla seslendirilen bu eserin viyolonsel icrâsını ağırlıklı olarak orta bölgeden yapan Cemil'in, 1. pozisyonu sıkça kullandığına rastlanmıştır. Örnekteki işaretli kısımlarda, Rast seyri yapan ezgiyi oluşturan tam perdeleri teknik olarak el altı ve paralel konumda, akıcı şekilde ve nitelikli bir entonasyonla icrâ etmek amacıyla Mes'ud Cemil'in bu ölçülerde 1. pozisyonu kullandığı düşünülebilir. Cemil'in bu pozisyonu kullanımında, Bolâhenk akordunun viyolonselde Rast makamının icrâsına sağladığı teknik kolaylığın da etkisinin olduğu söylenebilir. Söz konusu bu teknik kolaylık, Rast makamı perdelerinin Bolâhenk akordunda el altı ve paralel şekildeki ulaşılabilirliği olarak açıklanabilir. Ayrıca Bolâhenk akordunda, rast ve nevâ perdelerinin viyolonsel orta bölgesinde boş tellere denk gelmesi de bu teknik rahatlığın icrâyaya yansıtılmasını sağlamaktadır. Bununla birlikte, viyolonsel II. ve III. telleri arasında teknik açıdan kolay geçiş yapmasına elverişli olduğu için de örnekteki ezginin icrâsında 1. pozisyon kullanımını tercih ettiğini belirtmek mümkündür.

51

mf f dim. mf

II I II I I II

Örnek 2

Üstte verilen örnekte de mülâzime hânesinin tekrarında 51. ve 52. ölçülerdeki bir diğer 1. pozisyon kullanım görülmektedir. Örnekteki gerdâniye ve rast perdeleri arasındaki ezgi kesitini viyolonselın II. ve I. tellerinde teknik olarak el altı ve paralel konumda, akıcı şekilde ve nitelikli bir entonasyonla icrâ etmek amacıyla Mes'ud Cemil'in, mülâzime hânesinin bu ölçülerdeki tekrarında da viyolonselın 1. pozisyonun kullanmak istediği söylenebilir. Bununla birlikte, 51 ve 52. ölçülerdeki ezgi kesitini, üçlü ve beşli aralıktaki çift seslerle birlikte viyolonselın II. ve I. tellerini kullanarak açık, parlak ve keskin bir tınıyla seslendirip genel icrâya yansıtmak amacıyla bu konumu kullandığı düşünülebilir.

(♩=100)

61

mp

III IV III IV III II III II III

Örnek 3

Yukarıda verilen bu örnekte ise 4. hânedeki 61. ve 62. ölçülerdeki bir başka 1. pozisyon kullanım görülmektedir. İlgili örnekte Rast seyri yapan ezgi kesitini oluşturan tam ve yarım perdeleri viyolonselın pest bölgesinde birbirine paralel ve ardışık konumda, nitelikli bir entonasyonla icrâ etmek amacıyla Mes'ud Cemil'in, bu kısımda da 1. pozisyona başvurduğu söylenebilir. Bununla birlikte 1. pozisyonda, gerek kaba rast ve kaba çargâh perdelerini boş tellerde duyurarak, gerekse kaba rast ve yegâh perdeleriyle

çift ses basarak ezgiyi pest bölgeden açık, gür ve bir tınıyla genel icrâya yansıtılmak istediği düşünölebilir.

### İkinci pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *ikinci pozisyon* kullanımı incelenmiştir. İkinci pozisyonun eser icrâsı kapsamında toplam 32 ölçüde kullanıldığı görölmüştür.

Örnek 4

Yukarıdaki örnekte, 2. hânenin başında 18. ölçüdeki 2. pozisyon kullanımı görölmektedir. Burada Mes'ud Cemil'in, viyolonselın pest bölgesindeki kaba çargâh perdesini IV. tel üzerinde, kapalı konumda ve koyu, derinlikli bir tınıyla icrâ etmek için 2. pozisyon kullandığı söylenebilir. Bununla birlikte, kaba çargâh perdesini kaba segâh perdesiyle aynı telde ardışık konumda icrâ etmek istediği için de 2. pozisyonu yeğlediği düşünölebilir.

Örnek 5

Yukarıdaki örnekte ise, mülâzime hânesinde 35. ve 36. ölçülerdeki bir başka 2. pozisyon kullanımı görölmektedir. Mes'ud Cemil'in eviç, gerdâniye ve muhayyer perdelerini teknik olarak daha rahat ve akıcı bir şekilde icrâ etmek için 2. pozisyona

başvurduğu söylenebilir. Bunun yanı sıra, söz konusu bu tiz perdeleri viyolonsel in I. teli üzerinde açık, parlak ve gür bir tınıyla seslendirip icrâya yansıtma amacıyla bu konumu kullanmak istediği düşünülebilir. Ayrıca, 2. pozisyonun 1, 3 ve 4. pozisyonlara geçişlerde teknik açıdan esneklik sağlama nedeniyle de Cemil tarafından viyolonsel icrâsında sıklıkla kullanıldığını belirtmek mümkündür.

### Üçüncü pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *üçüncü pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Üçüncü pozisyonun eser icrâsı kapsamında toplam 3 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

The image shows a musical score for a violin, specifically focusing on the use of the third position. The score is in 2/4 time and G major. It starts at measure 39. The first staff is the violin part, and the second staff is the piano accompaniment. The violin part has three measures: 39, 40, and 41. Measure 39 starts with a *mf* dynamic and a *II* marking. It contains a sequence of notes: G4 (1), A4 (3), B4 (2), C5 (4), D5 (1), E5 (4), F5 (2), G5 (1). A box highlights the notes D5, E5, F5, and G5, with a circled '3' above it, indicating the third position. Above the box are the markings 'gliss.' and 'tr'. Measure 40 starts with a *mp* dynamic and a circled '1' above it. It contains notes: G4 (vib.), A4 (3), B4 (1), C5 (x), D5 (1), E5 (0), F5 (0), G5 (7). Measure 41 starts with a *p* dynamic and a circled '1' above it. It contains notes: G4 (pizz.), A4 (0), B4 (0), C5 (0), D5 (0), E5 (0), F5 (0), G5 (7). The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand.

Örnek 6

Yukarıdaki örnekte, 3. hânenin tekrarında 39. ölçüdeki 3. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, segâh perdesinden glissando yaparak geldiği hüseyinî perdesi ile üzerinde trill yaptığı nevâ perdesini II. tel üzerinde, kapalı konumda, ardışık şekilde, koyu ve yoğun bir tınıyla seslendirerek icrâya yansıtma amacıyla 3. pozisyon kullandığı söylenebilir. Ayrıca 3. pozisyonun eser icrâsında 1. pozisyona geçişlerde teknik olarak kolaylık sağlama nedeniyle de işlevsel olarak kullanıldığını belirtmek mümkündür.

Örnek 7

Üstte verilen örnekte ise, 3. hânedeki 44. ölçüdeki bir başka 3. pozisyon kullanımı görülmektedir. Pest bölgedeki kaba nim hicâz ve kaba bûselik perdelerini viyolonselın IV. teli üzerinde daha koyu ve derinlikli bir tınıyla seslendirerek icrâda duyurmak amacıyla Mes'ud Cemil'in işaretli kısımdaki perdeleri 3. pozisyonla aldığı ifade edilebilir. Bununla birlikte, IV. teldeki kaba bûselik perdesinden III. teldeki rast perdesine, yani 2. pozisyona teknik olarak rahat bir geçiş yapmaya elverişli olduğundan dolayı da Cemil'in, ilgili örnekte 3. pozisyon kullanımına başvurduğu söylenebilir.

#### Dördüncü pozisyon kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *dördüncü pozisyon* kullanımı incelenmiştir. Dördüncü pozisyonun eser icrâsı kapsamında toplam 13 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 8

Yukarıdaki örnekte, 3. hâne tekrarında 48. ölçüdeki 4. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, Nişâbûr gösterilen ezgi kesitini oluşturan yegâh ve kaba nim hicâz perdelerini kaba bûselik perdesiyle birlikte viyolonselın IV. teli

üzerinde kapalı ve ardışık konumda icrâ etmek istediği için IV. pozisyonu kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte Cemil'in, kaba nim hicâz perdesinde trill süslemesiyle yaptığı uzatma sonrasında mordan ile süslediği kaba bûselik perdesine el altı şekilde ulaşmak ve bu perdeleri IV. telde yoğun ve derinlikli bir tınıyla duyurarak icrâya yansıtmak amacıyla 4. pozisyon kullanımına başvurduğu düşünülebilir.

(♩ = 100)

65

①

②

④

*p* *mf*

IV III

vib.

2 1 vib.

IV

Örnek 9

Üstte verilen örnekte ise, 4. hânede 66. ölçüdeki bir başka 4. pozisyon kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in viyolonselın pest bölgesinde yer alan kaba segâh perdesiyle birlikte kaba çargâh, yegâh ve hüseyinî perdelerini viyolonselın IV. teli üzerinde, kapalı konumda, ardışık olarak, koyu, derinlikli ve gür bir tınısal yoğunlukla icrâ etmek için 4. pozisyonu kullanmak istediği söylenebilir. Ayrıca, örnekte görülen kaba segâh ve kaba çargâh perdeleri üzerinde peş peşe mordan süslemesi yapmasına teknik açıdan elverişli olması nedeniyle de 4. pozisyonu özellikle tercih ettiğine dikkat çekmek mümkündür.

#### 4.19.2. Sekizinci alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, eserdeki viyolonsel icrâsında kullanılan yay teknikleri incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, viyolonsel icrâsında *legato*, *detaché*, *staccato* ve *spiccato* yay tekniklerinin kullanıldığı görülmüştür.

##### Legato yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *legato yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Legato yay tekniğinin eser icrâsı kapsamında toplam 61 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

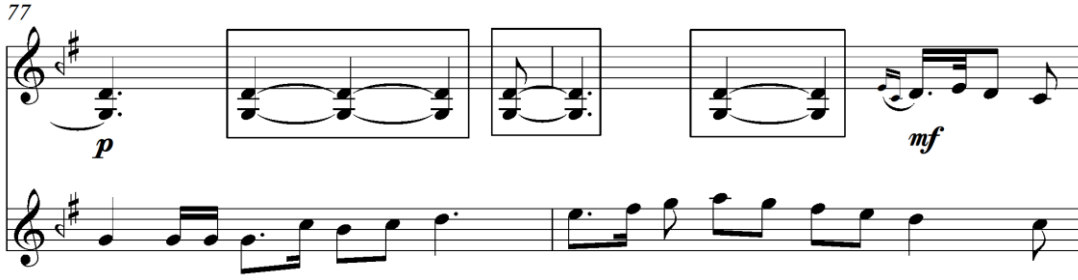


Örnek 10

Yukarıda verilen örnekte, mülâzime hânesinin tekrarında 31. ve 32. ölçülerdeki legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in Rast seyri yapılan ezgi kesitlerini onaltılık ve otuzikilik değerdeki tam ve yarım perdelerle bütünlüklü ve yumuşak bir tınısal ifâdeyle icrâ ederek eserdeki müziksel akışı zenginleştirmek için legato yay tekniğini kullandığı düşünülebilir. Bununla birlikte 31. ve 32. ölçülerdeki ezginin, viyolonselde sağ ve sol el arasındaki koordinasyonun daha rahat ve akıcı bir şekilde sağlanarak icrâ edilmesine elverişli olduğu için de Cemil'in legato yay tekniğini tercih ettiği söylenebilir.

Örnek 11

Yukarıda verilen örnekte ise, mülâzime hânesinin tekrarında 58. ölçüdeki bir diğer legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Örnekteki işaretli kısımda Mes'ud Cemil'in, viyolonselde pest bölgesinde düğâh-yegâh arasındaki perdelerle oluşturduğu inici sekvens biçimli ezgi kesitini akıcı, pürüzsüz ve yumuşak bir tınısal karakterle seslendirip icrâda duyurmak istediği için legato yay tekniğine başvurduğunu ileri sürmek mümkündür. Ayrıca, ezgi çizgisi üzerindeki bu inici hareketi daha bütünlüklü ve zarif bir ifâdeyle duyurmak amacıyla da legato tekniğini tercih ettiği düşünülebilir.

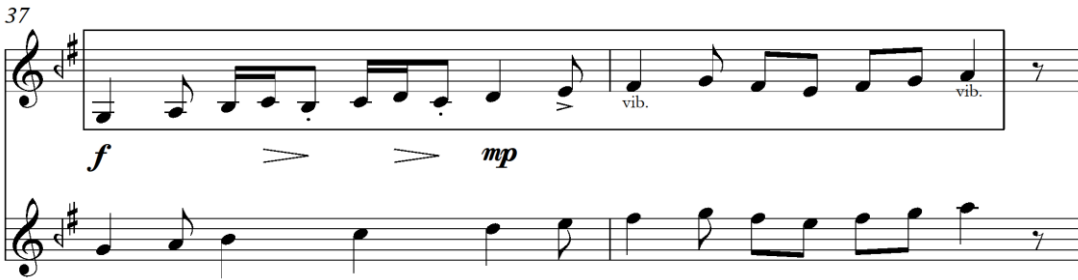


Örnek 12

Üstteki bu örnekte ise, eserin bitimindeki son mülâzime tekrarında, 77. ve 78. ölçülerdeki legato yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil, ilgili örnekteki ezgiye eşlik ettiği ölçülerde, viyolonselın pest bölgesindeki kaba rast ve yegâh perdeleriyle oluşturduğu 5'li çift sesleri uzatıp birbirine bağlayarak icrâ etmek amacıyla legato yay tekniğini kullanmıştır. Cemil'in bu uzun ve bağlı çift seslerle oluşturduğu eşliğin keman, kemençe ve viyola sazlarının icrâ ettiği ezgiye bütünlüklü ve yumuşak bir pest ses desteği sağlayarak müziksel akışı zenginleştirdiğini ifade etmek mümkündür.

#### Detaché yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *detaché yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Detaché yay tekniğinin eser icrâsı kapsamında toplam 74 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 13

Yukarıda verilen örnekte, 3. hânenin tekrarında 37. ve 38. ölçülerdeki detaché yay tekniği kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, kaba rast perdesinden düğâh perdesine dek çıkan ve çıkıcı bir Rast seyri gösteren ezgi kesitini viyolonsel eşliğinde belirgin, köşeli ve ivmeli bir tınısal ifâdeyle öne çıkarmak için detaché yay tekniğini

kullandığı söylenebilir. Bununla birlikte Cemil'in keman, kemençe ve viyola sazlarının yüksek bir tını gürlüğüyle icrâ ettiği 3. hâne ezgisine viyolonselın pest bölgesinden altyapı desteği sağlayarak ezgisel akışı tınısal ve dinamik olarak ivmelendirip zenginleştirmek düşüncesiyle de detaché yay tekniğini tercih ettiği söylenebilir.

59

*mf* *mp* *p*

Örnek 14

Yukarıda verilen örnekte ise, 4. hânenin ilk cümlesinin tekrarında 59. ve 60. ölçülerdeki detaché yay tekniği kullanımı görülmektedir. Bu ölçülerde Rast seyri gösteren ezgi kesitini viyolonselın pest bölgesinde belirgin, köşeli ve ayrışık bir tınısal karakterle icrâ ederek ezgisel akışa yansıtma amacıyla detaché yay tekniğine başvurduğu söylenebilir. Bununla birlikte, Cemil'in ilgili ezgi kesitindeki detaché yay tekniği kullanımının, kaba segâh ve hüseyinî aşîrân perdelerinde yaptığı mordan süslemelerini de belirginleştirerek müziksel ifâdeyi zenginleştirdiğine dikkat çekmek mümkündür.

#### Staccato yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *staccato yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Staccato yay tekniğinin eser icrâsı kapsamında toplam 2 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

MÜLÂZİME

25

stacc.

mp

mf

vib.

gliss.

f

Örnek 15

Yukarıdaki örnekte, 2. hâne sonrasındaki mülâzime 25. ölçüdeki staccato yay tekniği kullanımı görülmektedir. İlgili örnekte Mes'ud Cemil'in, yegâh ve rast perdeleri arasındaki çıkıcı nağmeyi keskin ve vurgulu bir tınısal ifâdeyle seslendirip icrâya yansıtma amacıyla staccato yay tekniği kullandığı ifâde edilebilir. Bununla birlikte, viyolonsel eşliğine teknik ve müziksel olarak küçük bir renk ve ivme katma düşüncesiyle staccato yay tekniğine başvurduğu söylenebilir.

#### Spiccato yay tekniği kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *spiccato yay tekniği* kullanımı incelenmiştir. Spiccato yay tekniğinin eser icrâsı kapsamında toplam 3 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

29

spicc.

mf

f

vib.

Örnek 16

Yukarıdaki örnekte, 4. hâne sonrasında tekrarlanan mülâzime 29. ölçüdeki spiccato yay tekniği kullanımı görülmektedir. İlgili örnekte Mes'ud Cemil'in, 25. ölçüde de aynı şekilde ama staccato tekniğiyle kullandığı çıkıcı yapıyı bu defa spiccato tekniğiyle hafif, nükteli ve zarif bir ifâdeyle icrâ etmek ve bu anlamda küçük bir tınısal renk ve karşıtlık yaratarak ezgi akışını zenginleştirmek istediği söylenebilir.



### Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma* kullanımı incelenmiştir. Bu çarpma türünün eser icrâsı kapsamında toplam 6 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

29

spicc.

mf

f

vib.

Örnek 18

Çarpmaların eserin hacmine oranla son derece sâde bir şekilde kullanıldıkları göze çarpmaktadır. Üstte verilen nota örneğinde, tekrarlanan mülâzimedeki değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in işaretli kısımdaki gerdâniye ve acem perdelerinin arasını muhayyer çarpmayla doldurup pekiştirerek 30. ölçüdeki ezgisel akışa küçük bir süsleyici renk katmak istediği düşünülebilir.

### Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma* kullanımı incelenmiştir. Bu çarpma türünün eser icrâsı kapsamında toplam 15 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

53

gliss.

mp

mf

Örnek 19

Yukarıdaki örnekte, mülâzime tekrarında 54. ölçüdeki değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, işaretli kısımlardaki muhayyer ve gerdâniye perdelerinin başlarını çarpmalarla süsleyerek ezgi akışını ve icrâyı kısmen zenginleştirmek istediği söylenebilir.

#### *Çift çarpma kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *çift çarpma* kullanımı incelenmiştir. Çift çarpmanın eser icrâsı kapsamında yalnızca 1 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

77

*p* *mf*

Örnek 20

Yukarıdaki örnekte, mülâzime hânesinin son tekrarında 78. ölçüdeki çift çarpma kullanımı görülmektedir. Çift seslerden oluşan eşlik unsurunun hemen sonrasında, hüseyinî aşîrân ve kaba çargâh perdeleriyle oluşturduğu pekiştirici nitelikteki çift çarpmayı ezgi akışına süsleyici bir renk ve zarafet katmak amacıyla kullandığı düşünülebilir.

#### *Glissando kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *glissando* kullanımı incelenmiştir. Glissando'nun eser icrâsı kapsamında toplam 7 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

45

Örnek 21

Eserdeki glissandoların çıkıcı (başlatıcı) ve inici (bağlayıcı) olmak üzere iki şekilde kullanıldıkları görülmüştür. Yukarıdaki örnekte, mülâzime hânesinde 46. ölçüdeki glissando kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, aynı ezgi yapısı içinde yegâhtan rast perdesine çıkıcı, rast'tan ırak perdesine de inici hareketle yaptığı glissandolarla ezgisel akış bünyesinde dikkat çekici bir tınısal karşıtlık ve ifade yoğunluğu oluşturduğu söylenebilir. Cemil'in viyolonsel icrâsında uyguladığı glissandoların inici-bağlayıcı nitelikteki kullanımının yoğun olduğu ve ezgideki duygu aktarımını kuvvetlendirdiğine dikkat çekmek mümkündür.

39

Örnek 22

Üstte verilen örnekte ise, 3. hânenin tekrarında 39. ölçüdeki bir diğer glissando kullanımı görülmektedir. Glissando'nun 46 ve 53. ölçülerdeki kullanımını çıkıcı-başlatıcı bir nitelik sergilerken, çıkıcı harekete sahip 39. ölçüdeki glissando örneği, inici hareketli türevleri gibi segâh ve hüseyini perdeleri arasında ezgisel olarak bağlayıcı ve destekleyici bir nitelik oluşturduğu ifade edilebilir.



### *Mordan kullanımı*

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *mordan* kullanımı incelenmiştir. Cemil'in eserdeki viyolonsel icrâsında üst ve alt hareketli olmak üzere iki mordan türü kullandığı görülmüştür.

### Üst hareketli mordan kullanımı

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *üst hareketli mordan* kullanımı incelenmiştir. Bu mordan türünün eser icrâsı kapsamında toplam 23 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It starts with a measure marked '65'. The first two measures are marked with dynamics 'p' and 'mf'. The third measure is marked with 'vib.' and has a box around it. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

Örnek 23

Mordan süslemelerinin eserdeki dörtlük notalardaki ve bağlantılardaki kullanımının ezgisel akışı yoğunlaştırdığı söylenebilir. Üstte verilen örnekte, 4. hânedeki 66. ölçüdeki üst hareketli mordan süslemesi kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, işaretli kısımdaki kaba çargâh ve kaba segâh perdeleri üzerinde peş peşe mordan süslemesi yaparak viyolonsel icrâsı ile ezgi akışını zenginleştirmek istediği düşünülebilir. Ayrıca üst hareketli mordanın 32. ve 56. ölçülerde çift sesler üzerindeki kullanımının da dikkat çekici olduğu söylenebilir.

### Alt hareketli mordan kullanımı

Bu başlık kapsamında, Mes'ud Cemil'in *alt hareketli mordan* kullanımı incelenmiştir. Bu mordan türünün eser icrâsı kapsamında toplam 3 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

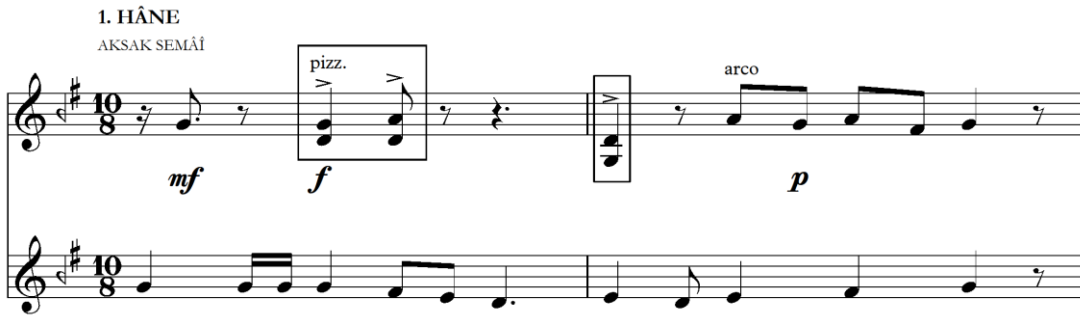


Örnek 24

Yukarıdaki örnekte, 4. hânedeki 64. ölçüdeki alt hareketli mordan süslemesi kullanımı görülmektedir. 64. ölçüdeki işaretli kısımda, kaba segâh perdesi üzerinde uyguladığı alt hareketli mordan süslemesini 41. ölçüde yine aynı perdede kullandığı üst hareketli diğer mordan türüyle birlikte hem ezgisel akışı zenginleştirmek hem de icrâda renk ve tını açısından küçük bir karşıtlık unsuru oluşturmak amacıyla yaptığı düşünülebilir.

### Pizzicato kullanımı

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *pizzicato* kullanımı incelenmiştir. Pizzicato'nun icrâsı kapsamında toplam 23 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.



Örnek 25

Üstte verilen örnekte, 1. hânenin ilk iki ölçüsündeki pizzicato kullanımı görülmektedir. Eserin 1. ve 2. ölçülerindeki çift sesli pizzicato hareketleri, birer eşlik unsuru olarak dikkat çekmektedir. Keman, kemençe ve viyola sazlarının ezgiyi icrâ ettikleri ilk iki

ölçüde Mes'ud Cemil'in, viyolonselın pest bölgesindeki yegâh-rast, yegâh-dügâh ve kaba rast-yegâh perdelerini kullanarak vurgulu ve ivmeli çift seslerle oluşturduğu pizzicato şeklindeki eşlikle icrâya altyapı desteği sağlayarak müziksel dinamizmi güçlendirdiğini ifâde etmek mümkündür.

Örnek 26

Yukarıdaki örnekte ise, 3. hânenin ikinci tekrarında 40. ölçüdeki bir diğer pizzicato kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in 49, 56 ve 72. ölçülerdeki pizzicato kullanımı tek notalık pekiştirici bir nitelik sunarken, aynı niteliğe sahip 40. ölçüde Cemil'in, viyolonselde arco'dan beklenmedik şekilde pizzicato icrâya geçerek cümleyi dügâh, segâh ve rast perdeleriyle tamamlaması, ezgi akışı üzerinde tınısal açıdan dikkat çekici ve nitelikli bir karşıtlık unsuru oluşturmuştur.

#### *Trill kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *trill* kullanımı incelenmiştir. Trill'in eser icrâsı kapsamında toplam 10 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 27

Üstte verilen örnekte, 3. hânedeki 35. ölçüdeki trill kullanımı görülmektedir. Örnekteki işaretli kısımda Mes'ud Cemil'in, dörtlük nevâ perdesini onaltılık nevâ perdesine

bağlarken oluşan uzun sesi düz icrâ etmemek amacıyla trill ile süsleyerek desteklemek istediğine dikkat çekmek mümkündür.

67

*mf* *vib.* *gliss.* *mp* *trill*

Örnek 28

Üstte verilen örnekte, 4. hânedeki 68. ölçüdeki trill kullanımını görülmektedir. Örnekteki işaretli kısımda Mes'ud Cemil'in, Rast seyri gösterilen cümle sonunda kalış yapılan ikilik nota değerindeki yegâh perdesinde, düz ve kuru bir icrâ yerine süslü ve pekiştirici bir icrâyı yeğlemesi nedeniyle adı geçen perdede uzun süreli ve hızlı bir trill süslemesi kullandığı düşünülebilir.

Trill süslemesinin eserin 31, 51, 75 ve 79. ölçülerdeki kullanımı perdeleri birbirine bağlayıcı nitelikte sâde bir süsleyici unsur olarak uygulanırken; 35, 39, 48, 55 ve 68. ölçülerdeki kullanımının uzun süreli notalar üzerinde uygulanması nedeniyle viyolonsel icrâsında destekleyici bir niteliğe sahip olduğu söylenebilir.

#### *Vibrato kullanımı*

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsındaki *vibrato* kullanımını incelenmiştir. Vibrato'nun eser icrâsı kapsamında toplam 33 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

Örnek 29

Üstte verilen örnekte, 2. hâne tekrarı genelindeki vibrato kullanımı görülmektedir. 21-24. ve 42-46. ölçüler arasında yoğun bir vibrato kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, özellikle 21-24. ölçüler arasındaki Rast seyri gösteren ezgi çizgisini viyolonsel'in pest bölgesindeki hüseyinî aşîrân, kaba çargâh, kaba segâh, kaba dügâh ve kaba rast perdeleri üzerinde yaptığı sık salınımlı vibratolarla kuvvetlendirerek icrâdaki tını yoğunluğunun arttırmak ve ezgisel akışa hacim kazandırmak istediği söylenebilir.

#### Ezgisel çeşitlemelerle yapılan süslemeler

Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsında *ezgisel çeşitlemelerle* yaptığı süslemeler incelenmiştir. Bu çeşitlemelerle yapılan süslemelerin eser icrâsı kapsamında toplam 62 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

Eserdeki ezgisel çeşitlemelerde görülen çeşitlilik dikkat çekmektedir. Nispeten basit tartımsal öğelerden, tartımsal çeşitlemelerin ve mordan, trill, çarpma ve vibrato gibi süsleyici unsurların da aracılığıyla karakteristik nağmelerin oluşturulduğu ve bu yapıların sistematik biçimde tüm eserde sürdürüldüğünü görmek mümkündür. Ancak buradaki önemli nokta, bu yoğun çeşitlendirmelerin eserdeki ezgi çizgisini ve özgünlüğünü bozmadan incelikli, ancak kuvvetli bir biçimde uygulanmış olmasıdır. 3-6. ve 49-52. ölçüler bu çeşitlendirmelere nitelikli birer örnek teşkil etmektedirler.

3

5

Örnek 30

Üstte verilen örnekte, 1. hânedede 3-6. ölçüler arasındaki ezgisel çeşitlendirmelerle yapılan süsleme kullanımı görülmektedir. Eserin asıl notasındaki farklı olarak Mes'ud Cemil'in, söz konusu ölçülerde, noktalı ve sekvans biçimli onaltılık tartımlar kullanılarak çeşitlendirdiği yalın ezgi çizgisinde, zengin ve ustalıkla bir müziksel yaratıcılık ve ifade niteliği sergilediğini vurgulamak mümkündür.

MÜLÂZİME

49

51

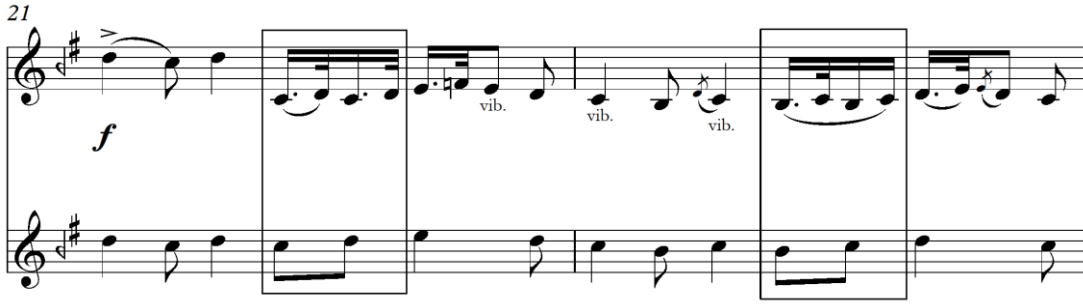
Örnek 31

Yukarıdaki örnekte, mülâzime hânesinde 49-52. ölçüler arasındaki ezgisel çeşitlemelerle yapılan bir diğer süsleme kullanımı görülmektedir. Mülâzime hânesinin bu tekrarında da, söz konusu ölçülerdeki Rast seyri gösteren asıl ezginin, bir önceki örnekle aynı anlayış çerçevesinde, ancak ondan daha yoğun ve hareketli bir ezgisel çeşitlendirmeye icrâ edildiği dikkat çekmektedir. Mes'ud Cemil'in, eserin asıl notasında yer alan söz konusu ezgiyi viyolonselde, çıkıcı ve inici yapıdaki noktalı onaltılık ve otuzikilik tartımlar kullanarak ve staccato, pizzicato, çarpma, mordan ve trill gibi çeşitli müziksel unsurlarla da süsleyip harmanlayarak, tınısal ve karakteristik açıdan daha renkli, akıcı, ivmeli ve coşkulu bir şekilde icrâ etmek istediği düşünülebilir. Özellikle, bu ölçülerde asıl ezgiyi oluşturan dörtlük ve sekizlik değerdeki notaları onaltılık ve otuzikilik notalarla çeşitlendirmesi, Cemil'in ezgi yapısını geliştirme ve zenginleştirme konusundaki becerisini de ortaya koymaktadır. Bunun dışında eserin 25, 29, 36 ve 49. ölçülerde örnekleri görülebilecek olan staccato yay tekniği kullanılarak icrâ edilen ezgi hareketlerinin, eserdeki ezgi akışına büyük bir ivme kazandırarak tınısal niteliği olan bir zenginliğin de kaynağını oluşturdukları söylenebilir.

#### Tartımsal çeşitlemelerle yapılan süslemeler

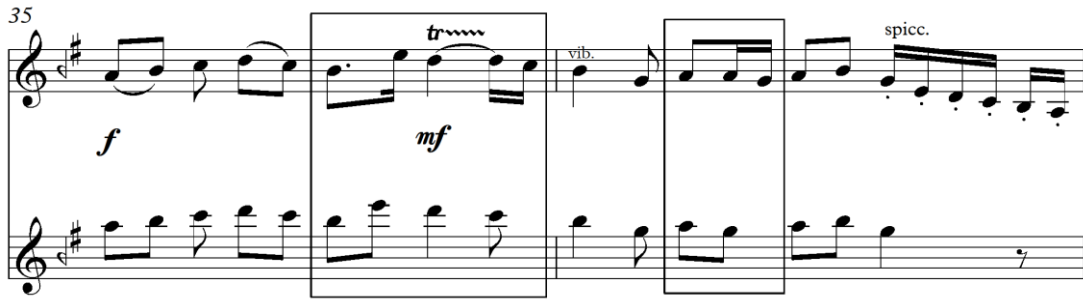
Bu başlıkta, Mes'ud Cemil'in eser icrâsında *tartımsal çeşitlemelerle* yaptığı süslemeler incelenmiştir. Bu çeşitlemelerle yapılan süslemelerin eser icrâsı kapsamında toplam 17 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

Eserin geneline hâkim zengin bir çeşitleme yelpazesi mevcuttur. Eserin asıl notası üzerindeki birçok tartımsal yapının viyolonsel tarafından noktalı tartımlar, çarpmalar ve kısa süreli otuzikilik notalarla süslenip zenginleştirilerek icrâ edildiği görülmüştür. Bu bağlamda, eser boyunca sadece viyolonsel değil; keman, kemençe ve viyola sazlarını icrâ eden diğer sanatçılar tarafından da aynı tavrın sergilendiğini görmek mümkündür.



Örnek 32

Yukarıda verilen nota örneğinde, 2. hânenin tekrarında 21. ve 22. ölçülerdeki tartımsal çeşitlendirmelerle yapılan süsleme kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in, eserin asıl notasındaki sekizlik değerdeki çargâh-nevâ ve segâh-çargâh perdelerini noktalı ve sekvens tarzındaki onaltılık tartımlarla çeşitlendirerek eserin tartımsal yapısını ivmelendirmeye ve zenginleştirmeye çalıştığı düşünülebilir.



Örnek 33

Yukarıdaki örnekte, 3. hâne 35. ve 36. ölçülerdeki tartımsal çeşitlendirmelerle yapılan bir başka süsleme kullanımı görülmektedir. Mes'ud Cemil'in eserin 35. ölçüsünde segâh, hüseyinî, nevâ ve çargâh perdelerinden oluşan ezgi kesitini noktalı sekizlik ve bağlı tartımlar uzatıp çeşitlendirerek ezgi akışı üzerinde tartımsal bir karşıtlık unsuru oluşturduğu söylenebilir. 36. ölçüde ise sekizlik değerdeki düğâh ve rast perdelerini onaltılık notalarla çeşitlendirerek tartımsal yapıya küçük bir renk ve ivme katmak istediği düşünülebilir.

#### Eşlik unsuru olarak yapılan süslemeler

Bu başlıkta Mes'ud Cemil'in, eserin asıl notasında yer almayan, kendisinin oluşturduğu çeşitli nağme ve tartımlarla eşlik unsuru olarak yaptığı süslemeler



incelenmiştir. Eşlik unsuru olarak yapılan süslemelerin eser icrâsı kapsamında toplam 4 ölçüde kullanıldığı görülmüştür.

1. HÂNE  
AKSAK SEMÂİ

The musical score for Example 34 is in 10/8 time. The first staff (violin) starts with a dynamic of *mf*, then *f* (marked *pizz.*), and finally *p* (marked *arco*). The second staff (cello) provides a steady accompaniment.

Örnek 34

Üstte verilen nota örneğinde, 1. hânenin ilk iki ölçüsü arasındaki eşlik unsuru olarak yapılan süsleme kullanımını görülmektedir. Viyolonsel, eserin 1. ve 2. ölçülerinde pizzicato olarak çift seslerle icrâ edilen eşlik unsuru dikkati çekmektedir. Mes'ud Cemil, 1. ölçüde pizzicato tekniğiyle ve çift sesler halinde duyurduğu yegâh-rast, yegâh-dügâh ve kaba rast-yegâh perdelerini kullanarak, 2. ölçüde karar perdesi olan rast'taki kalışa oturmuştur. Cemil'in viyolonseldeki bu eşlik unsurunu esere zarif, ancak dinamik bir tınısal ifâdeyle başlangıç yapma düşüncesiyle uygulandığını belirtmek mümkündür.

77

The musical score for Example 35 starts at measure 77. The first staff (violin) begins with a dynamic of *p* and later *mf*. The second staff (cello) provides a steady accompaniment.

Örnek 35

Bir diğer eşlik yapısı ise eserin son mülâzimesinde, 77. ve 78. ölçülerde görülmektedir. Yukarıdaki örnekte Mes'ud Cemil'in, viyolonsel, pest icrâ bölgesindeki kaba rast ve yegâh perdeleriyle oluşturduğu çift sesli dem eşliğini, ezgiyi icrâ eden keman,

kemençe ve viyolayı altyapı olarak destekleyip icrâdaki tınısal hacmi ve ifâde gücünü zenginleştirmek amacıyla yaptığı söylenebilir.

#### 4.19.4. Onuncu alt probleme ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem kapsamında, Mes'ud Cemil'in eserdeki viyolonsel icrâsında kullandığı müziksel ifâde unsurları incelenmiştir. Cemil'in eser icrâsında *pianissimo*, *piano*, *mezzo piano*, *mezzo forte*, *forte*, *crescendo*, *decrescendo* ve *diminuendo* nüanslarını kullandığı görülmüştür. Viyolonsel icrâsında, nüansların dışında kullandığı diğer müziksel ifâde unsurlarının da *puandorg*, *vurgu* ve *ritardando* olduğu belirlenmiştir.

Mes'ud Cemil'in eser icrâsında çeşitli bir nüans kullanımı sergilediği görülmüştür. Eser boyunca genellikle orta kuvvetli bir tını gürlüğü ekseninde viyolonsel icrâ ettiği gözlenmiştir. Eserin icrâ kaydında yer alan keman, kemençe ve viyolanın tını gürlükleri ve müziksel dinamiklerini de dikkate alarak nüans uyguladığını ifâde etmek mümkündür. Bunun dışında, Cemil'in eser icrâsında kullandığı nüansları titiz, incelikli ve dengeli olmakla birlikte, dinamik bir biçimde viyolonsel icrâsına yansıttığı söylenebilir.

