T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CÜNEYD ORHON'UN ESER İCRA ANLAYIŞI: YEDİ FARKLI SAZ ESERİ İCRASININ ANALİZİ

ECEM AYTEKİN
21740020

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. ASLIHAN ERUZUN ÖZEL

2024

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CÜNEYD ORHON'UN ESER İCRA ANLAYIŞI: YEDİ FARKLI SAZ ESERİ İCRASININ ANALİZİ

ECEM AYTEKİN
21740020
ORCID NO: 0009-0001-9370-0254

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. ASLIHAN ERUZUN ÖZEL

HAZİRAN 2024

Ecem AYTEKİN tarafından hazırlanan “Cüneyd Orhon'un Eser İcra Anlayışı: Yedi Farklı Saz Eseri İcrasının Analizi” başlıklı çalışma, **08/07/2024** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunmuş ve jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı Müzik ve Sahne Sanatları Programında **YÜKSEK LİSANS** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	**İmza**
Doç. Dr. Aslıhan ERUZUN ÖZEL	…….

Jüri Üyeleri	**İmza**
Doç. Dr. Bekir Şahin BALOĞLU	…….
Doç. Dr. Lale AKAY UMUL	…….

ÖZET

CÜNEYD ORHON'UN ESER İCRA ANLAYIŞI: YEDİ FARKLI SAZ ESERİ İCRASININ ANALİZİ

Türk müziği tarihinin en eski yaylı çalgılarından biri olan kemençe, kaynaklardan tespit edildiği kadarıyla Türk kültüründe halk arasında ve 18. yüzyıldan itibaren sarayda yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Orta Asya'daki tek telli ıklığ çalgısının zamanla İstanbul'da gelişmiş bir modeli olan üç telli kemençe, 1920'lerden itibaren dördüncü telin eklenmesiyle yeni bir kimliğe bürünmüştür. Böylece kemençe hem üç telli hem de dört telli olarak günümüze kadar birçok değerli icracının elinde süregelmiştir. Kemençenin Türk makam müziğindeki değerinin bilinmesine büyük katkılarda bulunan usta kemençe sanatçısı Cüneyd Orhon (1926-2006), icrasında özgün bir tarz geliştirerek özellikle dört telli kemençenin çalım tekniğinde öncü olmuş ve önemli çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bu araştırmada, Orhon'un performansı ele alınırken, eserlerin icra ediliş tekniği incelenmiş ve eser icralarında uyguladığı tavır özelliklerinin tespit edilmesi amaç edinilmiştir. Orhon'un yorumundaki özgünlük ve çeşitlilik, onun müzikal kimliğinin ve sanatsal ifadesinin daha derinlemesine anlaşılmasına olanak tanımıştır. Tez kapsamında, Cüneyd Orhon'un klasik kemençe ile icra ettiği, 2000 yılında Kalan Müzik etiketiyle yayınlanmış "Cüneyd Orhon Arşiv Serisi" albümünde bulunan Hicaz, Hüseynî, Hüzzâm, Karcığar, Nihâvend ve Segâh makamlarındaki 7 saz eseri icra bakımından analiz edilmiştir. Cüneyd Orhon'un klasik kemençe ile eser icralarından hareketle, icralarındaki nota farklılıkları da belirlenmeye çalışılmıştır. Eserlerin icralarının incelenmesi ile sanatçının icra özelliklerinin tespit edilebileceği sonucuna varılmıştır. Analizler sonucunda Orhon'un genellikle notalardan farklı bir icraya yönelmediği anlaşılmıştır. Çünkü eserleri kendi edisyonunu oluşturarak notaya almış ve bu edisyonlara bağlı kalarak icra etmiştir. Fakat, Cüneyd Orhon'un bazı eser icralarında kendi edisyonları dışında da icralar sergilediği görülmektedir. Orhon, disiplinli bir icra anlayışı benimsemesine rağmen her sazendede olduğu gibi performans esnasında duygu durumunun değişkenlik göstermesine bağlı olarak bu değişkenliği icralarına yansıtmıştır. Böylece icralarında yazdığı edisyonların dışına da çıkabilmiştir. Bunun yanı sıra kemençe icra tekniğinde ve tavrında "legato (bağlı) çalma tekniği, nüanslı ve ifadeli bir icra anlayışı" uyguladığı gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Klasik kemençe, Cüneyd Orhon, Nota, İcra, Türk Müziği

ABSTRACT

CÜNEYD ORHON'S APPROACH TO INTERPRETING WORKS: ANALYSIS OF THE PERFORMANCE OF SEVEN DIFFERENT INSTRUMENTAL PIECES

The kemenche, one of the oldest bowed string instruments in Turkish music history, has been documented in sources as widely used among the Turkish populace and in palaces from the 18th century onwards. Evolving from a single-stringed bow instrument ıklığ originating in Central Asia to a three-stringed model in Istanbul, it acquired a new identity with the addition of a fourth string starting from the 1920s. Thus, the kemenche has persisted to the present day in the hands of many esteemed performers, both as a three-stringed and four-stringed instrument. Renowned kemençe artist Cüneyd Orhon (1926-2006) made significant contributions to the recognition of the kemençe's value in Turkish makam music and he developed an original style in his performances, particularly pioneering techniques for playing the four-stringed kemençe and undertaking important scholarly works. This research focuses on analyzing Orhon's performances, examining the techniques employed in executing pieces, and identifying the interpretive characteristics he applied during performances. The uniqueness and diversity in Orhon's interpretations have facilitated a deeper understanding of his musical identity and artistic expression. Within the scope of this thesis, seven instrumental pieces in the Hicaz, Hüseynî, Hüzzâm, Karcığar, Nihâvend, and Segâh modes performed by Cüneyd Orhon on the classical kemençe are studied for their interpretive characteristics, as presented in the "Cüneyd Orhon Archive Series" album released under the Kalan Müzik label in 2000. It has been concluded that the examination of performances of works enables the identification of the artist's performance characteristics. As a result of the analysis, it was understood that Orhon generally did not focus on a performance other than the notes. Because he created his own edition of the works, notated them, and performed them adhering to these editions. However, it is seen that Cüneyd Orhon performs some of his works outside of his own editions. Although Orhon adopted a disciplined understanding of performance he reflected this variability in her performances depending on the change of emotional state during the performance as in every performer. Thus, he was able to go beyond the editions he wrote in his performances. Additionally, it has been observed that he applies "legato playing technique as well as a nuanced and expressive musical understanding" in his kemenche performance technique and attitude.

Keywords: Classical Kemenche, Cuneyd Orhon, Musical Note, Performance, Turkish Music

ÖN SÖZ

Türk müziği alanında gerçekleştirilen “CÜNEYD ORHON'UN ESER İCRA ANLAYIŞI: YEDİ FARKLI SAZ ESERİ İCRASININ ANALİZİ” adlı bu çalışma, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Anabilim dalı Müzik ve Sahne Sanatları Yüksek Lisans programı tezi olarak hazırlanmıştır.

Bu tez çalışması ile Türk müziğinde ve klasik kemençe icrası alanında önemli bir yere sahip Cüneyd ORHON’un icra ettiği eserler üzerinden bir icra analizi yapılmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmamda bana tecrübesi, bilgi birikimi ile yardımlarını esirgemeyen değerli tez danışmanım Doç. Dr. Aslıhan ERUZUN ÖZEL’e, tez konumu seçmemde etkisi büyük olan, Cüneyd ORHON’un öğrencisi, benim de lise ve lisans eğitimim boyunca klasik kemençe öğretmenim olan Doç. Dr. Lale AKAY UMUL’a, tez çalışmamda yardımları, kıymetli desteği ile katkıda bulunan değerli Birant AKDAN’a ve her daim desteklerini hissettiğim değerli aileme teşekkürlerimi sunarım.

Ecem AYTEKİN

Haziran, 2024; İstanbul

İÇİNDEKİLER

ÖZET iii
ABSTRACT iv
ÖN SÖZ v
ŞEKİLLER LİSTESİ ix
KISALTMALAR LİSTESİ xi

1. GİRİŞ 1
1.1. Çalışmanın Amacı 2
1.2. Evren ve Örneklem 2
1.3. Sınırlılıklar 2
1.4. Problem Cümlesi ve Alt Problemler 3
1.5. İlgili Araştırmalar 3

2. KLASİK KEMENÇENİN TARİHİ VE GELİŞİMİ 5
2.1. Kemençenin Kaba Sazdan İnce Saza Geçişi 7
2.2. Klasik Kemençenin Yapısal Gelişimi 9
2.2.1. Klasik Kemençede Bulunan Üçüncü ve Dördüncü Tellerin Fonksiyonu 10
2.3. Klasik Kemençe İcra Tavırları 13

3. CÜNEYD ORHON'UN HAYATI, SANATÇI KİŞİLİĞİ VE İCRA TEKNİĞİNDE ÖRNEK ALDIĞI İSİMLER 15
3.1. Cüneyd Orhon'un Hayatı ve Sanatçı Kişiliği (1926-2006) 15
3.2. Cüneyd Orhon'un İcra Tekniğinde Örnek Aldığı İsimler 20
3.2.1. Kemal Niyazi Seyhun (1885-1967) 21
3.2.2. Aleko Bacanos (1888-1950) 23
3.2.3. Ruşen Ferit Kam (1902-1981) 23
3.2.4. Haluk Recai (1913-1972) 25

4. CÜNEYD ORHON TARAFINDAN İCRA EDİLEN SAZ ESERLERİNİN ANALİZİ 27
4.1. Refik Talât Alpman'a Ait Hicaz Saz Semâisinin İcra Analizi 29
4.1.1. Refik Talât Alpman'a Ait Hicaz Saz Semâisinin 1. Hânesinin İcra Analizi 30
4.1.2. Refik Talât Alpman'a Ait Hicaz Saz Semâisinin Teslim Bölümünün İcra Analizi 31
4.1.3. Refik Talât Alpman'a Ait Hicaz Saz Semâisinin 2. Hânesinin İcra Analizi 32
4.1.4. Refik Talât Alpman'a Ait Hicaz Saz Semâisinin 3. Hânesinin İcra Analizi 33
4.1.5. Refik Talât Alpman'a Ait Hicaz Saz Semâisinin 4. Hânesinin İcra Analizi 34
4.2. Tanbûri Cemil Bey'e Ait Hüseynî Oyun Havasının İcra Analizi 36
4.2.1. Cüneyd Orhon Tarafından İcra Edilen Hüseyni Taksimin Analizi 37

4.2.2. Tanbûri Cemil Bey'e Ait Hüseynî Oyun Havasının 1'den 12. Ölçüsüne Kadar İcra Analizi 38
4.2.3. Tanbûri Cemil Bey'e Ait Hüseynî Oyun Havasının 13'ten 20. Ölçüsüne Kadar İcra Analizi 39
4.2.4. Tanbûri Cemil Bey'e Ait Hüseynî Oyun Havasının 21'den 36. Ölçüsüne Kadar İcra Analizi 40
4.3. Şerif Muhiddin Targan'a Ait Hüzzâm Saz Semâisinin İcra Analizi 42
4.3.1. Şerif Muhiddin Targan'a Ait Hüzzâm Saz Semâisinin 1. Hânesinin İcra Analizi 42
4.3.2. Şerif Muhiddin Targan'a Ait Hüzzâm Saz Semâisinin Teslim Bölümünün İcra Analizi 43
4.3.3. Şerif Muhiddin Targan'a Ait Hüzzâm Saz Semâisinin 2. Hânesinin İcra Analizi 44
4.3.4. Şerif Muhiddin Targan'a Ait Hüzzâm Saz Semâisinin 3. Hânesinin İcra Analizi 45
4.3.5. Şerif Muhiddin Targan'a Ait Hüzzâm Saz Semâisinin 4. Hânesinin İcra Analizi 46
4.4. Hasan Ferid Alnar'a Ait Karcığar Saz Semâisinin İcra Analizi 47
4.4.1. Hasan Ferid Alnar'a Ait Karcığar Saz Semâisinin 1. Hânesinin İcra Analizi 48
4.4.2. Hasan Ferid Alnar'a Ait Karcığar Saz Semâisinin Teslim Bölümünün İcra Analizi 49
4.4.3. Hasan Ferid Alnar'a Ait Karcığar Saz Semâisinin 2. Hânesinin İcra Analizi 50
4.4.4. Hasan Ferid Alnar'a Ait Karcığar Saz Semâisinin 3. Hânesinin İcra Analizi 51
4.4.5. Hasan Ferid Alnar'a Ait Karcığar Saz Semâisinin 4. Hânesinin İcra Analizi 52
4.5. Mes'ud Cemil Bey'e Ait Nihâvend Saz Semâisinin İcra Analizi 54
4.5.1. Mes'ud Cemil Bey'e Ait Nihâvend Saz Semâisinin 1. Hânesinin İcra Analizi 55
4.5.2. Mes'ud Cemil Bey'e Ait Nihâvend Saz Semâisinin Teslim Bölümünün İcra Analizi 56
4.5.3. Mes'ud Cemil Bey'e Ait Nihâvend Saz Semâisinin 2. Hânesinin İcra Analizi 57
4.5.4. Mes'ud Cemil Bey'e Ait Nihâvend Saz Semâisinin 3. Hânesinin İcra Analizi 58
4.5.5. Mes'ud Cemil Bey'e Ait Nihâvend Saz Semâisinin 4. Hânesinin İcra Analizi 60
4.6. Münir Mazhar Kamsoy'a Ait Segâh Saz Semâisinin İcra Analizi 64
4.6.1. Münir Mazhar Kamsoy'a Ait Segâh Saz Semâisinin 1. Hânesinin İcra Analizi 65
4.6.2. Münir Mazhar Kamsoy'a Ait Segâh Saz Semâisinin Teslim Bölümün İcra Analizi 66
4.6.3. Münir Mazhar Kamsoy'a Ait Segâh Saz Semâisinin 2. Hânesinin İcra Analizi 67
4.6.4. Münir Mazhar Kamsoy'a Ait Segâh Saz Semâisinin 3. Hânesinin İcra Analizi 68
4.6.5. Münir Mazhar Kamsoy'a Ait Segâh Saz Semâisinin 4. Hânesinin İcra Analizi 69

4.7. Nâyi Osman Bey'e Ait Segâh Saz Semâisinin İcra Analizi 71
4.7.1. Nâyi Osman Bey'e Ait Segâh Saz Semâisinin 1. Hânesinin İcra Analizi 71
4.7.2. Nâyi Osman Bey'e Ait Segâh Saz Semâisinin 2. Hâne/Teslim Bölümünün İcra Analizi 72
4.7.3. Nâyi Osman Bey'e Ait Segâh Saz Semâisinin 3. Hânesinin İcra Analizi 73
4.7.4. Nâyi Osman Bey'e Ait Segâh Saz Semâisinin 4. Hânesinin İcra Analizi 74

