

AÇILIŞ KONUŞMASI BİR PORTRE: CÜNEYD ORHON, KABINA SİĞMAYAN BİR SAZ: KEMENÇE

*Bülent Aksoy**

Sözlerime bu uluslararası toplantıya adını veren, dostluğunu kazanmış olmakla bahtiyarlık duyduğum seçkin musikişinas Cüneyd Orhon'un hatırasını saygıyla, sevgiyle anarak başlıyorum.

Cüneyd Orhon kimdir? İlkın, Cüneyd Orhon'un kısa bir biyografisini vereceğim. Bu biyografiyi sağlığında Cüneyd Orhon'a danışarak hazırladım.

Cüneyd Orhon 25 Temmuz 1926'da İstanbul'un Çamlıca semtinde doğdu. Babası İbrahim Hilmi Orhon emniyet teşkilatında çalışmış, emniyet amiri rütbesiyle emekli olmuş bir emniyet görevlisiydi. Annesi Mihriban Orhon Üsküdar Fransız Sörler Okulu mezunu, amatör olarak ud çalan, musikisever bir kadındı. Cüneyd Orhon ilk ve orta öğrenimini babasının görevli olarak bulunduğu çeşitli Anadolu illeri ve ilçelerinde tamamladı. 1949'da İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi (bugün Mimar Sinan Üniversitesi) İç Mimarî Bölümü'nü bitirdi. Musikiye 1946'da Üsküdar Musiki Cemiyeti'nde başladı. Burada Emin Oğan'dan genel musiki bilgilerinin yanı sıra repertuar, üslup bilgileri öğrendi. Bir yandan da, Kemal Niyazi Seyhun'dan iki yıl kemençe dersleri aldı (1946-1948). Kısa bir süre İleri Türk Musikisi Konservatuarı'na devam etti. 1948'den 1951'e kadar önce Ercümen Berker'in, sonra Nevzat Atlığ'ın yönettiği Üniversite Korosu'nun radyo ve salon konserlerinde kemençe çaldı. 1949'da İstanbul Radyosu'nun yayınlara katılmaya başladı. Aynı yıllarda Münir Nurettin Selçuk'a eşlik eden konser ekibine girdi; yirmi yıl Selçuk'a solo konserlerinde eşlik etti.

Cüneyd Orhon 1951'de Müzik Yayınları şefi Cevdet Kozanoğlu'nun daveti üzerine Ankara Radyosu'na geçti. 1951'den 1985 yılına kadar, daha sonra TRT adını alan Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu bünyesinde kemençe icracısı, İzmir Radyosu Türk Müziği Yayınları şefi, İstanbul Radyosu Türk Müziği Şubesi şef yardımcısı, İstanbul Radyosu Türk Sanat ve Halk Müziği Şubesi müdürü, TRT Müzik Dairesi başkanı, TRT Yönetim Kurulu üyesi, genel müdür özel müşaviri, Araştırma ve İnceleme Kurulu üyesi, Repertuar Kurulu üyesi, çeşitli jüriler ve komisyonlarda üye, stajyer icracılara eğitimlik görevlerinde bulundu. 1961 yılında bir dönem için Bağdad Konservatuarı'nda ders verdi. 1963-1996 yılları arasında Münir Nurettin Selçuk yönetimindeki İstanbul Belediye Konservatuarı İcra Heyeti'nde kemençe çaldı.

1964'te kısa bir süre için Columbia plak şirketinde müşavirlik görevinde bulundu. Kurucu üyeleri arasında yer aldığı Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nda yönetim kurulu üyesi, danışma birimi üyesi ve repertuar öğretmeni görevlerini üstlendi; kurulduğu 1975 yılından ölümünden kısa bir süre öncesine kadar konservatuarda kemençe öğretmeni olarak çalıştı, değerli öğrenciler yetiştirdi.

* Boğaziçi Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Çeviri Bilim Bölümü Öğretim Üyesi

Cüneyd Orhon bütün bu çalışmalarıyla, son elli yılda Türk musikisinin en önemli icra, yayın, eğitim ve öğretim kurumlarında çok önemli görevler üstlenmiş bir musiki adamıdır.

Cüneyd Orhon nota yayımcılığı alanında da çalıştı. İlk nota yayını 1956'da basılan *Hicaz Faslı*'dir. 1970'te Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak kurulan bir heyetle birlikte hazırladığı altı fasiküllük *Türk Musikisi Klasikleri* ile gene Millî Eğitim Bakanlığı yayınları için hazırladığı *Sûznâk Faslı* (1974) bu alandaki öteki yayınlarıdır.

Cüneyd Orhon son altmış yılın önde gelen kemençecilerinden biridir. Türk musikisinin zor sazlarından biri olan kemençeyi büyük bir başarıyla çalmıştır. Makamları, perde ve aralıklarını iyi bilen, sayısız klasik eserin notaları üzerinde çalışmış, geniş bir musiki birikimi olan, bilgili, araştırmacı, zevki yüksek bir sanatkârdır. Henüz yayımlanmamış olan bir kemençe metodu vardır. Cüneyd Orhon 16 Haziran 2006'da İstanbul'da öldü. Mezarı Edirnekapı mezarlığındadır.

Bu biyografi kuru bir ansiklopedi maddesine benzer. Cüneyd Orhon'u tanıyabilmek için ona biraz daha yakından bakmak gerekir. Ben Cüneyd Orhon'u ömrünün son on yılında tanıdım; kemençe icralarının kayıtlarından bir seçme olan bir albümünü, bir de Özdal Orhon'un icralarını yayıma hazırladım. Kemençe konusunda bana uzun, ayrıntılı bir mülakat verdi; bu mülakatı albümünün kitapçığına koymuştum. Arkadaşım Ersu Pekin'le hazırladığımız, Açık Radyo'da iki buçuk yıl kadar süren, kırk eski radyocunun anılarını anlattıkları, toplamı yüz saati aşan Radyo Anıları dizisinde bize en ayrıntılı mülakatı o verdi, tam on altı saat süren bu mülakatta Cüneyd Orhon bütün bir radyo geçmişini sayfa sayfa anlattı. 2000-2001 yayın döneminde radyoda yayımlanan bu mülakatı sonradan, bir kitapta topladım. Tabii, musiki konulu pek çok sohbetimiz oldu. İşte bu vesilelerle musiki kişiliğini olduğu kadar kendisini bir birey olarak da tanıma imkânı buldum.

Konuşmamın birinci bölümünde sizlere Cüneyd Orhon'u daha yakından tanıtmaya çalışacağım. İkinci bölümünde de onun çaldığı saz olan kemençe üzerinde duracağım.

Cüneyd Orhon musiki hayatının önemli bir bölümünü radyoda geçirdi. Bir radyo icracısı olarak tanındı ilkin. Türk Musikisi Devlet Konservatuarı açılıncaya kadar da bir radyo adamı olarak öne çıktı.

