

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MUSİKİSİ ANASANATDALI
TÜRK MUSİKİSİ PROGRAMI

CÜNEYD ORHON'UN KEMENÇE İCRASININ ÖZELLİKLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

SERCAN HALİLİ

Tez Danışmanı

Yrd. Doç. Dr. Güzde Çolakoğlu

Mayıs 2011
İSTANBUL

ÖNSÖZ

Bu çalışma Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlanmıştır.

Gerek çalgı, gerek ses olsun, tüm müzik türlerinde icracının kendine özgü icra tekniği ve üslubu bulunur. Örneğin kemençenin Türk Makam Müziği'ndeki var oluş sürecinde ekol olarak kabul edilebilen Tanburi Cemil Bey, Kemal Niyazi Seyhun, Aleko Bacanos, Ruşen Ferit Kam gibi icracıların kayıtları günümüz icrasında önemli birer yapı taşıdır.

Bu çalışmada, 20. yüzyıl kemençe icrasının dönüm noktasında yer alan, üç telli kemençe icracısı olmasının yanı sıra, dört telli kemençeyi Türk Makam Müziği eğitimi ve icrasına kazandıran Cüneyd Orhon'un icrasının özellikleri irdelenmiştir.

Kendisinin bizzat kemençe hocam ve ustam olması sebebiyle başladığım bu çalışmanın, Türk Makam Müziği çalgıları ve icracıları için yapılmasının günümüz çalgı icrasına yeni bir ufuk açacağı inancındayım. Bu nedenle öncelikle bu çalışmayı yapmama vesile olan, benden manevi desteğini hiçbir zaman esirgemeyen kemençe hocam ve ustam Cüneyd Orhon'a, danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Gözde Çolakoğlu'na, destek ve katkıları için müteşekkir olduğum Yrd. Doç. Çetin Körükçü, Prof. Erol Deran ve Prof. Nermin Kaygusuz'a teşekkürü bir borç bilirim.

İstanbul, 2010

SERCAN HALİLİ

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
SUMMARY	vii
1. GİRİŞ	1
2. CÜNEYD ORHON VE İCRACI KİŞİLİĞİ	2
2.1. Otobiyografisi	2
2.2. Musiki Eğitimi, İcracılığı ve Öğrencileri	5
2.3. 4 Telli Kemençenin Türk Makam Müziği'nde Eğitimi, İcrası ve Cüneyd Orhon	6
2.4. Notistliği	14
2.5. Cüneyd Orhon ve Refakat Anlayışı.....	15
3. CÜNEYD ORHON'UN KEMENÇE TAKSİMLERİNİN ANALİZİ	17
3.1. Üç Telli Kemençe İle Hüseyini Makamındaki Taksimi.....	18
3.2. Dört Telli Kemençe İle Hicaz Makamındaki Taksimi.....	19
4. CÜNEYD ORHON'UN 3 VE 4 TELLİ KEMENÇELER İLE İCRA ETTİĞİ SAZ ESERLERİNİN ANALİZİ	22
4.1. Üç Telli Kemençe ile Nihavend Saz Semâîsi İcrası	22
4.2. Dört Telli Kemençe ile Mahur Saz Semâîsi İcrası	28
5. CÜNEYD ORHON'UN KLASİK KEMENÇE İCRASININ ÖZELLİKLERİ, ANALİZİ ve GENEL DEĞERLENDİRME.....	34
5.1. Sağ El Tekniği	34
5.2. Sol El Tekniği	35
5.3. Kemençeden Çıkardığı Ton	35
5.4. Vibrato Stili	36
5.5. Grupetto	36
5.6. Eserlerin Bazı Bölümlerinin Bir Oktav Pesten İcra Edilmesi	36

6. SONUÇ.....	38
7. KAYNAKLAR	39
8. EKLER.....	40
9. ÖZGEÇMİŞ.....	73

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Sercan HALİLİ
Anasanat Dalı : Türk Musikisi
Programı : Türk Musikisi
Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. Güzde Çolakoğlu
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Mayıs 2010

CÜNEYD ORHON'UN KEMENÇE İCRASININ ÖZELLİKLERİ

ÖZET

Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlanan bu çalışma 6 bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın amacı 20. yüzyıl kemençe icrasının dönüm noktasında yer alan, üç telli kemençe icracısı olmasının yanı sıra, dört telli kemençeyi Türk Makam Müziği eğitimi ve icrasına kazandıran Cüneyd Orhon'un kemençe icrasının özelliklerini incelemektir.

Giriş bölümünde çalışmanın amacı, kapsamı ve araştırmada kullanılan yöntemlerden söz edilmiştir.

2. bölümde Cüneyd Orhon'un hayatı otobiyografi yöntemi ile incelenmiştir. Sanatçı kişiliği, aldığı musiki eğitimi, sanat alanında yaptığı çalışmalar, yetiştirdiği öğrencileri, notislik ve soliste refakat yönleri ve ayrıca dört telli kemençenin Türk Müziği eğitiminde Cüneyd Orhon ile var oluş süreci yapılan röportajlardan da destek alınarak, incelenerek anlatılmıştır.

3. bölümde Orhon'un üç ve dört telli kemençeler ile yaptığı taksimleri analizi edilmiştir. üç telli kemençe ile yaptığı Hüseyini makamındaki ve dört telli kemençeyle yaptığı Hicaz makamındaki taksimleri notaya alınarak, icra özellikleri incelenmiştir.

4. bölümde Orhon'un üç telli kemençe icrasından Neyzen Tevfik Kolaylı'nın Nihavend Saz Semaisi, dört telli kemençe icrasından Refik Talat Alpman'ın Mahur Saz Semaisi irdelenmiş, bu eserlerin tüm haneleri ve icrada bulunan bütün teslimler ayrı ayrı analiz edilmiştir. TRT notalarının ve tarafımızdan yazılan notaların tamamı EK'ler bölümünde verilmiştir.

5. bölümde 3. ve 4. bölümde notaya alınan icraların özellikleri ve analizleri değerlendirilmiştir. İcra analizi için temel konu başlıkları; sağ ve sol el teknikleri, sazından çıkardığı ton, icra sırasında kullandığı grupetto ve vibrato stili ve eser içindeki oktav değişiklikleridir. Bu bölümde Orhon icrasının genel özellikleri anlatılmış, onu diğer icracılardan ayıran özelliklere değinilmiştir.

Sonuç bölümünde yapılan araştırmalar ile elde edilen bilgi ve bulgulara yer verilmiş, Orhon ile ilgili çeşitli medya organlarında çıkmış yazılar Ek'ler bölümünde sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Cüneyd Orhon, Kemençe, Kemençe, Dört Telli Kemençe, Üç Telli Kemençe, İcra.

GENERAL INFORMATION

Name and Surname : Sercan HALİLİ
Main Art Type : Turkish Music
Programme : Turkish Music
Thesis Consultant : Yrd. Doç. Dr. Gzde olakođlu
Type and Date of Thesis : Master’s Degree – May, 2010

KEMENCE PERFORMANCE CHARACTERISTICS OF CUNEYD ORHON

SUMMARY

This study which has been prepared as the master’s degree thesis of Hali University, Institute of Social Sciences, consists of six sections. The study serves the purpose of analyzing the characteristics of the kemence performance of Cüneyd Orhon who made the four-stringed kemence used in the education and performance of Turkish Makam Music besides being one of the most important three-stringed kemence performer of twentieth century.

Purpose and scope of this study and the methods used in this research are mentioned in the beginning section.

In the second section Cüneyd Orhon’s life is analyzed by way of autobiography method. His artistic profile, musical education background, his works in the field of art, his students, his notating characteristic and accompanying the soloist manner of him and additionally, existence period of the four-stringed kemence in Turkish Makam Music by virtue of Cüneyd Orhon have been explained by taking support of the reportages.

In the third section, his instrumental solos made via three-stringed kemence in Hicaz Music and with four-stringed kemence in Hüseyini Music notated and performance characteristics analyzed.

In the fourth section, Nihavend Saz Semai of Neyzen Tevfik Kolaylı as one of the sample of three-stringed kemence performances of Mr. Orhon and Mahur Saz Semai of Refik Talat Alpman as one of the sample of four-stringed kemence performances of Mr. Orhon examined and all sections of these music and “teslim” parts in the performance separately analyzed. All of the TRT notations and other notation written by us are indicated in the “Attachments” section.

In the fifth section, characteristics of the performances that are notated in the third and the fourth section evaluated. Main headings for the performance analysis are; right and left hand techniques, tone of the instrument, “grupetto and “vibrato” styles used by him during his performance, octave changes in the music. In this section, general performance characteristics of Mr. Orhon and distinctive characteristics which differ from other performers are stated.

In the conclusion section, information and discoveries that are gained by way of researches are included and writings declared in various media organs are submitted in the “Attachment” section.

Key words: Cüneyd Orhon, Kemence, Kemence, four-stringed kemence, three-stringed kemence, Performance

1. GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı 20. yüzyıl kemençe icrasının dönüm noktasında yer alan, 3 telli kemençe icracısı olmasının yanı sıra, 4 telli kemençenin Türk Makam Müziği eğitim ve icra alanında var olmasında önemli derecede rolü bulunan Cüneyd Orhon'un kemençe icrasının özelliklerini incelemektir.

Çalışmayı gerçekleştirebilmek için kaynak taraması, röportaj (kişisel görüşme) ve müzikal analiz yöntemleri kullanılmıştır. Tez çalışmasının birinci yöntemini oluşturan kaynak taraması ve tarihsel inceleme; Cüneyd Orhon ile ilgili medya organlarında yer almış yazı ve resimler ile dört telli kemençenin Türk Makam Müziği eğitimi ve icrasında Cüneyd Orhon ile var oluş sürecinin yer aldığı tüm kaynakları içermektedir. Taramalar sonucu bulunan gazete ve dergi kupürleri Ek'ler bölümünde sunulmuştur.

Cüneyd Orhon ile ilgili birinci derece bilgileri almak için kendisi ile vefatından kısa bir süre önce röportaj yapılmış ve otobiyografi yöntemi kullanılmıştır. Ayrıca uzun süre birlikte görev yaptıkları sanatçı dostları ve öğrencileriyle kişisel görüşmeler yapılmıştır.

Tez çalışmasının diğer bir yöntemi icra tekniği açısından yapılan incelemeler için kullanılan müzikal analiz (icra analizi)dir. 2 ayrı taksim ve saz semaisi Cüneyd Orhon'un kendi icralarından dinlenilerek, notaya aktarılmış ve icra özellikleri açığa çıkarılmaya çalışılmıştır.

Türk Makam Müziği'nde kemençe icrası, eğitimciliği, notistliği, yöneticiliği ile 20. yüzyılın ikinci yarısında önemli bir misyonu üstlenmiş Orhon'u icracı kişiliği ile ele alan bu çalışmanın, çalgı icracılarıyla ilgili olarak yapılacak bu tarz çalışmalara örnek olması temennindeyiz.

2. CÜNEYD ORHON VE İCRACI KİŞİĞİ

Bu bölümde Cüneyd Orhon'un hayatı otobiyografi yöntemi ile incelenmiştir. Sanatçı kişiliği, aldığı musiki eğitimi, sanat alanında yaptığı çalışmalar, yetiştirdiği talebeleri, notislik ve soliste refakat yönleri ve ayrıca dört telli kemençenin Türk Müziği eğitiminde Cüneyd Orhon ile var oluş süreci yapılan röportajlardan da destek alınarak, incelenerek anlatılmıştır.

2.1. Otobiyografisi

“25 Temmuz 1926'da, bir pazar günü sabaha karşı, Çamlıca eteklerinde İstanbul Boğazı'na bakan evimizde dünyaya geldim. Annem Mihriban Orhon (1901-1981), babam Hilmi Orhon (1896-1984) dur. Ablam Ruhsar (1920), ağabeyim Marifi (1923) ve aynı gün beraber doğduğum ikiz eşim Süveyd (1926) olmak üzere dört kardeşiz.

Çocukluğum, altı yaşımdan itibaren, babamın memuriyeti sebebiyle, kısa sürelerle Sivas, Tarsus, 15-16 yaşına kadar da İzmir'de geçti. Değişik okullarda gerekli eğitim aşamalarından sonra, 1949 yılında Güzel Sanatlar Akademisi İç Mimari bölümünden mezun oldum. Çocukluğum ve gençliğim hemen hemen batı musikisi ile geçti. Annemin ev işi yaparken söylediği şarkıları, ilahileri de seviyordum ama asıl tercihim İtalyan ve Fransız şarkıları Schubert, Chopin gibi bestecilerin eserleriydi. Yüksek öğrenimim sırasında Türk musikisine heves ettim. 1946 yılında, Üsküdar Musiki Cemiyeti'nde kıymetli hocam Emin Ongan'dan dört yıl süre ile ders gördüm. Hocamın teşviki ile aynı yıl değerli sanatkâr Kemal Niyazi Seyhun'dan iki yıl sürecek olan kemençe derslerine başladım. Kemençe dersleri 1946-1948 yıllarını kapsar. Diğer bir yandan da Türk musikisini derinlemesine öğrenmek isteği ile nerede bir ışık gördümse oraya koştum. Bu aşamalar içinde Hüseyin Sadettin Arel şansına kavuştum.

1948 yılında Üniversite Korosu'na katıldım. Şefimiz Ercümen Berker'di. Daha sonra bu görevi Nevzat Atlığ devraldı. Bu değerli iki insanla beraberliğim, o günlerden bugüne, aynı hizmet anlayışı içinde sevgi ve saygı ile devam etmektedir.

İcracılıktaki en büyük adımım 1948 yılında, Hocam Emin Ongan'ın vasıtası

ile, musikimizin en büyük sanatkarlarından Münir Nurettin Selçuk ile tanışıp onun konser heyetine kabul edilişimdir. Nasıl Hüseyin Sadettin Arel Türk musikisi ilminin temellerini içime yerleştirdiyse, Münir Nurettin Selçuk da kibar, güçlü ve yüksek bir zevk mahsulü üslubu ve şahane icrasıyla müzikal biçimlenmemde çok etkin olmuştur. Hala bu iki büyük insanın tesiri altında, onların varmış olduğu noktayı kendim ve öğrencilerim için varılması gereken en doğru ve en güzel hedef telakki ediyorum.

Meslek hayatımda, klasik ekolün devamı olan Tanburi Ali Efendi, Zekâizade Ahmet Irsoy, Üsküdarlı Bestenigar Ziya Bey gibi büyük ustalardan feyz almış Münir Nurettin Selçuk; nazariyat dalında Hüseyin Sadettin Arel, Suphi Ezgi; icra sanatında Mesut Cemil, Ruşen Kam, Vecihe Deryal, İzettin Ökte, Sadi Işlay, Nubar Tekyay, Yorgo Bacanos ve diğer üstatlarla çalışmış olmam bana çok şey kazandırmıştır. Bilfiil hocalarım Emin Ongan Kemal Niyazi Seyhun ise de, bu büyük insanlarda dolaylı hocalarımdır.

1948 yılında İstanbul Belediyesi Türk Musikisi İcra Heyeti'ne alındım. Fakat benim oraya alınmama sebep olan Hüseyin Sadettin Arel ile Ercüment Berker'in konservatuardan ayrılmaya mecbur bırakılmaları sonucu bu göreve devamı arzu etmedim.

İstanbul'da ilk Radyo yayınına katılımı solist Nemci Rıza Ahıskan ile 1949 yılının 3 Kasım'dır. Hemen bundan sonra Ankara'ya Yedek Subay Okulu'na gittim. Orada eğitim gördüğüm altı ay zarfında Ankara Radyosu ve çevresi ile yakın ilişki içinde oldum. Askerliğimi Bingöl'de tamamlayıp İstanbul'a döndüğümde Ankara Radyosu'nun Müzik Yayınları Şefi değerli sanatkar ve kudretli idareci Cevdet Kozanoğlu'nun daveti üzerine Ankara Radyosu'na giderek 1 Ağustos 1951 tarihi itibariyle sanatçı olarak vazifeye başladım. 1953 yılında o zamanki Radyolar Dairesi Müdür Refik Ahmet Sevengil'in takdir ve isteği üzerine yeni kurulan İzmir Radyosu Müzik yayınları Şefliği'ne atandım. Böylece önce Türkiye Radyoları sonra TRT Kurumunda 1982 yılında emekli oluncaya kadar 33 yıl kemeçe sanatkarlığı bunun yanı sıra Müzik Yayınları Şefliği, Türk Sanat Müziği ve Halk Musikisi Şubesi Müdürlüğü, Müzik Dairesi Başkanlığı, Yönetim Kurulu Üyeliği, Genel Müdür Özel Müşavirliği, Araştırma ve İnceleme Kurulu üyeliği gibi hizmetler ile birlikte Repertuar ve Sınav Kurullarında üyelik, stajyer sanatçılara öğretmenlik görevlerinde bulundum.

TRT'deki çalışmalarımın dışında; 1960 yılında Bağdat Güzel Sanatlar

Akademisi'ne hoca olarak çağırıldıysam da bu pek kısa sürdü. 1963 yılında İstanbul Belediyesi Konservatuarı İcra Heyeti'ne ikinci defa katıldım. Üç yıl süren bu görevden İstanbul Radyosu'ndaki çalışmalarımın yoğunlaşması sebebi ile ayrıldım. Kısa süreli olarak iki defa gazinolarda kemençe çaldım. Columbia Plak Şirketi'nde Müşavirlik yaptım.

1952 yılından buyana Konya ve İstanbul'da pek çok Mevlana ihtifal ve programlarına katıldım. Mevlevi müziği ve Sema'yı tanıtmak maksadıyla, grup olarak iki defa yurt dışına, Amerika Birleşik Devletlerinin bazı eyaletleri, Kanada, Avrupa'da Almanya, Hollanda, Fransa, İtalya, İspanya gibi ülkelere gittim. Kemençe ile ilgili uygulamalı konferans verdim. Seattle'de Washington Üniversitesi'nde de Türk musikisi enstrümanlarını tanıttım programına katıldım.