Cemil'in eserdeki viyolonsel icrâsında ortaya koyduğu müziksel ifâde unsurları kullanımı genel bir bakış açısıyla şu şekilde değerlendirilebilir:

##### *Pianissimo (pp) nüansını;*

Eserdeki ilk mülâzimenin başlangıcında,

##### *Piano (p) nüansını;*

Hâne başlangıçlarında, hâne ve mülâzime başlangıçları ile sonlarında kalış yapılan perdelerde, müziksel dinamizmin toplu olarak düşürüldüğü cümle sonlarında, *mp* nüanslarının sonrasında, *decrescendo* ile yaptığı gürlük azaltmalarının sonrasında, eserin sonundaki tam karar perdesinde, pizzicato tekniğiyle icrâ ettiği nağmelerde, birbirine bağlı ve uzun çift seslerle icrâ ettiği dem eşliğinde,

Mezzo piano (mp) nüansını;

Mülâzime ve hâne başlangıçları ile sonlarında, **mf** nüanslarının sonrasında, müziksel dinamizmin toplu olarak düşürüldüğü cümlelerde, *decrescendo* ile yaptığı gürlük azaltmalarının sonrasında, üzerinde kalış yapılan bazı perdelerde, staccato ve pizzicato tekniği ile icrâ ettiği nağmelerde,

Mezzo forte (mf) nüansını;

Hâne ve mülâzime başlangıçları ile tekrarlarında, müziksel dinamizmin toplu olarak yükseltildiği ezgi kesitlerinde, **f** nüanslarının sonrasında, *decrescendo* ve *diminuendo* ile yaptığı gürlük azaltmalarının sonrasında, *crescendo* ile yaptığı gürlük artışlarının sonrasında, **p** ve **mp** nüanslarının sonrasında,

Forte (f) nüansını;

Hâne ve mülâzime başlangıçları ile tekrarlarında, müziksel dinamizmin yükseltilerek en üst düzeyde gösterildiği cümlelerde, eserin icrâ kaydında eşlik ettiği keman ve viyolanın tiz perdelerden yüksek tını gürlüğüyle icrâ yaptıkları 3. hânedede, viyolonselın pest icrâ bölgesinden seslendirdiği bazı ezgi kesitlerinde, pizzicato tekniği ile icrâ ettiği çift sesli eşlikte, *crescendo* ile yaptığı gürlük artışlarının sonrasında, tiz perdeleri kullanan ezgi kesitlerinde,

Crescendo nüansını;

**mf** ve **f** nüanslarına yükselirken yaptığı gürlük artışlarında,

Decrescendo nüansını;

**p**, **mp** ve **f** nüanslarına düşerken yaptığı gürlük azaltmalarında,

Diminuendo nüansını;

*f* nüansından *mf* nüansına yaptığı gürlük azaltmalarında, *mp* nüansından *p* nüansına yaptığı gürlük azaltmasında, *decrescendo* nüanslarının öncesinde,

Puandorg'u;

Eserin son ölçüsündeki tam karar perdesinde,

Vurguyu;

Pizzicato ile icrâ ettiği tek ve çift seslerde, başlangıçlarını çarpmayla süslediği dörtlük ve sekizlik perdelerde, viyolonselın orta ve pest bölgesindeki dörtlük perdelerde, staccato tekniği ile seslendirdiği sekizlik ve onaltılık değerdeki bazı perdelerde, tartım başlangıçlarında glissando yaptığı sekizlik perdelerde, dörtlük değerdeki çift seslerde, onaltılık tartımların ortasındaki bazı perdelerde ve karar perdesinde,

Ritardando'yu;

4. hânenin son ölçüsündeki mertebe ağırlaştırması ile eser bitiminde ve son defa tekrarlanan mülâzime hânesinin son ölçüsündeki mertebe ağırlaştırmasında kullandığı belirlenmiştir.

Mes'ud Cemil'in sıklık olarak eser icrâsı kapsamında;

- *Pianissimo* nüansını yalnızca 1 ölçüde,
- *Piano* nüansını toplam 13 ölçüde,
- *Mezzo piano* nüansını toplam 20 ölçüde,
- *Mezzo forte* nüansını toplam 49 ölçüde,
- *Forte* nüansını toplam 24 ölçüde,
- *Crescendo* nüansını toplam 5 ölçüde,
- *Decrescendo* nüansını toplam 8 ölçüde,
- *Diminuendo* nüansını toplam 6 ölçüde,
- *Puandorg'u* yalnızca 1 ölçüde,

- *Vurgu* 'yu toplam 25 ölçüde,
- *Ritardando* 'yu da toplam 2 ölçüde kullandığı görülmüştür.

Mes'ud Cemil'in bu eserde kullandığı nüansları viyolonsel icrâsına güçlü, incelikli ve dengeli bir biçimde uyguladığını ifâde etmek mümkündür. Eser icrâsı boyunca Cemil'in, müziksel ifâde unsurlarının kullanımı açısından eşlik ettiği keman, kemençe ve viyola sazlarıyla uyumlu ve dengeli bir tınısal birliktelik oluşturduğu görülmüştür. Bunların dışında, eser boyunca Cemil'in nüans kullanımı bakımından yüksek bir müziksel algı ve hissiyâtle viyolonsel icrâ ettiğine dikkat çekmek mümkündür. Ayrıca eserin ezgisel yapısına ve karakterine uygun şekilde nüans kullandığı gözlenmiştir.





## 5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde, Mes'ud Cemil'in Türk müziğindeki viyolonsel icrâ tavrını ortaya koymak amacıyla belirlenen alt problemlere ilişkin sonuçlar ve bu sonuçlar kapsamında oluşturulan öneriler yer almaktadır.

### 5.1. Sonuçlar

Çalışmada analizi yapılan 10 adet alt probleme yönelik elde edilen sonuçlar, aşağıdaki ilgili başlıklar kapsamında maddeler halinde verilmiştir.

#### 5.1.1. Birinci alt probleme ilişkin sonuçlar

Mes'ud Cemil'in çalışmanın 1. alt problemi kapsamında incelenen taksim icrâlarındaki pozisyon kullanımına yönelik olarak elde edilen bulgular doğrultusunda şu sonuçlara ulaşmak mümkün olmuştur:

Mes'ud Cemil'in viyolonselle icrâ ettiği 11 adet taksimde viyolonselın temel 4 pozisyonunu kullandığı tespit edilmiştir. 4. pozisyonun üzerindeki diğer üst pozisyonları ise bu taksimlerde hiç kullanmadığı saptanmıştır. Cemil'in, taksim icrâlarında en sık kullandığı pozisyonların 1 ve 2, en az kullandığı pozisyonların ise 3 ve 4 olduğu tespit edilmiştir. Bununla birlikte taksimlerdeki viyolonsel icrâsını perde baskılarına, ezgi akışına ve müziksel dinamizme yönelik hâkimiyet bakımından ana teknik unsur işleviyle kullandığı 1. ve 2. pozisyonların üzerine yapılandığı sonucuna ulaşılmıştır. 3. ve 4. pozisyonları ise tınısal/ezgisel çeşitlilik ve karşıtlıklara bağlı olarak yardımcı teknik unsur işleviyle kullandığı tespit edilmiştir. Mes'ud Cemil'in, söz konusu 4 temel pozisyonu kullanarak taksimlerinde teknik açıdan sağlam, işlek ve akıcı, müziksel açıdan da parlak, dinamik ve nitelikli bir viyolonsel icrâsı ortaya koyduğu tespit edilmiştir. Pozisyonların saz eseri icrâlarındaki kullanımına yönelik ortaya koyulan genel sonuçlardan sonra, aşağıda kullanım sıklığına göre verilen özel kullanımlarına özgü sonuçlar ise şöyledir:

## Birinci pozisyon kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in taksim icrâlarında genel olarak en sık kullandığı pozisyonun *birinci pozisyon* olduğu tespit edilmiştir. Bunun yanı sıra Cemil'in, taksim icrâlarındaki *ezgi akışını* teknik olarak daha nitelikli bir şekilde sürdürmek amacıyla daha çok 1. pozisyonu merkez aldığı saptanmıştır.
- Taksimlerde çoğunlukla Bolâhenk ve az şekilde de Mansûr akorduyla icrâ ettiği makamların perdelerini, viyolonsel in boş tellerinin de sık şekildeki kullanımıyla birlikte teknik olarak el altı ve birbirine paralel konumda, seri, akıcı ve ardışık şekilde, nitelikli bir entonasyonla ve açık, parlak, gür ve derinlikli bir tınıyla icrâ etmek amacıyla birinci pozisyonu kullandığı sonucuna varılmıştır.
- Bolâhenk ve Mansûr akordlarının, söz konusu 11 adet taksim in icrâsında perde baskıları, perdeler arası geçiş-atlama ve tel değişimleri bakımından sağladığı teknik esneklik ve akıcılık rahatlığı nedeniyle Cemil'in, ağırlıklı olarak viyolonsel in 1. pozisyonunu tercih ettiği ortaya koyulmuştur.
- Çarpma, mordan, trill, grupetto, glissando, pizzicato ve vibrato gibi süsleyici unsurları Bolâhenk ve Mansûr akordlarındaki viyolonsel icrâsında teknik olarak daha esnek, parlak ve belirgin bir biçimde uygulayabilmesine elverişli olmasından dolayı 1. pozisyon dan çok sık yararlandığı saptanmıştır.
- Taksimlerde legato ve détaché yay teknikleriyle icrâ ettiği çift sesleri viyolonsel in II-I. ve II-III. telleri üzerinde, teknik olarak el altı ve paralel konumda, açık, dolgun ve derinlikli bir tınıyla duyurmak amacıyla ağırlıklı olarak 1. pozisyonu tercih ettiği ortaya koyulmuştur.
- Taksimlerde viyolonsel in pest, orta ve tiz icrâ bölgelerine özgü tınısını belirgin ve güçlü bir müziksel ifâdeyle duyurmak amacıyla 1. pozisyon kullanımını temel aldığı tespit edilmiştir.



## İkinci pozisyon kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in taksim icrâları kapsamında 1. pozisyondan sonra en sık kullandığı diğer pozisyonun *ikinci pozisyon* olduğu tespit edilmiştir.
- Mes'ud Cemil'in, icrâ ettiği taksimlerin makamlarındaki önemli perdeleri viyolonsel II, III ve IV. telleri üzerinde, kapalı konumda, koyu bir tınıyla duyurmak ve bu makamların oluşumunda etkili olan diğer perdeleri de viyolonsel I, II ve III. telleri üzerinde teknik olarak seri ve ardışık şekilde, hacimli ve derinlikli bir tınıyla seslendirerek icrâya yansıtma amacıyla 2. pozisyon kullanımına önem verdiği sonucuna ulaşılmıştır.
- Taksimlerinde icrâ ettiği çift sesleri viyolonsel daha çok II-III. ve II-I. telleri üzerinde, teknik olarak el altı ve paralel konumda, gür ve dolgun bir tınıyla duyurmak amacıyla 2. pozisyonu tercih ettiği belirlenmiştir.
- Taksimlerdeki ezgi kesitlerinde görülen bazı büyük aralıklı perde atlamalarının icrâsını teknik açıdan kolaylaştırması gerekçesiyle 2. pozisyonu kullandığı tespit edilmiştir.
- Mes'ud Cemil'in, taksimlerinde kullandığı trill, grupetto, mordan ve çarpma gibi süsleme tekniklerini esnek, akıcı, parlak ve dinamik bir biçimde icrâ etmek ve taksimlerdeki makamların önemli perdelerini viyolonsel II. ve III. telleri üzerinde, kapalı konumda seslendirmek amacıyla 2. pozisyonu tercih ettiği ortaya koyulmuştur.
- Viyolonsel 1, 3 ve 4. gibi diğer pozisyonlarına komşu olması ve bu pozisyonlara yaptığı geçişlerde icrâsına teknik açıdan esneklik ve kolaylık sağması nedeniyle de 2. pozisyonu bir geçiş konumu olarak taksim icrâlarında sıkça kullandığı sonucuna varılmıştır.

### Üçüncü pozisyon kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in taksim icrâları kapsamında 2. pozisyondan sonra en sık kullandığı pozisyonun *üçüncü pozisyon* olduğu tespit edilmiştir.
- Mes'ud Cemil'in taksim icrâlarındaki 3. pozisyon kullanımına, daha ziyâde tınısal ve ezgisel amaçlar doğrultusunda başvurduğu saptanmıştır.
- 2. pozisyondaki kullanımına benzer şekilde 3. pozisyonu da Bolâhenk ve Mansûr akordlarında icrâ ettiği taksimlerin makamlarındaki önemli perdeleri viyolonsel II, III ve IV. telleri üzerinde, kapalı konumda, koyu bir tınıyla duyurmak ve bu perdelerle birlikte diğer perdeleri de viyolonsel bütünü telleri üzerinde, teknik olarak seri ve ardışık şekilde, parlak, dolgun, gür ve derinlikli bir tınıyla seslendirerek genel icrâyaya yansıtmak amacıyla gerekli ezgi kesitlerinde 3. pozisyondan yararlandığı ortaya konulmuştur.
- Taksim ezgilerinde, 1. ve 2. pozisyon sınırlarını aşan tiz perdeleri teknik olarak viyolonsel I. teli üzerinde açık, parlak ve hacimli bir tınısal ifâdeyle icrâ etmek amacıyla 3. pozisyonu kullandığı saptanmıştır.
- Mansûr akordundaki taksimlerde, viyolonsel pest bölgesindeki dem seslerle icrâ ettiği çift hatlı ezgi kesitlerini 3. pozisyon kullanarak seslendirdiği belirlenmiştir.
- 2. pozisyondakine benzer şekilde, taksim ezgilerinde yer alan bir takım büyük aralıklı perde atlamalarında sağladığı teknik rahatlık nedeniyle 3. pozisyonu da kullandığı tespit edilmiştir.
- Taksim icrâlarında, kullandığı trill, grupetto, mordan ve çarpma gibi süsleme tekniklerini esnek, akıcı, ardışık ve belirgin bir biçimde uygulayabilmesine olanak tanınması ve bu tekniklerde makamların önemli perdelerini viyolonsel II. ve III. telleri üzerinde, kapalı konumda seslendirmek amacıyla 3. pozisyona başvurduğu belirlenmiştir.

- 1, 2 ve 4. pozisyonlara yaptığı geçişlerde viyolonsel icrâsına teknik açıdan esneklik ve kolaylık sağması nedeniyle 2. pozisyonda olduğu gibi, 3. pozisyonu da bir tür geçiş konumu işleviyle taksim ezgilerindeki belirli nağmelerde kullandığı sonucuna varılmıştır.

#### Dördüncü pozisyon kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in taksim icrâları kapsamındaki en az kullandığı pozisyonun *dördüncü pozisyon* olduğu tespit edilmiştir. Cemil'in bu pozisyonu 2. ve 3. pozisyonlar gibi, eser icrâlarındaki tınısal ve ezgisel amaçlı bir takım çeşitlilik ve karşıtlık unsurlarının dışında fazla kullanmadığı saptanmıştır.
- Taksimlerinde, viyolonsel ilk üç pozisyonunda olduğu gibi 4. pozisyonda da icrâ ettiği makamlara yönelik olarak önemli perdeler ile diğer perdeleri viyolonsel bütünü tellerinde teknik olarak kapalı, el altı ve ardışık konumda, koyu, dolgun ve derinlikli bir tınısal bütünlükle icrâ etmek amacıyla kullandığı sonucuna varılmıştır.
- Cemil'in taksim icrâlarındaki 4. pozisyon kullanımıyla daha çok tınısal karşıtlık ve çeşitlilik oluşturmayı amaçladığı tespit edilmiştir.
- Taksim ezgilerinde, ilk üç pozisyonun sınırlarını aşan tiz perdeleri teknik olarak viyolonsel I. teli üzerinde açık, parlak ve gür bir tınısal ifâdeyle icrâ etmek ve genel icrâdaki müziksel dinamizmi yükselterek güçlendirmek amacıyla 4. pozisyonu işlevsel olarak kullandığı sonucuna ulaşılmıştır.
- Mansûr akordundaki taksimlerde, viyolonsel pest bölgesindeki dem seslerin eşliğinde duyurduğu ezgi kesitlerini 4. pozisyon kullanarak icrâ ettiği belirlenmiştir.
- Viyolonsel pest bölgesindeki perdeleri kullanarak icrâ ettiği müzik cümlelerinde, pest tını yoğunluğunu ve derinliğini arttırarak taksimlerindeki ezgisel akışı güçlendirmek amacıyla gerekli nağmelerde özellikle 4. pozisyonu kullandığı ortaya koyulmuştur.

- Viyolonsel'in ilk üç pozisyonunda olduğu gibi, taksimlerin icrâsında teknik olarak kullandığı süsleyici unsurları 4. pozisyonda da esnek, akıcı, ardışık ve belirgin bir biçimde uygulayabildiği ortaya koyulmuştur.
- Cemil'in, taksimlerdeki büyük aralıklı perde atlamalarının icrâsını teknik açıdan kolaylaştırması nedeniyle belirli kısımlarda 4. pozisyondan da yararlandığı tespit edilmiştir.
- Mansûr akorduyla icrâ ettiği taksimlerin makamlarının karar perdeleri ile önemli perdelerini kapalı konumda, dolgun ve derinlikli bir tınıyla duyurmak düşüncesiyle de 4. pozisyondan bazı kısımlarda yararlandığı belirlenmiştir.

### 5.1.2. İkinci alt probleme ilişkin sonuçlar

Mes'ud Cemil'in, çalışmanın 2. alt problemi kapsamında incelenen taksim icrâlarında kullanmış olduğu yay tekniklerine yönelik olarak elde edilen bulgular doğrultusunda şu sonuçlara ulaşmak mümkün olmuştur:

Mes'ud Cemil'in 11 adet viyolonsel taksiminin icrâsında *legato*, *detaché* ve *staccato* yay tekniklerini kullandığı tespit edilmiştir. Cemil'in, taksim icrâlarında en sık kullandığı yay tekniklerinin *legato* ve *detaché*, en az kullandığı yay tekniğinin ise *staccato* olduğu sonucuna varılmıştır. Taksim icrâlarını ezgisel akışa, tını niteliğine ve müziksel dinamizme yönelik şekilde ağırlıklı olarak temel yay tekniği işleviyle kullandığı *legato* üzerine oluşturduğu sonucuna ulaşılmıştır. *Detaché* yay tekniğini de taksim icrâlarında tınısal karşıtlık, ivme, vurgu ve destek unsurlarına bağlı olarak yardımcı yay tekniği işleviyle kullandığı ortaya koyulmuştur. *Staccato* yay tekniğini ise yalnızca bir taksimde (Dügâh) çok küçük bir tınısal renk oluşturma amacıyla kullandığı belirlenmiştir. Mes'ud Cemil'in, taksimlerde adı geçen yay tekniklerini kullanarak teknik açıdan sağlam, akıcı, işlek, ivmeli ve dinamik, ezgisel açıdan da bütünlüklü, incelikli, nitelikli ve ifâde gücü yüksek bir viyolonsel icrâsı ortaya koyduğu sonucuna varılmıştır. Yay tekniklerinin taksim icrâlarındaki kullanımına yönelik ortaya koyulan genel sonuçlardan sonra, aşağıda kullanım sıklığına göre verilen özel kullanımlarına özgü sonuçlar ise şöyledir:

### Legato yay tekniği kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in taksim icrâları genelinde en sık kullandığı yay tekniğinin *legato* olduğu tespit edilmiştir.
- Cemil'in, taksimlerdeki müzik cümlelerini oluşturan ezgi kesitlerini uzun ve bağlı yay hareketleriyle bütünlüklü, akıcı, pürüzsüz, yumuşak ve zarif bir tınısal ifâdeyle duyurup genel icrâya yansıtma amacıyla legato yay tekniğini kullandığı sonucuna varılmıştır.
- Taksimlerinde müzik cümlelerini oluşturan ezgi kesitlerini sıkça kullandığı çarpma, glissando ve trill gibi süsleme teknikleriyle akıcı bir şekilde icrâ etmek, cümleleri bütünlüklü ve incelikli bir ezgisel ifâdeyle tamamlamak, cümle sonlarındaki kalırlara hafif ve yumuşak bir tınıyla gelmek, uzun dem seslerle icrâ ettiği çift hatlı ezgisel yapıları bütünlüklü bir ifâdeyle duyurmak ve cümlelerdeki iniş-çıkış câzibesini viyolonselde daha belirgin, etkili ve yoğun bir tınısal ifâdeyle genel icrâya aktarmak amacıyla özellikle legato yay tekniğinden yararlandığı ve bu tekniğe önem verdiği sonucuna ulaşılmıştır.
- Taksimlerinde hızlı mertebede icrâ ettiği ezgi kesitleri ile nağmeleri oluşturan onaltılık ve otuzikilik değerdeki perdeleri viyolonselde teknik olarak el altı ve ardışık konumda, seri, akıcı ve esnek bir şekilde icrâ etmek, bu uygulamasıyla taksim icrâlarına bütünlük, ivme ve dinamizm katmak ve ayrıca viyolonselde sol el ve sağ el arasındaki koordinasyonu teknik açıdan daha dengeli, rahat bir biçimde sağlayabilmek amacıyla legato yay tekniğini kullandığı sonucuna varılmıştır.
- Mes'ud Cemil'in, taksimlerdeki müziksel dinamizmi ve ezgisel akışı tınısal açıdan destekleyip güçlendirmek ve taksim icrâlarını müziksel bütünlük açısından zenginleştirmek amacıyla legato yay tekniğine sıklıkla başvurduğu ortaya koyulmuştur.

### Detaché yay tekniği kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in taksim icrâlarında legato'dan sonra en sık kullandığı yay tekniğinin *detaché* olduğu tespit edilmiştir.
- Cemil'in Taksimlerdeki belirli ezgi kesitleri ile nağmeleri belirgin, köşeli ve ayrışık bir tınıyla öne çıkararak daha parlak, ivmeli ve vurgulu bir tınısal ifâdeyle duyurmak amacıyla *detaché* yay tekniği kullandığı sonucuna varılmıştır.
- Taksim icrâlarındaki tam karar perdeleri ile kalış yaptığı diğer perdeleri köşeli, vurgulu ve belirgin bir tınısal ifâdeyle icrâya yansıtmak amacıyla *detaché* yay tekniğini tercih ettiği sonucuna ulaşılmıştır.
- Taksimlerdeki bir takım nağmeleri viyolonsel in tiz, orta ve pest bölgelerinden yaptığı ezgi icrâlarında belirgin, köşeli ve vurgulu bir biçimde duyurarak ezgisel akışı ivmelendirmeye ve müziksel dinamizmi yükseltmeye çalıştığı saptanmıştır.
- Taksim icrâlarında legato yay tekniğine tınısal olarak karşıtlık unsuru oluşturmak amacıyla *detaché* tekniğinden sıklıkla yararlandığı tespit edilmiştir. Bununla birlikte, taksim icrâları genelinde vibratolarla desteklediği tek ve çift ses şeklindeki perde önemlendirmeleri ve vurgulamaları ile uzun süre değerli seslerde gösterdiği perde kalışlarını çoğunlukla *detaché* yay tekniğini kullanarak yaptığı sonucuna varılmıştır.

### Staccato yay tekniği kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in taksim icrâlarında en az kullandığı yay tekniğinin *staccato* olduğu tespit edilmiştir. *Staccato* yay tekniğini yalnızca bir taksimde (Dügâh) ve tek seferliğine uyguladığı belirlenmiştir.
- Taksim icrâsında legato ve *detaché* dışında farklı bir yay tekniği göstermek amacıyla *staccato* yay tekniğini tercih ettiği belirlenmiştir.

- Cemil'in, söz konusu taksim icrâsının tam karar perdesi öncesinde kullandığı staccato yay tekniğini keskin, vurgulu ve köşeli bir tınısal ifâdeyle seslendirerek icrâda müziksel olarak karşıtlık ve çeşitlilik unsuru oluşturmak amacıyla kullandığı sonucuna varılmıştır.
- Staccato yay tekniğinin taksim icrâları kapsamında çok az kullanılmasına karşın, ezgisel akışın ivmelendirilerek zenginleştirilmesinde etkili olduğu ortaya koyulmuştur.

### 5.1.3. Üçüncü alt probleme ilişkin sonuçlar

Mes'ud Cemil'in çalışmanın 3. alt problemi kapsamında incelenen taksim icrâlarında süsleme tekniklerinin kullanımına yönelik olarak elde edilen bulgular doğrultusunda şu sonuçlara ulaşmak mümkün olmuştur:

Mes'ud Cemil'in 11 adet viyolonsel taksimlerinin icrâsında *çarpma* (değerini kendisinden önceki ve sonraki notadan alan, çift, üçlü, dördü ve vurkaç), *glissando*, *grupetto*, *mordan* (üst ve alt hareketli), *pizzicato*, *trill* ve *vibrato* süsleme tekniklerini kullandığı tespit edilmiştir. Cemil'in, taksim icrâları kapsamında en sık kullandığı süsleme tekniklerinin sırasıyla *çarpma*, *vibrato*, *mordan* ve *glissando*, en az kullandığı süsleme tekniklerinin ise sırasıyla *trill*, *grupetto* ve *pizzicato* olduğu sonucuna varılmıştır. Cemil'in taksimlerde temel süsleyici unsur işleviyle kullandığı çarpma, vibrato, mordan ve glissando tekniklerini ezgi akışı üzerinde yoğun şekilde uyguladığı sonucuna ulaşılmıştır. Türk müziği icrâ üslûbunda da temel süsleyici unsurlar olarak çarpma, mordan, glissando ve vibrato kullanılması nedeniyle Mes'ud Cemil'in taksim icrâlarında ağırlığı ve önceliği bu süsleme tekniklerine verdiği ortaya koyulmuştur. Trill, grupetto ve pizzicato'yu ise taksimlerin icrâsında tınısal/ezgisel çeşitlilik ve karşıtlık, ezgisel işleme ve tınısal destek/ivme unsurlarına bağlı olarak yardımcı süsleme tekniği işleviyle kullandığı belirlenmiştir. Mes'ud Cemil'in, taksimlerde söz konusu bu süsleme tekniklerini kullanarak gerek tınısal, gerekse ezgisel açıdan renkli, zarif, akıcı, ivmeli, bütünlüklü, nitelikli ve zengin bir viyolonsel icrâsı ortaya koyduğu tespit edilmiştir. Süsleme tekniklerinin taksim icrâlarındaki kullanımına yönelik ortaya

koyulan genel sonuçlardan sonra, aşağıda kullanım sıklığına göre verilen özel kullanımlarına özgü sonuçlar ise şöyledir:

### Çarpma kullanımı

- Mes'ud Cemil'in taksim icrâları genelinde en sık kullandığı süsleme tekniğinin *çarpma* olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bununla birlikte, taksimlerde en sık kullandığı çarpma türlerinin sırasıyla *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma* ile *değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma* olduğu tespit edilmiştir. Cemil'in, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma türünü, taksim icrâlarında diğer türe göre daha az kullandığı belirlenmiştir. *Çift çarpma*'nın, saz eserleri genelinde değerini kendisinden sonraki ve önceki notadan alan çarpma türlerinden sonra en sık kullanılan tür olduğu tespit edilmiştir. Çift çarpmadan sonra en sık kullanılan çarpma türlerinin de sırasıyla *üçlü çarpma* ve *virkaç çarpma* olduğu saptanmıştır. Bununla birlikte, *dörtlü çarpma* türünün ise yalnızca bir defa olmak üzere taksim icrâlarındaki en az kullanılan çarpma türü olduğu belirlenmiştir.
- Cemil'in taksim icrâlarında oldukça sık şekilde kullandığı değerini kendisinden önceki ve sonraki notadan alan çarpma türlerini, ezgilerdeki perdelerin aralarını Türk müziği icrâ üslûbunda iki aynı notanın arasını üst perde ile çarpma yapma geleneği doğrultusunda süsleyerek, hem taksimlerdeki viyolonsel icrâsına renk, hareket, canlılık ve zarafet katmak hem de ezgi akışını müziksel anlamda ivmelendirip zenginleştirmek amacıyla bu çarpma türlerini uyguladığı sonucuna varılmıştır. Cemil'in bu çarpma türlerini taksimlerdeki sekvens biçimli nağmelerde bir nevî tartımsal öge işleviyle de kullandığı belirlenmiştir. Taksimlerdeki inici yapıdaki bazı nağmelerdeki iniş câzibesini ve çeşitli perdeler üzerinde ve cümle bitişlerinde yaptığı uzun süreli kalışları tınısal olarak belirginleştirip güçlendirmek amacıyla da bu çarpma türlerinden yararlandığı saptanmıştır. Ayrıca Cemil'in taksim icrâlarında, ezgisel akışın birer parçası olarak düşündüğü bu çarpma türlerini yeknesaklığa yer vermemesi nedeniyle ezgi çizgisini bozmadan kullandığı belirlenmiştir.



- Mes'ud Cemil'in, çift ve üçlü çarpma türlerini müziksel dinamizme ivme kazandırmak, taksim icrâlarını akıcı hale getirerek zenginleştirmek, taksimlerde tuttuğu veya kalış yaptığı perdeleri tınısal ve ezgisel açıdan işleyerek ivmelendirmek ve bu icrâlardaki perdeler ile nağmelerin arasındaki tınısal/ezgisel bağlantının pekiştirilmesinde bir nevî işleme, karşıtlık, destek ve köprü unsuru olarak kullanıldıkları saptanmıştır. Ayrıca bu çift ve üçlü çarpma türlerinin, taksimler kapsamındaki diğer çarpma türlerine göre çok daha az kullanılmış olmalarına karşın, ezgilerin incelikli ve nitelikli bir şekilde işlenerek icrâ edilmesinde önemli ve belirleyici bir işleve sahip oldukları ortaya koyulmuştur.
- Mes'ud Cemil'in vurkaç çarpma türünü, Türk müziği icrâsının bir geleneği olarak inici sıralı nağmeleri çarpma sesleriyle süsleyip ezgi akışındaki iniş câzibesini yoğunlaştırmak hem de viyolonsel icrâsına tınısal/ezgisel anlamda akıcılık ve kıvraklık kazandırmak amacıyla uyguladığı sonucuna ulaşılmıştır.
- Yalnızca bir taksimde (Ferahfezâ) bir defalığına kullandığı dörtlü çarpma türünü ise perde aralarında ezgisel bir işleme unsuru şeklinde kullanarak icrâyı zenginleştirmek için uyguladığı tespit edilmiştir.

#### Vibrato kullanımı

- *Vibrato* süsleme tekniğinin, taksim icrâları kapsamında çarpma'dan sonra en sık kullanılan diğer süsleyici unsur olduğu tespit edilmiştir.
- Mes'ud Cemil'in taksim icrâları kapsamında yaptığı vibrato süslemelerini genellikle sık salınımlı ve uzun süreli olarak kullandığı saptanmıştır.
- Vibrato süsleme tekniğini taksim icrâlarında daha ziyâde uzun süreli notaların üzerinde, viyolonsel tınısını dolgunlaştıran, derinleştiren ve zenginleştiren bir süsleyici unsur işleviyle kullanıldığı sonucuna varılmıştır. Bununla birlikte, Cemil'in taksim icrâlarındaki perde kalışlarını daha yoğun, hacimli ve belirgin bir tınısal ifâdeyle vurgulayıp ezgisel akışı güçlendirmek amacıyla da vibrato tekniğini kullandığı ortaya koyulmuştur.

- Taksim icrâlarında dem ses kullandığı çift hatlı yapılardaki ana ezgi hatlarını belirginleştirerek öne çıkarmak amacıyla da vibrato tekniğine başvurduğu belirlenmiştir.

### Mordan kullanımı

- *Mordan*'ın, Mes'ud Cemil'in taksim icrâları genelinde vibrato'dan sonra en sık kullandığı süsleme tekniği olduğu saptanmıştır. Bununla birlikte mordan'ın, taksim icrâlarında sık kullanılan süsleyici teknik unsurlardan birisi olduğu tespit edilmiştir. Mes'ud Cemil'in taksimlerdeki mordan süslemelerini üst ve alt hareketli olmak üzere iki şekilde kullandığı belirlenmiştir. Ayrıca Cemil'in, üst hareketli mordan türünü alt hareketli olanına göre daha sık kullandığı tespit edilmiştir.
- Cemil'in taksimlerin genelinde sıkça kullandığı üst ve alt hareketli mordan süslemelerini, müziksel ve tınısal bir renk çeşitliliği ve karşıtlığı oluşturarak ezgi akışına zarafet katıp zenginleştirmek amacıyla kullandığı sonucuna varılmıştır.
- Taksimlerde kullanılan mordan süslemelerinin, uygulandıkları perdeleri tınısal açıdan destekleyerek ivmelendiren bir işleve sahip oldukları ortaya koyulmuştur. Bununla birlikte mordan süslemelerinin, eserlerin sonundaki ifâde yoğunluğunu arttırarak karar hissini kuvvetlendirmek ve kalış gösterilen perdelere tınısal bir hazırlık yapmak amacıyla uygulandıkları belirlenmiştir.
- Mes'ud Cemil'in, viyolonsel icrâsında taksimlerin yapısıyla uyuşmayan abartılı süslemeleri tercih etmeyişi nedeniyle mordan tekniğini bu anlayışına uygun şekilde ve genellikle sade, geçici ancak nitelikli bir ezgisel işleme unsuru olarak kullandığı sonucuna varılmıştır.

### Glissando kullanımı

- *Glissando*'nun, eser icrâları kapsamında mordan'dan sonra en sık kullanılan süsleme tekniği olduğu tespit edilmiştir. Mes'ud Cemil'in taksim icrâlarında glissando süsleme tekniğini sıklıkla kullandığı belirlenmiştir.

- Mes'ud Cemil'in glissando tekniğini taksimlerde inici (bağlayıcı) ve çıkıcı (başlatıcı) şekilde kullandığı saptanmıştır. Eserlerdeki ezgileri oluşturan belirli perdelerin arasında yaptığı inici hareketli yoğun glissando süslemelerini, özellikle ezgi çizgisi üzerinde Türk müziği üslûbuna uygun şekildeki iniş câzibesini ve tınısal ifâde yoğunluğunu arttırarak icrâ bütünlüğü ile ezgi akışını zenginleştirip güçlendirme düşüncesiyle kullandığı sonucuna ulaşılmıştır. Bununla birlikte inici şekildeki glissandoların, taksim icrâlarındaki müziksel akışın dinamiklerine uygun olarak, perdeler arasında yumuşak ve zarif bir tınısal ifâdeyle geçiş yapmak üzere uygulandıkları tespit edilmiştir. Çıkıcı şekilde kullanılan glissandoların ise yine aynı doğrultuda, başlangıcı belirtilmek istenen nağmeleri vurgulamak, belirli perdeler arasında ivmeli ve seri şekilde geçiş yapmak ve ezgi çizgisindeki ivmeyi ve çıkış câzibesini güçlendirmek amacıyla uygulandıkları saptanmıştır.
- Mes'ud Cemil'in taksimlerdeki bazı cümleler ile perdelerdeki bitiş ve kalış hissiyatını daha yoğun bir müziksel ifâdeyle belirtmek amacıyla da glissando süslemesi kullandığı ortaya koyulmuştur.
- Taksim icrâlarındaki glissando süslemelerinin gerek ezgisel birer işleme unsuru olarak kullanıldıkları ve gerekse Türk müziği icrâ geleneğinin özüne sâdik bir biçimde uygulandıkları sonucuna varılmıştır.

#### Trill kullanımı

- *Trill*'in, Mes'ud Cemil'in glissando'dan sonra taksim icrâları genelinde en sık kullandığı süsleme tekniği olduğu tespit edilmiştir. Bununla birlikte trill'in, taksim icrâlarında nispeten az kullanılan süsleyici unsurlardan birisi olduğu belirlenmiştir.
- Cemil'in taksim icrâları kapsamında yaptığı trill süslemelerini çoğunlukla sık salınımlı ve hızlı şekilde kullandığı saptanmıştır.
- Trillerin, taksimlerdeki tınısal bütünlüğü ve ezgisel akışı zenginleştirmek ve icrâya renk, canlılık, zarafet, derinlik, ivme ve tınısal karşıtlık kazandırmak amacıyla kullanıldıkları sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca trillerin perdeler ve nağmeler arasında bağlayıcı ve bütünleyici bir ezgisel işleme unsuru olarak kullandığı tespit edilmiştir.

- Mes'ud Cemil'in taksimlerdeki uzun süreli notaları düz, kuru ve yeknesak bir şekilde icrâ etmekten sakınması ve tınısal açıdan daha zengin, destekleyici ve pekiştirici nitelikteki bir icrâyı tercih etmesi nedeniyle söz konusu notaları trill kullanarak seslendirdiği sonucuna varılmıştır. Buna ek olarak trillerin, taksim icrâlarında ezgisel tınısal gerilimi sağlamak ve ezgi akışındaki belirli kısımlarda müziksel dinamizmi yükseltmek amacıyla da uygulandıkları tespit edilmiştir.
- Trill süslemelerinin, taksim icrâlarında ezgi çizgisi üzerindeki perde kalıplarına bir nevî tınısal hazırlık unsuru olarak da kullanıldıkları saptanmıştır. Ayrıca Cemil'in, taksimlerde ardışık olarak vurgulayarak icrâ ettiği perdelerde önemlendirici işlevi nedeniyle de trill süslemelerine başvurduğu belirlenmiştir.

#### Grupetto kullanımı

- *Grupetto*'nun, taksim icrâları genelinde trill'den sonra en sık kullanılan süsleme tekniği olduğu tespit edilmiştir.
- Mes'ud Cemil'in, grupetto süsleme tekniğini taksimlerdeki icrâ bütünlüğüne tınısal/ezgisel renk, zarafet, çeşitlilik, kıvraklık ve zenginlik katma düşüncesiyle kullandığı sonucuna varılmıştır.
- Taksim icrâlarındaki grupetto süslemelerin ezgi akışını bütünlemek, ezgilerin başlangıç noktalarını vurgulamak ve uzun süreli kalış yapılan perdeleri ezgisel olarak desteklemek amacıyla kullanıldıkları sonucuna ulaşılmıştır.

#### Pizzicato kullanımı

- *Pizzicato*'nun, taksim icrâları kapsamında en az kullanılan süsleme tekniği olduğu tespit edilmiştir.
- Bununla birlikte, Cemil'in arpej tekniğiyle icrâ ettiği pizzicato kullanımının, taksim (Hicazkâr-Nihâvend) icrâsında nitelikli ve incelikli bir müziksel ifade oluşturma amacıyla kullanıldığı ortaya koyulmuştur.

- Mes'ud Cemil'in, taksimlerdeki ezgilerin karakteriyle bağdaşacak biçimdeki pizzicato kullanımının, ezgi hattını bastıran bazı abartılı müziksel unsurları tercih etmediğinin bir göstergesi olduğu saptanmıştır. Bunun yanı sıra, ezgilere pizzicato desteğiyle hacim ve ivme kazandırarak icrâ genelinde öne çıkmalarını sağladığı ortaya koyulmuştur.
- Pizzicato süslemesini, hem cümle ve taksim bitişlerindeki kalışları vurgulamak, hem de ezgiye farklı bir tınısal renk katmak amacıyla yaptığı belirlenmiştir. Buna ek olarak, Cemil'in cümle sonlarındaki pizzicato kullanımının, cümlelerin bitişini pekiştiren bir tınısal niteliğe sahip olduğu tespit edilmiştir.
- Pizzicato tekniğinin, taksim icrâlarında müziksel akışa renk ve incelik katarak parlak bir tınısal ve ezgisel karşıtlık unsuru sergilemek amacıyla uygulandığı sonucuna ulaşılmıştır.