O dönemde radyonun çok büyük bir önemi vardı. İlk radyonun kurulduğu 1926'dan sonraki elli yıl boyunca, yani Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nın kuruluşuna kadar ülke musikisinin en önemli icra ve yayın organıydı radyo. Dahası, konservatuarın olmadığı bir dönemde devlet radyosu zaman zaman bir yarı-okul kimliğine de bürünmüş, yetenekli gençleri bünyesine alıp yetiştirmiştir. Cüneyd Orhon tam bir radyo adamıydı. O yıllarda faaliyet gösteren üç radyoda da (sırasıyla Ankara, İzmir, İstanbul radyolarında) çalıştı. Önce, Müzik Yayınları şefi Cevdet Kozanoğlu yönetimindeki ilk devlet radyosu olan Ankara radyosunu tanıdı. Bu ilk radyoda iki büyük musikişinas vardı: Mesut Cemil ile Ruşen Ferit Kam. Kozanoğlu ciddiyeti, disiplini, radyo aşkıyla, Mesut Cemil ile Ruşen Ferit Kam da musiki icrasının seviyesini yükselten çalışmalarıyla Türkiye'de radyoculuğun temelini atmışlardır. Türk radyoculuğu daha sonra belirli bir seviyeye ulaşmışsa, o temel üzerinde yol alınmıştır dersek bir gerçeği teslim etmiş oluruz. Cüneyd Orhon musiki icrasında da, radyo yönetici-

liğinde de ciddiyetiyle tanımış bir insandı. Onun ciddiyetinin, titizliğinin köklerini Cevdet Kozanoğlu yönetimindeki böyle bir Ankara Radyosu'nu musiki hayatının daha başındayken tanımış olmasında arayabiliriz. Cüneyd Orhon radyolarda sadece saz çalmadı, Ankara, İzmir, İstanbul radyolarında, 1960'tan sonra kurulan TRT bünyesinde birinci derecede idarî sorumluluklar da üstlendi. Radyo-nun hemen hemen bütün kademelerinde çalıştı.

İzmir radyosunun kurucusu sayılmalıdır. İzmir Radyosu'nun ilk müzik yayınları şefi odur. 1953'te Refik Ahmet Sevengil ile Cevdet Kozanoğlu'nun ricası üzerine görevlendirildiği İzmir'de gördüğü radyo binası İzmir Fuarı'nun bahçesindeki derme çatma dört duvardan ibaret bir barakaydı. Musiki yayınları da tamamıyla başıboş bir haldeydi İzmir Radyosu'nda. Cüneyd Orhon burada kısa zamanda gerek sanat, gerek halk musikisinde radyoyu derleyip topladı. Musiki yayınlarında bir radyo düzeni kurdu. Nota okumasını bilmeyen, programdaki şarkıları ezberleyip okuyan icracılara nota öğretti, böylece onların repertuvarlarını genişletti. Şehrin musiki zevkini geliştirmek amacıyla, İstanbul'dan çok değerli musikişinasları İzmir'e davet etti. İzmir Radyosu'nun gerek maddî, gerekse teknik imkânları çok kıtî tabii, yine de Münir Nurettin Selçuk, Ahmet Çağan, Vecihe Daryal, Vecdi Seyhun, halk musikisinde de Bayram Aracı gibi seçkin musikişinaslara İzmir'de konserler verdirdi. Cüneyd Orhon'un bütün bir radyo geçmişi yayıma hazırladığım *Cüneyd Orhon Anlatıyor: Radyo Günlerim* adlı kitapta bulabilirsiniz.

Cüneyd Orhon musikiye geç sayılabilecek bir yaşta, yirmi yaşında başladığını söyler, bunu söylemekten utanmadığını da sözlerine eklerdi. Bir gün bana şöyle demişti: “Ben bir gün profesyonel bir musikici olmak, meşhur olabilmek için değil, kemençe denen sazı öğrenebilmek için saza başladım.” Bu sözden, bu yaklaşımdan etkilenmişim. Her şeyden önce musiki aşkını çok sade, çok güzel bir şekilde dile getiriyordu. Ama bir toplumun musiki zevkinin yükselmesinin yolunu da gösteriyordu. Her toplumda musiki sanatı ve kültürü bu sanatı seven amatörlerin omuzları üstünde yükselir. Bir başka deyişle, bir ülkede musikiyi yükseltecek olan şey, profesyonel icracıların sayısı değildir. Amatörlerin musiki aşkıdır. Amatör kelimesi çok kere zihinlerde yanlış bir çağrışıma yol açar. Acemi, müptedi, hevesli gibi sözlerle eş tutulur. Oysa sahici bir amatör bir uğraşa, bir sanata gönül vermiş olan bir kimsedir. Gönül verdiği, ondan geçimini temin etmesini beklemediği için de ciddi biridir amatör. Profesyonel ise, o uğraşla, o sanatla, o meslekle geçimini temin eder, geçimini temin ettiği, bu işi hayat uğraşı haline getirdiği için de işinde uzmanlaşmıştır. Bu anlamdaki amatörlikle bu anlamdaki profesyonellik pekâlâ bağdaşabilecek kavramlardır. Bir insan sevdiği sanatı amatör bir ruhla ama profesyonelce bir ehliyetle icra edebilir. Cüneyd Orhon'un söylediği o sözün asıl anlamı da budur. O da amatör bir ruhla ama profesyonelce bir ehliyetle çalışmıştır sazını. Elbette sadece Cüneyd Orhon'a has bir şey değildir bu. Onun yaşıtı daha birçok musikişinasta görüyorum bu meziyeti. Bu musikinin 1920'li, 1930'lu yıllarda doğan, Cumhuriyet'in ilk kuşağında yer alan kalburüstü icracılarını düşünün. Bunların çoğu tanburu, neyi, kanunu, udu, kemani, kemençeyi çalabilme yahut şarkı söyleyebilme sevdasıyla musikiye heves etmiş, o hevesin verdiği güçle uzman, usta, üstad seviyesine yükselmiş insanlardır. Bu kuşağın bu yönüne duyduğum saygıyı burada dile getirmekten kendimi alamıyorum. Yıllar geçtikçe, toplumun sevgisini kazandıkça, bu musikişinaslar elbette herkesin tanıdığı kimseler olmuşlardır. Ama sanat kaygısını hiçbir zaman elden bırakmayıp musikiyi bir geçim kapısı haline getirmemişler, bu yüzden de değerlerince para kazanmamışlardır.

Bu sempozyuma adını veren Cüneyd Orhon'u tanıtırken onun beğendiği, etkilendiği, üzerinde iz bırakan musikişinasları anmak onun musiki dünyasına biraz daha yaklaştıracaktır bizi. Cüneyd Orhon ömrü boyunca kendisini en çok etkileyen musikişinasın Münir Nurettin Selçuk olduğunu söylerdi. Solo konserlerinde yirmi yıl eşlik ettiği Selçuk hakkında şöyle demişti: “Münir bey her konserine büyük bir heyecanla hazırlanırdı. Ama o heyecanı sazlarına da geçirirdi. Onunla birlikte bir konsere hazırlanmak akademik bir çalışmaya katılmak gibiydi... O kadar ciddiye! Musiki hayatımın en çok önemseydiğim yanı Münir beye eşlik ettiğim konserlerdir.”

Selçuk dışında etkilendiği musikişinasları şöyle anlatmıştı: “Nubar Tekyay, Sadi Işlay, Yorgo Bacanos, İzzettin Ökte... Onları da dolaylı hocalarım sayabilirsiniz. Onlarla çalarken, yaptıkları güzel şeyler benim içime akıyor gibiydi. Nubar'ın kemanına hayrandım. Birlikte çalmak isteğini en çok duyduğum sazanelerden biriydi. Sonra, Enise Can'ın kişiliği, sazına verdiği önem beni etkilemiştir. Mansur akortla keman çalan üstün vasıflı bir musikişinas, sazına hâkim, çok kişilikli, kültürlü bir hanımefendiydi. Cevdet Kozanoğlu, Vecdi Seyhun, Alâeddin Yavaşca, Niyazi Sayın, Bekir Sıtkı Sezgin de çok değer verdiğim, saygı duyduğum sanatçılardır.”