30 yıl bilinen üç telli kemençeyi çaldım. 1948 yılında Hüseyin Sadettin Arel'i tanıdıktan sonra onun "kemençe beşlemesi" hakkında fikir düzeyinde bir bilgi sahibi oldum. Fikir düzeyinde diyorum çünkü o zamanlar ne doğru dürüst bir dört telli kemençe ve ne de onu, şöyle veya böyle bir çalanı gördüm. Arel de bu konuda bana bir telkinde bulunmadı. Arel bilgi ve birikimini herkese cömertçe sunar, fakat asla kendi inandıklarına yönelinmesi konusunda bir telkin veya ısrarda bulunmazdı.

Aradan 24 yıl geçti. 1972 yılında değerli Luthier Cafer Açın'la tanıştım. Üç telli kemençenin asimetric oluşunun, icrayı zorlaştırdığını, bir pozisyon yukarıda olan orta telin de diğer iki telin boyunda olması gereğine dikkatimi çekti. Denemeler yaptık. Tel boylarının eşitlenmesinin yararlarını gördük ama iş durumlarımız sebebiyle pek bir araya gelemedik.

1975 yılında kurulan Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nın kurucu üyesiyim. Türk Musikisi Devlet Konservatuarı açıldığında, diğer görevlerimin yanında kemençe hocalığını da üstlendim. Herhalde öğreticiliğin getirdiği sorumlulukla Tel boyları eşitlenmiş dört telli kemençeyi gündeme getirdim. Cafer Bey'le el ele verdik ve bu kemençenin bize imkânlar getirebileceğini bir kere daha etüd ettik. Neler kazanacağımıza baktık:

- Tel boyları eşitlenince, bütün gelişmiş yaylı sazlarda olduğu gibi pozisyonlar simetrik oldu.
- Pozisyonların eşitliği bu sazın öğrenimini yarı yarıya kolaylaştırdı. Çünkü bir telde öğretilen diğer tellerde de aynı olduğu için zamandan kazanıldı.
- Bir tel ilavesi ile ses sahası 1,5 oktav genişledi.

- Klavye (tuşe) takmakla her pozisyonda tel yüksekliğinin sabitleşmesi sağlandı ve parmaklar ses tablosuna basmadığından titreşimler, vibratolar kaybedilmedi.
- Teller 5’li aralıklarla akord edildiğinden armonikler zenginleşti. Gerek geçmişteki, gerek günümüzdeki, gerekse gelecekte çok sesliliğe kavuşması istenen müziğimiz için kendi maestro sazımız kazanıldı. Dileğim kemençedeki bu gelişimin herkesçe, özellikle Konservatuvarımızca, yeterince anlaşılabilmesidir.” (Orhon, 2006)

Cüneyd Orhon’un, tedavi görmek üzere kaldırıldığı Özel Göztepe Hastanesi’nde 16 Haziran 2006 tarihinde, saat 09:00 civarında vefat etmiştir.

2.2. Musiki Eğitimi, İcracılığı ve Öğrencileri

1946 yılında, Üsküdar Musiki Cemiyeti’nde Emin Ongan’dan dört yıl süre ile ders gördü. Burada Emin Ongan’dan repertuar, üslup ve genel musiki bilgileri öğrendi.

1946-1948 yıllarını arasında Emin Ongan’ın teşviki ile Kemal Niyazi Seyhun’dan iki yıl sürecek olan kemençe derslerine başladı. Bu yıllar içerisinde diğer bir yandan da Hüseyin Sadedin Arel ile nazariyat dersleri yaptı. 1948 yılında, Üniversite Korosu’na katıldı ve aynı yıl hocası Emin Ongan’ın vasıtası ile Münir Nurettin Selçuk ile tanışıp onun konser heyetine katıldı. 20 yıl solo konserlerde Selçuk’a eşlik etti. Yine 1948 yılında İstanbul Belediyesi Türk Musikisi İcra Heyeti’ne alındı. 3 Kasım 1949 yılında ilk TRT Radyo yayınına katıldı. 1 Ağustos 1951’de Ankara Radyosu’nun Müzik Yayınları Şefi Cevdet Kozanoğlu’nun daveti üzerine Ankara Radyosu’nda sanatçı olarak vazifeye başladı.

1953 yılında İzmir Radyosu Müzik yayınları Şefliği’ne atandı. Böylece önce Türkiye Radyoları, sonra da TRT Kurumunda 1982 yılında emekli oluncaya kadar 33 yıl kemençe sanatkarlığı, bunun yanı sıra müzik yayınları şefliği, Türk Sanat Müziği ve Halk Musikisi Şubesi Müdürlüğü, Müzik Dairesi Başkanlığı, Yönetim Kurulu Üyeliği, Genel Müdür Özel Müşavirliği, Araştırma ve İnceleme Kurulu üyeliği gibi hizmetler ile birlikte Repertuar ve Sınav Kurullarında üyelik, stajyer sanatçılara öğretmenlik görevlerinde bulundu.

TRT’deki çalışmalarının dışında;

1960 yılında Bağdat Güzel Sanatlar Akademisi’ne hoca olarak çağırıldı.

1963 yılında İstanbul Belediyesi Konservatuvarı İcra Heyeti'ne ikinci defa katıldı. 1964'te kısa bir süre için Columbia plak şirketinde müşavirlik görevinde bulundu. 1975 yılında kurulan Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nın kurucu üyesi Orhon Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı açıldığında, diğer görevlerinin yanında kemençe hocalığını da üstlendi. Üç telli kemençe ile birlikte dört telli kemençenin Türk Makam Müziği'nde eğitiminin verilmesi ve icra edilişi sürecini başlattı.

30 sene boyunca İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda günümüz kurumlarında öğretim elemanı olarak görev yapan ve icracılık görevini sürdüren pek çok öğrenci yetiştirdi. Bunlardan bazıları sırasıyla aşağıda verilmiştir.

Nermin Kaygusuz, Fatoş Aşçıoğlu, Lütfiye Özer, Şehnaz Ayan, Nalan Aksoy, Nilgün Doğrusöz, Lâle Umul Akay, Fulya Şeren, Selim Güler, Çağlar Toptaş, Nilgün Şeker Keskin, Filiz Kaya, Kaan Sezerler, Merve Eken, Pınar Doğan, Dilber Ersu, Nağme Yarkın, Sercan Halili, Görkem Oker, Nevra Gülser, Uğur Hikmet Uysal, Çağla Sola. (Orhon, Kişisel Arşivi)

2.3. 4 Telli Kemençenin Türk Makam Müziği'nde Eğitimi, İcrası ve Cüneyd Orhon

Tez çalışmamız Cüneyd Orhon'un kemençe icrasının özelliklerini içeren bir çalışma olsa da, Orhon'un 20. yüzyılda 4 telli kemençenin icra sürecindeki göz ardı edilemez rolü sebebiyle, bu bölümde söz konusu çalgının 20. yüzyıldaki tarihsel süreciyle ilgili bilgilere yer verilmiştir. Bu bölümde yer alan bilgiler Yrd. Doç.Dr. Gözde Çolakoğlu'nun "Anadolu'dan Balkanlara Armudî Biçimdeki Kemençeler: Tarih, Teknik ve İcrasına İlişkin Karşılaştırmalı Bir Analiz" başlıklı doktora tezinden alınmıştır.

Kemençenin ince saz takımlarına girmesini sağlayan Vasilâki ve Tanburî Cemil Bey, dördüncü teli de çalgıya ilk ekleyen kişilerdir. Bu tespiti teyit eden kaynaklar aşağıda verilmiştir:

- Edebiyatçı ve tarihçi Salah Birsal (1919-1999) yaşadığı dönemin Beyoğlu'nu ele aldığı *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu* adlı kitabında, Vasil'in *kemençeye* dördüncü teli eklediğini vurgulamıştır. Kitapta 20. yüzyılın ilk yıllarında Tünel ile Galatasaray arasındaki kahvehane ve gazinoların adlarının verildiği bir pasajda şu gönderme yapılmıştır: "Bunların çoğu gündüz kahve, gece meyhane ve çalgılı gazino

durumundadır. En tanınmışları da Cafe Couronne ile Aznavur pasajındaki Cafe Commerce'dir. Couronne dar ve pis kokuludur ama müşteriden içeriye girilmez. *Kemençeye* dördüncü teli eklemek hünerini gösteren Vasil oranın bülbülüdür” (Birsell, 1976;19).

- Ferik Yanalı Mustafa Paşa¹ anılarında, Cemil Bey'in *kemençeye* eklediği dördüncü telden ve kendi denemesinden bahsetmiştir: “Yegâh kirişi tarafına bir parça ilavesiyle dördüncü bir kaba rast kirişi koymuştum; yine olmadı. Sonra Cemil bu tarzda daha büyük cesaretle bir *kemençe* yaptırdı, o da olmadı. *Kemençenin* o tatlı ve yakıcı sesi kayboldu” (Cemil, 1947; 96).

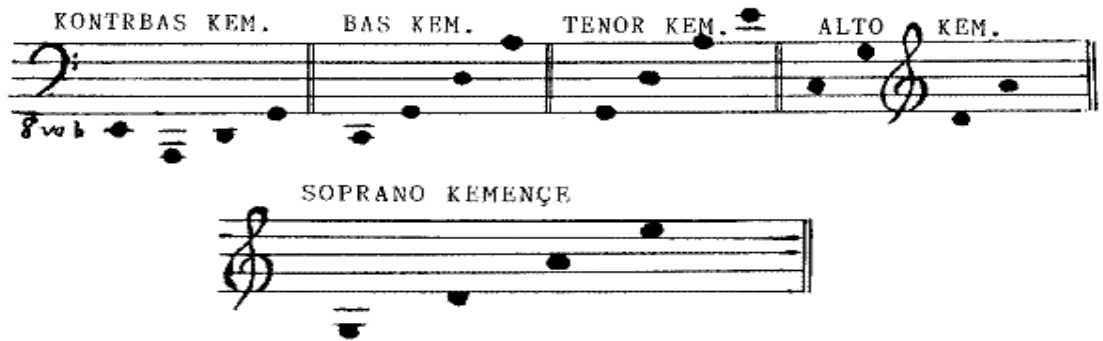
Bu iki belge, adı geçen iki *kemençe* icracısının çalgıya dördüncü teli eklediğini göstermektedir. Ancak onların kullandığı *dört telli kemençe* için 20. yüzyılın müzikolog, besteci ve *ud* icracısı Cinuçen Tanrıkorur şu bilgileri vermektedir: “Cemil Bey normalden 1-2 cm daha büyük olan kaba (büyük) *kemençeyi* yaptırmış ve sazda hiçbir değişiklik yapmadan *kemençeye* dördüncü (kaba rast) teli ilave etmiş, plağa çaldığı Pesendide makamındaki ünlü taksimini bu dört telli *kemençe*yle yapmıştır” (Tanrıkorur, 2001; 175).

Birbirinden farklı olan tel boylarında bir değişiklik yapmayan Vasilâki ve Cemil Bey'den sonra, *kemençeye* eklenecek dördüncü tel çalgının yapısında önemli değişikliklere sebep olmuştur. Hüseyin Saadettin Arel 1922 yılında *kemençeye* dördüncü telle birlikte üst eşik de eklemiş ve tel boylarını eşitlemiştir. Ayrıca bu yeni çalgıyı *keman* ailesini örnek alarak *soprano*, *alto*, *tenor*, *bas* ve *kontrobass* oluşacak bir aile şeklinde düzenlemiş ve bu aileye *kemençe beşlemesi* adını vermiştir. *Soprano*, *alto* ve *tenor kemençeler* tellere tırnakla teması suretiyle, *viyolonsel* ve *kontrbas kemençeler* ise tellerin üzerine parmak uçlarıyla basılması suretiyle çalınmaktadır. Bu ailenin akort sistemi şekil 2.1'de, ses aralığı şekil 2.2'de, Arel tarafından kaydedilmiş görüntüleri ise şekil 2.3'te verilmiştir.

Arel ve bu yeni oluşumda onunla birlikte çalışan öğrencisi Dr. Rıza Zühtü Tinel (Bkz. Sayfa 97) *kemençede* yapılan değişimi şöyle ifade etmişlerdir : “Öteden beri *kemençenin* musikimizde değeri ile mütenasip bir mevki almadığını görür, bu sazın (hususiyeti bozulmaksızın tekemmül edilecek olursa) mühim vazifeler

¹ Cemil Bey'in çok yakın dostu olan ve Abdülaziz döneminde üst düzey devlet yönetiminde çeşitli görevlerde bulunmuş Ferik Yanalı Mustafa Paşa'nın (1904) Cemil Bey'in hayatında önemli bir yeri vardır. Paşanın oğlu Mehmet Demirhan babasının Cemil Bey'le hatıralarını bir mektupta toplamıştır. Bu mektup Vasilâki ve Cemil Bey ile ilgili gizli yönleri açığa çıkarmaktadır.

yüklenebileceğini düşünürdüm. Mini mini bir cüsseden çıkan hiç unutulmayacak bir gürlükte tok ve donuk sesteki cazibe, çalınırken tellerine parmakla basmayıp tırnakla temas edilmesinden doğan güzellik, kah neşeli, kah hüzünlü ifadelerle müktedir oluşundan sezilen gizli kabiliyet her zaman beni ilgilendirdi. Gönlüm diyordu ki bu saz yegâh, neva ve rast seslerine düzenlenen üç tanecik telin mahdut imkânları içinde sıkışık kalmasın da, hem telleri *kemanda* olduğu gibi dörde iblağ edilip, kaba rast, yegâh, düğâh ve hüseyini seslerine düzenlensin, hem de yine *keman* nevinde olduğu gibi birbirinden büyük beş *kemençe* vücuda getirilerek, takriben beş sekizli genişliğinde ses servetine ve o nispette bol imkanlara sahip polifoniye elverişli bir saz heyeti ortaya çıkarılsın” (Arel, 1948; 3-5). “Muhterem hocam Hüseyin Saadeddin Bey *kemençe* kuvatorunu (dörtlemesini) imale karar verdiğini ve imalci aramaklığımızı emretmiştir. Mesud Cemil Beyefendi Radyodaki Udi Cevdet Bey’in mükemmel bir imalci olduğunu ve kemençeci Ruşen Bey’e yaptığı *kemençenin* çok güzel ve sesli olduğunu methetmesi üzerine Cevdet Bey’e müracaata karar verdik. *Kemençe* hakkındaki bu eseri Cevdet Bey’e verdim. Tadilatla okumasını ve kendisinin ayrıca bir itiraz ve mütalaası olup olmadığını bilahare kendisine sordum. Tamamıyla benim mütaalatımla hemfikir olduğunu söylemesi üzerine, Hüseyin Saadeddin Beyefendi’nin nezdinde götürdüm. Pazarlık yapıldı. *Soprano, alto, tenor, viyolonsel ve bas kemençeler* sipariş edildi” (Tinel, 1926).



2.1 *Kemençe Beşlemesinin* akort sistemi² (Arel, 1948; 5)

² Türk Müziği’nde piyanonun beşinci la sesi (diyapazon sesi) re (neva) olarak kabul edildiği için; *soprano kemençe* (dört telli kemençe) bugün batıdaki sol-re-la-mi akort sisteminin karşılığı olan do-sol-re-la şeklinde akort edilmektedir.

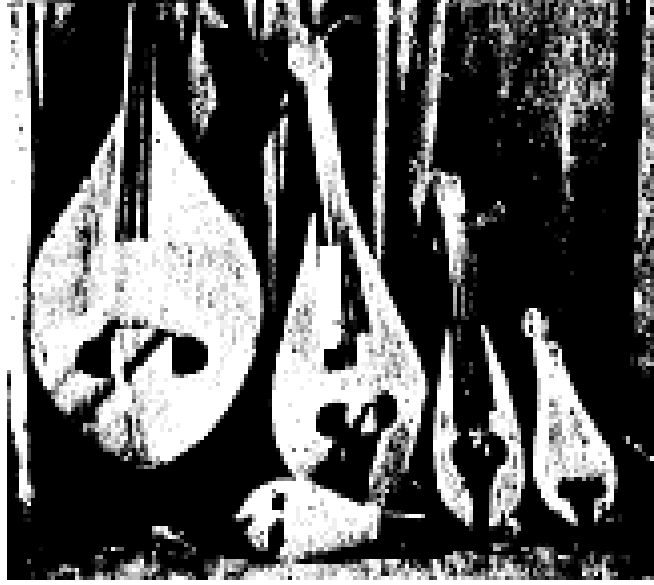
“Görüldüğü gibi *tenor kemençe* sopranodan, *bas kemençe* de altodan bir sekizli pesttir. Her sazın 4 teli arasında ise daima beşli aralığı bulunur. *Kontrbas kemençe* ise *keman* ailesindeki adaşı gibi tersine beşli aralıklarla düzenlenir. *Tenor kemençe* dışındaki çalgılar *keman* ailesindeki eşlerine tıpatıp uygundurlar” (Arel, 1948; 5).



