

**EŞLİKTE ÖRNEK ALINACAK BİR KEMENÇECİ:
CÜNEYD ORHON**

*Nilgün Doğrusöz Dışışık
Togay Şenalp**

Abstract**AN EXEMPLARY ACCOMPANIST ON THE KEMENÇE: CÜNEYD ORHON**

When Cüneyd Orhon's performance is regarded, his long bowing techniques, the balance between pushing and pulling the bow, his control over the bow, and his achievement in using the long and short bows are known without dispute. He is now remembered as a master player due to the peculiar colour of sound on his kemençe and his purely artistic performance style. Orhon's self-study discipline, his competence in music theory and his inquisitive personality are known as his prominent features. These features are widely accepted by performers and academics as well. In this presentation the matter of musical accompaniment and its significance will be quoted in the light of certain conversations made by the instrumentalists and singers of the last fifty years, and this will be followed by concentrating on the accompaniment style of Cüneyd Orhon. Orhon sheds light on the importance of accompaniment in one of his conversations by stating that when a singer practices with a particular musical instrument for a long period of time, the tone of voice comes closer to the sound of that instrument and the long term studies with Özdal Orhon brought his wife's voice closer to the tone of kemençe over time. When the performances of Cüneyd Orhon accompanying to Özdal Orhon with his kemençe are taken into account, the musical harmony between the two musicians sounds perfect, and this is the central theme of this paper. Orhon's accompaniment style within the Turkish music ensemble and his solo accompaniment to a vocalist will be discussed by taking one of his solo accompaniments to Özdal Orhon as an example.

Cüneyd Orhon'un yay üzerindeki hâkimiyeti, yayı itme ve çekmedeki dengesi, uzun yay ve kısa yay kullanımındaki başarısı hiç şüphesiz tartışma götürmez. Sazından çıkardığı rengin özgünlüğü ve sade bir icra anlayışına eriştiği noktada parlamıştır Orhon. Öte yandan, çalışma disiplini ve müzik teorisine vâkîf oluşu, araştırmacı kişiliği de başta gelen özellikleridir.

Bu bildiride, Cüneyd Orhon'un eşlikteki anlayışı üzerinde duracağız. Bu konu üzerinde dururken, Orhon'un eşlik ettiği ya da birlikte çaldığı musikînaslarla yapılan bazı söyleşilerden de yararlanacağız. Orhon'un en çok eşlik ettiği okuyucu Özdal Orhon'dur. Cüneyd Orhon eşlik konusundaki görüşlerini bir söyleşisinde açıklamıştı. O söyleşide, bir hanendeyle uzun süre

* İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzik Teorisi Bölümü öğretim üyesi-İTÜ SBE Müzikoloji ve Müzik Teorisi Doktora Programı mezunu

birlikte çalışmanın, hanendenin sesini o sazın ses karakterine yaklaştırdığını, yani Özdal Orhon'un sesinin zamanla kemençenininkine benzediğini belirtir. Cüneyd Orhon'un kemençesiyle eşlik ettiği, solist olarak Özdal Orhon ile birlikte yıllarca ortaya koydukları icralar göz önünde bulundurulursa, aralarındaki ahengin gözden kaçması mümkün değil. Bu bildiride asıl bu konuya ağırlık vererek, Cüneyd Orhon'nun saz heyeti içerisindeki yeri ve soliste eşlik anlayışı Özdal Orhon'un sololarından seçilen örnekler üzerinden tartışmaya açacağız.

Uzun süredir görüştüğümüz birçok musikişinasın söyledikleri eşlik konusunun müziğimizdeki önemini bir kere daha göstermiştir. Eşlik terimi karşılığında 1950'li yılların musikişinasları 'refakat' terimini kullanıyorlardı. Eşlik ya da refakatte başarılı olmak için mutlaka çok üstün yetenekli bir sazende olmak mı gerekir? Kanuni Cüneyd Kosal bu konuda şu ilginç gözlemini dile getiriyor: "Ben iyi bir refakat sazıydım. Şimdiki kanuniler cambaz gibi, ama refakate hiçbir katkıları yok." (Kosal 2010)¹ Cüneyd Kosal "sazını yenebilen" gençlerin hakkını burada teslim etse de refakat konusundaki hassasiyetin azalmasından rahatsızdır. İyi bir refakatin nasıl olması gerektiği konusunda Sadun Aksüt şunları söylemektedir: "Sözgelimi, İzzettin Ökte, Sadi Işılay, Yorgo Bacanos, Vecihe Daryal birlikte çalışıyor. Diyelim ki şarkını nağmesinde solistin normal olarak do diyez basması lazım, fakat do natürel basıyor, dört sazende de do naturel basıyor aynı anda!.. Nasıl oluyor bu? Çünkü hepsi solistin ağızına bakıyor; işte refakat budur, mızrap solistin ağızında..." (Aksüt 2009). Solistle eşlik sazı arasındaki ilişkinin önemini bir de bir solistin, Tülün Korman'ın nasıl değerlendirdiğini görelim:

Bizim Türk musikisinde sazdan beklediğimiz bize arkadaşlık etmesidir. Sazın görevi bana uymaktır. Onlar güzel çalarak, dinleyerek beslerler beni. O zaman solist duygulanır, bakar ki dinliyor saz, ona göre okumaya başlar. Bazen ben hasta hasta giderdim radyoya, şifa bulup çıkardım! Öyle neşeye çıkarsınız ki güzel bir seanstan sonra. Neden dersiniz? Karşılıklı uyum". Demek ki uyum her iki taraf için de önemli (Korman 2010).

İnci Çayırılı Vecihe Daryal'ın şöyle dediğini naklediyor: "Refâkat sazının en büyük özelliği, solistten bir saniye sonra girmesidir." Bunu tecrübeleriyle yaşayan Çayırılı şu noktayı vurgulamıştı: "Saz benden önce girmeyecek, solistim ben. Ben başlar başlamaz beni takibe alıp, bendeki ritmi duyup bana refâkat edecek... Vecihe hanımın çok ince bir nasihatıydı bu, öyle ki bütün bir sanat hayatıma etkisi olmuştur. Hocalık ettiğim yıllarda da aynı nasihatı saz çalan öğrencilerime söylemişimdir" (Çayırılı 2010).

Selma Ersöz de solistin arkasındaki sazendeler hakkındaki hissiyatını dile getirmişti:

"Bizim o zamanki sazendelerimiz çok değerli insanlardı, anlatacak kelime bulamıyorum. Mesela Mesut Cemil, Vecihe Daryal, Vecdi Seyhun, Yorgo Bacanos, Hakkı Derman, Kemal

¹Bu sohbetler Agnes Agopyan'ın 'sözlü tarih' projesi kapsamında düzenlediği bir dizi görüşmedir. Birçok musikişinasın katıldığı bu görüşmeleri ben bir proje görevlisi olarak video ile kaydettim. Ekim 2008 –Ağustos 2010 arasında kaydedilen bu dizi görüşmelere katılanlar arasında Cüneyd Kosal'dan başka, Sadun Aksüt, İnci Çayırılı, Tülün Korman, Selma Eröz gibi musikişinaslar vardır. Bu malzemeyi kullanmama izin verdiği için kanuni Agnes Agopyan'a teşekkür ederim (Togay Şenalp'in notu).

Niyazi Seyhun, Cüneyd Orhon. Biz o zaman çok gençtik tabii, o fevkalade büyük sazendeler arkamızda saz çalıyorlar. Duyduğumuz heyecanı bir düşünün. Titrerdik o heyecandan.” (2010).

Biz burada Cüneyd Orhon’un eşlik anlayışını, doğrudan doğruya icra örnekleri üzerinden açıklamayı tercih ettik. Özdal Orhon albümünde yer alan beş icra örneğini kullandık. (Orhon 1998). Bu albümde Cüneyd Orhon’la birlikte çalan, saz arkadaşları Nevzat Sumer ve Necati Giray ile nasıl bir araya gelip çalıştıkları, eşlik ve üslup anlayışları üzerine görüştük. Nevzat Sumer şöyle demişti: “Temelde üçümüz de aynı anlayıştaydık. Aynı icra üslubunu benimsemiş olmakla birlikte, soliste titizlikle eşlik ederken aynı zamanda birbirimize de eşlik ediyorduk. Cüneyd Bey bir prova istiyor, hemen ardından eseri kaydediyorduk; demek istiyorum ki aramızda tam bir ahenk olduğu için içimiz rahattı.” Necati Giray da bu izlenimi doğrulamıştı (Sumer 2010; Giray 2010).