5. BULGULAR VE YORUMLAR 76

6. SONUÇ VE ÖNERİLER 78

KAYNAKÇA 81
EKLER 83

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Karadeniz Kemençesi 5
Şekil 2. Rebâb 6
Şekil 3. Iklığ 6
Şekil 4. 3 ve 4 Telli Kemençeler 7
Şekil 5. Kemençeci Vasilâki 8
Şekil 6. Tanbûri Cemil Bey 9
Şekil 7. Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) 10
Şekil 8. Zühtü Rıza Tinel Alto Kemençe ile, 1933 11
Şekil 9. Kemençe Ailesi (Beşlemesi) 12
Şekil 10. Cüneyd Orhon Konservatuarda 4 Telli Kemençeyi Tanıtırken, 1977 13
Şekil 11. Cüneyd Orhon İstanbul Belediye Konservatuvarı, 1963 16
Şekil 12. Cüneyd Orhon, Münir Nurettin Selçuk 16
Şekil 13. Cüneyd Orhon TRT Yönetim Kurulu Üyesi, 1977 17
Şekil 14. Kemal Niyazi Seyhun 22
Şekil 15. Aleko Bacanos 23
Şekil 16. Ruşen Ferit Kam 24
Şekil 17. Haluk Recai 25
Şekil 18. Nota Üzerindeki Sembollerin Açıklaması 29
Şekil 19. Refik Talât Alpman/Hicaz Semâisi 1. Hâne 30
Şekil 20. Refik Talât Alpman/Hicaz Saz Semâisi Teslim 31
Şekil 21. Refik Talât Alpman/Hicaz Saz Semâisi 2. Hâne 32
Şekil 22. Refik Talât Alpman/Hicaz Saz Semâisi 3. Hâne 33
Şekil 23. Refik Talât Alpman/Hicaz Saz Semâisi 4. Hâne 34
Şekil 24. Refik Talât Alpman/Hicaz Saz Semâisi'nde Kullanılan Süsleme Teknikleri Sayısı 36
Şekil 25. Cüneyd Orhon Tarafından İcra Edilen Hüseyni Taksimin Notası 37
Şekil 26. Tanbûri Cemil Bey/Hüseynî Oyun Havası 1-12. Ölçüler 38
Şekil 27. Tanbûri Cemil Bey/Hüseynî Oyun Havası 13-20. Ölçüler 39
Şekil 28. Tanbûri Cemil Bey/Hüseynî Oyun Havası 21-36. Ölçüler 40
Şekil 29. Cüneyd Orhon Tarafından İcra Edilen Hüseyni Taksimde ve Tanbûri Cemil Bey/Hüseynî Oyun Havasında Kullanılan Süsleme Teknikleri Sayısı 41
Şekil 30. Şerif Muhiddin Targan/Hüzzâm Saz Semâisi 1. Hâne 42
Şekil 31. Şerif Muhiddin Targan/Hüzzâm Saz Semâisi Teslim 43
Şekil 32. Şerif Muhiddin Targan/Hüzzâm Saz Semâisi 2. Hâne 44
Şekil 33. Şerif Muhiddin Targan/Hüzzâm Saz Semâisi 3. Hâne 45
Şekil 34. Şerif Muhiddin Targan/Hüzzâm Saz Semâisi 4. Hâne 46
Şekil 35. Şerif Muhiddin Targan/Hüzzâm Saz Semâisi'nde Kullanılan Süsleme Teknikleri Sayısı 47
Şekil 36. Hasan Ferid Alnar/Karcığar Saz Semâisi 1. Hâne 48
Şekil 37. Hasan Ferid Alnar/Karcığar Saz Semâisi Teslim 49
Şekil 38. Hasan Ferid Alnar/Karcığar Saz Semâisi 2. Hâne 50
Şekil 39. Hasan Ferid Alnar/Karcığar Saz Semâisi 3. Hâne 51
Şekil 40. Hasan Ferid Alnar/Karcığar Saz Semâisi 4. Hâne 52

Şekil 41. Hasan Ferid Alnar/Karcığar Saz Semâisi'nde Kullanılan Süsleme Teknikleri Sayısı 54
Şekil 42. Mes'ud Cemil Bey/Nihâvend Saz Semâisi 1. Hâne 55
Şekil 43. Mes'ud Cemil Bey/Nihâvend Saz Semâisi Teslim 56
Şekil 44. Mes'ud Cemil Bey/Nihâvend Saz Semâisi 2. Hâne 57
Şekil 45. Mes'ud Cemil Bey/Nihâvend Saz Semâisi 3. Hâne 58
Şekil 46. Mes'ud Cemil Bey/Nihâvend Saz Semâisi 4. Hâne- 1 60
Şekil 47. Mes'ud Cemil Bey/Nihâvend Saz Semâisi 4. Hâne- 2 61
Şekil 48. Mes'ud Cemil Bey/Nihâvend Saz Semâisi 4. Hâne- 3 62
Şekil 49. Mes'ud Cemil Bey/Nihâvend Saz Semâisi 4. Hâne- 4 63
Şekil 50. Mes'ud Cemil Bey/Nihâvend Saz Semâisi'nde Kullanılan Süsleme Teknikleri Sayısı 64
Şekil 51. Münir Mazhar Kamsoy/Segâh Saz Semâisi 1. Hâne 65
Şekil 52. Münir Mazhar Kamsoy/Segâh Saz Semâisi Teslim 66
Şekil 53. Münir Mazhar Kamsoy/Segâh Saz Semâisi 2. Hâne 67
Şekil 54. Münir Mazhar Kamsoy/Segâh Saz Semâisi 3. Hâne 68
Şekil 55. Münir Mazhar Kamsoy/Segâh Saz Semâisi 4. Hâne 69
Şekil 56. Münir Mazhar Kamsoy/Segâh Saz Semâisi'nde Kullanılan Süsleme Teknikleri Sayısı 71
Şekil 57. Nâyi Osman Bey/Segâh Saz Semâisi 1. Hâne 71
Şekil 58. Nâyi Osman Bey/Segâh Saz Semâisi 2. Hâne/Teslim 72
Şekil 59. Nâyi Osman Bey/Segâh Saz Semâisi 3. Hâne 73
Şekil 60. Nâyi Osman Bey/Segâh Saz Semâisi 4. Hâne 74
Şekil 61. Nâyi Osman Bey/Segâh Saz Semâisi'nde Kullanılan Süsleme Teknikleri Sayısı 75
Şekil 62. Toplam Kullanılan Süsleme Teknikleri Sayısı 76

KISALTMALAR LİSTESİ

YTÜ	: Yıldız Teknik Üniversitesi
İTÜ TMDK	: İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı
TRT	: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu
BKZ	: Bakınız

1. GİRİŞ

Türk müziği tarihinin en eski yaylı çalgılarından biri olan kemençe, 11. yüzyıldan itibaren Anadolu'ya başlayan akınlar ile ağırlıklı olarak Türkmenler tarafından icra edilerek yayılmaya başlamıştır. Bu sebeple öncelikle bir Anadolu halk çalgısı olan kemençe, Osmanlı döneminde İstanbul'un başşehir olması (1453) ve kültür mozaiğinin merkezi haline gelmesi ile beraber, zamanla şehir musikisinin önemli bir parçası konumunda olan kaba saz takımlarında icra edilmeye başlamış ve çoğunlukla İstanbul'da yaşamakta olan Rum müzisyenler tarafından icra edilen kemençe, halk arasında tanınır hale gelmiştir. Kaba saz takımı üyesi olarak tavşanca, köçekçe, çiftetelli gibi oyun havalarına eşlik amacı ile kemençenin de kullanıldığı tahmin edilmektedir. Ağırlığı daha yüksek makam müziği türlerinin icralarında ise 18. yüzyıla kadar yaylı çalgı olarak rebap kullanıldığı tahmin edilmektedir. 18. yüzyıldan itibaren batılılaşmanın da etkisiyle yaygınlaşan sine keman ve daha sonra onun yerini alan keman, Türk makam müziğinde kullanılmakta olan diğer yaylı çalgıları gölgesinde bırakarak Türk müziğindeki popülaritesini arttırmıştır. Batılılaşma ile başlayan keman kullanımının artmasına rağmen klasik kemençenin insan sesine benzeyen tınısı ve karakteristik icra üslubu sebebiyle 19. yüzyıldan itibaren Türk musikisi ince saz takımlarında bulunması, giderek tercih nedeni olmuştur.

İnce saz takımlarının makam musikisi icralarında kullanılmaya başlayan kemençe, sahip olduğu yeni kimlik içerisinde iken kaba saz icralarına ait önceki üslubundan farklı bir üsluba dahil olmuştur. Zamanla icracılar elinde şekillenen tavırlar, kemençenin 20. yüzyıl başlarındaki popülaritesine gelebilmiş ve Cumhuriyet'in ilanından sonraki ilerlemesinde önemli katkılar sağlayan musikişinaslar tarafından yaşatılmıştır. Bu isimler arasında anılan ve Türk müziği kültürüne önemli katkılarda bulunan klasik kemençe sanatçısı Cüneyd Orhon (1926-2006) da kemençe icrasında özgün bir tarz geliştirmiştir. Orhon'un, icra tekniğinin yanı sıra yorumlamada oluşturduğu karakteristik özellikler, kemençe icracılarına katkı sağlayacak nitelikte olması sebebiyle, incelenmesi yönünde önem arz etmektedir. Bu amaç doğrultusunda

Orhon tarafından icra edilen eserler üzerinden bir icra analizi yapılabilmesi sonucuna varılacaktır.

İlk bölüm çalışmanın genel çerçevesinin anlatıldığı giriş bölümü, ikinci bölümde klasik kemençenin tarihçesi, gelişimine yönelik bilgiler ve icra tavırları yer almaktadır. Üçüncü bölümde Cüneyd Orhon'un hayatı, sanatçı kişiliği ve icrasında etkisi olan isimlerden bahsedilmektedir. Dördüncü bölümde Cüneyd Orhon'un klasik kemençe ile icra ettiği, 2000 yılında Kalan Müzik etiketiyle yayınlanmış, "Cüneyd Orhon Arşiv Serisi" albümünde bulunan Hicaz, Hüseynî, Hüzzâm, Karcığar, Nihâvend ve Segâh makamlarındaki saz eserlerinin icra bakımından analizi yer almaktadır. Beşinci bölümde "Bulgular ve Yorumlar" yer almakta ve incelenen eserler ışığında toplam kullanılan süsleme teknikleri grafiği üzerinden açıklanmıştır. "Sonuç ve Öneriler" bölümünün yer aldığı altıncı bölümde, dördüncü bölümde incelenen eserler sonucunda elde edilen tespitlere yer verilmiştir. Araştırmada faydalanılan kaynakların sunulması ile çalışma sonlanmıştır.

1.1. Çalışmanın Amacı

Cüneyd Orhon'un klasik kemençe icra tavrı ve Türk musikisine katkıları ile ilgili akademik çalışmaların kapsam bakımından sayıca azlığı sebebiyle tez konusunun belirlenmesinde, Cüneyd Orhon'un klasik kemençe icralarının analizinin yapılması amaçlanmıştır.

1.2. Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın araştırma evreni, Cüneyd Orhon'un klasik kemençe ile icra kayıtlarıdır. Örneklem grubu ise 2000 yılında Kalan Müzik etiketiyle yayınlanmış "Cüneyd Orhon Arşiv Serisi" albümünde bulunan saz eserleridir.

1.3. Sınırlılıklar

Cüneyd Orhon'un klasik kemençe ile icra ettiği, 2000 yılında Kalan Müzik etiketiyle yayınlanmış "Cüneyd Orhon Arşiv Serisi" albümünde bulunan Hicaz, Hüseynî, Hüzzâm, Karcığar, Nihâvend ve Segâh makamlarındaki 7 saz eserinin icra bakımından incelenmesi ile sınırlıdır.

1.4. Problem Cümlesi ve Alt Problemler

Bu çalışmada, Cüneyd Orhon'un klasik kemençe ile eser icralarından hareketle icralarındaki nota farklılıkları belirlenmeye çalışılacaktır. Bu sebeple araştırmanın problem cümlesi "Cüneyd Orhon'un klasik kemençe ile icra ettiği eserlerin icrasında uygulanan teknikler ve nota-icra farklılıkları nelerdir?" olarak belirlenmiştir.

Bu problemin çözümünde belirlenmiş olan alt problemler aşağıdaki gibidir;

- İcrada hangi süsleme tekniklerini kullanmıştır?
- İcradaki dinamikler nelerdir?
- İcrada kullanılan yay bağları nelerdir?

1.5. İlgili Araştırmalar

Yapılan literatür araştırmaları sonucunda yararlanılan kaynaklar aşağıda yer almaktadır;

- Cüneyd Orhon, Yayımlanmamış 4 Telli Kemençe Metodu : Orhon'un eğitim amaçlı yazdığı notalar ve belirtilen çalma tekniklerinden hareketle genel icra anlayışına dair yorumlar için bu kaynaktan yararlanılmıştır.
- Zühdü Rıza Tinel, (1926) çeviri ve yayına hazırlayan Ayhan Sarı, (2010) İTÜ TMDK Yayınları, "Asri Kemençe" : Kemençenin tarihi ve teknik gelişimi hakkındaki bilgilere yer verilmiştir.
- Hüseyin Sadettin Arel, (1948), "Kemençe Beşlemesi Hakkında Hatıralar ve Düşünceler", Musiki Mecmuası 6, 3-8. : 4 telli kemençe ve kemençe beşlemesi oluşumu hakkındaki bilgilere değinilmiş ve sonrasındaki süreç anlatılmıştır.
- Tunç Buyruklar, (1994), "Klasik Kemençenin Tarihi Gelişimi ve Dört Telli Kemençenin Yapımı", İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi : Klasik kemençenin tarihi, gelişimi ve 4 telli kemençenin yapımı hakkında bilgiler verilmiştir.
- Aslıhan Eruzun, (1997), "Tanburi Cemil Bey'in Kemençe ile Eser İcrası Üzerine Bir Çalışma İcra-Nota Farklılığı", İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi : Eserlerin notası ve icrası arasındaki farklılıkların anlatım tekniği konusunda bu çalışmadan yararlanılmıştır.

- Cafer Açın (2001). Emek Basımevi, “Klasik Kemençe Yapım Sanatı ve Sanatçıları” : Klasik Kemençe çalgısının yapımı, teknik gelişimi ve icracıları hakkında bilgiler verilmiştir.
- Dilber Ersu, (2006), “4 Telli Klasik Kemençenin Türk Müziğindeki İcraya Katkıları”, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi : Kemençenin tarihi, 4 telli kemençenin teknik gelişimi ve Türk müziğindeki icraya katkılara değinilmiştir.
- Gözde Çolakoğlu & Merve Eken. (2007, 10 Eylül), “Türk Musikisi İcrasında Armudî Kemençe ve Geçirdiği Teknolojik Gelişmeler”, 38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, Bildiri: ICANAS, Başbakanlık Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Ankara : Kemençe enstrümanının tarihine ve geçirdiği teknik gelişimler hakkında bilgiler yer almaktadır.
- Bülent Aksoy, (2009), Pan Yayıncılık, “Cüneyd Orhon Anlatıyor: Radyo Günlerim” : Orhon’un hayatı, klasik kemençe eğitimi aldığı icracılar, hangi icracılardan esinlendiği ve nasıl bir icra anlayışı benimsediğine dair bilgiler için bu kaynaktan faydalanılmıştır.
- Sercan Halili, (2011), “Cüneyd Orhon’un Kemençe İcrasının Özellikleri”, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi : Cüneyd Orhon’un sanatçı kişiliği ve icra özellikleri ile ilgili bilgilerin bir kısmına bu tezden ulaşılmıştır.
- Filiz Kaya, (2012), “Dört Telli Klasik Kemençe Eğitiminde Usta İcracılığa Yönelik Dağar ve Çalma Önerileri”, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi : Dört telli kemençenin tarihi, gelişimi ve usta icracılığına yönelik çalım tekniği önerileri yer almaktadır.
- Nergis Orhon Soydaner, (2013), Pan Yayıncılık, “Kemençenin Senyörü Cüneyd Orhon” : Orhon’un sanatsal kişiliği hakkında bilgiler verilmiştir.

2. KLASİK KEMENÇENİN TARİHİ VE GELİŞİMİ

Günümüzde kemençe enstrümanı, Karadeniz bölgesindeki halk müziğinin popülerliğinin artması sebebiyle de "Karadeniz kemençesi" (bkz: Şekil 1) adıyla bilinen, sıklıkla kuzey Anadolu halk müziğinde icra edilen şekil olarak gövdesi uzun olan yaylı çalgı olarak bilinmektedir. Klasik Türk müziğinde icra edilen kemençeden bahsedildiğinde ise aradaki farkı belirtmek için ayrıca açıklama yapma gereği duyulmaktadır. Klasik kemençenin 20. yüzyıla kadar tanınmaması buna sebep olarak gösterilebilmektedir.