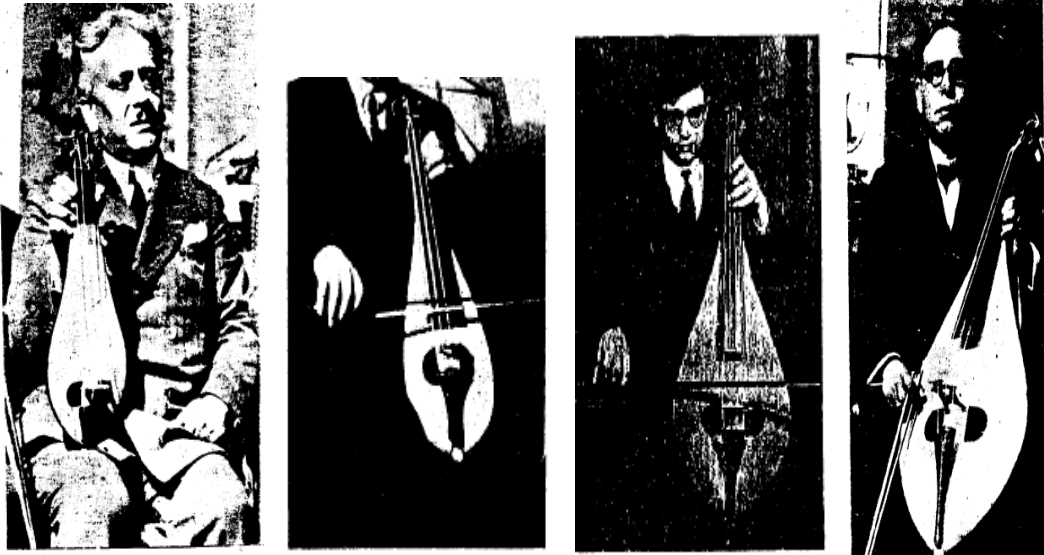
Şekil 2.2. *Kemençe Beşlemesinin* ses aralığı (Arel, 1948, s. 6; 5)

“*Kemençe beşlemesi* kaba kaba aşiran ile tiz muhayyer arasında 5,5 sekizliden fazla bir ses sahasını içine almaktadır. Soprano ve altosunda *kemanda* olduğu gibi gövdenin yarısına kadar uzanan siyah tahta destek yoktur. Yalnız *tenor, bas ve kontrbas kemençelerde* mevcuttur. Yine yalnız *soprano ve alto kemençe* dizde çalınabilmekte, diğerleri ise *viyolonsel* gibi madeni ve ince bir çubuk ile zemine dayanarak icra edilmektedir” (Öztuna, 1990, c. 1; 443-444).

Hüseyin Saadettin Arel, *kemençe* ailesinin Türk müziğinde icra edebileceği eserler bestelemişse de; bu aile en parlak dönemini mucidi hayattayken yaşamış, Arel’in ölümünden sonra bu çalgılara rağbet kalmamıştır.



Şekil 2.3.a *Kemançe Beşlemesi*



Şekil 2.3b Alto, Tenor, Bas, Kontrabas *kemançeler* (Arel, 1948, s. 6; 5-8)

Kemançe beşlemesi ve *dört telli soprano kemançe* hakkında olumlu ve olumsuz pek çok fikir ileri sürülmüş, bunlardan birkaçına aşağıda yer verilmiştir: *Dört telli soprano kemançeyi* Arel'den sonra tekrar canlandıran Cüneyd Orhon konuyla ilgili şu bilgileri vermiştir: “*Kemançe beşlemesi*, Dr. Zühtü Tinel ve Hüseyin Sadettin Arel tarafından yapılmıştı. Maksadı ise Batı'daki keman ailesinin karşısı olan Türk yaylı çalgılarını yani *kemançe* ailesini meydana getirmektir. Batıda soprano keman ile alto keman arasında bir beşli ve alto keman ile viyolonsel arasında bir sekizli bulunmaktadır. Bir sekizli aralığın büyüklüğü nedeniyle, bu aralıkta bulunan ikinci bir çalgının görevini *ikinci keman* üstlenmektedir. (keman –

viyola – viyolonsel - kontrbas) Arel ise *soprano kemençe- alto kemençe- tenor kemençe - bas kemençe* ve *kontrbas kemençeyi* düzenleyerek, bu eksikliği de gidermeye çalışmıştır. 1922 yılında Arel'den armoni dersi alan Dr. Zühtü Tinel armoninin Türk müziğine tatbiki için *kemençe beşlemesinde* hocasına yardım etmek istemiş, *kemençe ailesi* ikisinin çalışmalarıyla oluşmuştur” (Orhon, 1999). Cüneyd Orhon'un bu konuda verdiği bilgileri öğrencisi İTÜ TMDK Öğretim Üyesi Prof. Nermin Kaygusuz şöyle bildirmektedir:

“1974 tarihinde o zaman Ankara Devlet Konservatuvarı'nda *luthier* olarak çok değerli hizmetler vermekte olan Cafer Açın, Cüneyd Orhon'la ilk tanışma ve görüşmesinde *kemençenin* tellerinin eşit boyda olmasının gerekliliğini ısrarla telkin etti. 1975 yılında İstanbul'da kurulan Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda Cüneyd Orhon konservatuvarın kurucu üyesi ve *üç telli kemençe* hocası, Cafer Açın da bu konservatuvarın Çalgı Yapım Bölümü'nün kurucusu ve başkanı olarak bir araya geldiler. *Kemençe* üzerindeki çalışmalar sadece üç telin boylarının eşitlenmesi değil, Arel'in *kemençe beşlemesinin* ele alınması olarak gündeme geldi. 1976 yılında *dört telli kemençe* Türk Müziği Devlet Konservatuvarı yönetim kurulu kararı ile eğitim programına alındı. Hem icrası, hem de yapımı hazırlıklarına hızla geçildi. Aynı yılın sonlarına doğru Cafer Açın'ın bilgi ve hüneri ile 10 tane *soprano*, 2 tane *alto kemençe* hazırlandı ve her iki *kemençenin* de eğitimi Cüneyd Orhon tarafından başlatıldı. Daha sonra Çalgı Yapım Bölümü müfredat programına *tenor* ve *bas kemençeler* de alındı. *Soprano kemençe* halen İstanbul Devlet Türk Müziği Klasik Korosu başta olmak üzere çeşitli koro, orkestra ve müzik etkinliklerinde çalınmakta, *bas kemençe* ise genellikle tasavvufi etkinliklerde kullanılmaktadır” (Kaygusuz, 2001; 179–180).

Ünlü *tanbur* sanatçısı, müzik yazarı ve tarihçisi Laika Karabey (1909–1989) Musiki Mecmuası'nın 48 ve 74. sayılarında *kemençe beşlemesi* ve *dört telli soprano kemençe* hakkında şunları yazmıştır:“...Sol-re-la-mi düzeni sayesinde sazın pest tarafı yegâhtan kaba rasta kadar bir beşli genişletilmiş oluyor. Tiz tarafta da neva düzenine nispetle bir ses daha kazanıyor. Şu suretle *dört telli kemençenin* *üç telli kemençeye* nazaran altı perde fazla zenginliği var demektir.” (Karabey, 1952; s. 48; 25-26). “*Kemençenin* birbirinden kaba beş saz olarak çoğaltılması bir ilerilik adımı olmakla beraber, geriliğe bağlı kalanlar için dahi bir ihtiyaca tekabül eder.” (Karabey, 1960, s. 74; 56).

Müzikolog ve İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Öğretim Görevlisi merhum Haydar Sanal'ın verdiği bilgilere göre *kemençe beşlemesi* Arel'in eski öğrencilerine İleri Türk Müziği Konservatuarı İcra heyetinde tevdi edilmişti. Burada *bas ve soprano kemençe* dersleri veren Sanal, bir takım yetersizlikler ve teknik zorluklar nedeniyle öğrencilerinin dersleri bıraktığını bildirmiştir (Sanal, 1994). İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzik Teknolojileri Bölüm Başkanlığı yapmış olan Dr. Mustafa Aydın Öksüz'ün konuyla ilgili olarak verdiği bilgiler ise şöyledir: “*Kemençenin geliştirilip, hacim ve ses sahası olarak daha mükemmel bir yapıya sahip olması çok zordur. Çalgı yapısı bozulunca, karakteristiğini de kaybetmektedir. Zaten keman ve viyolonsel gibi çalgılar Türk Müziği'nde kullanılmaktadır*” (Calkı, 1989; 9)

Hem *üç telli*, hem de *dört telli kemençeyi* icra etmiş olan Cüneyd Orhon'un şu yorumu yukarıdaki tartışmalara da yön verir niteliktedir: “*Dört telli kemençe üç tellinin bir alternatifi değildir. Bu iki çalgı birbirlerinin farklı işlevlere sahip versiyonlarıdır*” (Orhon, 2006). Bu tespit ışığında, Arel ile birlikte dördüncü tele, üst eşişe, *keman* akorduna ve *keman* tellerine kavuşan *kemençe* çeşitlerini ve *üç telli kemençeyi* birbirinin alternatifi olarak değil, Türk müziğinde çalınan farklı özelliklere sahip *kemençe* türleri olarak kabul etmek gerekmektedir. Şekil 2.4'te *üç telli* ve *dört telli kemençelerin* özel arşivlerden alınan resimleri ve akort düzenleri görülmektedir.



Şekil 2.4a Baron Baronak³ yapımı üç telli ve Sefer Yücel Açın yapımı dört telli kemençe

(Özgen ve Açın, Özel Arşiv)



Şekil 2.4 b Üç ve dört telli kemençelerde akort sistemi⁴

Cüneyd Orhon'un reformist kişiliği ile ilgili olarak araştırmacı ve dil bilimcisi ayrıca Cüneyd Orhon'un dilinden "Radyo Günlerim" adlı kitabın yazarı Bülent Aksoy ve günümüz kemençe icracılarından biri olan öğrencisi Nermin Kaygusuz'un verdiği bilgiler önem arz etmektedir.

"Cüneyd Orhon gönül verdiği musikide sanat kaygısını hiçbir zaman gözden uzak tutmayan çok ciddi bir musiki adamıydı. Onun ve öteki radyocuların emek verdikleri radyo artık yok. Bambaşka bir radyo var bugün. Biz radyo tiryakilerine

³ Ermeni asıllı, ünlü kemençe yapımcısıdır (1834-1900). Şekilde görülen üç telli kemençe, Baronak tarafından yapılmış ve Cemil Bey tarafından icra edilmiştir.

⁴ 2.3. Bölümünde buraya kadar yer alan bilgiler Gözde Çolakoğlu'nun doktora tezinden alınmıştır.

çok şey veren, bize musiki zevki musiki kültürü aşıl原因an o eski radyo tarih oldu; tarih oldu, çünkü onun verdiği heyecan bugün yok artık hayatımızda.

Cüneyd Orhon'u ömrünün son on yılı içinde tanıma bahtiyarlığına eriştim. Bu on yıl içinde kişiliğinin başlıca yönlerini yakından tanıma imkanını buldum. Benim için değer taşıyan bir dostluktur bu. Musiki işlerinde onun en önde gelen özelliği, ciddiyeti, titizliğıydi. Bu yönüne hep büyük bir saygı duymuşumdur.” (Aksoy, 2009, s.12)

“Cüneyd Orhon yüzünü batıya çevirmiş olan ama ülkesinin geleneğinden de kopmamış bir sanatkâr ve bir aydıındı. Verdiği ürünlerle ve fikirleriyle ileriye gören, ufku geniş, geleceğe doğru bir açıdan bakan çok önemli bir icracı ve müzik adamıydı. Cüneyd Orhon ciddiyeti, disiplini ve mükemmeliyetçiliğı ile tanınmıştır.

Şüphesiz, onun Türk müziğine ve kemençeye en büyük katkısı, Arel'in dört telli kemençe fikrini, 1976 yılında konservatuvarın açılışıyla birlikte hemen uygulamaya koymasıdır. Bir çalgının tarihinde çok önemli bir gelişmedir bu. Bu olgu üç telli bir kemençeye bir dördüncü tel ilavesinden ibaret bir şey değildir. Niceliksel değil, niteliksel bir olgudur. Bunun yanında ve daha önemli olarak, bütün çağdaş çalgılarda olduğu gibi, beşli aralıklarla dengeli bir akort sistemi, tel boylarının eşitlenmesi ve simetrik pozisyon imkânının doğması, ses sahasının genişletilmesi gibi niteliksel bir değişim söz konusudur burada. Özetle, bu güzel sazı, onun tınısını, rengini, tadını kaybetmeden yenileştirmek ve zenginleştirmek yolunda atılmış bir adımdır bu.

Cüneyd Orhon gerek kemençede, gerekse genel olarak müzikte hep arayış içinde olan bir musiki adamıydı. Hep yeni tatlar, yeni lezzetler peşinde olmuştur. Ömrü boyunca Türk müziğinin kendini aşması, çağın şartları içinde kendini yeniden üretmesi özlemini duymuştur. Kemençeye getirdiğı yenilik de bu çerçevede değerlendirilmelidir.” (Kaygusuz, 2010)

2.4. Notisliğı

Cüneyd Orhon'un usta icracılığının yanı sıra, nota yazma becerisi de herkes tarafından bilinmektedir. T.R.T, konservatuvarlar ve diğer müzik ortamlarında C.O. imzalı notaları görmek mümkündür. 20. yüzyılın özellikle son çeyreğinde Türk

Makam Müziği icracılarının gerek sesi, gerekse çalgısı ile yaptıkları solo ve toplu icralarda Cüneyd Orhon tarafından yazılmış notaları seçtikleri pek çok sanatçı ve hocamız tarafından desteklenmiş bir bilgidir.

Orhon notaları kendine özel yazım tekniği ile yazmış, yüzlerce dolma kalem ucunu ve çeşitli yazım araçlarını kullanarak, gözü yormayan, gereksiz yer kaplamayan ve estetik bir yazım üslubu kullanmıştır. Yine yazım sırasında gözün direk fark edemeyeceği küçük hatalara bile tahammülü olmadığı, emeğine acımadan notayı yırtıp, yeniden yazdığı röportajlar yoluyla ve kendi gözlemlerimizle elde ettiğimiz bilgilerimiz arasında yer almaktadır.

Cüneyd Orhon yazdığı notaları numaralandırarak makam, beste ve güfte yazarlarına göre alfabetik sırada tutmuş ve klasörler halinde tasnif etmiştir. Cüneyd Orhon'un el yazması notaları şu anda ailesinde mevcuttur.

Yine öğrencisi Nermin Kaygusuz'un Orhon'un notistliği hakkındaki fikirleri aşağıda yer almaktadır:

“Geniş bir nota arşivi vardı. Cüneyd Bey hayatı boyunca binlerce notayı kendi eliyle yazmıştır. Estetik ölçülere uygun, çok güzel bir nota yazısı vardı. Nota yazımında Türk müziği repertuarına son derece sadıktı. Ezberinde binlerce eser olmasına rağmen her notayı bir “edisyon kritik”ten geçirir, yani her notanın bütün güvenilir kaynaklarını bulur, bunları tek tek inceler, bir karar verdikten sonra, kararının objektifliğini göstermek için, söz konusu kaynakların künyesini çalışmasına mutlaka eklerdi. Çok çalışkan bir insandı. Kendisini masasında çalışırken görmediğim günlerin, saatlerin sayısı çok azdır.” (Kaygusuz, 2011)

2.5. Cüneyd Orhon ve Refakat Anlayışı

Türk Makam Müziği icrasında önemli konulardan biri de refakattir, çünkü bu müzik *insan sesine* dayalıdır ve soliste refakat solo icra kadar hüner ve dikkat isteyen bir iştir.

Solistin icra tavrı ve üslubuna göre çalgı icracısının önde olacağı, geride kalacağı ve solisti takip edeceği bölümlerde icracının çalgısına hakimiyeti önem arz etmektedir. Cüneyd Orhon'un kemençe öğrencilerinden, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi Doç. Dr. Nilgün Doğrusöz'ün konu ile ilgili verdiği bilgiler önem arz etmektedir: “Bu durumu, Cüneyd Orhon bir söyleşisinde

açıklarken; herhangi bir çalgı ile ses sanatçısının uzun süre birlikte çalışmasının o sazın ses karakteriyle birleştiğini ve sonuçta eşi, Özdal Orhon'la beraber çalışmalarının ve beraber icralarının Özdal Orhon'un sesini zamanla kemençeye çok yaklaştırdığını belirtmektedir. Cüneyd Orhon'un kemençesiyle eşlik ettiği, solist olarak Özdal Orhon ile birlikte gerçekleştirdikleri icraları göz önünde bulundurulduğunda aralarındaki uyumun mükemmel derecede olduğu düşünülür.” (Doğrusöz, 2010)

3. CÜNEYD ORHON'UN KEMENÇE TAKSİMLERİNİN ANALİZİ

Taksimler okunacak eserin makamına ya da farklı bir makama geçilecekse, bu geçişe kulağı alıştırmak amacıyla yapılan çalgı icracısı doğaçlamasıdır. Taksimlerde aranan özellik makamları ve geçkileri doğru bir şekilde işlemekle birlikte melodik yaratıcılığı da sunmaktır. Çalgı icracısı; ana makamın ve geçki yapılan makamların sınırları çerçevesinde; yaratıcılığını terkipleri ve işleyiş tarzında gösterebilir. Ondan beklenen teknik ve virtüözlük açısından kendini göstermesi değil, bu görevi yerine getirmesidir.

İşte bu gelenek Tanburi Cemil Bey (1871-1916) ile yön değiştirmiştir. O, gerek besteleri, gerek taksimleri ve icra tarzı, gerekse bıraktığı plakları ile saz musikisinde yeni bir ekol başlatmış ve “dâhi” unvanıyla anılmıştır.

Orhon'un taksimlerinde süslemeler zaman zaman belirgin olmakla birlikte, yine düz ve uzun yayların hâkim olduğu hissedilmektedir. Yaptığı süslemeleri yalın üslubu içerisine yedirmiş, en çok kullandığı süsleme olan *vibrotoyu*, yerinde ve can alıcı bir üslupla kullanmıştır.

Aşağıda Orhon'un üç telli kemençe ile yaptığı Hüseyini makamındaki ve dört telli kemençe ile yaptığı Hicaz taksimi notaya alınarak, icra tekniğine dayalı özellikler incelenmeye çalışılmıştır.

3.1. Üç Telli Kemençe İle Hüseyini Makamındaki Taksimi

Hüseyini Taksim

Cüneyd Orhon 3 Telli Kemençe İcrası

Notaya Alan: Sercan Halili
14.07.2010

The musical score is written on five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It features a sequence of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a bracket. The second staff continues with similar rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and a triplet. The third staff shows more complex rhythmic structures, including sixteenth-note runs and a triplet. The fourth staff features a sixteenth-note run followed by a quarter note and a half note. The fifth staff concludes with a sixteenth-note run and a quarter note, ending with a double bar line.

Cüneyd Orhon bu taksiminde, ilk satırda Hüseyini makamının karakteristik yapısına yakışan üçlü ve dörtlü aralıklardaki atlamalı sesleri kullanarak müzik cümlesini kurmuştur. Dördüncü satırın başında grupetto tekniğini kullanmıştır. Taksime Hüseyini perdesi ve civarından başlamıştır. Taksim içerisinde Segâh perdesi üzerinde segahlı kalış yapmış, onun dışında birbirini takip eden akıcı cümleler kullanmıştır. Taksimde kullandığı en tiz perde muhayyer, en pest perde ise rast perdesidir.

