

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI**

**MESUD CEMİL'İN ZİHNÎ DÜNYASINA
BÜTÜNCÜL BİR BAKIŞ**

**Hazırlayan
Aykut ŞAHİN**

**Danışman
Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU**

Yüksek Lisans Tezi

**Şubat 2022
KAYSERİ**

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI**

**MESUD CEMİL'İN ZİHNİ DÜNYASINA
BÜTÜNCÜL BİR BAKIŞ**

(Yüksek Lisans Tezi)

**Hazırlayan
Aykut ŞAHİN**

**Danışman
Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU**

**Şubat 2022
KAYSERİ**

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda, bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Adı-Soyadı: Aykut Şahin

İmza:

YÖNERGEYE UYGUNLUK SAYFASI

“Mesud Cemil’in Zihnî Dünyasına Bütüncül Bir Bakış” adlı Yüksek Lisans tezi Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi’ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan

Aykut ŞAHİN

Danışman

Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU

Müzik Anasanat Dalı Başkanı

Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans eğitimim sürecince bilgi, birikim ve tecrübesi ile bu yolda bana ışık tutan kıymetli hocam ve danışmanım sayın Prof. Dr. Oya LEVENDOĞLU başta olmak üzere, bu süreçte her daim yanımda olan ve desteklerini esirgemeyen Öğr. Gör. Mehmet ARSLANBOĞA'ya, Araş. Gör. M. Emre TOKER'e, İstemi Furkan Yur'a ve Adil ÖZTÜRKÖĞLU'na, akademik tecrübelerini ve birikimlerini benimle paylaşarak bana yol gösteren Prof. Dr. Koray Değirmenci, Prof. Dr. Cenk GÜRAY ve Dr. Öğretim Üyesi Ali ÖZDEK hocalarıma şükran ve saygılarımı sunarım.

Ayrıca bütün bir yaşantım boyunca bana destek olan ve bu günlere gelmemde en büyük emeğe sahip olan kıymetli annem Belgin ATEŞ başta olmak üzere aileme şükranlarımı sunarım.

Aykut ŞAHİN

Şubat 2022, KAYSERİ

MESUD CEMİL’İN ZİHNÎ DÜNYASINA BÜTÜNCÜL BİR BAKIŞ

Aykut ŞAHİN

Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi, Şubat 2022
Danışman: Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, Mesud Cemil’in sanata, müziğe ve hayata karşı bakışını etkileyen olguları ortaya çıkarmaktır. Bu amaç doğrultusunda “Yayı, Mızrabı ve Kalemile Mesud Cemil” kitabı, “Vakit Gazetesi”, “Cumhuriyet Gazetesi”, “Milliyet Gazetesi”, “Ulus Gazetesi”, “Musiki Mecmuası”, “Güzel Sanatlar, Türk Mason Dergisi”, “Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleten”, “Türk Mason Dergisi”, “Hep Bu Topraktan” ve “Türk Düşüncesi” dergilerinde yer alan 90’ı aşkın makale incelenmiş ve bu makaleler, “Mesud Cemil’in Dünyasında Musiki”, “Mesud Cemil’in Kaleminden Kadın ve Müzik”, “Manevi Dünyası ve Müzik-İnanç İlişkisi”, “Entelektüel Kimliği” temaları ile gruplandırılarak söylem analizi yöntemi ile analiz edilmiştir. Analizler sonucunda, Mesud Cemil’in çok yönlü bir kişiliğe sahip olması onun yaşamına etki eden en temel unsur olarak ortaya çıkmıştır. Mesud Cemil, müziğe bütüncül bir bakış ile yaklaşmaktadır ve ayrımcı bir tutum içerisinde değildir. Merak duygusu ve araştırma kabiliyetinin yüksek seviyede olması ile birlikte geniş bir entelektüel birikime sahiptir. Kadın sorunları ve hayvan sevgisi gibi toplumsal konularda duyarlılık göstermektedir ve inançsal yönü de yazılarında büyük oranda yansıma bulan bir başka unsur olarak ortaya çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mesud Cemil, Söylem Analizi, Müzik Süreli Yayınlar.

A HOLISTIC VIEW OF MESUD CEMIL’S INNER WORLD

Aykut ŞAHİN

**Erciyes University Fine Arts Institute
Master’s Thesis, February 2022
Supervisor: Prof. Dr. N. Oya Levendoğlu**

ABSTRACT

The aim of this study is to reveal the facts that affect Mesud Cemil's view of art, music and life. For this purpose, the book “Yayı, Mızrabı ve Kalemıyla Mesud Cemil” kitabı, “Vakit Gazetesi”, “Cumhuriyet Gazetesi”, “Milliyet Gazetesi”, “Ulus Gazetesi”, “Musiki Mecmuası”, “Güzel Sanatlar, Türk Mason Dergisi”, “Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleten”, “Türk Mason Dergisi”, “Hep Bu Topraktan” ve “Türk Düşüncesi” magazines were reviewed and more than 90 articles in these works were grouped with the themes, “Music in Mesud Cemil's World”, “Women and Music From Mesud Cemil's Pen”, “His Spiritual World and Music-Belief Relationship”, “His Intellectual Identity” and analyzed by discourse analysis method. As a result of the analyzes, the fact that Mesud Cemil has a versatile personality has emerged as the most basic factor affecting his life. Mesud Cemil approaches music with a holistic view and does not have a discriminatory attitude. He has a wide intellectual background with a high level of curiosity and research ability. He is sensitive to social issues such as women's issues and animal rights, and his religious aspect has emerged as another element that is largely reflected in his writings.

Keywords: Mesud Cemil, Music, Discourse Analysis, Periodicals.

İÇİNDEKİLER

MESUD CEMİL’İN ZİHNÎ DÜNYASINA BÜTÜNCÜL BİR BAKIŞ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK	i
YÖNERGEYE UYGUNLUK SAYFASI	ii
KABUL ONAY	iii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Mesud Cemil	1
1.2. Problem Cümlesi	3
1.3. Alt Problemler	3
1.4. Araştırmanın Amacı ve Önemi	4
1.5. Yöntem	4
1.6. Verilerin Toplanması	4
1.7. Literatür Değerlendirmesi	5
1.8. Verilerin Analizi	7

BÖLÜM II

2.1. Mesud Cemil’in Dünyasında “Musiki”	10
2.2. Türk Müziğinde Tekseslilik ve Çokseslilik	25
2.3. Meşk Sistemi, Avrupa Notası ve Müziğin Aktarım Metotları	26
2.4. Türk Halk Müziği	28
2.5. Mesud Cemil’in Kaleminden Kadın ve Müzik	32
2.6. Manevi Dünyası ve Müzik-İnanç İlişkisi	33
2.7. Entelektüel Kimliği ve Edebiyat ile Olan İlişkisi	36

BÖLÜM III

SONUÇ.....	41
KAYNAKÇA.....	50
EKLER.....	52
ÖZ GEÇMİŞ.....	53



BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Mesud Cemil

Türk müziğinin tarihsel serüveni ele alındığında, farklı dönemlerde yaşamış, müziğin farklı alanlarında iz bırakmış birçok önemli isim yer almaktadır. Bu isimler, Türk müziği tarihine bir bütün olarak bakıldığında, ortak amaca hizmet eden eşdeğer unsurlar olsalar da bir bütünün parçaları olarak ayrı birer araştırma konusu hâline gelmektedirler. Bu isimlerden birisi de 20. yüzyılda yaşamış olan Mesud Cemil'dir.

1902 yılında doğan Mesud Cemil, doğduğu dönem itibarı ile Türk müziğindeki yenileşme hareketlerinin olgunluk döneminde yaşamıştır. Her ne kadar Tanburî Cemil Bey gibi geleneği temsil eden bir müzik insanının oğlu olarak dünyaya gelmiş olsa da küçük yaşlarda Daniel Fitzinger'den keman dersi almış olması, Avrupa müziği ile yakından ilgilenmiş olması ve Kadı Fuad Efendi, Refik Fersan gibi isimlerden tanbur öğrenmiş olması onun babasından farklı bir yol çizerek müzik serüvenine başladığını göstermektedir. (Güntekin, 2010; akt. Ilgar 2018: 33). Babası Tanburî Cemil Bey, oğlunun müzik alanıyla ilgilenmesini istemese de 1920 yılında Darülfünun Hukuk Fakültesi'ni yarıda bırakan oğul Mesud Cemil, Şerif Muhiddin Targan'ın yönlendirmeleriyle Berlin Yüksek Müzik Akademisi profesörü Hugo Becker ile tanışmıştır ve Curt Sachs, Hornbostel gibi isimlerle çalışma fırsatı yakalamıştır (Kıyak, 2018, s. 15). Akademik hayatının yanı sıra Leopold Godowsky'in yakın arkadaşı ve yenilikçi akımın temsilcilerinden olan Şerif Muhiddin Targan ile olan yakın arkadaşlığı da Mesud Cemil'in müzik hayatına önemli katkılar sağlamıştır (Işıktaş, 2017, s. 58). Bireysel olarak gerek Türk müziği gerek Batı müziği ile yakından ilgilenmiş olan Mesud Cemil, Türk müziğindeki yenileşme hareketlerinin bir diğer önemli temsilcisi Rauf Yekta Bey ile de önemli çalışmalarda bulunmuştur. 1932 yılında Kahire'de düzenlenen Arap Musikisi Kongresi'nde Rauf Yekta Bey ile birlikte

Türkiye’yi temsil etmiştir. Ünü ülke dışına da taşan Mesud Cemil Bey, Bağdat’ta Güzel Sanatlar Akademisi’nde 4 yıl çalıştıktan sonra İstanbul radyosuna dönmüştür (Özgüler, 2017, s. 24). İlerleyen yaşlarında da spikerlik, şeflik ve müdürlük görevlerini yaptığı İstanbul Radyosu’nda bulunması, halk müziği ve halk bilimi alanlarında da uzmanlaşmasını sağlamıştır. İstanbul Radyosu’nda halk türkülerini anons eden ilk spiker olmuştur ve halk müziğinin radyodaki etkinliğine katkı sağlayabilmek için halk müziği alanında derin çalışmalar yapmıştır (Yücebıyık, 1992, s. 11).

Mesud Cemil, birkaç sözlü eser ve saz eseri bestelemiş olsa da somut olarak günümüze ulaşmış üretimlerinin büyük bir çoğunluğu taksim formundadır. Kalan Müzik Şirketi’nde kayıtlı 14 taksimi 2 CD hâlinde yayınlanmıştır. 1940 ve 1955 yılları arasında İstanbul ve Ankara radyolarında kayıtlı Tanbur ve Viyolonsel Taksimleri/Saz Eserleri – I ismiyle yayınlanan CD içerisinde 15 taksimi yer almaktadır. Türk müziğindeki yenileşme hareketlerinin temsilcilerinden olan Mesud Cemil’in bu taksim kayıtlarının günümüze kadar ulaşmış olması, Türk müziğindeki yenileşme hareketlerini bir icracı üzerinden analiz edebilme fırsatını doğurmaktadır. Yine Türk müziğinin mihenk taşlarından biri olan Tanburî Cemil Bey’in de taksim formunda birçok kaydının günümüze kadar gelmiş olması, onun da taksim formuna verdiği önemi göstermektedir ve Mesud Cemil’in bu noktada babasının izinden gittiğini ifade etmekte de mümkündür. Tanburî Cemil Bey’e ve Mesud Cemil’e ait farklı zamanlarda kaydedilmiş bestenigâr makamındaki taksimlerin birleşiminde görüleceği üzere¹, farklı dönemlerde yapılmış olan taksimler bir bütünlük içerisinde ortaya çıkmaktadır. Bu durum, geleneğin aktarımında taksim formunu değerli kılan bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Taksim icralarını bu denli önemli kılan sebep ise bu formun Türk müziğinin icrası ve aktarımı açısından önemli bir yer edinmiş olmasıdır. Daha önceden bestelenmiş saz ya da söz eseri belli ritim ve ses aralığında icra edilmek zorunda iken taksim icraları icracının o an ki hissiyatını yansıtmaktadır ve dönemin müziğini de anlamamıza olanak sağlamaktadır. Taksim formu için birçok benzer tanım yapılmıştır. Bu formun ölçsüz ve doğaçlama bir yapısı olması genel geçer tanımları da beraberinde getirmiştir, ancak taksim formunun bir müziği ya da bir felsefeyi icracı aracılığıyla nasıl aktardığını anlamak için daha derinlikli tanımlara ihtiyaç duyulmaktadır.

¹ Uluslararası “Üstâd-ı Cihân” Tanburî Cemil Bey Çevrimiçi Sempozyumu için hazırlanan bu kayıt ekler bölümünde yer almaktadır. Bu çalışma hem babası ile müzikal bir birlikte yaşama imkânı yakalayamayan Mesud Cemil Bey’in hayalini gerçekleştirmeyi hem de farklı dönemlerde yaşamış baba-oğulun müzik çatısı altında buluşmasını amaçlamaktadır.

Kantemiroğlu'nun Kitabı'ı ilmi'l-mûsiki 'alâ vechi'l-hurûfât isimli eserinde yaptığı taksim tanımını Cem Behar şu sözlerle ifade etmiştir:

“Kantemiroğlu esas itibarıyla taksimi bir özgürlük alanı olarak tanımlıyor. Hânende veya sâzendenin önceden belirlenmiş hiçbir kalıba ve hiçbir usûle bağlı kalmaksızın özgürce bilgi, marifet ve yaratıcılığını sergileyebileceği ve bütünüyle kişisel beceriye dayanan bir alan olarak.” (Behar, 2017, s. 95).

Kantemiroğlu'nun ifadesinde de olduğu gibi, taksimin icracıya tanıdığı özgürlük alanı icracıya bütün bilgi birikimiyle anlatmak istediklerini ifade etme olanağı sağlamaktadır. Mesud Cemil de Hafız Osman'ın gazellerini anlattığı radyo programında taksimlerinin Türk müziğindeki önemini şu sözlerle ifade etmiştir:

Osman'ın büyük bir üstünlüğü de gazel okumada gayet sıkı ve zinde mısraları, serbest ve zinde taksim şeklinde okurken manâ ve ustalıkla kullanabilmesiydi. Buna bizim musikide güfte taksimi denir. Okuyacağı güfteyi seçmesini ve gazeli irtical halinde okurken nağmeleri yerleştirmesini bilmeyenlere musiki aleminde yer verilmez idi. (13 Mayıs 1997, Gazeller – 78 Devirli Taş Plak Kayıtları – Various Artists, Arşiv Serisi)

Kantemiroğlu'nun taksim tanımı ve Mesud Cemil'in taksimlere verdiği önem, taksimlerin Türk müziği açısından önemini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, 20. yüzyıl Türk müziği dünyasındaki yenileşme hareketlerini analiz edebilmek için Mesud Cemil Bey'in taksimleri de büyük bir önem teşkil etmektedir.

1.2. Problem Cümlesi

Bu çalışmanın temel problem cümlesini “Mesud Cemil'in hayatına etki eden unsurlar onun zihnî dünyasında ve söylemlerinde nasıl bir yansıma bulmaktadır?” sorusu oluşturmaktadır. Bu bağlamda, bu soruyu daha sistematik bir şekilde değerlendirebilmek için aşağıdaki alt problem durumları oluşturulmuştur:

1.3. Alt Problemler

- Mesud Cemil'in zihnî dünyasındaki müzik kavramını oluşturan temel unsurlar ve etkenler nelerdir?
- Mesud Cemil'in entelektüel kimliği yazılarında nasıl bir yansıma bulmaktadır?

- c) Gelenek ve yenilik kavramlarının, Mesud Cemil'in sanatı, sanata bakışı ve sosyal yaşantısı üzerindeki etkileri nelerdir?

1.4. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Geleneksel müziklerin aktarımında ve yeni müziklerin oluşumunda 'insan' faktörü kuşkusuz büyük bir öneme sahiptir. Bu faktörü önemli kılan iki farklı sebep vardır. Birinci sebep insanın müziğin aktarımındaki önemli halkalardan bir tanesi olması ikincisi ise kişilerin aldığı bireysel kararlarının müzik türlerinin tarihsel süreçteki seyrine etkide bulunmasıdır. Mesud Cemil'i ise bu bağlamda önemli kılan birden fazla unsur öne çıkmaktadır. Bunlardan ilki Mesud Cemil'in dönemin önemli müzik insanlarından olan Tanburî Cemil Bey'in oğlu olmasıdır. Mesud Cemil, babası Tanburî Cemil Bey'den uzun yıllar tanbur eğitimi almamış olsa da Türk müziğinin aktarımındaki usta-çırak ilişkisi ele alındığında Mesud Cemil'in babasının öğrencileri olan Refik Fersan ve Kadı Fuad Efendi ile tanbur çalışmış olması, onu, babasının mirası üstlenen önemli temsilcilerden birisi haline getirmektedir. Bir diğer husus ise Mesud Cemil'in yaşadığı dönemdir. 1902-1963 yılları arasında yaşayan ve hayatının büyük bir kısmını Erken Cumhuriyet Dönemi'nde yaşamış olan Mesud Cemil, dönemin müzik politikalarının en önemli araçlarından bir tanesi olan radyoda görev almıştır. Buna ek olarak, yine aynı dönemde birçok makale ile dönemin müzik atmosferini değerlendirmesi, yorumlaması ve yönlendirmeler de bulundurması, onu Türk müziğinde önemli bir yerde konumlandırmaktadır.

Bu çalışma, Türk müziğinin 20. yüzyıldaki önemli temsilcilerinden olan Mesud Cemil'in yaşamında yer alan bütün etkenlerin, onun sanatında, müziğinde ve hayata karşı bakışında bulunduğu yansımayı ortaya koymayı amaçlamaktadır.

1.5. Yöntem

Mesud Cemil'in yazılarına odaklanılan bu çalışma, söylem analizi esas alınarak nitel araştırma yöntemlerine uygun bir biçimde hazırlanmıştır.

1.6. Verilerin Toplanması

Bu çalışmada Mesud Cemil'in gazete ve dergilerde yayınlanmış olan makaleleri ile radyo konuşmaları ele alınmıştır. Birincil kaynaklara ulaşma noktasında, Hüseyin Kıyak tarafından yayımlanan *Yayı, Mızrabı ve Kalemile Mesud Cemil* kitabı kullanılmıştır.

Birincil kaynak olarak Vakit Gazetesi, Cumhuriyet Gazetesi, Milliyet Gazetesi, Ulus Gazetesi ile Musiki Mecmuası, Güzel Sanatlar, Türk Mason Dergisi, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleten, Türk Mason Dergisi, Hep Bu Toprakta ve Türk Düşüncesi Dergileri kullanılmıştır.

1.7. Literatür Değerlendirmesi

Mesud Cemil'in Hayatı ve Eserleri, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1992, Arzu Yücebıyık (Yüksek Lisans Tezi)

Arzu Yücebıyık tarafından yazılmış olan bu yüksek lisans tezi, akademik anlamda Mesud Cemil ile ilgili yazılan ilk lisansüstü çalışmalardandır. Mesud Cemil'in sosyal yaşamı ile ilgili bilgiler olsa da çalışmanın merkezinde Mesud Cemil'in radyo yıllarında yaptığı çalışmalar, tanbur ve viyolonsel çalgılarıyla ilgili verilen bilgiler ön plânda tutulmuştur. Tezin 28 yıl önce yazılmış olması nedeniyle, bazı güncel bilgiler yer almamaktadır, ancak Nevzat Atlığ, Niyazi Sayın ve İhsan Özgen gibi önemli müzik insanlarıyla görüşmeler yapılmış olması ve bu görüşmelerin başvurulacak önemli birer kaynak niteliğinde olması, bu çalışmayı önemli bir başvuru kaynağı hâline getirmiştir.