Şekil 1. Karadeniz Kemençesi



Kaynak: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı

Farsça'da "küçük yay" veya "küçük yaylı çalgı" anlamına gelen "kemançe" kelimesi 19. yüzyıldan önce bugün "rebâb" (bkz. Şekil 2) denilen "ayaklı kemane" için kullanılmakta ve kemençe kelimesinin kökeni olarak bilinmektedir. Organolojide ayaklı kemane terimi, silindirik uzun bir sapı ve genellikle kesik küre biçiminde bir gövdesi olan, sapı gövdesinin üstünden girip, altından çıkan ve düşey olarak tutulup çalınan yaylı çalgıların ortak adı olarak bahsedilmektedir (Karakaya, 2022).

Şekil 2. Rebâb



Kaynak: Anonim, 2020

Şekil 3. Iklığ



Kaynak: Özkan, 2006

18. yüzyıla kadar Osmanlı-Türk mûsikisinin tek yaylı çalgısı olan kemençe; 15. yüzyıla kadar Türkçe bir kelime olan "ıklığ" (bkz. Şekil 3), bu yüzyıldan sonra Farsça bir kelime olan "kemançe", fasıl mûsikisine girmesiyle de rebâb olarak adlandırılmıştır. 18. yüzyıl sonları ve 19. yüzyıl başlarında bu çalgı için terim olarak kemençe adı Türk mûsikisinde kullanılmaya başlanmıştır. Form ve icra tekniği açısından Balkan ülkeleri kökenli olmasından dolayı bu yıllar içerisinde İstanbul'da çalgılı kahvehanelerde ve meyhanelerde çalınan eğlence mûsikisinde, özellikle

köçekçe ve tavşancalar ile Rumeli havalarında kullanılan bir kaba sazdır (Çolakoğlu & Eken, 2007, s. 180).

2.1. Kemençenin Kaba Sazdan İnce Saza Geçişi

Yaklaşık olarak 11. ve 14. yüzyıllar arasında kemençe, güneyden Selçuklular tarafından Anadolu'ya getirilmiştir. Anadolu'da "Tırnak Kemençesi/Kemanesi" veya "Anadolu Kemençesi/Kemençe Rûmî" olarak bilinen kemençe, Kastamonu ve İnebolu dolaylarında halen folklor sazı olarak çalınmaktadır (Açın, 2001, s. 24).

Kemençe, son yüzyıllarda farklı adlar almıştır; fasıllarda çalındığı için "fasıl kemençesi", gövde kısmı yarım armut şekline benzediği için ise "armûdî kemençe" adlarının çoğunlukla kullanıldığı bilinir. Lavta ile birlikte "kaba saz" denilen toplulukta yer aldıktan sonra "ince saz" takımına da İstanbul'da katılarak, zamanla Klasik Türk müziğinin değişmez yaylı çalgısı haline gelmiş ve "klasik kemençe" olarak tanımlanmıştır (Açın, 2001, s. 24). Günümüzde ise "İstanbul kemençesi" adıyla da anılmaktadır.

Şekil 4. 3 ve 4 Telli Kemençeler



Kaynak: Halili, 2007

19. yüzyılın İstanbul'unda kemençe köçekçe, tavşanca ve oyun havaları icra eden kaba saz takımlarında Rum asıllı müzisyenler tarafından çalınarak yaygınlaşmıştır. O

zamanlarda üç telli kemençenin sadece iki teli üzerinde melodiler çalınmakta iken üçüncü tel ahenk teli görevi görmekteydi (Aksoy, 2009, s. 305). Bu müzisyenlerden klarnet ile müziğe başlamış olan Kemençeci Vasilâki (1845-1907) ise çalgının ince saz olarak nitelendirilen fasıl mûsikisi topluluklarına girmesine büyük katkıda bulunmuştur (Aksoy, 2003, s. 110). Dönemin İstanbul'unda müzik meclislerinde icracı olarak yer alan Tanbûrî Cemil Bey de (1871-1916) icraya getirdiği yeni ekol ile kemençenin kaba sazdan ince saza geçmesinde büyük rol oynamıştır (Çolakoğlu & Eken, 2007, s. 183).

Şekil 5. Kemençeci Vasilâki



Kaynak: Türkan, 2018, s. 317

Kemençeye bu icracılar ile birlikte klasik Türk mûsikisinin üslubu yerleşmiştir. İcra ediliş pozisyonu, icra edilen eserler ve icra teknikleri açısından kemençe, Türk mûsikisinde kendine önemli bir yer edinmiştir.

Şekil 6. Tanbûri Cemil Bey



Kaynak: Yurddaş, 2022

2.2. Klasik Kemençenin Yapısal Gelişimi

Kemençenin Anadolu topraklarındaki geçmişine bakıldığında ilk dönemlerde (yaklaşık 11. yüzyıl) iki telli olarak icra edildiği tahmin edilmektedir. Bas tarafta bulunan üçüncü telin sonradan eklendiği ve ahenk teli görevi gördüğü kaynaklarda belirtilmektedir. Bu tel yegâh (Türk müziğinde: Re) sesine akort edilmesiyle birlikte çalgı, klasik Türk müziğinde de icra edilmeye başlamıştır. 20. yüzyılın önemli kemençe icracılarından biri olan Cüneyd Orhon, hocası Kemal Niyazi Seyhun'dan (1885 – 1967) aldığı bilgileri şu şekilde aktarmıştır;

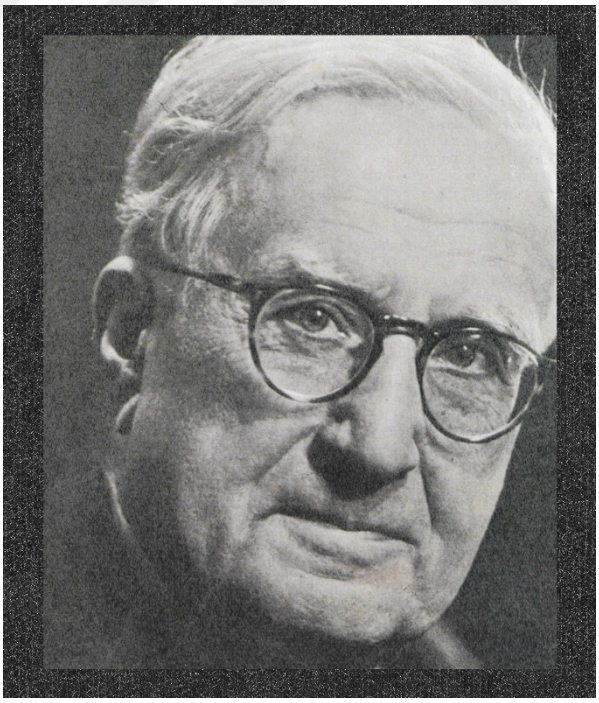
> Eski devirlerde kemençenin yalnız iki teli icrada kullanılmış, pest taraftaki üçüncü kaba tel ise bir tür âhenk teli görevi yapmıştır. Bu hâliyle kemençe sadece köçekçe, tavşanca, semâi, destan gibi halk tarzı oyunlu mûsikide yer alırmış. Üçüncü tel yegâh sesine akortlanıp o telde de parmaklarla perdeler kullanılmaya başlandıktan sonradır ki; Kemençe sınırlı icradan çıkıp klasik mûsikimizde yerini almış, itibar gören, sevilen bir saz hüviyetine kavuşmuştur (Orhon, 1985).

2.2.1. Klasik Kemençede Bulunan Üçüncü ve Dördüncü Tellerin Fonksiyonu

Türk müziği tarihinin en eski yaylı çalgılarından biri olan kemençe, halk müziğinde ve Osmanlı dönemindeki saray müziklerinde yaygın bir şekilde kullanılmıştır. İnsan sesine benzeyen tınısı ve karakteristik icra üslubu sebebiyle 19. yüzyıldan itibaren klasik Türk mûsikisi çalgı toplulukları bünyesinde bulunması giderek tercih nedeni olmuştur. Dînî mûsikimizde ve klasik Türk müziğinde halen icra edilmektedir. Yıllarca klasik icrada kullanılan çalgı 'Klasik Kemençe' ismini buradan almıştır.

Günümüzde klasik kemençe formlarını farklı boyutlarda da görmek mümkündür. Kemençenin incesaz takımlarına girmesini sağlayan Vasilâki ve Tanbûri Cemil Bey, dördüncü tel denemelerini çalgıda ilk uygulayan kişilerdir. Cinuçen Tanrıkorur "Biraz Da Müzik" adlı kitabında bu konu hakkında şu bilgileri vermiştir; *"Normalden 1-2 cm daha büyük olan kaba (büyük) kemençeyi yaptırmış ve sazda hiçbir değişiklik yapmadan kemençeye dördüncü teli ilave etmiş, plağa çaldığı ünlü Pesendîde Taksimi'ni bu dört telli kemençe ile yapmıştır."* (Tanrıkorur, 2001, s. 175).

Şekil 7. Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955)



Kaynak: Sanal, 1991, s. 352

Ülkemizde ilk defa tel boylarının eşitlenmesi ve tiz tarafa dördüncü bir tel ilave edilmesi düşüncesi ünlü müzikolog Hüseyin Sadettin Arel'e aittir. Bu düşünceyi ilk

olarak 1922 yılında armoni dersleri verdiği öğrencilerine açmıştır. Tel boylarının eşitlenmesi, tiz tarafa dördüncü tel ilavesi, Batı'daki keman ailesinde olduğu gibi ortalama beş sekizli genişliğinde ses sahasına sahip bir kemençe ailesi düşüncelerini öğrencileri ile paylaşmıştır. Arel'in öğrencilerinden Dr. Zühtü Rıza Tinel bu fikre sahip çıkarak harekete geçmiş ve kemençelerin yapımına öncülük etmiştir. Fakat kemençelerin yapım süreci 10 yıl gecikme ile tamamlanabilmiştir. Kemençelerin yapımından sonra çalgılara hayat verecek icracıların bulunamaması üzerine ve eleştirilerden kaynaklı olarak bu sazlar 1976 yılına kadar ilgisiz bırakılmışlardır.

Şekil 8. Zühtü Rıza Tinel Alto Kemençe ile, 1933



Kaynak: Sarı, 2010, s. 2

Şekil 9. Kemençe Ailesi (Beşlemesi)



Kaynak: Sarı, 2010, s. 251

Kemençe icracısı ve hocası Cüneyd Orhon, dört telli kemençenin gelişiminde ve icracılarının yetişmesinde büyük rol oynamış, bu konu üzerine bilimsel yazılar yazmış, konferanslar vermiştir. Orhon'un İTÜ Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı'nın 2. Türk Musikisi Sempozyumu'ndaki konuşmasında şu ifadeleri dikkat çekmektedir:

> 3 telli Kemençeyi 30 yıl çaldıktan sonra belki bu sazın sınırlılığı, belki de TRT 'de uzun yıllar süren idari görevlerimin yorgunluğu sonucu, hemen hemen bu güzel sazdan el çekmeye başladığım dönemde, 1974 yılında, değerli sanatkâr, kıymetli lutiye sayın Cafer Açın'la tanıştım. Türk Musikisine büyük bağlılığı ve her zamanki içtenliği ile kemençede tel boylarının eşitlenmesi gereğini ısrarla bana telkin etti. Etkilendim, hemen denemesini yaptık, arkasından tiz tarafa bir tel ilavesiyle, Arel'in dile getirdiği güzel fikirlerin doğruluğunu yeniden keşfettik.
>
> Bu sıralarda İstanbul'da Türk Musikisi Devlet Konservatuarı kuruldu. Ben de kurucu üyelerden idim. Yine kurucu üyelerden değerli başkanımız sayın Ercüment Berker'e tel boyları eşitlenmiş 4 telli kemençenin eğitimini teklif ettim ilgiyle karşıladılar. Konu o zamanki konservatuar yönetim kurulunda görüşülerek kabul edildi. Böylece 1976 yılının Nisan ayında bu kemençenin eğitimine başladım. (Orhon, 1985)

Şekil 10. Cüneyd Orhon Konservatuarda 4 Telli Kemençeyi Tanıtırken, 1977



Kaynak: Aksoy, 2009, s. 327

2.3. Klasik Kemençe İcra Tavırları

Klasik kemençenin Türk müziğinin ince saz takımlarında yer almasından itibaren gelişmesine ve sürekliliğine katkıda bulunmuş, aynı zamanda özgün tavırlar sergileyerek ekoller oluşturmuş önemli kemençe icracıları yetişmiştir. Bu bölümde, klasik kemençenin iki farklı icra tavrına değinilmiştir.

Öncelikle müzikte tavır teriminin tanımına değinmek gerekirse, "sanatçının icra ediş biçimi" anlamına gelmektedir (Öztuna, 2000, s. 137). Bu tanımı hem saz hem de ses sanatçıları için de kullanmak mümkündür. Klasik kemençe enstrümanı için de önemli sanatçıların üslup ve tavrını devam ettiren icracılar bulunmaktadır. Kemençe için birkaç farklı icra üsluplarından söz edilebilir. Bunlardan biri, Osmanlı Devleti'nin 18. yüzyıldan itibaren İstanbul kahvehânelerinde ve meyhânelerinde sıklıkla kullanılmış ve günümüzde ise "piyasa tavrı" denilen üslup olarak bilinmektedir (Alvan & Alvan, 2016, s. 54-60). Bu üslubun en bilinen temsilcileri Rum kemençe icracıları olarak kayıtlara geçmiştir. Ajiliteli ve bol süslemeli bir icranın yanı sıra makam ve repertuvar bakımından da zengin olan bu icracılar, Cumhuriyetin ilk yarısına kadar piyasa üslubunun devamlılığını sağlamışlardır. 1950'li yıllardan sonra başta İstanbul olmak üzere piyasa üslubunda önemli derecede bir değişim oluşmaya

başlamıştır. Ancak klasik kemençe, bu üslubun içerisinde yer almamış onu yerine keman ya da klarnet tercih edilmiştir (Ö. Özel, kişisel görüşme, 25 Nisan 2024).

Diğer kemençe üslubu ise 18. yüzyıldan itibaren incesaz heyetlerinin seslendirdiği "klasik" üsluptur. 1927 yılından itibaren bu üslup, TRT radyolarındaki sanatçıların disiplinli, sade ve nüanslı icraları ile devamlılığını sürdürmüştür. Bu icra tavrına örnek gösterilebilecek sanatçılar ise 18. yüzyıldan itibaren Enderûni Tahir Ağa, Kemençeci Vasilâki Efendi, Tanbûri Cemil Bey; Cumhuriyet kuruluşundan günümüze kadar ise Kemal Niyazi Seyhun, Ruşen Ferit Kam, Haluk Recai, Ekrem Erdoğru, Cüneyd Orhon ve İhsan Özgen'dir. Kemal Niyazi Seyhun sahip olduğu icra tavrı ile klasik üslupta öncü bir duruş sergilemiş ve öğrencisi Cüneyd Orhon'a aktarmıştır.