3.2. Dört Telli Kemençe İle Hicaz Makamındaki Taksimi

Hicaz Taksim

4 Telli Klasik Kemençe İcrası

Notaya Alan: Sercan Halili

19.06.2010

İcra Tarihi: 11.12.1980

The musical score is written for a 4-string classical kemençe. It is in the key of D major (one sharp) and 2/4 time. The score consists of 11 staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is a taksim, characterized by its free, improvisatory nature. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are two triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) on the third and eighth staves. The notation includes accidentals (sharps and naturals) and slurs to indicate phrasing. The piece concludes with a final triplet of notes on the eleventh staff.

The musical score consists of ten staves of music in G major (one sharp). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Several measures feature triplets, indicated by a '3' below the notes. The piece concludes with a trill, marked with 'tr' above a note, and a final double bar line.

Cüneyd Orhon bu icrasına uzun bir düğâh sesi çekerek başlamış, hemen ardından Nevâ perdesi çevresinde icrasına devam etmiştir. Bağlı ve uzun bir cümle ile başlayarak cümlesini üçüncü satırın üçüncü dörtlük birim notasında sonlandırmıştır. Bu arada cümle içerisinde kısa bir Nişabur göstermiş, ikinci satırda bir eviç perdesinde grupetto tekniğini kullanmıştır. Üçüncü satırın sonlarına doğru Hüseyini perdesinde bir küçük bir kalış gösterip, daha sonra yine Nevâ perdesinde küçük bir kalmıştır. Beşinci satırda Nim hicaz perdesinde bir asma kalış yapmıştır. Bu kalıştan sonra ardı ardına, aynı değerde sıralı olarak farklı seslerden oluşan bir müzik cümlesi kullanmıştır. (Bunun gibi müzik cümlelerine Türk Müziği icracıları arasında merdiven melodi de denilmektedir.) Altıncı satırda Rast perdesinde yaptığı kalış ile Nikriz çeşnisini duyurmuş, Irak perdesini yarım sesli yeden olarak kullanarak çeşninin hissiyatını güçlendirmiştir. Dokuzuncu satırda taksim yarısını tamamlayarak Düğâh perdesinde karar vermiştir. Yine dokuzuncu ölçüde başladığı yeni cümlesinde, on üçüncü ölçüdeki dörtlük es'e kadar Hüseyini makamına geçiş yapmıştır. Buradan On altıncı ölçüye kadar uzun bir müzik cümlesi düşünülüp, dik kürdi perdesinde kalış yaparak Hicaz makamına rahat bir dönüş yapılmıştır. On altıncı ölçünün yeni cümlesinde merdiven melodi diye isimlendirdiğimiz bir tekniği kullanmıştır. On sekizinci ölçüde Düğâh perdesinde uzun bir kalış ve hemen ardından Muhayyer perdesinde uzun bir kalış yaparak, on dokuzuncu ölçüde Muhayyer sesinden, Nevâ sesine kadar merdiven melodi (aynı müzik cümlesinin ard arda sırası ile başka seslerde icra edilmesidir) tekniğini kullanmıştır. Son satırda dik kürdi perdesinde bir kalış yaparak cümlesini karar perdesi olan düğâha bağlamıştır.

4. CÜNEYD ORHON'UN 3 VE 4 TELLİ KEMENÇELER İLE İCRA ETTİĞİ SAZ ESERLERİNİN ANALİZİ

4.1. Üç Telli Kemençe ile Nihavend Saz Semâisi İcrası

Nihavend Saz Semâisi

Beste: Neyzen Tevfik Kolaylı
Notaya Alan: Sercan Halili
10.08.2010

Cüneyd Orhon 3 Telli Kemençe İcrası



Şekil 4.1. Neyzen Tevfik Kolaylı'nın Nihavend Saz Semâisinin I. Hanesinin Cüneyd Orhon tarafından icrası

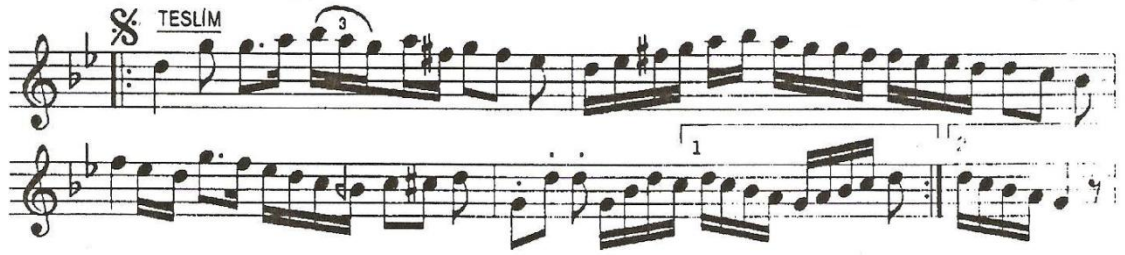


Şekil 4.2. Neyzen Tevfik Kolaylı'nın Nihavend Saz Semâisinin I. Hanesinin TRT Notası

Cüneyd Orhon birinci hanenin ilk ölçüsündeki, ilk nim hisar ve sonrasında gelen nevâ perdelerinin icrasına noktalı sekizlik ilavesi yapmıştır. Aynı ilaveyi ikinci ölçüdeki gerdaniye ve sonrasında gelen acem perdelerine de ekleyerek devam etmiştir. Üçüncü ölçüde ikinci gerdaniye perdesine ve acem perdesine noktalı sekizlik ilavesini yaparken, aynı gerdaniye perdesinin sonuna muhayyer çarpma notasını eklemiştir. Aynı icrayı sonrasında gelen ikinci neva ve çargah perdelerinde yaparak yine neva perdesinde aynı çarpma notasını kullanmıştır.



Şekil 4.3. Neyzen Tefvik Kolaylı'nın Nihavend Saz Semaisinin I. Tesliminin Cüneyd Orhon tarafından icrası



Şekil 4.4. Neyzen Tefvik Kolaylı'nın Nihavend Saz Semaisinin I. Tesliminin TRT Notası

İcracı bu teslimin ilk ölçüsündeki sondaki sekizlik gerdaniye perdesinin başına muhayyer çarpma notası eklemiştir. İkinci ölçünün ikinci muhayyer perdesine ve sonrasındaki gerdaniye perdesine noktalı sekizlik ilavesi yapmıştır, devamında gelen gerdaniye ve eviç perdelerini 2 adet onaltılık gerdaniye ve bir onaltılık eviç perdesi ile üçleme olarak icra etmiştir. Yine ikinci ölçüde nim hisar ve sonrasında gelen neva perdelerinin sonlarına eviç ve nim hisar çarpma notalarını eklemiştir.

Üçüncü ölçünün son üç sekizlik notalarını ve cümlemin devamı olan dördüncü ölçünün ilk üç sekizlik notalarını staccato tekniğini kullanarak icra etmiştir.

(Bundan sonraki hane ve teslimlerin incelemelerinde yalnız Cüneyd Orhon icrasının notası konulacaktır. Orijinal notaya ekler bölümünden bakabilirsiniz.)



Şekil 4.5. Neyzen Tevfik Kolaylı'nın Nihavend Saz Semaisinin II. Hanesinin Cüneyd Orhon tarafından icrası

Cüneyd Orhon ikinci hanenin ilk ölçüsünde notaya bağlı sade bir icra yapmıştır. İkinci ölçünün ikinci muhayyer perdesini sekizlik yerine, onaltılık icra ederek devamında onaltılık bir gerdaniye perdesi eklemiştir. Ölçü sonundaki üç sekizlik gerdaniye perdesi ile öncesindeki onaltılık gerdaniye perdesinin arasına da muhayyer çarpma notası eklemiştir. Üçüncü ölçüdeki sekizlik olan ilk beş notayı staccato tekniği ile icra etmiştir. Yine bu ölçüdeki sekizlik değerdeki eviç perdesini kendi içinde ikiye bölerek gerdaniye çarpma notasını eklemiştir ve devam etmiştir. Dördüncü ölçüdeki nim hisar perdesini onaltılık değerde icra etmiştir ve devamını tamamlamak için yine onaltılık neva perdesini kullanmıştır. Onaltılık neva perdesinin sonuna nim hisar çarpma notasını ekleyerek dörtlük neva perdesine devam etmiştir.



Şekil 4.6. Neyzen Tevfik Kolaylı'nın Nihavend Saz Semaisinin II. Tesliminin Cüneyd Orhon tarafından icrası

Cüneyd Orhon ikinci teslimin birinci ve üçüncü ölçülerini birinci teslimdeki gibi icra etmiştir. İkinci ölçüdeki ikinci muhayyer perdesini ve sonrasındaki gerdaniye perdesini sekizlik noktalı ve devamındaki gerdaniye ve eviç perdelerini yine sekizlik noktalı olarak kullanmıştır. Son ölçüdeki sekizlik değerdeki rast perdesinden sonra gelen neva perdesini iki tane sekizlik yerine bir dörtlük olarak icra etmeyi seçmiştir.



Şekil 4.7. Neyzen Tevfik Kolaylı'nın Nihavend Saz Semaisinin III. Hanesinin Cüneyd Orhon tarafından icrası

Orhon üçüncü hanenin birinci ölçüsünde sade icrayı tercih etmiştir. İkinci ölçüdeki ilk nim şehnaz perdesinin sonuna tiz segah çarpma notası eklemiştir. Bu ölçüdeki ikinci nim şehnaz ve gerdaniye perdelerine sekizlik noktalı ilavesini kullanmıştır. Devamında ise iki tane onaltılık gerdaniye ve bir onaltılık eviç perdelerinin üçleme olarak icra edilmesi aynı zamanda bu üçlemedeki gerdaniye notalarının sonlarına muhayyer çarpmalarını eklemiştir.



Şekil 4.8. Neyzen Tevfik Kolaylı'nın Nihavend Saz Semaisinin III. Tesliminin Cüneyd Orhon tarafından icrası

Cüneyd Orhon bu teslimde ilk ölçünün tamamını ve ikinci ölçünün son üç sekizlik bölümüne kadar olan icrayı bir oktav aşağıdan icra etmiştir. Üçüncü ölçüde çargah sesine kadar yine bir oktav aşağıdan kullanmıştır. Üç telli kemençenin en kalın sesi yegâh perdesi olduğu için ve müzik cümlesinin yapısını bozmamak için geri kalan bölümünü yerindeki oktavdan çalmıştır. Ayrıca bu teslimin dördüncü ölçüsündeki tüm notaları staccato tekniği ile göstermiştir.



Şekil 4.9. Neyzen Tevfik Kolaylı'nın Nihavend Saz Semaisinin IV. Hanesinin Cüneyd Orhon tarafından icrası

Cüneyd Orhon dördüncü hanenin, 4. , 5. , 16. , 17. ve 21. ölçülerinde ikinci ve üçüncü tellere aynı anda yayını sürtmüştür, böylece rast ve yegah seslerine aynı anda vurgu yapmıştır. 9. ölçünün sonundaki acem perdesi ile 10. ölçünün başındaki acem perdelerinin aralarına bir gerdaniye çarpma notası eklemiştir. Aynı ifadeyi 41 – 42. ölçülerde ve 57 – 58. ölçülerde de tercih etmiştir. Cümlelerin ikinci dönüşündeki, 25 ve 26. ölçüdeki acem perdelerine bu sefer çarpma eklememiştir. 33 – 34 ve 49 – 50 numaralı ölçülerde ilk ölçülerin sonlarındaki gerdaniye perdelerine birer muhayyer çarpma notası eklemiştir. 45, 46, 61 ve 62. ölçülerde staccato tekniğini

kullanmayı tercih etmiştir. Orhon 61. ölçüde yavaşlamaya başlayarak teslime geçmiştir.



Şekil 4.10. Neyzen Tevfik Kolaylı'nın Nihavend Saz Semaisinin IV. Tesliminin Cüneyd Orhon tarafından icrası

Cüneyd Orhon eserin son tesliminin birinci üçlüsünde iki tane onaltılık gardaniye ve muhayyer perdelerini yan yana icra etmiştir. Bu onaltılık notaların ilk ikisine (gardaniye ve muhayyer perdelerine) noktalı sekizlik ilavesi yapmıştır. İlk ölçüde sünbüle perdesi ile başlayan üçlemeli bölümü iki otuz ikilik bir onaltılık olarak çalmıştır. İkinci ölçüde, ikinci muhayyer perdesinden sonraki her iki notanın arasına çarpma notası koyarak icrasına renk katmıştır. Üçüncü ölçünün son üç sekizliği ile dördüncü ölçüye devam eden cümlede, ilk üç sekizlik staccato tekniği ile icra etmiştir. Dördüncü ölçüdeki ilk sekizlik rast perdesi ile yegah perdesi iki tele aynı anda vurgu yapmıştır. Aynı durum ilk onaltılık rast perdesi içinde geçerlidir. Eserin sonundaki rast perdesi sekizlik olarak icra edilip, dörtlük es ile sona ermiştir.

4.2. Dört Telli Kemeçe İle İcrası Mahur Saz Semaisi'ni İcrası

Mahur Saz Semaisi

Beste: Refik Talat Alpman
Notaya Alan: Sercan Halili
05/08/2010
İcra Tarihi: 20.11.1980

Cüneyd Orhon 4 Telli Kemeçe İcrası

I.HANE

Şekil 4.11. Refik Talat Alpman'ın Mahur Saz Semaisinin I. Hanesinin Cüneyd Orhon tarafından icrası

E 1751 MAHUR SAZ SEMAİSİ Refik TALAT Bey
İSTANBUL RÂDYOSU

Şekil 4.12. Refik Talat Alpman'ın Mahur Saz Semaisinin I. Hanesinin TRT Notası

Cüneyd Orhon eserin birinci hanesinin ilk ölçüsündeki son üç sekizliğin ilkini gerdaniye, diğer ikisini es olarak icra etmiştir. Aynı durum ikinci ölçü içinde geçerlidir. Üçüncü ölçüde ilk üç sekizlikten sonra gelen gerdaniye perdesinden önce muhayyer perdesinde çarpma notası kullanmıştır. Hane ve teslimleri bu eserde çift olarak icra etmiştir. Bu hanenin ikinci dönüşünü birincisi ile aynı şekilde çalmıştır.



Şekil 4.13. Refik Talat Alpman'ın Mahur Saz Semaisinin I. Tesliminin Cüneyd Orhon tarafından icrası



Şekil 4.14. Refik Talat Alpman'ın Mahur Saz Semaisinin I. Tesliminin TRT Notası

Cüneyd Orhon eserin ilk tesliminin ikinci ölçüsünde mahur ve hüseyini perdelerinin icrasını grupetto tekniği ile icra etmeyi seçmiştir. Grupetto tekniğinin aynı zamanda 3, 5 ve 6. ölçülerde de kullandığını görülmektedir. Burada iki çeşit grupetto kullanmıştır. 4 ve 8. ölçülerin sonundaki üç sekizlik notaların ilkinin icra edip diğer ikisinde es olarak kullanmayı tercih etmiştir.

(Bundan sonraki hane ve teslimlerin incelemelerinde yalnız Cüneyd Orhon icrasının notası konulacaktır. Orijinal notaya ekler bölümünden bakabilirsiniz.)



Şekil 4.15. Refik Talat Alpman'ın Mahur Saz Semaisinin II. Hanesinin Cüneyd Orhon tarafından icrası

Cüneyd Orhon eserin ikinci hanesinin ilk ölçüsünde nimhisar perdesinden sonraki neva perdesinin sonuna nim hisar perdesinde çarpma notası koymuştur. Aynı icrayı beşinci ölçüde de gerçekleştirmiştir. Yedinci ölçüdeki ilk gerdaniye perdesinden sonra, muhayyer perdesine çarpma notası koymuştur.



Şekil 4.16. Refik Talat Alpman'ın Mahur Saz Semaisinin II. Tesliminin Cüneyd Orhon tarafından icrası

Orhon ikinci teslimin 1, 2, 3 ve 7. ölçülerinde gördüğümüz gibi iki çeşit grupetto tekniğini kullanmıştır. Ayrıca yedinci ölçünün ilk üç sekizliğinden sonra gelen dörtlük hüseyini perdesinin sonuna mahur perdesinde bir çarpma notası eklemiştir. İlk teslimdeki icraya yakın bir icra sergilemiştir.



Şekil 4.17. Refik Talat Alpman'ın Mahur Saz Semaisinin III. Hanesinin Cüneyd Orhon tarafından icrası

Orhon eserin üçüncü hanesinin üçüncü ölçüsündeki ilk üç sekizlik notaları staccato tekniği ile icra etmiştir fakat dönüşünde yani yedinci ölçüde staccato kullanmamıştır. Üçüncü ölçüdeki gerdaniye perdesinde tril tekniğini kullanmıştır. Aynı durum yedinci ölçüde de söz konusudur.



Şekil 4.18. Refik Talat Alpman'ın Mahur Saz Semaisinin III. Tesliminin Cüneyd Orhon tarafından icrası

İcracı eserin üçüncü tesliminde genel olarak aynı grupetto tekniğini kullanmıştır. Ayrıca dördüncü ölçünün ilk sekizlik notası olan neva perdesinden önce hüseyini perdesinde bir çarpma notası görülmektedir. Teslimin ikinci dönüşü olan beşinci ölçünün ilk notası olan gerdaniyeden öncede muhayyer perdesinde bir çarpma notası kullanmıştır. Yedinci ölçüde iki mahur perdesinin arasına bir gerdaniye perdesinde çarpma notası yerleştirmiştir. Dördüncü ölçünün başında kullandığı çarpmayı ikinci dönüşte de yine son ölçüde kullanmıştır. Son ölçüdeki üç sekizlik notanın ilkinde rast perdesini, diğer ikisinde de es göstermiştir.

IV.HANE

The musical score for IV.HANE is written in a 3/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of six staves of music. The first staff begins with a repeat sign and a first ending bracket. The second staff continues the melody. The third staff features a repeat sign and a first ending bracket. The fourth staff has a first ending bracket. The fifth staff has a second ending bracket. The sixth staff concludes the piece with a final note and a double bar line.