Kemençe çalanlara gelince, Ruşen Ferit Kam'ın kemençesine hayrandı. Kemençeye daha yeni başladığı yıllarda sazını akort edip radyo başına geçer, Ruşen Ferit Kam Ankara radyosunda çalarken, o da İstanbul'daki evinde Kam ve saz arkadaşlarına radyo başında kemençesiyle eşlik edermiş. Bu kemençe üstadını şöyle anlatırdı: sazın zorluklarını yenebilmek için çalışmaktan hiçbir zaman vazgeçmeyen, tekniği zorladığı için çalınması zor eserler üzerinde çalışan, çok kuvvetli, yaratıcı pozisyonları olan, ama disiplini hiçbir zaman elden bırakmayan, kimseyi taklit etmeyen, tamamıyla kendine has, şahsiyetli bir üslubu olan, sazına son derecede hâkim bir kemençeci... Ruşen Kam'a hayranlığı hiçbir zaman eksilmedi. Bu bakımdan, Cüneyd Orhon'un kemençeciliğinin temelinde iki icracı vardır: biri hocası Kemal Niyazi Seyhun'dur, bu sazı ondan, kendi deyişiyile “en faydalı biçimde” öğrenmiştir; öbürü de “sanal hocam” dediği Ruşen Kam'dır.

Kendi kuşağının ve kendisinden önceki kuşakların kemençecileri hakkındaki görüşlerini sormuştum bir mülakatımda. Kısaca onları da belirteyim. Plaklarını dinlediği Anastas için şöyle demiş o mülakatta : “Anastas çok güzel bir kemençeci. Hep çok parlak yıldızlara bakınca, gökte onlar kadar parlak görünmeyen öteki yıldızları göremezsiniz. Anastas bir Vasil, bir Cemil değil ama çok temiz, çok güzel bir icracı. Doğrusu çok güzel ifadeler var plaklarında. Mesela ud ve kanun eşliğinde plağa çaldığı Tatyos'un rast peşrevinde baştan sonra bir maestro gibi çalışıyor, saz ekibini yönetiyor.”

Haluk Recai, Hadiye Ötügen, Paraşko da değerli sanatçılardı. Şöyle diyor bu üç kemençeci hakkında: “Haluk Recai tıpkı Kâni Karaca'nın mevlidde, kasidede, gazelde uyguladığı gibi çok kısa bir süre içinde çok güzel ezgiler bulabilen, ajilitesi yüksek, ses rengiyle, duygulu çalışıyla beni etkilemiştir. Günümüze ne yazık ki pek az kaydı gelebilen Hadiye Ötügen'i “zor eserleri rahatlıkla çalabilen büyük bir kemençeci” olarak tanıtıyor. Radyodaki saz arkadaşlarından Paraşko ise “tekniğe önem veren, tekniği yüksek bir kemençeci”ydi.

Cüneyd Orhon'un biraz önce andığım, “Hep çok parlak yıldızlara bakınca, gökte onlar kadar parlak görünmeyen öteki yıldızları göremezsiniz” sözünü gözden kaçırmayalım. Cüneyd Orhon gerçekten de böyle düşünürdü. Üzerinde ayrıca durulmayı hak eden, ne kadar doğru bir görüş!

Ne kadar faydalı bir öğüt de diyebiliriz. En basiti, bizde ilk musiki zevkini uyandıran musikişinasları bir bir hatırlamaya kalksak, aralarında Cüneyd Orhon'un tarifine uyan pek çok musikişinas olduğunu görürüz.

Hiçbir musikişinası küçümsediğini görmedim. Başka birçok kimsenin dudak büktüğü hanenelerin, sazandelerin de bu musikiye hizmet ettiklerini düşünürdü. Tersine, musikide yıldızlaşmamış olan ama sazını temiz bir şekilde çalan, toplu icrada öne çıkmayan ama ortak icrayı besleyebilecek bir biçimde saz çalan icracıları takdir etmesini bilirdi. Böyle sazandeler hakkında, "Sazını faydalı bir biçimde çalıyor," derdi. Sadece icracıları değil, musikinin herhangi bir alanında faaliyet gösteren yazarları, çizerleri, saz yapımcılarını, teknisyenleri, hattâ radyo memurlarını olumsuz sayılabilecek yönleriyle değil, en olumlu taraflarıyla görmekten yanaydı. Hepsinin bu musikiye bir "hizmeti" olduğuna, olabileceğine inanırdı.

Osmanlı-Türk musikisi ondokuzuncu yüzyılda Dede Efendi ile öğrencilerinin eserleriyle bestekârlıkta en yüksek noktasına erişmiştir. Gelgelelim, icranın en yüksek noktasına eriştiği dönem de yirminci yüzyıldır. Eski icranın çok iyi bir icra olduğunu sanmam. Bu başarıyı sadece yıldızların çalışmalarıyla sınırlandırırırsak, başarının çapını gözden kaçırabiliriz. Ortak bir başarı var ortada. Nitekim, yirminci yüzyılın musiki değerlerini bir bir saymaya, isimlerini sıralamaya kalksak, kolaylıkla altından kalkamayız bu işin. O parlak yıldızlarla sınırlı kalmayan çok daha geniş çaplı, çokyönlü bir zenginlik olduğunu görürüz de ondan. 1976'da açılan bu konservatuvardan yetişenlerin, en yeni musiki kuşaklarının arkasında çok dikkate değer bir icra zenginliği var. Bu zenginliğe katkıda bulunanları tanımak lazımdır. İşte bunlardan biri: Ahmet Çağan... Bugünkü kuşakların pek tanımadığı Ahmet Çağan'ı bakın nasıl anlatıyor Cüneyd Orhon: "Ahmet Çağan yeteneğiyle, içindeki ruh zenginliği ve musikideki çok ileri anlayışı dolayısıyla keşfedilmemiş bir hazinedir adeta. Bir yıldız diyemeyiz Ahmet'e, ama vazgeçilmez değerinde bir ses sanatçısıydı. Eşlik etmekten çok zevk aldığım sanatçıların başında Ahmet gelir. Onun solosu benim için ayrı bir şeyi ifade ederdi. Sanat yaptığımı hissedirdim."

Ahmet Çağan sadece çok değerli bir hanende değildi. Genç kuşakların tanımadığı bir yönü daha vardır; Cüneyd Orhon'a göre, harikulade bir koro şefiydi Ahmet Çağan. Ona kulak verelim yine: "Her yayınına büyük bir titizlikle hazırlanırdı. Her çalışmasında kendini aşmaya çalışır, yaptığını yeterli görmezdi. (...) Öyle sanıyorum ki, zihnindeki yüksek icrayı koro şefliğinde bulmuştu. Onun için koro adeta bir saz, Ahmet Çağan da büyük bir kudretle o sazı istediği şekilde konuşturabilen bir virtüozdu. Biraz daha yaşamış olsaydı bunu herkes teslim edecekti. Biz de çok değerli bir şef daha var diyebilecektik." Ahmet Çağan'ın bu yönünü Cüneyd Orhon'dan öğreniyoruz.