3. CÜNEYD ORHON'UN HAYATI, SANATÇI KİŞİLİĞİ VE İCRA TEKNİĞİNDE ÖRNEK ALDIĞI İSİMLER

3.1. Cüneyd Orhon'un Hayatı ve Sanatçı Kişiliği (1926-2006)

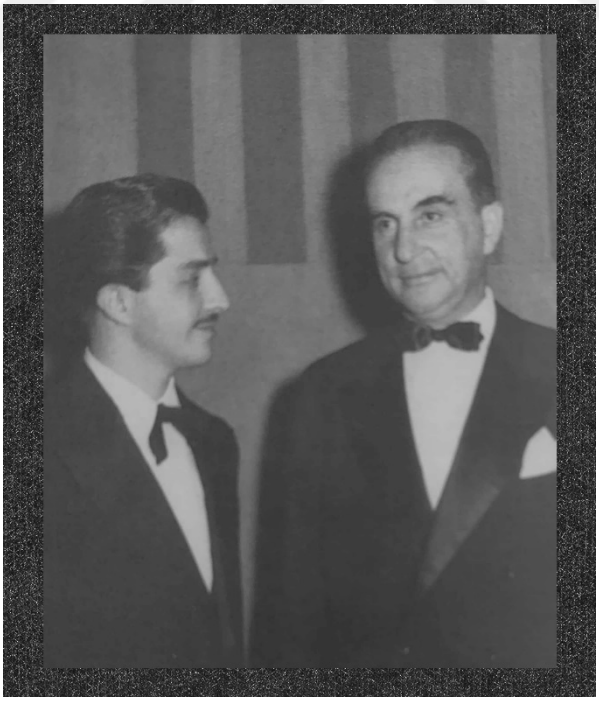
Cüneyd Orhon, Türk müziği dünyasının saygın isimlerinden biridir. 25 Temmuz 1926 yılında İstanbul Çamlıca'da doğmuştur. Babası İbrahim Hilmi Bey'in emniyet teşkilatında çalışmasından dolayı ilk ve orta öğrenimini birçok farklı şehirde tamamlamıştır. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İç Mimarlık bölümünden 1949 yılında mezun olmuştur. 1946 yılında Üsküdar Mûsiki Cemiyeti'nde Emin Ongan'dan genel müzik, üslup ve repertuvar dersleri almaya başlamıştır. Aynı yıl içerisinde Kemal Niyazi Seyhun ile tanışmış ve kendisinden iki yıl boyunca klasik kemençe eğitimi almıştır. Sonrasında ise İleri Türk Mûsikisi Konservatuvarına devam etmiştir. 1948 yılından itibaren üç yıl kadar, öncesinde Ercüment Berker'in ardından Nevzat Atlığ'ın şefliğini yürüttüğü Üniversite Korosu konserlerinde kemençesi ile icracı olarak yer almış ve aynı yıllar içerisinde Münir Nurettin Selçuk'un solist olarak yer aldığı konser ekibine dâhil olmuş ve yirmi yıl kadar kendisine eşlik etmiştir (Aksoy, 2009, s. 13).

Şekil 11. Cüneyd Orhon İstanbul Belediye Konservatuvarı, 1963



Kaynak: Aksoy, 2009, s. 324

Şekil 12. Cüneyd Orhon, Münir Nurettin Selçuk



Kaynak: Aksoy, 2009, s. 322

1951'de Müzik Yayınları şefi Cevdet Kozanoğlu'nun daveti ile Orhon, görevine Ankara Radyosu'nda devam etmiştir. Türkiye Radyoları sonrasında ise TRT adını alan kurum bünyesinde klasik kemençe sanatçısı, İzmir radyosunda Türk müziği

yayınları şefi, İstanbul radyosunda Türk sanat ve Türk halk müziği şubesi üyesi, genel müdür özel danışmanı, araştırma ve inceleme kurulu üyesi, repertuvar kurulu üyesi, çeşitli jüri ve kurullarda üye, stajyer sanatçılara eğitmen olarak 1985 yılına kadar görev almıştır. 1961 yılında Bağdad Konservatuvarı'nda eğitmenlik yapmıştır. Münir Nurettin Selçuk idaresindeki İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda 1963-1996 yılları içerisinde kemençe icracısı olarak yer almıştır. 1964'te Columbia Plak Şirketinde kısa bir süre müşavirlik yapmıştır (Aksoy, 2009, s. 14).

Şekil 13. Cüneyd Orhon TRT Yönetim Kurulu Üyesi, 1977



Kaynak: Aksoy, 2009, s. 328

Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nın (İTÜ TMDK) kurucu üyelerindendir. Burada yönetim kurulu üyesi, danışma birimi üyesi ve repertuvar öğretmenliği görevlerini üstlenmiş ve okulun kurulduğu 1975 yılından vefatına yakın bir süre zarfına kadar kemençe öğretmeni olarak görev yapmıştır (Aksoy, 2009, s. 14).

Cüneyd Orhon'un kemençe öğrencilerinden Lale Akay Umul, hocasından aldığı bilgileri şu şekilde aktarmıştır;

> İstanbul Türk Musikisi Konservatuarı'nın (İTÜ TMDK) hem kurucu üyesi hem de yeni açıldığında tek kemençe hocası idi. Eğitim vermeye öncelikle 3 telli kemençe ile başlamıştır. Cafer Açın ile birlikte 4 telli kemençenin yapım sürecine karar verildiğinde aynı zamanda Orhon, bu enstrümanın bir metodunu yazmaya da

başlamıştır. Ve "artık ben 4 telli kemençe eğitimlerine devam edeceğim" diyerek bu sebeple okula iki tane daha 3 telli kemençe hocası davet ettiğini çünkü 4 telli kemençe yeni geliştirilen bir enstrüman, 3 telli kemençeye daha çok talep olabileceğini söylemişti. Okula da 3 telli kemençe eğitimi vermeleri için İhsan Özgen ve Kâmran Erdoğru hocalarımızı önerdiğini bizlere derslerinde anlatmıştır (L. Akay Umul, kişisel görüşme, 28 Ocak 2024).

Öğrencisi Lale Akay Umul, Orhon'un icrasını ve sanatçı kişiliğini şu sözlerle anlatmıştır;

İnsanın kendi kişiliği enstrümanına da yansımıştır. Kendisi çok titizdi ve detaylara çok önem veren bir insandı. Uzun yay tekniği de kendisinin icradaki titizliğinin bir göstergesiydi. Gereğinden fazla süsleme yapmazdı ve fazlasını da besteciye saygısızlık olarak görürdü. O zamanki şartlara göre bestecilerin bu süslemeleri notada belirtemediği için icracılar bunları kendi ruh haline göre yorumluyordu. Fakat Cüneyd Bey bu farklılıkların bu kadar laubali olmaması gerektiğini, daha temiz ve sade bir teknikle çalınması gerektiğini bizlere söylerdi. İcralarında da hocası Kemal Niyazi Seyhun'un sade ve nüanslı icra tekniğini benimsemiştir. Döneminde gençlerin ilgisini Türk müziğine çekebilmek için de çalışmalar yapmış ve bu sebeple kayıtlarında daha dinamik, yürük icralar gerçekleştirmiştir. Bu kayıtlar sayesinde Türk müziği, gençlerin kulaklarında kalıcı ve dillerinde pelesenk olmasını amaçlamıştır. Aynı zamanda bu yürük ve dinamik icralarda falso ses kullanmamaya özen göstermiştir. Genellikle kemençesinde metal teller kullanmıştır. Bunun sebebi ise bağırsak tellerdeki sağlıksız ve pürüzlü seslerdi. Bağırsak telleri kullanmama sebeplerinden biri de bu tellerde nüansların yapılması zor olmasıydı. Bunlar, Cüneyd Orhon'un icrasının temel özellikleridir (L. Akay Umul, kişisel görüşme, 28 Ocak 2024).

Lale Akay Umul ile yapılan sözlü görüşmeden anlaşıldığı üzere; Cüneyd Orhon kemençede radyo üslubunun bir temsilcisi olarak Kemal Niyazi Seyhun'un icra tavrının devamını getirmiş ve geliştirmiştir. Orhon'un kemençe icrasındaki ustalığı, klasik ve sade yorumu, Türk müziği dünyasında kendine özgü bir yer edinmesine yardımcı olmuştur.

Orhon, Türk müziği icrası ve teorisi alanında yaptığı çalışmalarla da tanınmıştır. Özellikle kemençe çalış tarzı ve repertuvarıyla öne çıkmıştır. 3 telli kemençedeki

ustalığının yanı sıra 4 telli kemençenin var oluşuna da büyük katkıları olmuştur. 4 telli kemençenin ilk icracısıdır ve çalım tekniklerini anlattığı, egzersizler, etütler ve örnek eserlerden oluşan on bölümlü yayımlanmamış bir kemençe metodu mevcuttur. Bu önemli eserin içeriğinde; kemençenin tarihsel süreci ve yapısal gelişimi ile ilgili bilgilerin yanı sıra başlangıç seviyesinden ileri seviyeye kadar hazırlanmış bir eğitim programı yer almaktadır. Kemençe eğitiminde önemli bir literatür niteliğinde olan bu kaynak, yayımlanmamasına rağmen müzik okullarının ve konservatuarların müfredatlarında yer almaktadır.

Sanatçının yazılı çalışmaları aşağıda listelenmiştir:

- 1956, "Hicaz Faslı" fasikülleri, Özel Marmara Matbaası.
- 1970, "Türk Musikisi Klasikleri" fasikülleri, Millî Eğitim Bakanlığı.
- 1974, "Suznâk Faslı" fasikülleri, Millî Eğitim Bakanlığı.

Orhon'un yayınlanmış albüm ve icraları ise şu şekildedir:

- 1967, "Rast Taksim", Kemençe, Cüneyd Orhon, Colombia Plak Şirketi.
- 1970, LP, "Dağlar Dağlar" Gitar-Solist: Barış Manço, Klasik Kemençe: Cüneyd Orhon, Sayan Plak.
- 1981, KEMENÇE SOLOLARI, Klasik Kemençe: CÜNEYD ORHON UNESCO-Paris
- 1996, Mevlâna ve Dede Efendi Albüm, Klasik Kemençe: Cüneyd Orhon, Kalan Müzik.
- 16 Şubat 2000, "Cüneyd Orhon Arşiv Serisi", Saz Eserleri Klasik Kemençe Albümü, Kalan Müzik. CD ve Kaset.
- 2002, Solist: Özdal Orhon, Klasik Kemençe: Cüneyd Orhon, Kalan Müzik. CD ve Kaset.

1970 yılında LP olarak yayımlanan Barış Manço'nun 'Dağlar Dağlar' şarkısının giriş bölümünde gerçekleştirdiği kemençe taksimi ve eser icrası ile çalgının popülaritesinin artmasına büyük katkı sağlamıştır.

Cüneyd Orhon hakkında basılmış kitaplar aşağıda yer almaktadır:

- 2009, Bülent Aksoy, "Cüneyd Orhon Anlatıyor: Radyo Günlerim", Pan Yayıncılık, İstanbul.
- 2013, Nergis Orhon Soydaner, "Kemençenin Senyörü Cüneyd Orhon"

- Pan Yayıncılık, İstanbul.

Sanatçının aldığı ödüller:

- 27 Ekim 1981, International Music Consil UNESCO, UNESCO Collection of Traditional Music HONORARY DIPLOMA Paris.
- TRT 25. yıl Ödülü.
- 1990, İTÜ TMDK Kuruluşunun 15. yılında şükran plaketi.
- 1999, Mimar Sinan Üniversitesi 50. yıl şükran plaketi.
- 1999, Türk Müziği Dernek ve Vakıflar Dayanışma Konseyi Türk Müziğine Hizmet Ödülü.

Cüneyd Orhon, 16 Haziran 2006 tarihinde İstanbul'da hayatını kaybetmiştir. Ancak, müzikal mirası hala Türk müziği dünyasında canlılığını korumaktadır. Özellikle, kemençe çalma tarzı ve yorumu, genç nesil müzisyenlere ilham vermektedir.

3.2. Cüneyd Orhon'un İcra Tekniğinde Örnek Aldığı İsimler

Cüneyd Orhon, henüz yirmili yaşlarında iken Üsküdar Mûsiki Cemiyeti'nde kemençeyi ilk kez görme fırsatı bulmuş ve orada Hâfid Bey'den bu enstrümanı dinlemiştir. Kemençenin etkileyici sesi, çalgıyı öğrenme hevesini arttırmıştır. Yaptığı araştırmalar sonucunda, o dönemde tanınmış kemençecilerden ve aynı zamanda Vasilâki'nin öğrencisi olan Aleko Bacanos ile tanışmıştır. Ancak Bacanos, yoğun işleri nedeniyle Orhon'un ders alma isteğini reddetmiş fakat Orhon'a bir kemençe hediye etmiştir. Daha sonra Cüneyd Orhon müzik hocalarından görüş alarak Kemal Niyazi Seyhun'dan kemençe dersleri almaya başlamıştır. Bu dersler iki yıl boyunca devam etmiştir (Aksoy, 2009, s. 301).

Günümüze kadar klasik kemençe üslubunda sıklıkla iki icracının etkisi görülmektedir: Vasilâki ve Tanbûrî Cemil Bey. Ancak, ses kayıt teknolojisinin ülkeye gelişinden itibaren gerçekleşen icra kayıtları arasında Vasilâki'ye ait olanların az sayıda bulunmaları ve sağlıklı bir biçimde duyulamamalarından dolayı sanatçının icra tekniği ekol olarak yaygınlaşamamıştır. Kemal Niyazi Seyhun tarafından birebir dinlenebilmiş ve kendisinin kemençe öğrencisi olan Suphi Ziya Özbekkan'dan (1887-1966) aktarılan bilgilere göre Vasilâki'nin kemençe icraları kuvvetli bir yay tekniği, sade ve nüanslı bir üslup özelliğini bünyesinde barındırmaktadır (Aksoy, 2009, s. 306).

3.2.1. Kemal Niyazi Seyhun (1885-1967)

1885 ile 1967 yılları arasında yaşayan icracı, on sekiz yaşında kendi çabalarıyla keman çalmayı öğrenmiş ve daha sonra da kemençe çalmaya başlamıştır. Kemençe hocası Kemençeci Vasilâki Efendi'dir. Kanuni Garbis Efendi, Kemani Aleksan Ağa ve Udi Nevres Bey gibi müzisyenlerden ilham almış ve uzun yıllar boyunca İstanbul Radyosu'nda çalışmıştır.

Cüneyd Orhon'un sanatsal anlayışında ve özgün tarzını geliştirmesinde önemli rol oynayan isimlerden biri de hocası, kemençe icracısı Kemal Niyazi Seyhun'dur. Seyhun'un, bilinen en eski kemençe üstâdı olan Vasilâki'nin "uzun yay" tekniğine (bağlı çalış anlamına gelen legato tekniğidir) dayanan kemençe üslubunu yetiştirdiği öğrencisi olan Cüneyd Orhon da benimsemiş ve icralarında uygulamıştır. Orhon, Vasilâki'nin kemençe icrası hakkında şu sözleri söylemiştir;

"Kemençede köçekçenin üstâdı Vasil'di. Ben dinlemedim tabiî onu, ama bana anlatılanlara göre köçekçeleri kısa yaylarla son derece büyük bir ustalıkla çalarmış. Vasil bir peşrevde, murabba bestede nasıl upuzun yaylar çekiyorsa, köçekçelerde de küçücük, kıvrak yaylar kullanabilen bir sanatkârdı." (Aksoy, 2009, s. 306).

Kemal Niyazi Seyhun'un keman icracılığından sonra kemençe icracısı olması sebebiyle enstrümanında kullandığı teller de metal tellerdir. Bu telleri kullanmasındaki sebeplerden biri de icrada rahatlık sağlaması ve nüans yapabilme özgürlüğüdür. Öğrencisi Orhon da kemençesinde bu telleri kullanmıştır.

Orhon'un röportajlarında söylediği bu sözlere dayanarak Vasilâki'nin kemençedeki yay tekniğine ve ustalığına verdiği önem açıkça görülmektedir. Dolayısıyla, icra kayıtlarına erişilmemesine rağmen döneminde onu dinlemiş icracılardan ve öğrencilerinden alınan bilgilere göre sade ve ifadeli üslup, kuvvetli yay tekniği kullandığı bilgisi günümüzde kesin olarak bilinmekte ve yetiştirdiği öğrencilerinin üsluplarına bakılarak tahmin edilebilmektedir.