Şekil 4.19. Refik Talat Alpman'ın Mahur Saz Semaisinin IV. Hanesinin Cüneyd Orhon tarafından icrası

Cüneyd Orhon eserin dördüncü hanesinin, on dördüncü ölçüsünü sonundaki sekizlik değerdeki neva perdesinin sonuna nim hisar perdesinde bir çarpma notası eklemiştir. 24 ve 25. ölçülerdeki sekizlik notaların altına da sekizlik ilavesini kullanmıştır. Bunların dışında sade icrayı tercih etmiştir.



Şekil 4.20. Refik Talat Alpman'ın Mahur Saz Semaisinin IV. Tesliminin Cüneyd Orhon tarafından icrası

Cüneyd Orhon dördüncü teslimde öncekilerdeki gibi gerdaniye perdesinden önce muhayyer çarpma notası ile başlamıştır. 2, 3, 5, 6 ve 7. ölçülerde grupetto tekniklerini kullanmıştır. 3. ve 7. ölçülerde aynı perde de (hüseyni) tril tekniğini kullanmıştır. Teslimin son ölçüsündeki ilk üç sekizlik notadan sonra yavaşlamaya başlayıp eseri bitirmiştir.

5. CÜNEYD ORHON'UN KEMENÇE İCRASININ ÖZELLİKLERİ, ANALİZİ ve GENEL DEĞERLENDİRME

5.1. Sağ El Tekniği

Cüneyd Orhon tüm kemençe öğrencilerine, bu enstrumanda ki en önemli unsurun yayda olduğunu söylemiştir. Kemençe icrası esnasında yayın hangi şekilde kullanılması gerektiği ile ilgili yaptığı bir çok çalışma kendi yazdığı notalarda da açıkça gözükmektedir. Uzun yay tekniğinin en önemli örneklerinden Orhon'un, kemençe kayıtlarını dinlediğimizde icralardaki yay farklılıklarını duymak, yayı nerede çekip nerede ittiğini anlamak gerçekten imkansız denebilecek kadar zordur. Cüneyd Orhon bu pasajda uzun yay tekniğinin en uzun ve en uygun halini icra etmiştir.



Sağ el tekniğinin özelliklerinden biride staccatolu icra ve ölçü sonlarındaki nota değerlerini zaman zaman erken bitirip sekizlik es ile sonlandırmasıdır.



Her müzik cümlesinin içindeki notaların kendilerine ait olan çarpma (süsleme) notaları rahatlıkla fark edilmektedir. Bu çarpma notaları zamana zaman notanın başında zaman zaman notanın sonundadır. Notanın sonunda olan çarpma notaları genelde merdiven melodi diye isimlendirdiğimiz melodik yapılarda kullanılmıştır. Bunlardan dolayı yayın çekilip itilmesi ile ilgili çalışmalar Cüneyd Ohon tarafından hep vurgulanmıştır.



5.2. Sol El Tekniği

Cüneyd Orhon'un kemençe icralarındaki kayıtlar, sağ elin derin yapısının inceliklerini duyurduğu kadar, aynı şekilde sol elinin de teknik olarak ne kadar doğru ve düzgün olduğunu duyurmaktadır. Kemençe icra kayıtlarındaki baskıların kalitesi, ayrıca tiz bölgelerdeki duyum ve pozisyonların seçimi bir icracının kalitesini gösterir.



5.3. Kemençeden Çıkardığı Ton

Cüneyd Orhon kemençelerine keman telleri takardı. Bu sebepten dolayı sazlarından çıkan ton bağırsak telli sazların tonlarından biraz daha zayıftır. Tellerin arasındaki uyuma çok önem veren Orhon'un kayıtlarında, tel değiştirdiğinde farklılık hissedilmemektedir. Genel olarak tiz karakterli bir kemençe tonu vardır.

5.4. Vibrato Stili

Vibrato, esas ses üzerindeki parmağı çok küçük mesafelerle ileri geri hareket ettirerek çıkan sestir. Kemençe de çeşitli vibrato teknikleri kullanılmaktadır. Her kemençevî kendi vibrato tekniğini icrasına yansıtır. Cüneyd Orhon'un kullandığı teknik ise, icra tarzına en uygun olan sona doğru küçük vibrato ya da nadiren notanın tamamında vibrato stilidir.

5.5. Grupetto

Esas notanın bir üst veya bir alt derecesiyle başlayan üç veya dört notalık melodi süsleme terimidir. Grupettoyu tüm kemençevîler gibi Cüneyd Orhon da birçok yerde kullanmıştır.



5.6. Eserlerin Bazı Bölümlerinin Bir Oktav Pestten İcra Edilmesi

Sanatçılar icra ettikleri eserlerin bazı bölümlerini bir oktav aşağıdan veya yukarıdan çalarlar. Bunun iki sebebi vardır. Enstrümanın ses sahasının o parçaya

yetmemesi yada icracının zevkine göre oktav değişikliği yapılır. Cüneyd Orhon bazı icralarında sazının el verdiği yere kadar eserin bazı pasajlarında oktav değişikliğine gitmiştir. Bunun sebebi sazın ses sahasının yetmemesi değildir. Duyum zevkidir.

The image displays a musical score for a saz piece, consisting of two systems of staves. The first system has two staves: the top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 10/8. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first system contains two measures. The first measure features a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff. The second measure continues the melodic line in the treble staff and provides a bass line in the bass staff. The second system also consists of two staves (treble and bass clef) and contains two measures. The first measure of the second system shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second measure of the second system concludes the piece with a final note in the treble staff and a bass line in the bass staff.

6. SONUÇ

Cüneyd Orhon'un kemençe icrası analiz edildiğinde; uzun yay teknikleri, yayın itme ve çekmesindeki dengeler, yay üzerindeki hâkimiyet, uzun yay ve kısa yay kullanımdaki başarısının ön planda tespit edildiğini söylemek mümkündür. Orhon'un icralarını dinlediğimizde, ortaya büyük bir sadelik ve bu sadeliğin içine gizlenmiş, son derece duygulu bir müzik icrası ortaya çıkmaktadır. Bu icralardaki sadelik aynı zamanda icracının kalitesini de ortaya çıkarmıştır. Genelde icracılarda olan ajiliteye bağlı ustalık psikolojisi, Orhon'da tamamen yerini sade ve olgun icra şekline bırakmıştır. Orhon'un icralarında genel olarak, çarpmalar, müzik cümlesinin giden yönünü değiştirmek için yapılmış terciler söz konusudur. Süsleme için yapılan vurgular, sanki hiç süsleme yapılamamış hissini uyandırmakta ve sade icrayı dizleyiciye hissettirmektedir.

Bu çalışmada Cüneyd Orhon'un incelenen icralarından ikisi üç, ikisi de dört telli kemençe ile yapılmıştır. Bu icralar sırasında staccato, grupetto, tril, notanın önüne ve arkasına çarpma, genelde üç telli kemençe icralarında açık telde olan pozisyonlarda 2. ve 3.tellere aynı anda yay sürme, zaman zaman notaları bağlama ve zaman zaman uzun notaları kısaltarak es ile icra tercihlerinin yanında, Orhon icrasının en büyük özelliği olan yay hakimiyetine vurgu yapılmıştır. Dinlediğimiz ses kayıtlarında Orhon'un yay tekniğinin çok başka bir üslupta olduğu fark edilmektedir. Yayını kullandığı ustalığını, her müzik cümlesini istediği duygu ve duyurmak istediği anlam ile ifade ederek dinleyiciye hissettirmektedir. Cüneyd Orhon'un icrası sırasında kullandığı yay tekniği dinleyiciye sanki uzunca bir yay var ve durmadan çekiliyormuş hissini vermektedir. Bundan dolayı Orhon'un yay bağlarını anlamak, notada işaretlemek imkansız denebilecek kadar zordur. Her icracının tekip ettiği bir ekol vardır. Cüneyd Orhon da Hocası Kemal Niyazi Seyhun'un icra tarzını benimseyip, bu tarza kendi sanatsal duygusunu ve teknik hakimiyetini eklemiştir.

Cüneyd Orhon icrası; baskıları, nüansları, müziği hissetmesindeki olgunluk ile birleşerek kendi üslubunu oluşturup, onu. 20. yüzyılın en önemli icracıları arasına yerleşmiştir. Orhon bestecinin eserinde anlatmak istediklerini ve kendi hissettiklerini, icra kalitesi ile ifade etmiştir.

7. KAYNAKLAR

- Aksüt, Sadun. 2010. Kişisel Görüşme, Maçka-İstanbul.
- Aşçıoğlu, Fatoş, 2010. Kişisel Görüşme, Taksim-İstanbul.
- Atlığ, Nevzat. 2010. Kişisel Görüşme, Maçka-İstanbul.
- Ayan, Şehnaz. 2010. Kişisel Görüşme, Taksim-İstanbul.
- Çolakoğlu, Gözde. (2008). *Anadolu'dan Balknalara Armudî Biçimdeki Kemeçeler: Tarih, Teknik ve İcrasına İlişkin Karşılaştırmalı Bir Analiz*. İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Doğrusöz, Nilgün. 2010. I. Uluslar arası Cüneyd Orhon Kemeçe Sempozyumu Bildirisi, 1–3 Aralık 2010, İTÜ Maçka Sosyal Tesisleri, İstanbul.
- Kaygusuz, Nermin, 2011-2010. Kişisel Görüşme, Maçka-İstanbul.
- Orhon, Cüneyd. 2006. Kişisel Görüşme, Göztepe-İstanbul.
- Orhon, Cüneyd. Kişisel Arşivi, Göztepe İstanbul.
- Orhon, Cüneyd. 2009. *Radyo Günlerim*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Özer, Lütfiye. 2010. Kişisel Görüşme, Taksim-İstanbul.

9. EKLER

EK 1

EK1.2. Cüneyd Orhon Hakkında Görüşler

Bu bölümde Cüneyd Orhon'un icracılığı, sanat anlayışı, refakat anlayışı, notlistliği, eğitimci yönü gibi konularda kendisinin meslektaşları ve öğrencileriyle yapılan röportajlara yer verilmiş, röportajların bazı kısımları tez içerisinde ilgili bölümlerde de kullanılmıştır.

İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Öğretim Üyesi Prof. Dr. Nevzat Atlı ile yapılan kişisel görüşme

Cüneyd Orhon arkadaşımı önce Üniversite Korosu'nun çalışmaları sırasında 1949 yılında tanıdım. Yanında sonradan hayat arkadaşı olan Berhayat Anıl'da vardı. Kısa zamanda bir birimizi çok sevdik, kaynaşarak dost olduk. Bu dostluğumuz Cüneyd'i kaybettiğimiz dönem kadar aynı sıcaklıkla devam etti.

Birlikte ilk konserimizi Üniversite Korosu ile 1949 yılında Ankara'da verdik. İki konser Ankara Halk evinde sahne konseri şeklinde idi. Üçüncü konser ise Ankara Radyosu'nda gerçekleşmişti. Ben Üniversite Korosunu yönetiyor, Cüneyd ise sazı ile hem kemençe hem de keman görevini yerine getiriyordu. Zîrâ toplulukta kemanımız yoktu. Berhayat Anıl (Avni Anıl'ın kız kardeşi) solistimiz idi. Aynı yıl temmuz ayında da korodan seçilmiş 12 arkadaşımızla Kıbrıs turnesi düzenlemiştik.

Cüneyd bir yıl içinde kemençesinin eriştiği yüksek düzeyi ile Ankara Radyosu Saz Sanatçıları arasına katıldı. Bu bakımdan bir süre irtibatımız kesildi. Cüneyd daha sonra İzmir Radyosunda da bir süre idarecilik yaptı ve 1954 yılında İstanbul'a tamamen yerleşti. Bu tarihten sonra İstanbul Radyosu'nda Saz Sanatçısı ve bir süre Müzik Yayınları Şefliği yaptı. Bu sürede zaman zaman İstanbul Belediye Konservatuvarında da görevler aldı.

1969 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak kurulan "Türk Musikisini Araştırma ve Değerlendirme Komisyonu'nda" da beraber çalıştık. Daha sonra Cüneyd tekrar Ankara'ya dönüp T.R.T.'de Müzik Dairesi Başkanlığı gibi önemli bir görevi üstlendi. 1976'dan itibaren de İ.T.Ü. Devlet Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda kurucu ve hoca olarak vefatına kadar çalıştı.

Sevgili arkadaşımın yarım yüzyılı aşan sanat hayatında kemençe sazın da gösterdiği temiz ve yüksek seviyedeki icra, bu sazın sevilmesinde çok etkili olmuş ve arkadaşımın sayılı kemençeciler arasında ön sırada yerini almıştı. Kemençeye teknik yenilikler getirerek bu saza 4 telli hale getirmiştir. Cüneyd'in hocalığı fevkalade önemli hizmetler yapması itibari ile çok başarılı sonuçlar vermiş, bu yüzden değerli öğrenciler yetiştirmiştir. (Atlıg, 2010)

İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Öğretim Görevlisi Necati Giray ile yapılan kişisel görüşme

Ben Cüneyd Bey ile İstanbul Radyosu'nda Türk Müziği Yayınlarına katılmaya başladığım zaman tanıştım. Türk Müziği mensubu olan arkadaşlarım arasında Cüneyd Bey'in ayrı bir yeri vardı. Çünkü Cüneyd Bey ileri düşünceli, yeniliklere açık bir kişi, dolayısı ile onunla hem arkadaş ve dost olarak hem de sanat arkadaşı olarak çok olumlu düşünceler var aklımda. Kemençe ile ilgili yaptığı yenilikler, dört telli kemençe ile ilgili yaptığı çalışmalarına ben yakından şahit oldum. Çok büyük uğraşlar verdi. Bir kemençe metodu meydana getirmek için batı müziğindeki çalışmalardan ve gelişmelerden oldukça faydalandı. Bu konudaki çalışmaları ile ilgili soruları bizimle paylaşırdı. Hiç unutmuyorum kemençenin akort problemi için fixleri önerdiğimde kabul eden ilk kişi Cüneyd Bey'dir. Fixleri hemen takarak öncülük etmiştir. Benden kemençe için çok sesli müzikler yazmamı istemişti. İlk defa iki kemençe için Sohbet, Dedikodu isimli parçalar başta olmak üzere birçok kemençenin de içinde bulunduğu çok sesli müzikleri kendisine verdiğim zaman hemen kendisi ve öğrencileri ile icra etti. Cüneyd Orhon ve Mutlu Torun ile birlikte Türk Müziği Üçlüsünü meydana getirdik. Beraber çok önemli konserler verdik ve çok güzel eleştiriler aldık akademik çevreden. Cüneyd Bey'in yaptığı çalışmalar gerçekten çok önemlidir. Söylenecek çok şey var ama ilk aklıma gelenler bunlar. Kendisini rahmetle anıyorum.

**İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Emekli Öğretim Görevlisi
Sadun Aksüt ile yapılan kişisel görüşme**

Cüneyd Orhon, 60 yıla yaklaşan köklü ve de candan bir arkadaşlık...1949 yılında Üsküdar Mûsikî Cemiyeti'nde başlayan arkadaşlığımız 2006 yılı Haziran'ında Cüneyd'in vefatına kadar devam etti.

İstanbul Radyosu'nda Müzik Yayınları T.M. şube müdürü iken ben de nota kütüphânesini yönetiyordum. Yıllar yılı birlikte saz çaldık. Cüneyd Orhon'la saz çalmak benim için gurur vericiydi. Kemençe'den çok çok güzel, müzikal bir ses çıkarır, perdeleri mükemmel bir sağlamlık da basardı. Sazında olduğu kadar idareciliğinde de başarılı olmuş ve T.R.T. yönetim kurulu üyeliği, T.R.T. T.S.M. daire başkanlığı gibi üst kademelerde bulunmuştur. T.M. ni bütün incelikleriyle çok iyi bilirdi.

Cüneyd Orhon, son derece zengin bir nota koleksiyonuna sahipti. Onu toplamaya bir ömür vermişti. Şimdi ne oldu bilmiyorum... Sağlam karakterli, çok otoriter, mükemmel bir sazende, iyi bir dost olan Cüneyd Orhon, İst. T.M. Devlet Konservatuarı'na hoca olmamı önermiş ve de bu gerçekleşmiştir.

1975 den bu yana görev yaptığım Devlet Konservatuarı'na girmeme vesile olduğu için Cüneyd ağabeyimi velî-i nimetim sayarım.

Evet ... 60 yıla yaklaşan dostluk.

16 Haziran 2006 da sona erdi. Çok sevdiğim arkadaşım, ağabeyim, dostum velî-i nimetimi her zaman en iyi şekilde ve rahmetle yâd ediyorum. Nur içinde yatsın. (Aksüt, 2010)

**İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Öğretim Üyesi Prof. Nermin
Kaygusuz ile yapılan kişisel görüşme**

Cüneyd Orhon gerek müzisyenliği, gerek müzik kalitesi ve gerekse güçlü kişiliği ile eşine az rastlanan bir insan idi. Ben kendisini sanatçı kişiliğinin yanı sıra gerçek beyefendi inceliğini ömrü boyunca kaybetmemiş seçkin bir insan olarak da tanıma bahtiyarlığına eriştim.

Onunla yaşanmış tabî ki çok güzel anılarım var. Çok disiplinli idi. Çalışırken hiç yorulmazdı. Ben çok genç olduğum halde saatler sonra tükendiğimi hissedirdim.

Sorardı yoruldu mu diye, hayır derdim ama gerçekten çok yorulurdum.

Doğru ve güzel icrâ onun için vazgeçilmezdi. En ufak bir yanlışımız olduğu zaman “Süte ufacık bir sinek düşse içebilir misin?, bir eseri çalarken de en ufak bir yanlış eserin tamamına mal olur” derdi.

Çok sert, otoriter bir yapısı vardı. Ondan çok çekinirdik. Kızdığı zaman sesini yükseltmez ama öyle konuşurdu ki öğrenciler ağlamaklı olurlardı.