Türk Müziği Viyolonsel İcrâcılığında Mes'ud Cemil, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2018, Koray İlgar (Doktora Tezi)

Bu çalışmada, öncelikli olarak Mesud Cemil hayatı ve sanatçı kimliği işlenmiştir. Mesud Cemil'in viyolonsel çalgısını kullanımı ile ilgili teknik bilgiler verilmiştir. Mesud Cemil'in viyolonsel çalgısını Türk müziğindeki kullanımıyla ilgili yay teknikleri, el pozisyonları ve müzik cümleleri örnekler üzerinden analiz edilmiştir. Rast, Hüseyinî ve Segâh makamları başta olmak üzere, 19 farklı taksim ve eser incelenmiştir. Bu incelemeler sonunda ortaya çıkan bulgular, sonuç bölümünde detaylı olarak ortaya konulmuştur.

Geleneğe Bağlı Yenilikçi Tavrın Kült Bestecisi Cinuçen Tanrıkorur ve Bir Temsili Eser başlıklı makale, Erdem Dergisi, 2020, N. Oya Levendoğlu

Bu makale, Türk müziğinin yenilikçilik ve gelenekçilik bağlamlarında önemli bir yere sahip olan Cinuçen Tanrıkorur'un makamları kullanımını Kız Kulesi isimli eser üzerinden ortaya koymaktadır. Sanatçının, çok sesli yapıları kullanımı ve nota yazısındaki

yenilikleri örnekler verilerek detaylı şekilde ele alınmıştır. Makale kapsamında Cinuçen Tanrıkorur'un yazılarına ve fikirlerine yer verilmesi, yöntem kısmında da ezgi çekirdeği analiz yaklaşımı kullanılması yapılacak olan akademik çalışmalar için önemli bir örnek ve kaynak haline gelmiştir.

Mûsikî İnkılâbı'nı Osmanlı-Türk Modernleşmesi Kültürel ve Siyasi Mirası Olarak Yorumlamak, Rast Müzikoloji Dergisi, 2016, Bilen Işıktaş

Bilen Işıktaş'ın Türk müziğindeki yenileşme ve batılılaşma hareketleriyle yaptığı önemli çalışmalardan bir tanesi de bu makaledir. Türk müziğindeki modernleşme, Osmanlı-Türk başlığıyla ele alınmıştır ve bu bağlamda, Türk müziğindeki değişimler gerek Osmanlı'daki gerek ise Cumhuriyet sonrası olarak farklı bölümlerde yorumlanmıştır. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar uzun bir sürece yayılan yenileşme hareketleri, farklı dönemlerle başlıklandırılmış, sosyal ve kültürel anlamdaki tepkiler hem farklı dönem kıyaslamalarıyla hem de ait oldukları dönem itibarıyla analiz edilmiştir.

Raûf Yekta Bey ve Türk Mûsikîsi Üzerindeki Çalışmaları, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997, Süleyman Erguner (Doktora Tezi)

Türk müziğindeki yenileşme hareketlerinin temsilcilerinden olan Rauf Yekta Bey ile ilgili yazılan bu doktora tezinde, Rauf Yekta Bey'in eğitim ve çalışma hayatına dair önemli bilgiler yer almıştır. Nazariyat açısından ortaya konulan değişimler ve yenilikler makamlar, perdeler ve aralıklar üzerinden detaylı olarak ele alınmıştır. Bu bilgilere ek olarak Rauf Yekta Bey'e ait yazılar ve kütüphanesinde bulunan yazma eserlerde ortaya çıkarılmıştır. Bu bağlamda, Rauf Yekta Bey'in nazârî ve tarihi açıdan önemi verilerle ele alınmıştır ve birçok el yazması nota çalışmada kullanılmıştır.

Mızrabı, Yayı Ve Kalemîyle Mesud Cemil, Kubbealtı Neşriyat Yayınları, 2018, Hüseyin Kıyak

Bu çalışma, bugüne kadar Mesud Cemil'in müzik hayatı ile ilgili yazılmış tek kitap olması sebebiyle literatürün Mesud Cemil ile olan bölümüyle ilgili önemli bir yere sahiptir. Sekiz bölümden oluşan bu kitap, Mesud Cemil'in dergi ve gazete yazılarını, radyo konuşmalarını, röportajlarını ve mektuplarını içermektedir. Mesud Cemil'in sosyal çevresi ve akademik hayatı ile verilen bilgiler de Mesud Cemil'in yazmış olduğu gazete

ve dergi yazıları belgelendirilerek ortaya konulmuştur. Derleme çalışması niteliğindeki bu kitap, Mesud Cemil ile ilgili yapılacak olan çalışmalar için birincil kaynak durumundadır.

Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi, Doğu Kitabevi, 2014, Onur Güneş Ayas

Onur Güneş Ayas tarafından yazılan bu kitap, 20. yüzyılda Cumhuriyet'in ilan edilmesi ve sonrasında Türk müziğinde yaşanan değişimleri ve gelişmeleri ele almıştır. Yazarın müzik sosyolojisi alanında yaptığı çalışmalar, Türk müziğindeki değişimlerin toplumdaki etkilerini de sosyoloji kuramına dayanarak ortaya çıkarmaktadır. Kitabın hem güçlü bir kaynakça ile hazırlanmış olması hem de sık sık düşünce ve ideolojik akımları göz önünde bulundurarak değerlendirmeleri barındırması, müzik devrimi ile ilgili oluşan çalışma alanı için önemli bir kaynaktır.

Türk Musiki/Müzik Devrimi, Alfa Akademi Ltd. Şti, 2009, Atilla Sağlam

Bu çalışma, müzik ve musiki kelimelerinin kullanımından, Cumhuriyet sonrası ortaya çıkan müzik politikalarına önemli bir etkisi olan Ziya Gökalp'in müzik devrimlerine kadar birçok konuyu ele almıştır. Çalışmada kullanılan kaynak çeşitliliği ve müziği ele alış yöntemi, yapılacak olan çalışmaya farklı bakış açıları kazandırabilecek fikirleri içinde barındırmaktadır. Ayrıca Türk müziği ile ilgili çok sayıda önemli kişinin yorumlarına yer verilmiş olması, Türk müziğindeki yenileşme hareketleri ile ilgili farklı bakış açıları oluşturmaktadır.

Bu çalışmalara ek olarak, Musiki Mecmuası, Musiki ve Nota, Rast Müzikoloji Dergisi ve Cumhuriyet gazetesi gibi birçok süreli yayın mevcuttur. Bu süreli yayınlar, müzik tarihi anlamında önemli makaleleri, tarihi yazıları içermesiyle sebebiyle, yenileşme hareketleri ve Mesud Cemil ile ilgili birçok veriyi içinde barındırmaktadır. Yazılan tezlerde de Mesud Cemil'in hayatı, eserleri ya da icracılığı ayrı ayrı detaylı olarak ele alınmıştır, ancak Mesud Cemil'in eserleri üzerinden yenileşme, batılılaşma ya da modernleşme kavramsal çerçeveleriyle çok fazla çalışma yapılmamıştır. Mesud Cemil'in eserleri ya da taksimlerinin yenileşme bağlamında ele alınması hem bu alandaki eksikliği giderecek hem de benzer nitelikteki çalışmalara örnek oluşturacaktır.

1.8. Verilerin Analizi

Bu çalışmada elde edilen verilerin analizinde söylem analizi yöntemi kullanılmıştır. Ele alınan verileri sistematik bir biçimde analiz edebilmek için tema ve kod yöntemine başvurulmuştur. Metinlerdeki benzer söylemler, oluşturulan temalar ile bir araya getirilmiş ve oluşturulan temalar kodlar ile detaylandırılmıştır. Bu tema ve kod tablosu aşağıdaki gibidir:

Temalar	Kodlar
Entelektüel Kimliği	Edebi Kişiliği
	Edebiyat ve Müziğin Birlikteliğine Dair Fikirleri
	Entelektüel Kimliği
	Sanat Çevresi
Konser Değerlendirmeleri	Batı Müziği Repertuvarına Hâkimiyeti
	Konser Değerlendirmeleri
Mesud Cemil'in Kaleminden Kadın ve Müzik	
Kültürel Kimliğin Yansıması Olarak Dil ve Musiki İlişkisi	
Mesud Cemil'in Dünyasında "Musiki"	Bütüncül Bakış Açısı
	Difüzyonizm
	Dini Musikiye Dair Düşünceleri
	Dönemin Sanatçılarına ve Fikirlerine Karşı Tutumu
	Dönüşüme Dair Düşünceleri
	Gelenekçi ve Yenilikçi Bakış Açılarına Dair Düşünceleri
	Türk Halk Müziği
	Mesud Cemil'in Musiki Anlayışı
	Mesud Cemil'in Yeni Musiki Anlayışı
	Müzik Sanatının Gelişim Döngüsü
	Müzikte Yenileşme Hareketlerine Dair Gözlem ve Yorumları
	Müzikte Yenileşme
	Etnomüzikolojiye Bakış Açısı
	Müzik Tarihçiliği Eleştirisi
	Geleneksel Türk Müziğinin Avrupa'da Temsili
	Yeni Müziğe Dair Fikirleri
Manevi Dünyası	
Türk Müziğinin Rönesansı: Fonografin İcadına Yönelik Görüşleri	

Halk müziği koduna ait örnek söylem seçimi aşağıdaki gibidir:

"Halk musikisi, halk arasında söylenen, çalınan ve bestekârı bilinmeksizin milletin müşterek malı hâlinde soydan soya yayılan, milletin içtimai, siyasi, bedii, dînî, ahlaki her türlü duygu ve düşüncesini, anane, örf ve âdetlerini aksettiren ve vokal ve enstrümantal terennümlerin heyet-i mecmuasıdır."

"Türklerin halk sanatları âlemi ve halk musikisi dünyanın en cazip folklor mevzuu olduğu da meydana çıktı. Türkü, koşma, mani, destan, bozlak, maya, ninni, Çukurova, kayabaşı, kırık hava, uzun hava vesaire gibi zengin ve değişik şekilleriyle kordofon, aerofon, membranofon, saz familyalarından cura, bağlama, çöğür, saz, tanbura, tanbur, kemençe, çığırtma, kaval, zurna ve türlü davul nevileriyle musiki aletleri tarihi ve halk dansları, yani alelumum folklor bakımından nadir bir derecede zengindir."

BÖLÜM II

2.1. Mesud Cemil'in Dünyasında “Musiki”

Mesud Cemil'in dünyasında musiki, yaşadığı dönemdeki çatışmalardan bağımsız olarak bütün müzik türlerini kucaklayan bir anlam bütünlüğüne sahiptir. Onun bu bütüncül bakış açısını, kaleme aldığı yazıların hemen hepsinde izlemek mümkündür. Kaleme aldığı yazılar bir taraftan Avrupa müziği repertuvarını, icracılarını ve müzik tarihini kapsarken, öte yandan, Türk müziğinin tarihi, çalgıları ve iç türleri üzerine odaklanır. Özellikle, radyoda görev aldığı zaman zarfında halk müziği ile olan teması ve klasik Türk müziğinin temsiliyetindeki titizliği, hem kaleme aldığı yazılarında hem de kendi musiki çevresinde bulunan kişilerin anılarında rahatlıkla izlenmektedir.

Mesud Cemil'in Türk müziği ve Avrupa müziği gibi farklı iki türe yakınlık duymasının en temel nedeni, yaşamı boyunca sahip olduğu sosyal ve coğrafi zenginliklerdir. Osmanlı İmparatorluğu döneminde doğmuş olması, Avrupa ve Amerika'da eğitim görmesi ve Cumhuriyet'in ortaya çıkışında ve gelişiminde Türkiye'de yaşamış olması, Mesud Cemil'e geniş bir kültürel bakış açısı kazandırmıştır. Bu bakış açısını sağlayan en önemli faktör ise onun okur-yazarlığa olan ilgisidir. Okuma, yazma ve araştırma eylemlerini hayatının bütününe yaymış olan Mesud Cemil, yaşamış olduğu kültürel zenginlikleri tarihsel olarak da öğrenme ve yorumlama gayreti göstermiş, zihin dünyasını bu bağlamda geniş tutmaya çalışmıştır. Kaleme aldığı *Bu Toprağın Musikisi* isimli makalede vurgulamış olduğu “Kültürler Senfonisi” tanımını da biriktirdiği bu kültürel zenginliklerin bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır:

Asya kamlarının kopuzlarını, Sümerlilerin harplerini, Mısırlıların lavtalarını, Yunanların aulos'larını, Çinlilerin king'lerini, Hintlilerin vina'larını, Farabi'nin udunu kitaplardaki tariflerinden tanır gibi olduğumu sanıyorum. Senfoninin yüzlerce temi içinde Yahudi psalm'ları, Hristiyan duaları, Kuran tilavetleri, Bektaşî nefesleri, Mevlevî ayinleri, tevşihler, ezanlar, kârlar, murabbalar,

nakışlar, şarkılar, koşmalar, maniler, destanlar, pehlivan havaları, uzun havalar, kırık havalar, yeniçeri türküleri vardı ki, bunları iyice seçebildim. Sesler uçsuz bucaksız toprağın altındaki bilinmez yollardan, denizin içinden ve altından uzaklardan, yakınlardan, dünyanın her köşesinden ve devrinden oluk oluk geliyor ve orada birleşiyordu ki dille tarif edilemez. Bir ad koymak lazımsa "Kültürler Senfonisi" denebilir. (Kıyak, 2018, s. 228)

Mesud Cemil'in farklı müzik türlerini ve çalgılarını kapsayan "Kültürler Senfonisi" tanımı, onun farklılıkları öteki olarak değil, zenginlik olarak ele aldığını ortaya çıkarmaktadır. Onun müziğe olan bu yaklaşımı kişiler bağlamında da tutarlı bir biçimde görülmektedir. Kaleme aldığı yazılarda ve makalelerde hem Türk müziği tarihinde önemli yer tutmuş İzzet Nezh Bey, Rauf Yekta, Dede Efendi, Necil Kazım Akses, Mahmut Ragıp Gazimihal gibi isimlerden hem de Avrupa müziğinin önemli temsilcileri olan Chopin, Gaspar Cassadó, Beethoven, Alfred Cortot, Liko Amar, Maurice Ravel ve Erika Morini gibi isimlerden benzer duygular ile bahsetmiştir.

Mesud Cemil, bir Türk olarak Avrupa'da müzik eğitimi almış olan ve Avrupa müziği icraları ile öne çıkan keman virtüözü İzzet Nezh'in büyük bir sanatçı olduğunu aktarırken "Daha ne isteyelim? Bir musikişinas için en iyi meziyetler. Teknik cihetinden sağ eli, bilhassa spikattosu birçok kemancılar için şayanı gıpta olmalıdır." (Cemil, 1931, s. 9) ifadesini kullanmaktadır.

Henüz gençliğe ilk adımlarında keman sanatçısı olarak ünlenmeye başlayan Erika Morini ile ilgili "Morini'nin başlıca kaliteleri: büyük ton, yaya dehşetli bir hâkimiyet, uç uca bir *stakato*, ruh gibi musaffa bir *flageolet*, tertemiz bir *intonation*" (Cemil, 1934, s. 4) söylemi ise hem "Kültürler Senfonisi" ifadesinin bir yansıması olarak ortaya çıkmaktadır hem de Mesud Cemil'in cinsiyetçi tutumdan uzak bir müzik bakış açısına sahip oluşunun göstergesidir.

Mesud Cemil'in yakın dostu olan ve onun müzik yolculuğundaki yol arkadaşlarından birisi olan Rauf Yekta Bey'in ölümünden sonra kaleme aldığı yazıdaki ifadeleri ise şu şekildedir:

"Ney çalmazdı. Hafif göğsünden ve solgun dudaklarından çıkan kesik nefesler kuru bir kamışta ses olurdu. Yüreği olup da dinleyenlere bu sesler çarpıntı verirdi. ... Rauf Yekta, kıymetini bizden ziyade Garp'a tanıtmış bir büyük bilgindi

ve şunu ilave edeceğim: Hem de son nefesine kadar vecd içinde ürpermiş, alev alev yanmış bir büyük sanatkâr.” (Kıyak, 2018, s. 109)

Rauf Yekta Bey’in vefatı sonrası yazılan bu yazı her ne kadar Mesud Cemil’in bir dosta vedası niteliğinde yazılmış olsa da burada kullandığı “kıymetini bizden ziyade Garp’a tanıtmış bir büyük bilgindi” ifadesi Rauf Yekta Bey’i sanatsal bir değerlendirme ile Türk müziğinde önemli bir yerde tuttuğunu göstermektedir.

Avrupa müzik eğitim sistemini Türkiye’de yaygınlaştırmak amacı ile Türkiye’ye davet edilen ve 1938-1958 yılları arasında Ankara Devlet Konservatuvarı’nda keman profesörü ve yaylı çalgılar bölüm başkanı olarak görev yapan Lico Amar (Güdek, 2014, s. 640) ise öne çıkan bir diğer isimdir. Yazılarında Amar’dan övgü ile bahseden Mesud Cemil’in şu ifadesi ile yine müziği ön planda tutan bir yaklaşımda olduğu ortaya çıkmaktadır: “Son derece sağlam ve derin bir klasik terbiyenin muvazenesi içinde en yeni ve ileri sanat cereyanlarını hazmetmiş, geniş kültür sahibi ve sazının hâkimi olan bir musikişinastır” (Kıyak, 2018, s. 114).

Fransız keman sanatçısı Jacques Thibaud’un millî bir kimliği olduğunu ifade etmektedir ancak buna rağmen Thibaud ile ilgili söylemlerinde onu şovenizmden uzak bir tavırla salt sanatsal bir değerlendirmeye tâbi tutmaktadır. Onu, temsil ettiği müzik kültürünü göz ardı etmeksizin “kafası ve kalbi olan bir insan”, iyi bir sanatçı olarak ele aldığı ifadesi ise şu şekildedir:

Her uğradığı diyarın musiki semasında sahiden bir yıldız gibi parlayan bu büyük kemancının geldiği ve gittiği bütün yollar onun zaferleriyle doludur. ... Umumi vasıflarına gelince, kanaatimce her türlü yüksek virtüöz meziyetlerinin üstünde, kemanını, bestekârın ve buna ilave ettiği kendi duygu ve düşüncelerinin hakiki bir nâkili olarak telakki etmesi onun en büyük meziyetidir. Yani kemanyla beraber, kafası ve kalbi olan bir insan, üslubu asil, muhayyilesi geniş, sıcak ve düşünen bir san’atkârdır. (Cemil, 1938, s. 5)

Mesud Cemil, Avrupa müziğinin önemli temsilcilerden olan W.A. Mozart ve L.W. Beethoven ile ilgili düşüncelerinde de bu sanatçıların icra ettikleri müzikleri öne çıkardığı görülmektedir. Mozart’ı bir müzik dâhisi olarak ifade ettiği yazısı şu şekildedir:

Fakat Mozart için, daha doğmadan ruhun en karışık, en asil hallerini seslerle ve ölmez bir ifade ile anlatmayı, daha doğrusu telkin etmeyi bilen "harika" demek yerinde olur. İnsanlık tarihinin tanıdığı en büyük musiki dâhisi Wolfgang Amadeus Mozart.. (Kıyak, 2018, s. 165)

Beethoven ile ilgili ise "Klasisizmden romantizme giden yol üzerinde bütün beşerî ıstıraplar ile yoğrularak "ermiş" mertebesine yükselmiş ideal "insan"dır." (Kıyak, 2018, s. 165) ifadesini kullanarak hem kültürel zenginlik ile ilgili yaklaşımını ortaya çıkarmaktadır hem de "ermiş" tanımıyla farklı bir dine mensup olan bir sanatçı ile manevi anlamda da içsel bir yakınlık hissettiği anlaşılmaktadır. Bu ifadelerini de Mesud Cemil'in maneviyat senfonisi olarak tanımlamak mümkündür.