#### 5.1.4. Dördüncü alt probleme ilişkin sonuçlar

Mes'ud Cemil'in, çalışmanın 4. alt problemi kapsamında incelenen müziksel ifâde unsurları kullanımına yönelik olarak elde edilen bulgular doğrultusunda şu sonuçlara ulaşmak mümkün olmuştur:

Mes'ud Cemil'in 11 adet viyolonsel taksimlerinin icrâsında *pianissimo*, *piano*, *mezzo piano*, *mezzo forte*, *forte*, *fortissimo*, *crescendo*, *decrescendo* ve *diminuendo* nüansları ile *puandorg*, *vurgu*, *ritardando* ve *accelerando* gibi ifâde unsurlarını kullandığı tespit edilmiştir. Mes'ud Cemil'in, taksim icrâlarında en sık kullandığı müziksel ifâde unsurlarının sırasıyla vurgu, puandorg, decrescendo, crescendo, mezzo forte, mezzo piano ve forte olduğu, en az kullandığı unsurların ise sırasıyla accelerando, diminuendo, ritardando, piano, pianissimo ve fortissimo olduğu belirlenmiştir. Cemil'in taksimler kapsamındaki icrâsını, daha çok temel ifâde unsuru işleviyle kullandığı vurgu, puandorg, decrescendo, crescendo, mezzo forte, mezzo piano ve forte üzerine oluşturduğu sonucuna ulaşılmıştır. Mes'ud Cemil'in taksim icrâlarındaki müziksel dinamizme yönelik yükseliş ve düşüşler, tınısal karşıtlık, tınısal ivme ve ezgi akışı üzerindeki genel gürlük niteliği ekseninde önceliği ve ağırlığı bu ifâde unsurlarının kullanımına verdiği tespit edilmiştir. Accelerando, diminuendo,

ritardando, piano, pianissimo ve fortissimo'yu ise taksim icrâlarında benzer şekilde tınısal çeşitlilik ile karşıtlığa, tınısal desteğe, genel gürlük niteliğine, ezgi akışı üzerindeki ivmeye ve yoğunluğa, müziksel dinamizmdeki yükseliş ve düşüşlere bağlı olarak belirli kısımlarda yardımcı müziksel ifâde unsuru işleviyle kullandığı saptanmıştır. Mes'ud Cemil'in, taksim icrâlarındaki söz konusu müziksel ifâde unsurlarını kullanarak gerek tınısal, gerekse ezgisel açıdan incelikli, derinlikli, dengeli, ifâdeli, nitelikli, ustalıklı, güçlü ve zengin bir viyolonsel icrâsı ortaya koyduğu sonucuna varılmıştır. Müziksel ifâde unsurlarının taksim icrâlarındaki kullanımına yönelik ortaya koyulan genel sonuçlardan sonra, aşağıda kullanım sıklığına göre verilen özel kullanımlarına özgü sonuçlar ise şöyledir:

#### Vurgu kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in taksim icrâları kapsamında en sık kullandığı müziksel ifâde unsurunun *vurgu* olduğu tespit edilmiştir. Bununla birlikte Cemil'in, taksim icrâlarının çoğunluğunda ezgi akışı üzerindeki ivme unsuruna önem vermesi nedeniyle vurguyu da nağmeleri oluşturan perdelerin üzerinde ağırlıklı olarak kullandığı ortaya koyulmuştur. Cemil'in *vurguyu* taksim icrâları genelinde; çarpma, mordan, grupetto, trill, glissando ve vibrato gibi süsleyici unsurlarla belirginleştirerek icrâ ettiği perdelerde, çift ve üçlü çarpma kullanımıyla vurguladığı perdelerde, vibratolarla desteklediği perdelerde, tartımların başlangıcındaki ve ortasındaki perdelerde, ardışık şekilde tekrarlayarak önemlendirdiği perdelerde, orta ve yüksek tını gürlüğündeki nağmelerde yer alan perdelerde, müziksel dinamizmi yükseltmek amacıyla icrâ ettiği nağmelerdeki belirli perdelerde, karar perdeleri üzerinde yaptığı kalıŖlarda, staccato tekniğiyle icrâ ettiği perdelerde, cümle sonlarında kalıŖ yaptığı karar perdelerinde, oktav şeklinde icrâ ettiği çift seslerde, çift ses şeklindeki senkoplu kalıŖlarda, cümle sonlarında kalıŖ gösterdiği belirli perdelerde, uzun süreli sesler üzerinde yaptığı kalıŖlarda, zirve niteliği taşıyan nağmelerdeki tiz perdelerde, senkoplarda, eserlerin son ölçülerinde tam karara gittiği nağmelerde ve tam karar perdelerinde, pizzicato tekniğiyle icrâ ettiği perdelerde ve müziksel dinamizmi yükselttiği ezgi kesitlerindeki bazı perdelerde kullandığı ortaya koyulmuştur.

### Puandorg kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in taksim icrâlarında vurgu'dan sonra en sık kullandığı müziksel ifâde unsurunun *puandorg* olduğu tespit edilmiştir. Cemil'in *puandorg*'u eser icrâları genelinde; cümle başlangıçları ve ortaları ile sonlarında uzatarak kalış yaptığı perdelerde, tuttuğu ve kısa süreli kalışlar gösterdiği perdelerde, senkoplarda ve taksim bitişlerindeki tam karar perdelerinde kullandığı tespit edilmiştir.

### Decrescendo nüansı kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in taksim icrâlarında puandorg'tan sonra en sık kullandığı müziksel ifâde unsurunun *decrescendo* olduğu tespit edilmiştir. Bununla birlikte *decrescendo* nüansının, taksim icrâlarında en sık kullanılan ifâde unsurları arasında olduğu saptanmıştır. Cemil'in *crescendo* nüansını taksim icrâları genelinde; devre ve cümle sonlarında kalış yaptığı perdelerde, cümle bitişlerini belirtmek amacıyla yaptığı gürlük azaltmalarında, taksim sonlarındaki tam karar perdelerinde, *mf – f* ve *ff* nüanslarından yaptığı gürlük azaltmalarında, *pp – p – mp – mf* ve *f* nüanslarına düşerken yaptığı gürlük azaltmalarında, cümle sonlarındaki perdelerde yaptığı kalışlarda, müziksel dinamizmi düşürdüğü cümlelerdeki ezgi kesitlerinde ve nağmelerde, bazı inici nağmelerde, *crescendo* ile birlikte oluşturduğu dinamik dalgalanmalarda ve *diminuendo* nüanslarından sonra yaptığı gürlük azaltmalarında kullandığı sonucuna varılmıştır.

### Crescendo nüansı kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in taksim icrâlarında *decrescendo*'dan sonra en sık kullandığı nüansın *crescendo* olduğu tespit edilmiştir. Bununla birlikte *crescendo* nüansının, taksim icrâlarında en sık kullanılan müziksel ifâde unsurları arasında olduğu saptanmıştır. Cemil'in *crescendo* nüansı eser icrâları genelinde; *mp – mf – f* ve *ff* nüanslarına yükselirken yaptığı gürlük artışlarında, müziksel dinamizmi yükselterek güçlendirdiği cümlelerdeki ezgi kesitlerinde ve nağmelerde, *decrescendo* ile birlikte oluşturduğu dinamik dalgalanmalarda, *f* nüansına yükseliş öncesinde *accelerando* ile önemlendirerek ivmelendirdiği perdelerde, *diminuendo*

nüanslarının öncesinde ve tiz bölgedeki perdelerde yaptığı kalışlarda kullandığı ortaya koyulmuştur.

#### Mezzo forte (mf) nüansı kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in taksim icrâlarında crescendo'dan sonra en sık kullandığı nüansın *mezzo forte* olduğu tespit edilmiştir. Bununla birlikte *mf* nüansının, taksim icrâlarında sıklıkla kullanılan ifâde unsurları arasında olduğu saptanmıştır. Mes'ud Cemil'in *mf* nüansını eser icrâları genelinde; cümle başlangıçları ile sonlarında, kalış yaptığı perdelerde, karar perdeleri üzerinde gösterdiği uzun süreli kalışlarda, taksim sonlarında tam karara gittiği nağmelerde ve tam karar perdelerinde, ardışık şekilde yaptığı perde önemlendirmelerinde, tiz seyir bölgesindeki perdelerle icrâ ettiği nağmelerde, çift hatlı olarak icrâ ettiği ezgi kesitlerinde, çift ses olarak vurguladığı perdeler ile tartımlarda, müziksel dinamizmi ve genel tını gürlüğünü arttırdığı cümlelerdeki ezgi kesitlerinde, *decrescendo* ve *diminuendo* nüanslarıyla yaptığı gürlük azaltmaları sonrasında, *crescendo* ile yaptığı gürlük artışları sonrasında, *f* nüanslarının öncesinde, oluşturduğu dinamik dalgalanmaların sonrasında kalış yaptığı perdeler ile *p – mp – f – ff* ve *decrescendo* nüanslarının sonrasında kullandığı sonucuna ulaşılmıştır.

#### Mezzo piano (mp) nüansı kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in taksim icrâlarında *mf* den sonra en sık kullandığı nüansın *mezzo piano* olduğu tespit edilmiştir. Cemil'in *mp* nüansını eser icrâları genelinde; cümle başlangıçları ile sonlarındaki kalış yaptığı belirli perdelerde, kalış yaptığı çift seslerde, dem ses eşliğiyle icrâ ettiği ezgilerde, taksim sonlarında tam karara gittiği ezgi kesitleri ile tam karar perdelerinde, pest bölgeden icrâ ettiği inici nağmelerde, glissando ile süslediği inici ezgi kesitlerinde, müziksel dinamizmi düşürdüğu ezgi kesitlerinde, *mf – f* ve *crescendo* nüanslarının öncesinde, *p – mf – f* ve *diminuendo* nüanslarının sonrasında, yaptığı dinamik dalgalanmaların öncesinde ve sonrasında, *crescendo* ile yaptığı gürlük artışları sonrasında ve *decrescendo* ile yaptığı gürlük azaltmaları sonrasında, staccato ve pizzicato teknikleriyle icrâ ettiği nağmelerde kullandığı belirlenmiştir.



### Forte nüansı (f) kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in taksim icrâlarında *mp*'dan sonra en sık kullandığı nüansın *forte* olduğu tespit edilmiştir. Bununla birlikte *f* nüansının, taksim icrâlarında sık kullanılan ifâde unsurları arasında olduğu saptanmıştır. Cemil'in *f* nüansını eser icrâları genelinde; cümle başlangıçlarında ve sonlarında, üzerinde uzun süreli kalışlar gösterdiği belirli perdelerde, önemlendirdiği belirli perdeleri vurgulamada, grupetto ve çarpmalarla süsleyerek önemlendirdiği çift sesler üzerinde yaptığı kalışlarda, oktav aralığı ile oluşturduğu çift ses halindeki perdeler üzerinde yaptığı kalışlarda, müziksel dinamizmi yükselttiği ve en yüksek düzeyinde gösterdiği cümlelerdeki ezgi kesitlerinde ve nağmelerde, dem ses kullanımıyla birlikte icrâ ettiği ezgi kesitlerinde, tiz perdelerle oluşturduğu nağmelerde, oluşturduğu dinamik dalgalanmaların öncesinde ve sonrasında, *p – mp* ve *mf* nüanslarının sonrasında, *mf* nüanslarının öncesinde, *crescendo* ve *ff* nüanslarının öncesinde, *crescendo* ile yaptığı gürlük artışlarının sonrasında, tam karar perdesine gittiği nağmelerde ve taksim bitimindeki tam karar perdesinde, pizzicato tekniğiyle birlikte vurgulu şekilde icrâ ettiği çift seslerde kullandığı sonucuna varılmıştır.

### Accelerando kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in taksim icrâlarında *f* nüansından sonra en sık kullandığı müziksel ifâde unsurunun *accelerando* olduğu tespit edilmiştir. Bununla birlikte *accelerando*'nun, taksim icrâları genelinde en az kullanılan müziksel ifâde unsurlarından birisi olduğu saptanmıştır. Cemil'in *accelerando*'yu taksim icrâları genelinde; cümlelerdeki ezgi akışını ivmelendirmede, ardışık tekrarlarla önemlendirdiği perdelerde, müziksel dinamizmi yükselttiği nağmelerde, cümle bağlantılarında *ritardando* ile birlikte ezgisel akışı hızlandırarak güçlendirmede ve cümleler arasındaki bağlantıyı pekiştirmede, *ritardando* ile birlikte dengeli bir karşıtlık unsuru yaratacak şekilde müziksel dinamizmin kuvvetlendirilmesinde, bir takım ezgi kesitlerindeki müziksel ifâde yoğunluğunun arttırılmasında ve bu ezgi kesitlerinin parlak, dinamik bir biçimde öne çıkarılmasında kullanıldığı ortaya koyulmuştur.

### Diminuendo nüansı kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in taksim icrâlarında *accelerando*'dan sonra en sık kullandığı müziksel ifâde unsurunun *diminuendo* olduğu tespit edilmiştir. Bununla birlikte *diminuendo* nüansının, taksim icrâlarında az kullanılan nüanslar arasında olduğu saptanmıştır. Cemil'in *diminuendo* nüansını eser icrâları genelinde; müziksel dinamizmi düşürdüğü cümlelerdeki ezgi kesitlerinde ve nağmelerde, tam karar öncesindeki nağmelerde, tam karara giderken uyguladığı *p* ve *pp* nüanslarının öncesinde, *p* – *mp* – *crescendo* ve *decrescendo* nüanslarının öncesinde, *f* den *mf* nüansına düşerken yaptığı gürlük azaltmalarında, *mp* nüansından *p* nüansına düşerken yaptığı gürlük azaltmasında, *decrescendo* ile yaptığı gürlük azaltmaları öncesinde ve kalış yaptığı bazı perdelerde kullandığı belirlenmiştir.

### Ritardando kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in taksim icrâlarında *diminuendo*'dan sonra en sık kullandığı nüansın *ritardando* olduğu tespit edilmiştir. Bununla birlikte *ritardando*'nun, taksim icrâları genelinde en az kullanılan ifâde unsurlarından birisi olduğu saptanmıştır. Cemil'in *vurguyu* taksim icrâları genelinde; *accelerando* öncesinde yaptığı dinamik dengelemelerde, belirli perdelerde ve cümle sonlarında yaptığı kalışları belirginleştirmede, belirli nağmeler üzerinde yaptığı yavaşlamalarda, taksimin sonlarındaki tam karar perdeleri öncesinde bitiş hissini kuvvetlendirmede ve *accelerando* ile birlikte dengeli bir karşıtlık unsuru yaratacak şekilde müziksel akıştaki ifâde yoğunluğunun güçlendirilmesinde kullandığı sonucuna ulaşılmıştır.

### Piano nüansı (*p*) kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in taksim icrâlarında *ritardando*'dan sonra en sık kullandığı nüansın *piano* olduğu tespit edilmiştir. Bununla birlikte *p* nüansının, taksim icrâlarında az kullanılan ifâde unsurları arasında olduğu belirlenmiştir. Cemil'in *p* nüansını eser icrâları genelinde; cümle başlangıçları ile sonlarında kalış yaptığı bazı perdelerde, müziksel dinamizmi düşürdüğü ezgi kesitlerinde ve nağmelerde, *crescendo*, *decrescendo* ve *diminuendo* nüanslarıyla yaptığı gürlük azaltmaları sonrasında, yaptığı dinamik dalgalanmaların sonrasında, *mp* ve *mf* nüanslarının sonrasında,

üzerinde kalış yaptığı bazı perdelerde ve taksimlerin sonunda tam karara gittiği ezgi kesitleri ile tam karar perdelerinde kullandığı saptanmıştır.

#### Pianissimo (*pp*) nüansı kullanımına yönelik sonuçlar

- *Pianissimo* nüansının, taksim icrâlarında *p*'dan sonra en sık kullanılan müziksel ifâde unsuru olduğu saptanmıştır. Bu nüansın taksim icrâları genelinde en az kullanılan ifâde unsurlarından birisi olduğu ve yalnızca iki taksimde (Hicazkâr-Nihâvend ve Rast II) kullanıldığı belirlenmiştir. Cemil'in *pp* nüansını taksim icrâları kapsamında; taksim bitişlerindeki tam karar perdelerinde, cümle sonlarındaki perde kalışlarında, müziksel dinamizmi en düşük düzeyinde gösterdiği nağmede, *decrescendo* ile yaptığı gürlük azaltması sonrasında, *p* nüansı sonrasında ve taksim sonunda pizzicato tekniğiyle icrâ ettiği arpej biçimli tam karar perdesinde kullandığı tespit edilmiştir.

#### Fortissimo nüansı (*ff*) kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in taksim icrâları genelinde en az kullandığı müziksel ifâde unsurunun *fortissimo* olduğu tespit edilmiştir. Bununla birlikte, *ff* nüansının yalnızca bir taksimde (Dügâh) tek seferliğine kullanıldığı saptanmıştır. Cemil'in *ff* nüansını eser icrâları genelinde; müziksel dinamizmin en yüksek düzeyde gösterdiği kısımda oktav aralığı ile oluşturduğu çift ses halindeki uzun perde kalışlarında kullandığı tespit edilmiştir.

#### **5.1.5. Beşinci alt probleme ilişkin sonuçlar**

Mes'ud Cemil'in çalışmanın 5. alt problemi kapsamında incelenen taksim icrâlarındaki tartımsal unsurların kullanımına yönelik olarak elde edilen bulgular doğrultusunda şu sonuçlara ulaşmak mümkün olmuştur:

Mes'ud Cemil'in 11 adet viyolonsel taksimının icrâsında *üçleme*, *beşleme*, *altılama*, *yedileme sekizli* tartımları ile *senkop* kullandığı tespit edilmiştir. Cemil'in, taksim icrâlarında en sık kullandığı tartımsal unsurların senkop ve üçleme, en az kullandığı tartımsal unsurların ise sırasıyla beşleme, altılama, yedileme ve sekizli tartım olduğu

sonucuna varılmıştır. Taksim icrâları kapsamındaki tartımsal çeşitlilik ve karşıtlık unsurları ile ezgisel akış üzerindeki ivmelendirmeyi, ifâde yoğunluğunu ve hareketliliği, müziksel dinamizme de bağlı olarak sıkça kullandığı senkoplar ile üçleme tartımlarıyla oluşturduğu sonucuna ulaşılmıştır. Beşleme, altılama, yedileme ve sekizli tartımları ise taksim icrâları genelindeki tartımsal zenginlik ve karşıtlık, ezgisel işleme ve bütünlük ile ezgisel ivme, hareketlilik ve akıcılık unsurlarına bağlı olarak yardımcı müziksel unsurlar işleviyle kullandığı ortaya koyulmuştur. Mes'ud Cemil'in, taksimlerde adı geçen bu tartımsal unsurları kullanarak ezgisel açıdan bütünlüklü, akıcı ve ivmeli bir viyolonsel icrâsı ortaya koyduğu sonucuna varılmıştır. Tartımsal unsurların taksim icrâlarındaki kullanımına yönelik ortaya koyulan sonuçlardan sonra, aşağıda kullanım sıklığına göre verilen özel kullanımlarına özgü sonuçlar ise şöyledir:

#### Senkop kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in taksim icrâları kapsamında en sık kullandığı tartımsal unsurun *senkop* olduğu tespit edilmiştir.
- Cemil'in taksim icrâlarında karar perdeleri, önemli kalış perdeleri ve makamların oluşumunda etkili olan diğer perdeler üzerinde yaptığı kalışlarla önemlendirmeleri çoğunlukla senkoplarla vurgulayıp belirttiği ve bu perdelerde yaptığı uzun ve ısrarlı kalışların etkisini vibrato desteğiyle birlikte güçlendirmek amacıyla da senkop kullanımını tercih ettiği sonucuna varılmıştır.
- Cemil'in taksimlerdeki tartımsal yapı ile ezgisel akışı ivmelendirip canlandırmada ve müziksel dinamizmi desteklemede yer yer senkop kullanımına da başvurduğu saptanmıştır. Bununla birlikte senkop kullanımının, taksim icrâlarına tartımsal/ezgisel açıdan çeşitlilik, ifâde yoğunluğu ve zenginlik kattığı ortaya koyulmuştur.
- Cemil'in taksim icrâları genelindeki kendisine ait tartım oluşturma yaklaşımına da perde kalışlarındaki senkop kullanımıyla bağlı kaldığı sonucuna ulaşılmıştır.

### Üçleme tartım kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in taksim icrâları kapsamında senkop'tan sonra en sık kullandığı tartımsal unsurun *üçleme* olduğu tespit edilmiştir.
- Cemil'in ezgisel akış içerisine yedirdiği sekizlik ve onaltılık değerdeki üçleme tartımlarını taksim icrâları kapsamında sâde bir tartımsal işleme ve karşıtlık unsuru olarak kullandığı sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca üçleme tartımlarının taksim icrâlarını tartımsal ve ezgisel açıdan zenginleştirdiği belirlenmiştir.
- Üçleme tartımlarının, taksim icrâlarındaki müziksel dinamizmin yükseltilmesinde ve düşürülmesinde sekvens biçimli çıkıcı ve inici ezgisel basamaklar işleviyle kullanıldıkları ortaya koyulmuştur. Buna ek olarak üçleme tartımlarının, taksim ezgileri üzerindeki iniş-çıkış câzibesinin glissando süslemeleriyle birlikte yoğunlaştırılıp güçlendirilmesinde de etkin şekilde kullanıldıkları saptanmıştır.
- Cemil'in üçleme tartımları, taksim icrâlarındaki bazı perde kalışlarının öncesinde ezgisel akışa dinamizm ve ivme kazandırmak amacıyla kullandığı tespit edilmiştir.
- Taksim icrâlarındaki bazı perdeler üzerinde yaptığı kalışlara çıkıcı-inici yapıdaki seri üçleme tartımlarıyla gelecek perde kalışlarına hem tartımsal ve ezgisel bir hazırlık unsuru oluşturduğu hem de ezgisel akışı canlandırıp bütünlediği sonucuna ulaşılmıştır.

### Beşleme tartım kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in taksim icrâları kapsamında üçleme tartımından sonra en sık kullandığı tartımsal unsurun *beşleme* olduğu tespit edilmiştir. Bununla birlikte beşleme tartımının, taksim icrâları genelinde en az kullanılan tartımsal unsurlardan birisi olduğu belirlenmiştir.
- Cemil'in beşleme tartımları, ezgi akışındaki çıkış ve iniş câzibesini güçlendirmek amacıyla taksim icrâlarına canlılık, ivme, dinamizm ve zenginlik katan müziksel bir unsur olarak kullandığı ortaya koyulmuştur.

- Cemil'in beşleme tartımlarını, taksim icrâlarında yaptığı uzun ve kısa süreli kalışların öncesinde ezgisel bir işleme ve *accelerando* desteğiyle birlikte tartımsal bir ivme unsuru olarak kullandığı sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca, Cemil'in kullandığı bu beşleme tartımlarının diğer tartımsal unsurlarla birlikte ezgi akışı üzerinde tartımsal bir karşıtlık ve çeşitlilik unsuru oluşturduğu saptanmıştır.
- Mes'ud Cemil'in taksim icrâlarında kullandığı beşleme tartımlarının, aynı perdeleri ardışık olarak tekrar eden yapılar nedeniyle müziksel dinamizmdeki yükselişi destekleyici işleve sahip oldukları ortaya koyulmuştur. Buna ek olarak beşleme tartımlarının, ezgi akışı üzerindeki iniş-çıkış câzibesinin güçlendirilmesinde de kullanıldığı belirlenmiştir.

#### Altılama tartım kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in taksim icrâları kapsamında üçleme tartımından sonra beşlemeyle birlikte eşit düzeyde en sık kullandığı tartımsal unsurun *altılama* olduğu tespit edilmiştir. Bununla birlikte, beşleme gibi altılama tartımının da taksim icrâlarındaki en az kullanılan tartımsal unsurlardan birisi olduğu belirlenmiştir.
- Cemil'in, taksim icrâlarında tartımsal açıdan hem bir karşıtlık unsuru hem de yaptığı perde kalışları öncesinde ezgisel bir işleme ve bağlantı unsuru olarak altılama tartımını kullandığı sonucuna ulaşılmıştır. Bununla birlikte taksim icrâlarındaki ezgisel akışa yer yer *accelerando* desteğiyle birlikte renk, ivme, canlılık, akıcılık katmak ve ezgilerdeki iniş-çıkış câzibesine yoğunluk kazandırarak icrâsını zenginleştirmek amacıyla da altılama tartımını kullanımına başvurduğu ortaya koyulmuştur.
- Cemil'in taksim icrâlarındaki bazı ezgi kesitlerine seri, ivmeli ve dinamik bir çıkıcı hareketle başlamak, belirli perdeler üzerinde yaptığı kalışlara seri şekilde, bütünlüklü bir ezgisel hareketle inmek ve taksimlerde tartımsal çeşitlilik unsuru oluşturarak müziksel dinamizmi yükseltmek amacıyla altılama tartımını kullandığı tespit edilmiştir.

### Sekizli tartım kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in taksim icrâları kapsamında beşleme ve altılama tartımlarından sonra en sık kullandığı tartımsal unsurun *sekizli tartım* olduğu tespit edilmiştir. Bununla birlikte sekizli tartımın, taksim icrâları genelinde en az kullanılan tartımsal unsurlardan birisi olduğu saptanmıştır.
- Mes'ud Cemil'in taksim icrâları kapsamındaki otuzikilik değerdeki sekizli tartımları, icrâya gerek ezgisel bir işleme ve bütünleme unsuru olarak zenginlik, dinamizm kazandırmak ve gerekse müziksel akışı daha seri, ivmeli, hareketli ve canlı bir hale getirmek amacıyla kullandığı sonucuna ulaşılmıştır.
- Cemil'in, dizi şeklinde seri ve çıkıcı ezgisel hareketlerle de işlediği bu sekizli tartımları kullanarak hem ezgi çizgisindeki üst noktalarda bulunan tiz perdeleri tımsal olarak destekleyip güçlendirdiği hem de iniş-çıkış câzibesini güçlü bir müziksel ifâdeyle yoğunlaştırıp zenginleştirdiği ortaya koyulmuştur.
- Cemil'in kullandığı bu sekizli tartımların, taksim icrâlarındaki diğer tartımsal unsurlarla birlikte ezgi akışı üzerinde dikkat çekici bir tartımsal bir karşıtlık ve çeşitlilik unsuru oluşturduğu tespit edilmiştir.

### Yedileme tartım kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in taksim icrâları kapsamında en az kullandığı tartımsal unsurun *yedileme* olduğu tespit edilmiştir. Yedileme tartımının taksim icrâları genelinde yalnızca iki taksimde (Hicazkâr'dan Nihâvend'e Geçiş Taksimi ve Isfahân Ara Taksimi) kullanıldığı belirlenmiştir.
- Mes'ud Cemil'in, onaltılık değerdeki yedileme tartımını dem ses eşliğinde ve sekvens biçimli inici nağmelerle birlikte yaptığı uzun perde kalıplarına seri, akıcı ve bütünlüklü bir ezgisel hareketle gelmek amacıyla kullandığı ortaya koyulmuştur. Bununla birlikte, yedileme tartımının müziksel akış üzerinde gerek ezgisel, gerekse tartımsal bir çeşitlilik ve karşıtlık unsuru oluşturarak diğer tartımlarla birlikte taksim icrâsını zenginleştirdiği sonucuna ulaşılmıştır.

- Taksim icrâlarındaki yedileme tartımını, ezgi çizgisinin üst noktalarındaki tiz perdelere seri ve ivmeli bir ezgisel câzibeyle çıkmak ve ezgideki müziksel dinamizmi güçlendirip zenginleştirmek amacıyla kullanıldıkları saptanmıştır. Ayrıca Mes'ud Cemil'in yedileme tartımını, ezgideki iniş câzibesini öne çıkartarak müziksel akışa ivmeli ve bütünleyici bir ifâde yoğunluğu kazandırmak amacıyla kullandığı tespit edilmiştir.

### 5.1.6. Altıncı alt probleme ilişkin sonuçlar

Mes'ud Cemil'in, çalışmanın 6. alt problemi kapsamında incelenen taksim icrâlarındaki müzik cümleleri ile makam anlayışına yönelik olarak elde edilen bulgular doğrultusunda şu sonuçlara ulaşmak mümkün olmuştur:

#### Cümle anlayışına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in, icrâ ettiği 11 adet taksimi 2, 3, 4 ve 5 cümlelik bölmelerle oluşturduğu tespit edilmiştir. Taksimlerini oluşturan müzik cümlelerini ise kendi içlerinde 1, 2 ve 3 devreden oluşacak şekilde yapılandırdığı belirlenmiştir.
- Cemil'in icrâlarında oluşturduğu cümle ve devre yapılarının bazı taksimlerinde büyük ve uzun, bazılarında ise küçük ve kısa şekilde olmak üzere farklılık gösterdiği saptanmıştır. Bununla birlikte, taksimlerdeki bu cümlelerin ezgisel ifâde açısından bütünlüklü, belirgin ve anlaşılır nitelikte oldukları tespit edilmiştir.
- Taksimlerinde işlediği makamların karar ve önemli perdelerinde yaptığı kalışlarla cümle bitişlerini, bu perdelerin arasındaki diğer perdelerle yaptığı belirgin kalışlarla da cümleleri oluşturan devre bitişlerini gösterdiği ortaya koyulmuştur.
- Taksimlerindeki müzik cümlelerini oldukça zengin bir tartımsal çeşitlilikle işlediği sonucuna varılmıştır. Ayrıca, taksim cümlelerindeki ezgileri çoğunlukla noktalı ritimli tartımlar kullanarak oluşturduğu tespit edilmiştir.
- Taksim icrâları genelindeki müzik cümlelerini temel tartımsal unsur işleviyle kullandığı noktalı dörtlük, sekizlik, noktalı sekizlik, onaltılık, noktalı onaltılık ve



otuzikilik değerdeki tartımlar ile senkoplarla yapılandırdığı ortaya koyulmuştur. Bunun yanı sıra, icrâlarında sıklıkla uyguladığı sekizlik-onaltılık-otuzikilik değerdeki üçleme tartımlarını, onaltılık değerdeki beşleme-altılama-yedileme tartımlarını ve otuzikilik değerdeki sekizli tartımları da müzik cümlelerindeki ezgilerde yardımcı tartımsal unsur işleviyle kullandığı sonucuna ulaşılmıştır.

- Taksimlerdeki cümleleri oluşturan ezgileri genel olarak inici, çıkıcı, çıkıcı-inici ve inici-çıkıcı nağmeler kullanarak işlediği tespit edilmiştir. Bununla birlikte, cümlelerdeki nağmeleri ezgisel olarak bütünlüklü ve akıcı bir şekilde yapılandırdığı belirlenmiştir.

#### Makam anlayışına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in taksimlerinde kullandığı makamların önemli perdeleri ile karar perdelerini cümleler içinde yaptığı kısa ve uzun süreli kalıplarda sıklıkla vurguladığı saptanmıştır. Buna ek olarak karar perdeleri ve önemli perdelerin dışında, söz konusu makamların oluşumunda etkisi olan diğer perdeler üzerinde de kalıplar gösterdiği belirlenmiştir. Ayrıca taksimlerdeki cümleleri icrâ ettiği makamların karar perdeleri ile önemli perdelerinde yaptığı kalıplarla sonlandırmaya dikkat ettiği tespit edilmiştir.
- Mes'ud Cemil'in, taksim icrâlarında kullandığı makamları perdelerle anlatım geleneğe dayalı bir anlayışla ve asıl yapılarına sâdik kalarak işlediği ortaya koyulmuştur. Bununla birlikte, taksimlerdeki makamlara yönelik genel seyir özelliklerini viyolonsel icrâsında yalın, doğal ve özlü bir ezgisel anlayışla sergilediği sonucuna ulaşılmıştır.
- Taksimlerinde işlediği makamların seyir özelliklerinin dışına çıkmadığı ve makamın özgün yapısına bağlı kalarak icrâ yaptığı tespit edilmiştir. Bununla birlikte, taksimlerinde kullandığı makamların kendilerine özgü karakteristik unsurlarını viyolonsel icrâsında eksiksiz bir şekilde gösterdiği ortaya koyulmuştur. Taksimlerinde işlediği makamların asıl seyir özelliklerini de ağırlıklı olarak göstermekle birlikte, farklı makamlara ait çeşitli seyir unsurlarını da geçici olarak sergilediği kısa süreli geçkilerle gösterdiği sonucuna ulaşılmıştır.

- Mes'ud Cemil'in taksimlerinde, genellikle işlediği makamların perde sınırları kapsamında seyir yapmaya özen gösterdiği belirlenmiştir. Bununla birlikte bazı taksimlerinde, icrâ ettiği makamların yapısında bulunmayan bir takım süsleyici perdelere de yer verdiği ve bu makam dışı perdeleri ezgi akışının içine ustalıkla bir biçimde yedirerek kullandığı tespit edilmiştir.

### **5.1.7. Yedinci alt probleme ilişkin sonuçlar**

Mes'ud Cemil'in çalışmanın 7. alt problemi kapsamında incelenen saz eseri icrâlarındaki pozisyon kullanımına yönelik olarak elde edilen bulgular doğrultusunda şu sonuçlara ulaşmak mümkün olmuştur:

Mes'ud Cemil'in viyolonselle refakat ettiği 8 adet saz eserinin icrâsında viyolonselin temel 4 pozisyonunu kullandığı tespit edilmiştir. 4. pozisyonun üzerindeki diğer pozisyonları ise bu eserlerdeki viyolonsel icrâsında hiç kullanmadığı belirlenmiştir. Cemil'in, saz eserlerindeki icrâsında en sık kullandığı pozisyonların 1 ve 2, en az kullandığı pozisyonların ise 3 ve 4 olduğu tespit edilmiştir. Bununla birlikte, saz eserleri genelindeki viyolonsel icrâsını, daha çok ana teknik unsur işleviyle kullandığı 1. ve 2. pozisyonların üzerine temellendirdiği sonucuna ulaşılmıştır. 3. ve 4. pozisyonları ise eserlerin icrâsında tınısal çeşitlilik ve karşıtlıklara bağlı olarak yardımcı teknik unsur işleviyle kullandığı tespit edilmiştir. Mes'ud Cemil'in, söz konusu 4 temel pozisyonu kullanarak saz eserlerinde teknik açıdan esnek ve akıcı, müziksel açıdan da parlak ve nitelikli bir viyolonsel icrâsı ortaya koyduğu sonucuna varılmıştır. Pozisyonların saz eseri icrâlarındaki kullanımına yönelik ortaya koyulan genel sonuçlardan sonra, aşağıda kullanım sıklığına göre verilen özel kullanımlarına özgü sonuçlar ise şöyledir:

#### Birinci pozisyon kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in saz eserleri icrâsında genel olarak en sık kullandığı pozisyonun *birinci pozisyon* olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bunun yanı sıra Cemil'in, eser icrâlarındaki ezgi akışını teknik olarak daha nitelikli bir şekilde sürdürmek amacıyla daha çok 1. pozisyonu merkez aldığı saptanmıştır.

- Bolâhenk akorduyla icrâ ettiği makamların perdelerini boş tellerin kullanımıyla birlikte teknik olarak el altı ve birbirine paralel konumda, seri, akıcı ve ardışık şekilde, nitelikli bir entonasyonla ve açık, parlak, gür bir tınıyla icrâ etmek amacıyla birinci pozisyonun kullandığı tespit edilmiştir.
- Bolâhenk akordunun söz konusu 8 adet saz eserinin icrâsında perde hâkimiyeti ve tel değişimleri bakımından sağladığı teknik esneklik ve rahatlık nedeniyle Cemil'in, ağırlıklı olarak viyolonselın 1. pozisyonunu tercih ettiği ortaya koyulmuştur.
- Bolâhenk akorduyla icrâ ettiği saz eserlerinde, viyolonselın telleri arasında teknik açıdan kolay geçiş yapmasına elverişli olduğu için 1. pozisyonu özellikle tercih ettiği belirlenmiştir.
- Çarpma, mordan, tril, grupetto, glissando, pizzicato ve vibrato gibi süsleyici unsurları Bolâhenk akordundaki viyolonsel icrâsında teknik olarak daha esnek, akıcı ve belirgin bir biçimde uygulayabilmesine olanak tanınması gerekçesiyle 1. pozisyondan oldukça sık yararlandığı saptanmıştır.
- Saz eserlerinde yay ve pizzicato tekniğiyle icrâ ettiği çift sesleri viyolonselın II-I. ve II-III. telleri üzerinde, teknik olarak el altı ve paralel konumda, açık, dolgun ve derinlikli bir tınıyla duyurmak amacıyla 1. pozisyonu tercih ettiği ortaya koyulmuştur.
- Saz eserlerinde viyolonselın pest, orta ve tiz icrâ bölgelerine özgü tınısını gerek eşlik, gerekse ezgi anlamında belirgin bir ifâdeyle icrâya yansıtmak amacıyla 1. pozisyonu temel aldığı sonucuna varılmıştır.

#### İkinci pozisyon kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in saz eseri icrâları kapsamında 1. pozisyondan sonra en sık kullandığı pozisyonun *ikinci pozisyon* olduğu tespit edilmiştir.

- Bolâhenk akorduyla icrâ ettiği saz eserlerindeki önemli perdeleri viyolonselın II. ve III. telleri üzerinde, kapalı konumda ve koyu bir tınıyla duyurmak amacıyla 2. pozisyon kullandığı sonucuna ulaşılmıştır.
- İcrâ ettiği makamlardaki önemli perdelerle birlikte diğer perdeleri de viyolonselın II. ve III. telleri üzerinde teknik olarak seri ve ardışık şekilde koyu, dolgun, derinlikli bir tınıyla seslendirerek genel icrâyaya yansıtmak düşüncesiyle 2. pozisyona ağırlık verdiği tespit edilmiştir.
- Saz eserlerinde yay ve pizzicato tekniğiyle kullandığı çift sesleri viyolonselın daha çok II-III. ve II-I. telleri üzerinde, teknik olarak el altı ve paralel konumda, açık ve dolgun bir tınıyla duyurmak amacıyla 2. pozisyonu tercih ettiği belirlenmiştir.
- Eserlerdeki ezgi kesitlerinde görülen bazı büyük aralıklı perde atlamalarının icrâsını teknik açıdan kolaylaştırması gerekçesiyle 2. pozisyonu kullandığı tespit edilmiştir.
- Eserlerde teknik olarak kullandığı süsleyici unsurları esnek, akıcı, parlak ve dinamik bir biçimde icrâ etmesine olanak tanınması nedeniyle 2. pozisyona başvurduğu belirlenmiştir.
- 1, 3 ve 4. pozisyonlarına komşu olması ve bu pozisyonlara yaptığı geçişlerde icrâsına teknik açıdan esneklik ve kolaylık sağması nedeniyle de 2. pozisyonu bir geçiş konumu olarak icrâsında sıkça kullandığı sonucuna varılmıştır.