T.C. Haliç Üniversitesi Öğretim Görevlisi Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca ile yapılan kişisel görüşme

Cüneyd Orhon bizim jenerasyondan olan bir arkadaşımızdır. Musiki hayatına hep birlikte başladık. Hemen hemen yıllar süren beraberliğimiz radyoda aynen devam etmiştir. Çok disiplinli bir insandı. Sadece müzik icrasında değil, müziğin dışında da çok disiplinli biridir. Her hareketi ölçülü idi. Kolay biri değildi. Ama bizim için musikideki Cüneyd Orhon’un yeri önemlidir. Disiplinli oluşu müzik hayatına da etki etmiştir. İcra sırasında akorda son derece önem verirdi, arkadaşlarına da akord yapması için, akord yapalım demeden hep belli perdeleri göstermek sureti ile onları tahrik ederdi, arkadaşlarda akorda uyulması gerektiğini anlardı.

Her solist refakat sazı olarak ilk başta Cüneyd’i isterdi. Çünkü Cüneyd’in olduğu yerde sazda sıkıntı olmaz. Sazlara hakimiyet sağlardı. Küçük boyu, dik duruşu, oturuşu ile, bakışları ile solisti rahatlatırdı. Bu yüzden her solist kendi programında Cüneyd’i görünce saz problemi olmayacağını anlardı.

Makam hakimiyeti mükemmeldi. Geçkileri çok başarılıdır. Bir taksim yaptığı zaman neyin nereye yakıştığını çok iyi bilir. Musiki çok iyi bilen sazendelerden biriydi. İşini büyük bir ciddiyet ile yapardı. Bir nevi ibadet yapar gibi o işe odaklanırdı. Başladığı gibi bitirene kadar Cüneyd Cüneyd’tir.

Mevsim konserleri verdiğimde Ankarada değilse mutlaka Cüneyd’i alırdım. Cüneyd’i aldığında onun yanına uyacak sazları alırdım. Kanun da Veciha hanım, Tanbur da İzzettin Ökte, Cevdet Çağla, Yorgo Bacanos’u ve hep bu tür sazendeleri alırdım. Neyde de Süleyman Erguner ve Niyazi Sayın’ı alırdım. Cüneyd gelmediğinde Haluk Recai’yi alırdım. Şef Cevdet Bey olmasına rağmen onu kırmadan üzmeden şef edası ile orkestraya üstünlük sağlardı.

Kemençeye dördüncü tel ilavesi yaparak bence yanlış bir iş yapmıştır. Kemençe üç telli olarak yapılmış olmasının bir hikmeti vardır, yapısı on göredir, o yapıya göre de üç tel konmuştur. O ses dört tellide hiçbir zaman üç tellideki gibi olmaz.

Türk müziğine büyük hizmetler vermiştir. Bir çok kişinin yapamadığı musiki çalışmalarını yapmıştır. Mizacı zor olan iyi tarafları çok olan biriydi. Benim değerli arkadaşlarımdandı. Kendisini rahmetle anıyorum.

T.C. Haliç Üniversitesi Öğretim Görevlisi Prof. Mutlu Torun ile yapılan kişisel görüşme

Cüneyd Orhon tabii ki bizden çok önce müzisyen olarak tanınıyordu. Bende o sebepten ismini biliyordum. Radyoda kendisinin çalışmalarına katılırdım. Cüneyd Orhon'a hep saygı duyarak ondan besleniyorlardı. Sağlam, titiz ve zevkli bir müzisyendi. Çok ciddi ve sert biriydi herkes ondan çekinirdi. 1971 yılı civarlarında askerlik için Ankara da bulunduğum zamanlarda Çinuçen Tanrıkorur da oradaydı. Çinuçen bey vesilesi ile orada buluşup biraz sohbet ettik. Cüneyd Bey'in de Ankara da TRT görevi vardı. Ankara TRT Radyosunda Türk Müziği Bölümünün başına geçmemi istedi. Fakat benim işlerimden dolayı göreve başlayamadım. Türk Musikisi Devlet Konservatuari'nda beraber çalışmaya başladık. Orada görüştüğümüz bir sırada beraber çalalım demişti. Cüneyd Bey benim gözümde çok önemli biri çok şaşırdım ve çalalım dedi ama ben yanına bir daha gidemedim çekindiğim için, sonra beni görünce kızdı ben sana çalalım diye teklif ettim neden hiç uğramıyorsun dedi ve bizim hocalarımız istese biz koşu koşu gideriz dedi. Sonra beraber çalışmaya başladık. Kemençe ve ud olarak. Türk saz müziğinin tanınmış fakat az çalınan eserlerini çalmaya başladık. TRT de kayıtlar yaptık ve bir süre sonra Necati Giray katıldı. Bu ekibe Çok sesli Türk Müziği üçlüsü olarak bir çok yerde konserler verdik. Çalışırken çok titiz ve ciddi davranır. Bizim Türk Müziği çevresinde alışık olmadığımız bir durumdur. Hepimize önderlik ederek örnek davranışlarda bulunurdu. Taksim yaparken dünya ile ilişkisini keserdi. Beraber çaldığımızda bana şunu demişti. Bir güvercinin iki kanadı gibi ahenk içinde olmalıyız dedi.

Cüneyd Bey de Batı müziğine büyük bir saygı vardı. Armoni, ileri solfej çalışmaları gibi altyapısı yoktu ama Batı müziğini büyük hayranlık duyup onlar gibi çalışmaya özen gösteriyordu. Kemençey eklediği telinde etkisi bana göre batıya olan

hayranlığındandır. Kemeçenin solist olması için tiz bölgeye tel ilave ettiğini düşünüyorum. Keşke bas tarafa ekleyseydi diye düşünüyorum daha çok beğenilirdi. Dört telli kemeçedeki muhayyer teli bence çok sert ve zevksiz geliyor ama kendisi onu tercih etti.

Cüneyd Bey el ile nota yazardı ve bu konuda üstün başarıya sahipti. Esere baktığımız zaman formunu çok rahatlıkla anlardık. Nakarat nerede, meyan nerede çok rahat görebilirdik. Çok titizlikle notaları yazardı. Notaların yazımının dışında şu konuda önemlidir. Onda eserlerin pek çoğunun değişik versiyonları vardır. O versiyonlara bakıp onların içinden seçim yapardı. Emin değilim ama her versiyonun bazı yerlerini almış olabilir ama bu durum bana göre doğru değildir. Kendisi ile ilgili söyleyeceğim pek çok şey var ama aklıma şimdilik bunlar geliyor kendisini rahmetle anıyorum.

T.C. Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korusu Emekli Kemeçe Sanatçısı Fatoş Aşçıoğlu ile yapılan kişisel görüşme

Okula giriş tarihi ile Hocamla tanışmış oldum. Babamın ısrarı ile kemeçe sazını seçtim. Cüneyd Orhon'u babam tavsiye etmişti. 1975 yılında derslere başladık. Ankara'da görevi devam ettiği için sık sık gidip geliyordu. Sınıfta iki kişiydik. Kayhan diye bir çocuk vardı. Hocamız ikimizden de memnundu. Fakat Kayhan'ı, ailesi askerî mektebe vermek için okuldan almak zorunda kaldılar. Böylelikle ben tek başıma öğrenim hayatımı sürdürmek zorunda kaldım.

Çok uzun dersler yapıyorduk, ders arası vermezdik. Herkes dışarıda gürültü koparıırken ben derse devam ediyordum. Benim için biraz ağır bir eğitim idi. Fakat Hoca çok iyi öğretirdi. Yıllarca yay çalıştırırdı. Birinci parmağa geçtiğimiz zaman bir ses basmanın ne demek olduğunu anladım. Her şeyi kendi el yazısı ile yazar fotokopi çektirdikten sonra verirdi. Ama asla aslını vermezdi.

Sonra zaman gelince beni eve çağdırmaya başladı. Hafta sonları babam evine götürürdü beni. Özdal Orhon ile evli olduğunu biliyordum, fakat ikisinin de ev halini hiç görmemiştim. Oğlu Uğur daha 4-5 yaşlarında idi. Hiç unutmam Özdal Hanım çok titiz biri idi. Ev çamaşır suyu kokardı. Uğur henüz uyanmış iken ben giderdim. Cüneyd Bey çok ciddi bir ifade ile beni karşısına alır derse başlardı. Evde hiçbir ses olmazdı. Ne çocuk sesi, Nede Özdal Hanım'ın sesi. Derslerden çıktıktan sonra kendimi mutlu hissedirdim, çünkü iyi bir çalışmadan çıkmıştım.

Çok titiz, dürüst, inatçı, çalışkan kısacası kendine özgü bir insan idi. Her zaman birlikte çalışmak isterdi, beni tek başıma hiç dinlemedi. Sadece sınav zamanlarında bunu yapıyordu. Yanlış bir ses bastığım zaman sert bir şekilde benim onu duyabilmem için uzun uzun o sesi basardı. Yanlış yaptığımız yerleri hiç kaçırmazdı. Zaman geçince biraz daha yumuşak huylu olmaya başladı, sınıfta bazen çaylar içer, sohbet bile ederdik. Ama hiçbir zaman özeli ile ilgili konuşmazdı.

İlk dört telli kemençeyi ben çaldım. İlk öğrencisi oldum. Kendi gibi inanılmaz derecede sağlam sazendeler yetiştirdi. Bir defa bile dersi aksatmamıştır. Şimdi bu işe nasıl bir emek verdiğini çok daha iyi anlıyorum. Babama bir gün “Fatoş’un kumaşı çok iyi, onu işlemek kolay” dedi. Bu lafi hiç unutmam. Saygı ve sevgi ile anıyorum, Allah rahmet eylesin. (Aşçıoğlu, 2010)

T.C. Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosu Kemençe Sanatçısı Lütfiye Özer ile yapılan kişisel görüşme

1980 senesinde konservatuara girdiğimde seçtiğim enstrüman tanbur’du. Babam Abdi Coşkun’un vesilesi ile hiçbir etki altında kalamadan, daha sınava girmeden önce karar vermiştim tanbur çalmaya. Evdeki kız tanburum, en iyi arkadaşımды.

Sınava girdiğimde jüride Hocam Cüneyd Orhon, beni kemençe çalmam konusunda o kadar zorlamıştı ki; ellerimi eline alıp “bu parmaklar tam kemençeye uygun, hadi gel kemençeyi seç” demesi dün gibi gözümün önünde. Bütün bu ısrara rağmen ben 1 sene boyunca okulda İhsan Özgen’in tanbur öğrencisi oldum. 2. senenin başında idareye kendi isteğimle dilekçe verip, kemençe sazını çalmayı istediğimi söyledikten kısa bir süre sonra, Nişantaşı binasında çikolatalı pipo kokan bir sınıftaydım. Yüksek Lisans mezuniyetime kadar da hocamla beraberdik.

Cüneyd Bey’i çok disiplinli, çalışmaktan yılmayan, prensiplerinden hiçbir zaman vazgeçmeyen, vakur kişiliği ile tanıdım. O kadar ki; eğitim sırasında arkadaşlarla “bir gün de şu ders boş geçse!” dediğimiz çok olmuştur. Her zaman sınıfta bizi bekler olduğunu hatırlıyorum. Sınıfın beş-on metre dışındaki pipo kokusunu ve çok volümlü bir şekilde kemençe çalış sesini takip ederek içeriye girerdim. Sandalyelerimiz hazır güler bir yüzle bizleri karşılardı. Mis gibi parfüm kokusunu da unutamam...

Kendi eliyle özenerek yazdığı ve bana göre çok mükemmel, estetik notalarla çalışırdık. Çok önemli bir arşivi olduğunu biliyorum. Bu arşivi de yine notalarını kendisi yazarak bir kart sistemi ile oluşturmuştu. Bu kart sistemi ile bir eseri; makamı, güftesi, bestekârı, ve usulüne göre ayrı ayrı bulabiliyordu. Ayrıca birçok eserin (saz yada söz) birçok kaynaktan notaları da arşivinde mevcuttu. Okuldaki derslerimiz haricinde hiç yılmadan, öğrencilerini evinde de çalıştırmak gibi bir fedakârlığı da vardı. Evdeki çalışmalarda, ara verdiğimizde müzik setine koyduğu güzel bir senfonik eser eşliğinde çalışmalarını anlatır, eski resimlerini gösterip o günlerdeki hatıralarından bahseder, kemençelerinin seslerini dinletir, yeni dediği bir kemençe telinin analizini, bizlere çaldırarak yapar, çalışır, çalışır ve çalışırdı...

Kaliteli olan her müzik türünü ayırt etmeden beğenerek dinlerdi. Dünya müzikleri ile de ilgilenirdi. Evindeki çalışmalarımızda, kendi eliyle hazırlayıp, minik fırınında pişirdiği peynirli börekle, kekinin lezzeti de özenli, tertipli kişiliğinin bir sonucuydu. Çayı bizler demler, servisi de yine biz yapardık.

Büyük bir özenle hazırladığı Kemençe Metodu'nu maalesef bastırıp bu camiaya ulaştıramadı. Bizler için, özellikle de Türk Musikisi için büyük bir kayıptır bu. Hocamın bu metodu, 4 telli kemençe tekniğini bütün özellikleri ile ifade etmesinin yanında, çok büyük bir kaynak ve arşiv niteliğindedeydi. Cüneyd Hocamın bu metodu bastırıp, kitap haline getirme hayallerini, yakınları umarım en kısa zamanda gerçekleştirirler ve faydalanmak isteyenlere yardımcı olurlar.

Emeğinin gitmediğini görmek biz evlatlarını çok mutlu edecektir. Evlatları diyorum, çünkü hocam her fırsatta bana, beni evlatlarından ayırmadığını söylerdi. Mezuniyetimden sonra çeşitli zamanlardaki bir araya gelişlerimizde yada telefon görüşmelerimizde, kendisini sık sık arayamadığımı söyleyip, özür dilediğimde, tam bir baba edasıyla üzülmemem konusunda ikna ederdi. Zaten büyük oğlum Erme'nin de "Kuşlu Dedesi" idi. Ailece yaptığımız ev ziyaretlerinde kuşunu kafesinden çıkartır, omzuna konmasını bekler ve gagasından öperdi. Çocuklar da bu harika sahneyi eğlenerek seyrederdilerdi. Yaşamının son senelerin de oğlu Uğur, eğitimi sebebi ile yanından ayrıldıktan sonra, kuşları onun en değerli varlıkları idi. Kızları, oğlu ve torunlarından bahsederken gözlerinin içi parıldardı.

Çok fedakâr, mükemmel bir baba idi. Özdal Hocamızın vefatından sonra, oğlu Uğur'a nasıl bir ana nasıl bir baba olduğunu ben çok yakından takip etmişim. Evladını nasıl beslediğini, alması gereken vitaminlere kadar tek tek ilgilenişini, eğitimine ile maddî manevî büyük önem gösterdiğini sohbetlerimizde benimle

paylaşırdı. Bu fedakârlıkların bir zorunluluk olmadığını, bunu bir hayat dersi olarak algılamamızı ifade ederdi.

Tanıdığım en kibar, en nazik, giyimine ve temizliğine özen gösteren nadir insanlardan birisiydi. Özellikle biz hanım öğrencilerini, eşlerimizin karşısında hep bakımlı olmamız konusunda uyarırdı.

Cüneyd Hocam, eğitimim sırasın da elimdeki sazdan tatmin olmadığı için, yeterli bir saz bulana kadar, kemençelerinden birini çalışmam için bana vermişti. Bu kemençe, bizlere uzun uzun hatıralarını anlattığı ve çok sevdiği dostu Haluk Recai'nin (Haldun Menemencioğlu) kendi el yapımı ve hocama hediye ettiği kemençeymiş. Hatta bu kemençenin teknesinin, Abdülaziz zamanında

Dolmabahçe'ye kızakla çekilen gemilerden birinin, kaptan kamarasının kapısından yağılmış olduğundan bahsederdi.

1989 senesinde Devlet Korosunun sınavını kazandıktan sonra, oradaki ilk solomun ardından bu kemençeyi bana hediye etti. O sazı benim elime ilk verdiği günden beri başka hiçbir sazı çalamadım. Gözüm gibi baktığım bu kemençe Cüneyd Hocamın bana tek ve en önemli yâdigârı.

Hayatta her zaman ne yazık ki “keşke” kelimesini kullanmak zorunda kalıyoruz. Şöyle bir baktığımda benimde Cüneyd Hocamla ilgili, gerçekleştirmek istediğim o kadar çok “keşke” kalmış ki... Bunu kendisini kaybettikten sonra çok daha iyi anladım. Bugün meslek sahibi olmamda tek sebep olan Cüneyd Hocamı saygı, rahmet ve büyük bir özlemlerle anıyorum. Bana ve tüm öğrencilerine vermiş olduğu sınırsız emeğe sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Bu güzel paylaşım fırsatını bizlere verdiği için ayrıca minnettar olduğum sevgili kardeşim Sercan, Cüneyd Hocam ile ilgili bu yazıyı hazırlamamı rica ettiği zaman ilk aklıma gelen geçmiş zamanı kullanacak olmamdı. Bu bir an beni çok üzdü fakat sonra tekrar düşündüm; niye geçmiş zaman olsun? diye... Biz Cüneyd Hocam ile her zaman beraberiz. Onun yolunda ve idealinin peşindeyiz... (Özer, 2010)

T.C. Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korusu Kemençe Sanatçısı Şehnaz Ayan ile yapılan kişisel görüşme

Hocam ile ilk karşılaşmamız, ben 10 yaşlarındayken, yani 80'li yılların başında, Nişantaşı'nda ki Konservatuarda olmuştu. Ailemin teşviki ile kemençeyi seçmiştim. O senelere ait hatıralarımdan, yaşımın, karakterimin getirdiği endişe ve

güvensizliklerimi, bazen cahilce cesaretlerimi, hocamın pipo kokularını, o güzelim ahşap okulumuzdaki kemeçe dersi için sınıf arayışlarımı hiç unutamıyorum.