Türk müziği tarihinin temel taşı ve 18. yüzyıldaki en büyük temsilcisi olan Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi'nin Türk müziğindeki öneminden sıkça bahsederken, Dede Efendi'nin Batı müziğinden de çok uzak olmadığını vurgulamaktadır ve Mesud Cemil'in Doğu-Batı müziğine dair bütüncül yaklaşımı Dede Efendi ile ilgili yazısında da yansıma bulmaktadır:

Dede'nin iki mühim çehresi vardır: Birisi klasik mektebi kudretle devam ettiren, birisi de yeni ve Garp'tan gelen havayı zamanın şartları içinde yadırgamadan teneffüs eden Dede. Bu bakımdan Dede'yi, musiki tarihimizin bugünkü çalışmalarımız üzerinde bile tesiri ve manası olan bir önemle tanımak, sevmek ve kutlamak lazımdır. (Kıyak, 2018, s. 168)

Mesud Cemil'in Caspar Gaspado'nun halkevinde vermiş olduğu resitalde orada bulunan dinleyiciler ile bütünleşmesini "aşk" kelimesiyle ifade etmesi de Avrupalı bir müzik insanının halk müziği icralarının sergilendiği bir ortamda bulunmasından duyduğu memnuniyetin bir göstergesidir. "Evvelki akşam halkevinde verdiği ilk resitalini dinleyen ve kendinden geçen dinleyicilerin duygularındaki ana vasfı araştırmaya lüzum kaldı mı bilmiyorum. Halkevini dolduran bütün dinleyicilerle, Gaspar Cassado'nun sanatı ve şahsiyeti karşısında bir tek duygumuz var ve bunu ifade etmekte sanırım ki bütün onu dinleyenlerle beraberiz: **Aşk!** " (Tel, 1948, s. 3)

Bu konu bağlamındaki son örnek ise Münir Nurettin Selçuk'tur. Münir Nurettin'i Türk müziği karşıtlarına, Türk müziğini bilmeyen farklı kimlikteki insanlara dahi

dinletmesinden memnuniyet ile bahsetmektedir ve “Cumhuriyet’in Sanat Meselesi” sahnesinde yer almasını oldukça olumlu karşılamaktadır.

Sonuç olarak Mesud Cemil’in kişiler hakkındaki bu ifadeleri, onun müziğe ve sanatçılara bakış açısında, müzik dışı unsurların (kimlik, etnik köken ve coğrafya) belirleyici olmadığını ve müziği bir bütün olarak ele aldığının göstergesidir.

Bir müzik insanı olarak, yazılarında yer verdiği müzik türlerinin teknik detayları ile ilgili övgülere yer vermesinin yanı sıra biyografik bilgi kapsamına giren yazılarındaki ifadelerinde, kişileri ve icralarını tanımlarken kullandığı aşk, duygu, ermişlik, ruh gibi soyut kavramlar ve manevi ifadeler, Mesud Cemil’in hem zihnen hem de ruhen soyut kavramlara ve manevi değerlere bağlılığının bir yansımasıdır.

Özellikle yaşadığı toprakların coğrafi öneminin de farkında olan ve maneviyatı önceleyen yaklaşımlarında kültürel iletişim ve etkileşim temelinde sentezler oluşturmak ve bu yolla, yeni bir müzik sanatı oluşturmak öne çıkan söylemlerindedir. Ona göre bu yeni müzik, Doğu-Batı arasında kıtasal bir köprü oluşturan Türkler tarafından yapılabilecektir (Kıyak, 2018, s. 281). Yeni müziğe dair bu düşüncesi, zihni dünyasındaki birleştirici ve bütünleştirici yaklaşımları içsel bir düşünceden öteye götürdüğünü ve bunu bir ideal olarak belirlediğinin de göstergesidir.

Mesud Cemil’in yazılarında öne çıkan bir diğer husus ise difüzyonizm kavramıdır. Evrimci ve tarihsel kuramlar arasında yer alan difüzyonizm, kültürel keşiflerin belirli merkezlerden çıkıp yayılması olarak tanımlanmaktadır ve kültür-çevre kuramı olarak da adlandırılmaktadır (Kırımlı, 2014). Mesud Cemil, bu kuramı doğrudan bir kuram, tanım ya da kavram olarak yazılarında ifade etmiş olmasa da müzik tarihi, çalgı tarihi ve kültür gibi farklı konulardaki yazılarından bu kuram ile fikrî bir yakınlık kurduğu görülmektedir. Mesud Cemil’in çalgılar üzerinden de benzer bir yaklaşımda olduğu şu ifadeler ile ortaya çıkmaktadır:

İnsanların kültür zenginliklerini bize en büyük bir vuzuhla gösteren musiki aletlerinin tarihini ve rolünü tarihî, coğrafi ve etnolojik usullerle tetkik ederek anlaşılmıştır ki muayyen insan kültürlerinin muhaceretleri saikasıyla yahut kabileden kabileye intikaller vasıtasıyla her kültür merkezinde o kültürün maddi ve manevi eser ve tesirleri bir huzme halinde intişar eder ve daima yeni dalgaların tazyikiyle bunlar merkezden muhite doğru itilir, akar ve taşarlar. ...

Amerika, Şark ve Cenub-i Şarki Asya yüksek kültürleri de dahil olduğu halde en eski, iptidai ve orta kültürlerin musiki aletlerinin heyetiumumiyesini toplayan geniş saha bazı merkezlerden bestelenmiştir. Bu merkezlerden en mühimi, en eskisi ve en semedâr olanı Orta Asya'dır. (Cemil, 1982, s. 28)

Mesud Cemil, 1982 yılında *Musiki Mecmuası*'nda yayınlanan *Medeniyet Tarihinde Musiki Aletleri ve Türkler* başlıklı yazısında çalgıların kökenini Orta Asya'ya dayandırmaktadır. İfade ettiği bu fikrin bir sorgulama sonucu ortaya çıktığını şu sözlerinden anlamak mümkündür: ‘‘Eğer insan nev'inin yalnız aynı nev'e mensubiyetleri saikasıyla bu şekilde müstakil epeyce mürekkep aletleri birbirine bu kadar benzer şekilde icada muktedir olduklarını kabul edersek Cenup denizlerde ve bütün Amerika'da yaylı saz imalinin neden geri kaldığını nasıl izah edebiliriz?’’ (Cemil, 1982, s. 28).

Yaşamı boyunca daima müzik tarihi ile ilgilenen hatta müzik tarihçiliği eleştirileri de yapan Mesud Cemil'in difüzyonizm kuramıyla ilgili konularda da müzikolog Profesör Curt Sachs'tan etkilendiği görülmektedir. Sachs'ın fikirlerine yer verdiği yazısı şu şekildedir:

Profesör Curt Sachs birçok incelemeden sonra musiki aletlerinin kaynağını coğrafi bir merkeze bağlar ve onun inancına göre bu kaynak "Orta Asya"dır. Dünyanın birbirinden uzak bölgelerindeki insan topluluklarının kullandığı birbirine benzer yahut büsbütün eşit çalgılar arasındaki birlik onca tesadüf değildir, belki bu merkezden binlerce yıl boyunca etrafa taşmış yayılmıştır. Ömrünün kırk senesini insanlık ve musiki tarihi, folklor, etnoloji, antropoloji vesaire bakımından çalgıların incelenmesine bağlamış olan bilgin 1927'de çıkan kitabında bu yayılışın yollarını Rusya ve Orta Avrupa üzerinden Atlantik kıyılarına, İngiltere adalarına, Kafkaslardan geçerek Mezopotamya üzerinden Anadolu'ya, eski Yunanistan'a, Mısır'a Şimal Afrika'ya ve nihayet İspanya'ya kadar uzanan oklar halinde gösteriyor. ... Kendi inceleme sistemini anlattı, şemasını çizdi. Araştırmalarla bu ilim konusuna biz Türklerin çok hizmet edebileceğimize dikkat gözümü çekti. O şemayı ve etrafındaki notları hâlâ bir yerde saklarım ama "icabını icra" hususunda nasibim yokmuş ki bugüne kadar o yolda bir fırsat bulamadım. (Kıyak, 2018, s. 236)

Mesud Cemil, Sachs'ın bu söylemlerinden sonra, bu konu ile ilgili daha detaylı düşünmeye başladığını ifade etmektedir ve bu düşüncelerden sonra Karadeniz yöresine

ait 7/8'lik ritmik unsurların, yakın coğrafyalarda da olduğunu ve bu ritmik unsurların bir bölgeden ortaya çıkarak yayıldığını vurgulamaktadır. Bu konu ile ilgili akademik bir çalışma yapmış olmasa da Bulgar müzik kültürü ile özdeşleşen 5/4'lük ritmik öğelerin çıkış noktasının Türk kültüründen yayılmış olabileceğini düşüncesindedir.

Mesud Cemil'in hemen hemen her yazısına yansıyan bütüncül bir dünya ve bütüncül bir müzik düşüncesini müzik tarihi bilgileri ile de doğrulama yoluna gittiği görülmektedir. Buna ek olarak, viyolonsel, tanbur, ud, kemençe, bağlama ve viyola gibi birçok farklı müzik türüne ait çalgıları icra ediyor olması da ötekileştirmekten uzak bir bakış açısı ile müziği bir üst çatı olarak konumlandığına göstergesidir.

Mesud Cemil, farklı müzik türlerinin sınıflandırmalarını ise coğrafi farklılıklar üzerinden oluşturmaktadır. Batı Avrupa ülkeleri (İtalya, Fransa, Almanya) ile Kuzey Avrupa ülkelerinin müziklerini ritmik ve melodik açıdan benzer olarak değerlendirirken, bu müzikler arasında yalnızca "iklim" farklılıkları olduğunu ifade etmektedir. Coğrafi mesafeler arttıkça müzikler arasındaki ritmik ve melodik unsurlar arasındaki farkların da çoğaldığını söylemektedir. Buna ek olarak, mevlevî ayinî ritüeline ait dans, şiir, kostüm ve ışık gibi geleneğe ait unsurlar öneminden bahsederken kullandığı "saf musiki" (Kıyak, 2018, s. 381) ifadesi, onun müziği saf musiki olarak da kategorize ettiğini göstermektedir.

Müzikleri çoğunlukla coğrafi bağlamda sınıflandıran Mesud Cemil, sınıflandığı müzikleri, kendi içlerinde ise saf ve yoz olarak ikiye ayırmaktadır. Coğrafi olarak kategorilendirdiği bu müziklerin sentez oluşturması konusunda ise eleştiride bulunurken "melez" ve "mahlut" kelimelerine vurgu yapmaktadır. O dönemde, Türk müzik kültürü ile etkileşim hâlinde olan Avrupa müziği ile ilgili " Bu numuneler daha iyi cinsten olsaydı, akisleri de hiç şüphesiz daha iyi olacaktı." (Cemil, 1941, s. 6) ifadesi Türk müziğinde oluşan sentezlerde farklı bir coğrafyadan gelen müziklerin özenle seçilmesi gerektiğini fikrini ortaya çıkarmaktadır. Örnek olarak, Avrupa'dan Türkiye'ye hem radyo hem de filmler aracılığı ile gelen müzikler konusundaki hassasiyeti ön plandadır ve bu müzikler ile ilgili seçici bir tutum sergilemektedir. "Avrupa musikisinin en kötü cinsidir ve binnetice hasıl olan tesirle meydana çıkan safiyane parçaların cinsleri de kötü melezdır." (Cemil, 1941, s. 6) söylemi "saf" ve "yoz" kavramlarını Türk müziği dışındaki müzikler içinde bir sınıflandırma olarak kullandığını göstermektedir.

Mesud Cemil, müziğin ortaya çıkış süreci ile ilgili özellikle difüzyonizm kuramına yakınlık gösteren ifadeler kullanmış olsa da müziğin gelişimi ile ilgili ulusçu akıma yakın olduğu görülmektedir. 18. ve 19. yüzyıllar arasında müzikte bir dönüm noktası olarak gören ve yeni bir müzik sanatının ortaya çıkması gerektiğini savunan Mesud Cemil, bu bağlamda Türk müziğini ön plana çıkarmaktadır. “Bir gün böyle yeni bir sanatın ortaya çıkacağına, Doğu ile Batıyı birbirine bağlayan kıtalar arası köprüde yaşayan Türklerden daha heyecanlı bir şekilde kimse inanamaz.” (Kıyak, 2018, s. 283) sözü, Mesud Cemil’in coğrafi sınıflandırmalarının bir sonucu gibi yansıyor olsa da, Türk müziği ile ilgili aşağıdaki ifadesi, onun zihninde Türk müziğinin geleceği ile ilgili ulusçu ve milliyetçi bir söylem olarak karşımıza çıkmaktadır:

*Lahn ve ritm yolunda büyük inkişaf göstermiş ve müstakil bir sanat haline gelmiş olan Türk klasik musikisi ile, lahnî ve ritmik zenginliklerin başka milletler arasında da **en genişine malik olan Türk halk musikisini** bu asli vasıflarının çeşnisini kaybetmeden nasıl bir marifetle, seslerin uzunluğuna olduğu kadar derinliğe (amudî) kullanıldığı başka bir üslubun havasına sokabiliriz? Böyle bir istihalenin tahakkuku ile dünyaya yeni bir ifade geleceğine şüphe yoktur ve bu iş her yerden ziyade bizim memleketimizde yapılmaktadır.* (Cemil, 1941, s. 5)

Mesud Cemil’in Türk müziği ile ilgili birçok söyleminde yer verdiği “yüksek medeniyet musikisi” vurgusunu, Mustafa Kemal Atatürk ile arasında geçen bir anısında² Atatürk’ün ağzından naklederken de kullanıyor olması, onun Türk müziğinin gelişimindeki ulusçu düşüncesini doğrular niteliktedir.

Mesud Cemil’in müzik makalelerini tek bir başlık altında incelemek mümkün değildir. Entelektüel birikiminin genişliği, radyoda üstlendiği idari görevleri, yer aldığı müzik meclislerinin sayıca fazla olması, gerek sosyal yaşamında gerek ise müzik yaşamında farklı kültür ve milletlere sahip kişilerle aynı ortamı paylaşmış olması onun yazılarındaki çeşitliliği de fazlasıyla genişletmiştir. Bu bağlamda Mesud Cemil’in makalelerinde tekseslilik, çok seslilik, Türk halk müziği, Türk klasik müziği ve Avrupa müziği gibi birçok farklı tema ve başlıklar ortaya çıkmaktadır. Bu sebeple, makalelerinde ortaya çıkan

² “Biz çok defa, bu musikinin tam haysiyetini bulamıyoruz. İşte bu dinlediğimiz, hakikî Türk musikisidir ve hiç şüphesiz, yüksek bir medeniyetin musikisidir. Bu musikiyi, bütün dünyanın anlaması lazımdır. Fakat, onu bütün dünyaya anlatabilmek için, bizim milletçe, bugünkü medenî dünyanın seviyesine yükseltmemiz lazımdır.” (Kıyak, 2018, s. 390)

temalar, yöntem bölümünde belirtildiği üzere, oluşan kodlar ile genelden özele doğru giden bir sistematik düzen içerisinde ele alınmaktadır.

Mesud Cemil'in Türk müziğine dair söylemlerinde ve yazılarında görülüyor ki, bu müziğe derin bir bağlılık hissederken, bu müziğin gelişimi konusunda da en sert eleştirileri açık olarak ifade etmektedir. Dolayısıyla, Türk müziği ile ilgili yazılarında, bu müziği hem öven hem de eleştiren bir tavır var gibi görünse de Mesud Cemil'in bu konudaki eleştirileri Türk müziğinin mevcudiyetine ve tarihine değil, bu müziğinin gelişiminde meydana gelmiş olan eksiklikler ve yanlışlar olduğu ortaya çıkmaktadır. Mesud Cemil'in makalelerinde Türk müziği ile ilgili tespit ettiği hemen hemen her eksiklikten sonra, bu sorunları aşmak için öne sürdüğü tavsiye ve öneriler de onun bu müziğe olan derin bağlılığını ve sahiplenici tutumunun da bir göstergesidir. Bu bağlamda, Türk müziği ile ilgili 4 farklı yazıda benzer duygu ve düşünceleri taşıyan vurgular şunlardır:

1-) *O akşam onları doyasya dinledim; Ali Rifat Bey'in yeni nihavend takımını ve nevaları. O neva besteyi hâlâ her tekrarlayışında bütün sesler siliniyor, yalnız biri yaşlı, biri genç iki bülbülün havada tüten sesleri, **dünyayı değil, hakikaten cihanı süslüyor:***

Zeyn eden bağ-ı cihânı gül müdür, bülbül müdür

Âşkın arâm-ı cânı gül müdür, bülbül müdür (Cemil, 1981, s. 9)

2-) *Bizim makamların gerçekten kendilerine mahsus bir dünyası ve geçmişten getirdikleri sırları, muammaları vardır. Eski inançlara, Şark mitolojisine, astroloji, kimya, eski fizik, matematik ve felsefeye dayanan, karma ve karışık özelliklerdir bunlar. Kökleri eski Hint'e kadar gider ve yakın vakte kadar orada esrar içinde yaşarlardı. (Kıyak, 2018, s. 407)*

3-) *Makamların yıldızlar, güneşlere, gezegenlere, ayrıca hava, su, toprak ve ateşten mürekkep ve eskilerin "anasır-ı erbaa" dedikleri dört ana unsura yahut da insanın vücudundaki çeşitli organlara ve bölümlere nispeti yakın zamana kadar bizde de inanılır şeylerdi. Ancak pratikte bu inançlar kuvvetini kaybetmiş kategorisine girmiş olmakla beraber, makamların ruh üzerindeki değişik etkileri inkâr edilemez gerçeklerdir. (Kıyak, 2018, s. 408)*

4-) *No doubt you have read that Turkish music irritates the ear. However, those who have written this have only heard the Street music. This is similar to the judgement of English music by a foreigner who has heard only the musicians*

strolling in the streets of London. May I assure you that the music in this country is most impressive.. (Cemil, 1948, s. 33)

Mesud Cemil'in 3 farklı tarihte yayınlanmış bu 4 benzer söylemi, onun Türk müziğine yüklediği değer ve anlamın göstergesidir. Hiç şüphesiz ki, Tanburî Cemil Bey gibi Türk müziğinin mihenk taşı olan büyük bir sanatkârın oğlu olması, dönemin en büyük Türk müziği sanatkârları ile aynı ortamda yetişmiş olması ve bulunduğu coğrafyaya hissettiği aidiyet, Türk müziğine olan sevgisinin temelini oluşturmaktadır. Ancak bu yazıları olgunluk döneminde yazdığı göz önüne alınırsa, küçük yaşlarda temeli atılan Türk müziği sevgisinin ömür boyu eksilmeden devam ettiği ortaya çıkmaktadır. Mesud Cemil'in Türk müziğine verdiği değer yalnızca kaleme aldığı makaleleri ile sınırlı değildir. Mesud Cemil birkaç sözlü eser ve saz eseri³ bestelemiş olsa da günümüze kadar ulaşan kayıtlarının büyük bir çoğunluğunun taksim formunda olduğu gözlemlenmektedir. Kalan Müzik Şirketi tarafından yayınlanan 2 CD'de toplam 14 farklı taksim kaydı mevcuttur. Buna ek olarak, 1940 ve 1955 yılları arasında İstanbul ve Ankara radyolarında kayıtlı Tanbur ve Viyolonsel Taksimleri/Saz Eserleri – I ismiyle yayınlanan 15 taksimi bulunmaktadır. Bu veriler ışığında, Mesud Cemil'in taksim kayıtları ile Türk müziğinde makamları sürekliliğini sağlama amacı güttüğünü ifade etmek mümkündür. Ayrıca Mesud Cemil'in Hafız Şaşı Osman'ın güfte taksimi ile ilgili şu sözleri de onun Türk müziğindeki makamsal aktarımın önemli bir formu olan taksimlere verdiği önemin göstergesidir:

Osman'ın büyük bir üstünlüğü de gazel okumada gayet sıkı ve zinde mısraları, serbest ve zinde taksim şeklinde okurken manâ ve ustalıkla kullanabilmesiydi. Buna bizim musikide güfte taksimi denir. Okuyacağı güfteyi, seçmesini ve gazeli irtical halinde okurken nağmeleri yerleştirmesini bilmeyenlere musiki aleminde yer verilmez idi. “Gazeller – 78 Devirli Taş Plak Kayıtları” (Cemil, 1997, parça 16) Eski Atıf: (13 Mayıs 1997, Gazeller – 78 Devirli Taş Plak Kayıtları – Various Artists, Arşiv Serisi)

Türk müziğine ve Türk müziği makamlarına bu denli bağlı olan ve bu sevgiyi hem söylemlerinde ifade eden hem de icra anlamında yaşatan Mesud Cemil'in en büyük eleştirisi ise Türk müziğinin teorik açıdan yenileşmede noktasındaki eksikliğidir.