Şekil 14. Kemal Niyazi Seyhun



Kaynak: Ustacık, 2014

Cüneyd Orhon hocası Kemal Niyazi Seyhun'u şu sözlerle anlatmıştır;

"Hocam Seyhun'un kemençe üslubu benim dünyama çok yakındı. Çalışına hayrandım. Parmaklarımı tıpkı onun gibi kullanabilme hevesi içindeydim. Öğretim biçimi de beni tatmin ediyordu." (Aksoy, 2009, s. 302).

Kemal Niyazi Seyhun'un taksim ve eser icralarında da duyduğumuz üzere uzun yay tekniğini sıklıkla kullanması dikkat çekmiştir. Kalan Müzik'in "Kemençe" isimli albümünde bulunan rast makamında yaptığı taksimin giriş bölümünde karar perdesini uzun yaylarla duyurması ve taksimin devamında süsleme olarak kullandığı çarpmaları tek yay üzerinde uygulaması bu bilgiye örnek niteliğindedir.

"Niye sağ el parmakları çalmıyor da yay çekiyor? Esas iş yaydadır. İfadeyi veren yaydır. Yay zor iştir, sağ elde zor işler yapıldığı için yay da sağ elle çekilir." (Yalgın, 2009, s. 57).

Aynı şekilde hocası Aleko Bacanos'un vefatından sonra Kemal Niyazi Seyhun'dan kemençe dersleri alan Nihat Doğu'nun aktardığı, Seyhun'un dersler esnasında söylediği bu söz, ekol niteliği taşıyan Vasil'in icrası için söylenen sözlere benzerlik göstererek, kendisinin icradaki yay tekniğine verdiği önemi yansıtmaktadır.

3.2.2. Aleko Bacanos (1888-1950)

1888'te Silivri'de doğmuştur. Babası lavtacı Lambo Efendi ve kardeşi udi Yorgo Bacanos'tur. Kendine özgü icra tavrı ile tanınmaktadır.

Şekil 15. Aleko Bacanos



Kaynak: Yalgın, 2009, s. 41

Kemençe üslubunda ekol niteliği taşıyan icracı Vasilâki'den ders almış olan Aleko Bacanos, döneminin en ünlü kemençecilerinden biri olarak kayıtlara geçmiştir. Popüler musiki dünyasında baş sırada bir icracı olan Bacanos, Hâfız Kemal, Hâfız Yaşar gibi hânende ve hâfızların ortak üslubunu sazında gösterebilmiştir. Bu üslupta yer alan *glissando*'lar ile geniş kitleye hitâp eden ve daha çok alkış toplayabilen bir tavır sergilenmiştir. Orhon, Bacanos'un bu tavrını, disiplini olmayan bir çalış üslubu olarak değerlendirmiş ve kemençe sanatçısı Ruşen Ferit Kam'daki icra üslubunu bulamadığını röportajlarında belirtmiştir. Fakat tekniğinin yüksek ve kemençesinden çıkan güzel ezgilerine de değinmiştir (Aksoy, 2009, s. 305).

3.2.3. Ruşen Ferit Kam (1902-1981)

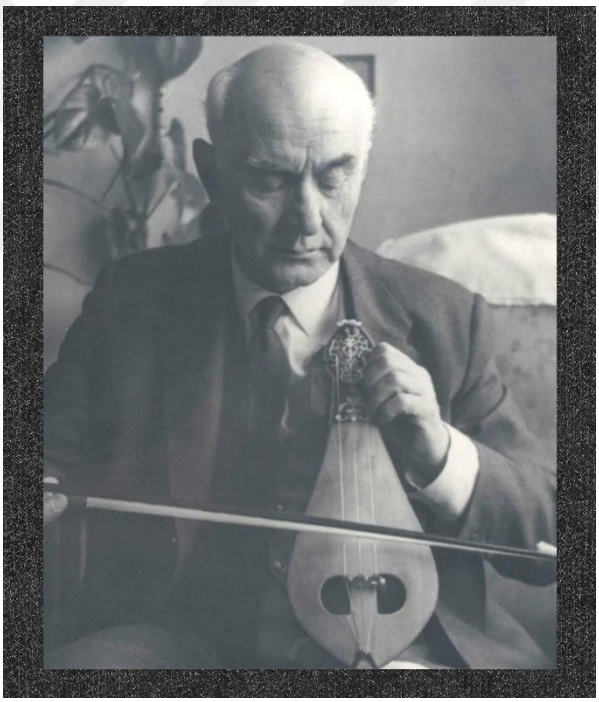
1902-1981 yılları arasında yaşayan sanatçı, 1923 yılında Darülelhan'da kemençe hocalığı yapmıştır. İstanbul Radyosu'nda 1926 yılında kemençe sanatçısı olarak görev almış ve 1938 yılında Ankara Radyosu'na geçmiştir. TRT kurumunda kemençe

sanatçısı olarak birçok programda yer almasının yanı sıra koro yöneticiliği ve sanat danışmanlığı görevlerini de üstlenmiştir.

Cüneyd Orhon aldığı kemençe dersleri ile mûsiki dünyasına adım attıktan sonra kendisini yetiştirmek için dönemin usta kemençe icracılarını araştırmaya başlamıştır. Ankara Radyosu'nda klasik kemençe icracısı olarak görev yapan Ruşen Ferit Kam'ı dinleyerek kendisinden çok etkilenmiş olduğunu ifade etmiştir. 1951 yılında profesyonel olarak kemençe çalmaya başladığı Ankara radyosunda Ruşen Ferit Kam ile tanışmış ve onun icra tekniğini örnek aldığını röportajlarında belirtmiştir;

"Doğrusu, Tanbûri Cemil Beyi bir kenara koyarsak benim musiki hayatımda canlı olarak dinlediğim icracılar arasında erişmeye çalıştığım, hâlâ büyük hayranlık duyduğum en büyük kemençeci Ruşen Kam'dır." (Aksoy, 2009, s. 302).

Şekil 16. Ruşen Ferit Kam



Kaynak: Kucur, 2023

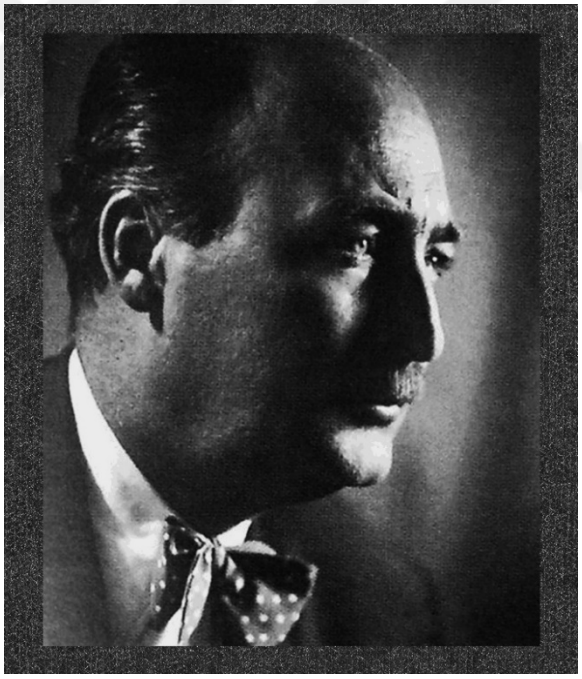
Ruşen Ferit Kam ise klasik kemençede icra tekniği konusunda hayran olduğu isim olarak Tanbûrî Cemil Bey'i örnek göstermiştir. Fakat Cemil Bey'in icrasında uzun yay tekniğinden ziyade "kırık yay" (bağsız çalış tekniği) diye adlandırılan, sıklıkla oyun havaları ve köçekçelerde kullanılan kısa değerli ritmik yapıları seslendirmek için uygulanan kısa yay çekiş ve itişleri kullanılmaktadır. Ruşen Ferit Kam'ın icrasında ise Cemil Bey'den farklı olarak daha uzun yaylar kullanılmakta ve deyim

yerindeyse yayın itilip çekilmesi dahi belli olmamaktadır. Bu tâbir Vasilâki için de kullanılmaktadır (Aksoy, 2009, s. 307). Ruşen Ferit Kam'ın Kalan Müzik'te yayınlanmış olan sazkâr makamından pençgâh makamına geçiş taksiminin giriş bölümünde ajiliteli sesleri, temiz bir baskı ile icra etmesi ve tek yay üzerinde uygulaması, taksimin devamında ise karar perdesinin uzun yaylar ile duyurulması buna örnek teşkil etmektedir.

3.2.4. Haluk Recai (1913-1972)

1913-1972 yılları arasında yaşamış olan Recai, küçük yaşta keman ve kemençe çalmaya başlamıştır. Esas ismi Haldun Menemencioğlu'dur. 1938 yılında hanende olarak Ankara Radyosu'na girmiş, 1950 yılında ise kemençe sanatçısı olarak İstanbul Radyosu'na katılmış ve uzun yıllar bu kurumda görev almıştır.

Şekil 17. Haluk Recai



Kaynak: Güntekin, 2019

1955'ten sonra tanıdığı Haluk Recai'nin kemençe icrası da Cüneyd Orhon'u teşvik etmiş kemençesinin ses rengi ve duygulu çalışı ile kendisini etkilemiştir. Orhon, Bülent Aksoy'un "Cüneyd Orhon Anlatıyor: Radyo Günlerim" adlı kitabında (2009) Haluk Recai'den şu sözlerle bahsetmiştir;

> Haluk Recai kemençeyi çok güzel çalıyordu, tekniği yüksekti. Akademik anlamda nazariyatla ilgili olmadığı halde makam seyirlerini, makam renklerini çok güzel

kavramıştı. Özellikle taksimlerinde, tıpkı bugün Kâni Karaca' nın kasidelerde, mevlidlerde, gazellerde uyguladığı gibi, çok kısa süre içinde çok değişik ezgiler bulabiliyor, gerçekten güzel bir tınıyla çalıyordu. Ajilitesi yüksekti (s. 304).

4. CÜNEYD ORHON TARAFINDAN İCRA EDİLEN SAZ ESERLERİNİN ANALİZİ

Türk müziğinin doğal yapısından dolayı icracıların tavır özellikleri, nota ve icra üzerinde farklılıkları meydana getirmektedir. Sözlü eser icralarında olduğu gibi enstrüman icralarında da bu durum sıklıkla görülebilmektedir. Cüneyd Orhon'un klasik kemençe icraları, performans ve nota farklılıklarını incelemek için zengin bir kaynaktır. Bu farklılıklar, icracının kişisel tarzı, teknik yetenekleri ve duygusal ifadesi gibi çeşitli faktörlerden etkilenebilmekte ve Türk müziği icralarının dinamik ve zengin doğasını yansıtmaktadır.

Cüneyd Orhon'un klasik kemençe icraları üzerinden bu farklılıkları anlatmak gerekirse kullandığı notalar ve icrasındaki bazı ayrımlar şunlardır:

- Zenginlik ve Esneklik: Eserlerin notaları belirli bir düzen içinde yazılır ancak performans sırasında bu notaların yorumlanması, süslenmesi ve esnetilmesi mümkündür. Cüneyd Orhon, bu notaları kendi icra edeceği şekli ile yeniden notaya alarak orijinal nota üzerindeki sınırlamaları kendi tarzına göre kaldırarak yeniden yorumlamaktadır.
- Süslemeler: İcralarda, özellikle makam müziği içinde süslemeler önemli bir yer tutar. Türk müziğinde süslemeler genellikle nota üzerinde belirtilmemiş olabilmektedir ve icracının kişisel tavrına bağlı olarak kullanılır. Cüneyd Orhon'un icraları incelendiğinde, kullandığı süslemelerin eserlerin kendisi tarafından yazılmamış nota edisyonlarından belirgin farklılıklar taşıdığı gözlemlenir. Kendisi tarafından yazılmış olan edisyonların seslendirilmelerinde de belirtilen süslemelerden farklılık gösterebildiği tespitlerine varılabilir. Bu durum da aslında icracıların süslemeleri seslendirirken notaya bağlı kalmaksızın, kendi özgün yorumlarını ortaya çıkarmak istediklerini ve bağımsız, müzikal, estetik yaklaşımlarını sergilediklerini ispatlamaktadır.
- Taksim: Makamların ezgilerle irticali olarak duyurulduğu ve icracıların bu esnada bireysel duygularını özgürce sergileyebildikleri bir müzik formu

olarak, Türk makam müziğinde köklü bir geçmişe sahiptir. Onur Akdoğu (1989) taksim tanımını yaparken günümüzdeki anlayışla *"bir icracı tarafından işitsel duyumu belirli bir makama koşullandırmak amacıyla, doğaçtan(irticalen) yapılan ve belirli biçimsel bütünlük içinde yaratılan makamsal ve usulsüz ezgiler demeti"* (s. 8) olarak ifade etmiştir. İcracı, taksim sırasında kendi yaratıcılığını ve duygusal ifadesini en üst düzeyde ortaya koymak için makamın özelliklerini geniş ölçüde kullanabilmektedir. Bu sebeple taksim, Türk makam müziğinin en önemli formlarından biridir ve icracıların tavır özelliklerinin rahatlıkla sergilenebildiği, tekrarı mümkün olmayan bir zaman dilimidir.

- İcra Tekniği: Çalgıda ustalık seviyesine yükselmiş icracılarda gözlemlenen bir başka özellik ise belirginleşen icra tekniğidir. Usta icracıların hâkim oldukları *legato*, *staccato*, *detache*, nüans gibi sağ el ve entonasyon, bitişik/atlamalı hareketler, senkronizasyon ve süslemeler (ornemantasyon) gibi sol el ile uygulanan çalgı çalma tekniklerinin arasından genellikle tercih edilen özellikler, kişisel görüş ve yorumlamanın bir göstergesi olmaktadır. Örneğin, bazı icracıların yay ve perde kullanımları kendi tarzlarını ortaya çıkarabilmektedir. Tavır analizi çalışmalarına bu açıdan yaklaşmak da icra ile nota arasındaki farklılıkların tespit edilmesine ek olarak ele alınabilir.
- İfade ve Duygu: İcralarda nota ile icra arasındaki belirgin farklılıklardan biri de duygu ve ifade yönünden gelir. Cüneyd Orhon gibi usta icracılar, nota üzerindeki sınırlamaları aşarak, müziğe kendi duygusal yorumlarını katma eğilimindedir. Bu, icra sırasında nota üzerinde belirtilenden daha farklı bir duygusal derinlik ve zenginlik yaratabilmektedir.

Bu bölümde, Cüneyd Orhon'un klasik kemençe ile icra ettiği, 2000 yılında Kalan Müzik etiketiyle yayınlanmış "Cüneyd Orhon Arşiv Serisi" albümünde bulunan Hicaz, Hüseynî, Hüzzâm, Karcığar, Nihâvend ve Segâh makamlarındaki 7 saz eseri ve bir giriş taksimi icra bakımından incelenmiş ve bu icra farklılıkları nota üzerinde gösterilmiştir.

Notaların üzerinde gösterilen sembollerin açıklamaları aşağıdaki gibidir;

Şekil 18. Nota Üzerindeki Sembollerin Açıklaması

: Yayın, soldan sağa doğru çekildiğini ifade eder.

: Yayın, sağdan sola doğru itildiğini ifade eder.

Çarpma : Asıl notadan önce bir ya da birkaç notanın kısa ve seri şekilde çalınması ile oluşturulan süsleme tekniğidir.

Vibrato (Geniş Dalgalı) : Sesin geniş dalgalarla titretilmesidir.

Vibrato (Sık Dalgalı) : Sesin sık dalgalarla titretilmesidir.