“Yanan Okul” diye tanımladığımız, Nişantaşın daki, ahşap ve hepimiz için çok özel olan binamızda, Ü-9, Ü-11, Z-5, O-8 gibi sınıflardan birini bulabilmiş, hatta Hocamız piposunun kokusu ile o sınıfı kemeçe dersine hazırlamıştır. Tek tek akortlar yapılıyor ve ders başlıyor. Sınıfta “çıt” yok. Hocamız ya taksim yaparak elini ısıtıyor, ya da müfredat programının defterini kontrol ederek, yoklama yapıyor.

Önce kendisi çalışıyor, sonra birlikte çalışıyoruz. Daha sonra dinliyor. Arada takıldığımız da, heyecanlanıp yapabileceğimiz bir şeyi yapamadıysak, ya ara veriyor ya da bazı anılarını anlatıp havayı değiştiriyordu. Tabii ki çok sinirlendirmemişsek !...

Hocam; herkesin de çok iyi bildiği gibi, son derece disiplinli, programlı, sert mizaçlı bir insandı. Her zaman daha iyisinin olabileceğini söyler, kendisi ve talebeleri içinde bunu isterdi.

Hocamızdan “güzel – aferin” sözlerini duymak çok özeldi. Çünkü çok kolay ve sık kullandığı kelimeler değildi. Mükemmeliyetçi, sazına ve işine aşık, iyi ve temiz icrâlı bütün müziklere hayran, yeni nesillere doğru şeyler bırakmayı kendine görev bilmiş, talebelerini bugün için değil, ileride Türk Musikisini çok daha saygın ve layık yerlere taşıyabilecek şekilde yetiştirmeyi amaçlamış, bizlerin de bu yolda ilerlememizi ümid etmiş bir öğretmendi.

Okuldaki ders programlarımızın dışında da bizimle ilgilenmiş, her türlü kaynakları (nota, enstrüman, vs...) ve koleksiyonunu bizlere açmıştır. Her zaman bizleri araştırmaya, yabancı dil öğrenmeye teşvik etmiş, hatta Osmanlıca'yı onun tavsiyesi ile öğrenmişizdir.

Hiçbir zaman, ders programındaki müzik ve özellikle de enstrüman ders saatlerini yeterli görmemiştir. Bu yüzden derslerimizi, gerektiğinde bizleri evine çağırarak, rahmetli Özdal Hocamızın da ev sahipliğiyle yapmışızdır.

Onun tabiriyle, “Sizler bana ilk geldiğinizde köşeli, şekilsiz birer taştınız, bu iş o kadar zordur ki, bizler sizlere birer iğne yardımı ile şekil vermeye çalışıyoruz” demişti. Hocam bir başka derste “Bazen öyle bir zaman gelir ki, tahtadan yapılmış kemeçenin göğsü, çalışmaktan, kendi göğsünüze bastırılmış gibi hissiyat verir, vermesi de gerekir” , “siz kemeçeden değil, kemeçe sizden korksun” , süte düşen bir sinek, nasıl sütü kirletirse, basılan yanlış bir perde de o kadar mide bulandırır” demişti. Bu sözler Hocamızdan bize kalan unutamadığım nasihatlerden bir kısmıdır.

Türk Müziği'nin ancak usta – çırak ilişkisi ile öğrenileceğinin üstünde durup geçmişteki icracıların kalitesinin üstünde dururdu.

Bir gün radyoda orkestra eşliğinde keman solo dinledik, daima batı tekniğini örnek gösteren hocam; solistin yay tekniğinden konuşarak “Sanki çok uzun bir yayımız varmış gibi, yay değiştirmeyi hissettirmeden çalıyoruz” demişti. Yay bağına çok önem verirdi.

Öncüsü olduğu 4 telli kemençe'nin asıl değerinin, daha sonraları orkestralarda anlaşılacağını, ses sahası genişliği ve tel boyu eşitliğindeki avantajın her türlü eseri rahatlıkla icra edebilme kolaylığı sağlayabileceğini savunur ve hatta iddia ederdi. Gelecekte Türk Müziği orkestralarının olması gerektiğine ve maestro olarak kemençenin görevli olacağına inanırdı. Yeni bestekârlarla, arayışlarla gurur duyar, destekler, onların bestelerini icra ederdi.

1991 yılında kemençe konseri hazırlayan Hocamız ile İ.T.Ü. Maçka Kampüsü Sosyal Tesisleri'nde 7-8 kemençe ile birlikte ve ikişerli gruplar halinde görevliydik. Tahmin etmek zor olmasa gerek, konserden daha çok hocamıza mahcubiyet korkusundan, nasıl çaldığımızı bir düşünün !... Fakat Hocam ile konser verme fırsatı da bir başka onurdu tabi. Hele bir radyo bandı vardı ki! “Mikrofon hata affetmez” diyerek provalarda kaç defa döndüğümüzü gayet iyi hatırlıyorum.

Notalara çok hassasiyet gösterirdi, hatta hepsini bizzat yazardı. Bilgisayar ile nota yazmayı tercih etmezdi. Nota titizliğinin çok iyi bilindiği Hocamın, ayrıca senelerini verip yazdığı, görmeye değer özel arşiv ve kartoteks sistemini unutamıyorum. Hangi eseri isterseniz, güfteye usulüne, makamına ve bestekarına göre ayırmış, bulunmamasına imkan olmayan bir sisteme sokmuştu.

Hocamız, icradaki teknik tercihlerini ve metoddaki en ufak detaya kadar hazırlanışını, her dersimizde heyecan ile gösterir, bizle paylaşırdı. Öğrencileri ile yaptığı derslerdeki yeni fikirlere açık olup, hatta onlardan gelen pozisyonları da bir heyecan ile deneyip, değiştirebilirdi de...

Nur içinde yatsın, kemençe metodunu bitirdiğini söylediğinde, bastırılması için çok rica ettik ama şöyle söyledi “Ben ilerde bu metodu Uğur'a bırakacağım, ne istiyorsa, nasıl değerlendirmeyi düşünüyorsa kararı o verir” ve konuyu kapattı. Aslında Uğur'dan beklentim var, bir an evvel metodu bastırması ve hocamızın bir

nevi hayali olan vasiyetini yerine getirmesidir.

Hocamdan dili geçmiş zaman kullanarak bahsetmek üzüntü verse de sanki hâla bizimleymiş, sanki onun yazdığı notaları gördüğümde dersteymişim gibi hissetmekten kendimi alamıyorum. Bütün öğrencilerini sevdiğini çok iyi biliyoruz. Son yıllarda evine yaptığımız ziyaretlerde öğrencilerinden bahseder ve göremediklerini merak edip bize sorardı.

Yine böyle bir ziyaret sırasında, bende büyük sıkıntı yaratan bir konuyu hocama açmışım. Bacak arasında icra etmek konusunu hocama nasıl anlatabildim bilmiyorum ama “Heyecandan bacaklarımın titrediğini ve kemeçeyi bacaklarımın arasında tutmak bana daha güven veriyor” dediğimi hatırlıyorum. Hocamın cevabı şu şekilde oldu “Mecbur kalırsan öyle yap tabi ki ama doğru olanın diz üstünde icra şekli olduğunu unutmamandır ve öyle diz üstünde çalmaya gayret et” dedi. Aslında çok sevinmişim. Hem daha rahat icra oluyordu hem de heyecanımı biraz daha bastırabiliyordum. Hocamdan helallik aldığımdan dolayı çok mutlu ve huzurluyum.

Bu yazının bu kadar zor olacağını hiç düşünmemiştim. Yazıya nasıl başlayacağımı düşünürken, şimdi de fazlamı oldu acaba diye düşünmekteyim ama bu yazılanların hocama az bile olduğunu düşünüyorum. Hocam ile ilgili anlatacak ne kadar fazla huzur ve gurur verici anılar varmış. Umarım bizden memnun kalıp hakkınız helal edersiniz Hocam.

Bu vesile ile meslektaşımız ve kardeşimiz sevgili Sercan’a da teşekkürlerimi sunar, bu emeği ve gayreti için kendisini kutlarım. Eminim ki Hocamıza yakışır bir çalışma ile ruhunu şâd ediyorsundur. (Ayan, 2010)

"DÜNYA" 20. Kasım 1976

Geleneksel Türk Müziği
çalgı yapımında reform**DÖRT TELLİ
KEMENÇE YAPILDI**

AYHAN TURAN



KEMENÇE USTADI: Kemence ustası Cemal Cemal, İstanbul Türk Müziği Devlet Konservatuarı'nda ilk kez dört telli kemençe uyguluyor. Orhon, kemençe akordunun da aynen keman akordu gibi olduğunu belirtti.

Millî Eğitim Bakanlığı tarafından geçen yıl öğrenime açılan Türk Müziği eğitiminde pek çok yenilik ilk kez uygulanırken, yeni eğitime cevap verilebilmesi için bazı Türk Müziği çalgılarında da reform çalışmaları sürdürülmektedir. Bu konuda ilk uygulama kemençe sazında yapılmıştır. Konservatuvarın kemençe öğretmeni ve aynı zamanda TRT Yönetim Kurulu üyesi bulunan Cüneyt Orhon, kemençe sazında yapılan değişiklik ile ilgili şu bilgiyi vermiştir:

"Türk Müziği Devlet Konservatuarı geleneksel Türk Müziğini aynen muhafaza etmek için değil geliştirmek için kurulmuş bir okuldur. Zaten böyle olmazdı bu kuruluşun adı Konservatuvar değil Enstitü olurdu. Kıscası çağımızın gelişen teknolojisine ve sanat anlayışına Türk Müziğinin de uymasını gerektiriyor. İnancımızla açtık bu konservatuarı. Durum böyleyken eğitim programlarımızda yapmayı düşündüğümüz değişiklikler kapsamında bu programları uygulayacağımız çalgıları da katmamız doğaldır. Çalgılar üzerindeki uygulamaya ilk kez kemençe sazından başladık. Kemençe, İstanbul Türk Müziği Devlet Konservatuarı kuruluncaya kadar üç telli bir çalgı olup, bu şekilde öğrenilip çalınıyordu. Konservatuarı açıldıktan sonra konservatuvar yönetimi tarafından yapılan bir teklifte Konservatuvar saz ustasına kemençeyi dört telli olarak yaptırıldı. Ve kemençe eğitimine bu dört telli kemençe ile başladık. Böylece kemençeye bir oktav daha kazandırmış olduk. Bunun yanı sıra kemençenin akordu da değişti ve aynen keman akordu gibi oldu. Bu ise kemençede transpozisyon gücünün ortadan kalkmasını sağladı. Bir başka deyişle kemençe teknik olanakları daha fazla, fakat çalınması daha kolay bir saz haline geldi.

Hemen belirtmeliyim ki, kemençenin bu değişik şeklini ilk düşünün ben değilim. Ben, sadece açılan yeni konservatuarda bu yeni tip kemençenin ilk öğretmen üyesi oldum. Oysa, hepimizin her zaman saygı ile andığı Hüseyin Saadettin Arel hocamız, daha 1922 yıllarında bu konuyu derin bir şekilde etüt etmiş, değişik boyutlarda, dörder telli olmak üzere beş çeşit kemençe yapımını öngörmüştür. Soprano, alto, tenor, bas ve kontrabas olarak

düşünülmüş bu yeni kemençelerin yapımı ise Hüseyin Saadettin Arel hocanın büyük çabalarıyla ancak 1933 yılında gerçekleştirilmiştir. Tabii her yeni atılım gibi bu yenilikte bazı tutucu çevreler tarafından büyük tepkiyle karşılanmış ve yaygınlaşması önlenmiştir. Bu yeni kemençeyi sadece bir hanım sanatçı özel olarak çalmış fakat, Fatma Savman hanımın bu çalışmaları başladığı gibi evinde son bulmuştur.

Biz, yeni kurulan konservatuarımızda bu yarım kalan gelişimin uygulamasını tamamlamaya çalışıyoruz. Aynen karşı görüşlerle biz de karşılaşıyoruz. Ama, kesinlikle taviz vermeme kararındayız. Halen yeni tip kemençeyi öğrenen sekiz öğrencim var. Bunlar şimdi ilk akordu mi, la, re, sol olan soprano kemençeyi öğreniyorlar. Yakında alto, tenor, bas ve kontrabas kemençelerin öğrenimine de geçeceğiz. İnaniyoruz ki yaptığımız ve yapmayı düşündüğümüz atımların Türk Müziği yeni boyutlar ve yeni kişilik kazanacaktır. Sadece zamana ve güvene muhtacdır. Bunu da bizi gözleyenlerin bizden esirgemeyeceklerine inanıyoruz.

TÜRK MÜSİKİSİ

Dr. Selâhaddin İÇLİ

Bir konserde üç virtüöz

CÜNEYD ORHON

NIYAZI SAYIN

VE NECDET YAŞAR

FEVKÂLADE İDİ



Son zamanlarda bariz bir gelişme gösteren Solist Özdal Orhon'un programında çok güzel bir taksim yapan kemence virtüözü CÜNEYD ORHON.

Konservatuar İcra Heyeti'nin bir önceki konseri, ruhlarında ve idraklerde derin izler

birakan bir müzikî hâdise oldu. Müsikiye olan vukufu, ince



Ney Virtüözü NİYAZI SAYIN ile Tambur Virtüözü NECDET YAŞAR görülmüyor.

zevki ve yılların tecrübesiyle mahmûl MEFHARET YILDIRIM'ın yönettiği konser boyunca, birbirinden güzel icra örneklerine şahid olduk.

Son zamanlarda çok bariz bir gelişme gösteren Solist Özdal Orhon'un mutena programında, CÜNEYT ORHON'un kemence ile yaptığı taksimi ve daha sonra NİYAZI SAYIN'in Ney, NECDET YAŞAR'ın Tambur ile beraberce taksim ederek çaldıkları saz semâ'isi, üstün icranın, yorumun ve yüksek müzikî zevkinin mümtaz vesikalıydı.

O gün açılmış olan binlerce teyp'in bu müzikî ziyafetini tesbit etmiş olduğunu kuvvetle tahmin ediyoruz.

Zira, en az 20 - 25 kişinin banda aldıkları bu konserde, CÜNEYD ORHON, NİYAZI SAYIN ve NECDET YAŞAR'ı tekrar tekrar dinlemekte olduklarını yakından biliyoruz.

Onun içindir ki bu satırları kaleme alırken şahsî düşüncelerimiz en sonda gelmektedir. Müzikî sevgisinden ve zevkenden emin olduğumuz geniş bir çevrenin hislerine ve kanaatlerine tercüman olarak vazifemizi yapmaktayız. Fonograf ve Gromofon sa-

yesinde şöhreti imparatorluk hududlarını aşip yayılan dev san'atkar Tanburî CEMİL Bey'in devrini düşündük bir an. 50-60 sene evvelki Türkiye'de, plâk imalatçılarının ve müşterilerinin zevkini düşündük.

Ne kadar acı ve hazin bir gerçektir ki; devrimizin virtüözlerini yeteri kadar tanıyamıyoruz, dinleyemiyoruz. Hele en utanç verici olanı da onları ileri nesillere bırakacak tesbiti yapamıyoruz.

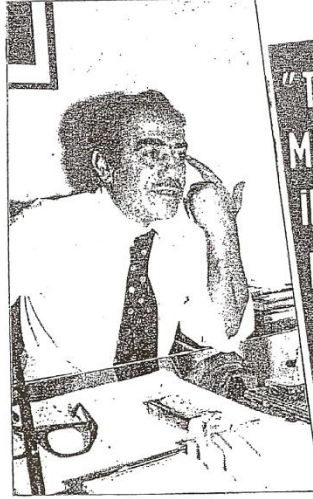
50 yıl sonraki bir kuşak Tanburî CEMİL BEY'den sonra bugüne örnek olarak «Kavanoz..... Dünya» yı bulacak.

Birçok kimsenin, kendi men suplarının dahi müzikimizin çeşitli meselelerinden şikâyetçi oldukları bu devirde, iddia etmek isteriz ki, Türk müzikîsi teker teker yöneticileriyle, saz virtüözleriyle, ses san'atkarlarıyla, müzikologlarıyla, zengin yıllarını yaşamaktadır.

Bilhassa icradaki tekâmül, eskiye kıyasla çok ileri bir merhaleye ulaşmış bulunmaktadır.

Öyleyse nedir bu hastalık, ne öldürür, ne güldürür? Devlet'in yaşatan ve olduran gücünü müşfik kanadını bekliyoruz.

17 Ekim 1974



NIDA TÜFEKÇİ

"GERCEK HALK MÜZİĞİNİ YAŞATMAK İÇİN GÖSTERİLEN ÇABA KATILLIKSE BEN KATILIM,,

"TÜRK MÜZİĞİNİN İKİ KATILI" DENEN NIDA TÜFEKÇİ VE CÜNEYT ORHON KENDİLERİNİ SAVUNDU



CÜNEYT ORHON

"TRT'NİN KAPILARI HIÇ BİR SANATÇIYA KAPATILMADI,,

"TÜRK MÜZİĞİNİN YOK EDİLMESİNE DEĞİL YAŞAMASINA ÇALIŞIYORUZ"

ANKARA (ANKA)- Buradan bir süre önce, TRT yetkilileri tarafından alınan bir kararla bazı sanatçıların müzavelelerinin feshedilmesi üzerine bazı çevrelerce, "Türk Müziğinin Katilleri" olarak tanımlanan Müzik Dairesi Başkanı CÜNEYT ORHON ve Türk Halk Müziği Şube Müdürü NIDA TÜFEKÇİ, tüm iddiaları yalanlayarak, "Türk müziğinin öldürmek değil, yaşatmak için çaba sarfediliyor" şeklinde konuşular. Sanatçıların müzavelelerinin feshedilmesini yaran ve kendilerini, "Türk Müziğinin Katilleri" şeklinde lanse etmeye çalışanların tutumlarına lanadığını belirten CÜNEYT ORHON bu konudaki düşüncelerini der- gimize açıklarken şöyle konuşuyor:

"Müzavelelerin feshi bir haksızlıktır, bir "Atılma" şeklinde nitelendirilmeyi hak ediyor. Kaldı ki, alınan tüm kararlar benden değil, Yürütme Kurulu'ndan geçer. Ben bu kararı tek başıma almadığım için her yapıştı bana malumet de yuluş olur. Ama bazı çıkarıcı iduselerin, kendi menfaatleri için sanatçıları tehdit ile, aldatmaları bizi çok üzüyor.