³ Necdet Yaşar bir konuşmasında Mesud Cemil'in Nihavend Saz Semaisi eseri ile ilgili şu sözleri aktarmaktadır: “Nerede çaldımsa her milletten, her türlü insan adeta bu eser karşısında büyüldüler. Yani bir dünya lisanı gibi insanlık lisanı gibi güzel bir müzik lisanı... Başka fazla eser yazmamış durumda ama bununla başa gureşiyor. Benim diyen bestekârları künden aşırır.”

Yukarıdaki örneklerden de görüldüğü üzere Mesud Cemil'in Türk müziğine olan bağlılığı ve sevgisi açık bir şekilde ortaya çıkmaktadır ve kendisi de bu durumu sıkça dile getirilmiştir. Bu sevgi ve bağlılığa rağmen, Mesud Cemil'in bu müzik ile ilgili öne çıkardığı en büyük problem, bu müziğin dönüşüm sürecinde ortaya var olan eksikliklerdir. Bu bağlamda, kavramsal olarak dönüşüm kelimesinin kullanılmasının ana nedeni Mesud Cemil'in bu süreçte yenilikçi müzik yaklaşımına yakın bir tutum sergilerken gelenekten de tamamen kopmaması gerektiğini ifade etmesidir.

18. yüzyılda III. Selim ile başlayan Türk müziğindeki değişim ve dönüşüm süreci tartışmaları, özellikle Cumhuriyet dönemi müzik politikaları ile 20. yüzyılda en üst seviyeye çıkmıştır. Mesud Cemil de yaşadığı dönem itibarıyla (1902-1963) bütün bu tartışmaların her daim ortasında kalmıştır. Sanatçı kimliğinin yanı sıra yazdığı müzik yazıları ile bir müzik yazarı olarak da değerlendirilen Mesud Cemil'in yazıların en çok değindi konulardan birisi de Türk müziğinin dönüşüm sürecidir.

Mesud Cemil ilk olarak, Türk müziği ile ilgili ortaya çıkan bu tartışmalarda, kendi ifadesiyle "tarafçılığın"⁴ açık bir şekilde karşısında durmaktadır. Bir taraftan yüzyıllardır süregelen bu müzik kültürünün dönüşmesi gerektiğini savunurken, öte yandan da bu dönüşüm esnasında oluşturulacak olan yeni müzik kültürünün mutlak surette geçmişin izleri takip etmesi gerektiğini savunmaktadır. Bu bağlamda öne çıkan üç ifadesi şu şekildedir:

a-) şerefli atalarımız Osmanlı Türklerinin müesseseleri artık tarihtir. Bu tarih, her tarih gibi, müspet-menfi tezatlarıyla doludur. Her tarih gibi, onun da diriltilmesi mümkün olmayacak bir "geçmiş" tarafı, bir de "geleceğe intikal edecek" canlı tarafı vardır. (Kıyak, 2018, s. 247)

b-) Bundan sonraki musikimiz ister teksesli ister dokuz kuyruklu olsun, her halde eski musiki olmayacaktır. Bir bahçe ki ne toprağında o çiçekleri yetiştirecek kuvvet kalmış, ne de toprağı belleyecek bahçıvanlar... Lakin yabani otlar, dikenler

⁴ Mesud Cemil, o dönemde Türk müziğindeki gelenekçi ve yenilikçi görüşe sahip farklı toplulukları tarafçı olarak ifade eder ve bu durumdan son derece rahatsız olduğunu ifade etmektedir: "Türk musikisi veya alaturka adı altındaki her sese karşı yakın zamanların aşırı inkârcılığı yerine, şimdi de sayısını oldukça yüksek tahmin etmek lazım gelen bir kısım yurttaşlar ve pek çok aydınlar arasında, en iptidai bir ayırt etme ve objektiflik şartından mahrum, mutaassıp bir tarafçılık var. Zamana ve ileri gidişe çok uygun dış görünüşleri, pratik meslek hayatlarındaki başarı, hatta şöhretlerine rağmen, bunların iç benlikleri, Şark-Garp arasındaki uçurumdan duydukları korkunun nefrete çevrilmiş zehriyle doludur." (Kıyak, 2018, s. 250)

içinde zamanla renk, şekil ve kokuları kaybolmamış güzel çiçekler ve pek çok tohumlar var. Çiçekler saklanır ve hayran olunur; tohumlar yeni bahçelere dikilir, yeni mahsuller alınır. (Kıyak, 2018, s. 251)

c-) İsmail Dede bizde Üçüncü Selim'in yenileşme isteklerini takip eden Tanzimat devrinin, Garp musikisi ile temas eden ilk bestekârlarından hem ananeye bağlı, hem de yeni temayülü en iyi duymuş olanların başında gelir. (Kıyak, 2018, s. 167)

Bu üç ifadede öne çıkan en önemli husus, mutlak değişimi savunan Mesud Cemil'in, geçmişten ve kökten tam anlamıyla kopmamak gerektiğini savunuyor olmasıdır. Bu tartışmalar ile ilgili tespit, yorum ve öneri yazıları ele alındığında geleneğe bağlı bir müzik ortamına doğmuş bir çocuğun Avrupa'da Avrupa eğitim sistemi ile yetişmiş bir gencin iz düşümü ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda, Mesud Cemil'in bu fikirleri ortaya öne sürerken çevresinden gelecek olan baskılardan dolayı tedirgin bir ruh hâli içerisinde olduğu gözlemlenmektedir:

Eski havuzun kenarında oturanlar: orada ney çalan, renkli kadehlerden içen, mısralarla konuşan ve felsefi nağmeler terennüm edenler beni çok ayıplayacaklar, hatta bana lanet edeceklerdir. Onlara kızmam ve özür dilerim. Bilirler ki, onların sevdiklerini ben de pek sever, eski sanatta bulabildiğim değerleri meydana çıkarmak için didinme derecesinde çalışır, hatta biraz da tanbur çalarım! Ne yapayım ki, bu musiki eskidir. Her eski kadar değerli, her eski kadar değersizdir. (Kıyak, 2018, s. 251)

Mesud Cemil'in bu ifadelerinde ortaya çıkan birden çok sebep vardır. İlk olarak sanat çevresindeki birçok kişi Türk müziği ve geleneksel Türk sanatlarına bağlı kişilerden oluşmaktadır ve zihnindeki Türk müziği dönüşümünü ifade ederken bu dostluklarını koruma içgüdüğü ortaya çıkmaktadır. İkinci olarak, Türk müziğine büyük bir sevgisi barındırıyor olmasından dolayı söylem ve eylem tezatlığı olarak algılanacağını düşüncesiyle “ayıplayacaklar” ifadesini kullanmaktadır. En büyük husus ise Tanburî Cemil Bey'dir. Tanburî Cemil Bey her ne kadar tanbur sazına birçok yeniliği getirmiş olsa da Osmanlı/Türk müziği olarak ifade edilen müziğin en önemli temsilcilerinden birisidir ve böyle bir babanın çocuğu olma baskısı her daim Mesud Cemil'in üzerinde olmuştur. Öyle ki, onun ilk plak kayıtlarında dâhi yapılan anons şu şekildedir: Tanburî Cemil Bey'in mahdumu Mesud Cemil...

Sonuç olarak, Türk müziğine olan sevgisini her fırsatta dile getiren Mesud Cemil Bey, Türk müziğinin dönüşümü ile ilgili fikirlerini de aynı açık ifadelerle dile getirmektedir. Bu dönüşümü sadece icra ya da müzik pratikleri ile sınırlamamış, radyo, konservatuvar, müzik pratikleri ve nazariyat gibi birçok farklı alanda ele alan Mesud Cemil, bütün bu konularla ilgili detaylı olarak yazılar yazmış ve radyo yayınları yapmıştır. Dolayısıyla, onun zihnindeki bu dönüşüm haritasını bölge bölge incelemek ve analiz etmek gerekmektedir.

Mesud Cemil, müzikteki yenileşme hareketlerinin yıkıcı ve sert davranış ile yürütmenin doğru olmadığı kanaatindedir. Yenileşmelerde başarı sağlayabilmek için mutlak kararlılık ile doğru adımlar atılarak soğukkanlı kanlı bir şekilde yürütülmesi gerektiğini ifade etmiştir ve yenileşme için uygun ortamların oluşması gerektiği ifade etmektedir. Yeniliğe karşı toplumda ya da kişilerden var olan tedirginliğin ancak bu şekilde ortadan kalkacağını düşünen Mesud Cemil, özellikle Viyanalı besteci Johann Strauss'un *Rosankavalier* isimli operasını ele aldığı yazısında, Strauss'un ortaya koyduğu bu yenilikçi bestenin toplum nezdindeki kabulü ile ilgili "bizim bestekârlarımıza da örnek olacak hareketi" (Kıyak, 2018, s. 195) ifadesini kullanmaktadır. Yine aynı yazısında görülüyor ki, Mesud Cemil'in Türk müziğinin gelişim süreciyle ilgili geçmişten tamamen kopmama fikri bu makale ile de tutarlılık içerisindedir. "Muhitinin şekil ve mevzu bakımından değerli sayması gereken bütün şartlarını da toplamış ve yeniliği halka ve tereddüt geçirenlere duyurmadan tanıtacak bir çerçeve ve zemin bulabilmiştir." (Kıyak, 2018, s. 196) ifadesi bu tutarlığın fıkren kanıtıdır.

Mesud Cemil'in değişim ile ilgili örneklerinde modernist etkiler hâkimdir. Özellikle, dönemin önemli mimarlarından Sedad Hakkı Eldem'e yaptığı atıflar bu etkiyi ortaya çıkarmaktadır. Eldem'i bu konu bağlamında önemli hâle getiren husus ise onun da tıpkı Mesud Cemil gibi Türk mimarisi araştırmaları ile eskiyi araştırıp inceleyerek kendi mimarisini geliştirmeye gayret eden modernist bir mimar olmasıdır (Aysel, 2008, s. 96).

Sedad Eldem'in "Bizim modern mimarimizin de bize mahsus olması lâzımdır. Bunun için benliğimizi en parlak bir surette gösteren ve mimari tarihinde Türk mimarisi diye yer almaya layık olan eski mimariyi tetkik etmeliyiz," cümlesini alır ve "mimari" yerine "musiki" kelimesini koyarsak, alacakaranlıkta yol arayan ayaklarımızın altında, üstüne emniyetle basabileceğimiz sağlam basamaklardan birinin peyda olduğunu hissederiz. Şayet bu sözleri yanlış anlayan olur da bizi

"eskiye bağı", "muhafazakâr" hatta "mürteci"! diye töhmetlendirirse buna ancak gülümseme ile mukabele etmekle beraber, ayrıca gene profesörün ağzından şu cümle ile cevap veririm: "Bir mimari üslup, bugünden yarına icat edilemez ve hiçten yeni bir tarz doğamaz. Mimaride üsluplar birbirine bağlıdır. Yeni bir üslup zamanla meydana gelir. Binaenaleyh biz de bugün, eski mimarimizi inkâr ederek, hiçten yeni bir tarz icat etmeye kalkışamayız. (Cemil, 1942, s. 4)

Mesud Cemil'in mimarlık örneği üzerinden "mimari yerine musiki kelimesini koyarsak" sözü ile bu paragrafı bir bütün olarak Mesud Cemil'in modernizm tanımı olarak ifade etmek mümkündür. Türk müziğinin değişim süreci ile ilgili eskiye karşı tamamen sırtı dönük bir yaklaşımda olmadığını ve bu konudaki tedirginliğini ifade eden Mesud Cemil'in, modernizm kavramı üzerinden ise eskiye bağlı ve muhafazakâr olarak tanımlanmaktan çekindiği izlenimi ortaya çıkmaktadır. Mesud Cemil'in hayata ve müziğe karşı genel anlamda bütüncül ve yapıcı bir yaklaşımda olması bu durumun başlıca sebeplerindendir. Buna ek olarak, dönemin müzik ortamında oluşan politik ya da ideolojik temelli tartışmaların sıklığı, Mesud Cemil'in açıklamalarındaki tedirginliğin temel sebebini oluşturmaktadır.

Mesud Cemil de Türk müziğindeki yenileşme hareketlerinin başlangıcı olarak III. Selim dönemini ve sonrasını işaret etmektedir. Başlangıç olarak bu dönemi belirtmesinin ardından yenileşme hareketlerinin müzik ile ilgilenen kimseler için de bir dönüm noktası olduğunu ifade etmektedir. Yenileşme hareketlerinin başlangıcından evvelki dönemde müzik ile ilgili olan kimselerin sosyal anlamda yaşadıkları itibar ve saygı eksikliğini ifade ederken, Türk müziğindeki bu yenileşme hareketlerinden itibaren bu kimselere karşı bakışların yumuşadığını⁵ dile getirmektedir. Bu bağlamda, yenileşme hareketlerinin müzik icralarını üzerindeki bu olumlu tesiri de Mesud Cemil'in Türk müziğindeki yenileşme hareketlerine olumlu bir bakış sergilemesinin sebeplerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türk müziğinin yaşadığı bu dönüşüm sürecindeki kargaşalar, Mesud Cemil'in yazılarında da bir yansıma bulmuştur. Yazılarında Türk müziğini tamamen kökünden kopararak yeni

⁵ Yirminci asrın ilk basamağında İstanbul'da doğduğum zaman, Türkiye'de "çalıcı, oyuncu ve sokakta ekmek yiyen adamın şeri mahkemede şahitliğinin kabul edilmediği devir geçmişti. Üçüncü Selim'den bu yana bildiğimiz Garplılaşma, yenileşme hareketleri sonucunda, musikiye ve musikişinasa karşı küçümser bakışlar da yumuşamıştı. (Kıyak, 2018, s. 413)

bir müzik inşa edilmesine karşı bir tutumda olduğunu sıkça dile getiren Mesud Cemil, kalemindeki anlatım gücünü de kullanarak Dârülelhan'ın bu dönemde yaşadığı zorluğu şu şekilde ifade etmiştir:

Darülelhan, senelerce Türk Şark musikisi ile Garp musikisinin her iki taraftan da kabiliyetleri yarıda kalmış taraftarları arasındaki tatsız bir kavganın bilfiil sahnesi olmuştur. Bu kavgadan günün birinde şöyle bir netice çıkıyor. Darülelhan artık Türk musikisini öğretemeyecektir. Viyolonselın kargısı udun göğsüne, kemanın yayı kemeçenin gözüne saplanıyor, kuyruklu piyano bütün ağırlığıyla tanburun üzerine yükleniyor. Darülelhan'ın içindeki sessiz ve miskin kavga birdenbire büyük bir davanın bir tezahürü halinde genişliyor. (Kıyak, 2018, s. 86)

Doğu ve Batı çalgıları üzerinden verilen bu örnek, iki farklı müzik türünün sentezine bir karşıtlık gibi görünse de Mesud Cemil'in bu konu ilgili yazılarının tümü incelendiğinde görülüyor ki buradaki asıl vurgulanmak istenen durum, bu birleşimin yüzeysel ve yanlış bir şekilde gerçekleştirilmiş olmasıdır. Yazılarının büyük bir kısmına yansıyan ifadelerde de bir Batı ya da Avrupa karşıtlığından söz etmek mümkün değildir. Özellikle bulunduğu coğrafi konumdan dolayı ortaya çıkacak olan yeni müzik sanatının mutlak surette Şark ve Garp birleşiminden doğması gerektiğini ifade etmektedir. Bu birleşimi “colloid⁶” tanımı üzerinden tarif eden Mesud Cemil, bu birleşim ile ortaya çıkacak olan yeni müzik sanatına Batı'nın da ihtiyaç duyduğunu belirtmektedir.