Tril : Nota süresi boyunca asıl notanın kendi ile alt-üst komşu seslerinin hızlı şekilde tekrar edilmesinden oluşan süsleme tekniğidir.

Glissando : Parmağın, telden uzaklaştırılmadan bir notadan diğerine kaydırılarak geçişi ile yapılan süsleme tekniğidir.

Grupetto : Bir notanın alt ve üst derecelerini çalarak, parçanın ilgili kısmını süslemedir.

Sul Ponticello : Köprü kısmına yakın ya da üstünde çalma.

Staccato : Notanın süresinin kısaltılarak kesikli çalınmasıdır.

Forte: Eserin güçlü, kuvvetli çalınmasıdır.

Mezzo Forte : Eserin orta derecede kuvvetli çalınmasıdır.

Piano : Eserin hafif ve yumuşak şekilde çalınmasıdır.

Mezzo Piano : Eserin orta derecede yumuşaklıkta çalınmasıdır.

Sforzando : Eserin aniden kuvvetli çalınmasıdır.

Puandorg : Sesin uzatılmasıdır.

Ritardando : İcra temposunun düşürülmesi, yavaşlatılmasıdır.

Diminuendo : Gürlüğü gitgide azaltarak çalınmasıdır.

Crescendo : Gürlüğü gitgide kuvvetlendirerek çalınmasıdır.

All Ottava Basso : Eserin işaretli bölümünün bir oktav kalın sesinden çalınmasıdır.
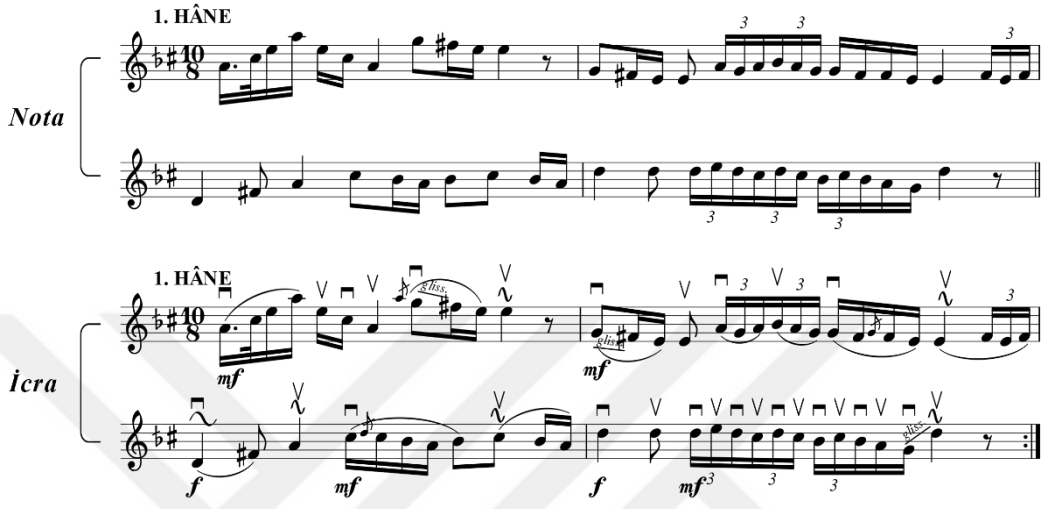
4.1. Refik Talât Alpman'a Ait Hicaz Saz Semâisinin İcra Analizi

Cüneyd Orhon eseri 4 telli kemençe ile icra etmiş ve kayıtta Orhon'a ud icrasıyla Mutlu Torun eşlik etmiştir. 1, 2 ve 3. hânelerde metronom hızını ♪: 108, 4. hânede

ise metronom hızını ♩:165 şeklinde icra etmiştir. İncelenen eserin kaydını dinlemek için Ek 1'e bakabilirsiniz.

4.1.1. Refik Talât Alpman'a Ait Hicaz Saz Semâisinin 1. Hânesinin İcra Analizi
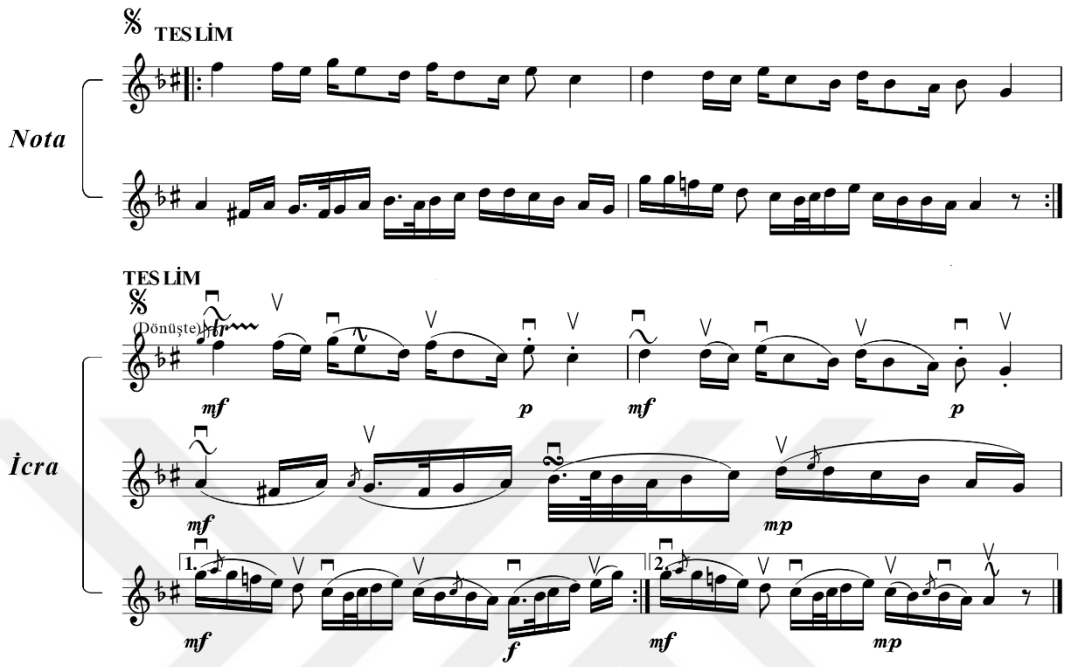
Şekil 19. Refik Talât Alpman/Hicaz Semâisi 1. Hâne



Cüneyd Orhon, birinci ölçüye *mezzo forte* başlamıştır ve ikinci ölçüde de devam etmiştir. Birinci ölçünün yarısında gerdâniye perdesine muhayyer çapması ile girmiş ve gerdaniye-eviç perdesi arasında glissando tekniğini kullanmıştır. Ölçü sonunda hüseynî perdesinde sık dalgalı *vibrato* tekniğini uygulamıştır. İkinci ölçüde rast ve ırak perdeleri arasında glissando tekniği uygulamış ve ölçü sonuna doğru hüseyni aşirân perdesi üzerinde sık dalgalı vibrato tekniği ile devam etmiştir. Üçüncü ölçüye yegâh perdesi üzerinde geniş dalgalı vibrato ve *forte* bir şekilde başlamış, devamında ise dügâh perdesinde sık dalgalı vibrato tekniğini uygulamıştır. Ölçünün devamında sekizlik nim hicaz perdesini iki on altılık şeklinde kullanmış ve ikinci nim hicaz perdesine nevâ çarpma notası eklemiştir. Ölçünün üçüncü nim hicaz perdesinde sık dalgalı vibrato tekniği kullanmış ve ölçüyü yayı iterek, mezzo forte bir gürlük ile bitirmiştir. Dördüncü ölçüye forte bir şekilde başlamış ve üçüncü nevâ perdesinde mezzo forte gürlük ile devam etmiştir. Ölçü sonunda rast ve nevâ perdesi arasında glissando tekniği uygulamıştır. Ölçüde yay bağı kullanılmamıştır.

4.1.2. Refik Talât Alpman'a Ait Hicaz Saz Semâisinin Teslim Bölümünün İcra Analizi

Şekil 20. Refik Talât Alpman/Hicaz Saz Semâisi Teslim
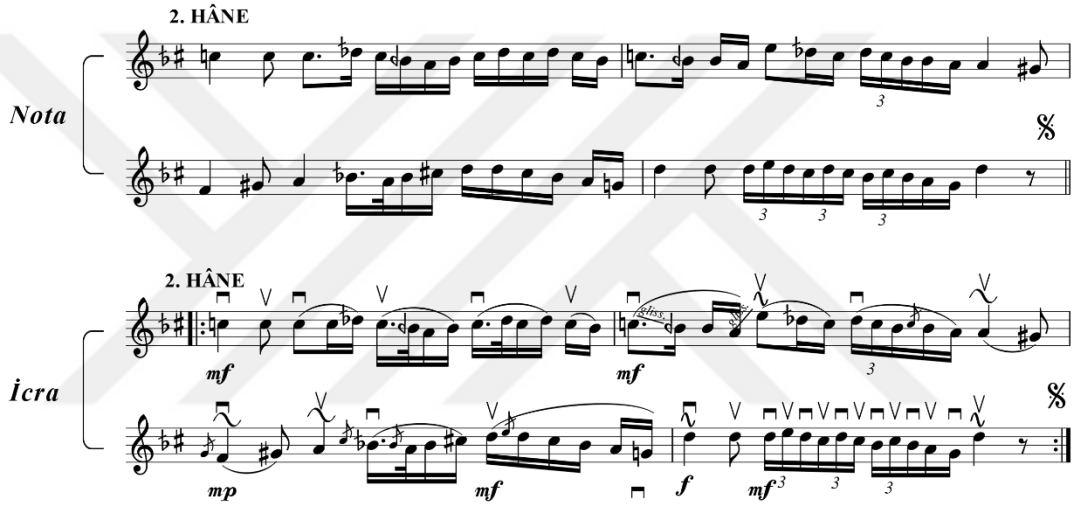


Cüneyd Orhon, teslim bölümünün ilk ölçüsüne mezzo forte başlamış ve acem perdesi üzerinde geniş dalgalı vibrato tekniği, teslimin röprizli dönüşünde ise bu perde üzerinde *tril* tekniğini kullanmıştır. Ölçünün devamında ise sık dalgalı vibrato tekniğini ikinci hüseyni perdesinde uygulamıştır. Ölçüyü üçüncü hüseyni perdesi ve ikinci nim hicaz perdesinde staccato tekniği ile *piano* bir gürlük ile bitirmiştir. İkinci ölçüye mezzo forte ve birinci nevâ perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniği ile başlamıştır. Devamında iki senkoplu nota grubunu yay bağlı şekilde icra ederek ölçüyü dik kürdi perdesi ve rast perdesinde staccato tekniği uygulayarak piano bir gürlükte bitirmiştir. Üçüncü ölçüye mezzo forte ve birinci dügâh perdesi üzerinde geniş dalgalı vibrato tekniği ile başlamıştır. Aynı ölçüde noktalı on altılık rast perdesine dügâh çarpması ile girmiştir. Ölçünün devamında noktalı dik kürdi ve otuz ikilik dügah perdesi notalarında süsleme tekniği olan *grupetto*yu kullanmıştır. Üçüncü ölçünün devamında birinci ve ikinci neva perdesi arasında hüseyni çarpması kullanmış ve *mezzo piano* gürlükte ölçüyü bitirmiştir. Teslim bölümü röprizli şekilde ve dördüncü ölçüsü iki farklı şekilde icra edildiği için dolaplı olarak yazılmış ve birinci dolap olan dördüncü ölçüye mezzo forte başlamıştır. Birinci ve ikinci gerdâniye perdeleri arasında muhayyer çarpması ve aynı ölçüde ikinci ve üçüncü dik

kürdi perdeleri arasında nim hicaz çarpması uygulamıştır. Ölçü sonunda teslimin röprizine dönebilmek için bir bağlantı melodisi icra etmiş ve forte bir gürlükte bitirmiştir. İkinci dolap olan beşinci ölçüde de dördüncü ölçüdeki süslemeleri ve nüansları kullanmış, ölçü sonunda ise dügâh perdesinde sık dalgalı vibrato tekniği ile bitirmiştir.

Orhon, her hâneden sonra teslim bölümü dönüşlerinde aynı nüans ve süsleme tekniklerini kullanmıştır.

4.1.3. Refik Talât Alpman'a Ait Hicaz Saz Semâisinin 2. Hânesinin İcra Analizi

Şekil 21. Refik Talât Alpman/Hicaz Saz Semâisi 2. Hâne

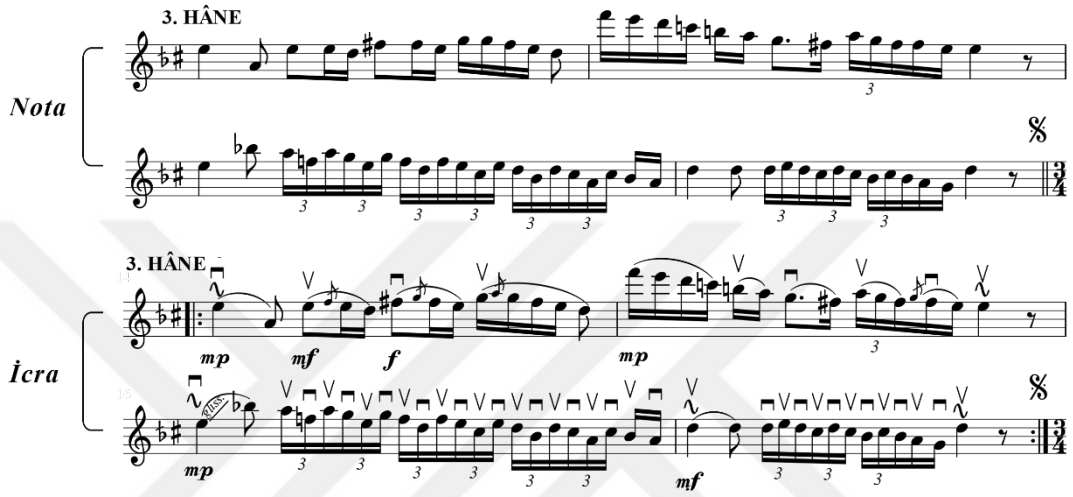


Orhon, 2. hânenin birinci ölçüsüne mezzo forte başlamış, beşinci ve altıncı çargâh perdesini noktalı on altılık olarak icra etmiştir. İkinci ölçüye de mezzo forte gürlükte başlamıştır. Noktalı sekizlik çargâh perdesi ve on altılık segâh perdesi arasında, ikinci segâh perdesi ve birinci dügâh perdesi arasında glissando tekniğini kullanmıştır. Hüseyni perdesinde sık dalgalı vibrato tekniğini uygulamıştır. Ardından üçleme nota grubundaki ikinci segâh perdesine çargâh çarpması ile girmiş ve ölçü sonundaki dügâh perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniği uygulayarak bitirmiştir. Üçüncü ölçüsüne mezzo piano başlamış, acemaşiran ve dügâh perdelerinde geniş dalgalı vibrato tekniğini kullanmıştır. Noktalı on altılık dik kürdi perdesinde nim hicaz çarpması, otuz ikilik dügâh perdesinde dik kürdi çarpması ve ikinci on altılık nevâ perdesinde hüseyni çarpması uygulamıştır. Birinci nevâ perdesinden ölçü sonuna kadar mezzo forte olarak eseri icra etmiştir. Dördüncü ölçüye forte bir şekilde başlamış ve birinci nevâ perdesinde sık dalgalı vibrato tekniğini uygulamıştır.

Üçlemeli nota grubundaki birinci nevâ perdesinden itibaren ölçü sonuna kadar mezzo forte ile devam etmiş ve ölçünün son notası olan dörtlük nevâ perdesinde sık dalgalı vibrato tekniği kullanarak 2. hâneyi bitirmiştir. Dördüncü ölçüde yay bağı kullanılmamıştır.