### Üçüncü pozisyon kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in saz eseri icrâları genelinde ikinci pozisyondan sonra en sık kullandığı pozisyonun *üçüncü pozisyon* olduğu tespit edilmiştir.
- Mes'ud Cemil'in saz eseri icrâsında 3. pozisyon kullanımına, sadece tınısal ve ezgisel amaçlar doğrultusunda başvurduğu saptanmıştır.

- 2. pozisyondaki kullanımına benzer şekilde 3. pozisyonu da Bolâhenk akorduyla icrâ ettiği saz eserlerindeki önemli perdeleri viyolonsel II, III ve IV. telleri üzerinde, kapalı konumda, koyu bir tınıyla duyurmak amacıyla gerekli kısımlarda kullandığı sonucuna ulaşılmıştır.
- İcrâ ettiği makamlardaki önemli perdelerle birlikte diğer perdeleri de viyolonsel II, III ve IV. telleri üzerinde, teknik olarak seri ve ardışık şekilde ve koyu, dolgun, gür ve derinlikli bir tınıyla seslendirerek genel icrâyaya yansıtma amacıyla yer yer 3. pozisyondan yararlandığı ortaya konulmuştur.
- Saz eserlerinin ezgilerinde, 1. ve 2. pozisyon sınırlarını aşan tiz perdeleri teknik olarak viyolonsel I. teli üzerinde açık, parlak ve dolgun bir tınısal ifadeyle icrâ etmek amacıyla 3. pozisyonu kullandığı saptanmıştır.
- 2. pozisyondakine benzer şekilde, eser ezgilerinde yer alan büyük aralıklı bazı perde atlamalarında sağladığı teknik rahatlık nedeniyle 3. pozisyonu da kullandığı tespit edilmiştir.
- Saz eseri icrâlarında, teknik olarak kullandığı süsleyici unsurları esnek, akıcı, ardışık ve belirgin bir biçimde uygulayabilmesine olanak tanınması nedeniyle 3. pozisyona başvurduğu belirlenmiştir.
- 1, 2 ve 4. pozisyonlara yaptığı geçişlerde viyolonsel icrâsına teknik açıdan esneklik ve kolaylık sağması nedeniyle 2. pozisyonda olduğu gibi, 3. pozisyonu da bir tür geçiş konumu işleviyle eser ezgilerindeki belirli nağmelerde kullandığı sonucuna varılmıştır.

#### Dördüncü pozisyon kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in saz eseri icrâları kapsamında en az kullandığı pozisyonun *dördüncü pozisyon* olduğu tespit edilmiştir. Cemil'in bu pozisyonu da, eser icrâlarındaki tınısal ve ezgisel amaçlı bir takım karşıtlık unsurlarının dışında fazla kullanılmadığı saptanmıştır.

- Viyolonselın ilk üç pozisyonunda olduğu gibi 4. pozisyonunda da icrâ ettiği saz eserlerindeki makamlara yönelik olarak önemli perdeler ile diğer bir takım perdeleri viyolonselın bütün tellerinde teknik olarak kapalı, el altı ve ardışık konumda, koyu, dolgun ve derinlikli bir tınısal bütünlükle icrâ etmek amacıyla kullandığı sonucuna varılmıştır.
- 4. pozisyon kullanımıyla eserlerdeki ezgi bütünlüğü üzerinde tınısal karşıtlık ve çeşitlilik oluşturmayı amaçladığı tespit edilmiştir.
- Saz eserlerinin ezgilerinde, ilk üç pozisyonun sınırlarını aşan tiz perdeleri teknik olarak viyolonselın I. teli üzerinde açık, parlak, gür ve keskin bir tınısal ifâdeyle icrâ etmek ve genel icrâdaki müziksel dinamizmi yükselterek güçlendirmek amacıyla 4. pozisyonu işlevsel olarak kullandığı sonucuna ulaşılmıştır.
- Viyolonselın pest bölgesindeki perdeleri kullanarak icrâ ettiği müzik cümlelerinde, pest tını yoğunluğunu ve derinliğini arttırarak genel icrâyı güçlendirme amacıyla gerekli nağmelerde özellikle 4. pozisyonu kullandığı ortaya koyulmuştur.
- Viyolonselın ilk üç pozisyonunda olduğu gibi, eserlerin icrâsında teknik olarak kullandığı süsleyici unsurları 4. pozisyonunda da esnek, akıcı, ardışık ve belirgin bir biçimde uygulayabildiği ortaya koyulmuştur.
- İlk üç pozisyonunda olduğu üzere, eser ezgilerindeki büyük aralıklı bazı perde atlamalarının icrâsını teknik açıdan kolaylaştırması nedeniyle çok az de olsa 4. pozisyondan yararlandığı tespit edilmiştir.

#### **5.1.8. Sekizinci alt probleme ilişkin sonuçlar**

Mes'ud Cemil'in çalışmanın 8. alt problemi kapsamında incelenen saz eseri icrâlarındaki yay tekniği kullanımına yönelik olarak elde edilen bulgular doğrultusunda şu sonuçlara ulaşmak mümkün olmuştur:

Mes'ud Cemil'in viyolonselle refakat ettiği 8 adet saz eserinin icrâsında *legato*, *detaché*, *staccato* ve *spiccato* yay tekniklerini kullandığı tespit edilmiştir. Cemil'in,

saz eserleri icrâsında en sık kullandığı yay tekniklerinin detaché ve legato, en az kullandığı yay tekniklerinin ise staccato ve spiccato olduğu sonucuna varılmıştır. Saz eserleri icrâsını, ağırlıklı olarak temel yay tekniği işleviyle kullandığı detaché ve legato üzerine oluşturduğu sonucuna ulaşılmıştır. Staccato ve spiccato yay tekniklerini ise, eserlerin icrâsında tınısal/ezgisel çeşitlilik, karşıtlık ve destek unsurlarına bağlı olarak yardımcı yay tekniği işleviyle kullandığı ortaya koyulmuştur. Mes'ud Cemil'in, saz eserlerinde söz konusu yay tekniklerini kullanarak teknik açıdan akıcı, ivmeli ve dinamik, ezgisel açıdan da bütünlüklü, nitelikli ve ifâde gücü yüksek bir viyolonsel icrâsı ortaya koyduğu sonucuna varılmıştır. Yay tekniklerinin taksim icrâlarındaki kullanımına yönelik ortaya koyulan genel sonuçlardan sonra, aşağıda kullanım sıklığına göre verilen özel kullanımlarına özgü sonuçlar ise şöyledir:

#### Detaché yay tekniği kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in saz eseri icrâları kapsamında en sık kullandığı yay tekniğinin *detaché* olduğu tespit edilmiştir.
- Saz eserlerindeki hânelerde yer alan belirli ezgi kesitlerini viyolonsel tiz, orta ve özellikle de pest bölgesinden yaptığı icrâlarda belirgin, köşeli ve ayrışık bir tınıyla öne çıkararak daha dinamik, parlak, ivmeli ve vurgulu bir tınısal ifâdeyle duyurmak amacıyla detaché yay tekniği kullandığı sonucuna varılmıştır.
- Saz eseri icrâsında 4'lü ve 5'li aralıklar şeklinde oluşturduğu uzayan çift sesleri eşlik öğelerini köşeli, vurgulu, dinamik ve keskin bir tınıyla icrâyaya yansıtmak ve eser icrâsında yer alan diğer sazların çaldığı ezgiyi derinlik ve hacim katarak desteklemek amacıyla özellikle detaché yay tekniğini tercih ettiği sonucuna ulaşılmıştır.
- Saz eserlerindeki çıkıcı yapıdaki nağmeler ile sekvens biçimli inici nağmeleri, viyolonsel daha çok pest ve orta bölgesinden yaptığı ezgi icrâlarında belirgin, köşeli ve vurgulu bir biçimde duyurarak ezgisel akışı ivmelendirmeye, tartımsal altyapıyı zenginleştirmeye ve müziksel dinamizmi yükseltmeye çalıştığı saptanmıştır.

- Saz eserleri icrâlarında legato yay tekniğine tınısal olarak karşıtlık unsuru oluşturmak amacıyla etaché tekniğinden sıklıkla yararlandığı tespit edilmiştir.
- Saz eserlerinin bazı hânelerindeki ezgi kesitlerinde ana usûlün ya da geçiş yapılan usûlün darplarını vurgulayarak belirtmede detaché yay tekniğini kullandığı belirlenmiştir.

#### Legato yay tekniği kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in saz eseri icrâları kapsamında detaché'den sonra en sık kullandığı yay tekniğinin *legato* olduğu tespit edilmiştir.
- Cemil'in, taksimlerdeki müzik cümlelerini oluşturan ezgi kesitlerini ve nağmeleri bütünlüklü, akıcı, pürüzsüz, yumuşak ve zarif bir tınısal ifâdeyle duyurup genel icrâyaya yansıtma amacıyla legato yay tekniğini kullandığı sonucuna varılmıştır.
- Taksimlerdeki müzik cümlelerini bütünlüklü ve incelikli bir ezgisel ifâdeyle tamamlamak, cümle sonlarındaki kalıplara daha hafif, yumuşak bir tınıyla gelmek ve cümlelerdeki çıkış-iniş câzibesini viyolonselde daha belirgin, etkili ve yoğun bir tınısal ifâdeyle icrâsına aktarmak amacıyla özellikle legato yay tekniği kullanımına önem verdiği sonucuna ulaşılmıştır.
- Taksimlerde, hızlı mertebede seslendirdiği ezgi kesitlerini oluşturan onaltılık ve otuzikilik değerdeki perdeleri viyolonselde teknik olarak el altı ve ardışık konumda, seri, akıcı ve esnek bir şekilde icrâ etmek, bu uygulamasıyla taksim icrâlarına bütünlük, ivme ve dinamizm katmak ve ayrıca viyolonselde sol el ve sağ el arasındaki koordinasyonu teknik açıdan daha dengeli, rahat bir biçimde sağlayabilmek amacıyla özellikle legato yay tekniği kullanımına başvurduğu tespit edilmiştir.
- Taksimlerdeki ezgileri yer yer çarpmalarla, çıkıcı-inici şeklindeki glissandolarla ve uzun trillerle süslediği için Mes'ud Cemil'in, bu icrâyaya uygun olan legato yay tekniği kullanımını tercih ettiği saptanmıştır.



- Mes'ud Cemil'in, taksimlerdeki müziksel dinamizmi ve ezgisel akışı tınısal olarak destekleyip güçlendirmek ve genel icrâyı müziksel bütünlük açısından zenginleştirmek amacıyla legato yay tekniğinden sıkça yararlandığı ortaya koyulmuştur.

#### Staccato yay tekniği kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in saz eseri icrâları kapsamında detaché'den sonra en sık kullandığı yay tekniğinin *staccato* olduğu tespit edilmiştir. Bununla birlikte spiccato ile birlikte saz eseri icrâları kapsamında en az kullanılan yay tekniklerinden birisi olduğu belirlenmiştir.
- Cemil'in, saz eserlerindeki belirli ezgi kesitleri ile özellikle de çıkıcı yapıdaki nağmeleri hafif, keskin, vurgulu ve nükteli bir tınısal ifâdeyle seslendirerek icrâda müziksel olarak karşıtlık ve çeşitlilik unsuru oluşturmak amacıyla staccato tekniği kullandığı sonucuna varılmıştır.
- Saz eserlerinde ezginin icrâ edildiği ve ezgiye eşlik yaptığı kısımlarda, müziksel akışa tınısal açıdan renk, canlılık ve incelik katma düşüncesiyle staccato yay tekniğinden yararlandığı sonucuna ulaşılmıştır.
- Saz eserlerinde müziksel dinamizmin yükseltildiği ve usûl değişikliği yapıldığı hânelerdeki bazı ezgi kesitleri ile eşlik unsurlarını staccato yay tekniğiyle icrâ ederek ezgisel akışa keskinlik ve ivme kazandırdığı ortaya koyulmuştur.
- Saz eserlerindeki icrâsında legato ve detaché dışında farklı bir yay tekniği göstermek amacıyla staccato yay tekniğini özellikle tercih ettiği belirlenmiştir.
- Staccato yay tekniğinin saz eserleri kapsamında az kullanılmasına karşın, genel icrâdaki ezgisel akışın ivmelendirilerek güçlendirilmesinde belirgin bir etkiye sahip olduğu tespit edilmiştir.

### Spiccato yay tekniği kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in saz eseri icrâları kapsamında en az kullandığı yay tekniğinin *spiccato* olduğu tespit edilmiştir.
- Cemil'in, saz eserlerindeki ezgi kesitlerini oluşturan bazı çıkıcı ve inici nağmeleri hafif, zarif ve nükteli bir tınısal ifâdeyle seslendirerek icrâdaki ezgi akışını hafifletmek ve böylelikle müziğe incelik ve coşku katmak amacıyla *spiccato* yay tekniği kullandığı sonucuna varılmıştır.
- Cemil'in *spiccato* yay tekniğini kullanarak saz eserlerinde farklı bir tınısal renk çeşitliliği ve karşıtlık unsuru oluşturduğu sonucuna ulaşılmıştır.
- Saz eserleri icrâsında legato ve detaché dışında farklı bir yay tekniği göstermek amacıyla staccato ile birlikte *spiccato* yay tekniğinden özellikle yararlandığı ortaya koyulmuştur.
- *Spiccato* yay tekniğinin saz eserleri kapsamında çok az kullanılmasına karşın, ezgi akışını canlandırarak zenginleştirme açısından genel icrâda kayda değer bir tınısal etki yarattığı tespit edilmiştir.

### **5.1.9. Dokuzuncu alt probleme ilişkin sonuçlar**

Mes'ud Cemil'in çalışmanın 9. alt problemi kapsamında incelenen süsleme tekniği olarak yaptığı süslemelerin, ezgisel çeşitlemelerle yaptığı süslemelerin, tartımsal çeşitlemelerle yaptığı süslemelerin ve eşlik unsuru olarak yaptığı süslemelerin kullanımına yönelik olarak elde edilen bulgular doğrultusunda şu sonuçlara ulaşmak mümkün olmuştur:

### Süsleme tekniği olarak yapılan süslemelere yönelik sonuçlar

Mes'ud Cemil'in viyolonselle refakat ettiği 8 adet saz eseri icrâsında *çarpma* (değerini kendisinden önceki ve sonraki notadan alan, çift, üçlü ve vurkaç), *glissando*, *grupetto*, *mordan* (üst ve alt hareketli), *pizzicato*, *trill* ve *vibrato* süsleme tekniklerini kullandığı

tespit edilmiştir. Cemil'in, saz eseri icrâlarında en sık kullandığı süsleme tekniklerinin sırasıyla *çarpma*, *vibrato*, *mordan* ve *glissando*, en az kullandığı süsleme tekniklerinin ise sırasıyla *pizzicato*, *trill* ve *grupetto* olduğu sonucuna varılmıştır. Saz eseri icrâlarında, temel süsleyici unsur işleviyle kullandığı çarpma, vibrato, mordan ve glissando tekniklerini yoğun şekilde uyguladığı sonucuna ulaşılmıştır. Türk müziği icrâ üslûbunda da temel süsleyici unsurlar olarak çarpma, mordan, glissando ve vibrato kullanılması nedeniyle Mes'ud Cemil'in saz eseri icrâlarında ağırlığı ve önceliği bu tekniklere verdiği ortaya koyulmuştur. Pizzicato, trill ve grupetto'yu ise eserlerin icrâsında tınısal/ezgisel çeşitlilik ve karşıtlık, ezgisel işleme ve tınısal destek/ivme unsurlarına bağlı olarak yardımcı süsleme tekniği işleviyle kullandığı belirlenmiştir. Mes'ud Cemil'in, saz eserlerinde söz konusu süsleme tekniklerini kullanarak gerek tınısal, gerekse ezgisel açıdan renkli, zarif, akıcı, ivmeli, nitelikli ve zengin bir viyolonsel icrâsı ortaya koyduğu tespit edilmiştir. Süsleme tekniklerinin saz eseri icrâlarındaki kullanımına yönelik ortaya koyulan sonuçlardan sonra, aşağıda kullanım sıklığına göre verilen özel kullanımlarına özgü sonuçlar ise şöyledir:

#### *Çarpma kullanımı*

- Mes'ud Cemil'in saz eseri icrâları kapsamında en sık kullandığı süsleme tekniğinin *çarpma* olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bununla birlikte, en sık kullandığı çarpma türlerinin sırasıyla *değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma* ile *değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma* olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca Cemil'in, değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma türünü, saz eseri icrâlarında diğer türe göre daha az kullandığı belirlenmiştir.
- Mes'ud Cemil'in saz eserleri kapsamındaki icrâsında oldukça sık şekilde kullandığı değerini kendisinden sonraki ve önceki notadan alan çarpma türlerini, ezgilerdeki perdelerin aralarını Türk müziği icrâ üslûbunda iki aynı notanın arasına üst perde ile çarpma yapma geleneği doğrultusunda süsleyerek, hem eserdeki viyolonsel icrâsına renk, hareket ve canlılık katmak hem de ezgi akışını müziksel anlamda ivmelendirip zenginleştirmek amacıyla uyguladığı sonucuna varılmıştır.

- Cemil'in, saz eserlerindeki ezgileri oluşturan nağmeleri bu çarpma türleriyle yoğun şekilde süsleyerek icrâ bütünlüğüne zarif ve incelikli bir müziksel ifâde ile belirgin bir duygu yoğunluğu kazandırdığı ortaya koyulmuştur. Bununla birlikte, değerini kendisinden sonraki ve önceki notadan alan çarpma türlerinden, saz eserlerindeki müziksel akışa yönelik tınısal destek ve ezgisel işleme unsuru olarak yararlandığı tespit edilmiştir. Ayrıca eser icrâlarında yeknesaklığa yer vermediği ve bu çarpma türlerini ezgisel akışın birer parçası olarak düşündüğü için ezgi çizgisini bozmadan zenginleştirmek amacıyla özellikle kullandığı belirlenmiştir.
- *Çift çarpma*'nın, saz eserleri genelinde değerini kendisinden sonraki ve önceki notadan alan çarpma türlerinden sonra en sık kullanılan çarpma türü olduğu tespit edilmiştir. Bununla birlikte, *üçlü çarpma* ve *vurkaç çarpma* türlerinin de yalnızca birer defa olmak üzere çift çarpmadan sonra saz eseri icrâlarında en sık kullanılan çarpma türleri oldukları belirlenmiştir. Mes'ud Cemil'in, çift ve üçlü çarpma türlerini müziksel dinamizme ivme kazandırmak, genel icrâyı akıcı hale getirerek zenginleştirmek ve eser icrâlarındaki perdeler ile nağmelerin arasındaki tınısal/ezgisel bağlantının pekiştirilmesinde bir nevî işleme, karşıtlık, destek ve köprü unsuru olarak kullandıkları saptanmıştır. Ayrıca bu çift ve üçlü çarpma türlerinin, saz eserleri kapsamındaki diğer çarpma türlerine göre çok daha az kullanılmış olmalarına karşın, ezgilerin incelikli ve nitelikli bir şekilde işlenerek icrâ edilmesinde önemli işleve sahip oldukları ortaya koyulmuştur. Mes'ud Cemil'in vurkaç çarpma türünü ise, Türk müziği icrâsının bir geleneği olarak inici sıralı nağmeleri çarpma sesleri ile süsleyerek hem perde aralarını doldurmak hem de viyolonsel icrâsına tınısal/ezgisel anlamda akıcılık ve kıvraklık kazandırmak amacıyla uyguladığı sonucuna ulaşmıştır.

#### *Vibrato kullanımı*

- *Vibrato* süsleme tekniğinin, saz eserleri icrâsında çarpma'dan sonra en sık kullanılan diğer süsleyici unsur olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca vibrato'nun, saz eserleri genelinde sıklıkla kullanılan süsleyici teknik unsurların başında geldiği saptanmıştır.

- Mes'ud Cemil'in saz eserleri icrâsı kapsamında yaptığı vibrato süslemelerini çoğunlukla sık salınımlı ve kısa süreli olarak kullandığı saptanmıştır.
- Vibrato süsleme tekniğini saz eseri icrâlarında daha ziyâde uzun süreli notaların üzerinde, viyolonsel tınısını dolgunlaştıran ve derinleştiren bir süsleyici unsur işleviyle kullanıldığı sonucuna varılmıştır. Bununla birlikte, Mes'ud Cemil'in eser icrâlarındaki perde kalışlarını daha yoğun ve hacimli bir tınısal ifâdeyle belirtmek amacıyla da vibrato süsleme tekniğine viyolonsel icrâsında yer verdiği ortaya koyulmuştur.

#### *Mordan kullanımı*

- *Mordan*'ın, Mes'ud Cemil'in saz eseri icrâlarında vibrato'dan sonra en sık kullandığı süsleme tekniği olduğu saptanmıştır. Bununla birlikte mordan'ın, saz eserleri genelinde sıklıkla kullanılan süsleyici teknik unsurlardan birisi olduğu tespit edilmiştir. Mes'ud Cemil'in mordan süslemelerini üst ve alt hareketli olmak üzere iki şekilde kullandığı belirlenmiştir. Ayrıca Cemil'in, üst hareketli mordan türünü alt hareketli olanına göre çok daha sık kullandığı tespit edilmiştir.
- Mes'ud Cemil'in saz eseri icrâları genelinde sıkça kullandığı üst ve alt hareketli mordan süslemelerini, müziksel açıdan tınısal renk çeşitliliği ve karşıtlığı oluşturarak ezgi akışını zenginleştirmek amacıyla kullandığı sonucuna varılmıştır.
- Saz eserlerinde kullanılan mordan süslemelerinin, uygulandıkları perdelerin tınısal açıdan destekleyerek ivmelendiren bir işleve sahip oldukları ortaya koyulmuştur. Bununla birlikte mordan süslemelerinin, eserlerin sonundaki ifâde yoğunluğunu artırarak karar hissini kuvvetlendirmek amacıyla yapıldığı belirlenmiştir.
- Mes'ud Cemil'in, viyolonsel icrâsında saz eserlerinin yapısıyla uyuşmayan abartılı süslemelerden imtinâ etmesi nedeniyle mordan tekniğini, bu anlayışına uygun şekilde yer yer sâde ve geçici bir ezgisel işleme unsuru olarak da kullandığı sonucuna varılmıştır.

### *Glissando kullanımı*

- *Glissando*'nun, Mes'ud Cemil'in saz eserleri icrâsında mordan'dan sonra en sık kullandığı süsleme tekniği olduğu belirlenmiştir. Bununla birlikte *glissando*'nun eser icrâları genelinde sıklıkla kullanılan süsleme tekniklerinden birisi olduğu belirlenmiştir.
- Mes'ud Cemil'in *glissando* tekniğini saz eserlerinde inici (bağlayıcı) ve çıkıcı (başlatıcı) şekilde kullandığı saptanmıştır. Eserlerdeki ezgileri oluşturan belirli perdelerin arasında yaptığı bu yoğun *glissando* süslemelerini, özellikle ezgi çizgisi üzerinde Türk müziği üslûbuna uygun şekildeki iniş câzibesini ve tınısal ifâde yoğunluğunu arttırarak icrâ bütünlüğünü zenginleştirme düşüncesiyle kullandığı sonucuna ulaşılmıştır. İnici şekilde kullanılan *glissandoların*, saz eserlerinin icrâsındaki müziksel akışın dinamiklerine uygun olarak, perdeler arasında yumuşak ve zarif bir tınısal ifâdeyle geçiş yapmak üzere uygulandıkları tespit edilmiştir. Çıkıcı şekilde kullanılan *glissandoların* ise yine aynı doğrultuda, başlangıcı belirtilmek istenen bazı nağmeleri vurgulamak, belirli perdeler arasında ivmeli ve seri şekilde geçiş yapmak ve ezgi çizgisindeki ivmeyi güçlendirmek amacıyla uygulandıkları saptanmıştır.
- Mes'ud Cemil'in saz eserlerindeki bazı cümleler ile perdelerdeki bitiş ve kalış hissiyatını daha yoğun bir müziksel ifâdeyle belirtmek amacıyla da *glissando* süslemesi kullandığı ortaya koyulmuştur.

### *Pizzicato kullanımı*

- *Pizzicato*'nun, saz eseri icrâlarında *glissando*'dan sonra en sık kullanılan süsleme tekniği olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca *pizzicato*'nun, eser icrâları genelinde az ancak işlevsel olarak kullanılan süsleyici teknik unsurlardan birisi olduğu saptanmıştır.
- Viyolonseldeki *pizzicato* tekniğinin, saz eserlerinin icrâsında müziksel akışı arttırıp ona renk ve incelik katarak parlak bir tınısal ve ezgisel karşıtlık unsuru sergilemek amacıyla uygulandığı sonucuna ulaşılmıştır.

- Saz eserlerindeki viyolonsel eşliğinde sergilenen dinamik pizzicato kullanımının, icrâ bütünlüğü üzerinde belirgin bir tını zenginliği yaratması ve keman, viyola ve kemençe gibi sazlarla birlikte ezgi çizgisindeki müziksel dinamizmi yükseltmesi açısından önemli bir işleve sahip olduğu ortaya koyulmuştur.
- Saz eserlerinde, viyolonselın pest icrâ bölgesindeki perdelerle oluşturduğu çift sesli eşlik unsurlarını yer yer pizzicato tekniğiyle kullanan Mes'ud Cemil'in, bu şekilde ezgi akışı üzerinde ivmeli ve dinamik bir tartımsal altyapı oluşturmaya çalıştığı sonucuna varılmıştır. Bununla birlikte, Cemil'in saz eserleri icrâsındaki pizzicato kullanımının, nitelikli ve zengin bir müziksel akış yaratma çabasının ürünü olduğu ortaya koyulmuştur.
- Mes'ud Cemil'in, saz eserlerindeki ezgilerin karakteriyle bağdaşacak biçimdeki pizzicato kullanımının, ezgi hattını bastıran bazı abartılı müziksel unsurlardan sakındığının bir göstergesi olduğu saptanmıştır. Bunun yanı sıra, ezgilere pizzicato desteğiyle hacim ve ivme kazandırarak icrâ genelinde öne çıkmalarını sağladığı ve bu ezgileri yer yer pizzicato tekniğiyle icrâ ettiği çift ses ve üçlü akor uygulamalarıyla zenginleştirerek kullandığı ortaya koyulmuştur.
- Pizzicato süslemesini, hem cümle bitişlerindeki kalışları vurgulamak, hem de ezgiye farklı bir tınısal renk katmak amacıyla yaptığı belirlenmiştir. Buna ek olarak, Cemil'in hâne sonlarındaki tek perdelik pizzicato kullanımının, cümle bitişlerini pekiştiren bir tınısal niteliğe sahip olduğu tespit edilmiştir.
- Saz eserlerindeki ezgi kesitlerini oluşturan bazı perdeleri tek ve çift sesler şeklinde kullanarak yaptığı hafif, ancak ivmeli pizzicato eşliklerde, ezgi çizgisini sâde bir çoksesselilik anlayışıyla öne çıkartarak zenginleştirmeye çalıştığı ortaya koyulmuştur.
- Pizzicato tekniğini, saz eserlerinin belirli bir kısmını kapsayan eşlik çizgisinin bazı kısımlarında, arco olarak icrâ edilen cümlelerde tınısal karşıtlık oluşturması amacıyla kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

- Pizzicato'nun saz eserleri genelinde çift ses şeklindeki kullanımının da Mes'ud Cemil'in eser icrâsını çokseslendirme düşüncesini destekleyen, ezgi çizgisine ivme ve dinamizm kazandıran bir işleve sahip olduğu ortaya koyulmuştur.
- Cemil'in saz eserlerindeki viyolonsel eşliklerini pizzicato tekniğiyle de yapmasının, ezgi çizgisine yönelik parlak ve hacimli bir tını zenginliği oluşturması açısından önemli olduğu sonucuna varılmıştır.
- Mes'ud Cemil'in, saz eserleri icrâsında pizzicato tekniğine oldukça önem verdiği ve onu müziksel bir renk ve süsleme unsuru olmasının dışında, eserin tartımsal altyapı devinimini sistematik ve sürekli olarak desteklemek amacıyla kullandığı sonucuna ulaşılmıştır.

#### *Trill kullanımı*

- *Trill*'in, Mes'ud Cemil'in saz eseri icrâlarında pizzicato'dan sonra en sık kullandığı süsleme tekniği olduğu tespit edilmiştir. Bununla birlikte trill'in, eser icrâları genelinde en az kullanılan süsleyici unsurlardan birisi olduğu belirlenmiştir.
- Cemil'in saz eserleri kapsamında yaptığı trill süslemelerini çoğunlukla sık salınımlı ve hızlı şekilde kullandığı saptanmıştır.
- Trillerin, saz eserlerindeki tınısal bütünlüğünü ve ezgisel akışı zenginleştirmek ve icrâyaya renk, canlılık, incelik ve ivme katmak amacıyla kullanıldıkları sonucuna ulaşılmıştır.
- Uzun süreli notaları düz ve yeknesak bir şekilde icrâ etmekten sakındığı için tınısal açıdan daha süslü destekleyici ve pekiştirici nitelikteki bir icrâyı tercih etmesi nedeniyle de söz konusu notaları trill kullanarak seslendirdiği sonucuna varılmıştır.
- Saz eserlerdeki icrâsında yapılan trill süslemelerinin, çoğunlukla uzun süreli perdeler üzerinde uygulandıkları tespit edilmiştir.



### *Grupetto kullanımı*

- Mes'ud Cemil'in saz eseri icrâları kapsamında en az kullandığı süsleme tekniğinin Grupetto olduğu tespit edilmiştir. Cemil'in grupetto süsleme tekniğini yalnızca bir eserde (Sûzinâk Saz Semâîsi) 2 defa kullandığı belirlenmiştir.
- Cemil'in, grupetto süslemesini eserdeki icrâ bütünlüğüne tınısal/ezgisel renk, zarafet, çeşitlilik ve zenginlik katma düşüncesiyle kullandığı sonucuna varılmıştır.
- Grupetto süslemelerinden viyolonsel icrâsında ezgisel bir işleme ve karşıtlık unsuru olarak yararlandığı ortaya koyulmuştur.

Mes'ud Cemil'in viyolonselle refakat ettiği 8 adet saz eserinin icrâsında, söz konusu eserlerin asıl notasının dışında olan ezgisel çeşitlemelerle yaptığı süslemeleri, asıl notasına özgü tartımlar üzerinde yaptığı tartımsal çeşitlemeleri ve asıl notasında bulunmayan, kendisine özgü nağme ve tartımlarla eşlik unsuru olarak yaptığı süslemeleri de kullandığı tespit edilmiştir. Cemil'in, saz eserlerindeki viyolonsel icrâsında en sık şekilde ezgisel çeşitlemeler ve tartımsal çeşitlemelerle yaptığı süslemelere, en az şekilde de eşlik unsuru olarak yaptığı süslemelere yer verdiği sonucuna ulaşılmıştır. Türk müziği icrâ üslûbunda eser icrâlarının esâsen asıl notada yer almayan bir takım ezgisel ve tartımsal çeşitlemelere dayalı olarak yapılması geleneğine uyarak, diğer sazlarla birlikte ilgili saz eserlerindeki ezgisel akışı işlemek, çeşitlendirmek, ivmelendirmek ve zenginleştirmek amacıyla adı geçen bu süsleyici unsurlara viyolonsel icrâsında daha sık yer verdiği ortaya koyulmuştur. Eşlik unsuru olarak yaptığı süslemeleri ise ilgili saz eserlerinin icrâsında tınısal/ezgisel çeşitlilik ve karşıtlık, ezgisel işleme ve ivmelendirme, müziksel dinamizm, tınısal destek ve tınısal derinlik gibi çeşitli icrâ unsurlarına bağlı olarak ezgisel akışı güçlendirmek, derinleştirmek ve zenginleştirmek amacıyla bir nevî yardımcı süsleme ve çeşitleme işleviyle kullandığı sonucuna varılmıştır. Mes'ud Cemil'in, saz eserlerinde süsleme tekniklerinin yanı sıra söz konusu bu müziksel çeşitleme unsurlarını da kullanarak gerek tınısal ve gerekse ezgisel açıdan incelikli, akıcı, bütünlüklü, nitelikli, ve zengin bir viyolonsel icrâsı ortaya koyduğu tespit edilmiştir. Süsleyici unsurların saz eseri

icrâlarındaki kullanımına yönelik ortaya koyulan genel sonuçlardan sonra, aşağıda kullanım sıklığına göre verilen özel kullanımlarına özgü sonuçlar ise şöyledir:

#### Ezgisel çeşitlemelerle yapılan süsleyici unsurlara yönelik sonuçlar

- Ezgisel çeşitlemelerle yapılan süslemelerin, saz eseri icrâları genelinde süsleyici unsurlar kapsamındaki en sık kullanılan müziksel çeşitleme türü olduğu tespit edilmiştir.
- Saz eserleri icrâsında yapılan ezgisel çeşitlemelerin, sekizlik ya da onaltılık değerdeki perdelerin arasını dolduracak şekilde, genellikle onaltılık ve otuzikilik değerdeki notalarla, noktalı ritimli tartımlarla, çift seslerle ve senkoplarla uygulandığı belirlenmiştir.
- Mes'ud Cemil'in, saz eserlerinde yaptığı ezgisel çeşitlemelerle ezgi üzerinde zarif ve estetik işlemler yaparak müziksel akışı zenginleştirdiği ortaya koyulmuştur.
- Mes'ud Cemil'in asıl notadan farklı olarak, saz eserlerindeki ezgi kesitlerini noktalı ritimli ve sekvens biçimli onaltılık tartımlar kullanılarak çeşitlendirdiği yalın ezgi çizgisi üzerinde zengin ve ustalıkla bir müziksel yaratıcılık sergilediği sonucuna varılmıştır.
- Eşlik unsurlarının içerisinden pizzicato'lu bir icrâ şeklinde ortaya çıkan ve ezginin ana hattını belirleyen ezgisel çeşitleme anlayışının, duyuş ve icrâ kaynaklı bir farklılık unsuru olarak saz eserlerindeki bazı ezgi kesitlerinde ve nağmelerde kullanıldığı saptanmıştır.
- Saz eserlerinde ezgisel çeşitleme unsuru olarak duyurulan çift seslerin, saz eserlerinin bazılarında hâkim olan eşlik temelli çokseslendirme düşüncesini desteklemek ve bu anlamda genel icrâyı zenginleştirmek amacıyla kullanıldıkları sonucuna ulaşılmıştır.
- Mes'ud Cemil'in, saz eserlerindeki cümle ve hâne sonlarında var olan uzun sesler yerine, hem tekdüze icrâdan sakınmak hem de bu anlamda daha renkli ve zengin

bir müziksel ifade oluşturmak amacıyla özellikle ezgisel çeşitleme kullandığı tespit edilmiştir.

- Saz eseri icrâlarındaki bazı perdeler arasında büyük atlamalarla yapılan bağlantıları yumuşatmak amacıyla ezgisel çeşitleme kullanımını tercih ettiği tespit edilmiştir.
- Saz eserlerindeki çift ses ve üçlü akor kullanımının, pizzicato tekniğiyle sergilenen viyolonsel icrâsındaki armonik bir arayış sonucunda gerçekleştirildiği tespit edilmiştir. Ayrıca, ezgi çizgisinin seslerini sadeleştirerek belirginleştirmek amacıyla da ezgisel çeşitlemeye başvurduğu saptanmıştır.
- Mes'ud Cemil'in eserlerde dem sesler kullanarak icrâ ettiği ezgi kesitlerini parlak, hacimli ve gür bir tınıyla duyurmak ve eserlerdeki müziksel dinamizmi yükseltmek amacıyla ezgisel çeşitleme yaptığı sonucuna varılmıştır.
- Saz eserlerinde yapılan ezgisel çeşitlemelerde, ezgi icrâsındaki dem seslerin çift seslerle birlikte uyumlu bir şekilde kullanıldıkları tespit edilmiştir.
- Saz eserlerinde uygulanan ezgisel çeşitlemeler sâyesinde mordan, trill, çarpma ve vibrato gibi süsleyici unsurlarla birlikte nispeten basit tartımsal unsurlardan karakteristik nağmelerin oluşturulduğu ve bu ezgisel yapıların sistematik bir biçimde eserlerdeki ezgi akışına yansıtıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca, söz konusu ezgisel çeşitlemelerin, eserlerdeki ezgi çizgisini ve özgünlüğünü bozmaksızın incelikli bir biçimde uygulandıkları ortaya koyulmuştur.
- Mes'ud Cemil'in saz eseri icrâlarının bazı kısımlarda, asıl ezgiyi oluşturan dörtlük ve sekizlik değerdeki notaları onaltılık ve otuzikilik notalarla çeşitlendirerek mevcut ezgisel yapıyı işleme, geliştirme ve zenginleştirme konusundaki ustalığını ortaya koyduğu sonucuna varılmıştır.
- Saz eserlerindeki ezgilerin yakın perdelerin kullanımıyla çeşitlendirilerek Türk müziği icrâ üslûbunda benimsenen geleneğe uygun olacak şekilde hareketlendirildiği sonucuna ulaşılmıştır.

## Tartımsal çeşitlemelerle yapılan süsleyici unsurlara yönelik sonuçlar

- Tartımsal çeşitlemelerle yapılan süslemelerin, saz eseri icrâları kapsamında ezgisel çeşitlemelerle yapılan süslemelerden sonra en sık kullanılan müziksel çeşitleme türü olduğu tespit edilmiştir.
- Saz eserleri icrâsında yapılan tartımsal çeşitlemelerin çoğunlukla sekizlik ve onaltılık değerdeki tartımları oluşturan iki perdenin arasının Türk müziği icrâ üslûbuna uygun bir şekilde noktalı ritimlerle süslenerek kullanıldıkları tespit edilmiştir. Bununla birlikte, söz konusu tartımsal çeşitlemelerin bazı eserlerde otuzikilik değerdeki küçük tartımsal yapılar ve senkoplarla da kullanıldıkları belirlenmiştir.
- Mes'ud Cemil'in, saz eserlerindeki ezgiler üzerinde yaptığı tartımsal çeşitlemelerle müziksel akışı ivmelendirdiği ve ona köşeli ve nükteli bir tınısal ifade katarak zenginleştirdiği ortaya koyulmuştur.
- Saz eseri icrâlarında, noktalı onaltılık ve noktalı sekizlik tartımlarla yapılan tartımsal çeşitlemelerde kullanılan çarpma, mordan ve trill gibi süslemelerin ezgi çizgisi içerisinde nitelikli bir şekilde işlendikleri saptanmıştır.
- Eserlerin asıl notasında yer alan birçok tartımsal yapının Mes'ud Cemil tarafından noktalı tartımlar, çarpmalar ve kısa süreli otuzikilik notalarla süslenip zenginleştirilerek icrâ edildiği belirlenmiştir. Bu bağlamda, bütün eser icrâları boyunca viyolonsel ile birlikte keman, kemençe ve viyola sazlarını icrâ eden diğer sanatçılar tarafından da aynı icrâ tavrının sergilendiği sonucuna varılmıştır.
- Mes'ud Cemil'in, eserlerde icrâ ettiği ezgileri, akışını bozmayacak şekilde noktalı ritimli ve sekvens biçimindeki onaltılık tartımlarla çeşitlendirerek ezgilerin tartımsal altyapısını ivmelendirip keskinleştirerek ve ezgi akışı üzerinde de belirgin bir tartımsal karşıtlık unsuru oluşturarak genel icrâyı zenginleştirmeye çalıştığı tespit edilmiştir.