Cüneyd Orhon’un eşlikteki disiplini ve titizliği, üzerinde mutlaka durulması gereken bir yönüdür. Karısı Özdal Orhon’a yıllarca eşlik ederken nasıl çalıştığını biliyoruz. Radyolarda her program için çoğu zaman bir prova yeterli görülürken Orhonlar evlerinde günlerce çalışırlardı. Son derece yorucu provalardı bunlar. Cüneyd Orhon’u tanıyanlar onun çalışma disiplini bilirler (Kaygusuz 2010).

Özdal Orhon’un albümünde bulunan beş eserden ikisinin notasını Nermin Kaygusuz’dan temin ettik; bunlar Cüneyd Orhon’un kendi eliyle yazdığı notalardır. Öteki üç eserin notası ise TRT arşivinden alınmıştır. Seçilen beş eserin belirli kısımlarını inceledik. İncelediklerimiz şunlar:

1-İlk örneğimiz beste ve güftesi Yesâri Asım Arsoy’a ait olan notasını aşağıda verdiğimiz, hüzzam makamındaki ‘Ümitlerim hep kırıldı’ güfteli şarkının ilk iki mısraıdır. Bu eserde Özdal Orhon’a kemençeyle Cüneyd Orhon, kanunla Nevzat Sumer eşlik etmişlerdir. Kanunla kemençe ilk mısraın sonuna kadar solisti destekleyip önde tutarlar. Gideri ağır tutulmuş, serbest bir edayla çalınan şarkının giriş kısmında sazlar adeta varlığını gizlercesine ezgiyi çalarlar; geri planda şarkıyı mırıldanır gibidirler. Çarpmalar, kaydırmalar, vibratolar, duraklamalar hep aynı yerdedir. Özdal Orhon’un ağızından çıkan her hece, sazların bastığı her perde rahatça işitilmekte, ayırt edilebilmektedir. Birinci mısradan ikinci mısraya geçişi sağlayan saz nağmeleri (“Gözyaşlarım....” girişine bağlantı) soliste tam destek verecek biçimde çalınmıştır.

2-Bestesi Ahmet Çağan’a, güftesi Orhan Seyfi Orhon’a ait, ‘Her akşam muhakkak tesadüfümüz...’ güfteli uşşak şarkının ilk iki mısraı. Şarkı Ahmet Çağan’ın bestesi olan bir aranağmesiyle başlar. Burada kanunun sükünetli tavrı, kemençenin inleyen sesi, viyolonselinden, hükmedici icrası dinleyiciye sazlar arasında bir görev dağılımı, hatta bir hiyerarşi sunar. Sade bir tavrıla çalınan, uşşak makamının en temel özelliklerinin işlendiği bu aranağmesi okuyucuyu adeta esere davet eder. Kemençenin vibratoları hissedilir, uşşak makamında karara giderken segâh perdesi üzerindeki çarpmalar ayırt edilir. Fuzuli bir çarpma, abartılı süslemeler, ‘sus’ işgalleri yoktur; her şey yerli yerindedir. Kemençe bu eserin bazı yerlerini bir sekizli yukarıdan çaldığı için solistin sesi daha bir kolayla ayırt edilebiliyor (Nevzat Sumer, Cüneyd Bey için, “Ne zaman oktava çıkacağını çok iyi bilirdi” demişti). Viyolonsel pest sesi ise bu anlaşılmayı daha da berraklaştırıyor.

3-Güftesi Ahmed Hâşim'e ait olan yine Ahmed Çağan'ın 'Âteş gibi bir nehr akıyordu...' diye başlayan, düyek–semai değişmeli usulündeki nihavend şarkısı. Özdal Orhon'a eşlik edenler: Cüneyd Orhon, Nevzat Sumer, Necati Giray. Burada incelenen kısım, semai usulüne geçilen "baktım ona sessizce uzaktan" mısraıdır. Kanun, viyolonsel ve kemençenin solisti sakince takip edişi ve kemençenin solistle birlikte "sessiz" kelimesini ezgilendirirken derken 'siz' hecesindeki trilli kalışı, kemençenin bir sekizli yukarıdan devam ederken uzun seslerdeki vibrasyonlu kalışlardaki beraberlik dikkat çekicidir. Burada kanunun bir şekilde bazı perdelerin altını çizer gibi takip edişi de önemlidir. Kemençe de tizden ama sabırla ve sükûnetle eşlik etmektedir. 'Uzak' hecesinde kemençe geride kalıp soliste öncelik verir. 'Uzak' ve 'sessiz' kelimelerinin ifadesinde sazla solist arasındaki uyum icrayı adeta taçlandırır.