Sanatçıların da fevri davranışlarına bir sebep göremiyorum. TRT'nin kapıları onlara her zaman açıktır ve üstelik yayıncılık programı için benden böyle, dışından da fazla ücret alacaklardır. Bazı sanatçıların; özellikle ayda sadece, bir ya da iki kez Radyo'ya uğrayan sanatçıların, bu durumda fazla hak iddia etmeleri ne derece doğru olur ?

ORHON, sözlerine devamla, "Sanatçı sınıfılandırılması olmazmış. Elbette olur, ben bütün sanatçıları bir mi tutacağım. Herkesin aldığı eğitime ve kabiliyetine göre bir sınıflandırılması vardır. Benim için beki- asabi, tüz, çok ciddi hatta aski soruları diyebiliriz, ama hiç bir zaman, Türk Müziğini öldürmek istiyor, diyemezler. Müzik hayatına filen atıldığımdan beri, bunun eğitimi içinde, bilimsel yapılması gerektiğine inanıyorum. İcratımızın ana temeli iki noktada toplanır: 1- Sanatçıların başarılmasına göre değerlendirilmek... 2- Alaylıyı mektepli yapabilmek"

"Eğer bir uğruşman, yetiştiriciliğin adı katillikse, ben katil olmayı kabul ediyorum" şeklinde ithamları cevaplayan, TRT Türk Halk Müziği Şube Müdürü NIDA TÜFEKÇİ de konu ile ilgili olarak sözlerini şöyle tamamlıyor:

"Türk Müziği halkın müzidir. Bu müziği de ancak halk yetiştir, idgiler değil. Her kişinin yaşadığı çevreye halk müziği dersek millet güler bana. Çabamız ve bu derece tutucu olmamız halkın geleneksel müziğini ortaya çıkarmak ve yaşatmak içindir. Da da bir eğitim kunsaudur. Doğruce dek yüzlerce talebe yetiştirilim, ilk kez böyle bir itüamda karşılaştım. Kim ne derece destan, ben bu müziğin ölmemesi için çaba sarfediyorum."

4



EMEL SAYIN



NESRİN SİPAHİ

"MİLLİYET - Magazin" 29. Eylül 1974
**«20 yılını 20 şarkı ile geçirecek
 san'atçıya kalkınmakta olan
 ülkemizde yer yoktur.»**

Orhon: «Hizmet akti için devamlı hizmet şarttır»

TANER DEDEOĞLU

iSTANBUL Radyosundaki 120 ses ve saz sanatçısı tarafından "İstenmeyen yönetici" ilân edilen TRT Müzik Dairesi Başkanı Cüneyt Orhon, MİLLİYET Magazin ve HEY dergisine özel bir açıklamada bulundu. İstanbul Radyosunda "Kadro tasarrufu" nedeniyle alınan "Hizmet akti feshi" kararı üzerinde görüşlerini açıklayan Cüneyt Orhon, şunları söylemiştir: "Sanatçılarla hizmet akti yapılabilmesi için hizmetlerinde devamlılıkları şarttır. Türk Sanat Müziğinden bu gruba girenler, kendilerini dadyo kurallarına uyduracakları yerde, radyoyu kendilerine uydurmaya çalışıyorlar. Problem halini alan stüdyo azlığı, bu tür sanatçılara göre düzenlemek idareci ve öteki sanatçılar açısından çok zor olmaktadır. Bir başka konu da, repertuar sorunudur. Yirmi yılını, yirmi şarkı ile geçirecek sanatçılara kalkınmakta olan ülkemizde yer yoktur. Şunu da ekleyeyim ki, bunlar benim kişisel düşüncelerim değildir. İlgili radyoların şube müdürleri ve sendika yöneticilerinin ve kurum temsilcilerinin birlikte aldıkları kararlardır."

DEVLETİN BİZDEN BEKLEDİKLERİ

TRT Müzik Dairesi Başkanı "Hizmetin gerektirdiği koşullara" değinerek şöyle konuştu:

"Devlet bizden çok şeyler bekliyor. Nota bilmeyen, repertuar çalışmayan sanatçılara radyolarımızda yer yoktur. Toplu iş sözleşmeleri günde 5 saatten fazla olmak kaydı ile ayda 100 saatlik program öngörmektedir. Hizmet aktileri feshedilen

sanatçılar ayda ancak 25 ilâ 35 saat arasında program yapıp, ortalama 4500 lira almaktadırlar. Olmaz böyle şey. Şu anda Genel Müdürlüğün yapacağı tek şey var. Ya beni görevimden alacak, ya da üzerine eğilerek gerçeği bulacak."



TRT Müzik Dairesi Başkanı Cüneyt Orhon.

TRT Müzik Dairesi başkanı,
 120 san'atçı ile arasındaki
 uyuşmazlık için «olmaz böyle şey,
 yetkililer ya soruna eğilir
 ya da beni görevden alırlar.»

HAFTANIN
OLAYI
1

«İstenmeyen yönetici» ilan edilen TRT Müzik Dairesi Başkanı

CÜNEYD ORHON:

«Nota bilmeyen, repertuar çalışmayan sanatçıya radyoda yer yok»



İstanbul Radyosu sanatçıları tarafından "İstenilmeyen Yönetici" ilan edilen Cüneyd Orhon, yaptığı açıklamada kadro tasarrufunun yanlış anlaşıldığını söyledi.



8

İstanbul Radyosu sanatçılarının "Hizmet Akitleri"nin feshedilmesinden sonra bütün şimşekleri üzerine toplayan TRT Müzik Dairesi Başkanı Cüneyd Orhon ilk defa HEY'e özel açıklama yaptı. İstanbul Radyosunun 120 saz ve ses sanatçısı tarafından "İstenmeyen Yönetici" olarak ilan edilen Cüneyd Orhon, TRT Genel Müdürlüğünden özel olarak aldığımız izin sonucunda yaptığı bu açıklamada "Kadro tasarrufunun yanlış anlaşıldığını belirtti.

Radyo mu onlara uyacak, onlar mı radyoya uyacak?

TRT Müzik Dairesi Başkanı Cüneyd Orhon, "Sanatçılarla hizmet akti yapılabilmesi için, devamlılık unsuru gerektigine" işaret ettikten sonra şunları söyledi:

"Türk Müziği sanatçılarımızdan bu gruba girenlerin, kendilerini radyonun kurallarına göre düzeltmeleri gerekirken, radyoyu kendilerine göre ayarlamayı seçmektedirler. Bir büyük sorun haline alan stüdyo azlığı ve iş programlarını bu tür sanatçılara göre düzenlemek, idarecilerle öteki sanatçılar açısından çok zor olmaktadır. Bir başka konuda, repertuar sorunu... Yirmi yılını, yirmi şarkı ile geçiştirecek sanatçılara, kalmakta olan ülkemizde yer yoktur.

Hafif müziğimizin hergün kendisini yenilemesi karşısında belirli bir hafif müzik orkestrasına bağlı kalmaksızın,

mevcut bütün orkestraların verim durumuna göre onlardan yararlanma yollarına gitmeyi uygun bulduk... Bunlar hiç bir zaman kendi önerilerim ve düşüncelerim olmamıştır. İlgili radyoların şube müdürleri ve sendika yöneticileri ile Kurtum temsilcilerinin birlikte aldıkları kararlar dir."

Sanatçılara zam gelmişti.

Müzik Dairesi Başkanı Cüneyd Orhon daha sonra TRT ile sendikaların yaptığı toplu iş sözleşmelerine değinerek şöyle konuştu:

"TRT yasalarına göre Hizmet Akti yapılmaktadır. Sanatçılar buna saygı göstermelidirler. Benim başkanlığım zamanında yapılan toplu sözleşmelerle sanatçılara yüzde 45,75 arasında zam gelmiştir. Bundan önceki sözleşmelerde verilen zam sadece yüzde 8 kadardı. İstanbul Radyosundaki Türk Müziği sanatçıları 20 kademede sınıflandırılıyorlardı. Taban ücret 291 lira 60 kuruş iken, yeni düzenlemede 8 kademede taban ücret 2.500 lira olmuştur.

Bu karar alındıktan sonra sanatçılar ve sendika yöneticileri sarılıp, öptüler, beni kutladılar. Çünkü onlar karşımıza % 30 gibi bir teklifle gelmişlerdi. Yayınladıkları bildiri ile beni istifaya davet edenler, dün gelip bana teşekkür edenlerdir. Bunların bazılarının bana yolladıkları mektupları hala saklıyorum.

Toplu İş Sözleşmelerinde günde 5 saatten fazla olmamak

SAKLANMASI
13.4.1970
13.4.1970

10 PLAK



BARİŞ MANÇO * **CÜNEYT ORHON**

F.S 229

IDAĞLAR IDAĞLAR

PLAKÇILARDA

 **SAYAN**

İnançlık

12 TELLİ GİTAR İLE KEMENÇE BİRLEŞTİLER

VE
BARIŞ
MANÇO
İLE
CÜNEYT
ORHON
PLAK
DOLDURDU



Cengiz TÜNAY

doğunun esprisi ile batının tekniği, Barış Manço'nun 12 telli gitarı ile Cüneyt Orhon'un klasik kemençesini birleştirdi. .Artık en büyük tutucular bile bu birleşmenin ortaya çıkardığı eseri dinledikten sonra beğenmek mecburiyetinde kalacaklar. Barış Manço müzik hayatının onuncu yılında onuncu plağını doldurdu. Bu plak büyük bir yenilik taşıyor. "Dağlar Dağlar" adını taşıyan şarkının makamı Uşşak, bectecisi Barış Manço. Plakta sadece 12 telli gitarı ile Barış Manço ve klasik kemençesi ile Cüneyt Orhon çalıyor. . İki müzisyenin yanyana çalarken görenler aradaki görünüş farkını hemen çıkartıyorlar. Uzun saçlı sakallı Barış Manço. . Göğsünün üstünde kocaman bir madalyon elinde 12 telli gitar. Lacivertler giymiş yakasını sıkıca düğmeleyip yine lacivert bir kravat takmış olan Cüneyt Orhon. Ve elinde bugün artık kimse çalmadığı klasik kemençesi. . İşte bu birbirine zıt görüntüleri içindeki iki müzisyenin kalbi, aynı duygu ile çarpıyor. . Yılların müzisyeni. . Klasik kemençenin ustası Cüneyt Orhon bu birleşmeyi şu cümlelerle açıklıyor :

"Böylesine klasikle, böylesine modern iki müziğin birleşmesi belli bir aşamanın sonucudur. . Biz Türk müziği sanatçıları bugüne kadar sadece melodi üzerinde durduk. . Bundan sonra ritm unsuruna da ehemmiyet vermek gerekiyor. Zamana hitap edecek hale gelmemiz lazım. Barış Manço ile aynı şeyin heyecanını duyduğumuz için bir araya geldik. . Neticeden memnunum. ."

"Dağlar Dağlar" adlı Uşşak beste önce klasik kemençenin duygulu sesi ile başlıyor sonra bu sese 12 telli gitar karışıyor. Besteci Barış Manço bu birleşmeyi kendi yönünden şöyle açıklıyor :

"Dünya'da yeni bir akım var. Doğuya yönelmeye çalışıyor bütün müzisyenler. . Hindin, Çinin ve daha uzakların seslerini arıyorlar. Bütün dünyanın aradığı biziz aslında. İşte Doğu ile Batı en güzel şekilde kaynaştı. Bundan sonraki bestelerimde. . Kanun, ut ve yaylı tambur'u da katacağım. ."

Özel ve
bir aktör



"HİNDİ YET" Patar ilâvesi

31. Mayıs. 1970

EK 9



EK 10

Mahur Saz Semaisi

Beste: Refik Talat Alpman

Notaya Alan: Sercan Halili

05/08/2010

Cüneyd Orhon 4 Telli Kemeçe İcrası

İcra Tarihi: 20.11.1980

I.HANE

3

5

7

TESLİM

9

11

13

15

II.HANE

17

19

2

21



23



25

TESLİM



27



29



31



33

III HANE



35



38



41

TESLİM



43

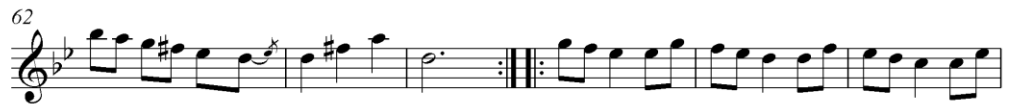


45 

47 

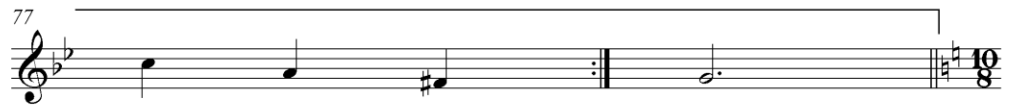
IV. HANE 

56 

62 

68 

73 

77 

TESLIM 

81 

83 

85 

EK 11

Nihavend Saz Semaisi

Beste: Neyzen Tevfik Kolaylı

Notaya Alan: Sercan Halili

Cüneyd Orhon 3 Telli Kemeçe İcrası

10.08.2010

I.HANE

3

TESLİM

5

7

II.HANE

9

11

TESLİM

11

13

15

III.HANE

17

19

2

21 TESLİM



23



25 IV.HANE



33



41



49



57



65



73



81



89 TESLİM



91



E 1751

M A H U R S A Z S E M A İ S İ

İSTANBUL RÂDYOSU

Refik TALÂT Bey

The musical score is written on ten staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 10/8. The notation includes various rhythmic values, slurs, and ornaments. A double bar line with a repeat sign is present on the third staff, with the word "Toslim." written below it. The score concludes with a double bar line and a repeat sign on the tenth staff. An arrow points to the right at the bottom of the page.

7186

2

Mahur Saz Semâisinin devamı

4H

3/4

1

2

Finis!

E - 2205
İstanbul Radyosu
USÛLÜ : AKSAK SEMÂİ

NİHÂVEND SAZ SEMÂİSİ

MÜZİK : TEVFİK "Neyzen"

$\text{♩} = 160$

TESLİM

2. HÂNE

3. HÂNE

4. HÂNE YÜRÜK SEMÂİ $\text{♩} = 192$

Devr-i Kebîr **MULAYYERKÜRDÎ PEŞREV**

Asdik Ağa
(1840-1913)

1. Hâne

Teslim

2. Hâne

3. Hâne

4. Hâne

LEITZ 66-1003

Aksak Semâî (+Yürük Semâî) **HÜMÂYÜN SAZ SEMÂİSİ**

Nâyî Yusuf Paşa
(1821 - 1884)

(♩ = 116)

1. Hâne

2. Teslim

3. Hâne

4. Hâne

(♩ = 80)

5. Hâne

60.1993

SON

Semâî

RAST ŞARKI

Nev' eser Kökdeş
(1904-1962)

"Hayâl üfkunda uçan binbir renkler"

Saz

Ha

yâl — üf kun da ü çan bin bir renk
ler En gin ler de et sa ne
gü zel lik ler Ha ler
Meh tab ha zîn de niz de sis
mel tem ler Ba na aşk şi ir şar kı
sı söy ler ler **son**
Ru hum co şar ah hül ya la ra da
lar U nu tul maz o tat lı
ha tı ra lar lar

1994

Hayâl üfkunda uçan binbir renkler
Enginlerde etsâne güzellikler
Mehtab hazîn, denizde sis, meltemler
Bana aşk, şiir şarkısı söyler
Ruhum coşar âh hülâyâlara dalar
Unutulmaz o tatlı hâtıralar
Mehtab hazîn, denizde sis, meitemler
Bana aşk, şiir şarkısı söyler

9. ÖZGEÇMİŞ

1986 yılında İstanbul'da doğdu. 2000 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'na girdi. 3 telli kemençe, 4 telli kemençe ve alto kemençe eğitimini tamamladı. 2009 yılında İ.T.Ü. T.M.D.K. Çalgı Bölümü'nden mezun olup, Haliç Üniversitesi Türk Müziği Konservatuarı Yüksek Lisans programına başladı. Cüneyd Orhon, İhsan Özgen, Nermin Kaygusuz, Yavuz Özüstün, Erol Sayan, Serap Mutlu Akbulut, Alaeddin Yavaşca, Nevzat Atlı gibi değerli Hocalarla çalışmış ve sahne almıştır. Ayrıca Ahmet Özhan, Çetin Körükçü, Melihat Gülses, Faruk Salgar ve İnci Çayırılı gibi isimlere sahne ve albüm çalışmalarında eşlik etmiştir.

Hakan Şensoy şefliğindeki İstanbul Oda Orkestrası ile, Emin Güven Yaşlıçam şefliğindeki Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası ve Mersin Devlet Opera ve Balesi ile ayrıca, Oğuzhan Balcı şefliğinde ki İ.T.Ü. Oda Orkestrası konserlerinde solist olarak kemençe çalmıştır. Çeşitli müzik grupları ile Yunanistan, Bosna Hersek, Romanya, Hong Kong, Mısır, Almanya, Fransa, İtalya, Gürcistan ve İsviçre gibi birçok ülkede Dünya Müzikleri Festivalleri'nde ve Caz Festivalleri'nde konser serilerine katılmıştır. 2008 yılında İsviçre de, Sufi / Bach isimli bir album projesinde bulunmuştur.

2008 ile 2010 yılları arasında, İstanbul Büyük Şehir Belediyesi Kent Orkestrası Türk Müziği Topluluğu'nda kemençe İcracısı olarak çalışmıştır. 2010 yılında Barcelona Liceu Konservatuarı ve Madrid Kraliyet Konservatuarı başta olmak üzere, bu şehirlerdeki muhtelif konservatuarlarda kemençe workshopları vermiştir. Hotel İstanbul isimli ilk solo albüm çalışmasını 2010 yılında yapmıştır. Ayrıca birçok albüm çalışmasında ve dizi / sinema müziklerinde yer alan sanatçı, halen stüdyo, konser, sahne çalışmalarına ve akademik platformda ki çalışmalarına devam etmektedir. T.C. Haliç Üniversitesi Konservatuarı'nın kemençe alanında öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.