### Eşlik unsuru olarak yapılan süsleyici unsurlara yönelik sonuçlar

- Eşlik unsuru olarak yapılan süslemelerin, saz eseri icrâları kapsamında en az kullanılan müziksel çeşitleme türü olduğu tespit edilmiştir.
- Saz eserlerindeki viyolonsel eşliğinin, ana ezgi hattının desteklenerek öne çıkarılması amacıyla yapıldığı sonucuna ulaşılmıştır.
- Özellikle saz semâîlerinin 4. hânelerindeki usûl değişimine bağlı olarak, ezgiye paralel olan ve viyolonselde pizzicato tekniğiyle icrâ edilen tartımsal bir pest bölge eşliğinin oluşturulduğu kısımlarda, dinamik olarak yükselen ve hareketlenen ezgiye ivme kazandırmak ve bu anlamda da tınısal bir zenginlik yaratmak amacıyla ezgisel çeşitleme yapıldığı tespit edilmiştir.
- Keman, viyola ve kemençe tarafından icrâ edilen ezgiye pizzicato tekniğiyle seslendirdiği çift seslerle Mes'ud Cemil'in, saz eserlerindeki müziksel dinamizmi yükseltmek amacıyla viyolonselın pest bölgesinden eşlik desteği sağladığı tespit edilmiştir.
- Viyolonselın pest bölgesindeki perdelerle oluşturduğu çift sesli dem eşliklerini, saz eserleri genelinde ezgiyi icrâ eden keman, kemençe ve viyola sazlarını altyapı olarak destekleyip icrâdaki tınısal hacmi ve ezgisel ifâdeyi zenginleştirmek amacıyla yaptığı ortaya koyulmuştur.
- Mes'ud Cemil'in saz eserlerinde ezgisel ve tartımsal karşıtlık unsuru olarak kullandığı farklı eşlik yapılarını farklı hânelerde birbirleriyle kaynaştırarak icrâ ettiği ortaya koyulmuştur.
- Mes'ud Cemil'in, saz eserlerindeki ezgilerde armonik dengeyi oluşturan sesleri viyolonselde birbirine bağdaşık, çift hatlı ve onaltılık değerdeki bir tartım içerisinde kullanarak tınısal ifâde yoğunluğunu ve müziksel akışı zenginleştiren beklenmedik karşıtlık unsurları oluşturduğu sonucuna ulaşılmıştır.

- Saz eserlerindeki bazı mülâzime hânelerinin son tekrarlarında, icrânın müziksel dinamizm açısından zirvede sonlandırılmasına uygun şekilde usûlün hem güçlü hem de zayıf zamanlarında çift seslerin kullanıldığı tespit edilmiştir.
- Saz eseri icrâlarında kullanılan eşlik unsurlarının, ezgisel çizgideki tınısal yoğunluğunu güçlendirme amacı taşımakla birlikte, sâde birer çoksenslendirme girişimi oldukları sonucuna varılmıştır.
- Saz eserlerinde, ezgi çizgisine bağlı kalınarak pizzicato tekniğiyle viyolonsel eşliği yapılan hânelerde müziksel akışın, pizzicato eşliğinin etkisiyle tını ve karakter olarak farklılaştığı ve buna bağlı olarak ezgisel akışın da hızlandırılmasıyla mevcut tınısal yoğunluk içerisinde beklenmedik bir karşıtlık unsurunun yaratıldığı tespit edilmiştir.
- Mes'ud Cemil'in, viyolonselın pest bölgesindeki perdelerle 4'lü ve 5'li aralıklar şeklinde oluşturduğu çift sesli eşlik unsurlarını, saz eserlerindeki ezgi kesitlerini keskinleştirerek öne çıkarmak ve tınısal açıdan desteklemek amacıyla kullandığı ortaya koyulmuştur. Bu eşlik unsurlarına ilişkin çıkış noktasının ise Cemil'in çoksesli müzik tekniğine karşı bulunduğu öykünmeden kaynaklandığı sonucuna varılmıştır.

#### 5.1.10. Onuncu alt probleme ilişkin sonuçlar

Mes'ud Cemil'in, çalışmanın 10. alt problemi kapsamında incelenen müziksel ifâde unsurları kullanımına yönelik olarak elde edilen bulgular doğrultusunda şu sonuçlara ulaşmak mümkün olmuştur:

Mes'ud Cemil'in viyolonselle refakat ettiği 8 adet saz eserinin icrâsında *pianissimo*, *piano*, *mezzo piano*, *mezzo forte*, *forte*, *fortissimo*, *sforzando*, *crescendo*, *decrescendo* ve *diminuendo* nüansları ile *vurgu*, *ritardando* ve *accelerando* gibi ifâde unsurlarını kullandığı tespit edilmiştir. Cemil'in, saz eserlerindeki icrâsında en sık kullandığı müziksel ifâde unsurlarının sırasıyla *mezzo forte*, *vurgu*, *forte*, *mezzo piano*, *decrescendo*, *crescendo* ve *piano* olduğu, en az kullandığı ifâde unsurlarının ise sırasıyla *diminuendo*, *ritardando*, *fortissimo*, *pianissimo*, *accelerando* ve *sforzando*

olduğu belirlenmiştir. Saz eserleri genelindeki icrâsını, daha çok temel ifâde unsuru işleviyle kullandığı *mezzo forte*, vurgu, *forte*, *mezzo piano*, *decrescendo*, *crescendo*, *piano* ve üzerine biçimlendirdiği sonucuna ulaşılmıştır. Müziksel dinamizm, tınısal karşıtlık, tınısal ivme ve genel gürlük niteliği ekseninde, önceliği ve ağırlığı bu ifâde unsurlarının kullanımına verdiği tespit edilmiştir. *Diminuendo*, *ritardando*, *fortissimo*, *pianissimo*, *accelerando* ve *sforzando*'yu ise eserlerin icrâsında benzer şekilde tınısal çeşitlilik ile karşıtlığa, tınısal destek ile ivmeye, genel gürlük niteliğine ve müziksel dinamizmdeki yükseliş ve düşüslere bağlı olarak yardımcı müziksel ifâde unsuru işleviyle kullandığı saptanmıştır. Mes'ud Cemil'in, saz eserlerinde söz konusu müziksel ifâde unsurlarını kullanarak gerek tınısal, gerekse ezgisel açıdan incelikli, dengeli, nitelikli ve zengin bir viyolonsel icrâsı ortaya koyduğu sonucuna varılmıştır. Müziksel ifâde unsurlarının saz eseri icrâlarındaki kullanımına yönelik ortaya koyulan genel sonuçlardan sonra, aşağıda kullanım sıklığına göre verilen özel kullanımlarına özgü sonuçlar ise şöyledir:

#### Mezzo forte (*mf*) nüansı kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in saz eseri icrâlarında en sık kullandığı nüansın *mezzo forte* olduğu tespit edilmiştir. Cemil'in *mf* nüansını eser icrâları genelinde; hâne ve mülâzime başlangıçları ile sonlarında, hâne ve mülâzime tekrarlarında icrâ ettiği ezgi kesitlerinde, müziksel dinamizmin ve tını gürlüğünün toplu olarak yükseltildiği ezgi kesitlerinde, *decrescendo* ve *diminuendo* nüanslarıyla yaptığı gürlük azaltmaları sonrasında, *crescendo* ile yaptığı gürlük artışları sonrasında, *f* nüansından *decrescendo* ile yaptığı gürlük azaltmaları sonrasında, oluşturduğu dinamik dalgalanmaların sonrasında kalış yaptığı perdelerde, *p – mp – f* ve *ff* nüanslarının sonrasında, ezgilere pizzicato tekniği ve uzun yay hareketleriyle yaptığı eşliklerde, çıkıcı karakterdeki ezgi kesitlerinde, eserlerin sonunda tam karara gittiği namerler ile tam karar perdelerinde, staccato tekniği kullanarak icrâ ettiği çift seslerle yaptığı eşliklerde, viyolonselın pest bölgesinden yaptığı eşlik unsurlarını öne çıkardığı ezgi kesitlerinde, viyolonselın pest bölgesindeki uzun çift seslerle keman, viyola ve kemençenin icrâ ettiği ezgilere yaptığı eşlikler ile üzerinde kalış yaptığı çift seslerde kullandığı sonucuna ulaşılmıştır.

### Vurgu kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in saz eseri icrâlarında *mf* den sonra en sık kullandığı nüansın *vurgu* olduğu tespit edilmiştir. Cemil'in *vurguyu* eser icrâları genelinde; çarpma, mordan, trill ve glissando gibi süsleyici unsurlarla icrâ ettiği perdelerde, çift çarpma kullanımıyla vurguladığı perdelerde, vibratolarla desteklediği perdelerde, tartımların başlangıcındaki ve ortasındaki perdelerde, staccato tekniğiyle icrâ ettiği nağmelerdeki bazı perdelerde, cümle sonlarında kalış yaptığı karar perdelerinde, pizzicato tekniğiyle icrâ ettiği çift seslerde, kalış yaptığı bazı perdelerde, viyolonselın pest bölgesinden eserlerdeki ezgilere eşlik ettiği çift ve tek seslerde, eserlerin son ölçülerinde tam karara gittiği nağmelerde ve tam karar perdelerinde, cümle bitiminde kalış yaptığı ve pizzicato tekniğiyle icrâ ettiği perdelerde, ezgilere eşlik unsuru olarak kullandığı çift seslerde, staccato tekniğiyle seslendirdiği perdelerde, müziksel dinamizmin toplu olarak yükseltildiği ezgi kesitlerindeki bazı perdelerde, viyolonselın pest bölgesinde *ff* nüansı ile icrâ ettiği perdelerde, hâne ve mülâzimelerde pizzicato tekniğiyle icrâ ettiği eşlik unsurlarındaki usûl darplarını güçlü ve zayıf zamanlar şeklinde belirten tek ve çift seslerde, mülâzime hâneleri ile tekrarlarının sonundaki sekvens biçimli inici nağmelerdeki basamak işlevi gören perdelerde ve oktav atlaması yaptığı perdelerde kullanıldığı ortaya koyulmuştur.

### Forte nüansı (*f*) kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in saz eseri icrâlarında *vurgu*'dan sonra en sık kullandığı nüansın *forte* olduğu tespit edilmiştir. Cemil'in *f* nüansını eser icrâları genelinde; hâne ve mülâzimelerin tekrarları ile başlangıçlarında, müziksel dinamizmin toplu olarak yükseltildiği ve en yüksek düzeyinde gösterildiği ezgi kesitlerinde, keman, kemençe ve viyola sazlarının ezgileri tiz bölgeden yüksek tını gürlüğüyle icrâ ettiği 3. hânelerde, *mp* ve *mf* nüanslarının sonrasında, *crescendo* ile yaptığı gürlük artışları sonrasında, *crescendo* ile *ff* nüansına yükseldiği ezgi kesitlerinde, ezgilere uzun çift seslerle yaptığı vurgulu ve ivmeli eşlik unsurlarında, tam karar perdelerine gittiği nağmelerde, viyolonselın pest bölgesinden icrâ ettiği belirli ezgi kesitlerinde, pizzicato tekniğiyle icrâ ettiği çift sesli eşlik unsurlarında, pizzicato tekniğiyle birlikte vurgulu şekilde icrâ ettiği çift seslerde, pizzicato ve yay tekniği kullanarak



yaptığı diğer eşliklerde, diğer sazların icrâ ettiği ezgilere viyolonselın pest bölgesindeki uzun çift sesleri kullanarak yaptığı dem eşliklerinde ve viyolonselın pest bölgesinden yaptığı eşlik unsurlarını belirgin şekilde duyurmak istediği ezgi kesitlerinde kullandığı ortaya koyulmuştur.

#### Mezzo piano nüansı (*mp*) kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in saz eseri icrâlarında *f* den sonra en sık kullandığı nüansın *mezzo piano* olduğu tespit edilmiştir. Cemil'in *mp* nüansını eser icrâları genelinde; hâne ve mülâzime başlangıçları ile sonlarında, üzerinde kalış yapılan belirli perdelerde, üzerinde kalış yaptığı çift seslerde eserlerin bitimindeki tam karar perdelerinde, müziksel dinamizmin ve tını gürlüğünün toplu olarak düşürüldüğü ezgi kesitlerinde, *p – mf – f* ve *diminuendo* nüanslarının sonrasında, yaptığı dinamik dalgalanmalar sonrasında kalış gösterdiği perdelerde, *crescendo* ve *decrescendo* ile yaptığı gürlük artışları ve azaltmalarının sonrasında, staccato ve pizzicato teknikleriyle icrâ ettiği nağmelerde, pizzicato tekniğiyle icrâ ettiği eşlik unsurlarında, viyolonselın pest bölgesinden icrâ ettiği ezgi kesitlerinde ve keman, kemeçe ve viyolanın icrâ ettiği ezgilere viyolonselın pest bölgesinden uzun çift seslerle yaptığı eşliklerde kullandığı sonucuna varılmıştır.

#### Decrescendo nüansı kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in saz eseri icrâlarında *mp*'dan sonra en sık kullandığı nüansın *decrescendo* olduğu tespit edilmiştir. Cemil'in *crescendo* nüansını eser icrâları genelinde; hâne ve cümle sonlarında kalış yaptığı belirli perdelerde, hâne ve mülâzime sonlarındaki cümle bitişlerini belirtmek amacıyla yaptığı gürlük azaltmalarında, *mf – f – ff* ve *sfz* nüanslarından yaptığı gürlük azaltmalarında, *p – mp – mf* ve *f* nüanslarına düşerken yaptığı gürlük azaltmalarında, cümle sonlarındaki bazı perdelerde yaptığı kalışlarda, müziksel dinamizmin toplu olarak düşürüldüğü hânelerdeki ezgi kesitleri ile nağmelerde, *crescendo* ile birlikte yaptığı dinamik dalgalanmalarda, eser sonlarındaki tam karar perdelerinde, *diminuendo* nüanslarıyla yaptığı gürlük azaltmalarında, müziksel dinamizmin düşürülmeye başlandığı *diminuendo* nüansları sonrasında kullandığı saptanmıştır.

### Crescendo nüansı kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in saz eserleri icrâsında decrescendo'dan sonra en sık kullandığı nüansın *crescendo* olduğu tespit edilmiştir. Cemil'in *crescendo* nüansını eser icrâları genelinde; *mp* – *mf* – *f* ve *ff* nüanslarına yükselirken yaptığı gürlük artışlarında, müziksel dinamizmin toplu olarak yükseltildiği hânelerdeki ezgi kesitleri ile nağmelerde, *decrescendo* ile birlikte yaptığı dinamik dalgalanmalarda kullandığı sonucuna varılmıştır.

### Piano nüansı (*p*) kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in saz eseri icrâlarında *crescendo*'dan sonra en sık kullandığı nüansın *piano* olduğu tespit edilmiştir. Cemil'in *p* nüansını eser icrâları genelinde; hâne ve mülâzime sonlarında kalış yaptığı perdelerde, müziksel dinamizmin ve tını gürlüğünün toplu olarak düşürüldüğü ezgi kesitlerinde, *crescendo*, *decrescendo* ve *diminuendo* nüansları ile yaptığı gürlük azaltmaları sonrasında, *mp* ve *mf* nüansları sonrasında, *decrescendo* ile yaptığı gürlük azaltmaları sonrasında, üzerinde kalış yaptığı bazı perdelerde, eserlerin sonundaki tam karar perdelerinde, pizzicato ve staccato tekniğiyle icrâ ettiği nağmelerde ve eşlik yapılarında, birbirine bağlı ve uzun çift seslerle icrâ ettiği dem eşliklerinde ve viyolonsel in pest bölgesindeki perdeleri kullanarak icrâ ettiği inici sekvens biçimli ezgi kesitlerinde kullandığı ortaya koyulmuştur.

### Diminuendo nüansı kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in saz eseri icrâlarında *p*'dan sonra en sık kullandığı nüansın *diminuendo* olduğu tespit edilmiştir. Cemil'in *diminuendo* nüansını eser icrâları genelinde; müziksel dinamizmin toplu olarak düşürüldüğü inici ezgi kesitlerinde, *p* – *mp* ve *decrescendo* nüansları öncesinde, *f* nüanstaki *mf* nüansa düşerken yaptığı gürlük azaltmalarında, *mp* nüanstaki *p* nüansa düşerken yaptığı gürlük azaltmasında, *decrescendo* ile yaptığı gürlük azaltmaları öncesinde, müziksel dinamizmin toplu olarak düşürülmeye başlandığı hânelerdeki ezgi kesitleri ile nağmelerde kullandığı belirlenmiştir.

### Ritardando kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in saz eserleri icrâsında *diminuendo*'dan sonra en sık kullandığı nüansın *ritardando* olduğu tespit edilmiştir. Cemil'in *ritardando* nüansını eser icrâları genelinde; eserlerin bitiminde, hızlı mertebeye tam karara giden cümlelerin son ölçülerindeki mertebe yavaşlamasında ve eserlerde son defa tekrarlanan mülâzime hânelerinin son ölçülerindeki mertebe yavaşlamasında kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

### Fortissimo nüansı (*ff*) kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in saz eseri icrâlarında *ritardando*'dan sonra en sık kullandığı nüansın *fortissimo* olduğu tespit edilmiştir. Cemil'in *ff* nüansını eser icrâları genelinde; müziksel dinamizmin en güçlü ve yüksek düzeyde gösterildiği hânelerdeki ezgi kesitlerinde ve nağmelerde, *pizzicato* tekniğiyle çift ses olarak icrâ ettiği eşlik unsurlarında, *f* nüansından *crescendo* ile yaptığı gürlük artışları sonrasında, viyolonsel in pest bölgesinden uzun süreli çift seslerle ezgiye yaptığı eşliklerde kullandığı tespit edilmiştir.

### Pianissimo nüansı (*pp*) kullanımına yönelik sonuçlar

- *Pianissimo* nüansının, saz eseri icrâlarında *ff* dan sonra en sık kullanılan müziksel ifâde unsuru olduğu saptanmıştır. Cemil'in *pp* nüansını eser icrâları kapsamında; hâne sonlarındaki perde kalışlarında, *decrescendo* ve *p* nüanslarının sonrasında, nadiren hâne başlangıçlarında, müziksel dinamizmin toplu olarak en düşük düzeyde gösterildiği cümlelerde, *pizzicato* tekniği ile icrâ edilen perdelerde ve çift sesli eşlik unsurlarında kullanıldığı tespit edilmiştir.

### Puandorg kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in saz eseri icrâlarında *pp*'dan sonra en sık kullandığı ifâde unsurunun *puandorg* olduğu tespit edilmiştir. Puandorg'un, saz eseri icrâlarındaki son mülâzime tekrarının en sonundaki tam karar perdeleri ile 4. hâne sonunda uzatılarak kalış yapılan karar perdesinde kullandığı saptanmıştır.

### Accelerando kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in saz eseri icrâlarında *pp*'dan sonra en sık kullandığı müziksel ifâde unsurunun *accelerando* olduğu tespit edilmiştir. Accelerando'nun yalnızca iki eserde (Müsteâr ve Nevâ Saz Semâileri) birer defa kullanıldığı saptanmıştır. Bu ifâde unsurunun, mülâzimenin sondan bir önceki tekrarının son ölçüsünde hızlı mertebeye icrâ edilen son mülâzimeye geçişte kullanıldığı tespit edilmiştir.

### Sforzando nüansı (*sfz*) kullanımına yönelik sonuçlar

- Mes'ud Cemil'in saz eseri icrâları genelinde en az kullandığı nüansın *sforzando* olduğu tespit edilmiştir. Cemil'in *sfz* nüansını saz eserleri kapsamında yalnızca bir defa ve 1 ölçüde kullandığı tespit edilmiştir. Cemil'in bu nüansı, bulunduğu eserin (Müsteâr Saz Semâisi) son ölçüsünde vurgulu ve dinamik bir bitiş ifâdesiyle icrâ ettiği çift ses şeklindeki tam karar perdesinde kullandığı belirlenmiştir.

### Genel Sonuçlar

Mes'ud Cemil'in taksimlerdeki ve saz eserlerindeki viyolonsel icrâsına yönelik olarak incelenen alt problemlerdeki bulgulardan elde edilen sonuçlardan sonra, Türk müziğindeki viyolonsel icrâ tavrını ortaya koyan genel sonuçları şu şekilde belirtmek mümkün olmuştur:

1) Mes'ud Cemil'in taksimlerinde ve saz eserlerinde gerek eşlik, gerekse ezgi icrâlarını viyolonsel 1, 2, 3 ve 4. pozisyonlarını kullanarak gerçekleştirdiği sonucuna ulaşılmıştır. Cemil'in taksimlerdeki ve saz eserlerindeki viyolonsel icrâsında genel ezgi akışı, perde hâkimiyeti, genel gürlük niteliği ve müziksel dinamizm için daha çok 1. pozisyonu merkez aldığı; tınısal/ezgisel çeşitlilik, karşıtlık, ivmelendirme ve müziksel dinamizm gibi diğer unsurlar için de 2, 3 ve 4. pozisyonlardan yardımcı teknik konum olarak sıkça yararlandığı tespit edilmiştir. Mes'ud Cemil'in, viyolonsel 1. taksimlerdeki ve saz eserlerindeki icrâsını pest ve orta tını bölgelerini kullanarak yapması nedeniyle 4. pozisyonun üzerindeki diğer üst pozisyonları kullanmadığı anlaşılmıştır.

2) Mes'ud Cemil'in taksim ve saz eseri icrâlarını ağırlıklı olarak *legato* ve *detaché* yay tekniklerini kullanarak gerçekleştirdiği sonucuna varılmıştır. *Staccato* ve *spiccato* yay tekniklerini de özellikle saz eserlerindeki viyolonsel icrâsında teknik/tınısal/ezgisel çeşitlilik ve karşıtlık, tınısal incelik ve nükte ile müziksel dinamizm amacıyla yardımcı unsur olarak daha sık kullanmakla birlikte, esâsen taksim icrâlarında temel aldığı *legato* ve *detaché* yay tekniklerinin kullanımına ağırlık ve önem verdiği ortaya koyulmuştur. Gerek taksim, gerekse saz eseri icrâları kapsamında Cemil'in tınısal/ezgisel açıdan bütünlüklü, akıcı, pürüzsüz, incelikli ve yumuşak bir tınısal ifâde için *legato* yay tekniğinden; köşeli, ivmeli, vurgulu, belirgin ve dinamik bir tınısal ifâde için de *detaché* yay tekniğinden yararlandığı tespit edilmiştir.

3) Mes'ud Cemil'in taksim ve saz eseri icrâları genelinde *çarpma*, *vibrato*, *mordan*, *glissando*, *pizzicato*, *trill* ve *grupetto* süsleme tekniklerini kullandığı sonucuna varılmıştır. Saz eserleri icrâlarında taksim icrâlarından farklı olarak, ezgisel-tartımsal çeşitlemelerle yaptığı ve eşlik unsuru olarak yaptığı süsleyici unsurları sıkça kullandığı tespit edilmiştir. Türk müziği icrâ üslûbunda temel süsleyici unsurlar olarak çarpma, mordan, glissando ve vibrato kullanılması nedeniyle Mes'ud Cemil'in taksim ve saz eseri icrâlarında ağırlığı bu süsleme tekniklerine verdiği ortaya koyulmuştur. Eşlik unsuru olarak yaptığı süslemeleri ise saz eserlerinin icrâsında tınısal/ezgisel çeşitlilik ve karşıtlık, ezgisel işleme ve ivmelendirme, müziksel dinamizm, tınısal destek ve tınısal derinlik gibi çeşitli icrâ unsurlarına bağlı olarak ezgisel akışı güçlendirmek, derinleştirmek ve zenginleştirmek amacıyla yardımcı süsleme ve çeşitleme işleviyle kullandığı sonucuna varılmıştır.

4) Mes'ud Cemil'in cümle anlayışı ekseninde viyolonsel taksimlerini en az 2, en çok 5 müzik cümlesinden oluşturduğu ve bu cümleleri de en az 1 ve en çok 3 devreye böldüğü sonucuna ulaşılmıştır. Cemil'in, taksimlerindeki cümle sonlarını makamların karar ve önemli perdeleriyle, devre sonlarını ise bu perdelerin arasındaki diğer perdelerle belirttiği saptanmıştır. Taksimlerin cümlelerindeki ezgilerin bilinen tartımlarla birlikte daha çok noktali ritimli tartımların ve üçleme, beşleme, altılama, yedileme, sekizli tartım ve senkop gibi diğer tartımsal unsurların kullanımıyla oluşturulduğu ortaya koyulmuştur. Cemil'in taksimlerindeki makam anlayışı ekseninde; kullandığı makamların oluşumunda etkili olan tüm perdeleri yaptığı

kalışlarda sıklıkla vurguladığı, makamları perdelerle anlatım geleneğine dayalı bir yaklaşımla ve asıl yapılarına sâdik kalarak işlediği, makamların genel seyir özelliklerini viyolonsel icrâsında yalın, doğal, bütünlüklü ve özlü bir ezgisel üslûpla sergileyerek bu özelliklerin dışına çıkmadığı ve kendilerine özgü önemli unsurlarını viyolonsel icrâsında sıkça ve eksiksiz bir şekilde gösterdiği, farklı makamlara ait çeşitli seyir özelliklerini de sergileyen kısa geçkiler yaptığı, işlediği makamların perde sınırları kapsamında seyir yapmaya özen gösterdiği ve makamların yapısında bulunmayan bazı süsleyici perdeleri de taksimlerdeki ezgi akışının içerisinde ustalıklı bir biçimde kullandığı sonucuna ulaşılmıştır. Mes'ud Cemil'in Türk müziği viyolonsel icrâ tavrını belirleyen en dikkat çekici özelliklerinden birisinin de taksimlerdeki makamları gelenekçi bir bakış açısı kapsamında tüm karakteristik ve önemli unsurlarıyla birlikte nitelikli bir biçimde işleyerek viyolonsel icrâsına aktarması olduğu ortaya koyulmuştur.

5) Mes'ud Cemil'in viyolonsel taksimlerini bilinen tartımlara ek olarak sekizlik, onaltılık ve otuzikilik değerdeki *üçleme*, *beşleme*, *altılama*, *yedileme*, *sekizli tartım* ve *senkop*'tan oluşan tartımsal unsurları da kullanarak oluşturduğu sonucuna varılmıştır. Cemil'in taksim icrâları kapsamındaki tartımsal çeşitlilik ve karşıtlık unsurları ile ezgisel akış üzerindeki ivmelendirmeyi, ifâde yoğunluğunu, akıcılığı, hareketliliği, ezgisel işlemeyi ve bütünselliği müziksel dinamizme de bağlı şekilde başta senkoplar ve üçleme tartımları olmak üzere, yardımcı tartımsal öge işleviyle yararlandığı beşleme, altılama, yedileme, sekizli tartım ve senkoplarla oluşturduğu ortaya koyulmuştur.

6) Mes'ud Cemil'in taksim ve saz eseri icrâlarında *pianissimo*, *piano*, *mezzo piano*, *mezzo forte*, *forte*, *fortissimo*, *sforzando*, *puandorg*, *vurgu*, *ritardando* ve *accelerando* gibi müziksel ifâde unsurlarını kullandığı sonucuna ulaşılmıştır. Yeknesak ve düz icrâdan imtinâ eden Mes'ud Cemil'in saz eseri ve taksim icrâlarında müziksel ifâde unsurlarının kullanımına önem verdiği tespit edilmiştir. Mes'ud Cemil'in taksim ve saz eseri icrâlarındaki müziksel dinamizme yönelik yükseliş ve düşüşler, tımsal karşıtlık, tımsal ivme ve ezgi akışı üzerindeki genel gürlük niteliği ekseninde *mezzo forte*, *mezzo piano*, *forte*, *crescendo*, *decrescendo* *vurgu*, *puandorg* gibi müziksel ifâde unsurlarını daha yoğun şekilde kullandığı ortaya koyulmuştur. *Diminuendo*,

accelerando, ritardando, piano, pianissimo ve fortissimo gibi müziksel ifâde unsurlarını ise benzer şekilde tınısal çeşitlilik ile karşıtlığa, tınısal yoğunluğa, ezgi akışı üzerindeki ivmeye ve müziksel dinamizmdeki yükseliş ve düşüşlere bağlı olarak yardımcı ifâde unsuru işleviyle kullandığı saptanmıştır.

Sonuç itibariyle, Batı müziği eğitimi almış bir sanatçı olan Mes'ud Cemil'in taksim ve saz eseri icrâları kapsamında kullandığı pozisyonları, yay tekniklerini, süsleyici unsurları, eşlik unsurlarını, tartımsal unsurları, müziksel ifâde unsurlarını, cümle ve makam işleyişini Türk müziği icrâ geleneğine ve üslûbuna uygun bir anlayış ve titizlikle kendi viyolonsel icrâ tavrında sergilediği tespit edilmiştir. Bununla birlikte Cemil'in, saz eserleri ile taksimlerdeki viyolonsel icrâ tavrını ortaya koyan bu teknik ve müziksel unsurları, Türk müziğinin kendisine özgü icrâ üslûbuyla bütünleştirerek ustalıklı bir biçimde ortaya koyduğu sonucuna varılmıştır.

Mes'ud Cemil'in sazındaki parlak, derinlikli ve gür tınısı, nitelikli entonasyonu, sağlam ve işlek tekniği, itinâlı ve titiz şekildeki nüans kullanımı, incelikli ve nitelikli makam işleyiş anlayışı ve bütünlüklü, akıcı ve yaratıcı nitelikteki ezgileri ve cümleleriyle viyolonsel Türk müziğindeki icrâsına farklı bir bakış, anlam ve ifâde gücü kazandırmış olduğu, çalışma kapsamında ayrıntılı olarak incelenen taksim ve saz eseri icrâları üzerinden tespit edilmiştir. Kullandığı süsleyici unsurlar gereği Batı müziği icrâsına yönelik çeşitli izlenimleri de taksim ve saz eseri icrâlarında kısmen sergileyen Mes'ud Cemil'in, bunları Türk müziğinin icrâ unsurlarıyla birleştirerek kendi icrâ anlayışı kapsamında yenilikçi, özgün, nitelikli ve etkileyici bir viyolonsel tavrı oluşturduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Türk müziği icrâ üslûbu ifâdesiyle kastedilmek istenen genel müziksel özellikleri gelenek anlayışı doğrultusunda aşağıdaki gibi özetleyerek açıklamak mümkündür:

Özünün insan sesine ve söze (güfte) dayanması nedeniyle insan sesine öykünen tınısal bir edâya ve âhenge sahip olması, tınısal/ezgisel hüviyetinin makam ve usûl unsurlarına bağlı oluşu, notaya bağlı olmaksızın esâsen semâî ve irticâlî, olması, usta-çırak ilişkisiyle oluşturulup meşk silsilesiyle aktarılması, bestelenmiş eserlerin seslendirilmesinde nota dışı ilâve seslerin ve irticâlî olarak yapılan süslemelerin

(ezgisel ve tartımsal çeşitlemeler) kullanımını ön plana çıkarması, icrâcıya kendi kişisel tavrı bünyesinde tınısal ve ezgisel açıdan serbestiyet tanınması, Türk müziği icrâ üslûbunun en belirgin karakteristik özellikleri olarak örneklendirilebilir.

Buna ek olarak, Türk müziği icrâ üslûbunun genel çerçevesini oluşturan ve ona kendisine özgü kimliğini kazandıran diğer önemli müziksel unsurların;

Perde aralarında sıklıkla kullanılan çarpmalar, perdeler arasında, özellikle de değişken nitelikteki aslî perdelerde glissando ile sıkça yapılan kaydırmalar, daha ziyâde birbirine yanaşık ve yakın perdelerin kullanımıyla elde edilen ezgi örgüsü, birbirine bağlı seslerden oluşturulan bütünlüklü, zarif ve akıcı nağmeler, müziksel karakteri gereği sahip olduğu mülâyim ve yumuşak tınısal yapısı, işlenen makamlara özgü bazı aslî perdelerin gelenekteki iniş-çıkış câzibesini gereği inici nağmelerde pestleştirilip çıkıcı nağmelerde tizleştirilerek seslendirilmesi, eser icrâlarında kullanılan abartısız, doğal ve yalın nitelikteki müziksel ifâde unsurları ile süslemeler, ezgi akışı bünyesinde yapılan nefes bölmeleri ve fâsılalar, icrâ edilen makamın seyir özellikleri doğrultusunda belirli perdelerin üzerinde yapılan kalışlar ve özellikle de inici yapıdaki kıvrak nağmelerin vurkaç biçimindeki ardışık ve seri çarpmalarla renklendirilerek icrâ edilmesi olduğu söylenebilir.

Mes'ud Cemil'in özellikle taksimlerinde, yukarıda sırasıyla örneklendirilen Türk müziği icrâ üslûp özelliklerine uygun bir şekilde viyolonsel icrâ ettiği ve söz konusu bu unsurları da viyolonsel icrâsına ustalıkla yansıttığı ortaya koyulmuştur. Bununla birlikte Mes'ud Cemil'in, taksimlerindeki ve saz eserlerindeki viyolonsel icrâsında, Türk müziği icrâ üslûbunun geleneksellik anlayışını da göz ardı etmeyen nitelikli bir örneğini sergilediği tespit edilmiştir.

Batı müziği icrâ üslûbu genel bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde sahip olduğu müziksel unsurların;

Çoksesli bir yapıya sahip olması, ezgisel kaynağının tonal majör/minör sistemine dayalı oluşu, eser icrâlarında 12 perdenin birbirine eşit olarak ayarlandığı tamperaman sistemini temel alması, bütünüyle müziksel okumaya ve notaya bağlı bir icrâ anlayışının hâkim olması, icrâda teknik unsurların daha baskın ve ön planda olması,



eser yorumlarının icrâcının isteğinden çok bestecinin isteği doğrultusundaki bir takım kurallara göre yapılması, eser icrâlarında doğaçlamaya yönelik unsurlara yer vermemesi, tonal eksen kapsamındaki ezgilerin belirli bir seyir kuralına bağlı olmaksızın bestecinin yaratıcılığına ve isteğine bağlı olarak tamamen serbest bir perde ve ezgi anlayışıyla oluşturulması, artikülasyon işaretlerinin, nüansların ve diğer müziksel ifade unsurlarının nota yazısında belirtilerek çok daha dinamik ve etkin bir şekilde eser icrâlarına yansıtılması, eser icrâlarında çift sesleri, üçlü ve dördü akorları, arpejlerin ve teknik gerektiren pasajların oldukça sık kullanılması, olduğu şekilde örneklendirilmesi mümkündür.

Mes'ud Cemil'in viyolonsel taksimleri ile saz eseri icrâlarından hareketle Batı müziği icrâ üslûbuna istinaden kastedilen viyolonsel icrâsı kapsamındaki diğer müziksel özellikler ise;

Çeşitli perdeler üzerinde uygulanan değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmalar, ikili ve üçlü çarpmalar, belirgin şekilde yaptığı alt-üst hareketli mordanlar ve grupettolar, kısa ve uzun süreli perdeler üzerinde uyguladığı sık salınımlı ve hızlı triller, bazen kalış yaptığı perdeleri vurgulamak, bazen de belirli bir nağmeyi ya da bir müzik cümlesinin tamamını icrâ etmek amacıyla kullandığı parlak ve dinamik nitelikteki pizzicatolar, belirli perde kalışlarında ve ezgi kesitlerinde üçlü, dördü, beşli ve sekizli (oktav) gibi çeşitli aralıklarla kullandığı çift sesler, perde aralarında daha çok pestten tize doğru yedili ve sekizli gibi büyük aralıklar kullanarak yaptığı atlamalar, arpej biçiminde yaptığı perde atlamaları, birçok perdenin icrâsında belirgin, ivmeli bir şekilde uyguladığı vurgu unsuru, belirli perdeleri, nağmeleri ve ezgi kesitlerini öne çıkartarak vurgulamak ve müziksel incelik ve nükte amacıyla kullandığı spiccato yay tekniği, beşleme-altılama-yedileme ve sekizli tartımları kullanarak çıkıcı-inici ve seri şekilde oluşturduğu ivmeli nağmeler, çok nadir ancak belirgin bir şekilde sergilediği küçük kromatik yürüyüşler, hem taksimlerinde hem de saz eseri icrâlarında titiz ve itinâli bir şekilde kullandığı Batı müziği nüansları, nüans kullanımına yönelik olarak yer yer uyguladığı dinamik dalgalanmalar, saz eseri icrâlarında eşlik amaçlı olarak kullandığı dem şeklindeki uzun tek sesler, dördü-beşli aralıklarla oluşturduğu uzun çift sesler ve çift sesli pizzicatolar, viyolonsel taksim ve saz eseri icrâlarının geneline hakim olan yüksek, gür ve dinamik tınısı, şeklinde örneklendirilebilir.