4.1.4. Refik Talât Alpman'a Ait Hicaz Saz Semâisinin 3. Hânesinin İcra Analizi
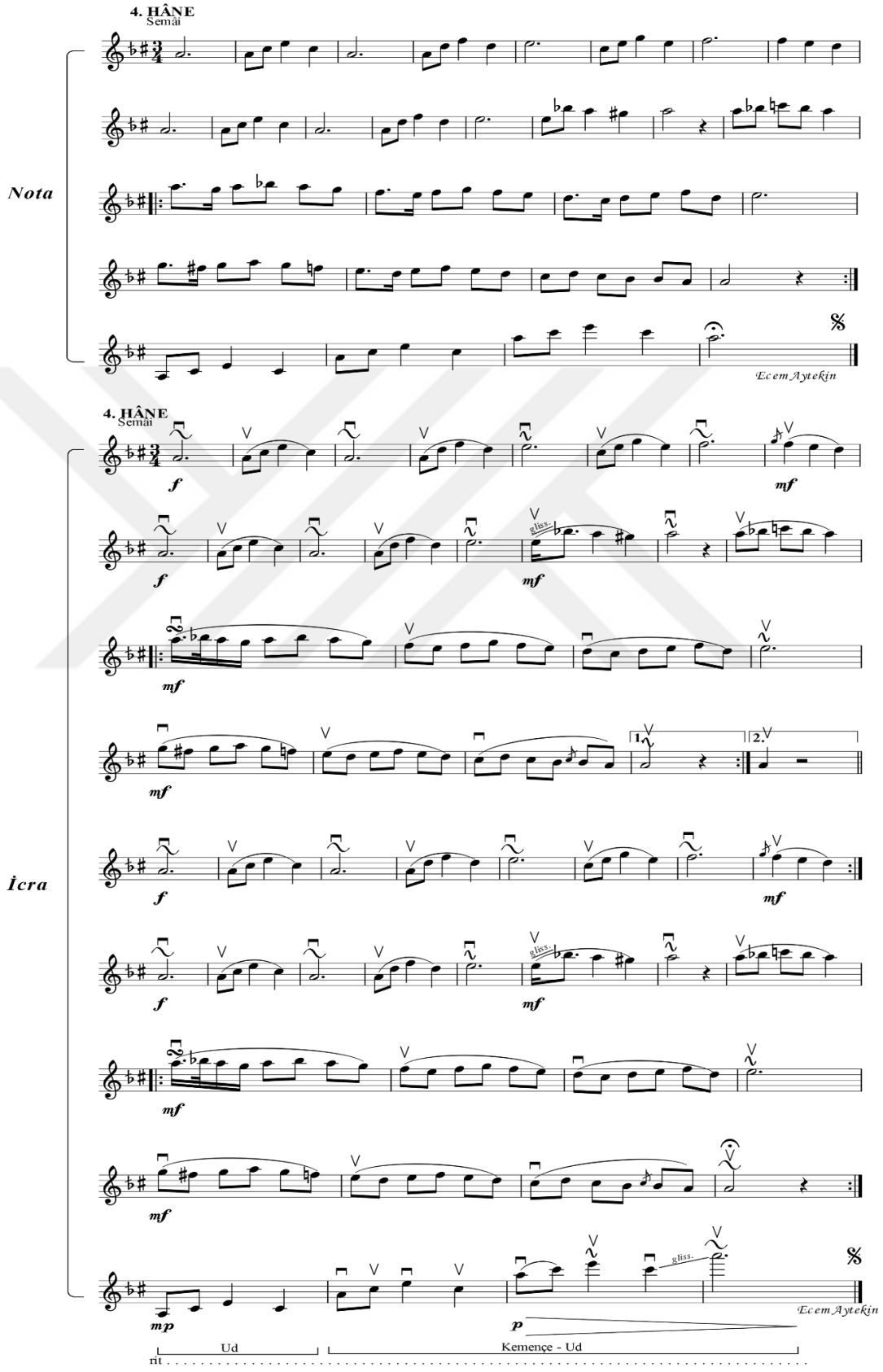
Şekil 22. Refik Talât Alpman/Hicaz Saz Semâisi 3. Hâne



Cüneyd Orhon, birinci hüseyni perdesinde sık dalgalı vibrato kullanarak mezzo piano gürlüğünde 3. hânenin birinci ölçüsüne başlamıştır. Devamında üçüncü hüseyni perdesini acem çarpması, ikinci eviç perdesini gerdâniye çarpması ve ikinci gerdâniye perdesini muhayyer çapması ile süslemiştir. Ölçü içerisinde gürlüğü giderek arttırmış, önce mezzo forte sonrasında forte gürlük geçişi yaparak ölçüyü bitirmiştir. Hânenin ikinci ölçüsüne mezzo piano ile başlamıştır. Üçüncü eviç perdesinde gerdâniye çarpması ve ölçü sonundaki dörtlük hüseynî perdesinde sık dalgalı vibrato tekniğini uygulamıştır. Üçüncü ölçüye mezzo piano başlamıştır. Hüseyni perdesinde sık dalgalı vibrato tekniği ve aynı perdeden sonraki nota olan sünbüle perdesi arasında glissando tekniğini uygulamıştır. Ölçü devamında yay bağı kullanmamıştır. Dördüncü ölçüye Orhon, mezzo forte başlamış ve birinci nevâ perdesinde sık dalgalı vibrato tekniğini kullanmıştır. Aynı ölçünün devamında da yay bağı uygulamamıştır.

4.1.5. Refik Talât Alpman'a Ait Hicaz Saz Semâisinin 4. Hânesinin İcra Analizi

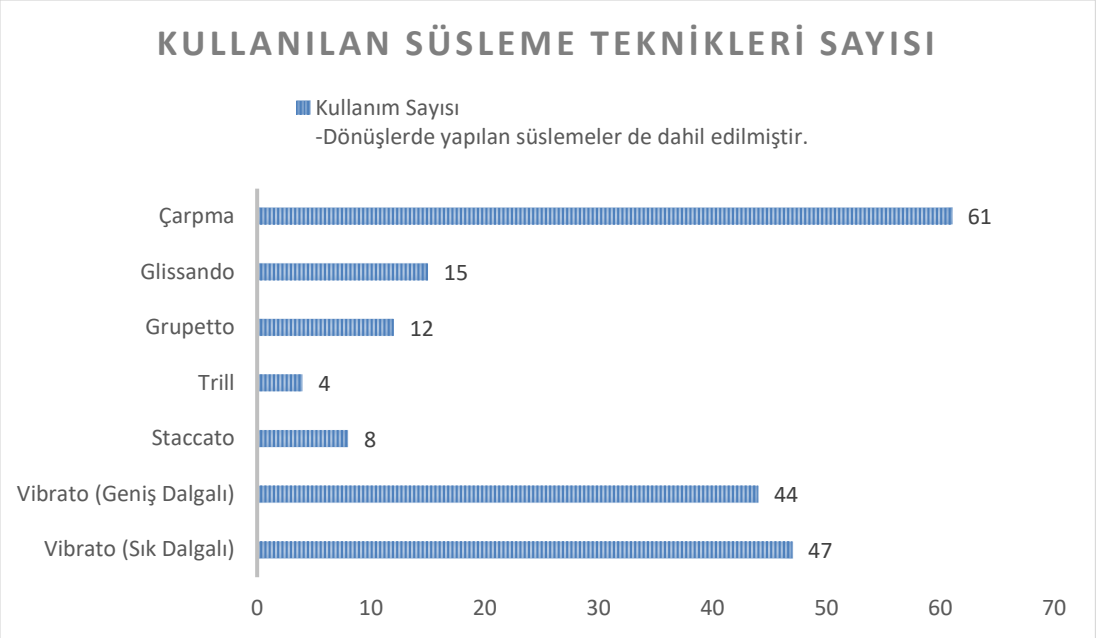
Şekil 23. Refik Talât Alpman/Hicaz Saz Semâisi 4. Hâne



Orhon, 4. hâneye forte bir nüans ile başlamış ve yedinci ölçüye kadar bu şekilde devam etmiştir. Birinci ve üçüncü ölçülerdeki dügâh perdelerinde geniş dalgalı vibrato, beşinci ölçüdeki hüseyni perdesinde sık dalgalı vibrato ve yedinci ölçüdeki acem perdesinde yine geniş dalgalı vibrato tekniği kullanmıştır. Sekizinci ölçüdeki acem perdesine gerdâniye çapması ile girmiş ve o ölçüyü mezzo forte dinamiğinde icra etmiştir. Dokuz ve on birinci ölçülerde geniş dalgalı vibrato, on üç ve on beşinci ölçülerde ise sık dalgalı vibrato tekniğini uygulamıştır. Dokuz ve on üçüncü ölçülerde gürlük, forte şeklindedir. On dördüncü ölçüye mezzo forte bir gürlükte girmiştir. Ölçüdeki hüseyni ve sünbüle perdeleri arasında glissando tekniğini uygulamış ve iki perde asıl notada iki sekizlik şeklinde iken icrada hüseyni perdesi otuz ikilik, sünbüle perdesi de noktalı sekizlik şeklindedir. On yedinci ölçüye mezzo forte başlamıştır. Ölçü, asıl notada noktalı sekizlik muhayyer ve otuz ikilik gerdâniye şeklinde başlıyor iken icrada farklı bir yorum olarak iki notanın komşu seslerine dokunularak icra edilmiştir. Bu yorum grupetto tekniğine örnek olarak gösterilebilir. İcradaki sesler noktalı on altılık muhayyer, otuz ikilik sünbüle, on altılık muhayyer ve on altılık gerdâniye şeklindedir. Yirminci ölçüde hüseyni perdesinde sık dalgalı vibrato tekniği kullanmıştır. Yirmi üçüncü ölçünün ikinci dik kürdi perdesine nim hicaz çarpması ile girmiş, yirmi dördüncü ölçüde ise dügâh perdesinde sık dalgalı vibrato tekniğini kullanmıştır. Röprizli dönüşten sonraki ikinci dolap olan yirmi beşinci ölçüde asıl notadan farklı olarak dörtlük dügâh icra edilmiştir. Buraya kadar olan bölüm iki kez icra edildiği için notaya tekrar yazılmıştır. İkinci icrada, ilk icradan farklı olarak otuzuncu ölçüdeki hüseyni perdesi ve kırk dokuzuncu ölçüdeki dügâh perdesi geniş dalgalı vibrato tekniği ile icra edilmiştir. Ellinci ölçüye mezzo piano başlanmış ve ud ile icra edilmiştir. Aynı ölçüden itibaren hânenin sonuna kadar yavaşlayarak *ritardando* bir tempoda devam etmiştir. Elli birinci ölçüde uda, kemençe de dâhil olmuştur. Elli ikinci ölçüde tiz hüseyni perdesinde sık dalgalı vibrato tekniği kullanmıştır. Elli üçüncü ölçüde asıl notadan farklı olarak muhayyer perdesini tiz muhayyer şeklinde icra etmiş ve bu perdede geniş dalgalı vibrato tekniğini uygulamıştır. Elli ikinci ölçü sonundaki tiz çargâh perdesi ve elli üçüncü ölçüdeki tiz muhayyer perdesi arasında glissando tekniği kullanılmıştır. Dördüncü hânenin son iki ölçüsünde gürlük daha da düşmüş ve piano olarak hâne sonlanmıştır. Bu hânede yay bağlarını genellikle her ölçü için bir yay çekerek icra etmiştir. Hânenin son satırında ayrı yaylar kullanılmıştır.

İcrada kullanılan süsleme teknikleri sayısı aşağıdaki grafikte belirtilmiştir;

Şekil 24. Refik Talât Alpman/Hicaz Saz Semâisi'nde Kullanılan Süsleme Teknikleri Sayısı
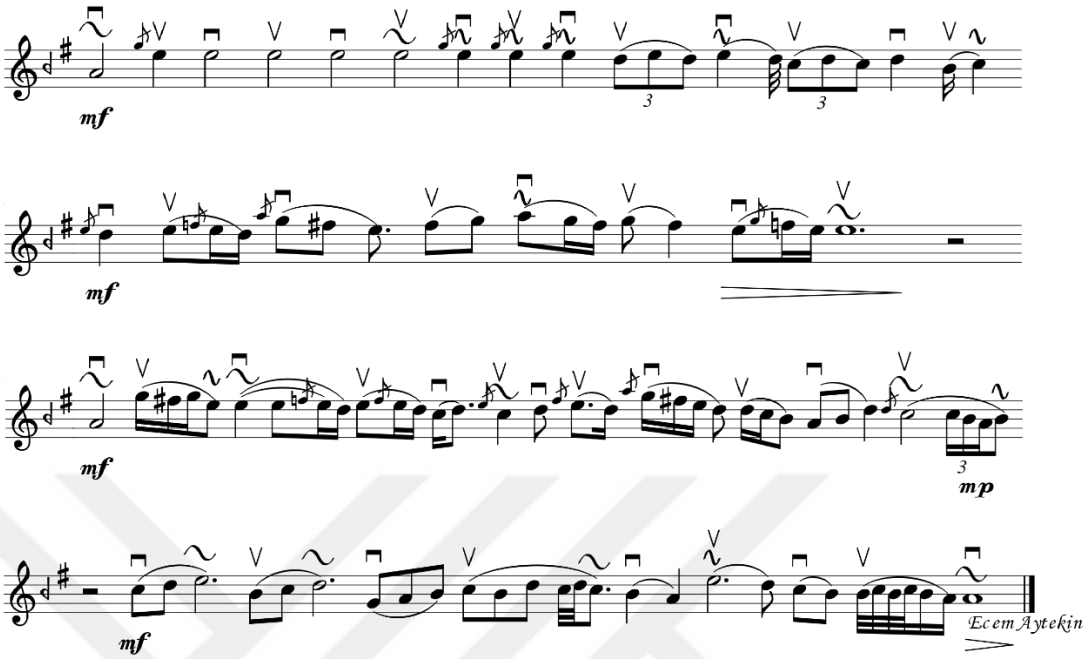


4.2. Tanbûri Cemil Bey'e Ait Hüseynî Oyun Havasının İcra Analizi

Cüneyd Orhon eseri 3 telli kemençe ile icra etmiş ve kayıtta Orhon'a kanun icrasıyla Nevzat Sümer ve viyolonsel icrasıyla Necati Giray eşlik etmiştir. Metronom hızı ♩:96 şeklinde uygulanmıştır. Eserin başında aynı makamda bir taksim icra edilmiştir. Taksimin icra analizi yapılmış ve bu bölüme eklenmiştir. İncelenen eserin kaydını dinlemek için Ek 1'e bakabilirsiniz.