Şu gözlemi de o günlerde radyonun ne kadar önemli olduğunu dile getiriyor: "Radyoda bazı arkadaşlarımız hakikaten konser verir gibi bant doldururdu. Tülün Korman bunlardan biriydi. Ben ona eşlik ederken daima heyecan duymuşumdur."

Emin Ongan'ın da onun hayatında çok önemli bir yeri vardı. Emin Ongan'ın eşsiz bir musiki hocası olduğunu belki de hiç kimse bu kadar özlü bir biçimde anlatmamıştır. Şöyle diyor: "Öğrenci yetiştirmekte özel bir kabiliyeti vardı. Öğrencisine sanat akıtan bir kaynağı adeta. Hem faydalı

bilgiler verir, hem de sanat aşkı aşılmasını bildirir. Bu iki özelliğin bir kişide birleşmesi zordur. Bana daha iyi şeyler yapma gücünü aşılayan bu değerli musiki adamı beni çok etkilemiştir.”

Cüneyd Orhon'un çoğunu çok yakından tanıdığı musikişinaslardan bir kısmı bunlar. Bir de kendisiyle tanışmadığı halde özel bir değer verdiği bir bestekâr vardı. Cüneyd Orhon yirminci yüzyılda yeni ezgiler, yeni sadalar getiren bestekârlara özel bir sevgi beslerdi. Bu yenilikçi bestekârlar arasında Ali Rifat Çağatay'ın ayrı bir yeri vardı. Ali Rifat Bey'i hâlâ yeterince değerlendiremediğimiz gizli, yarı gizli bir kaynak gibi görürdük. Ona göre, Ali Rifat Bey, zamanının ön sırada yer alan bir udîsi olmanın dışında, gerek eserleriyle, gerekse fikirleriyle ileriye gösteren, geleceğe bakan çok önemli bir bestekâr ve musiki adamıydı. Yirminci yüzyılda eskileri, ondokuzuncu yüzyıl bestekârlarını taklit etmeyen yeni bir musiki ortaya çıkmışsa, bunda, Cüneyd Orhon'a göre, Ali Rifat Bey'in büyük payı vardı.

Cüneyd Orhon'un biyografisini verirken nota yazımı alanında da çalışmaları olduğunu belirtmiştim. Eski nota yazımlarının radyolarda çalınabilmesi için radyo bünyesinde kurulan, eski eserlerin yazımlarını redaksiyondan geçirmekle görevli kurullarda da çalışmıştır. Cüneyd bey nota redaksiyonu üzerinde çalışmayı ömrü boyunca sürdürdü. Konservatuvarda derslerde kullanılan notaların da pek çoğu onun kaleminden çıkmıştır.

Çok güzel bir nota yazısı vardı, bir nota hattatıydı demek lazım. Siyah çini mürekkeple özenle yazdığı notaları ilk defa gördüğüm zaman matbaada basılı nota sanmıştım. Hazırladığı kemençe metodu bir gün basılırsa, bana kalırsa, onun kaleminden çıktığı gibi, bir tıpkıbasım olarak yayımlanmalıdır.

Cüneyd Orhon kemençede kendisini belli bir geleneğin bir takipçisi olarak görürdü. Kemençe üslubu bakımından kendisini Vasil geleneğine bağlı sayardı. Vasil'in kemençe üslubu hocası Kemal Niyazi Seyhun'la günümüze ulaşmıştı. Vasil'den kemençe dersi almış olan Suphi Ziya Özbekan'dan da Vasil'in tekniği hakkında bilgi edinmişti.

Cüneyd Orhon'un benim çizebildiğim kişilik portresi budur...

Konuşmamın bundan sonraki bölümünü Cüneyd Orhon'un çaldığı saza, kemençeye ayıracam. Ama ilkin şu soruyu soralım: neden kemençe sempozyumu? Her saz için bir sempozyum düzenlenebilir elbette. Ama kemençenin öteki sazların hepsinden farklı bir yönü var. Öteki sazların hepsi belirli bir istikrara kavuşmuş. Oysa kemençe kabına sığmamıştır, hâlâ öyledir. Sazın geçmişine bakıyoruz: son derece hareketli, son derece dinamik. İlginç bir coğrafyada çalınmış: Orta Avrupa'da Macaristan'da, Doğu Avrupa'da (Lehistan, Bulgaristan), doğu Akdeniz havzasında (İstanbul, Girit gibi) çeşitli halk musikisi gelenekleri içinde yer bulabilen bir kullanışlılık taşımış. Kullanıldıkça geliştirilmiş, geliştirildikçe değişmiş, dönüşmüş. Bir halk sazıymış önce. Uzun zaman öyle kaldıktan sonra sanat amaçlı musikiye girmiş. Türkiye'de incesaza girdikten sonra birdenbire şahlanmış, büyük bir ilgi görmüş. Üstadları yetişmiş. Batı tekniğinde Türk musikisine de kazandırılmak istenmiş. Bu amaçla boyutlarını büyütme denemişler. Kısacası, işlenmemiş bir saz iken durmadan işlenen, işlenmeye de devam eden bir saz haline gelmiş. Bakir bir sazken olgun bir saza doğru gelişmesi kemençeye yepyeni bir statü kazandırmıştır. İşte bütün

bu gelişme, işleme, istikrar arayış sürecinin sorunlarıdır bu konuda bir bilimsel toplantı düzenlenmesinin gerekçesi.

Bunu belirttikten sonra kemençenin mazisine bir göz atacağım. Ama daha önce kısaca üzerinde durmak istediğim bir nokta var. Kemençe çalanlara Türkçede “kemençeci” denmiş, bu kelime metinlere de böyle geçmiştir. Eski metinlerde sadece birkaç yerde “kemençe” (kemençevî değil) diye bir kelime gördüm. Ama benimsenmemiştir bu. Yayıgın olan kelime ‘kemençeci’dir. Gelgelelim, kemençe 1970’lerde iyice yaygınlaştıktan, saygın bir saz katına yükseldikten sonra, muhafazakâr bir tutumla “kemençevî” diye bir kelime uyduruldu. Kemençevî kelimesini ben ilkin 1948-1950 yılları arasında yayımlanan *Türk Musikisi Dergisi*’nde Emin Ongan’ın bir yazısında görmüştüm. Ama bu kelime o yıllarda değil, 1980’lerde daha bir kullanılır oldu. Türkçede sazendelerin çaldıkları saza eklenen isim / sıfat takısı sazdan saza değişmiştir: udî, tanburî, kanunî, keman çalana hem kemancı hem kemanî; viyolonsel çalana violonselist, piyano çalana piyanist denmiştir. Bunlara karşılık, “-ci / -cü” takısıyla olanlar da var: davulcu, zurnacıyı bir kenara bırakırsak, çöğür-cü, kopuzcu, bozukcu, karadüzenci, klarnetçi, tanburacı (Tanburacı Osman Pehlivan gibi), lavtacı. Kemençe çalanlar da, musiki tarihine “kemençeci” diye geçmiştir. Lavta çalanlar lavtacı diye anılırken (Lavtacı Andon, Lavtacı Ovrık gibi), lavtanın yanı başında yer alan sazı çalana da kemençeci denmesi en kestirme yoldu zaten. Örnekler vereyim:

Evliya Çelebi kemençe çalanları anarken “Sazendegân-ı Kemançeciyan” başlığını kullanıyor (bkz. Özergin 1971). Sultan II. Mahmud dönemi saray sazendelerinden Tahir Ağa, Kemençeci Tahir Ağa diye anılmıştır (bkz. 1987: 145). “Dinle sözüm ey dilrübâ / Gidelim seninle tenhâ / Edelim sayende safâ” güfteli meşhur acemaşiran şarkının bestekârı bütün kaynaklarda “Kemençeci Usta Yani ” diye anılmıştır. Bir örnek de edebiyattan: yazar Sabahattin Ali’nin *Kuyucaklı Yusuf* adlı romanında şöyle bir cümle vardır: “Kaymakam Selahattin beyin yanındaki doktor musiki meraklısıdır. (...) Güzel tanbur çalardı; (...) bugünlerde çalıştığı, kemençeci usta Nikolaki’nin mahur saz semaisini tekrar ediyordu.” (s. 8)

“Kemençeci” diye anılan öteki sazendeler de şunlar: Hasan Fehmi Mutel, Nedim Şükrü Bey (“Yüceldikçe yüceldi yüce dağlar” diye başlayan hicaz şarkının bestekârı), Hafid Bey (Göktekin).