Viyolonseldeki Türk müziği icrâ üslûbu ile Batı müziği icrâ üslûbunun arasındaki temel farklılığın daha net bir şekilde anlaşılabilmesi bakımından bunu şöyle bir örnekle açıklamak mümkündür:

Örneğin Sabâ makamına karakteristik kimliğini veren düğâh, segâh, çargâh ve hicâz perdelerinden oluşan dört notalık bir nağmenin viyolonselde sırasıyla çıkıcı ve inici şekilde, ancak segâh ve hicâz perdelerinin çıkış-iniş câzibesinin de dikkate alınarak icrâ edilmesi istendiğinde bu uygulamanın Türk müziği icrâ üslûbunu bilmeyen Batı müziği eğitilmiş bir viyolonsel icrâcısı tarafından gerçekleştirilmesi mümkün değildir. Çünkü Türk müziğindeki perde sistemini tanımayan, işitsel hafızası ve parmak baskıları Türk müziği perdelerinin icrâsına alışkın olmayan ve Türk müziği makamlarındaki bazı aslî perdelerin çıkıcı icrâda tizleşme, inici icrâda ise küçük kaydırma hareketleriyle birlikte pestleşme özelliğini bilmeyen bir Batı müziği viyolonsel sanatçısının, almış olduğu Batı müziği eğitimi gereği kulağının ve parmak baskılarının yalnızca Batı müziğinin tamperaman perde sistemine alışkın olması nedeniyle de Sabâ makamındaki söz konusu nağmeyi Türk müziği icrâ üslûbuna uygun bir şekilde seslendirmesi beklenemez. Böyle bir viyolonsel sanatçısı, örneği verilen Sabâ makamındaki nağmeyi yalnızca Batı müziğinin tamperaman perde sistemi doğrultusunda icrâ edebilir. Ancak sırf Batı müziği tamperame sistemine göre icrâ edilen bir Sabâ nağme, Türk müziğinin kendine özgü hissiyatını, icrâ üslûbunu ve karakterini yansıtamayacağı için bu açıdan herhangi bir anlam ve değer de ifade edemeyecektir. Dolayısıyla da Sabâ gibi hassas bir ezgisel duyuş ve titizlik gerektiren bir makamın viyolonsel ile icrâsına yönelik bu örnek uygulamanın yalnızca Türk müziği perde sistemi ile icrâ üslûbunun gereklerine vâkıf olan, kulağı ve parmak baskıları bu perdelerin icrâsına alışkın olan ve Türk müziğine ait tüm bu unsurları çok iyi bilen bir Türk müziği veya Batı müziği viyolonsel icrâcısı tarafından gerçekleştirilebileceğini öne sürmek daha akla yatkın ve mantıklı bir yaklaşım olacaktır.

Makam sistemi bünyesinde icrâ edilen bazı perdelerin tizleşip pestleşme özelliğine sahip olduğu, tonal majör/minör sistemi kapsamında icrâ edilen ve birbirine eşit aralıklarla düzenlenmiş Batı müziği perdelerinin ise tizleşip pestleşme özelliğine sahip olmaksızın sabit şekilde icrâ edildikleri verilen bu örnek üzerinden de anlaşılabilir.

Her iki müziğin icrâ üslûbu arasındaki en belirgin farklılığın perde anlayışı olduğu bu örnek aracılığıyla açıkça görülebilir.

Bu konuyla ilgili olarak Mes'ud Cemil'in uzun yıllar süren köklü bir Batı müziği eğitimi almış olmasına karşın, ilk çocukluk yıllarından itibaren geleneksel Türk müziği ikliminde ve babası Tanbûrî Cemil Bey'in sanat çevresinde yetişmiş olması, sanatsal yaşamının ilk evrelerinde dönemin en seçkin Türk müziği üstadlarıyla çalışmış olması, viyolonselden önce tanbur çalmayı öğrenerek bu sazda çok iyi bir icrâcı konumuna gelmiş olması, tanburun dışında değişik türdeki pek çok Türk müziği sazını da iyi düzeyde icrâ edebilmesi ve Türk müziği icrâ üslûbunu çok iyi bilmesi, Cemil'in viyolonsel taksimlerinde ve saz eseri icrâlarında aynı düzeyde vâkıf olduğu her iki müziğin icrâ üslûp özelliklerini birbirinden belirgin bir şekilde ayırabilmesini sağlamıştır. Mes'ud Cemil'in viyolonseli yalnızca Batı müziği eğitimi kapsamında öğrenmiş olmasına karşın, Türk müziğine yönelik geniş bilgisi ve bu müziğe olan yüksek derecedeki istidâdı ile hâkimiyeti sâyesinde viyolonselde de Türk müziği icrâ üslûbunun ve hissiyatının gereklerine uygun şekilde nitelikli ve ustalıkla makamsal icrâ örnekleri sergilediği anlaşılmıştır. Mes'ud Cemil'in, bu anlamda makamsal icrâyâ ilişkin tüm unsurları kendisine özgü viyolonsel icrâ tavrında da ustalıkla ortaya koyduğu tespit edilmiştir.

Mes'ud Cemil'in gerek viyolonsel taksimlerinde ve gerekse viyolonselle refakat ettiği saz eserlerinde Türk müziği icrâ üslûbunun özelliklerini belirgin şekilde yansıttığı, ancak bunları Batı müziğinin icrâ unsurlarıyla uyumlu olacak biçimde sentezleyerek bütünleştirdiği belirlenmiştir. Dolayısıyla da Mes'ud Cemil'in Türk müziği viyolonsel icrâ tavrında Batı müziği icrâ unsurlarına yönelik yukarıda sözü edilen ve örneklendirilen bir takım özellikleri de kullanılmış olmasına karşın, Türk müziği icrâ üslûbunu daha fazla ve ağırlıklı şekilde kullandığı ve bunu icrâlarında yansıttığı tespit edilmiştir. Sonuç olarak Mes'ud Cemil'in taksim ve saz eseri icrâlarında Batı müziği icrâ üslûbunun özelliklerine de yer veren, ancak Türk müziği icrâ üslûbunu esas alan ve ona büyük ölçüde bağlı kalan özgün bir viyolonsel tavrı sergilediği ortaya koyulmuştur.

Sonuç itibariyle Mes'ud Cemil'in, gerek saz eserlerindeki ve gerekse taksimlerdeki viyolonsel icrâsında Türk müziğinin geleneksel icrâ üslûbuna sâdik kaldığı ve bu üslûbun gerektirdiği müziksel ifâde anlayışından kopmadığı ortaya koyulmuştur. Bunun yanı sıra, bu anlayışı kendi icrâ tavrında da sergileyerek viyolonsel'in Türk müziğinin icrâsı için son derece elverişli, kullanışlı ve yetkin bir saz olduğunu da kanıtladığı tespit edilmiştir. Ayrıca, saz eserleri ile taksimler genelinde ortaya koyduğu viyolonsel icrâ tavrıyla Mes'ud Cemil'in, Batı müziği eğitimi almış bir sanatçının Türk müziğini viyolenselde nasıl icrâ etmesi gerektiğine yönelik olarak somut ve nitelikli bir de örnek oluşturduğu sonucuna ulaşılmıştır.

## 5.2. Öneriler

Çalışma kapsamındaki 10 adet alt probleme yönelik olarak ulaşılan içerik analizi sonuçları doğrultusunda şu önerilerde bulunmak mümkün olmuştur:

- Mes'ud Cemil'in viyolonsel icrâ tavrında kullandığı pozisyonların, yay tekniklerinin, süsleme tekniklerinin, çeşitleme ve eşlik işlevli süsleyici unsurların, tartımsal unsurların ve müziksel ifâde unsurlarının Türk müziği viyolonsel sanatçılarına ve öğrencilerine aktararak kazandırılması amacıyla bu unsurlara yönelik teknik alıştırmaları ve uygulama çalışmalarını içeren viyolonsel metodu ve etüd albümü gibi öğretim kaynaklarının hazırlanması önerilmektedir.
- Hazırlanacak öğretim kaynaklarında, sol el tekniğinin gelişimi amacıyla viyolonsel'in 1, 2, 3 ve 4. pozisyonlarının ayrı ve karışık şekilde kullanımına yönelik çeşitli teknik alıştırmalara (Bkz. EK-32) ve etüt çalışmalarına yer verilebilir. Bunun yanı sıra, sağ el yay tekniğinin gelişimi amacıyla da *legato*, *detaché*, *staccato* ve *spiccato* tekniklerinin kullanımına yönelik olarak viyolonsel'in tüm telleri ile temel 4 pozisyonu üzerinde çeşitli yay kullanım alıştırmaları (Bkz. EK-33) da yazılabilir.
- Mes'ud Cemil'in viyolonsel icrâsında kullandığı *çarpma*, *mordan*, *trill*, *grupetto*, *glissando*, *pizzicato* ve *vibrato* teknikleri ile ezgisel, tartımsal ve eşlik olarak kullandığı süsleyici unsurlara (Bkz. EK-34); farklı makamlara ilişkin

seyir alıştırmalarına ve etüdlerin cümle ve makam analiz örneklerine; üçleme, beşleme, altılama, yedileme, sekizli tartım ve senkop gibi çeşitli tartımsal unsurlara hazırlanacak olan eğitim materyallerinde ayrıntılı şekilde yer verilmesi önerilmektedir. Bununla birlikte *pianissimo*, *piano*, *mezzo piano*, *mezzo forte*, *forte*, *fortissimo*, *sforzando*, *crescendo*, *decrescendo*, *diminuendo*, *vurgu*, *puandorg*, *accelerando* ve *ritardando* gibi çeşitli müziksel ifade unsurlarını içeren ve bu unsurlara ağırlık veren tınısal/ezgisel yorum amaçlı öğretim kaynakları da oluşturulabilir.

- Mes'ud Cemil'in viyolonsel icrâ tavrında kullandığı pozisyonlara, yay tekniklerine, süsleyici unsurlar bütününe, cümle ve makam anlayışına, tartımsal unsurlara ve müziksel ifade unsurlarına ilişkin teknik çalışmaların, bu amaçla hazırlanacak olan söz konusu eğitim materyallerinin desteğiyle çalgı eğitimi derslerinde öğrencilere uygulamalı olarak düzenli bir şekilde yaptırılması önerilmektedir.
- Ezgisel icrâ becerisinin yanı sıra, viyolonseldeki eşlik becerisinin de gelişimi açısından, Mes'ud Cemil'in ve diğer Türk müziği viyolonsel sanatçılarının taksim-saz eseri icrâlarına ve gerekse Türk müziği bestekârlarının farklı formlardaki eserlerine yönelik olarak uzun dem sesleri, çift sesleri ve farklı tartımsal özelliklere sahip çeşitli tartımsal unsurları yay ve pizzicato teknikleri kapsamında kullanmak koşuluyla öğrencilere yaratıcı nitelikte irticâlî ve yazılı eşlik uygulama çalışmalarının yaptırılması önerilmektedir.
- Gerek Mes'ud Cemil'in, gerekse diğer Türk müziği viyolonsel sanatçılarının notaya alınan taksim icrâ örnekleri, öğrencilere dinletildikten sonra cümle ve makam anlayışlarına yönelik gerekli açıklamalar yapılabilir. Bununla birlikte, söz konusu cümle ve makam anlayışı unsurlarına ilişkin çeşitli taksim örnekleri meşk usûlüyle öğrencilere icrâ ettirilebilir.
- Çalgı eğitimi derslerinde, Mes'ud Cemil'in ve diğer sanatçıların viyolonsel tavrına uygun şekilde, perde anlayışları da dikkate alınarak öğrencilere çeşitli makamlara yönelik irticâlî seyir çalışmaları (Bkz. EK-37) ve taksim icrâsı

uygulamalarının yaptırılması önerilmektedir. Bunun dışında, tartımsal ve ezgisel açıdan daha zengin, dinamik ve nitelikli bir icrâ ortaya koyabilmeleri amacıyla öğrenciler, buna yönelik hazırlanacak çeşitli teknik alıştırmalar yoluyla (Bkz. EK-36) kendi taksim icrâlarında da Mes'ud Cemil'in viyolonsel tavrındaki tartımsal unsurları kullanmaya özendirilebilirler.

- Müziksel ifâde unsurlarına ilişkin teknik alıştırma ve uygulama çalışmaları da (Bkz. EK-35) çalgı eğitimi derslerinde öğrencilere Mes'ud Cemil'in ve diğer viyolonsel sanatçılarının icrâ tavırları gözetilerek yaptırılabilir. Ayrıca bu ifâde unsurlarının Türk müziği viyolonsel icrâlarındaki kullanım örnekleri derslerde sıkça dinletilerek notaya alınan taksimler ile Türk müziği bestekârlarının çeşitli formlarda besteledikleri eserleri üzerinde öğrencilere tatbik ettirilebilir.
- Mes'ud Cemil'in viyolonsel icrâ tavrına yönelik olarak hazırlanacak eğitim materyalleri, çeşitli resmî ve özel sanat kurumlarında görev yapan viyolonsel sanatçıları ile Türk müziği konservatuvarlarında görev yapan viyolonsel eğitimcileri tarafından bu sazın Türk müziğindeki gelişimi açısından icrâ ve eğitim amaçlı olarak kullanılması önerilmektedir.
- Mes'ud Cemil'in viyolonsel icrâ tavrının, Türk müziği viyolonsel icrâ anlayışının bugünkü gelişimi ve niteliği de göz önünde bulundurularak gelecek kuşak viyolonsel icrâcılarında iyi bir şekilde aktararak benimsetilmesi amacıyla Türkiye'deki ve dünyanın çeşitli yerlerindeki farklı sanatsal kurumlarda ve müzik eğitimi verilen okullarda konser, workshop, çalıştay, seminer ve konferans gibi çeşitli sanatsal ve akademik etkinlikler düzenlenmesi önerilmektedir.
- Mes'ud Cemil'in icrâ ettiği bilinen tanbur, lâvta, kemençe, çöğür, keman ve viyola gibi diğer sazlardaki ulaşılabilen icrâ örneklerine yönelik tavrı belirleme amaçlı yapılacak olan analiz çalışmaları aracılığıyla Cemil'in viyolonsel tavrında, bu sazların icrâ etkilerinin ve yansımalarının olup olmadığı tespit edilebilir. Bu doğrultuda, Mes'ud Cemil'in icrâ tavrının daha kapsamlı, geniş

bir bakış açısıyla ve bütün yönleriyle incelenerek ortaya koyulması amacıyla da yeni makale, bildiri, tez ve kitap çalışmalarının yapılması önerilmektedir.

- Mes'ud Cemil tarafından icrâ edilen tüm viyolonsel taksimlerinin, kendi tavrı anlayışı doğrultusunda hazırlanacak nitelikli bir albüm çalışmasıyla yeniden yayımlanabilir. Buna ek olarak, Türk müziği repertuarındaki peşrev ve saz semâisi formlarında bestelenmiş farklı dönemlere ait seçkin saz eserleri de Mes'ud Cemil tavrıyla icrâ edilerek ayrı bir viyolonsel albüm çalışması kapsamında yayımlanabilir.
- Mes'ud Cemil'in viyolonsel icrâ tavrının, öğrencilerin teknik ve müziksel açıdan daha bilinçli ve nitelikli birer icrâcı kimliğiyle yetiştirilebilmeleri amacıyla Türk müziği konservatuvarlarında verilen viyolonsel eğitiminde temel icrâ tavrılarından birisi olarak öğretilerek yaygınlaştırılması önerilmektedir. Bununla birlikte Mes'ud Cemil'in viyolonsel tavrı, Türk müziğindeki diğer viyolonsel icrâcıların tavrı anlayışlarıyla da karşılaştırılarak çalgı eğitimi derslerinde öğrencilere aktarılabilir.
- Mes'ud Cemil'in viyolonsel tavrının, bu sazın Türk müziğinde nasıl icrâ edilmesi gerektiği konusunda yol gösterici bir niteliğe sahip olması ve bu anlamda sağlayacağı önemli katkılar açısından bugünkü Türk müziği viyolonsel sanatçıları ve eğitimcileri tarafından örnek bir icrâ anlayışı olarak dikkate alınması önerilmektedir.





## KAYNAKLAR

- Adler, S. (1989). *The Study of Orchestration*. (Second Edition). New York: W.W. Norton & Company, Inc.
- Akın, E. (1951, Kasım). Üstad Mes'ut Cemil'in Hal Tercümesi. *Resimli Radyo Dünyası*, (126), 5-8, 38.
- Aktaş, Y. (2014). *Üslup ve Repertuvar Dersi Alan Öğrencilerin Başarılarını Etkileyen Frustrasyonlar*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Ayas, O. G. (2017). Tanburi Cemil Bey ve Mesud Cemil'in Gelenekle İlişkileri Üzerine Bir Karşılaştırma. H. B. Fırat ve Z. Y. Abbasoğlu. (Hazırlayanlar). *Tanbûrî Cemil Bey - Sempozyum Bildirileri*. (1. Baskı). İstanbul: Küre Yayınları, s.43-62.
- Aydar, D. (2018). Türk Müziği Nazariyatına Genel Bir Bakış. *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, (84), 179-196.
- Bardakçı, M. (10 Ocak 1999). Öteki Dünya: "Mesud Cemil'in Bilinmeyen Tanbur Metodu Ortaya Çıktı", *Hürriyet Gazetesi*.
- Bardakçı, M. (2011). *25 Yıla 25 Besteci: Murat Bardakçı Koleksiyonu'ndan 25 Bestekârın Elyazısı ile 25 Eser*. (1. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bardakçı, M. (2012). *Refik Bey... (Refik Fersan ve hatıraları)*. (2. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bayraktarkatal, M. E., Öztürk, O. M. (2012). Ezgisel Kodların Belirlediği Bir Sistem Olarak Makam Kavramı: Hüseyini Makamı'nın İncelenmesi. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi (PAMDAD)*, (4), 24-59.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E. K., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., Demirel, F. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. (18. Baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Casella, A., Mortari, V. (2004). *The Technique of Contemporary Orchestration* (Second Revised Edition), English Translation with Contemporary Applications by Thomas V. Fraschillo, Casa Ricordi – Universal Music Publishing Ricordi S.r.l.
- Cemil, M. (2000). *Mesud Cemil (1902-1963) Volumes 2&3 Instrumental&Vocal Recordings / Masterworks of Turkish Classical Music CD*. Golden Horn Records, California-USA.
- Cemil, M. (2004). *Mesud Cemil: Tanbur ve Viyolonsel Taksimleri, Saz Eserleri, Koro Eserleri ve 1932 Şark Musikisi Kongresi Kayıtları – Arşiv Serisi CD*. (Albüm Notlarını Hazırlayan: Bülent Aksoy). Kalan Müzik, İstanbul.

- Cemil, M. (2011). *Mesud Cemil: Tanbur ve Viyolonsel Taksimleri / Saz Eserleri I (1940-1955 Ankara ve İstanbul Radyosu Plak Kayıtları) CD*. Türkiye Radyo-Televizyon Kurumu Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları-Arşiv Serisi 192, Ankara.
- Cemil, M. (2012). *Tanbûrî Cemil'in Hayâtı*. (3. Baskı). Neşre Hazırlayan: Uğur Derman. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Cumhuriyet Matbaası. (1952). *Kırkıncı Sanat Yılında Mesut Cemil*. Jübile Kitapçığı. İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.
- Değirmencioğlu, L. (2006). *Geleneksel Türk Sanat Müziği Viyolonsel Öğretim ve İcra Yöntemleri Üzerine Bir Araştırma*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Durgutlu, M. (2013). *Sözlü Türk Müsîkîsi'nde Solistik İcrâ Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma: Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin'in Üslûp Açısından Benzerlik ve Farklılıkları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Eroğlu, F. B. (2014). Türk Halk Müziğinde Yöre, Üslûp ve Tavır Kavramları Üzerine. *TÜRÜK Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 2(3), 231-238.
- Etingü, T. (1961). Mesut Cemil. *Hayat Mecmuası*, (48), 26.
- Ezgi, S. (1935). *Nazari ve Ameli Türk Musikisi* (Türk Musikisinde Bestekârlık - Cilt III). İstanbul: Bankalar Basımevi.
- Fonton, C. (1987). *18. Yüzyılda Türk Müziği*. (Çev. Cem Behar). (1. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık. (Eserin orijinali 1751'de yayımlandı).
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musîki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Göktepe, M. E. (2013). Dil ve Müziğin Karşılaştırması. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5 (5), 84-103.
- Göktürk, H. (1960). "Batanay, Ercümen", *İstanbul Ansiklopedisi*. (C.4, 2208-2209). İstanbul: İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kollektif Şirketi.
- Gönül, M. (2010). *Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Araştırmaların Oluşturulması*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Griffiths, P. (2006). *New Penguin Dictionary of Music*. (First published 2004). Cornwall: Penguin Books Ltd.
- Güntekin, M. (2010). *İstanbul'un 100 Musikîşinası: İstanbul'un Yüzleri Serisi-17*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Gürel, M. (2016). Nubar Tekyay'a Ait Hüzzam Keman Taksiminin Analizi. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Akademik Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 1(1), 94-109.

- Hatipoğlu, V. (2013). *Rast Makamındaki Kâr-ı Nâtk Eserlerinden Oluşturulan Seyri Nâtk Örneğinin Keman Öğretiminde Kullanılabilirliğinin Değerlendirilmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Heper, S. (8 Kasım 1963). Musiki: “Vah Mes’ud’çuğum”. *Milliyet Gazetesi*, 4.
- İşgörür, Ü. (1999). *Viyolonsel Alanında Barok, Klasik, Empresyonist Evrelerin Temel Üslup Özellikleri ve Çağdaş Yorumlama Modelleri*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Karadeniz, M. E. (2013). *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*. (Tıpkıbasım). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karakaya, İ. (2011). Bilimsel Araştırma Yöntemleri. A. Tanrıöğen (Editör). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. (2. Baskı). Ankara: Anı Yayıncılık, s.55-84.
- Karasar, N. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. (27. Basım). Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Kardeş, T. (2013). *Mesleki Müzik Eğitimi Veren Devlet Konservatuvarlarındaki Klâsik Türk Müziği Üslup ve Repertuvar Eğitiminin İçerik ve Yöntem Bakımından İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Kırkınıc Sanat Yılında Mesut Cemil (1952, Kasım). Jübile Kitapçığı. İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.
- Koçu, R. E. (1963). “Cemil, Mes’ud Ekrem”, *İstanbul Ansiklopedisi*. (C.6, 3446-3456). İstanbul: İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kollektif Şirketi.
- Kösemihal, M. R. (1939). *Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri*. Cilt I (1600-1875). (1. Baskı). İstanbul: Nümune Matbaası.
- Levendoğlu Öner, N. O. (2011). Osmanlı Dönemi 15. Yüzyıl Müzik Yazmalarında Makam Tanımları, Sınıflamaları ve Bir Geçiş Dönemi Kuramcısı: Ladikli Mehmet Çelebi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 8 (2), 794-816.
- Meier, G. (2009). *The Score, The Orchestra, and The Conductor*. (First Edition). New York: Oxford University Press, Inc.
- Michels, U., Vogel, G. (2015). *Müzik Atlası*. (Çev. Semih Uçar). (1. Basım). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti. (Eserin orijinali 1977’de yayımlandı).
- Musiki Mecmuası (1963). Mesut Cemil’in Ölümünden Evvel ve Sonra Ne Dediler-Ne Yazdılar. *Musiki Mecmuası*, (189), 229-238, 245-246.
- Nâsır Abdülbâkî Dede (2006). *Tedkik ü Tahkik: İnceleme ve Gerçeği Araştırma*. (Çev. Yalçın Tura). (1. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık. (Eserin orijinali 1794’te yayımlandı).

- Okay, H. H. (2011). *Eğitim Fakóltesi M¼zik Eğitimi Anabilim Dalı Yaylı Çalgı Eğitiminde Őarkımsı ÇalıŐa Bağlı Olarak M¼zikal İfadenin GeliŐtirilmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstit¼s¼, İstanbul.
- Özalp, M. N. (1995). *Ruşen Ferit Kam*. (1. Baskı). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özalp, M. N. (2000). *T¼rk M¼sik¼si Tarihi* (Cilt I-II). (2. Baskı). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özcan, N. (2011). “Tel, Mesud Cemil”, *T¼rkiye Diyanet Vakfı İŐl¼m Ansiklopedisi*. (C.40, 392-393). İstanbul: T¼rkiye Diyanet Vakfı Yayın Matbaacılık ve Ticaret İŐletmesi.
- Özçelik, S. (2002). Batı M¼ziđi Yazısında S¼slemeler. *Gazi Eğitim Fakóltesi Dergisi*, 22 (3), 77-91.
- Özgen Özt¼rk, Y. (2017). Tanburi Cemil Bey’in Viyolonsel Taksimleri zerine Bir Analiz. H. B. Fırat ve Z. Y. Abbasoğlu. (Hazırlayanlar). *Tanb¼r¼ Cemil Bey - Sempozyum Bildirileri*. Birinci Baskı. İstanbul. K¼re Yayınları, s.237-254.
- Özgen Özt¼rk, Y. (2009). *T¼rk Makam M¼ziđinde Viyolonsel: Erken D¼nem Kayıtları zerine Bir Analiz*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstit¼s¼, İstanbul.
- Özgen Özt¼rk, Y., Beşiroğlu, Ő. (2009). Viyolonselın T¼rk makam m¼ziđine girişi ve Tanburi Cemil Bey. *İtü Dergisi/b, sosyal bilimler*, 6 (1), 31-40.
- Özg¼ler, Ö. (2007). *T¼rk M¼ziđinde Viyolonsel*. Yayınlanmamış Y¼ksek Lisans Tezi. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstit¼s¼, İstanbul.
- Özkan, İ. H. (2003). *T¼rk M¼sik¼si Nazariyatı ve Us¼lleri-Kud¼m Velveleleri*. (8. Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Öztuna, Y. (2006). *T¼rk M¼sik¼si: Akademik Klasik T¼rk San’at M¼sik¼si’nin Ansiklopedik S¼zl¼đ¼* (Cilt I-II). Ankara: Orient Yayınları.
- Piston, W. (1955). *Orchestration*. (First Edition). New York: W.W. Norton & Company, Inc.
- Read, G. (1979). *Music Notation: A Manual of Modern Practice*. (Second Edition). New York: A Crescendo Book, Taplinger Publishing Company, Inc.
- Rit, H. (2 Kasım 1967). T¼rk M¼ziđi: “D¼rd¼nc¼ l¼m yılında Mesut Cemil”, *Milliyet Gazetesi*, 6.
- Ruckstuhl, F. W. (1916). Style and Manner in Art: A Definition. *JSTOR (Journal Storage)*, 1 (3), 172-176. Erişim Adresi: <https://www.jstor.org>
- Savaş, M. (2018). *Batı M¼ziđinde Form ve Analiz – Form and Analysis in Western Music*. (Birinci Basım). Ankara: M¼zik Eğitimi Yayınları.

- Say, A. (2010). *Müzik Ansiklopedisi: Besteciler, Yorumcular, Eserler, Kavramlar* (Cilt 3). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sema Vakfı (1996). *Türk Müsîkîsi Klâsikleri Fihristi*. Maryland/USA: Sema Vakf, Inc.
- Sevsay, E. (2015). *Orkestrasyon: Çalgılama ve Orkestralama Sanatı*. (Çev. Ertuğrul Sevsay). (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 2005'te yayımlandı).
- Signell, K. L. (2006). *Makam: Türk Sanat Musikisinde Makam Uygulaması*. (Çev. İlhami Gökçen). (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 1977'de yayımlandı).
- Şenalp, T., Doğrusöz Dişiaçık, N. (2013). 1950'lerden Bugüne Türk Makam Müziği Nasıl Değişti? Sözlü Tarih Çalışması. *Akademik Bakış Dergisi-Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi*, Sayı: (38), 1-13. Erişim Adresi: <https://www.akademikbakis.org>
- Tahsin, O. (1961). Seslerinden Tanıdığımız Meşhurlar 1: Mesut Cem'il. *Hayat Mecmuası*, 1 (18), 10-11.
- Tan, A. (2008). *Niyazi Sayın'ın Ney Tavrında Perde Pozisyonları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tanrıkorur, C. (2004). *Türk Müzik Kimliği*. (1. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2011). *Osmanlı Dönemi Türk Müsîkîsi*. (3. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarcan, B. (3 Kasım 1963). "Bağrımızdan kopan iki tel". *Milliyet Gazetesi*, 6.
- Tutu, B. (2001). *Türk Müziğinde Viyolonsel Eğitimi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Türk Dil Kurumu (2005). *Türkçe Sözlük* (10. Baskı) Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu – Türk Dil Kurumu Yayınları: 549.
- Ulunay, R. C. (2 Kasım 1963). Takvimden Bir Yaprak: "Mes'ud Cemil Tel". *Milliyet Gazetesi*, 3.
- Yahya Kaçar, G. (2005). Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Süslemeler ve Nota Dışı İcrâlar. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 25 (2), 215-228.
- Yahya Kaçar, G. (2009). *Türk Müsîkîsi Üzerine Görüşler (Analizler ve Yorumlar)*. (1. Baskı). Maya Akademi Yayın Dağıtım Eğitim Danışmanlık, Ankara.
- Yener, F. (19 Kasım 1963). "Bir Kaynak Kurudu" (Mikrofon Yankıları Köşesi'nden). *Milliyet Gazetesi*, 4.
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (6. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yücebıyık, A. (1992). *Mesud Cemil'in Hayatı ve Eserleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Zeybek, Ö. (2013). *Türk Makam Müziğinde Üslûb-Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşça Ve Bekir Sıdkı Sezgin İcrâlarının Analizi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

### İnternet Kaynakları:

İnternet 1: Baller, R. (t.y.) Style. *Oxford Music Online - Grove Music Online*. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.oxfordmusiconline.com%2Fsubscriber%2Farticle%2Fgrove%2Fmusic%2F27041&date=2018-05-10> adresinden 10 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet 2: Akdoğu, O. (t.y.) Doğru Bilinen Yanlışlar. *Müzik Eğitimcileri Sitesi*. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.muzikegitimcileri.net%2Fforum%2Fviewtopic.php%3Ff%3D17%26t%3D1093+&date=2018-05-10> adresinden 10 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet 3: (t.y.). Accelerando. *Dolmetsch Online*. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.dolmetsch.com%2Fdefsa1.htm+&date=2018-05-14> adresinden 14 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet 4: (t.y.). Articulation. *Dolmetsch Online*. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.dolmetsch.com%2Fdefsa9.htm&date=2018-05-14> adresinden 14 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet 5: (t.y.). Çeşitleme. *Türk Dil Kurumu – Büyük Türkçe Sözlük*. Web: [http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.tdk.gov.tr%2Findex.php%3Foption%3Dcom\\_bts%26arama%3Dkelime%26guid%3DTDK.GTS.5af22315526434.99580141&date=2018-05-14](http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.tdk.gov.tr%2Findex.php%3Foption%3Dcom_bts%26arama%3Dkelime%26guid%3DTDK.GTS.5af22315526434.99580141&date=2018-05-14) adresinden 14 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet 6: (t.y.). Variation. *Dolmetsch Online*. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.dolmetsch.com%2Fdefsv.htm&date=2018-05-14> adresinden 14 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet 7: (t.y.). Double-stop. *Dolmetsch Online*. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.dolmetsch.com%2Fdefsd2.htm+&date=2018-05-14> adresinden 14 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet 8: (t.y.) Intonation. *Dolmetsch Online*. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.dolmetsch.com%2Fdefsi1.htm+&date=2018-05-14> adresinden 14 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet 9: (t.y.). Accompaniment. *Dolmetsch Online*. Web:

<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.dolmetsch.com%2Fdefsa1.htm+%&date=2018-05-14> adresinden 14 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet 10: (t.y.). Forte. *Dolmetsch Online*. Web:

<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.dolmetsch.com%2Fdefsd2.htm+%&date=2018-05-14> adresinden 14 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet 11: (t.y.). Fortissimo. *Dolmetsch Online*. Web:

<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.dolmetsch.com%2Fdefsd2.htm+%&date=2018-05-14> adresinden 14 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet 12: (t.y.). Mezzo forte. *Dolmetsch Online*. Web:

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.dolmetsch.com%2Fdefsi1.htm+%&date=2018-05-14> adresinden 14 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet 13: (t.y.). Mezzo piano. *Dolmetsch Online*. Web:

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.dolmetsch.com%2Fdefsi1.htm+%&date=2018-05-14> adresinden 14 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet 14: (t.y.). Mordent. *Dolmetsch Online*. Web:

<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.dolmetsch.com%2Fdefsd2.htm+%&date=2018-05-14> adresinden 14 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet 15: (t.y.). Point d'orgue. *Dolmetsch Online*. Web:

<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.dolmetsch.com%2Fdefsd2.htm+%&date=2018-05-14> adresinden 14 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet 16: (t.y.). Sequence. *Dolmetsch Online*. Web:

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.dolmetsch.com%2Fdefsi1.htm+%&date=2018-05-14> adresinden 14 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet 17: (t.y.). Syncopate. *Dolmetsch Online*. Web:

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.dolmetsch.com%2Fdefss5.htm&date=2018-05-14> adresinden 14 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet 18: (t.y.). Sforzando. *Dolmetsch Online*. Web:

<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.dolmetsch.com%2Fdefsd2.htm+%&date=2018-05-14> adresinden 14 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.

- İnternet 19: (t.y.). Tartım. *Türk Dil Kurumu – Büyük Türkçe Sözlük*. Web:  
[http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.tdk.gov.tr%2Findex.php%3Foption%3Dcom\\_bts%26arama%3Dkelime%26guid%3DTDK.GTS.5af22319883d55.05140460&date=2018-05-14](http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.tdk.gov.tr%2Findex.php%3Foption%3Dcom_bts%26arama%3Dkelime%26guid%3DTDK.GTS.5af22319883d55.05140460&date=2018-05-14) adresinden 14 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet 20: (t.y.). Teknik. *Türk Dil Kurumu – Büyük Türkçe Sözlük*. Web:  
[http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.tdk.gov.tr%2Findex.php%3Foption%3Dcom\\_bts%26arama%3Dkelime%26guid%3DTDK.GTS.5926d8a333c3c6.79016506+&date=2018-05-14](http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.tdk.gov.tr%2Findex.php%3Foption%3Dcom_bts%26arama%3Dkelime%26guid%3DTDK.GTS.5926d8a333c3c6.79016506+&date=2018-05-14) adresinden 14 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet 21: (t.y.). Accent. *Dolmetsch Online*. Web:  
<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.dolmetsch.com%2Fdefsal.htm+&date=2018-05-14> adresinden 14 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet 22:  
<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DRpC44MC5fF8&date=2018-05-21> adresinden 21 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet 23:  
<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.oguztopoglu.com%2F2015%2F03%2Fmesut-cemil-tel-1959-hayat-dergisi.html&date=2018-05-21> adresinden 21 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet 24: Aksoy, E. (t.y.). Mes'ud Cemil (1902-1963). *Golden Horn Records*. Web:  
<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.goldenhorn.com%2Fdisplay.php4%3Fcontent%3Drecords%26page%3Dghp013turkish.html+&date=2018-05-10> adresinden 10 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet 25:  
<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.kimdirnedir.com%2Fmesut-cemil-kimdir.html&date=2018-05-21> adresinden 21 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet 26: Aksoy, E. (t.y.). Mes'ud Cemil (1902-1963). *Golden Horn Records*. Web:  
<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.goldenhorn.com%2Fdisplay.php4%3Fcontent%3Drecords%26page%3Dghp013turkish.html+&date=2018-05-10> adresinden 10 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet 27:  
<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.operamusica.com%2Fartist%2Fhugo-becker%2Fphoto%2F129322&date=2018-05-24> adresinden 24 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.



İnternet 28: İsfahân Peşrevi. *Türk Müzik Kültürünün Hafızası – Sanat Müziği Notaları*. Web:

[http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.sanatumuziginotalari.com%2Fnota\\_inderme.asp%3Fnotaid%3D14716%26mode%3D2%26sessionid%3D349972419&date=2018-05-21](http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.sanatumuziginotalari.com%2Fnota_inderme.asp%3Fnotaid%3D14716%26mode%3D2%26sessionid%3D349972419&date=2018-05-21) adresinden 21 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet 29: Müsteâr Peşrevi. *Türk Müzik Kültürünün Hafızası – Sanat Müziği Notaları*. Web:

[http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.sanatumuziginotalari.com%2Fnota\\_inderme.asp%3Fnotaid%3D19342%26mode%3D2%26sessionid%3D349972419&date=2018-05-21](http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.sanatumuziginotalari.com%2Fnota_inderme.asp%3Fnotaid%3D19342%26mode%3D2%26sessionid%3D349972419&date=2018-05-21) adresinden 21 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet 30: Müsteâr Saz Semâîsi. *Türk Müzik Kültürünün Hafızası – Sanat Müziği Notaları*. Web:

[http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.sanatumuziginotalari.com%2Fnota\\_inderme.asp%3Fnotaid%3D25982%26mode%3D1%26sessionid%3D349972419&date=2018-05-21](http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.sanatumuziginotalari.com%2Fnota_inderme.asp%3Fnotaid%3D25982%26mode%3D1%26sessionid%3D349972419&date=2018-05-21) adresinden 21 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet 31: Neva Saz Semâîsi. *Türk Müzik Kültürünün Hafızası – Sanat Müziği Notaları*. Web:

[http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.sanatumuziginotalari.com%2Fnota\\_inderme.asp%3Fnotaid%3D13889%26mode%3D2%26sessionid%3D349972419&date=2018-05-21](http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.sanatumuziginotalari.com%2Fnota_inderme.asp%3Fnotaid%3D13889%26mode%3D2%26sessionid%3D349972419&date=2018-05-21) adresinden 21 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet 32: Suzinak Saz Semâîsi. *Türk Müzik Kültürünün Hafızası – Sanat Müziği Notaları*. Web:

[http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.sanatumuziginotalari.com%2Fnota\\_inderme.asp%3Fnotaid%3D12009%26mode%3D2%26sessionid%3D349972419&date=2018-05-21](http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.sanatumuziginotalari.com%2Fnota_inderme.asp%3Fnotaid%3D12009%26mode%3D2%26sessionid%3D349972419&date=2018-05-21) adresinden 21 Mayıs 2018 tarihinde alınmıştır.