Mesud Cemil'in müzikteki yenileşmeye dair bu tasavvurunda Doğu ve Batı'yı ortak bir noktada buluşturuyor olmasının temelini, ideolojik bir hareketlenmeden ziyade, müziklerin birbirleri arasında oluştuğunu düşündüğü etkileşimdir. Öyle ki özellikle Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarından sonra sıkça üretilmeye başlayan operalar, oratoryolar ve senfoniler bir kesim tarafından batıcılık olarak adlandırılırken, Mesud Cemil bu üretimlerin de Türk müziğinden beslendiğini ifade etmektedir. Doğu ve Batı'nın askeri, sosyal ve siyasi gibi birçok alanda birbirlerine muhalif oluşlarını göz ardı etmese de iki tarafın müzikleri arasında melodik bağlamda daima bir ilişki olduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda, Mesud Cemil'in yeni müzik sanatı olarak ifade ettiği bu yeni

⁶ Kimyada cisimleri *colloid* halinde birbirine karıştırmak usulü vardır. Bu usul ile iki cisim bir havana konarak o tarzda birbirine karıştırılır ki, artık onların bir daha kendi usullerine döndürülmeleri kabil olmadığı gibi, bu yoldan birbirine mezcedilen o cisimlerden her türlü vasıflarıyla ayrılan ve başka tesirler taşıyan yepyeni bir madde ortaya çıkar. Cisimleri bu şekilde birbirine karıştırmak için, onların asıl vasıflarını ve karıştırmanın yolunu hem nazari hem amelî bakımlarından, iyice bilmek gerektir. (Kıyak, 2018, s. 216)

müziğin birbirinden tamamen bağımsız ve farklı iki unsurun birleşiminden değil, melodik açıdan daima birbirinin izlerini taşıyan iki farklı müzik türünün birleşimi olarak görmektedir. Bach'ın viyolonsel ve keman sütünleri ile Kassamzade'nin semailerı arasında ve Bekir Ağa'nın murabba bestesi ile menuet ve gigue besteleri arasındaki bağlantı kurmasının temelini de Mesud Cemil'in bu düşüncesi oluşturmaktadır (Kıyak, 2018, s. 370)

2.2. Türk Müziğinde Tekseslilik ve Çokseslilik

Türk müziği tarihinde evvelden beri süregelen ve hâlâ tartışılan bir konu olan tekseslilik-çokseslilik meselesi, Mesud Cemil'in de farklı dönemlerde ele aldığı bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Öne çıkan ilk konu, tekseslilik üzerinden Türk müziğine dair yapılan yakıştırmalar olduğu gözlemlenmektedir. Evrimci düşüncenin bir yansıması olarak, teksesli müziğin ilkel olduğu ve Batı müziğindeki çoksesliliğin daha üstün olduğu düşüncesi sıkça ifade edilen bir konudur. Bu düşünce Mesud Cemil'in yazılarında da yer almıştır ve özellikle tekseslilik üzerinden Türk müziğine yapılan ilkel müzik söylemini Mesud Cemil açık bir dille reddetmektedir. Bu düşüncesinin temelinde sadece nazari bir savununun olmadığını ve teksesliliği kültürel bir bütünlük çerçevesinde ele aldığı gözlemlenmektedir. Nazari anlamda Türk müziğinin yatay çeşitliliğinin önemine dikkat çeken Mesud Cemil, Batı müziğindeki çokseslilik ile Türk müziğinde çok makamlı yapının iki farklı müzik türünün kendi içlerindeki benzer olgular olarak görmektedir. Kültürel anlamda ise Türk müziğinin edebiyatla olan birlikteliğine, dolayısıyla teksesli müzikte kullanılan sözlerin zenginliğine vurgu yapmaktadır. Tekbir ve Salavat üzerinden örnekler vererek, müziğin üstünlük-alçaklık derecelendirmelerinde seslerdeki dikey çokluğun bir derecelendirme olamayacağı kanaatindedir. Bunun temelinde devraldığı kültürel mirasın ve tanbur, lavta gibi çalgıları icra ediyor olmasının etkisi olsa da hayatının büyük bir çoğunluğunda var olan bütüncül yaklaşımı bu noktada da sergilediği görünmektedir. Tekseslilik üzerinden Türk müziği ile ilgili karamsar bir müzik olduğu iddialarında bulunan kimselere karşı kullandığı “sathî” ve “avam”⁷ ifadeleri de tekseslilik noktasında oluşturduğu koruma içgüdüsünü de ortaya çıkarmaktadır.

⁷ Yukarıda isimlerini zikrettiğim hassas ruhlu hanımefendileri tenzih ederim, sathî, avamî görüşe göre, Türk musikisi bir sürü artık ikili aralığı kullanılmasını gerektiren teksesli, karamsar bir musikidir.

Dönemin tekseşlilik-çokseşlilik tartışmalarındaki hemen hemen bütün görüşleri ele aldığı yazısında⁸, açık olarak bir taraf olmamaktadır ve ortaya çıkan bu tartışmalardan memnuniyet duyduğu gözlemlenmektedir. Tekseşlilik konusundaki bu korumacı yaklaşımına rağmen çokseşliliğe karşı bir tutum içerisinde de değildir. Türk müziğinin gelişimin sürecinde, yenileşme ve modernizm kavramları ile mutlak bir değişime gidilmesi gereken Türk müziğinin kökünden tamamen koparılması gerektiğini ifade eden Mesud Cemil'in, aynı fikirleri çokseşlilik konusunda da öne çıkardığı gözlemlenmektedir. Yenileşme sürecindeki melez ve yoz müzik tedirginliği tekseşlilik konusunda da ortaya çıkmaktadır. Özellikle yemiş metaforu⁹ üzerinden verdiği örnekle açık bir şekilde görülüyor ki çokseşliliğe karşı bir tutum içerisinde olmayan Mesud Cemil, çokseşlilik ile ilgili yanlış izlenecek bir yolun Türk müziğinin seyri açısından olumsuz bir sonuç doğurabileceği kanaatini taşımaktadır. Örneğin, 1940'lı yılların sonlarına doğru ise gerek radyodaki halk müziği merkezli çokseşlilik çalışmalarından ve yakın çevresinde icra edilen çokseşli icralardan memnun olduğu gözlemlenmektedir. Yakın çevresindeki isimlerden birisi olan ve Türk müziği tarihinde önemli bir yer edinmiş müzik şahsiyetlerinden Ali Rıfat Çağatay'ın ud için yazdığı 3 sesli bestelerden olumlu bir şekilde bahsetmektedir. Bu çokseşli üretimlerin Ali Rıfat'ı özel kılan bir husus olarak dile getirmesi de bu durumun açık bir göstergesidir. Ali Rıfat Bey'in bu üretimlerde geleneğe bağlı kalması noktasında da yaptığı vurgu, Mesud Cemil'in gelenekten tamamen kopmama fikrini yine ortaya koymaktadır. Çokseşliliğe karşı bu yakın duruşunda Mesud Cemil'in radyo yöneticiliğinin de etkisi büyüktür. Dönemin müzik atmosferi ve müzik ideolojilerinin merkezinde yer alan radyonun müdürü olan Mesud Cemil'in radyodaki ilk çokseşli koroların da uygulayıcısı olması da bu durumun bir yansımasıdır.

2.3. Meşk Sistemi, Avrupa Notası ve Müziğin Aktarım Metotları

Mesud Cemil'in Türk müziği ile ilgili değişmesi gerektiği kanaatinde olduğu bir öne çıkan konulardan bir tanesi de Türk müziğinin öğretme ve aktarma metodu olan meşk

⁸ 1933 yılında Milliyet gazetesinde yayınlanan "On Yıl Zarfında Türkiye'deki Musiki Hareketleri: 1923-1933" başlıklı yazısında kişi, kurum ya da topluluk isimleri vermeden farklı grupların temsil ettiğini düşündüğü fikirleri birer birer yer vermektedir. Bu fikirlerin içinde Türk müziğinin tekseşliliği korumasını gerektiğini düşünen, Türk müziğinin kendi dinamikleri ile çokseşliliğini oluşturması gerektiğini ifade eden ve Cumhuriyet Dönemi sonrasında ortaya çıkan var olan müzik yerine yeni bir müzik inşa edilmesi gerektiğini ifade eden farklı düşünceler yer almaktadır. (Kıyak, 2018, s. 81)

⁹ "Sanat yemişleri tatlılığı nispetinde emekle, saburla, sebatla, dikkat ve bilgiyle usul ve erkânıyla çalışmayı isteyen oluşlardır. Bu gayret gösterilmezse meydana gelen yemiş acı, bozuk ve ham olur. Mideyi de kolayca bozar, fayda yerine zarar getirir." (Kıyak, 2018, s. 213)

sistemidir. *Seslerin Esrarı* isimli makalesinde yer verdiği Türk müziğinin aktarımı ile ilgili ifadelerinde meşk sistemin olumlu yönlerinde sıkça bahsetmektedir. Bu bağlamda, önde tuttuğu husus ise notaların bu müziği tam olarak ifade edememesidir. Öte yandan notasız bir aktarımın da eserler üzerindeki değişiminden bahsederken aktarım sırasında meydana gelen bu değişimi Mevlevihaneler gibi “muhafazakâr” bir kurumda bile meydana geldiğini ifade eder ve bu ifadeler ile duyduğu rahatsızlık ortaya çıkmaktadır. Buradan hareket ile, meşk sisteminin olumlu yönlerini ifade ederken, aktarımda yaşanan eksiklikler nedeniyle bu müziklere dair korumacı bir tutumla meşk sistemine karşı eleştirel bakışı ortaya çıkmaya başlamaktadır. Yazılarının geneline ele alındığında da notaları bir rumuz ve sembol olarak ifade etmektedir. Aynı makaledeki “Nota, sesin kendisi değildir. Ondan ses çıkmaz.” ve “notası yazılmış musiki eserinin, hakiki üslubuna ve orijinalitelerine vâkıf değilse notanın rolü bazen gülünç, bazen feci hadiselerle bile sebebiyet verir” ifadelerinde notaya çok büyük bir önem vermediği de ortaya çıkmaktadır.

Meşklerin yapıldığı ortamlarla ilgili “Bu meclislerin özel tadını hâlâ unutmadığım gibi musiki öğretimi bakımından manasını, kusur veya meziyetini çok sonra tartmaya fırsat bulabildim” ifadesinden anlaşılabileceği üzere, bu sisteme yönelik eleştirel bakış açısı, belirli bir sürecin sonunda ortaya çıkmıştır. Bu fikrî değişimin en büyük nedeni kuşkusuz doğduğu müzik ortamı ile olgunlaştığı müzik ortamı arasındaki farklılıktır. Mesud Cemil’in babası ile ilgili yazdığı kitapta ilk nazariyat eğitimini babası Tanburî Cemil Bey’den aldığını ifade etse de babasının tanbur tavrını Cemil Bey’in öğrencisi olan Kadı Fuad Efendi’den meşk sistemi ile öğrendiğini ifade etmektedir. Gelişim sürecinde ise özellikle Avrupa’da aldığı eğitimin Avrupa sistemi ile olması, meşk sistemi ile ilgili bu düşüncelerdeki değişimini temelini oluşturmaktadır. Yetiştirdiği müzik ortamına bir saygı unsuru olarak bu şekilde bir yaklaşımı olsa da ses sanatının aktarımında da en başarılı olduğu yöntemin meşk sistemi olduğu şu ifadeleriyle anlaşıyor:

“Sahiden de ses sanatı olan musiki en iyi şekilde ağızdan kulağa nakledilmek yolu ile, "fem-i- muhsin" ile öğrenilir; yayılır, ürer. Bizim Şark üstatları bu yolu çok iyi bilir ve tatbik ederlerdi. Bu sebep ta 1300'lerden beri türlü ses yazıları yani notalar mevcut olduğu halde eski hocalar bunlara rağbet etmemiş ve "fem-i-muhsin"den ayrılmamışlardır. (Kıyak, 2018, s. 315)

Ses sanatındaki meşk sistemine karşı bu olumlu bakışına rağmen, bu sistemin müziklerdeki değişikliğe neden olması meşk sistemine eleştirel bir bakış açısı ile

yaklaşmış olmasının bir başka nedenidir. Yine, bu bağlamda, Kantemiroğlu'nun batı notası ile ilgili çalışmalarını örnek olarak göstermesi, Türk müziğinin aktarımında meşk sistemine karşı görüşünün bir göstergesidir. Metodik olarak eleştirilerini de çoğu kez betimlemelerde ifade eden Mesud Cemil'in, Bolahenk Nuri Bey ile ilgili anısını¹⁰ anlatırken kullandığı "diz dövmek" ifadesi ve "el etek öpüp meşk ortamına dâhil olabilirdik" ifadesi de meşk sisteminde eleştirdiği söylemlerden biridir. Ayrıca müzik bağlamı dışında değerlendirildiğinde de Mesud Cemil'in itaatkâr bir yapısı yoktur. Dolayısıyla, diz dövmek el etek öpmek "gibi kavramlar onun yetiştirilme tarzına ve karakterine ters düşmektedir.

Türk müziğinin dönüşüm sürecinde kullandığı modern kavramı, meşk sistemi yorumlarında da yer bulmaktadır. "Bizim gençliğimiz ve musikide çırak olduğumuz devirlerde bu gelenek (meşk sisteminden kastederek), **modern** notanın ve onun verdiği imkânların şöyle böyle anlaşılmış olmasına rağmen halâ revaçta idi." İfadesiyle, Avrupa nota sisteminin modern olduğunu fikrini ortaya koymaktadır ve müzik ile ilgili dönüşüm ideallerinden bir tanesinin de müzik aktarım sistemi ile ilgili olduğu gözlemlenmektedir.

2.4. Türk Halk Müziği

Mesud Cemil'in yazılarında ön plana çıkan diğer bir konu ise Türk halk müziği meselesidir. Türk halk müziği, özellikle Cumhuriyet Dönemi itibarıyla önemli bir dönüm noktası yaşamıştır. Cumhuriyet Dönemi'ndeki müzik politikaları ile o dönemin baskın ideolojisinin bir parçası olarak halk müziği ile ilgili çalışmalar ağırlık kazanmıştır ve Türk halk müziği ile yeni bir müzik kültürü yaratma çabaları da ortaya çıkmıştır. Mesud Cemil'in hem yaşadığı dönem itibarıyla bu politikaların tam ortasında kalmış olması hem de müzik politikaları için en büyük iletişim aracı olan radyoda birçok idari görevde yer almış olması, bu konudaki düşüncelerini önemli hale getirmektedir.

Mesud Cemil, ilk olarak halk müziğinin ve folklorün ayrı ayrı ele alınması gerektiğini düşünmektedir ve folklor kavramının da ayrıca incelenmesini gerektiğini savunmaktadır. Bu yaklaşım, onun, bu konu ile ilgili fikir ifade ederken bile halk müziği ve folklor konularındaki hassasiyetini de ortaya koymaktadır. Böylelikle, halk müziği ile ilgili

¹⁰ Meşhur eski üstatlardan Bolahenk Nuri Bey, her gün Sarıgözel'deki evinden Tophane'deki işine yayan gider ve bu uzun yol esnasında, kürkünün alt cepleri içinde, Türk musikisinin bütün küçük büyük ikalarını (usullerini) vurur ve bu işi her gün bıkmadan, üşenmeden tekrarlamış. (Kıyak, 2018, s. 311)

yazılarında alanını net bir şekilde belirlemektedir ve yazıları ile ilgili doğacak olan yanlış tartışmaların önüne geçmektedir.

Mesud Cemil halk müziğini şu şekilde tanımlıyor:

Halk musikisi, halk arasında söylenen, çalınan ve bestekârı bilinmeksizin milletin müşterek malı halinde soydan soya yayılan, milletin içtimai, siyasi, bedii, dîni, ahlaki her türlü duygu ve düşüncesini, anane, örf ve âdetlerini aksettiren ve vokal ve enstrümantal terennümlerin heyet-i mecmuasıdır. (Kıyak, 2018, s. 119)

Mesud Cemil'in bu tanımı ile görülüyor ki her ne kadar halk müziğinin ve folklorun ayrı ayrı değerlendirilmesi gerektiğini düşünse de halk müziğinin kültürel aktarımdaki önemine ağırlık vermektedir. Dolayısıyla, halk müziğini folklorun bir parçası olarak tanımlarken öte yandan da halk müziğini folklorun bir yansıması olarak tanımlamaktadır. Halk müziği ile ilgili "Halk musikisinde şahsın rolü son derece mahduttur." (Kıyak, 2018, s. 118) ifadesi, halk müziği kültüründe kişilerin değil toplulukların ön planda olduğu kanaatini göstermektedir.

Halk müziği ile ilgili söylemlerinde öne çıkan bir diğer durum ise halk müziğine karşı koruyucu bir tutum içinde olmasıdır. Bu bağlamda öne çıkan iki ifadesi şu şekildedir:

her türlü halk sanatı mahsulünün, hele musikinin saf kalabilmesi bakımından belli bölge insanlarının yeni ve yabancı tesirler almalarına yarayan her şey, başta seyahat ve başka muhitlerle temas, hele gramofon ve radyo, son derece zararlıdır! Titiz bir folklorcu için bunlar birer felakettir ki, halk sanatının saf kaynaklarını kurutur, mahveder. Nitekim, türlü şekilleriyle bu çeşit imkânların geliştiği Avrupa kıtasında artık "halk sanatı" diye bir şey hemen hemen kalmamıştır. Bizde, eskiden, bu tehlikelerden uzak zamanlarda şehir ile köyün münasebeti mahdut kalmakla beraber, Dersaadet'te talihini denemeye gelen türlü taşralı arasında halk musikisi nevilerinin dağınık bir mozaik halinde daima mevcut olduğu görülmüştür. (Kıyak, 2018, s. 430)

Geniş formda bir sanat eseri içinde "değişen unsur", thème veya motif olarak kullanılmadığı zaman, yani orijinal halinde icra edilirken her türlü yabancı sazların müdahalesi gibi yabancı nağme, armoni, ara nağme vesaire gibi süs ve ilaveyi kaldırmaz. Halk türküsünün bestekârı şahıs ve şahsiyet olarak meçhuldür. Kaynağı olan cemiyetin her ferdinin ayrı ayrı kendi malı ve binnetice herkesin müşterek malı gibi hissedilir. (Kıyak, 2018, s. 119)

Bu iki ifade de halk müziği ile ilgili korumacı tutum sergilediğini göstermektedir. Avrupa Kıtasındaki halk sanatının yok olduğunu ifade ederken aslında Türk halk müziğini de bekleyen tehlike ile ilgili bir huzursuzluk yaşadığı görülmektedir. Öne çıkan bir başka husus ise yabancı sazlar ile ilgili düşüncesidir. Yabancı sazların halk müziği pratiklerine dâhil edilmemesi ile ilgili düşünceleri Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarındaki halk müziği çalışmaları ile bir zıtlık içindedir. Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarında halk müziğinin saf Türk müziği olarak ifade edilip çoksesli hâle getirilmesi ön plana çıkarken, Mesud Cemil tekseslilik içindeki saflığın korunması gerektiğini savunmaktadır. Bir başka örnekte ise, Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları ile ilgili bir ifadesinde de halk müziği derleme çalışmalarını olumlu bir bakış açısı ile ele almaktadır ancak aynı derleme çalışmalarının geleneksel Türk müziği olarak adlandırılan müzik türünde yapılmamış olmasından dolayı da bir üzüntü içinde olduğu ortaya çıkmaktadır. Türk halk müziği ve geleneksel Türk müziği olarak bir bütün hâlde yapılması gerektiğini savunması Türk müziğine karşı ayrıştırıcı tutumdan uzak olduğunu da göstermektedir. Bir diğer açıdan ise “büyük şehirde” ifadesiyle İstanbul’u kastederek bu bölgede halk müziğinin ön planda tutulmadığını tespit etmiştir. Tanburî Aşık Mustafa Çavuş’un halk müziği ve halk edebiyatı niteliğindeki üretimlerine vurgu yaparak, Âşık Mustafa Çavuş’un bu üretimleri ile saraya girmiş olmasına da büyük bir memnuniyet ile değinmektedir. Onun sarayda yer alması ile ilgili “kökü halk geleneğinde, daha sonraki gelişmesi klasik alanda orijinal bir terkip arz eden tip olarak bu bakımdan çok dikkate değer.” (Kıyak, 2018, s. 429) ifadesiyle hem sarayda halk müziğine yeterince yer verilmediğini ifade etmekte hem de bu duruma karşı bir düşüncede olduğu yansımaktadır. Dede Efendi gibi Türk müziğinin önemli bir temsilcisinin *Baharın Zamanı Geldi* ve *Nazlı Nazlı Nazlı Sekip Gider Güzel Ceylan* gibi eserlerin halk müziğinin icra edildiği ortamlarda yadırganmadan icra edilmesini de olumlu bir bakış açısı ile değerlendirmektedir. Bütün bu düşüncelerini bir bütün olarak ele alırsak Mesud Cemil’in Türk müziğini de kendi içinde herhangi bir ötekileştirme yapmadan bir bütün olarak ele aldığını söylemek mümkündür. Öte yandan Türk müziğinin geneli ile ilgili daha önce belirttiğimiz yoz ve melez ifadelerine karşı burada da “saf” vurgusu yapması, Mesud Cemil’in, Türk müziğini zihninde yoz ve saf olarak ikiye ayırdığını ortaya koymaktadır.