Bu örnekler ortadayken, saz çalanı gösteren Türkçe “- ci / - cü” isim / sıfat takısının neden istenmediğini, neden ille de Farsça kökenli “- vî” takısına ilgi duyulduğunu doğrusu anlamıyorum.

Şimdi bu sazın geçmişten günümüze nasıl geldiğine bakabiliriz. Spekülasyonların dışında, belgelenebilen bir geçmişten söz etmeliyiz elbette. Osmanlı kaynaklarında bu konuda işe yarar hemen hemen hiçbir şey bulamıyoruz. Edvâr denilen nazariyat kitaplarında, risalelerde sadece perdeler, makamlar, usûller üzerinde durulmuş, sazlar konusuna nerdeyse hiç girilmemiştir. Bu konuda batılı kaynaklara başvurmak kaçınılmaz. Ne var ki, kemençenin uzak geçmişine ilişkin kayıtlar orada da bulanıktır. Ama uzak geçmişe yönelen çalışmalarda çoğu zaman doyurucu bir sonuca varılmaz zaten, bulanıklık kaçınılmazdır. Kimi zaman da spekülasyonlar gerçeğin kendisiymiş gibi ortaya sürülür. Fakat ondan daha önemlisi, köken çalışmaları bir sazın gerçek kimliğini tanımlamıyor, tanımlayamıyor. Şu saz eski Yunan kökenlidir denir, Çin, Bizans, Orta Asya vb. kökenlidir

denir. Amaç sazın kökenini sözüm ona tesbit etmek olunca, o sazın somut, canlı kimliği çok kere konu dışı bırakılmış olur. Halbuki bir sazın kökeninden çok daha önemli olan şey, o sazın kullanıldığı gelenekte nasıl bir teknikle, nasıl bir üslupla ve nasıl bir musiki ortamında çalındığıdır. Bir kültürden bir başka kültüre geçen bir saz, çok kere, girdiği kültüre özgü değişimlere de uğrar. Bu arada sazın kendisi de değişir, zenginleşir. Kökenci çalışmalarda bütün bunları önemsenmezse, varılan sonuçlar kuru, soğuk bir soyutlama olmaktan ileri gitmez. Bir sazın geçmişinin çok eskiye dayandırılması bizi çok kere bugünden uzaklaştırır, bu da sazın hem gösterdiği gelişmeyi, hem de bugünkü kimliğini görmeyi önemsememek anlamına gelebilir.

Biz yine de sazın kökeniyle ilgili birkaç kaydı analım. Değerlendirme ölçütümüz, bizim fasıl kemençesinin gelişimine, değişimine ışık tutup tutmadığı olmalı. Curt Sachs kemençenin Bizans kökenli olduğunu yazmıştır. Ne var ki, Laurence Picken'in da dikkati çektiği gibi, Sachs kemençeden, yakın doğunun "kemençe-i Rûmî" (yahut "Bizans kemanı") ile "Kafkas kemanı"ndan (yani Karadeniz kemençesinden) Yunanistan, Bulgaristan ve Yugoslavya'da *lyra* denilen, armudî şekilli, üç giriş telli, tırnak yüzlerinin tellere dokundurulmasıyla çalınan kemençeden ve aynı sazmış gibi bahseder (bkz. s. 275-276). Mahmut Ragıp Gazimihal Türkçede sazın kaynağı konusundaki ilk ciddi incelemeyi yayımlayan yazardır. Gazimihal onaltıncı yüzyıl Alman musiki tarihçisi Martin Agricola'nın (1486-1556) *Musica Instrumentalis* (1528) adlı kitabında geçen "Bu Leh kemençesinde, sanatçı, tırnak yüzlerini tellere dayata dayata çalar" (Gazimihal 1958: 52) kaydını belirttiikten sonra, armudî kemençenin kökeninin "Leh hegüdü" olduğu kanısına varıyor. Gazimihal'in araştırmasına göre, armudî kemençe Macar, Rumeli ve Ege topraklarına Polonya'dan inmiş, ama oralarda "folklor çerçevesinde" kalmıştır (a.g.e: 53).

İngiliz müzikolog Anthony Baines de (bkz. *Ancient and Folk Backgrounds*) bu sazın Arapça *rubebe* yahut *rebec* adını almış olmakla birlikte, Eski Yunan sazları tipinde olduğunu; Yunanistan'da, Anadolu'da, Ege adalarında hâlâ çalındığını belirttiikten sonra, sazın onbirinci yüzyılda batıya götürüldüğünü ileri sürmekte ve yine Martin Agricola'nın (1486-1556) *Musica Figuralis Deudsch* adlı eserinin 1545'te yayımlanan ikinci baskısında "Leh kemancılarının bu sazın telleri arasına bastıklarını ve tellere parmak tırnaklarıyla dokunduklarını" yazdığına dikkati çekmiştir (1545: 198-199).

Bu sazın eski kaynaklarda çıkan bir de resmine ihtiyaç var tabii. 1761-1767 yılları arasında seyahat eden Alman asıllı Danimarkalı gezgin Carsten Niebuhr seyahatnamesinde *lyra*'nın, armudî kemençenin gerçekçi bir resmini yayımlamıştır. Yine aynı on yılın ürünü olan bir kaydı daha var. Fransız musiki tarihçisi Blainville *lyranın* kaba bir resmini çizmiştir (1767). Kitabını 1780'de yayımlayan Fransız Laborde ise, armudî kemençenin resmini vermekle yetinmemiş, bu sazın tırnakların yandan tellere dokundurulmasıyla çalındığını da belirtmiştir (s. 380). Osmanlı metinlerinde bulamayacağımız kayıtlardır bunlar.

Eflak, Boğdan ve Besarabya'nın 1779'a kadarki tarihini yazan Alman Franz-Joseph Sulzer kitabının "Türk Oda Musikisinin Sazları" ara başlıklı bölümünde, kemençeye de yer vermiş olduğu izlenimini uyandırır. Sulzer bu sazın adını "kemanı" diye okunabilecek bir imlayla yazmıştır (*Kiemany*). Herhalde bu sazı çalanla sazın kendisini ayırt edememiş. Şöyle diyor: "*Kiemany* bir çeşit

kemandır, *mandolin gibi kavisli bir teknesi vardır, dize konarak çalınır.*" (Sulzer 1779: 434; altını ben çizdim). Ben bu tanımdan, kastedilen sazın armudî kemençe olabileceği izlenimini edindim. Sazın mandoline benzetilmesi de Girit kemençesine benzer bir teknesi olduğunu düşündürüyor.