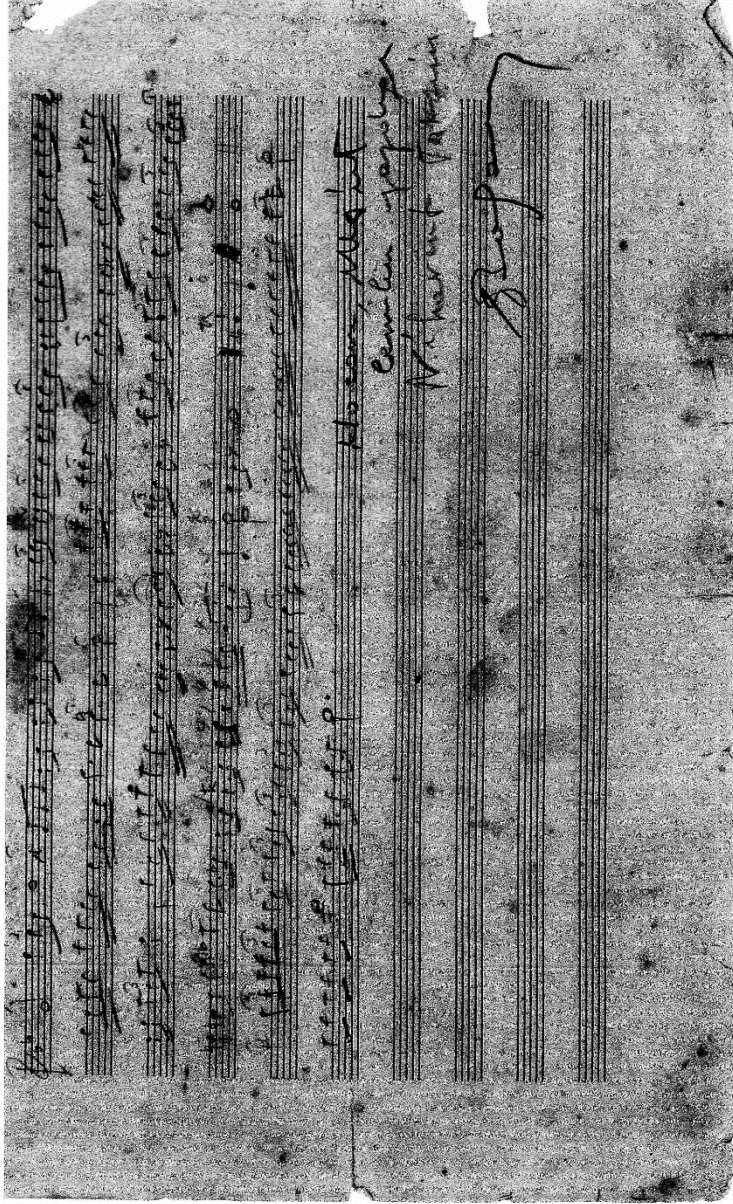


**EKLER**



EK-1. Mes'ud Cemil'in Tamamlanmamış Tanbur Metodundan Kendi El Yazısıyla  
Notaya Aldığı Nihâvend Makamındaki Tanbur Taksiminin Nota Örneği

CEMİL (1902-1963)  
Tamamlanmamış tanbur metodundan Nihavend taksim





EK-2. Mes'ud Cemil'in Rast Makamındaki 2 Numaralı Viyolonsel Taksiminin Notası

**Rast Taksim II**

Mansûr Akordunda

Taksim İcrâsı: Mes'ud Cemil

Notaya Alan: Koray İlgar

Süresi: 0'57"

(1)

Viyolonsel

*mp* *mf* *mp*

III IV III IV III

(2)

*mf* *cresc.* *f*

III IV

(3)

*mp* *f*

IV III IV

(3)

*mf* *mp* *dim.* *p* *pp* *f*

II III II III IV





EK-3. Mes'ud Cemil'in Müsteâr Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Notası

**Müsteâr Taksim**

Bolâhenk Akordunda

Taksim İcrâsı: Mes'ud Cemil

Notaya Alan: Koray İlgar

Süresi: 01'25"

(1)

Viyolonsel

*mp* *tr* *cresc.* *f*

I II II

*f* *mf*

II II

(2)

*dim.* *mf* *f*

II I

*f*

I II I

*f*

I II I

EK-3. (devam) Mes'ud Cemil'in Müsteâr Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Notası

②

*rit.* *accel.* *rit.*

**f** *dim.*

I II III I II II

② ①

*gliss.* *accel.* *tr.*

**mf** **mp**

I

④ ③ ② ③

*gliss.*

**mp**

II II

③ ②

*vib.*

II III II

② ② ① ② ①

(3) *gliss.*

**mf**

II I

EK-3. (devam) Mes'ud Cemil'in Müsteâr Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Notası

① — ② —

*accel.* .....

*mp*  
I II

① —

*mp*  
II



EK-4. Mes'ud Cemil'in Dügâh Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Notası

**Dügâh Taksim**  
Bolâhenk Akordunda

Taksim İcrası: Mes'ud Cemil

Notaya Alan: Koray İlgar

Süresi: 01'30"

(1) *accel.*

Viyolonsel

*mp* *mf* *f*

II III

*accel.* *vib.* *vib.* *vib.*

*ff* *f* II

*vib.* *accel.* *vib.*

*f* *dim.* *f*

II

*f* *mf*

II

*rit.* *rit.*

*mp* *mp*

II

EK-4. (devam) Mes'ud Cemil'in Dügâh Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Notası

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It consists of four staves of music, each with a circled number (1 or 2) above it, indicating different endings or sections. The notation includes various ornaments such as vibrato (vib.), trills (tr), and tremolos (trmm). Dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf) and forte (f). Articulations include accents (>), staccato (stacc.), and breath marks (v). Fingerings are indicated by numbers 1-4. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Staff 1: Circled 1 and 2. Dynamics: *p*, *mp*, *mf*. Markings: *accel.*, *vib.*, *>*. Fingerings: 1, 2, 3, 4.

Staff 2: Circled 1. Dynamics: *f*, *mp*, *mf*. Markings: *vib.*, *tr*. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5.

Staff 3: Circled 3, 2, 1. Dynamics: *dim.*, *mp*. Markings: *vib.*, *accel.*, *trmm*. Fingerings: 1, 2, 3, 4.

Staff 4: Circled 1. Dynamics: *cresc.*, *mf*. Markings: *vib.*, *trmm*, *stacc.*, *vib.*. Fingerings: 1, 2.

EK-5. Mes'ud Cemil'in Rast Makamındaki 1 Numaralı Viyolonsel Taksiminin Notası

**Rast Taksim I**  
Bolâhenk Akordunda

Taksim İcrâsı: Mes'ud Cemil  
Notaya Alan: Koray İlgar

Süresi: 01'46"

Viyolonsel

(1) ① ② ①

*p* *mp* *mf*

II III II

② ① ②

*f* *mp* *p*

III II III II

① ② ①

*cresc.* *tr* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *mp*

II

① ④

*accel..* *mf* *vib.* *f* *dim.*

III II III II III

EK-5. (devam) Mes'ud Cemil'in Rast Makamındaki 1 Numaralı Viyolonsel Taksiminin Notası

(3)

④ *gliss.* *tr* *gliss.* *tr* *gliss.* ① ②

III II III III II III I II I

② ① *gliss.* *gliss.* *accel.* *gliss.*

*cresc.* *f* I II I II

① ④ ① ②

*gliss.* *gliss.* (4) *vib.* *vib.* *tr* *mf* *mp*

III II II III III II III

① ② ④ ② ①

*vib.* *gliss.* *mf* *vib.* *vib.* *vib.* *vib.* *vib.*

IV

② ① ② ① ② ①

*rit.* *vib.* *gliss.* *vib.* *mf*

*mp* III IV



EK-6. Mes'ud Cemil'in Segâh Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Notası

Segâh Taksim

Bolâhenk Akordunda

Taksim İcrâsı: Mes'ud Cemil

Notaya Alan: Koray İlgar

Süresi: 01'49"

(1) ③

accel..

gliss.

Viyolonsel

vib. vib. vib.

mp

p

cresc.

IV III

① ② ④ ②

gliss.

vib. vib. vib.

mp

mf

mf

IV II

②

vib. vib.

mf

II

② ③

II III

① ②

gliss.

vib. vib.

mf

III II III II

EK-6. (devam) Mes'ud Cemil'in Segâh Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Notası

① *accel.* *mf* *cresc.* II III II III III II

② *f* *trm* *gliss.* *gliss.* ① ③ *gliss.* *mp* II III

① *mf* *vib.* *vib.* *vib.* *vib.* *mf* *mp* II III II III

① *mp* *trm* *vib.* *vib.* *vib.* *mp* *cresc.* *gliss.* *gliss.* III IV III II III

① *mp* *vib.* *trm* *vib.* *vib.* *vib.* *vib.* *vib.* III

③ ④ ① ③ *gliss.* *gliss.* *gliss.* *mp* *p* IV

EK-7. Mes'ud Cemil'in Isfahân Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Notası

**Isfahân Taksim**  
Bolâhenk Akordunda

Taksim İcrâsı: Mes'ud Cemil  
Notaya Alan: Koray İlgar

Süresi: 01'51"

(1)

Viyolonsel

*mp* *mf* *f* *dim.* *mp* *mf*

*vib.* *tr.* *accel.* *vib.* *tr.* *vib.* *tr.* *vib.* *tr.* *vib.* *tr.*

① ② ④ ② ④ ④ ② ③ ④ ① ③ ④ ① ② ①

II I II II I II II I II II I

EK-7. (devam) Mes'ud Cemil'in Isfahân Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Notası

① ②

*mf* *p* *f*

I II I II I II I

*f* *mf*

I

*f* *mf*

I II

*mf* *dim.*

II I II I II

*mf* *mp*

II III II I II I II

EK-7. (devam) Mes'ud Cemil'in Isfahân Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Notası

The musical score is written for a single melodic line on a cello. It consists of three staves of music, each with a treble clef and a 2/4 time signature. The first staff begins with a *mp* dynamic and includes fingering numbers (2, 1, 2, 1, 3, 0, 1, 1, 3, 1, 4, 2, 3, 1) and bowing marks. Above the staff are three phrases of fingering: ③, ②, ① and ②, ①. The second staff starts with *mp*, followed by *mf*, and includes performance directions: *accel.*, *rit.*, and *gliss.*. It features fingering numbers (1, 4, 3, 1, 4, 2, 0, 1, 1, 3, 1, 2, 1, 3, 1) and bowing marks. Above the staff are five phrases of fingering: ①, ②, ①, ②, ①, ③, ②. The third staff begins with *mp*, followed by *dim.*, and ends with *p*. It includes performance directions: *rit.*, *gliss.*, and *vib.*. Fingering numbers (3, 1, 1, 2, 1, 1, 3, 4, 1, 1) and bowing marks are present. Above the staff are three phrases of fingering: ①, ②, ①. The piece concludes with a double bar line.



EK-8. Mes'ud Cemil'in Bestenigâr Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Notası

**Bestenigâr Taksim**

Bolâhenk Düzeninde

Taksim İcrâsı: Mes'ud Cemil

Notaya Alan: Koray İlgar

Süresi: 01'56"

(1)

Viyolonsel

*mf* *f* *mf*

II III II

*mf* *f* *mf* *dim.*

II

(2)

*mf*

II III II III II

*accel.*

*f* *mf*

I II

(3)

*dim.* *mf* *cresc.* *f*

II

EK-8. (devam) Mes'ud Cemil'in Bestenigâr Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Notası

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of four staves of music, each with a unique fingering pattern indicated above the staff.

- Staff 1:** Starts with a *rit.* marking, followed by *accel.*. Dynamics include *mf*. Fingerings are ②-①, ②-③-②-①. Performance markings include *vib.*, *tr*, and a sixteenth-note run.
- Staff 2:** Dynamics range from *mf* to *mp* and back to *mf*. Fingerings are ①-③-②, ①-②, ①. Performance markings include *vib.*, *tr*, and *gliss.*.
- Staff 3:** Dynamics include *mf* and *cresc.*. Fingerings are ①-②-①-②, ①, ③, ④. Performance markings include *gliss.*, *vib.*, and a sixteenth-note run.
- Staff 4:** Dynamics range from *mp* to *dim.* to *p*. Fingerings are ④-②-①, ②-①, ②-①. Performance markings include *gliss.*, *vib.*, *tr*, and a sixteenth-note run.



EK-9. Mes'ud Cemil'in Ferahfezâ Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Notası

**Ferahfezâ Taksim**

Bolâhenk Akordunda

Taksim İcrâsı: Mes'ud Cemil

Notaya Alan: Koray İlgar

Süresi: 02'03"

(1)

Viyolonsel

mf f f f f

II I

rit.. accel.. rit..

f

I II

mf f mf

I

f mf f

I II I

(2)

dim. mf f mf mf dim.

I

EK-9. (devam) Mes'ud Cemil'in Ferahfezâ Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Notası

① ② ①

*rit.*

*mf* *dim.*

I II I II

① ③ ② ①

*vib.*

*mp*

II

① ② ①

*vib.*

*mp* *p*

II I II

(3) ① ③ ① ②

*vib.*

*mp* *cresc.*

II

② ①

*vib.*

*mf*

II III II III

EK-9. (devam) Mes'ud Cemil'in Ferahfezâ Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Notası

① ④ ② ①

*rit.*

*mf*

III

① ③ ② ① ② ①

*accel.*

*vib.*

*mp*

III II III

① ② ①

*vib.* *rit.*

*p* *mf* *p* *mp dim.*

III II III



EK-10. Mes'ud Cemil'in Hüseyinî Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Notası

Hüseyinî Taksim

Mansûr Akordunda

Taksim İcrası: Mes'ud Cemil

Notaya Alan: Koray İlgar

Süresi: 03'04"

Viyolonsel

①

(1) vib. accel. vib. vib. vib. vib.

*f* *mf*

III II

① ② ③

*mf*

II III

① ②

(2) accel. vib. vib. gliss. vib. vib. vib.

*mp* *f* *mf* *cresc.* *f* *mf*

II III II

② ③ ① ①

vib. vib. gliss. vib. vib.

*mf* *mf*

II III II

EK-10. (devam) Mes'ud Cemil'in Hüseynî Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Notası

① ————— ③ ————— ④ ————— ② ————— ① —————

*accel.* ———— *gliss.* ———— *gliss.* ———— *accel.* ————

*cresc.* < *mf*

II

① ————— ③ ————— ② ————— ① —————

*accel.* ————

*mf* *dim.* > *mf* *f*

II III II I II

① ————— ③ —————

*f* *mf* *dim.* >

II III II III

① ————— ④ ————— ② ————— ① —————

(3) *mp* *cresc.* *mf* ———— *f*

III II III

EK-10. (devam) Mes'ud Cemil'in Hüseyinî Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Notası

① ② ①

vib. gliss. vib. vib. vib. vib.

mf dim.

III II III

② ①

vib. vib. gliss. vib. vib. vib.

mp cresc. mf

III IV III II III

① ② ③ ②

(4) accel. tr. vib.

f mf

III II II III

♩ = 116 accel.

② ③ ④ ①

vib. vib. vib. vib. vib. vib. vib. vib. vib. vib.

mf

II III

EK-10. (devam) Mes'ud Cemil'in Hüseyinî Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Notası

① rit. - - - accel. - - - ② ① ④ ②

*mf* *dim.* *mp*

② ③ ② ①

*mf* *pizz.* *dim.*

① ② ① ② ① ④

*gliss.* *rit.* *pizz.* *arco* *p* *f*

④ ①

*f* *mf* *dim.*



EK-10. (devam) Mes'ud Cemil'in Hüseyinî Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Notası

① ————— ③ ————— ① ————— ② ① —————

*dim.* *mf*

II III II III III

① ————— ② —————

♩ = 84 *rit.*

*mf*

III II III II III II III

① ————— ② ————— ① —————

*dim.* *mp* *f*

III II III II III



EK-11. Mes'ud Cemil'in Hicazkâr-Nihâvend Makamlarındaki Viyolonsel Geçiş Taksiminin Notası

Hicazkâr'dan Nihâvend'e Geçiş Taksimi

Mansûr Akordunda

Taksim İcrâsı: Mes'ud Cemil

Notaya Alan: Koray İlgar

Süresi: 03'25"

(1)

Violyoncel

mp p cresc. p

III II

(2)

mp p mf

III II III

mf mp

II

mp mf

II III II

EK-11. (devam) Mes'ud Cemil'in Hicazkâr-Nihâvend makamlarındaki Viyolonsel Geçiş Taksiminin Notası

(3)

*mf* *mp* *mf* *f*

II III II II III

*accel.*

*mf* *mp*

II III III

*rit.*

*gliss.*

*p* *mp*

II III II

♩ = 48

*mf* *f* *mp*

II III

EK-11. (devam) Mes'ud Cemil'in Hicazkâr-Nihâvend Makamlarındaki Viyolonsel Geçiş Taksiminin Notası

③ ② ① ② ①

*gliss.*

*p* *cresc.* *mf* *p*

III II III

① ④ ②

*pizz.* (4) *arco*

*pp* *p* *mf* *f* *dim.*

III IV III IV III III

② ① ③ ② ①

*mp* *accel..* *cresc.*

II III

①

*mp* *p*

II III II

EK-11. (devam) Mes'ud Cemil'in Hicazkâr-Nihâvend Makamlarındaki Viyolonsel Geçiş Taksiminin Notası

(5) ①

*mf* *mp* *f*

IV III II III II III

① *gliss.* *accel. gliss.* ②

*mf* *dim.* *cresc.* *f*

III II III IV

② ① ①

*vib.* *vib.* *vib.* *pizz.* *p* *pp*

IV III II III IV I II III

EK-12. Mes'ud Cemil'in Isfahân Makamındaki Viyolonsel Ara Taksiminin Notası

**Isfahân Ara Taksimi**

Bolâhenk Akordunda

Taksim İcrâsı: Mes'ud Cemil

Notaya Alan: Koray İlgar

Süresi: 03'44"

(1)

Viyolonsel

mf II I f II mf mp

accel..

mf I f I II dim.

rit..

mp II I II I dim.

gliss.

mp II I mf II I III IV III

(2)

arco

mf II I f tr~ gliss. vib.

EK-12. (devam) Mes'ud Cemil'in Isfahân Makamındaki Viyolonsel Ara Taksiminin Notası

The musical score is written in treble clef and consists of five staves. The notation includes various technical markings and dynamics:

- Staff 1:** Starts with an *accel.* marking. Dynamics range from *mf* to *mp*. Fingerings I and II are indicated. Includes a 5-fingered chord and vibrato markings.
- Staff 2:** Starts with a *f* dynamic. Includes *accel.* and *rit.* markings. Fingerings I and II are indicated. Includes a 6-fingered chord and vibrato markings.
- Staff 3:** Starts with a *mf* dynamic. Includes *rit.* markings. Fingerings I and II are indicated. Includes vibrato markings.
- Staff 4:** Starts with a *f* dynamic. Includes *gliss.* and *cresc.* markings. Fingerings I and II are indicated. Includes vibrato markings.
- Staff 5:** Starts with a *dim.* marking. Dynamics range from *mf* to *f*. Fingerings I and II are indicated. Includes vibrato markings.



EK-12. (devam) Mes'ud Cemil'in İsfahân Makamındaki Viyolonsel Ara Taksiminin Notası

① ② ① *accel.*  
*f* *dim.* *vib.*  
 I II I II

(3) ① ② ③ ① ②  
*f* *mf*  
 II I II

② ① *accel.*  
*mf* *f*  
 II I II I II

② ① ③ ② ④ ③ ②  
*f* *mf* *f*  
 II I

② ① *accel.*  
*f* *mf*  
 I III II

EK-12. (devam) Mes'ud Cemil'in Isfahân Makamındaki Viyolonsel Ara Taksiminin Notası

① ② ③ ② ①

*mf* *f*

II III I III II

① ② ③ ② ③

*dim.* *f* *gliss.*

II III I

③ ① ② ①

*mp* *p* *mp*

I

① ④ ② ①

*mp* *mf* *dim.*

I

① ③ ①

*mf* *f* *mf*

II I II

EK-12. (devam) Mes'ud Cemil'in Isfahân Makamındaki Viyolonsel Ara Taksiminin Notası

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of seven staves of music. The notation includes various dynamics such as *mf*, *f*, *dim.*, *accel.*, and *rit.*. Articulations like *gliss.* and *vib.* are used throughout. Fingering numbers (0-4) are provided for many notes, and Roman numerals (I, II, III, IV) indicate fingerings for specific notes. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple notes. Slurs and accents are used to indicate phrasing and emphasis. The piece concludes with a double bar line.



EK-13. Mes'ud Cemil'in Müsteâr Peşrevi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

Müsteâr Peşrevi

Bolâhenk Akordunda

Süresi: 03'24"

1. HÂNE

MUHAMMES (♩=68-72)

Beste: Kemeñceci Nikolâki

İcrâ: Mes'ud Cemil

Notaya Alan: Koray İlgar

MES'UD CEMİL'İN  
VİYOLONSEL İLE  
İCRÂSI

ESERİN NOTASI

5

MÛLÂZİME (♩=72)

9

13

EK-13. (devam) Mes'ud Cemil'in Müsteâr Peşrevi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

2

2. HÂNE (♩=72-74)

17

① ② ①

*gliss.* *vib.* *gliss.* *vib.* *vib.* *pizz.*

I II I II I III

*mf*

21

① ② ① ②

arco

*gliss.*

I II I II

*mf* *dim.*

MÜLÂZİME (♩=74-76)

25

② ① ②

*vib.* *vib.* *gliss.*

II I II I II

*mf* *p* *mp* *mp* *p*

29

② ③ ② ① ③ ① ② ①

*gliss.* *gliss.* *vib.* *pizz.*

I II III IV II

*p* *pp*

EK-13. (devam) Mes'ud Cemil'in Müsteâr Peşrevi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

3. HÂNE (♩=76-80) 3

33 arco *gliss.* *vib.* *vib.* *vib.* *vib.* *vib.* *vib.*

II III IV III II

*mp* *cresc.* *mf*

37 *gliss.* *gliss.* *vib.*

II III IV

*mf* *mp* *dim.* *p*

MÛLÂZİME (♩=80-82)

41 *gliss.* *gliss.* *vib.* *vib.*

III II III IV III

*mp* *mf*

45 *gliss.* *gliss.* *vib.* *vib.*

III IV

*pp* *p* *mf*

EK-13. (devam) Mes'ud Cemil'in Müsteâr Peşrevi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

4 4. HÂNE (♩=80)

49 ①

53 ① ② ① ②

MÛLÂZİME (♩=80)

57 ② ① ② ① ② ① ②

61 ② ① ②



EK-14. Mes'ud Cemil'in Bestenigâr Peşrevi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

**Bestenigâr Peşrevi**

Bolâhenk Akordunda

Süresi: 04'46"

**1. HÂNE**

DEVİR-İ KEBİR (♩ = 64-66)

Beste: Tanbûri Numan Ağa

İcrâ: Mes'ud Cemil

Notaya Alan: Koray İlgar

MES'UD CEMİL'İN  
VİYOLONSEL İLE  
İCRASI

ESERİN NOTASI

4

7

10

EK-14. (devam) Mes'ud Cemil'in Bestenigâr Peşrevi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

MÛLÂZİME (♩=64)

13

① ② ①

vib. vib. vib. vib. vib.

*mf* *mf* *dim.*

IV III IV

16

② ①

vib. vib.

*mp* *mf* *mp*

IV III

19

2. HÂNE (♩=64-68)

① ②

III IV

*mf*

22

① ② ①

*mp* *cresc.* *mf*

IV III IV III IV III

EK-14. (devam) Mes'ud Cemil'in Bestenigâr Peşrevi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

25

①

*mf* *dim.* *f*

III II III II III II IV III

28

① ② ① ② ①

*cresc.* *ff* *f*

III IV III IV

MÜLÂZİME (♩=66-68)

31

① ② ①

*f* *mf*

IV III IV

34

② ①

*mp* *mf* *p* *mp*

IV III

EK-14. (devam) Mes'ud Cemil'in Bestenigâr Peşrevi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

3. HÂNE (♩=64-66)

37

① arco

*mp* *p*

IV III

40

③ ④

*mf*

III

43

① ② ① ② ①

*mf* *f* *gliss.*

III II III II III III

46

③ ①

*mf* *mp* *dim.*

III II III II III IV

EK-14. (devam) Mes'ud Cemil'in Bestenigâr Peşrevi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

49

*mp* *mf* *mp*

III IV III IV

52

*mp*

IV

4. HÂNE (♩ = 66-68)

55

*mf* *p*

IV III

58

*mf*

III II

EK-14. (devam) Mes'ud Cemil'in Bestenigâr Peşrevi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

61

*f* *p*

II III IV

64

*p* *mp*

III IV

MÛLÂZİME (♩=70)

67

*p*

IV III IV

70

*cresc.* *mp*

IV

SON KARAR

EK-15. Mes'ud Cemil'in İsfahân Peşrevi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

**İsfahân Peşrevi**

Bolâhenk Akordunda

Süresi: 05'23"

**1. HÂNE**

DEVİR-İ KEBİR (♩ = 74-78)

Beste: Tanbûri Cemil Bey

İcrâ: Mes'ud Cemil

Notaya Alan: Koray İlgar

MES'UD CEMİL'İN  
VİYOLONSEL İLE  
İCRASI

ESERİN NOTASI

4

7

10

EK-15. (devam) Mes'ud Cemil'in Isfahân Peşrevi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

MÜLÂZİME (♩=78-80)

13

①

*f* *mf*

III III IV III

16

② ① ② ① ② ④

*dim.* *mp*

III II III IV

19

④ ② ④ ② ①

*gliss.*

*mp*

IV II

22

② ① ③ ① ②

*mp*

III II III IV III IV



EK-15. (devam) Mes'ud Cemil'in Isfahân Peşrevi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

25 1. HÂNE (♩=80-84)

① ④

*mf* III IV vib. IV vib. vib.

28 ② ① ②

*mf* IV III III IV III IV vib. vib. vib.

31 ① ② ① ② ① ②

*mp* IV III IV III IV vib. vib. vib.

34 ③ ①

*mp* IV II III III III IV IV

EK-15. (devam) Mes'ud Cemil'in Isfahân Peşrevi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

MÛLÂZİME (♩=84-86)

37

III  
IV

III

*mf*

40

*mf*

III II III IV

43

*p* *gliss.* *pp* *p*

IV II

46

*cresc.* *mp*

III II III IV I II

EK-15. (devam) Mes'ud Cemil'in Isfahân Peşrevi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

2. HÂNE (♩=84-86)

49 arco vib. mf III II III IV II III II III

52 gliss. dim. III IV vib. vib. vib.

55 mf III II III vib. vib. vib. vib.

58 mp III IV III mf tr III II III vib. vib.

EK-15. (devam) Mes'ud Cemil'in Isfahân Peşrevi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

MÛLÂZİME (♩=86)

61 ① ② ③ ② ①

tr vib. vib. gliss. gliss.

mp mf

III

64 ① ② ④

stacc. vib. stacc.

p mp

III II III IV

67 ④ ② ①

vib. vib. tr vib.

mp

IV II

70 ② ① ② ① ②

gliss. vib.

mf cresc. mf

III II III IV III IV

EK-15. (devam) Mes'ud Cemil'in Isfahân Peşrevi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

2. HÂNE (♩ = 86-88)

73 ① ② gliss. ① ②

vib. vib. vib. vib. vib. vib.

*f* *mp* *p*

II III IV II III III II III

76 ① ② ① ② ①

vib. vib. vib. vib. vib. vib.

*mp* *mf*

III II

79 ①

pizz. arco pizz.

*mp*

I

82 ① ② ①

*mf*

I II I I I I I II I II I II I II I

EK-15. (devam) Mes'ud Cemil'in Isfahân Peşrevi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

MÛLÂZİME (♩ = 88-92)

85 ① ④ ② ①

arco  
vib.  
stacc.  
*p*  
I III

88 ① ② ① ② ④

vib.  
*p*  
III II III IV

91 ① ② ①

gliss.  
vib.  
vib.  
*mp* *cresc.* *mf* *f* *mf* *mp*  
III IV II

94 ② ① ② ① ②

gliss.  
*p* gliss.  
III II III IV III IV

rit. vib.

EK-16. Mes'ud Cemil'in Segâh Peşrevi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

Segâh Peşrevi

Bolâhenk Akordunda

Süresi: 05'32"

1. HÂNE

DEVİR-İ KEBİR (♩=70-74)

Beste: Neyzen Yusuf Paşa

İcrâ: Mes'ud Cemil

Notaya Alan: Koray İlgar

MES'UD CEMİL'İN  
VİYOLONSEL İLE  
İCRÂSİ

ESERİN NOTASI

4

7

10

EK-16. (devam) Mes'ud Cemil'in Segâh Peşrevi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

MÜLÂZİME (♩=74-78)

13

① ④

*mp*

IV III IV III III IV III

16

④ ① ② ① ② ①

*gliss.* *gliss.* *vib.* *dim.*

vib. *mf* vib. vib. vib. vib. vib.

III II III

19

① ④ ② ① ② ①

*gliss.* *gliss.* *gliss.*

*mf* *dim.* *mp*

III II III

22

① ② ① ④ ② ①

*tr* *vib.* *vib.* *vib.* *mf* *mf*

III IV III IV III IV III IV

2.



EK-16. (devam) Mes'ud Cemil'in Segâh Peşrevi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

2. HÂNE (♩ = 78-82)

25

① ② ④ ①

1 2 1 1 3 1 1 2 1 2 4 2 1 4 vib. 2 0

vib. vib. vib. vib.

**f**

III III II

IV

28

① ③ ④ ② ①

2 0 2 1 1 2 1 2 3 1 3 1 4 1 1 0

vib. *gliss.*

**f** **mf** **mf**

II III III III III III III III III

IV IV IV IV IV IV IV IV IV

31

①

1 0 1 0 1 0 1 0

*cresc.*

III III III

IV IV IV

34

① ③

0 4 3 1 0 3 1 2

vib. vib.

**f**

III III IV III IV

IV

EK-16. (devam) Mes'ud Cemil'in Segâh Peşrevi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

MÜLÂZİME (♩ = 82-84)

37

①

*f*

III IV III IV III IV III

40

① ② ①

*gliss.*

*f* *mf*

III II III

43

① ② ①

*mf*

III II III II III

46

① ② ① ② ①

*mf* *f* *mf*

III IV III III III III IV III IV II I II

2.

EK-16. (devam) Mes'ud Cemil'in Segâh Peşrevi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

3. HÂNE (♩ = 80-82)

49

*mf*

I II II III II

52

*mf* *f*

II III III II III II I II

55

*ff* *mf*

II III II

58

*mp*

II III II III IV III IV III IV

EK-16. (devam) Mes'ud Cemil'in Segâh Peşrevi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

MÛLÂZİME (♩=82-84)

61

① ————— ② —————

III IV III *mf*

64

① ————— ② ————— ① ————— ④ ————— ② ————— ① —————

*vib.* *vib.* *vib.* *tr.* *gliss.* *vib.* *vib.* *vib.*

III *mp* *mp* *p*

67

① ————— ② ————— ① —————

*pizz.* *vib.*

III II III II III *mp* *cresc.* *f*

70

① ————— ② ————— ① —————

*vib.* *arco*

III IV III IV III IV III IV *mf* *f*

2.

EK-16. (devam) Mes'ud Cemil'in Segâh Peşrevi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

4. HÂNE (♩ = 84-86)

73 ① ② ① ④ ② ①

*ff* *mf* *mp* *tr*

III IV III IV III IV III

76 ① ①

*vib.* *vib.* *vib.* *vib.* *vib.* *pizz.*

*mp* *mf* *mp* *p*

III II III IV

79 ④ ② ①

*arco* *vib.* *vib.* *vib.* *vib.* *vib.* *vib.* *vib.* *vib.*

*mf* *f* *mf* *f*

III II

82 ③ ① ③

*vib.* *vib.* *vib.* *vib.* *vib.* *vib.* *vib.*

*mp* *p* *mf*

IV III IV III IV III IV

EK-16. (devam) Mes'ud Cemil'in Segâh Peşrevi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

MÜLÂZİME (♩ = 86-88)

85

①

*mf*

III  
IV

88

① ② ① ② ①

*mp* vib. vib. vib. vib. vib. vib. vib.

III  
IV III

91

① ④ ② ① ② ①

*mf* vib. vib. *gliss.* vib. vib. *gliss.* *cresc.* vib.

III II II III

94

① ② ① ② ①

*f* *gliss.* *gliss.* *rit.* vib. *mf*

III IV III IV III IV III IV

EK-17. Mes'ud Cemil'in Nevâ Saz Semâîsi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

**Nevâ Saz Semâîsi**  
Bolâhenk Akordunda

Süresi: 03'29"

**1. HÂNE**

AKSAK SEMÂÎ (♩=122-128)

Beste: Ziyâ Paşa

İcra: Mes'ud Cemil

Notaya Alan: Koray İlgar

MESUD CEMİL'İN  
VIYOLONSEL İLE  
İCRÂSİ

ESERİN NOTASI

MÜLÂZİME (♩=128-132)

EK-17. (devam) Mes'ud Cemil'in Nevâ Saz Semâisi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

9

*f* *mf* *spicc.*

I II I III II

1.

11

*mf* *mp*

III II

2.

2. HÂNE ( ♩ = 134-136)

13

*mf* *mp*

II I I II I

15

*f* *p*

II I



EK-17. (devam) Mes'ud Cemil'in Nevâ Saz Semâisi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

17

*mp* *mf*

II I

MÛLÂZİME (♩=136-142)

19

*f* *mf*

I

21

*f*

I II I II I III II

23

*f*

III II

EK-17. (devam) Mes'ud Cemil'in Nevâ Saz Semâisi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

3. HÂNE (♩=144-146)

25 

27 

29 

MÛLÂZİME (♩=146-152)

31 

EK-17. (devam) Mes'ud Cemil'in Nevâ Saz Semâisi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

33

*f* *ff*

I II I III II

35

*ff* *rit.*

III IV

4. HÂNE  
YÜRÜK SEMÂİ (♩=202-210)

37

*mp* *mf*

II I II I II III

41

*f* *dim.*

II I II



EK-17. (devam) Mes'ud Cemil'in Nevâ Saz Semâîsi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

MÛLÂZİME (♩=136)

61

*f*

63

*accel.* (♩=150)

*f* *mf*

65

*rit.* *gliss.*

*mf* *f* *mf*



EK-18. Mes'ud Cemil'in Müsteâr Saz Semâîsi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

**Müsteâr Saz Semâîsi**

Bolâhenk Akordunda

Süresi: '04"06

**I. HÂNE / MÛLÂZİME**

AKSAK SEMÂÎ (♩=106)

Beste: İrticâl Dede

İcrâ: Mes'ud Cemil

Notaya Alan: Koray İlgar

①

MES'UD CEMİL'İN  
VİYOLONSEL İLE  
İCRASI

arco  
vib.

pizz.

*f* *mf* *f* *dim.*

II III II I II I II I II I

ESERİN NOTASI

①

*mf* *p* *mp*

I II I II I II I II I III I III II I

2. HÂNE (♩=108-110)

① ② ① ④

*mf* *f*

II I II I II I II I II I

① ②

arco  
vib.

*mf* *p*

II III IV

EK-18. (devam) Mes'ud Cemil'in Müsteâr Saz Semâîsi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

MÛLÂZİME (♩=110-112)

9

*f*

III IV III IV III

11

*mf* *mp*

III III IV III II

3. HÂNE (♩=116-118)

13

*f* *dim.*

II I II III

15

*f* *mf* *dim.* *mp*

III IV



EK-18. (devam) Mes'ud Cemil'in Müsteâr Saz Semâîsi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

(♩ = 118-120)

17

② pizz.

*ff*

*dim.*

vib.

II III

I II IV

19

②

① arco

*f*

*mf*

*dim.*

II III

III

II

II III II

MÛLÂZİME (♩ = 120-122)

21

① pizz.

*mp*

*dim.*

*p*

II I II II I II II I II I II

23

①

③

①

*mp*

*p*

*mf*

*p*

rit. - - - -

II I II III I II III I II II I II III II III I

EK-18. (devam) Mes'ud Cemil'in Müsteâr Saz Semâisi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

4. HÂNE

YÜRÜK SEMÂİ (♩=204-210)

25

①

*mf*

II I II I II I II I II I II I II I II

29

①

*f*

II I II I II I II I II I II I III II I

(♩=212-214)

33

①

*mf*

II I II I II I II I II I II I II I II

37

①

*rit.* - - - - -

*mf*

II I II I II I II I III I II II

EK-18. (devam) Mes'ud Cemil'in Müsteâr Saz Semâîsi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

MÜLÂZİME (♩ = 116-120)

41 pizz. *mf*

43 arco *cresc.* *f* *mf* vib.

(♩ = 120-122)

45 *f*

47 *mf* stacc.

The musical score is written for a cello in 10/8 time. It consists of four systems of music, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The first system (measures 41-42) is marked 'pizz.' and 'mf'. The second system (measures 43-44) is marked 'arco', 'cresc.', 'f', and 'mf', and includes a 'vib.' marking. The third system (measures 45-46) is marked 'f'. The fourth system (measures 47-48) is marked 'mf' and 'stacc.'. Fingerings are indicated by numbers 0-3. Dynamics are indicated by 'mf', 'f', and 'mf'. The tempo is marked as 'MÜLÂZİME (♩ = 116-120)' and '(♩ = 120-122)'. There are also some circled numbers 1 and 2 above the staff.

EK-18. (devam) Mes'ud Cemil'in Müsteâr Saz Semâîsi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

4. HÂNE (♩=220-240)

49

② ① ④ ①

pizz.

*mf*

II III I II I II I II I II I II

53

①

*mf*

II I II I II I II I II I

(♩=220-240)

57

① ② ①

*mf*

II I II I II I II I II I II I II

61

①

*mf*

II I II I II I II I II I II I II

arco rit. vib.

EK-18. (devam) Mes'ud Cemil'in Müsteâr Saz Semâisi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

MÛLÂZİME (♩=120-130)

65

*mp*

*cresc.*

67

*f*

*mf*

*accel.*

(♩=180-190)

69

*f*

*mf*

*stacc.*

71

*mf*

*rit.*

*sfz*



EK-19. Mes'ud Cemil'in Sûzinâk Saz Semâîsi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

Sûzinâk Saz Semâîsi  
Bolâhenk Akordunda

Sûresi: 04'45"

1. HÂNE

AKSAK SEMÂÎ (♩=110-116)

Beste: Kemengeci Nikolâki

İcrâ: Mes'ud Cemil

Notaya Alan: Koray İlgar

MES'UD CEMİL'İN  
VIYOLONSEL İLE  
İCRASI

ESERİN NOTASI

3

(♩=118-122)

5

7

EK-19. (devam) Mes'ud Cemil'in Sûzinâk Saz Semâisi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

MÛLÂZİME (♩=124-126)

9

① ④ ① ②

0 4 2 1 2 4 1 0 1 2 4 1 0 4 2 1 3

vib. vib. tr. tr. vib. vib.

II III IV III IV

*mf* *mp*

11

① ①

gliss. vib. gliss. vib.

3 2 1 0 4 1 2 4 2 1 0 4 2 1

IV III IV III IV III IV

*mf* *mp*

13

(♩=128)

①

0 4 2 1 0 2 4 1 0 4 2 1 4 3

vib. vib. tr. vib. vib. vib.

II III II III IV III IV vib.

*f* *cresc.*

15

② ①

vib. gliss. gliss. vib.

4 3 2 1 1 0 4 1 2 4 2 1 0 4 2 1

IV III IV III IV III IV

*mf*



EK-19. (devam) Mes'ud Cemil'in Sûzinâk Saz Semâîsi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

2. HÂNE (♩=128-132)

17

② ① ① ④ ①

tr vib. vib. gliss.

IV III IV III II III IV III

**f**

19

vib. vib. vib. vib. vib.

**mf** **mp**

III II III II III

(♩=132-136)

21

gliss. vib. vib. gliss.

**f**

IV III IV III II III IV

23

vib. vib. vib. vib. vib.

**mf** **f** **p**

III II III II III

EK-19. (devam) Mes'ud Cemil'in Sûzinâk Saz Semâîsi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

MÛLÂZİME (♩=136)

25

①  
stacc. pizz. arco stacc.  
III II III II III IV III IV  
*p* *f* *dim.* *mp*

27

② ① ② ① ② ①  
gliss. gliss. vib.  
IV III IV III IV  
*mf* *mp*

(♩=138)

29

① ④ ① ②  
II III II III III IV III IV  
*f* *mf*

31

② ① ② ①  
gliss. gliss. vib.  
IV III IV III IV III IV  
*mp* *dim.*

EK-19. (devam) Mes'ud Cemil'in Sûzinâk Saz Semâîsi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

3. HÂNE (♩=138-140)

33

①

vib. vib. vib.