1942 yılında yayınlanan *Radyomuzda Musikiye Dair* başlıklı yazısında ise radyoda önemli görevler alan Mesud Cemil’in, Türk halk müziğinin yaygınlaşmasında radyoya

önemli bir rol biçtiği görülmektedir. Türk halk müziğinin yaygınlaştırılması ve geniş kitlelere ulaştırılması gerektiğini düşünen Mesud Cemil, halk müziği icralarının sadece mahalli kişiler tarafından sergilenmesi gerektiğini savunan Adnan Saygun'a da karşı çıkmaktadır¹¹. Mesud Cemil'in bu bağlamdaki ilk kriterinin bu müziği tanıtmak ve yaygınlaştırmak olduğu ortadadır. Ayrıca "Türk milletinin öz sesleri" (Kıyak, 2018, s. 202) ifadesi ile milli musiki görüşüne de yakın bir duruş sergilemektedir.

Bir müzik insanı, radyo yöneticisi ve müzik yazarı olarak halk müziği ile ilgilenen ve halk müziğini yaygınlaştırma amacını taşıyan Mesud Cemil'in halk müziği ile ilişkisinin bir diğer yansıması ise oğul Mesud olarak ortaya çıkmaktadır. Mesud Cemil'in halk müziğine olan sevgisinin bir diğer sebebi babası Tanburî Cemil Bey'in halk müziği ile olan ilişkisidir. Babası ile arzu ettiği baba-oğul ilişkisini hiçbir zaman yaşayamamış olan Mesud Cemil, bu konudaki üzüntüsünü ve serzenişlerini 1947 yılında yazdığı *Tanburî Cemil Bey'in Hayatı* isimli biyografide sık sık dile getirmiştir. Bu üzüntüsüne rağmen, babası ile olan her anısına kaleminin de gücü ile yüklediği anlamı dile getiren Mesud Cemil'in, babasının halk müziği ile ilgili anılarında da aynı hisleri bir çocuk edasıyla yazıya döktüğü görülmektedir. Mesud Cemil babasının halk müziğine karşı olan ilgisi ile ilgili "habersiz bir folklorcu"¹² ifadesini kullanırken babasının halk müziğine olan aşkını dile getirmektedir ve babasının da halk müziği ve geleneksel Türk müziğine de aynı değeri vermesinin babasının sanatında büyük bir etkisini olduğunu düşünmektedir. Babası hayatta olduğu sürece daima sevgiye ve ilgiliye muhtaç bir çocuk gibi pencerenin ağzından, kapının ardından hayran hayran babasını izleyen bu küçük Mesud'un halk müziğine karşı olan ilgisinde de babası Tanburî Cemil Bey'in etkisi de böylelikle ortaya çıkmaktadır.

¹¹ O halde elimizde radyo gibi eşsiz bir yayın vasıtası olduğu halde yurdun içindeki uzaklıkları ortadan kaldırmak, bir anda birbirimizi duymak, beraber nefes almak, beraber türkü çağırmak yolunda bu vasıtayı kullanmak neden günah oluyor? Ama bir Erzurum mayasını Karadenizlinin, Karadeniz havasını İzmirlinin, İzmir zeybeğini Adanalının, Adana bozlağını Konyalının, Konya türküsünü İstanbullunun hafif şive farklarıyla söylediği görülecektir. Bundan tabii bir şey olmaz. Bütün bu yurttaşlar Türk dilini hep kendi mahalli şiveleriyle konuştukları gibi, Türk ezgilerini de o şive farklarıyla söylerler. Ne çıkar? Radyo, dünyanın her memleketinde dil ve zevk birliğini sağlayan en önemli müessese sayılıyor. (Kıyak, 2018, s. 202)

¹² Tanburî Cemil'in, bugünkü bilgi ve şuorumuzla henüz görmeye başladığımız en önemli bir tarafı da habersiz bir "folklorcu" olmasıdır. Onun zamanında folklorun (halk bilgisinin) adı duyulmamıştı. Hele imparatorluk rejiminde halkın manası "âhâd-ı nas" (ayak takımı) idi. Bugün sanat istikbalimizi bağladığımız halk musikisi eserlerine dudak bükerek "köy havası" diyen bir cemiyetin içinde Tanburî Cemil halk musikisine adeta aşığı. (Kıyak, 2018, s. 208)

2.5. Mesud Cemil'in Kaleminden Kadın ve Müzik

Mesud Cemil'in entelektüel birikimi, hayata ve çevresindekilere karşı kucaklayıcı yapısı, iç dünyasındaki duygu yoğunluğunun sevgi temelinde oluşması, kadın-erkek konusunda da tutarlı bir yansıma bulmaktadır. Mesud Cemil'in müzik bağlamında ya da müzik bağlamı dışında kadınlar ile ilgili tutumu çok açıktır. Kadını, cinsiyetçi tutum içerisinde doğurganlık ve analık gibi kavramlar ile sınırlandırılmayacağını ve bu kavramlar dışında birçok özellik ve yetiye sahip olduklarını ifade ederken, yıllardan beri süregelen bu cinsiyet ayırımına karşı bir duruş sergilediği şu ifadeleri ile ortaya çıkmaktadır:

Havva anamızdan beri ana ve dişi olmaktan maada meziyetlerine ekseriya kör ve sağır kaldığımız "kadın"ın başka hasletleriyle de ne kadar büyülebileceğini öğrenen misallerden bir tanesini görmek için Liszt ve Kontes d'Angoult'un kızı ve Richard Wagner'in karısı olan Kozima'nın hayatını bilmelidir. (Cemil, 1937, s. 7)

Evvelden beri süregelen bu cinsiyet ayrımcılığına karşı olan Mesud Cemil, yaşadığı dönemi kastederek, özellikle de 20. yüzyıl itibarıyla cinsiyet eşitliğinin spor ve müzik alanında sağlanmaya başlanmış olmasından son derece memnun olduğu gözlemlenmektedir. Erika Morini'yi müzik tarihinin en büyük virtüözlerinden biri olarak anlatırken, onun meziyetlerini anlattığı cümlelerin sonuna "Kadın olmasına rağmen!" şeklinde kullandığı ifade, onun cinsiyet ayırımına şiddetle karşı çıkan düşüncesinin bir yansımasıdır. Kadın cinsiyeti üzerinden öne çıkan bir diğer ifadesi yine Erika Morini anlatımında kullandığı "kadın gibi musiki" ifadesidir. Bu ifadenin yer aldığı paragraf şu şekildedir:

Morini'nin başlıca kaliteleri: büyük ton, yay dehşetli bir hâkimiyet, uç uca bir stakato, ruh gibi musaffa (tertemiz) bir flageolet, tertemiz bir intonation ve beyaz silüeti, kapalı güçlerin üstüne dökülmüş siyah saçlarıyla musiki gibi bir kadın ve kadın gibi bir musiki. (Cemil, 1934, s. 4)

Bu paragrafta yer alan benzetmeler ve metaforlar Morini'ye karşı bir övgü olarak yazılmıştır, ancak Mesud Cemil'in edebiyata olan aşkı ve kalemindeki ustalık, Mesud Cemil'in dünyasındaki kadın tanımı olarak ortaya çıkmaktadır. "Musaffa bir flageolet" ifadesi ile uyumu, "beyaz silüeti" ifadesi ile saflığı ve "kapalı güçlerin üstüne dökülmüş siyah saçları" ifadesi ile de kadının var olan gücünün göz ardı edildiğini edebi üslubu ile ortaya koymaktadır. Son ifadesindeki kadın ve toplum üzerindeki eleştirisi, hanende

Nasib Hanım'dan bahsettiği ve 1937 yılında yayınlanan *Tanıdığım Musikişinaslar 2* başlık yazısında da yansıma bulmaktadır. Mesud Cemil'in bu yazının genelinde sık sık kadın sanatçıların toplumda oluşan baskı ve cinsiyetçi kadın algısının sebebiyle toplumla tam olarak bütünleşemediğini ve fiziki ortamlarda kadınların ötekileştirildiği tespitini göstermektedir. Bu bağlamda, "sadece erkeklere dinletmesi bile ayıp, hatta günah sayılan o devirde hanende Nasib Hanım'ın yetişmesi, nadir istisnalardan birisi idi." İfadesi, Hanende Nasib Hanım'ın sanatı ile öne çıkmasından duyduğu memnuniyeti ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca Nasib Hanım'ın kadın cinsiyeti üzerindeki olumsuz algıyı sesi ile aşarak kazandığı "galibiyeti" erkek bir aktör olarak yazılarıyla aktarmış olması, Mesud Cemil'in toplumsal cinsiyet ayrımındaki insani durumunun büyük bir göstergesidir.

Günümüzde bile ilkel zihniyetin erkek egemen bir toplum yaratma çabası göz önüne alındığında, Mesud Cemil'in kadın müzisyenlere ve kadın kimliğine verdiği değer bir o kadar önem arz etmektedir.

2.6. Manevi Dünyası ve Müzik-İnanç İlişkisi

İnanç, her kişi için bir mahremiyet alanıdır, ancak Mesud Cemil gibi Türk müzik tarihinde önemli bir yer edinmiş bir müzik insanının, sanata bakış açısını, üretimlerini ve kendi varlığı ile ilgili düşüncelerini tam anlamıyla değerlendirebilmek için zihni dünyasındaki yansımalar kadar, kalbi dünyasındaki yansımalar da büyük önem arz etmektedir. Bu bağlamda, bu konu üzerindeki analizleri din sosyolojisi, din felsefesi gibi disiplinlerden bağımsız olarak yalnızca Mesud Cemil'in manevi dünyasının müziğe bakış açısına etkileri üzerinden değerlendirmek gayesiyle çalışmanın amacına ve kavramsal çerçevesine uygun olarak ele alınmaktadır.

Mesud Cemil'in kendi dilinden inanç dünyasına dair aktardığı ifadeler şu şekildedir:

Ben bir Müslüman ailenin çocuğu olarak dünyaya geldim, ailede, mektepte ve muhitimde Müslüman imanına ve ferâizine bağlandım. Namaz kıldım, oruç tuttum, fakat hacca gitmeye vakit bulamadan şüphelere düştüm, inancımı kaybettim. Bir delikanlı olarak Avrupa'da tahsilde bulunduğum bir vakitlerde pasaportumun din hanesine "freiglaubig" yani serbest imanlı diye yazdırarak kadar hür inanış vadisinde ileri gittim. Fakat sırf maddeci bir görüşün neticesi olarak tezahür edebilecek Allah'ı inkâr etme yoluna hiç bir zaman sapmadım. (Kıyak, 2018, s. 340)

Cemil, yukarıdaki paragrafta ifade ettiği üzere, doğduğu ortamın dini geleneklerine uygun bir şekilde yetişmiş, belli bir döneme kadar bu dini geleneklere bağlı kalmıştır, ancak daha sonra çoğu farklı alanda olduğu gibi bu alanda da öğretilmiş geleneklere sorgusuzca bir itaat sergilememiştir. Bu süre zarfında da “Allah’ı inkâr etme yoluna hiçbir zaman sapmadım” ifadesi ile de yine gelene bağlı bir duruşu olduğu ortaya çıkmaktadır. Türk müziğinin tarihsel sürecindeki eleştirilerinde ve yenileşme süreçlerindeki önerilerinde ortaya çıkan “her ne olursa olsun gelenekten tamamen kopmama” hâli bu konuda da ortaya çıkmaktadır.

Mesud Cemil’in iç dünyası ile ilgili kaleme aldığı tek yazısı, 1952 yılında *Yeni Bir Masonun İntibaları* isimli yazısıdır. Mesud Cemil bu yazısında yaşam süresi boyunca inancı ile ilgili birçok bilgiye yer vermektedir. Özellikle mason oluşundan sonra, doğduğu gelenekteki dini inancı yeniden bulduğunu söylemek mümkündür, ancak bu iki zaman dilimi arasında da müzik ile ilgili yazılarında da manevi dünyası ile ilgili analiz edilecek birçok veri ortaya çıkmaktadır. Bunlardan ilki Türk müziği tarihi açısından önemli bir isim olan Rauf Yekta Bey’in ölümü sebebiyle kaleme aldığı yazıdır. Rauf Yekta ile olan yakın ilişkisinden, ona duyduğu sevgiden ve onun müzikal yetilerinden övgü ile bahsettikten sonra “Hem de son nefesine kadar vecd içinde ürpermiş, alev alev yanmış bir büyük sanatkar” (Kıyak, 2018, s. 111) ifadesini kullanarak bütün özelliklerinin yanında Rauf Yekta’nın manevi yönüne de büyük bir önem verdiği ortaya çıkmaktadır. Mesud Cemil’in yine yakın çevresinde yer alan ve yazılarında sıkça övgü ile bahsettiği Cemal Reşid’in bir bestesi ile ilgili ifadeleri de şu şekildedir:

“Ağır bir unisonla başlayan ve biraz sonra geniş ve serim kubbenin altında aksisedalarla devam ederek gittikçe daha derinleşip sofiyane bir huşuya yükselen adagio, aşk ve ‘hikmet’ tir..” (Kıyak, 2018, s. 121)

Mesud Cemil’in yakın çevresinde yer alan bu iki isimle ilgili bu sözlerinde kuşkusuz onlara duyduğu sevginin büyük bir etkisi vardır ki Mesud Cemil’in duygu ve düşüncelerini yazı ile aktarmadaki üstün yeteneği sebebiyle de bu durum doğal bir sonuçtur. Bu sebeple, daha doğru bir değerlendirme açısından ele alınan diğer iki isim Avrupa müziğinin iki önemli temsilcisi Mozart ve Schubert’tir. Mozart’ın *9. Senfoni* isimli eseri ve Schubert’in *Bitmemiş Senfoni* için farklı dönemlerde kaleme aldığı iki ifade şu şekildedir:

O gün bugün inandım ki, Bitmemiş Senfoni 'yi insanlığa veren insanüstü adamın bitmeyen aşk ırmağından bir kol Necip Aşkın'ın gönlünden geçer. Bu gözyaşları o aşk kaynağından taşan sıcak damladır ki Tanrı denizine dökülürler (Kıyak, 2018, s. 264)

bir Tanrı ateşi gibi yanmış, nihayet bu kutsal ateşle, o acılardan ve hasretlerden yoğrulmuş "iç alem"den Dokuzuncu Senfoni doğmuştur. (Kıyak, s. 2018, 191)

Bu iki beste ile ilgili kullandığı ifadelerden de anlaşılıyor ki Mesud Cemil'in iç dünyası ile ilgili kullandığı "Allah'ı inkâr etme yoluna hiçbir zaman sapmadım" (Kıyak, 2018, s. 340) ifadesi müzik ile ilgili yorumlarında da bir yansıma bulmuştur. Bu besteleri anlatırken farklı edebi sanatları kullanmış olması, onun edebi yönünün bir sonucu olmasının yanı sıra bu konu ile ilgili fikirlerini güçlü bir anlatımla aktarma amacı güttüğünü göstermektedir.

Mesud Cemil'in müzik ve inanç bağlamında diğer bir ifadesi ise Âşık Veysel aracılığıyla dinlediği bir şiir hakkında kullandığı sözlerdir. Burada da Tanrı-insan ve güzellik kavramları arasında döngüsel bir ilişki kuran Mesud Cemil, bu döngüsellik bir yansıması olarak müziği öne plana çıkarmaktadır.

"Tanrı'dan gelen tükenmez iştiaqlarıyla yüzünü "güzel"e çeviren insanoğlunun şimdiye kadar verebildiği en seçme, saygılı eserlerden birisi sandığım bu şiir, Sivaslı Aşık Veysel'den öğrendiğimiz bir ağıttır. Güzelliğini ve kuvvetini incelemeye dilim varmaz, gücüm yetmez." (Kıyak, 2018, s. 197)

Yukarıdaki örnekler bir bütün olarak ele alındığında Mesud Cemil'in müziğe karşı olan manevi duruşunda herhangi bir müzik türü ayrımı yapmadığı anlaşılmaktadır. Mozart, Beethoven, Dede Efendi ve Aşık Veysel gibi hem Türk müziğinin hem de Avrupa müziğinin temsilcilerini bir bütün olarak ele almaktadır.

Bu konu bağlamındaki bir diğer örnek ise Suna Kan'dır. Bir kız çocuğu olarak Suna Kan'a büyük değer ve önem veren Mesud Cemil'in Suna Kan'ın müzikal kariyeri için büyük bir çaba gösterdiği görülmektedir ve aşağıdaki ifadesiyle de inanç bağlamında herhangi bir cinsiyetçi yaklaşıma ve ötekileştirmeye karşı olduğu açıktır:

Önce yarım boy kemanının kutusunu, sonra çocuk gözlerinin lekesiz derinliğini benim alaca bulaca gönlüme açtı. Kainatın büyük yaratıcısının nurunu bu gözlerde gördüm. Baktıkça, içindeki büyük kasvetli lekeler, yamrı yumru şekiller, sert çizgiler kayboldu. (Kıyak, 2018, s. 343)

Aynı makaledeki bir başka ifadesi ise şu şekildedir:

O zaman 150 sene evvel bu dünyadan gelip geçen Mozart çocukla bu karşımızdaki çocuk bir an içinde, bir telde, bir seste beraberdiler. İlahi ışığın zamanı, mekânı, şekil ve kalıpları bir anda kendi titreşimlerinde nasıl birleştirdiğini gördük, anladık, iman ettik.
(Kıyak, 2018, s. 344)

Sonuç olarak Mesud Cemil'in manevi dünyası ile ilgili bütün bu söylemleri, Mesud Cemil'in aşık olduğu halk müziğini, ne olursa olsun asla kopmadığı geleneksel Türk müziğini ve hayranlıkla dinlediği, Avrupa müziğini bir müzik insanı haricinde bir insan olarak da manevi duygular ile aynı çatı altında topladığının bir göstergesidir. Kurduğu bu çatı, kadın, müzik ve inanç kavramlarını tek bir çatı altında toplayacak kadar geniş bir maneviyata sahip olan Mesud Cemil'in bir portresini de çizmektedir.