Yazar bu sazı "Türk Oda Musikisinin Sazları" başlığı altında, ney, tanbur, sinekemanı gibi sazlarla bir arada anıyor. Bu durum armudî kemençenin incesaza İstanbul'dan çok daha önce Eflak'ta (yahut Balkanlar'da) girmiş olabileceğini düşündürüyor. Gazimihal armudî kemençenin "Rumeli tarafından gelerek İstanbul'a katıldığını düşünüyordu (1958: 52). Onun bu görüşüne katkı sağlayabilecek bir kayıt bu.

1867'de Paris'te düzenlenen bir sanat sergisinde Türk musikisi sazları arasında bir de kemençe yer almıştır. Bu ondokuzuncu yüzyıl kemençesi bugün Londra'daki Victoria and Albert Müzesi'nin deposundadır. Ben bu kemençeyi 1991 yılında depodan çıkarttırıp görmüştüm. Üç telli, akort burguları fildişinden; sırtı ve yukarı kısmı fildişi kakmalı başa ile süslü çok güzel bir biçimde imal edilmiş, nefis bir kemençeydi. O dönemde 7 sterlin, 5 şilin 9 peni karşılığı satın alınmış.

Bu kayıtlar, batı kaynaklarında bulduklarımız. Türkçe kaynaklarda bu kadarını bile bulamıyoruz. Eski metinlerde doğrudan doğruya bu saz hakkında yazılmış hiçbir şey yok. Öteki sazlar hakkında da yok denecek kadar az bilgi varken, kemençe hakkında hiçbir şey bulunmaması pek de yadrganmamalı. Osmanlı-Türk musikisinin sazları hakkında başvurulabilecek belki de en önemli yerli kaynak nakkaşların bıraktıkları nakışlardır. Osmanlı dünyasında çalınan sazların çoğu bu nakışlarda resmedilmiştir; harem kadınlarının çaldıkları sazlar da buna dahildir. Ama ne yazık ki, kemençe burada da talihsiz. Levnî'nin *Surname-i Vehbi* adlı albümü kitap olarak basılmıştır; orada pek çok saz var, ama armudî kemençeyi bulamazsınız.

Bizim kaynaklarımızda, armudî kemençe dışında, kemençe yahut kemañçe adıyla anılan üç saz daha var: birincisi rebap, ikincisi Karadeniz kemençesi, üçüncüsü de ıklığ. Onyedinci yüzyılda Evliya Çelebi'nin kemañçe diye andığı saz, şüphesiz, rebaptır. Sultan I. Mahmud dönemi saray bestekâr ve sazendelerinden Kemanî Hızır Ağa'nın 1749'da "keman-ı Kıptî" kaydıyla çizimini verdiği sazın sadece tek teli vardır. Fasıl kemençesinin en ilkel biçimi diyebiliriz buna (bkz. *Tefhîmü'l-Makamat...*). Kıptîler Mısır'da yaşayan bir hıristiyan halktır. Çingene değildir bu halk. Ama her nedense Anadolu'da kıptî ile çingene eşanlamlı olarak kullanılmıştır. Demek ki, onsekizinci yüzyılda bu ilkel kemençeyi çingeneler çalıyordu.

Üç telli armudî kemençenin resmedildiği sadece bir nakış var. Enderunî Fazıl'ın 1793'te yazılmış olan *Hubânnâme ve Zenannâme* adlı kitabına koyduğu armudî kemençe resmi bu sazın nakışlardaki tek gerçekçi temsili durumunda. Bu resim kemençenin çalındığı ortamı da yansıttığı için ayrı bir değer taşıyor. Herkesin bildiği bu resimde bir meyhanede yiyip içen birinin masasının önünde armudî kemençe ile lavta eşliğinde ya bir tavşan rakediyor, ya da bir hanende şarkı söylüyor. Bu sanatkârın hanende mi, yoksa rakkas mı olduğu o kadar önemli değil. İcra edilen musikinin o ağırbaşlı murabaların, semailerin musikisi olmadığı açıktır.

Saray masraf defterlerini inceleyip yayımlayan İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı" adlı araştırmasında kemençenin incesaza girmeden önce

ne tür bir musıkide çalındığını açıkça gösteren bir kayıt var. Enderunî Fazıl'ın *Hubânnâme ve Zenannâme* adlı kitabının yazıldığı günlerdeyiz. Sultan I. Abdülhamid'in kızı Esmâ Sultan'ın sarayındaki musiki ve eğlence faaliyetleri anlatılırken şöyle deniyor: "(...) Cariyelere oyun talim eden bir Frenk vasıtasıyla alınan kemençe ustasının aylığı yüz kuruş olup (...) Bunlardan başka cariyelere lavta ve kemençe talim eden maaşlı Tavşan (Rum) ustalar da vardı." (s. 110)

Biraz daha sonrasına uzanalım. Musiki tarihine "Kemençeci Tahir Ağa" diye geçen, Hızır İlyas Ağa'nın *Letaif-i Enderun* adlı kitabında da aynı unvanla anılan, Sultan II. Mahmud dönemi saray musikişinaslarından, "Gönlümü bir tıfl-ı dilbâz, eyledi kendine hem-râz" güfteli meşhur bir hicazkâr şarkının bestekârı kemençeci Tahir Ağa'nın çaldığı sazın hangi kemençe olduğunu açıkça bildiren bir kayıt yok. Fakat şöyle bir çıkarsama olabilir: Tahir Ağa aynı zamanda tanbur çalıyordu (bkz. Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey: 273). İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın adı geçen incelemesinde I. Abdülhamid, III. Selim, II. Mahmud dönemlerinin saray musikişinasları sıralanırken, "padişah çavuşları" arasında Tanburî Tahir Ağa da vardır (s. 108). İşte bu Tahir Ağa kemençeci Tahir Ağa olsa gerektir. İncesaz fasıllarında tanbur çalıyor, ama saraydaki kaba saz eğlencelerinde armudî kemençeyi tercih ediyordu. O dönemde tanburu iyi çalan pek çok sazende vardı, oysa kemençeyi çok iyi çalan birini bulmak herhalde pek kolay değildi; bu yüzden kemençesi daha çok önemsenmiş, böylece kemençeci diye anılmış olabilir. Tahir Ağa hakkındaki bu tahminimi ilk defa burada belirtiyorum.

Tahir Ağa ile ilgili kayıtlar 1818 öncesinden kalma. Buradan yüzyılın ortalarına doğru yürüelim. Kemençenin incesaza giriş süreci başlamaktadır. Kaba saz takımlarında kemençe çalıp da incesaz musikisi için gerçekten güzel eserler besteleyen kemençeciler vardır artık. Bunlardan biri Tahir Ağa'ydı. Daha sonra doğan iki kemençeci var: biri Kemençeci Usta Yani; öbürü hüseyinî, müstear, buselik peşrevleri klasik musiki konserlerinde, mahur saz semaisi de fasıllarda çalınan kemençeci Nikolaki. Bu iki kemençeci de ondokuzuncu yüzyılın ortalarında doğmuşlardır. Vasil'den önce yahut aynı dönemde kemençe çalanlara baktığımızda bir de şunu görüyoruz: Tahir Ağa, Kemençeci Usta Yani, Nikolaki gibi sazendeler kemençeyi, lavtacılar da lavtay kaba saz takımlarında çaldıkları halde incesaz için gerçekten ince eserler bestelemişlerdir. Bu da dikkat çekici bir nokta.