II III II III II III II III II

*f*

35

① ② ① ④ ② ①

vib. 1 2 1 0 gliss. 1 vib.

*f* *dim.*

II III

(♩=140-142)

37

①

vib. vib.

II III II III II III II

*mf*

39

① ② ① ② ①

gliss. 1 2 1 0 vib. 3 4 1 1

*mf* *mp*

II III III

EK-19. (devam) Mes'ud Cemil'in Sûzinâk Saz Semâîsi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

MÛLÂZİME (♩=142)

41 ①

② ①

II III II III IV III IV

*p*

43 ② ① ② ① *gliss.* ② ① *gliss.*

IV III IV III IV

*mp* *p* *mf*

(♩=142-144)

45 ①

II III II III IV III IV

*mp*

47 ① *gliss.* ② *rit.* ①

IV III IV III IV III IV

*mf* *p*

EK-19. (devam) Mes'ud Cemil'in Sûzinâk Saz Semâîsi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

4. HÂNE  
BİLEŞİK SOFYAN (♩=184-192)

49

①

pizz.

mf

f

dim.

III IV III II IV III IV III II IV

1. 2. 0 1

51

①

mf

mp

dim.

arco

mf

III IV III II IV III IV III

1. 2.

53

①

f

mf

gliss.

II III II IV III IV II III IV III

55

④

①

mf

f

mp

mf

III III IV II III IV III IV

EK-19. (devam) Mes'ud Cemil'in Sûzinâk Saz Semâîsi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

57

①

pizz. arco

mf

IV III

59

①

(♩=170)

rit..

vib.

mf

f

p

pp

III

IV III

IV

MÜLÂZİME (♩=136-138)

61

①

pizz. vib. vib. vib. arco

vib. vib. vib. vib. vib. spicc.

mp

mf

f

mf

mp

III

III

IV

III

IV III

IV

63

② ①

gliss. gliss.

vib. vib.

mf

f

f

IV

III

IV

III

IV

III

IV

III

IV

EK-19. (devam) Mes'ud Cemil'in Sûzinâk Saz Semâîsi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

(♩ = 142-152)

65

①

*f* III IV III IV III IV

67

①

*rit.* *vib.* *dim.* *mf* *f* *>* *mf*





EK-20. Mes'ud Cemil'in Rast Saz Semâîsi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

**Rast Saz Semâîsi**  
Bolâhenk Akordunda

Süresi: 06'02"

**1. HÂNE**

AKSAK SEMÂÎ ( ♩ = 106-114 )

Beste: Benli Hasan Ağa

İcrâ: Mes'ud Cemil

Notaya Alan: Koray İlgar

MES'UD CEMİL'İN  
VIYOLONSEL İLE  
İCRÂSİ

ESERİN NOTASI

mf f p

pizz. arco

1 0 4 0

3

f mf

vib.

1 2 4 4 3 1 3 3 4 3 2 4 1 2 4

( ♩ = 116-118 )

5

mf

vib.

1 3 4 2 1 2 4 4 0 2 0

7

mf dim. p

vib.

0 1 3 4 3 0 1 4 3 4 1

EK-20. (devam) Mes'ud Cemil'in Rast Saz Semâisi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

MÛLÂZİME (♩=118-120)

9

① ④ ① ②

*pp* *mf* *mf* *mp*

III II III

11

② ①

*mf* *mp*

IV III IV III IV

(♩=120)

13

① ② ① ④ ①

*mp* *mf* *f* *mf*

III IV III II III

*gliss.*

15

② ① ② ①

*mf* *tr* *vib.* *mp*

IV III IV III IV

EK-20. (devam) Mes'ud Cemil'in Rast Saz Semâîsi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

2. HÂNE (♩=120)

17

① ② ①

*mf*

IV III IV III

19

① ② ①

*mf*

IV III IV III

(♩=122)

21

② ① ④ ①

*f*

II III IV III

23

①

*mf* *dim.* *p*

IV III IV

EK-20. (devam) Mes'ud Cemil'in Rast Saz Semâisi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

MÛLÂZİME (♩=122)

25 ① stacc. ④ ① gliss. ④ ①

*mp* *mf* *f*

III II III II III II III

27 ② ①

*dim.* *mf*

IV III IV

(♩=124)

29 ① spicc. ② ① vib.

*mf* *f*

III II I II

31 ①

*f* *mf*

tr

II I II I I II III II

EK-20. (devam) Mes'ud Cemil'in Rast Saz Semâîsi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

3. HÂNE (♩=124)

33

① ④ ① ② ④

*f* *mf* *cresc.* *f*

II IV III

35

① ② ③ ①

*f* *mf* *spicc.*

II III IV

(♩=124)

37

① ② ①

*f* *mp*

IV III II III II

39

① ② ③ ①

*mf* *mp* *dim.* *p*

II

EK-20. (devam) Mes'ud Cemil'in Rast Saz Semâisi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

(♩ = 126)

41

arco

mf

f

vib.

vib.

gliss.

II

III

II

III

II

III

43

vib.

vib.

f

vib.

trm

vib.

III

IV

III

(♩ = 126)

45

f

vib.

vib.

vib.

gliss.

gliss.

mf

IV

III

47

vib.

mf

gliss.

trm

vib.

p

III

IV

EK-20. (devam) Mes'ud Cemil'in Rast Saz Semâisi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

MÛLÂZİME (♩=126)

49

stacc. pizz. arco vib.

*mf* *f* *dim.*

III II III I IV

51

*mf* *f* *dim.* *mf*

II I II I I II

(♩=126-128)

53

gliss.

*mp* *mf*

II I II

55

*mf* *mp* *p*

II I II I I II IV

EK-20. (devam) Mes'ud Cemil'in Rast Saz Semâisi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

4. HÂNE  
YÜRÜK SEMÂİ (♩=96-98)

57 arco  
*mp* II III IV *p* II III *cresc.*

59 *mf* IV III *mp* IV III IV *p* III IV

(♩=100)

61 *mp* III IV III IV III II III II III

63 *mf* IV III *mp* IV



EK-20. (devam) Mes'ud Cemil'in Rast Saz Semâîsi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

(♩=100)

65

① ② ④

*p* *mf*

IV III IV

vib. vib.

67

② ③ *gliss.* ② ①

*mf* *mp*

IV III

vib. tr

(♩=102)

69

① ② ①

*mp*

III

71

*rit.*

①

*pizz.*

*mp*

II IV

EK-20. (devam) Mes'ud Cemil'in Rast Saz Semâisi'ndeki Viyolonsel İcrâsının Notası

MÛLÂZİME (♩=136-138)

73 arco *p* *mf*

75 *mp* *tr*

77 (♩=140) *p* *mf*

79 *mf* *rit.* *vib.* *p*

EK-21. Kemeñçeci Nikolâki'nin Müsteâr Peşrevi'nin Cüneyt Kosal İmzalı Asıl Nüşhası

Uoul : Muhammes (♩ = 80) Müsteâr Peşrevi No=1 Nikolinin

3 (teslim)

teslim

24

24-11-958



EK-22. Tanbûrî Numan Ağa'nın Bestenigâr Peşrevi'nin Suphi Ezgi'nin Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi (Cilt 2) Adlı Eserindeki Asıl Nüshası

*Mirâti dil*

Bestenigâr Peşrevi Nu'man Ağa

1  $\text{♩} = 80$  Düm düm tek düm tek

Ağır *devrikibir* tek düm tek te ke te ke

§ *mûlaxime*

1 2

§ 2

1 3

EK-22 (devam) Tanbûrî Numan Ağa'nın Bestenigâr Peşrevi'nin Suphi Ezgi'nin  
Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi (Cilt 2) Adlı Eserindeki Asıl Nüshası

1 2 1

Sûzinâk Peşrevi Doktor Suphî

108 Düm düm tek düm tek

*Ağırca* 1

devri kebir tek düm tek teketeke

§ mülazime

2

EK-23. Tanbûrî Cemil Bey'in İsfahân Peşrevi'nin Nuri Duyguluer İmzalı Asıl Nüshası

1 İsfahan Peşrevi No: 2 طنبوری جمیل بے ایصفهان دو گیاره اولده اصغر با به شروی

SIN  
NURI DUYGULUER  
ARMAĞAN

صاحب اثرده یازیلدیله عین اولوب ایمن خاندانده فصلد با بیجا منده - نوری





EK-24. Neyzen Yusuf Paşa'nın Segâh Peşrevi'nin Suphi Ezgi'nin Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi (Cilt 5) Adlı Eserindeki Asıl Nüshası

3

4

SON

NAVİ YUSUF PAŞA

Birinci kitabın 206. ci sahifesinde Yusuf Paşanın muhtasar Terceme-i hali vardır. Onun Segâh peşrevile Sax someistini buraya yazdık.

SEGÂH PEŞREVI NAVİ YUSUF PAŞA

(Note IX)

Deuri Kebir

EK-24. (devam) Neyzen Yusuf Paşa'nın Segâh Peşrevi'nin Suphi Ezgi'nin Nazarı ve  
Amelî Türk Mûsikîsi (Cilt 5) Adlı Eserindeki Asıl Nüshası

Handwritten musical score for a piece titled "Segâh Peşrevi" by Yusuf Paşa. The score is written on ten staves of five-line music paper. It features a complex melodic line with various rhythmic patterns and accidentals. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 2/4. The piece is marked with a "S" symbol and the word "Mülâzime" above the third staff. The score ends with a double bar line and a fermata. The page number 424 is written at the bottom left of the page.

EK-24. (devam) Neyzen Yusuf Paşa'nın Segâh Peşrevi'nin Suphi Ezgi'nin Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi (Cilt 5) Adlı Eserindeki Asıl Nûshası



SEGÂH SAZ SEMÂİ YUSUF PAŞA  
(Nota X)





NEVA SAZ SEMAİSİ  
N°25

U. Ziya PAŞA

①

②

③

④

*Cüneyt Kosal*



EK-26. İrticâl Dede'nin Müsteâr Saz Semâisi'nin Şamlı Selim Sâzende Mecmuası'ndaki Asıl Nüshası

Müster Saz Semâisi - İrticâl Dede  
Meteârî Lak' Lemâir - İrticâl dede  
ساز سمراسی . ارتجال دده  
برخی نغزانه . تسلیمدر  
Birtâkharâkî  
teşümür.



1. Hane



2. Hane  
اکی نغزانه



3. Hane  
اکی نغزانه تسلیم



4. Hane  
درد برخی نغزانه تسلیم



تسلیم



5. O. M. G.  
Collection. SAZENDE, chamli Selim





EK-27. Kemeñçeci Nikolâki'nin Sûzinâk Saz Semâîsi'nin TRT Repertuarı'ndaki  
Asıl Nûshası

SUZİNÂK SAZ SEMÂİSİ

Aksak Semaî

Nicolâki

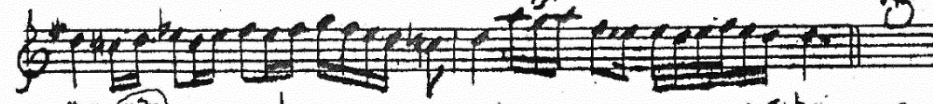
Birinci Hane



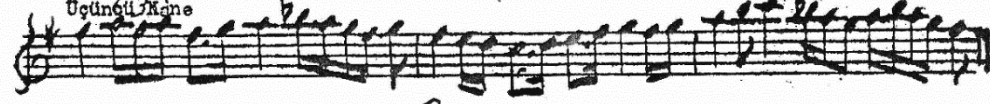
TESLİM:



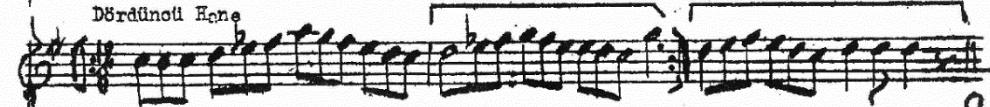
İkinci Hane



Üçüncü Hane

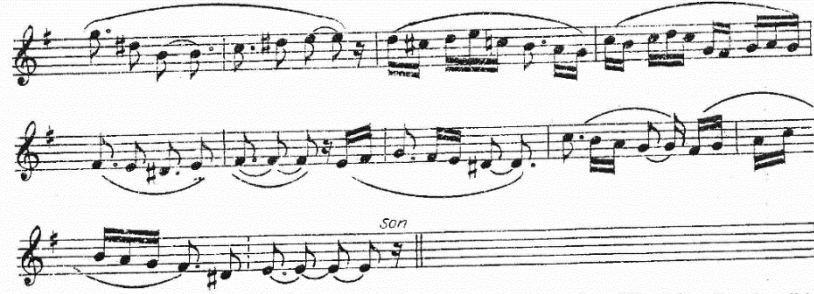


Dördüncü Hane





EK-28. Benli Hasan Ağa'nın Rast Saz Semâîsi'nin Suphi Ezgi'nin Nazarı ve Amelî Türk Mûsikîsi (Cilt 3) adlı Eserindeki Asıl Nûshası



Ru'nuvaz semaîsinin birinci hanesi aynı zamanda mülazimesidir. tekrâr eder; iki devreli ve onların her birinde ikîşer tali devreciklidir; ikinci hane (üç tali devrecikli) bir devreli olup baştaki mülazime ile üç devreli bir cümle olmuştur; üçüncü hane iki devreli yukarıki mülazime ile dört devreli olmuştur; dördüncü hanesi cürcüna usulünde iki devreli olup yine cürcüna usulünde yukarıki mülazimeyi taklidetmiştir : bu esere temli dir deriz; devreler öneş ardeşlerden tereküb etmiştir; hayalî şeklini aşağıda yazdık :

adet	cümle	devre
1°	a =	2 mükerrer
2°	b a =	3
3°	c a =	4
4°	d a =	4

**Dördüncü şekil.** — Bu şekil semaflerde, birinci hanenin ilk devreli kısmından sonra teslim veya terkibi intikal tesmiye edilen bir devreli diğer bir kısım gelir: onu müteakib yine bir devreli bir kısım geldikten sonra ikinci devre tekrâr ederek cümle biter; sonra ikinci haneyi yine ilk hanede olduğu gibi üç devre ta'kib eder; üçüncü hane den sonra yine o üç devre semaî usulünde taklid edilmiş olduğu halde gelir; buna misal olarak Benli Hasan ağanın Rast ve üçüncü Selim'in Süzîdîlara sazsemaîlerini yazdık :

Rast Sazsemaî

Benli Hasan ağa



EK-28. (devam) Benli Hasan Ağa'nın Rast Saz Semâîsi'nin Suphi Ezgi'nin Nazârî ve Amelî Türk Mûsikîsi (Cilt 3) Adlı Eserindeki Asıl Nüshası

The musical score consists of ten staves of notation in a single system. The notation is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into several sections, each labeled with '2inci t.d.' (second time) or '1inci t.d.' (first time). There are also markings for 'teslim' (end of a phrase) and 'mülazime' (a specific rhythmic pattern). The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Rast semâîde devreler talî ikîşer devreciklere bölünmüştü; evvela birinci devre, sonra teslim, daha sonra mülazime, nihayetle yine teslim gelmiştir; bu eser temlidir; şeklini aşağıda yazdık.

	adet	cümle	devre	üçüncü haneden
sonra gelmiş olan mülazimenin iki devresi yü-	1°	abc b	= 4	
rük semâî ölçüsünü de	2°	db c b	= 5	
olup üçüncü devresi yine aksak semâîdir.	3°	eb c b	= 5	

Süzidilârâ sazsemâi

3üncü Sultan Selim

The musical score for 'Süzidilârâ sazsemâi' is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It starts with a tempo marking of 'serkene' and a time signature of 152. The score is divided into sections labeled '1inci devrecik' and '2inci t.d.'. The notation includes various rhythmic values and rests. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

EK-29. Taksim ve Saz Eseri İcrâlarının Notaya Alınmasına Yönelik Islak İmzalı  
Kontrol-Onay Tutanağı 1

**TAKSİMLERDEKİ ve SAZ ESERLERİNDEKİ VİYOLONSEL İCRALARININ  
NOTAYA ALINMASINA YÖNELİK KONTROL-ONAY TUTANAĞI**

Koray İlgar tarafından hazırlanan “Türk Müziği Viyolonsel İcracılığında Mesud Cemil” başlıklı doktora tez çalışmasında ayrıntılı icra tahlili yapılan 11 adet taksim ile 8 adet saz eserinin Mesud Cemil’e ait viyolonsel icra kayıtlarında olduğu şekliyle adı geçen öğrenci tarafından doğru ve eksiksiz olarak notaya alındığını bizzat kontrol ederek onayladığımı beyan ederim.

19/04/2018  
Öğr. Gör. Haluk BÜKÜLMEZ



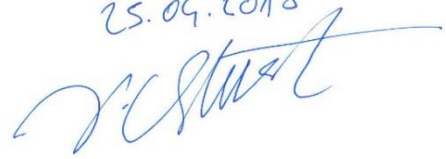


EK-30. Taksim ve Saz Eseri İcrâlarının Notaya Alınmasına Yönelik Islak İmzalı  
Kontrol-Onay Tutanağı 2

**TAKSİMLERDEKİ ve SAZ ESERLERİNDEKİ VİYOLONSEL İCRALARININ  
NOTAYA ALINMASINA YÖNELİK KONTROL-ONAY TUTANAĞI**

Koray İlgar tarafından hazırlanan “Türk Müziği Viyolonsel İcracılığında Mesud Cemil” başlıklı doktora tez çalışmasında ayrıntılı icra tahlili yapılan 11 adet taksim ile 8 adet saz eserinin Mesud Cemil’e ait viyolonsel icra kayıtlarında olduğu şekliyle adı geçen öğrenci tarafından doğru ve eksiksiz olarak notaya alındığını bizzat kontrol ederek onayladığımı beyan ederim.

Öğr. Gör. Dr. Selçuk ÖZTÜRK

25.04.2018  




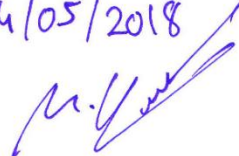


EK-31. Taksim ve Saz Eseri İcrâlarının Notaya Alınmasına Yönelik Islak İmzalı  
Kontrol-Onay Tutanağı 3

**TAKSİMLERDEKİ ve SAZ ESERLERİNDEKİ VİYOLONSEL İCRALARININ  
NOTAYA ALINMASINA YÖNELİK KONTROL-ONAY TUTANAĞI**

Koray İlgar tarafından hazırlanan “Türk Müziği Viyolonsel İcracılığında Mesud Cemil” başlıklı doktora tez çalışmasında ayrıntılı icra tahlili yapılan 11 adet taksim ile 8 adet saz eserinin Mesud Cemil’e ait viyolonsel icra kayıtlarında olduğu şekliyle adı geçen öğrenci tarafından doğru ve eksiksiz olarak notaya alındığını bizzat kontrol ederek onayladığımı beyan ederim.

Arş. Gör. Mehmet Korhan İLGAR

04/05/2018  




EK-32. Mes'ud Cemil'in Türk Müziği Viyolonsel İcrâ Tavrına Yönelik Pozisyon Alıştırması Örneği

**Pozisyon Alıştırması**

(1 - 2 - 3 - 4. Pozisyonlar)

Düzen: Bolâhenk  
Makam: Nihâvend  
Yazan: Koray Ilgar

Yürük Semai (♩=140-160)

The musical score consists of four staves of music in 6/8 time, with a tempo of 140-160 beats per minute. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into four systems, each containing two staves. The first system starts with a treble clef and a 6/8 time signature. The music is written in a single melodic line. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. Positions are indicated by Roman numerals II, III, I, and II below the staves. The second system continues the melody with similar fingerings and positions. The third system shows further development of the melody with more complex fingerings and positions. The fourth system concludes the piece with a final cadence. The score is annotated with circled numbers 1, 2, 3, and 4, indicating specific fingerings or positions for the notes.

\*Alıştırmayı çalışırken pozisyon numaralarına, yay hareket yönlerine, parmak numaralarına ve tel değişimlerine dikkat ediniz. Entonasyon niteliği açısından alıştırmadaki her bir pozisyonu iyi tutunuz. Ezgisel bütünlük açısından pozisyonlar arasındaki geçişi mümkün olduğunca esnek bir şekilde yapmaya çalışınız. 4 temel pozisyondan her birinin tuşedeki yerini iyice öğrenene ve pozisyon geçişleri arasındaki esnekliği sağlayıncaya dek alıştırmaı tekrarlamaya devam ediniz. Alıştırmanın temposunu yavaştan hızlıya doğru kademeli şekilde arttırarak çalışınız.



EK-33. Mes'ud Cemil'in Türk Müziği Viyolonsel İcrâ Tavrına Yönelik Yay Tekniği  
Alıştırması Örneği

**Yay Tekniği Alıştırması\***  
(Spiccato)

Sofyan (♩=60-80)  
spicc.

Düzen: Bolâhenk  
Makam: İsfahan  
Yazan: Koray İlgar

II I II I

I II III II

\*Bu alıştırma yayın orta bölgesini kullanınız. Yayın kılığını tellerin üzerinde küçük hareketlerle ve hafifçe sektirerek/zıplatarak çalışınız. Alıştırma çalışırken yay hareket işaretlerine, parmak numaralarına ve tel değişimlerine dikkat ediniz. Spiccato yay tekniği tını ve karakter olarak oturuncaya dek alıştırmaı birçok kere tekrar ediniz. Alıştırmanın temposunu yavaştan hızlıya doğru kademeli olarak arttırarak çalışınız.



EK-34. Mes'ud Cemil'in Türk Müziği Viyolonsel İcrâ Tavrına Yönelik Süsleme Teknikleri Alıştırması Örneği

Süsleme Teknikleri Alıştırması\*

(Çarpma - Glissando - Grupetto - Mordan - Pizzicato - Trill - Vibrato)

Düzen: Bolâhenk  
Makam: Bestenigâr  
Yazan: Koray İlgar

Sofyan (♩=44-60)

The musical score consists of four staves of notation in 4/4 time, featuring various techniques such as glissando, vibrato, trills, and pizzicato. The first staff includes techniques like gliss., vib., pizz., and arco. The second staff includes gliss., vib., and pizz. The third staff includes arco, gliss., vib., pizz., and tr. The fourth staff includes gliss., vib., and tr. The score is divided into four measures, each labeled with a Roman numeral (II, III, II, III, II, III, I, I, II, I, II, III).

\*Alıştırmayı belirtilen en yavaş tempoda çalışmaya başlayınız. Her bir süsleme tekniğinin icra özelliğini kavrayınca ve sol eldeki uygulamasını iyice oturtuncaya dek alıştırmaı tekrar ediniz. Süsleme tekniklerini çalışırken entonasyona, yay hareketlerine, parmak numaralarına ve tel değişimlerine dikkat ediniz. Alıştırmaı yer alan süsleme tekniklerinin icrasını geliştirdikçe tempoyu da kademeli şekilde hızlandırarak çalışınız.









EK-36. Mes'ud Cemil'in Türk Müziği Viyolonsel İcrâ Tavrına Yönelik Tartımsal  
Unsur Alıştırması Örneği

**Tartımsal Unsur Alıştırması\***

(Üçleme, Beşleme, Altılama, Yedileme ve Senkop)

Düzen: Bolâhenk  
Makam: İsfahan  
Yazan: Koray İlgar

Sofyan (♩=48-64)

II I II

II I II

\*Alıştırmayı çalışırken yay hareket işaretlerine, bağlara, parmak numaralarına ve tel değişimlerine dikkat ediniz. Tartımların 4 zamanlı usuldeki birim vuruş farklılıklarını iyice kavrayıp oturtuncaya dek alıştırmaı birçok kez tekrar ediniz. Alıştırmanın temposunu yavaştan hızlıya doğru kademeli şekilde arttırarak çalışınız. Üçleme tartımları ile senkopların ritmik vuruşlarını birbiriyile karıştırmamaya dikkat ediniz.







## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : İLGAR, Koray  
Uyruğu : Türkiye Cumhuriyeti  
Doğum tarihi ve yeri : 28.09.1982 – Ankara  
Medeni hali : Bekâr  
Telefon : 0 533 968 07 63  
e-mail : koray.cellist@gmail.com



### Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Doktora	Gazi Üniversitesi	2018
Yüksek Lisans	Atatürk Üniversitesi	2014
Lisans	İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi	2006
Lise	İ.D.B.Ü. MSSF Müzik Hazırlık Lisesi	2000

### İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2015-2017	Gazi Üniversitesi	Araştırma Görevlisi
2012-2014	Atatürk Üniversitesi	Araştırma Görevlisi
2011-2012	Batman Üniversitesi	Araştırma Görevlisi

**Yabancı Dil:** İngilizce

### Yayımlar

#### **1. Uluslararası Hakemli Dergilerde Yayımlanan Makaleler:**

İlgar, K. (2017). Mesud Cemil'in Rast Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Analizi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt: 6, Sayı: 30, ss.757-808. (Bahar I / Mart 2017).

## **2. Uluslararası Bilimsel Toplantılarda Sunulan ve Bildiri Kitaplarında Basılan Bildiriler:**

İlgar, K. (2016). “Viyolonselın Türk Müziği İcrâsına Bas Tımı Sağlama Konusundaki İşlevi Üzerine Bir Değerlendirme”. [Bildiri/Elektronik Sürüm]. Tarkan Yazıcı, Kürşad Gülbeyaz (Ed.). 2. *Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi E-Bildiriler Kitabı, 26-28 Eylül 2016*, (ss.208-220), Muğla: Müzik Eğitimi Yayınları.

İlgar, K. (2014) “XIX. Yüzyıl İstanbul’unda Çalgılı Kıraathânelerin Geleneksel Osmanlı Türk Müziği’nin Yaşatılmasındaki Etkisi ve Önemi”. [Bildiri]. Çağhan Adar (Yay. Haz.). *V. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu Şehir ve Müzik Tam Metin Kitabı, 29-30-31 Mayıs 2014*, (ss.240-251), Kütahya: Üniversite Kitabevi.

## **3. Ulusal Bilimsel Toplantılarda Sunulan ve Bildiri Kitaplarında Basılan Bildiriler:**

İlgar, K. (2015). “19. Yüzyıl Sonunda İstanbul’un Pera ve Galata Semtlerindeki Çalgılı Gazinoların Müzik Kültürü”. [Bildiri]. İlhan Ersoy, A. Maruf Alaskan, Esin de Thorpe Millard (Ed.). *II. İzmir Ulusal Müzik Sempozyumu Bildirileri, 17-18 Kasım 2014*, (ss.147-154), İzmir: Meta Basım Matbaacılık Hizmetleri.

İlgar, K. (2016). “Mesud Cemil’in Türk Müziği Viyolonsel İcracılığının Taksimlerdeki Teknik ve Müzikal Unsurlar Açısından İncelenmesi”. [Özet Bildiri]. *1. Erzurum Ulusal Müzik Bilimleri Sempozyumu, 28-29 Nisan 2016*, (s.53), Erzurum: Zafer Medya Ofset.

İlgar, K. (2017). “Viyolonselın Türk Halk Müziği İcrasında Ezgi ve Eşlik Çalgısı Olarak Kullanılabilirliğine Yönelik Bir İnceleme”. [Özet Bildiri]. *3. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu Özet Kitapçığı, 26-28 Ekim 2017*, (s.156), Elazığ: Asos Yayınevi.

## **4. Diğer Yayınlar:**

İlgar, K. (2013). “Sembolist Bir Rus Bestecisi Olarak Alexander Scriabin’in Yaratıcılığının Felsefi ve İdeolojik Temelleri”. *Sevda Cenap And Müzik Vakfı Aylık Müzik Dosyası*. Mayıs 2013, ss.16-29.

İlgar, K. (2013). “Johannes Ockeghem’in Erken Rönesans Dönemi Polifonik Müziğindeki Yeri ve Önemi”. *Sevda Cenap And Müzik Vakfı Aylık Müzik Dosyası*. Mart 2013, ss.28-34.



- İlgar, K. (2013). “Bohuslav Martinu’nun Çağdaş Bestecilik Anlayışı”. *Sevda Cenap And Müzik Vakfı Aylık Müzik Dosyası*. Ocak 2013, ss.26-31.
- İlgar, K. (2012). “Claudio Monteverdi’nin Madrigal ve Opera Besteciliği”. *Sevda Cenap And Müzik Vakfı Aylık Müzik Dosyası*. Aralık 2012, ss.22-28.
- İlgar, K. (2012). “Gustav Mahler’in Senfonik Yaratıcılığı”. *Sevda Cenap And Müzik Vakfı Aylık Müzik Dosyası*. Kasım 2012, ss.20-27.
- İlgar, K. (2012). “Sergei Prokofiev’in Müzik Dili ve Bestecilik Anlayışı”. *Sevda Cenap And Müzik Vakfı Aylık Müzik Dosyası*. Eylül-Ekim 2012, ss.18-23.
- İlgar, K. (2012). “Ulusçu Bir Rus Bestecisi Olarak Modest Petroviç Musorgski’nin Müzikal Anlayışı”. *Sevda Cenap And Müzik Vakfı Aylık Müzik Dosyası*. Temmuz-Ağustos 2012, ss.21-24.
- İlgar, K. (2012). “Paul Griffiths: Senfoni”. (The New Penguin Dictionary of Music’in *Symphony* maddesinden çeviren: Koray İlgar). *Sevda Cenap And Müzik Vakfı Aylık Müzik Dosyası*. Haziran 2012, ss.9-13.
- İlgar, K. (2012). Bir Romantik Dönem Bestecisi Olarak Richard Wagner’in Müzik ve Opera Anlayışı. *Sevda Cenap And Müzik Vakfı Aylık Müzik Dosyası*. Mayıs 2012, ss.10-15.
- İlgar, K. (2012). “Barok Dönem Müziği Işığında Bir İtalyan Bestecisi Olarak Antonio Vivaldi ve Eserlerinin Müziksel Nitelikleri”. *Sevda Cenap And Müzik Vakfı Aylık Müzik Dosyası*. Nisan 2012, ss.10-14.
- İlgar, K. (2012). “Bir Sovyet Bestecisi Olarak Aram Haçaturyan’ın Müziksel Yaratıcılığı”. *Sevda Cenap And Müzik Vakfı Aylık Müzik Dosyası*. Mart 2012, ss.19-22.
- İlgar, K. (2012). “Bir Klasik veya Romantik Dönem Bestecisi midir Ludwig van Beethoven?”. *Sevda Cenap And Müzik Vakfı Aylık Müzik Dosyası*. Şubat 2012, ss.14-18.
- İlgar, K. (2012). “Bir Orkestra, Oda Müziği ve Solist Çalgısı Olarak Viyolonsel”. *Sevda Cenap And Müzik Vakfı Aylık Müzik Dosyası*. Ocak 2012, ss.15-18.
- İlgar, K. (2011). “Bir Türk Bestecisi Olarak Ulvi Cemal Erkin’in Yaratıcılığı”. *Sevda Cenap And Müzik Vakfı Aylık Müzik Dosyası*. Kasım 2011, ss.11-13.
- İlgar, K. (2011). “Antonin Dvorak’ın Besteciliği”. *Sevda Cenap And Müzik Vakfı Aylık Müzik Dosyası*. Eylül-Ekim 2011, ss.5-10.

## **5. Sanatsal Etkinlikler:**

1) *Kahramanlık Türküleri Dinletisi*. (15 Temmuz Demokrasi ve Milli Birlik Günü Etkinlikleri Kapsamında). Hazırlayan ve Yöneten: Öğr. Gör. Barış Gürkan. (Viyolonsel İcrâcısı: Koray İlgar). Tarih: 17 Temmuz 2017, Saat: 14.00, Yer: Gazi Üniversitesi Rektörlüğü Mimar Kemaleddin Salonu – ANKARA.

2) *Geçmişten Günümüze Gazi Üniversitesinde Kadın ve Sanat Eğitimi Paneli Müzik Dinletisi* (Gazi Üniversitesi 90. Yıl Etkinlikleri Kapsamında). Solo Viyolonsel: Koray İlgar. Tarih: 16 Mayıs 2017, Saat: 13.30, Yer: Gazi Üniversitesi Gölbaşı Kampüsü Sosyal Tesisleri A Salonu – ANKARA.

3) *Fahri Doktora Unvanı Tevdi Töreni Konseri*. (Gazi Üniversitesi 90. Yıl Etkinlikleri Kapsamında). Hazırlayan ve Yöneten: Öğr. Gör. Barış Gürkan. (Viyolonsel İcrâcısı: Koray İlgar). Tarih: 15 Mayıs 2017, Saat: 10.00, Yer: Gazi Üniversitesi Rektörlüğü Mimar Kemaleddin Salonu – ANKARA.

4) *Dostlar Beni Hatırlasın: Âşık Veysel Anma Konseri* (Gazi Üniversitesi 90. Yıl Etkinlikleri Kapsamında). Hazırlayan ve Yöneten: Öğr. Gör. Barış Gürkan. Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı Ses ve Çalgı Eğitimi Bölümü Öğrencileri Topluluğu (Viyolonsel İcrâcısı: Koray İlgar). Tarih: 2 Mayıs 2017, Saat: 18.30, Yer: Gazi Üniversitesi Rektörlüğü Mimar Kemaleddin Salonu – ANKARA.

5) *Tasavvuf Müsikîsi Konseri*. Şef: Muzaffer Şenduran, Kasîdehan: Murat Eroğul. Gazi Üniversitesi Türk Müziği İcrâ Topluluğu (Viyolonsel İcrâcısı: Koray İlgar). Tarih: 20 Nisan 2017, Saat: 20.00, Yer: Gazi Üniversitesi Rektörlüğü Mimar Kemaleddin Salonu – ANKARA.

6) *Lâlezâr Türk Müsikîsi Konseri*. Şef: Yrd. Doç. Dr. Emrah Hatipoğlu. Gazi Üniversitesi Türk Müziği İcrâ Topluluğu (Viyolonsel İcrâcısı: Koray İlgar). Tarih: 1 Mart 2017, Saat: 19.30, Yer: Gazi Üniversitesi Rektörlüğü Mimar Kemaleddin Salonu – ANKARA.

7) *Cemre Nağmeleri Konseri*. Şef: Muzaffer Şenduran. Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı İcrâ Topluluğu (Viyolonsel İcrâcısı: Koray İlgar). Tarih: 28 Şubat 2017, Saat: 19.30, Yer: Gazi Üniversitesi Gazi Konser Salonu – ANKARA.

8) *Ahmed Yesevî Anma Konseri*. Şef: Muzaffer Şenduran. Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı İcrâ Topluluğu (Viyolonsel İcrâcısı: Koray İlgar). Tarih: 28 Kasım 2016, Saat: 19.30, Yer: Gazi Üniversitesi Gazi Konser Salonu – ANKARA.

9) *10 Kasım Atatürk'ü Anma Konseri*. Şef: Muzaffer Şenduran. Gazi Üniversitesi Türk Müziği Topluluğu (Viyolonsel İcrâcısı: Koray İlgar). Tarih: 10 Kasım 2016, Saat: 18.30, Yer: Gazi Üniversitesi Gazi Konser Salonu.

10) *Kürdilihicazkâr & Muhayyer Fasil: Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitimi Bölümü 4. Sınıf Öğrencileri Repertuar Dersi Konseri*. Şef: Öğr. Gör. Selçuk Öztürk. (Viyolonsel İcrâcısı: Koray İlgar). Tarih: 29 Şubat 2016, Saat: 20.00, Yer: Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Amfisi – ANKARA.

11) *Yûnus Okur Diller İle: Türk Dillerinde Yûnus Emre'nin İlâhileri Tasavvuf Konseri*. Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı İcrâ Heyeti (Viyolonsel İcrâcısı: Koray İlgar). Sponsor: Yerel Tarih ve Kültür Derneği (YERTAD). Tarih: 28 Mayıs 2015, Saat: 18.30, Yer: Merv Devlet Drama Tiyatrosu Sahnesi / Merv – TÜRKMENİSTAN.

12) *Yûnus Okur Diller İle: Türk Dillerinde Yûnus Emre'nin İlâhileri Tasavvuf Konseri*. Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı İcrâ Heyeti (Viyolonsel İcrâcısı: Koray İlgar). Sponsor: Yerel Tarih ve Kültür Derneği (YERTAD). Tarih: 26 Mayıs 2015, Saat: 19.30, Yer: Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Cengiz Aytmatov Kampüsü K. Tımıstanov Konferans Salonu / Bişkek – KIRGIZİSTAN.

13) *Kutlu Doğum Haftası Türk Müsîkîsi Konseri*. Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi Türk Kültürü ve Sanatı Enstitüsü, Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı İcrâ Heyeti (Viyolonsel İcrâcısı: Koray İlgar). Tarih: 24 Nisan 2015, Saat: 20.00, Yer: Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Konser Salonu – ANKARA.

14) *Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Tasavvuf Müziği Konseri*. (Viyolonsel İcrâcısı: Koray İlgar). Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar (Genel Sanat Yönetmeni ve Şef). Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı İcrâ Heyeti (Viyolonsel İcrâcısı: Koray İlgar). Tarih: 16 Nisan 2015, Saat: 19.30, Yer: Gazi Üniversitesi Gazi Konser Salonu – ANKARA.

15) *Kutlu Doğum Haftası Etkinlikleri Türk Tasavvuf Müsîkîsi Konseri*. Genel Sanat Yönetmeni ve Şef: Doç. Dr. Mehmet Gönül. Polatlı İlçe Müftülüğü Tasavvuf Müsîkîsi Korosu (Viyolonsel İcrâcısı: Koray İlgar). Tarih: 11 Nisan 2015, Saat: 18.30, Yer: 13 Eylül Kültür Merkezi / Polatlı – ANKARA.

16) *18 Mart Çanakkale Zaferinin 100. Yılı Anısına – Bergüzâr-ı Çanakkale Konseri*. Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar (Genel Sanat Yönetmeni ve Şef). Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı İcrâ Heyeti (Viyolonsel İcrâcısı: Koray İlgar). Tarih: 18 Mart 2015, Yer: Gazi Üniversitesi Gazi Konser Salonu – ANKARA.

17) *Viyolonsel-Flüt-Gitar Resitali* (Atatürk Üniversitesi Rektörlüğü 2012-2013 Eğitim-Öğretim Yılı Bahar Şenlikleri Kapsamında). Viyolonsel: Arş. Gör. Koray

İlgar, Flüt: Öğr. Elm. Ferhat Çelikoğlu, Klasik Gitar: Arş. Gör. Tuncay Aras. Tarih:  
14 Mayıs 2013, Saat: 19.30, Yer: Atatürk Üniversitesi Kültür Merkezi A Salonu –  
ERZURUM.





*GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..*