2.7. Entelektüel Kimliği ve Edebiyat ile Olan İlişkisi

Mesud Cemil, her ne kadar müzik alanı ile öne çıkmış olsa da onu müzisyen ya da sanatçı gibi tek bir sıfat ile tanımlamak mümkün değildir. Gazeteci Orhan Tahsin, Mesud Cemil ile gerçekleştirdiği ve 1961 yılında *Seslerinden Tanıdığımız Meşhurlar: Mesud Cemil* başlığı ile yayınlanan röportaj yazısında şu sözler ile tanımlıyor Mesud Cemil'i:

Mesud Cemil, yalnız 10 saza 60 makamdan ses veren bir müzisyen değildir. Hukukta okumuş, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'ni bitirmiş. Tıbbiye'nin kapısından bile geçmediği halde doktorluğa merak sarmıştır. Gazetelerde muhabirlik, mütercimlik yapmış, 11 yıl tek başına radyoda konuşmuştur. Bu arada, sahneye çıkmış, figüran olarak beyaz perdede görünmüştür. Elinden boyacılık, marangozluk gelir. Radyonun bozulan aletlerini onarabilir. Babası Tanbûrî Cemil için bir kitap, kedileri için de 38 yazı yazmıştır.
(Kıyak, 2018, s. 671)

Orhan Tahsin'in, yeteneklerinden etkilenererek büyük bir hayranlıkla entelektüel bir Mesud Cemil profili çizdiği aşikâr, ancak ideolojik çatışmaların sanat çevrelerinde bir duvar gibi örüldüğü, Türk müziğinin batıcılık, çokseslilik, tekseslilik gibi bakış açılarının kısılcacında kaldığı hatta “halk müzikçiler” ve “gelenekselciler” gibi bugün bile izlerini taşıyan sığ tartışmaların gazete köşelerini süslediği bir dönemde Mesud Cemil'in böylesine geniş profil çizmiş olmasını, onun en büyük yetisi olarak ifade etmek mümkündür. Bu yetisini değerli kılan husus ise Mesud Cemil'inin bu birikimleri zihninde dondurarak muhafaza etmek yerine bunları fayda sağlayabileceği birçok alanda sentezleyerek sergilemiş

olmasıdır. Müzikte ortaya çıkması gerektiğini düşündüğü yeni müziğin Doğu-Batı sentezinden oluşması gerektiğini anlatırken bir kimya terimi olan *colloid* kavramını kullanması, Türk müziğindeki modernleşmeyi mimarî üzerinden örneklendirmesi ve bir şefin 7. Senfoni'nin icrasındaki baget kullanımını Arşiment'in manivelası üzerinden anlatması bu bağlamda ortaya çıkan örneklerden birkaçıdır. Bu örnekler, onun entelektüel kimliğinin bir yansımasıdır ve yazıyı bir iletişim aracı olarak kullandığını açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Mesud Cemil'in yazı ile olan bu derin ilişkisinin temelinde yatan bir diğer neden ise edebiyata karşı olan ilgisidir. Türk edebiyatındaki ilk tek kedi öykücüsü¹³ olmasının yanı sıra kaleme aldığı farklı konulardaki yazılarda edebi bir üsluba yer verdiği görülmektedir.

İstanbul Konservatuvarı'na dair değerlendirme yazısında Viyanalı Profesör Hofrat Marks'ın teşhisleri ile ilgili: "Hastanın hararet derecesini ve nabzını almak, yatağını değiştirmek nev'inden bazı başlangıç tedbirleriyle işe başladı ve çok ümit verdi." (Cemil, 1933, s. 3)

Matmazel Morini'nin gerçekleştirdiği konsere ile ilgili konser değerlendirmesi niteliğindeki yazısında Paganini'ye ait bir eserin icrasını şu şekilde tanımlamaktadır: "Paganini'nin dördüncü teldeki fantezisinde en mükemmel bir *Bravur* numunesiydi ve çok sıcaktı. Elindeki kıymetli keman bu eserde kimin elinde olduğunu şükranla hatırlıyor gibi idi." (Cemil, 1934, s. 4)

Şerif Muhiddin Targan ve Konseri başlıklı yazısında Targan ile anılarını anlatırken kullandığı ifadeler şu şekildedir: "Üşümüş ve ıslanmış kanatlarıyla soğuk gecenin bağrından, ortasından ışık yanan ılık bir odanın pencerelerine koşan pervaneler gibi, bu Çamlıca tepesinin yollarında hep aynı sese doğru senelerce gitmiştik." (Cemil, 1936, s. 3). Yine, aynı makalede, Targan'ın icrasını "çıtırdayan kumlu toprakmış ağaçların arasında saklı tek katlı selamlık köşkünün pencerelerinden onun viyolonselini asil, gür ve şiir dolu seslerini duyardık." şeklinde betimleyerek aktarmaktadır.

Rauf Yekta'nın ölümünden sonra kaleme aldığı yazısında Yekta'nın ney icrasını "Ney çalmazdı. Hafif göğsünden ve solgun dudaklarından çıkan kesik nefesler kuru bir kamışta

¹³ Türk edebiyatında pek çok kedi hikayesi olsa da Mesud Cemil edebiyatımızda "kedi öykücüsü" olarak tanımlayabileceğimiz belki de tek yazardır. Çünkü onun yazdığı tüm öykülerin konusu sadece kedir. (Kıyak, 2018, s. 609)

ses olurdu.” (Kıyak, 2018, s. 109) şeklinde ifade ederken bir dostuna yine edebi üslubu ile veda etmektedir.

Mozart’ın 50. Yıldönümü sebebiyle yazmış olduğu yazıda da yine Rauf Yekta’nın vefatında olduğu gibi edebi bir üslupla onun sanatını dile getirmektedir: “Mozart o insanlardan birisidir ki, her gün hiç olmazsa bir eserini dinlemekle yüzümüzü yıkar gibi, bir bardak su içer gibi tabii ve lüzumlu bir işi yaptığımıza inanmalıyız” (Kıyak, 2018, s. 166).

Mischa Elman’ın konserine dair yazdığı yazısında ise virtüöz ve bestekâr kavramlarının birbirleri ile olan müzik bağlamındaki ilişkisini “Şüphesiz bestekârla virtüöz, kilitle anahtar gibi, araba ile at gibi birbirini tamamlayan iki ayrı parçadır.” şeklinde ifade etmektedir. (Cemil, 1937, s. 3)

Gaspar Cassado ile ilgili küçük bir biyografi niteliğindeki yazısında ise keman eğitimi aldığı Hugo Becker’in kapısının önünde beklerken ki hissiyatını ve heyecanını şu şekilde dile getirmektedir: “O zaman merdivenin basamaklarında, bir ayağım aşağıda bir ayağım yukarıda, çarpılmış gibi kalır, nefes alırsam bile saflığını bozarım diye korktuğum bu sesi sade kulaklarımla değil, gözlerimle, burnumla, elim ayağımla hatta şapkam ve elbisemle birlik olup dinlerdim, içerdim, içime sindirirdim.” (Tel, 1948, s. 3).

Başka bir konser değerlendirme yazısında ise Mithat Penmen’in performansındaki fiziki hâl ve hareketlerini “Bir gizli güneşten atom cevherleri almış da içine sindirmiş gibi, her zaman sağ, dinç gürbüz ve ölçülü bir piyanist olarak tanıdığımız Mithat’ı hiçbir zaman bu son konserinde olduğu kadar formunda görmemiştim.” (Cemil, 1949, s. 2) şeklinde ifade etmektedir.

Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü üzere, Mesud Cemil birçok farklı konuyu kaleme alırken edebi anlatımdan sıkça faydalanmaktadır. Son olarak, 1943 yılında yayınlanan *Bu Toprağın Musikisi* başlıklı yazısında ise Vedat Nedim Tör ile anısını anlatırken, bu anının bir kurgu mu yoksa bir gerçek mi olduğu konusunda okuyucunun tereddüt yaşaması, Mesud Cemil’in kalemindeki edebi üslubun gücünün de bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.

Mesud Cemil'in entelektüel kimliğinin yansıması olarak ortaya çıkan dikkat çekici hususlardan bir tanesi de Türkçe yazılarında kullandığı farklı dillere ait kelimelerdir. Öncelikle belirtmek gerekir ki hem yazılarında hem de radyo yayınlarındaki konuşmalarında Mesud Cemil'in Türkçeye son derece hâkim olduğu görülmektedir. Bu hassasiyetine rağmen, özellikle terimler başta olmak üzere İngilizce ve Fransızca kelimeleri Türkçe dilinde yazmış olduğu yazılarında sıkça kullandığı gözlemlenmektedir. Bunlardan öne çıkan bazı örnekler şu şekildedir:

1-) *Henri Mareau geçenlerdeki konserlerinde mütemadiyen yan tarafına eğilen ve yüksekliği ancak Marteau'nun boyunun yarısına geldiği için üstadı da ıstırapla eğilmeye mecbur eden bir **pupitre** ile Strauss'un sonatını çalarken adeta acınacak bir halde idi.* (Kıyak, 2018, s. 73)

2-) *Programın ikinci kısmındaki küçük **morceau**'lardan bilhassa Debussy'nin Minstrel'i ve Brahms'un valsini çok sevildi ve hararetle alkışlarla tekrarı rica edildi.* (Kıyak, 2018, s. 74)

3-) *Kendisini eskiden beri hem bir konsertist hem de mükemmel bir muallim olarak tanıdığımız Viyolonsel İzzet Nezih Bey'in altı sene Almanya ikametinden sonraki şahsiyetini ve **evolution** derecesini pek iyi tanı mıyorduk.* (Cemil, 1931, s. 9)

4-) *İzzet Nezih bu sanatta Garp musikisinin **tradition**'larına ne kadar sadık ve muayyen bir mektebi anlamakta ne kadar derinleşmiş bir sanatkâr olduğunu ispat ediyordu.* (Cemil, 1931, s. 9)

5-) *Alelumm kadın sesleri daha iyi, erkekler ve bilhassa baslar nispeten zayıftır. **Sonorité** dolgunluk ve dinamik incelikler henüz noksan olmakla beraber başlangıç için bu netice çok güzeldir.* (Kıyak, 2018, s. 120)

6-) *Profesör Eldem'in perdeye aksettirdiği resimler gibi yüzlerce güzel örneği mübarek yurt toprakları üzerinde duran mimari eserlerine karşılık eski Türk musikisinden örnekler; gözle görünmez ve elle tutulmaz varlıklar olduğundan onda dokuz nispetinde maziye karışmıştır; kalanı da ancak iyi icra ve **interpretation** yoluyla anlaşılır bir haldedir.* (Cemil, 1942, s. 4)

Yazılarına yansıyan yukarıdaki kelimeler haricinde de İngilizce ve Fransız dillerinde çeviriler yayınlayan ve yazılar yazan Mesud Cemil'in Mısır'da gerçekleşen Şark Musiki Kongresi'nde yaptığı Arapça konuşma¹⁴ ve bu konuşmanın hemen arkasından aynı

¹⁴ Bu konuşmanın kaydı karekod olarak ekler bölümüne eklenmiştir.

konuşmayı Türkçe olarak da yapmış olması, akademik ve sanatsal faaliyetlerinde dil kullanımından da sıkça faydalandığını göstermektedir.



BÖLÜM III

SONUÇ

Bu çalışmanın temel sorusuna ve incelenen yazılardaki tematik unsurlarına dâir elde edilen sonuçları aşağıdaki tablo üzerinde göstermek mümkündür.

Makale Adı	Yılı	Mesud Cemil'in Yazarlık Sürecindeki Ele Aldığı Konu ve Temalar
Musiki ve Şiirde Vezin ve Müşterek Esasları	1924	Kültürel Kimliği Yansıması Olarak Dil ve Musiki İlişkisi
Modern Musikiyi Anlamak Yolları	1925	Entelektüel Kimliği
Jacques Thibaud'un Konseri	1926, 7 Mayıs	Edebi Kişiliği
İzzet Nesih	1931, 13 Ocak (Kanununisani)	Yabancı Dillerdeki Kelime Kullanımı
Mısır'da Şark Musiki Kongresi	1932, 16 Nisan	Batı Müziği Repertuvarına Hakimiyeti
İstanbul Konservatuvarı	1933, 29 Mayıs	Avrupa Müziğine Dair Değerlendirmeler
On yıl Zarfında Türkiye'deki Musiki Hareketleri: 1923-1933	1933, 29 Ekim	Müzikte Yenileşme
Medeniyet Tarihinde Musiki Aletleri	1980, Aralık	Türk Müziğinde Tekselilik/Çokseslilik
Medeniyet Tarihinde Musiki Aletleri ve Türkler	1982, Nisan	Dönüşüme Dair Düşünceleri
		Gelenekçi ve Yenilikçi Bakış Açılına Dair Değerlendirmeler

		Türk Müziğinin Kökeni ve Türk Müziği Çalgıları Tarihi
		Difüzyonizm
		Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Sanatçılar
		Fonograf
Erika Morini	1934, 9 Mart	
Matmazel Morini'nin Birinci Konseri	1934, 17 Mart	
Eski Melodilerimizi Kayıptan Kurtarma Çaresi	1934, 11 Aralık	
Seslerin Hatırası	1935, 27 Kasım	
Musiki Âlemimizde Büyük Bir Eksiliş: Rauf Yekta	1935, 23 Ocak (Son Kanûn)	
Şerif Muhiddin Targan ve Konseri	1936, 4 Ocak (İkincikânun)	
Konserler: 193'ya Uzanan Mevsim	1936, 15 Ocak (İkincikânun)	
Halk Türküsü Nedir?	1936, 22 Ocak (İkincikânun)	
Konserler: Konservatuvarın Beşinci Konseri	1936, 5 Şubat	
Praetorius'la Konuştum	1936, 27 Mart	
Mischa Elman	1937, 10 Kasım	
Cosima Wagner	1937, 19 Aralık	
Maurice Ravel	1938, 7 Ocak (İkincikânun)	Edebi Anlatım
Jacques Thibaud	1938, 16 Ocak (İkincikânun)	Manevi Dünyası
Türkiye'de Gizli Bir Musiki Var Mıdır?	1938, 13 Nisan	Sanat Çevresi
Konservatuvar Korusu	1938, 29 Nisan	Entelektüel Kimliği
Yeni Türk Sanatkârı	1939, 2 Mart	Cumhuriyet Dönemi Kırılmaları
Seslerin Esrarı	1940	Yabancı Dillere Ait Kelimelerin Kullanımı
Melez Musikiler ve Yeni Üsluplar	1941, 30 Eylül	Avrupa Müziğine Dair Değerlendirmeler
Yaratıcı Bir Kadın: Cosima Wagner	1941, 15 Aralık	Geleneksel Türk Müziğinin Avrupa'da Temsili
Mozart'ın Yüz Ellinci Ölüm Yıldönümü	1941, 15 Aralık	Türk Halk Müziği
İsmail Dede	1941, 15 Aralık	Türk Halk Müziği ve Türk Klasik Müziğinin Ayrımına Dair Düşünceleri
Bir Konserden Sonra Düşünceler	1941, 16 Aralık	Müzikte Yenileşme

Sabır ve Aşk	1941	Konser Değerlendirmeleri
Anigone Temsilinde Sahne Musikisi	1942, 10 Şubat	Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Sanatçılar
Beethoven	1942, 15 Nisan	Mesud Cemil'in Yeni Musiki Anlayışı
Türk Evi ve Türk Sesi	1942, 5 Mayıs	Gramofonun Önemi
Beethoven ve Dokuzuncu Senfoni	1942, 15 Mayıs	Nitelikli ve Niteliksiz Müzik Fikirleri (Yoz ve Nitelikli Müzik)
Richard Strauss'un 78'inci Yıldönümünde	1942, 15 Temmuz	Millilik Kavramı
Armonili Halk Türkülerimiz	1942, 15 Ağustos	Fonografin Önemi
Radyomuzda Musikiye Dair	1942, 1 Ekim (Birinciteşrin)	Müzik Tarihçiliği Eleştirisi
Radyomuzda Anılması Suretiyle Tanburi Cemil	1942, 15 Ekim (İlkteşrin)	Dönüşüme Dair Düşünceleri
Yayım Saatleri Dışında Neler Yapılıyor?	1942, 15 Kasım (Sonteshrin)	Türk Müziğinde Tekselilik/Çokseslilik
Ayın Müzik Hareketlerinden	1942, 15 Aralık (Birinci Kanun)	Difüzyonizm
Bir Toprağın Musikisi	1943, Nisan	
Ulvi Cemal Erkin'in Piyano Konçertosu	1943, 1 Nisan	
Akdeniz'e Doğru	1943, 15 Ekim (Birinciteşrin)	
Muzaffer Sarısözen'le Bir Konuşma	1944, 15 Haziran	
Musiki Davamızda Bir Hesaplaşma - 1	1944, Eylül	
Musiki Davamızda Bir Hesaplaşma - 2	1945, Mart	
Musiki Davamızda Bir Hesaplaşma - 3	1945, Eylül	
Suna Kan'ın Konseri	1946, 5 Temmuz	
Bir Gözyaşı Damlasında	2006	
Dimitrios Kantemir Ou La Musique Turque Vers Le Début Du XVIII E Siècle	1947, 15 Mayıs (15 Mai)	

Dede Efendi	1947, 1 Aralık (D�cembre)	
Chanteur Et Don Juan	1947, 15 Aralık (D�cembre)	
Voices From The Leaves Of An Old Book	1947, Aralık	
Sadlo'nun Konseri	1948, 1 Şubat	
Zamanımızın Büyük Bir Siması: Gaspar Cassad�	1948, 15 Şubat	
A Short History Of Turkish Music	1948, Nisan	Manevi Dünyası
Bizim Konservatuvarda	1948, Kasım, Aralık	Edebi Anlatım
Konservatuvarlar	1948, 12 Aralık	B����� Bakış Açısı
Radyomuzda Klasik Türk Müziği �alışmaları	1949, Ocak	Fonografin �nemi
Balet Okulumuzda	1949, Ocak, Şubat	Dönüşüme Dair Düşünceleri
Ankara Radyosu'nda Misafir Solistler	1949, Mart	Radyonun �nemi
Türk-İngiliz Müzik Festivali	1949, Mart	Mesud Cemil'in Yeni Musiki Anlayışı
Ankara Radyosu'nda Misafir Konserleri	1949, Nisan	Türk Müziğine Dair Düşünceleri
U� Konser	1949, 23 Nisan	Türk Müziğinde Tekselilik/�okseslilik
Otuz Beř Yıl	1951	Difüzyonizm
Yeni Bir Mason'un İntibaları	1952, 7 Temmuz	Türk Müziğinin Kökeni
Bir Keman ve Bir K���� Kızın Hikayesi	1952, 8 Ekim	Konservatuvar Değerlendirmeleri
şerif Muhiddin Targan Konseri Münasebetiyle	1953, 1 Mart	Meşk GeleneĐine Bakışı
Türk Sazı Lavta	1953, 7 Mart	Millilik Kavramı
Üstat şerif Muhiddin Targan'ın Resitaline Dair	1953, 22 Mart	Entelektüel Kimliği

Şair Dilinde "Aşk" Mevzuu	1953, Nisan	Etnomüzikolojiye Bakış Açısı
Musiki ve Kadın	1953, 9 Mayıs	Gelenekçi ve Yenilikçi Bakış Açılarına Dair Değerlendirmeler
Yanlışlıklar Müsabakası: Polonyalı Büyük Sanatkâr Chopin ve Hayatı	1953, 16 Haziran	Müzikte Yenileşme
Yanlışlıklar Müsabakası: Johann Sebastian Bach	1953, 25 Temmuz	Yabancı Dillere Ait Kelimelerin Kullanımı
17. Asırda Şark, Garp Musikisine Dair	1953, Temmuz	Sanatçı ve Otorite İlişkisi
İki Musikin Tek Kaynağı	1953, 1 Aralık	
Veli Hoca'nın Son Dersi	1953, Aralık	
Mevlevi Musikisi	1954, 1 Ocak	
İstanbul Radyosu'nda Yapılacak İslahatın Esaslarını Gösteren Talimname ile Ona Ait Bir Tahmin	1954, 1 Kasım	
Lamba Işığında Tanburi Cemil Bey	1954, Kasım	
Atatürk'ün Türk Musikisi Hakkındaki Fikri	1954	Nükte, Fıkra ve Çizgilerle Atatürk, Yeni Tarih Dünyası Özel Sayısı)
	1963, Ocak, Şubat	Sigorta Dergisi
Mustafa Çağlar'ın 25'ince Sanat Yılı Jübilesi		
L'Art De La Lutherie Chez Les Turcs	1962, Şubat	La Turquie Moderne Türkiye
Saz ve Ses Dünyamızdan Çizgiler: Mahmud Ragıp Gazimihal	1962, Mart	Türk Folklor Araştırmaları, Gazimihal Özel Sayısı
Sohbet: Ahmed Avni Konuk Hakkında	1958, Mart	Musiki Mecmuası
Bu Kitap için Mesud Cemil Diyor ki	1962	Baki Süha Ediboğlu Ünlü Türk Bestekârları, Ak Kitabevi
Tanıdığım Musikişinaslar 1	1970, Haziran	Musiki Mecmuası

Tanıdığım Musikişinaslar 2	1970, Temmuz	Musiki Mecmuası
Tanıdığım Musikişinaslar 3	1970, Ağustos, Eylül	Musiki Mecmuası
Tanıdığım Musikişinaslar 4	1970, Ekim, Kasım	Musiki Mecmuası
Tanıdığım Musikişinaslar 5	1970, Aralık	Musiki Mecmuası

Bu tabloda yer alan makale isimleri ve yayım tarihleri *Mızrabı, Yayı ve Kalemikle Mesud Cemil* isimli kitaptan derlenmiştir.