Kemençeyi incesaza kesin olarak sokan, kürdilihicazkâr faslının değişmez peşrevi haline gelen kürdilihicazkâr peşrevinin bestekârı kemençeci Vasil'in gerisinde böyle bir birikim var.

Vasil'in kemençeye bir deneme niteliğinde olan bir dördüncü tel eklediği, daha sonra Tanburî Cemil'in de bazen dört telli kemençe çaldığı biliniyor. Bugün kemençe çalanlardan bazıları, bu dördüncü telin sazın ses sahasını pest taraftan genişlettiği kanısındalar.

Bu dönemde, yani ondokuzuncu yüzyılın sonlarıyla yirminci yüzyılın başlarında kemençe de bir Rum, Çingene ve Çingene Rum geleneği dikkati çekiyor. Vasil kemençeyi Fenerli Yorgi adlı bir Rumdan öğrenmişti. Daha sonrakiler arasında, Vasil'in oğlu Yorgo (yahut Yorgaki), Anastas, Anastas'ın oğulları olan Paraşko ve Lambro Leonarides kardeşler, Sotiri, Sotiri'nin kardeşi Nikolaki, Aleko Bacanos, Todori, Lefteraki gibi kemençeciler aynı meşk silsilesi içinde yetişen sazendelerdir.

Cumhuriyet'ten sonraki ilk yirmi yıl içinde artık fasıllarda, hattâ radyoda da çalınan (Anastas, Ruşen Kam), çalanı pek az ama seçkin bir sazdı kemençe. Fasılda yaylı saz olarak kemanın yanına konabilecek, hattâ kemanın yerini alabilecek ama kemaninkinden farklı, çok kendine has bir tınısı, içli, dokunaklı bir ses rengi olan çok kişilikli bir saz olarak olgunlaşan kemençeyi Hüseyin Sadettin Arel 1930'larda geleceğin batı tekniğine dayalı modern Türk musikisine kazandırmak istedi, batıdaki keman ailesinden esinlenerek bir kemençe beşlemesi yarattı. Gerçekten ileri bir görüşün ürünü olan bir proje. Ama bu ileri görüş meyvesini veremedi. Bugün bu konuda bilinen şey, bir kemençe ailesi kurmak üzere yaptırılan sazların usta ellerde imal edilmemiş olmasıdır. Söylenenlere bakılırsa, bu arada kemençe beşlemesi projesinde yer almış olan dostum, viyolonselci Fırat Kızıltuğ'un anlattığına göre, o yıllarda bu sazları istenen seviyedeki bir maharetle imal edebilecek ustalar da yokmuş. Bu proje yarım kaldı, ama iz bıraktı... Orası kesin, biliyoruz bu izleri...

Fasıl kemençesinin macerasına dönelim. Kemençe gittikçe sevildi, yeni kuşakları özendirdi. Sazın tanınmasında ve sevilmesinde şu sazendelerin daha çok payı olduğunu söyleyebiliriz: kronolojik sırayla, Tanburî Cemil, Kemal Niyazi Seyhun, Aleko Bacanos, Ruşen Ferit Kam, Fahire Fersan, Haluk Recai, Vedia Tunççekeç, Paraşko Leonardides, Cüneyd Orhon, Nihat Doğu, Ekrem Erdoğan, İhsan Özgen... Bu sanatçılar plaklarda, radyolarda, konserlerde sazlarını dinleyebildiğimiz icracılar. Elimizde kayıtları olmayan öteki kemençecilerin saz tekniği, üslubu, icradaki önemleri hakkında bir şey söyleyemiyoruz. Ancak onları dinleyebilmiş olan kimselerin hatıraları olabilir olsa.

Osmanlı-Türk musikisinde fasıl takımlarında hep bir yaylı saz yer almıştır. En eski yaylı saz rebaptı, onsekizinci yüzyılın daha çok ikinci yarısında sinekemanı (*viola d'amore*) saz takımlarına girmişti, daha sonra da keman. Keman saz takımına girdikten sonra, batıdaki "birinci keman" fikrinden gelen bir uygulamayla faslı yöneten saz olmuştu. Bu arada çok usta kemancılar da yetişmişti. Ama kemençenin ortaya çıkıp sevilmesiyle birlikte, kemanın yanında kemençe de yer almaya başladı. 1976'da Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nın kurulmasından sonra bu okuldan çok başarılı kemençeciler yetişti. Böylece kemençenin tarihinde yepyeni, parlak bir dönem başladı. O kadar ki, kemençe, kemanı gölgeledi. İkinci plana düştü koca keman. Gerçi saz topluluklarında keman hâlâ çalınıyor, ama kemençe kadar sevilmediği bir gerçek. Keman yirminci yüzyılın uzunca bir bölümünde Türk musikisinde çok sevilmişti, ama artık o derecede sevilmiyor. Bunun da sebebi kemençenin bu musikiye çok yakışan ses rengi ve bu sazda bu rengi, bu kıvamı bulan başarılı sazendelerdir.

Bu arada, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı kurulduktan sonra, okulun kurucularından biri de olan Cüneyd Orhon kemençeye bir tel daha ekleyerek sazın ses sahasını tiz tarafından genişletti. Cüneyd Orhon 1946'dan 1976'ya kadar, aşağı yukarı otuz yıl üç telli kemençe çalmıştı; 1976'tan 2005'e kadar da dört telli. Yine bir otuz yıl... Hüseyin Sadettin Arel'in kemençe beşlemesine o yıllarda ilgi duymadığı halde, nice yıllar sonra o projeye tekrar eğilmişti. Dört telli kemençe çalmaya başladıktan sonra üç telli kemençeyi bir daha çalmamış, öğrencilerine de dört telli kemençeyi öğretmiştir. Kemençeye neden bir tel eklemek ihtiyacını duymuştur, bunu çeşitli musiki sempozyumlarında, toplantılarda, söyleşilerinde açıklamıştır. Bu görüşlerini bir noktada toplayabiliriz. Der ki, sazların geliştirilmesine karşı çıkılmamalı. Nitekim, bugün çaldığımız sazların çoğu bir gelişmenin ürünüdür. Mesela kanuna mandal takıldı, tanburun telleri artırıldı. Cüneyd Or-

hon üç telli kemençe çalınmasın artık dememiştir. Söylediği şey şudur: klasik eserlerde, yirminci yüzyıla kadar bestelenmiş bütün eserlerde üç telli kemençe çalınabilir, kendi imkânları içinde çok güzel bir sazdır, ama yirminci yüzyılda bestelenmiş olan, yerleşik ses sahasını zorlayan, değişik pozisyonlar bulunmasını gerektiren birçok saz eseri çalınmaz, çok uğraşılırsa çalınır belki ama çalınması zordur. Bir sazı çalmak bu kadar da zor olmamalı. Şunu da sözlerine eklemiştir: ben bu sazı geleceğe, gelecekteki Türk musikisine hazırlamak istedim. Kemençe metodunu da bunun için yazdığını söylemiştir.