4-Bestesi Kaptanzâde Ali Rıza Bey, güftesi Ömer Bedrettin Uşaklı'ya ait, hicaz şarkı 'Ufuklara yaslanmış yorgun dağlar sırayla' güfteli şarkı aranağmesiyle başlıyor. Eserin girişinde sazların ahenkli beraberliği derhal dikkat çeker. Güfteye geçildikten sonra özellikle 'çıplak' kelimesi telaffuz edilirken saz ve solist arasındaki 'hafif' gürlüğündeki uyum da göz kamaştırıcıdır. Kemençe eserin seyrinde öylesine önemli bir rol oynamaktadır ki, solistle ayırt edilmesi güçtür. Saz kısımlarında kemençeyle kanunun gerek gürlükler, gerekse 'sus'lardaki uyumu çok güzeldir.

5- Şefik Gürmeriç'in nihavend makamındaki 'Haftalar aylar var ki hasretinle üzgünüm' güfteli şarkısı. Dinlediğimiz iki mısra da kemençe ile solist aynı yerde aynı etkiyi uyandırmayı amaçlamışlardır. 'Hatırla' derkenki *glissando* ve 'gözleri süzgünüm' derkenki çarpmalar, sabâ geçişini sağlayan perdelerdeki beraberlik ve 'geçiyorum' kelimesindeki *point'd'org* dikkatleri çeker.

Nevzat Sumer yıllarca birlikte çaldığı saz arkadaşı Cüneyd Orhon'un eşlikçi yönünü değerlendirirken; eşlik eden sazendenin sadece bilgisi, becerisi, sazına olan mekanik hâkimiyeti, makam bilgisi değil, görüş ve sezgisine, tek kelimeyle müzikalitesine bakmak gerekir diyordu. Öte yandan, Nevzat Sumer sözlü eserlere eşlik ederken sazendenin güfteyi bilmesini ve belli başlı hecelerde vurguları yerli yerine koyabilmesini, hece aralarında nağmenin 'incitilmemesi' bakımından çok önemsiyordu. Onun gözlemlerine göre, Cüneyd Orhon eşlik ettiği sözlü eserlerin güftelerini bilir, eşlik ederken bu hususu hiçbir zaman göz ardı etmezdi (Sumer 2010).

İncelediğimiz örneklerde, kemençe 'sazende başı' mevkiindedir. Güftedeki her hecenin tek tek anlaşılması ile kemençenin bastığı her perdenin açık seçik bir biçimde duyulabilmesi bu sade icranın en belirgin özelliğidir. Dinlediğimiz şarkılarda Özdal Orhon'un sesiyle, bu sesin hacmi, tınısı ve esnekliğinin kemençenin benzer özelliklerinin kaynaştığını görmekteyiz. Bu kaynaşma seslendirilen eserin duygusal etkisini hiç şüphesiz artırmıştır. Albümdeki eserler yakın bir geçmişin icra örnekleri olmakla birlikte, bugün bizlere sanki çok uzun bir zaman önce icra edilmiş izlenimini vermektedir. Bunun da başlıca sebebi, günümüzdeki çok sazlı ve abartılı çalıp söyleme alışkanlıklarıdır.

Sözlerimize Kantemiroğlu'nun daha on sekizinci yüzyılda yazdığı şu mükemmel eşlik tanımıyla son veriyoruz: "Sazendenin gücü, ustalığı, eşlik ettikleri sırada ortaya çıkar. Zira sazende, okuyucunun nefesiyle çıkardığı nağmenin her perdesine aynen uymalı, o nağmeyi, en küçük bir fark olmaksızın saziyle aynen icra etmelidir"

Referanslar

- Aksoy, Bülent. 1998. Özdal Orhon, CD kitapçığı, İstanbul: Kalan Müzik.
- Aksoy, Bülent. 2009. *Cüneyd Orhon Anlatıyor: Radyo Günlerim*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aksüt, Sadun. 2010. Kişisel Görüşme
- Ersöz, Selma. 2010. Kişisel Görüşme.
- Çayırılı, İnci. 2010. Kişisel Görüşme.
- Giray, Necati. 2010. Kişisel Görüşme.
- Kaygusuz, Nermin. 2010. Kişisel Görüşme.
- Kosal, Cüneyd. 2010. Kişisel Görüşme.
- Korman, Tülün. 2010. Kişisel Görüşme.
- Sumer, Nevzat. 2010. Kişisel Görüşme.

Diskografi

- Özdal Orhon. 1998. Özdal Orhon (1941-1986). İstanbul: Kalan Müzik