Renklerdenme Tablosu:

	İlk 10 Yıla Ait Yazılar
	İkinci 10 Yıla Ait Yazılar
	Üçüncü 10 Yıla Ait Yazılar
	Yazıldığı Dönem Dışında Yayımlanan Yazılar

Mesud Cemil'in yazarlık döneminin 10 yıllık periyodlar ile 3'e ayrıldığı yukarıdaki tabloda görülüyor ki bazı tema ve kodlar, onun yazarlık sürecinin tamamında etkisini göstermektedir. Toplumsal cinsiyet eşitliği konusundaki yaklaşımı, Türk müziğindeki yenileşmeye dair düşüncesi ve müziğe karşı olan difüzyonist bakış açısı, yazarlık sürecinin tümüne yayılan kodların başında gelmektedir. Ayrıca Mesud Cemil'in, yabancı dillere ait kelimelere Türkçe yazılarında sıkça yer vermiş olması ve edebi anlatımının belli bir doğrultuda ilerlemesi, onun, yazarlık kariyerinde de belirli bir üslubu ve tarzı benimseyerek sürdürdüğünü ortaya çıkarmaktadır. Mesud Cemil'in ikinci 10 yıllık sürecinden sonra ise dönemin ideolojik atmosferinin, onun yazılarında etkisini gösterdiği görülmektedir. Özellikle, millilik kavramını sıkça öne çıkarması, dönemin en önemli iletişim aracı olan radyonun önemine vurgu yapması, Türk müziğindeki yenileşmeyi ve halk müziğini ön plânda tutması bu durumun en büyük kanıtıdır.

Bu çalışmada yapılan detaylı analizler sonucunda ise, Mesud Cemil'in zihnî dünyasındaki müzik kavramını oluşturan temel unsurun çeşitlilik ve zenginlik kavramları olduğu ortaya çıkmaktadır. Olgunluk döneminde millilik ve ulusçuluk yaklaşımları öne çıkmış olsa da Türk ve Avrupalı sanatçılar ile ilgili müzik merkezli ve bütüncül bir yaklaşımla söylemlere yer vermesi, onun bu çeşitlilik ve zengiliğe sahip olduğunu göstermektedir. *Mesud Cemil'in Dünyasında Musiki* temasında Beethoven, Mozart, Caspar Gaspado, Dede Efendi ve Rauf Yekta Bey ile ilgili söylemleri de bu sonucu doğrulamaktadır. Aynı

temada yer alan Curt Sachs ilgili atıfda da görüldüğü gibi difüzyonizm akımına olan bakış açısı, onun, müziği kapsayıcı bir yaklaşımla içselleştirmeye çalıştığını ve bir kavram üzerine inşa ettiğini göstermektedir. Son olarak *Bu Toprağın Musikisi* isimli makalesindeki ‘Kültürler Senfonisi’ tanımı da onun müzik kavramını geniş bir pencereden izlediğini ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca dönemin önemli müzik icracılarından birisi olarak giriş kısmında yer verilen taksim kayıtlarının yanı sıra sonuç kısmında karekod olarak paylaşılan Cemal Reşit Rey ile olan kaydında da her iki müzik türü içinde önemli bir icracı olarak karşımıza çıkmaktadır.

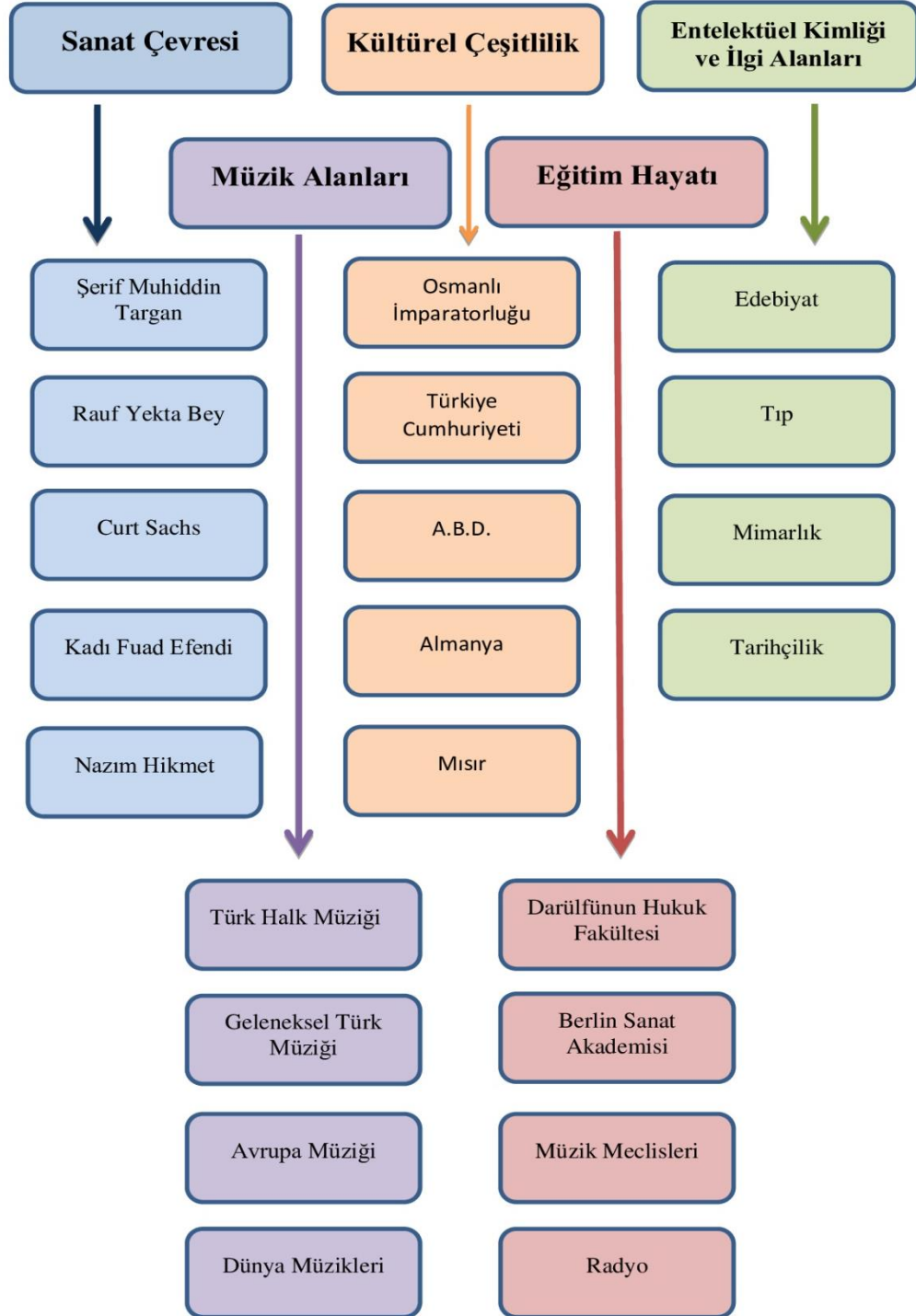
Radyoda aldığı görev, Cumhuriyet’e olan bağlılığı ve dönem şartlarına uyum sağlaması, onun, dönemin müzik politikalarından da etkilendiğini göstermektedir. Özellikle, halk müziğine olan yakınlığı ve radyodaki faaliyetlerinin büyük bir kısmının halk müziği ile ilgili olması bu durumun bir yansımasıdır. Bu çeşitliliği benimseme ve aktarma konusunda ise çoğu zaman tutarlı bir duruş sergilemesine rağmen farklı dönemlerdeki yazılarında fikren değişiklikler yaşadığı görülmektedir. Türk müziğine olan sevgi ve saygısını sıkça dile getirmesine rağmen bu müziğin teorik ve metodik açıdan eksiklikleri olduğuna vurgu yapması ve yeni bir müziğin doğuşuna ihtiyaç duyulduğunu ifade etmesi de bu durumu açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu düşüncesinin temelinde de Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarının etkisi açık bir şekilde görülmektedir. Mesud Cemil’in *Türk Halk Müziği* kodunda yer alan halk müziği tanımı da dönemin müzik politikalarının söylemleriyle benzer zeminde yer alması, onun, dönemin atmosferinden etkilendiğini ortaya çıkarmaktadır.

Mesud Cemil’in gelenekselcilik ve yenilikçilik kavramları arasındaki duruşunda ise daima yeniliğe yakın bir duruş sergilediği görülmektedir. *Mesud Cemil’in Dünyasında Musiki* temasında a, b ve c sıralamasıyla arka arkaya verilen üç söyleminde de onun, gelenekten tamamen kopmamak gerektiği fikrini savunduğunu açık bir şekilde ifade edilmiştir. Ancak Sedat Hakkı Eldem ile ilgili modernizm tanımıyla, Mesud Cemil’in bu iki kavram arasında modernist çizgiye daha yakın bir konumda olduğu anlaşılmaktadır. Yazılarının bütünü ele alındığında da gelenekten bağını tamamen koparmadığı ortadadır ancak yazarlık sürecinin tamamında yenileşmeye ve yeni müziğe yaptığı vurgular, Mesud Cemil’in bu bağlamdaki çizgisini de ortaya koymaktadır.

Mesud Cemil'in entelektüel kimliğindeki zenginlik de yazılarında bariz şekilde öne-çıkan bir diğer husustur. *Entelektüel Kimliği* temasında da ifade edildiği gibi yazılarında mimarlık, tıp, edebiyat gibi alanlardan metaforlar oluşturması, farklı dillere ait kelimeler ile kurduğu cümleler, onun yüksek entelektüel kimliğinin bir yansıması olarak ortaya çıkmaktadır. Merak duygusunun güçlü oluşu, sorgulayıcı ve araştırmacı yapısı, sebep-sonuç ilişkisi kurma becerisi gibi özellikleri de onun entelektüel kimliğinin oluşumuna zemin hazırlayan diğer faktörler arasındadır. Ayrıca sosyal ve sanat çevresinin geniş bir profile sahip olması da bu açıdan etkili bir rol oynamaktadır. Yaşamı boyunca edebiyat, sanat, bilim gibi birçok alanda önemli isimlerle birlikte olması ve çevresindeki kişilerden mümkün olduğunca faydalanması da entelektüel kimliğinin oluşumunda öne çıkan önemli bir diğer husustur.

Sonuç olarak, Mesud Cemil, hayatının hemen hemen her alanında çok yönlü bir yapıya sahip olmuştur. Bu çok yönlülüğü, çoğu zaman onun hayatı ve sanatı geniş bir perspektif ile ele almasını sağlarken zaman zaman da iç çatışmalara girmesine ve fikrî değişimlere uğramasına neden olmuştur. Ancak Mesud Cemil'de bütün bu değişkenlikler büyük oranda hayatına pozitif yönde etki eden unsurlar hâline gelmiş, onun geniş dünyasını ayakta tutan halkaları oluşturmuşlardır. Cemil, bir yandan dönemin şartlarından etkilenen diğer yandan ise içinde bulunduğu döneme yeni nefesler verebilen bir kültür adamı olarak, Türk müziğinin tarihsel sürecinde önemli bir aktör olmuştur. Dolayısıyla, bu çalışmada Mesud Cemil örneği üzerinden dönemsel müzik tarihi çalışmalarında tarihsel olaylar yanında dönemin aktörlerinin zihnî dünyaları ve üretimlerinin önemi bir kere daha belirginleşmiş olmaktadır. Türk müzik tarihi vesikalarıyla, tarihsel olaylarla, aktörleriyle, sesli ve yazılı malzemeleriyle bir bütün olarak anlaşılmalı çalışılmalı, her yapılan çalışma bütüne dair eksik parçayı tamamlamalıdır. Bu bağlamda Mesud Cemil'in yaşamına bütüncül olarak bakmaya imkân verebilecek faktörleri, onun aşağıda sunulan zihnî ve fizikî haritasında özetlemek mümkündür.

Mesud Cemil'in Zihnî Dünyasından Yansımalar



KAYNAKÇA

- Ayas, Onur Güneş (2014). ‘‘Mûsiki İnkılâbı’nın Sosyolojisi. Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim’’, Doğu Kitabevi.
- Aysel, Nezh R. (2018). MSGSÜ Arşivlerinde ‘‘Sedad Hakkı Eldem’’. *Tasarım ve Kuram*, 4(1), 82-99.
- Behar, Cem (2017). *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musiki Makamları; Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvâr’ının Sıra Dışı Müzikal Serüveni*, Yapı Kredi Yayınları.
- Cemil, Mesud (1931, 13 Ocak). İzzet Nezh, *Vakit*, s. 9.
- Cemil, Mesud (1934, 17 Mart). Mel. Morinin Birinci Konseri, *Cumhuriyet*, s. 4.
- Cemil, Mesud (1938, 16 Ocak). Musiki Bahisleri: Jaques Thibaud, *Cumhuriyet*, s. 5.
- Cemil, Mesud (1982). Medeniyet Tarihinde Musiki Aletleri ve Türkler. *Musiki Mecmuası*, Sayı 390, s.28
- Cemil, Mesud (1981). Ölümünden Önce ve Sonra Onun İçin Ne Dediler. *Musiki Mecmuası*, Sayı 379, s.9)
- Cemil, Mesud (1948). A Short History of Turkish Music. *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni*, Sayı 75, s.33
- Cemil, Mesud (1997). *Gazeller – 78 Devirli Taş Plâk Kayıtları – Various Artists*, İstanbul: Kalan Müzik.
- Cemil, Mesud (1949, 23 Nisan). Sanat Hareketleri Üç Konser, *Ulus*, s. 2.
- Cemil, Mesud (1937, 10 Kasım). Mischa Elmanni, *Cumhuriyet*, s. 3.
- Cemil, Mesud (1936, 4 Ocak). Şerif Muhiddin Targan ve Konseri, *Cumhuriyet*, s. 3.
- Cemil, Mesud (1933, 29 Mayıs). İstanbul Konservatuarı, *Cumhuriyet*, s. 3.
- Cemil, Mesud (1937, 19 Aralık). Cosima Wagner, *Cumhuriyet*, s. 7.
- Cemil, Mesut (1941, 30 Eylül). Melez Musikiler ve Yeni Üsluplar, *Ulus*, s. 6.
- Cemil, Mesut (1942, 5 Mayıs). Türk Evi ve Türk Sesi, *Ulus*, s. 4.
- Cemil, Mes’ut (1931, 13 Ocak). San’at Aleminde İzzet Nezh, *Vakit*, s. 9.

- Çeşitli Sanatçılar (1997). *Her Zaman Bir Vâmik / Mesut Cemil'in Konuşması – Hafız Osman – Mesut Cemil*, Gazeller – 78 Devirli Taş Plak Kayıtları, Kalan Müzik Yapım.
- Güdek, Bahar (2014). Cumhuriyet Dönemi Müzik Alanında Yabancı Uzman Raporları, *Tarih Okulu Dergisi*, Sayı 17, s. 639.
- Işıктаş, Bilen (2016). “Mûsikî İnkılâbını Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Kültürel Ve Siyasi Mirası Olarak Yorumlamak”, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 4(1), s. 1115, 1112
- İlgar, Koray (2019). *Türk Müziği Viyolonsel İcrâcılığında Mes 'ud Cemil*, (Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara
- Kırımlı, Yüksel (2014). Sosyal Antropoloji. Erişim Adresi: https://cdn-acikogretim.istanbul.edu.tr/auzefcontent/19_20_Bahar/sosyal_antropoloji/3/index.html
- Kıyak, Hüseyin (2018). *Mızrabı, Yayı ve Kalemikle Mesud Cemil*, Kubbealtı Neşriyatı Yayıncılık.
- Levendoğlu, N. Oya (2020). Geleneğe Bağlı Yenilikçi Tavrın Kült Bestecisi Cinuçen Tanrıkorur ve Bir Temsili Eser, *Erdem*, 78, s. 156
- Özgüler, Özgür (2017). “*Türk Müziği'nde Viyolonsel*” (Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sağlam, Atilla (2009). “*Türk Musiki/Müzik Devrimi*”, Alfa Aktüel Yayınları.
- Tel, Mesud Cemil (1948, 15 Şubat). Zamanımızın Büyük Bir Siması: Gaspar Cassado, *Ulus*, s.3
- Yücebiyık, Arzu (1992), “*Mesud Cemil'in Hayatı ve Eserleri*” (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

EKLER

Mesud Cemil'in Şark Musikî Kongresi'nde yaptığı kongreye ait karekod:



Tanburî Cemil Bey ve Mesud Cemil için oluşturulan bestenigâr makamındaki taksime ait karekod:



Mesud Cemil Bey ve Cemal Reşit'e ait icraların yer aldığı karekod:



ÖZ GEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, Soyadı : Aykut Şahin
Uyruğu : Türkiye (TC)

EĞİTİM

Derece	Kurum	Mezuniyet Tarihi
Yüksek Lisans	EÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü	2022
Lisans	EÜ Güzel Sanatlar Fakültesi	
	Müzik Ana Sanat Dalı	2016
Lise	Kırşehir Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi	2011

İŞ DENEYİMLERİ

Yıl	Kurum	Görev
2021- Halen	Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	Öğretim Elemanı