1970'lerde dört telli kemençe çalmaya başladıktan sonra kendi açısından gösterdiği bir tutarlılık da vardır: dört telli sazı yeni Türk musikisi için düşündüğü için bu dönemde yenilikçi eserleri çalmaya başlamıştır: Hüseyin Sadettin Arel, Ferit Alnar, Refik Talat Alpman, Şerif Muhittin Targan, Münir Mazhar Kamsoy, Vecdi Seyhun, Mutlu Torun'un eserleri ile Mesut Cemil'in nihavend saz semaisi, Tanburî Cemil'in şedaraban saz semaisi...

Sözlü eserler saz eserleri kadar tekniği zorlamaz. Özdal Orhon'a eşlik ettiği eserlerde de yeni bestelere yönelişi açıkça görülüyor: Muhlis Sabahattin Bey, Kaptanzade Ali Rıza Bey, Cevdet Çağla, Vecdi Seyhun, Şefik Gürmeriç, Yesari Asım Arsoy, Ahmet Çağan, Alâeddin Yavaşça, Haluk Recai, Amir Ateş, Selahattin İçli gibi bestecilerin eserleri bu dağarda ağır basar.

Cüneyd Orhon'un dört telli kemençe hakkındaki görüşleri 1975'ten sonra sadece kemençe çalanlar arasında değil, genel olarak musiki çevrelerinde de tartışılmıştır. Bugün aradan otuz beş yıl geçti. O günlere göre bugün farklı bir noktadayız. 1970'lerin ikinci yarısında musiki dünyasına girdiğinde yeni bir saz gibi görülebilecek olan dört telli kemençeyi çalan yeni bir kuşak yetişti. Dahası, o yeni kuşak da bir sonraki kuşağı yetiştirdi. Bugün musiki ortamında dört telli kemençe çalan, sayısı hiç de az olmayan icracılar ve öğreticiler vardır. Bir de sürpriz sayılabilecek bir gelişme oldu: her iki kemençeyi de çalabilen icracılar çıktı. Böyle yetenekli sazencelerin deneyleri, tecrübeleri ayrı bir önem taşıyor.

Kemençenin macerası burada bitmiyor, devinimine devam ediyor kemençe. Hüseyin Sadettin Arel'in kemençe beşlemesinden hareketle viyolonsel büyüklüğünde bir kemençe piyasaya sürüldü, viyolonselini yerini almak üzere. Bu sazı çalanlar da oldu. Ama Sadettin Arel'in düşündüğü gibi, bir "ileri Türk musikisi"nde değil, incesazda. Bu da ayrı bir tartışma konusu olabilir.

Cüneyd Orhon'un bir adımı daha olmuştu 1970'lerde. Barış Manço'nun "Dağlar Dağlar" adlı şarkısında kemençe çaldı. Böylece kemençe hafif musikiye girdi. Girdi, çünkü tek bir icra olarak kalmadı bu. Daha başka hafif musiki toplulukları da kullandılar kemençeyi; mesela Yeni Türkü takımı.

Armudî kemençe, Enderunî Fazıl'ın gösterdiği gibi, onsekizinci yüzyılda meyhanelerde kullanılıyordu. Yirminci yüzyılda Paraşko Leondarides'in kardeşi Lambros Leondarides (1895 İstanbul – 1965 Atina) eliyle rebetika musikisine de girdi. Lambros pek çok rebetika şarkıcısına kemençeyle eşlik etti. Oraya da el atmış oldu kemençe! Rebetikanın mekânı meyhaneler, çalgılı kahvelerdi. Günümüzde yine aynı mekânlarda boy gösteriyor kemençe. Çalgılı İstanbul barlarında yiyip içenleri eğlendiren kemençeciler görebiliyorsunuz bugün.

Kemençe bir adım daha atacak gibi. Bu sazın çok üstün bir icracısı olan İhsan Özgen 1990'larda Âşık Veysel ezgileri ve benzeri halk ezgilerinde kemençe çalmıştı. Bu yoldaki icralarının albümü de çıkmıştır. Kemençenin geçmişinde halk sazi olmak zaten vardı. Bir ay kadar önce gittiğim bir halk musıkisi konserinde kemençe çalındığını gördüm. Kısa bir süre sonra, kemençeyi Anadolu halk musıkisi konserlerinde de görebiliriz. Anadolu'nun bazı yörelerinde bu sazın benzerleri var, ama bu defa saz İstanbul'dan geliyor... Gerçekten kabına sığmayan bir saz kemençe.

Sözlerimi şöyle bağlayacağım: makam musıkisi Osmanlı dünyasına girmeden önce Ortadoğu'nun ve Doğu Akdeniz havzasının Herat, Semerkand, Bağdad gibi seçkin kültür merkezlerinde takdir gören bir musikiydi. Anadolu'ya girdikten sonra önemli yapısal değişimlere uğradı, değişti, dönüştü. İran ve Arap coğrafyasındaki musikiye benzemeyen bir üsluba kavuştu. Bu dönüşümün nasıl gerçekleştiği musiki tarihinin büyük bir sorusudur. Ama bu dönüşümde Anadolu'nun yerel musiki geleneklerinin önemli bir payı olsa gerek. O incelenmiş makam musikisinin temelinde halk gelenekleri olduğuna inanırım. Kemençenin kaderi de buna benziyor: yerel halk geleneklerinden kopup gelen, İstanbul dışında hâlâ yerel musiki geleneklerinde çalınan bu saz İstanbul'da musiki üstadlarının elinde sanat amaçlı musikiye kazandırılmıştır. Türklerin kemençeye katkısı bu saza kazandırdıkları bu büyük sıçramadır. Bu ülkenin musiki dünyası bunu önemsemeli. Hepinize teşekkür ederim.

Referanslar

- Ali Rıza Bey (Balikhane Nazırı), tarihsiz (197?). *Bir Zamanlar İstanbul*, yayıma hazırlayan Niyazi Ahmet Banoğlu, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul.
- Sabahattin Ali. 1976. *Kuyucaklı Yusuf*, Ankara: Bilgi Yayınevi. (ilk baskısı 1937).
- Baines, Anthony. 1961. "Ancient and Folk Backgrounds". *Musical Instruments through the Ages: 198-199*. Yayıma hazırlayan. Anthony Baines, Londra: Faber and Faber.
- Blainville, Charles-Henry de, 1767. *Histoire Générale, Critique et Philologique de la Musique*, Paris.
- Fazıl Bey (Enderunî). 1208/1793. *Hûbannâme ve Zenannâme*. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar, no. 5502.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp. 1958. *Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ*, Ankara: Ses ve Tel Birliği Yayınları.
- Hızır Ağa, Kemanî. 1749. *Tefhîmü'l-Makamât fi tevlîdî'n-nagâmât*. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine Kitapları, no. 1793.
- Hızır İlyas Ağa. 1987. *Tarih-i Enderun – Letaif-i Enderun 1812 – 1830*, (Çev.) Cahit Kayra, İstanbul: Güneş Yayınları.
- Laborde, Jean-Benjamin de. 1780. *Essai sur la Musique Ancienne et Moderne*, I. c., Paris.
- Carsten, Niebuhr. 1774. *Reisenbeschreibung nach Arabien und Andern umliegenden Laendern*. I. c, Kopenhag: Nicolaus Möller.
- Özergin, M. Kemal. 1971. «XVII. Yüzyılda Osmanlı Ülkesinde Çalgılar» (I-IV). *Türk Folklor Araştırmaları*, sayı 262-265.
- Picken, Laurence. 1975. *Folk Musical Instruments of Turkey*. Oxford University Press.