4.2.1. Cüneyd Orhon Tarafından İcra Edilen Hüseyni Taksimin Analizi

Şekil 25. Cüneyd Orhon Tarafından İcra Edilen Hüseyni Taksimin Notası
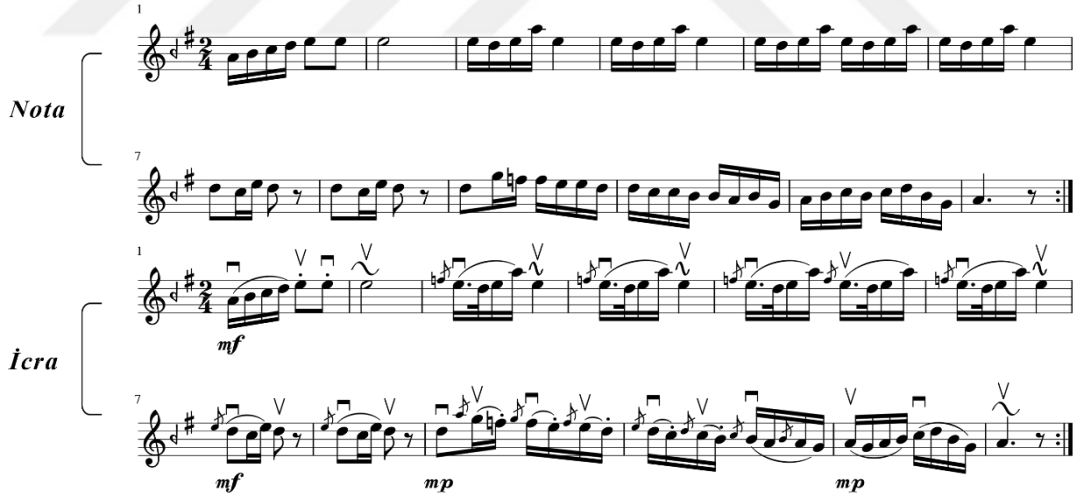


Cüneyd Orhon taksim icrasına, makamın durak perdesi olan dügâh perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniğini kullanarak başlamış ve mezzo forte devam etmiştir. Ardından makamın güçlü perdesi hüseynî perdesini dörtlük değerde seslendirmiş ve üzerinde gerdâniye çarpması kullanmıştır. Devamında dört defa ikilik değerde hüseynî perdesi icra etmiş ve sonuncu hüseynî perdesinde ise geniş dalgalı vibrato tekniği kullanmıştır. Taksimin devamında üç defa dörtlük değerde hüseynî perdesi sesini icra etmiş, bu sesler üzerinde gerdâniye çarpması kullanmış ve sık dalgalı vibrato tekniğini uygulamıştır. Taksimin seyrinde dörtlük hüseynî ve çargâh perdelerinde sık dalgalı vibrato tekniğini kullanmıştır. Ardından dörtlük değerdeki nevâ perdesinde hüseynî çarpması, onaltılık değerdeki hüseynî perdesinde acem çarpması ve sekizlik değerdeki gerdâniye perdesinde muhayyer çarpması uygulamıştır. Makamın dizisinin seslerinde gezinen Orhon, ikinci portedeki ikinci sekizlik değerdeki muhayyer perdesinde sık dalgalı vibrato, ikinci onaltılık değerdeki acem perdesinde gerdâniye çarpması ve portenin sonundaki noktalı birlik değerdeki hüseynî perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniklerini icra etmiştir. Devamında ikilik değerde es(sus) vardır. Porte, mezzo forte başlamış sonuna doğru giderek gürlük düşmüştür. Taksim notasının üçüncü portesinde ikilik değerdeki dügâh perdesinde geniş dalgalı vibrato, sekizlik değerdeki birinci hüseynî perdesinde sık dalgalı

vibrato, dörtlük değerdeki hüseynî perdesinde geniş dalgalı vibrato, onaltılık değerdeki birinci ve ikinci hüseynî perdelerinde acem çarpması, dörtlük değerdeki çargâh perdesinde gerdâniye çarpması ve geniş dalgalı vibrato, noktalı sekizlik hüseynî perdesinde acem çarpması, onaltılık gerdâniye perdesinde muhayyer çarpması, ikilik çargâh perdesinde nevâ çarpması ve geniş dalgalı vibrato ve sekizlik değerdeki üçüncü segâh perdesinde sık dalgalı vibrato tekniklerini uygulamıştır. Aynı portede icra mezzo forte başlamış onaltılık değerdeki triole nota grubunda mezzo piano olmuştur. Dördüncü porte, mezzo forte ve ikilik değerdeki es ile başlamıştır. Noktalı ikilik değerdeki birinci hüseynî perdesi ve nevâ perdesinde geniş dalgalı vibrato, noktalı sekizlik değerdeki çargâh perdesinde geniş dalgalı vibrato, noktalı ikilik değerdeki ikinci hüseynî perdesinde sık dalgalı vibrato ve birlik değerdeki dügâh perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniklerini uygulayarak karar etmiştir. Porte sonunda birlik değerdeki dügâh perdesinde gürlük giderek düşmüştür.

4.2.2. Tanbûri Cemil Bey'e Ait Hüseynî Oyun Havasının 1'den 12. Ölçüsüne Kadar İcra Analizi

Şekil 26. Tanbûri Cemil Bey/Hüseynî Oyun Havası 1-12. Ölçüler

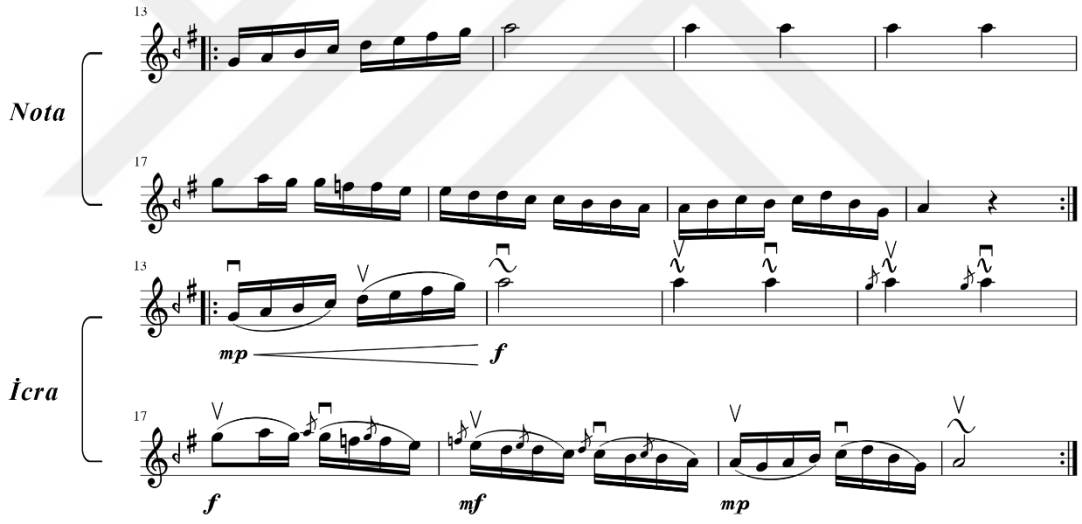


Cüneyd Orhon, hânenin birinci portesini mezzo forte bir gürlükte icra etmiştir. Birinci ölçüde sekizlik hüseynî perdelerini icra ederken staccato, ikinci ölçüde ikilik değerdeki hüseynî perdesini geniş dalgalı vibrato tekniği ile çalmıştır. Üç, dört, beş ve altıncı ölçülerde asıl notada on altılık değerde olan nota gruplarındaki ilk hüseynî perdesini noktalı on altılık şeklinde icra etmiş ve bu perdede acem çarpması kullanmıştır. Üç, dört ve altıncı ölçülerdeki dörtlük hüseynî perdelerini ise sık dalgalı vibrato tekniği ile çalmıştır. Yedinci ve sekizinci ölçülerde mezzo forte gürlük

devam etmiş, sekizlik nevâ perdesine hüseynî çarpması uygulanmıştır. Dokuzuncu ölçüde on altılık gerdâniye perdesinde muhayyer çarpması, on altılık ikinci acem perdesinde gerdâniye çarpması, on altılık hüseynî perdesinde acem çarpması, onuncu ölçüde nevâ perdesinde hüseynî çarpması, on altılık çargâh perdesinde nevâ çarpması, on altılık segâh perdesinde çargâh çarpması ve on altılık ikinci dügâh perdesinde segâh çarpması kullanmıştır. Dokuzuncu ölçüde birinci on altılık acem, hüseynî ve nevâ, onuncu ölçüde ise birinci on altılık çargâh ve segâh perdelerini staccato icra etmiştir. On ikinci ölçüdeki ikilik dügâh perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniği kullanmıştır. Dokuzuncu ölçüden on ikinci ölçüye kadar gürlük mezzo piano devam etmiştir.

4.2.3. Tanbûri Cemil Bey'e Ait Hüseynî Oyun Havasının 13'ten 20. Ölçüsüne Kadar İcra Analizi

Şekil 27. Tanbûri Cemil Bey/Hüseynî Oyun Havası 13-20. Ölçüler
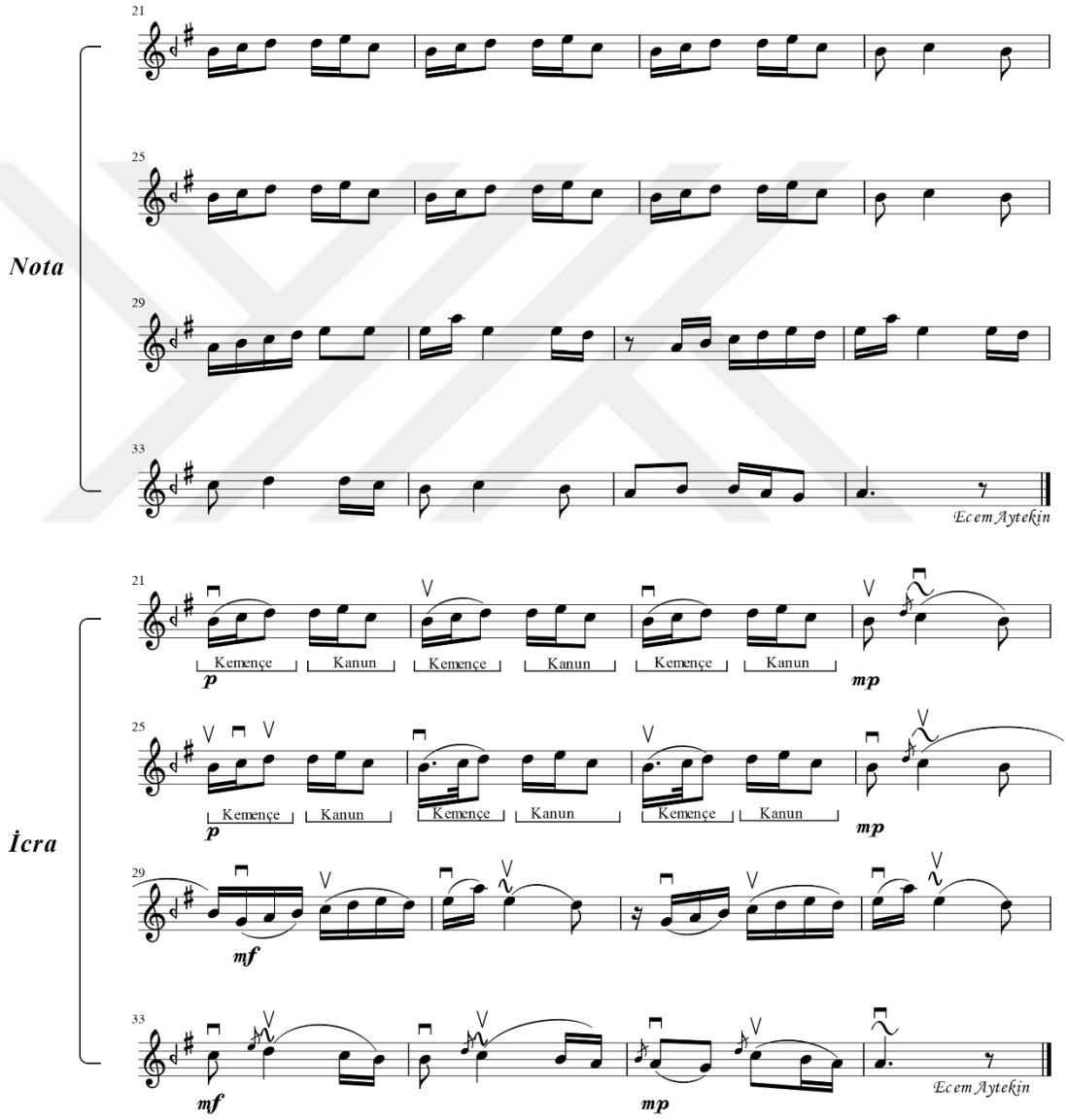


Orhon, on üçüncü ölçüye mezzo piano bir gürlükte başlamıştır. On dördüncü ölçüye doğru giderek gürlük artmış ve forte olarak icra devam etmiştir. Aynı ölçüde ikilik muhayyer perdesinde geniş dalgalı, on beş ve on altıncı ölçülerdeki dörtlük muhayyerlerinde ise sık dalgalı vibrato tekniğini uygulamıştır. On altıncı ölçüde dörtlük değerdeki muhayyer perdelerinde gerdâniye çarpması kullanmıştır. On yedinci ölçüye forte gürlükte devam etmiş ve on altılık ikinci gerdâniye perdesinde muhayyer çarpması ve on altılık ikinci acem perdesinde gerdâniye çarpması yapmıştır. On sekizinci ölçüde mezzo forte olarak icra devam etmiştir. Ölçüde, on altılık hüseynî perdesinde acem çarpması, on altılık ikinci nevâ perdesinde hüseynî

çarpması, on altılık ikinci çargâh perdesinde nevâ çarpması ve on altılık ikinci segâh perdesinde çargâh çarpması uygulamıştır. On dokuzuncu ve yirminci ölçülerde icra mezzo piano olarak devam etmiştir. Yirminci ölçüde ikilik dügâh perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniğini kullanmıştır.

4.2.4. Tanbûri Cemil Bey'e Ait Hüseynî Oyun Havasının 21'den 36. Ölçüsüne Kadar İcra Analizi

Şekil 28. Tanbûri Cemil Bey/Hüseynî Oyun Havası 21-36. Ölçüler

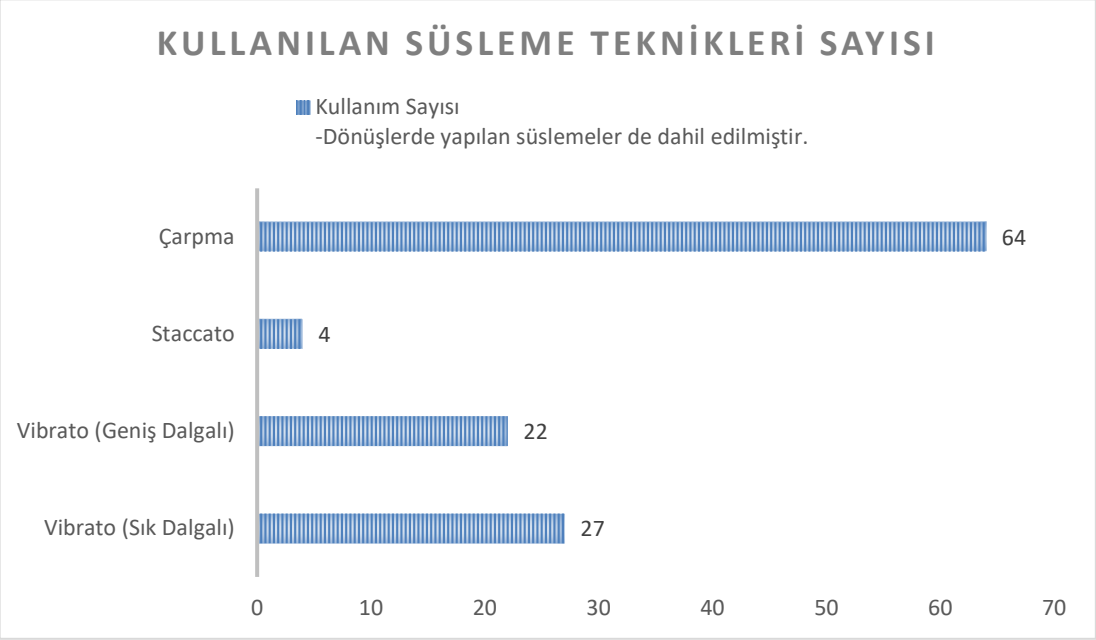


Cüneyd Orhon, yirmi bir, yirmi iki, yirmi üç, yirmi beş, yirmi altı ve yirmi yedinci ölçülerde piano bir gürlükte icraya devam etmiştir. Aynı ölçülerdeki on altılık segâh, çargâh ve sekizlik nevâ perdelerini icra etmiş ölçü devamını kanun icrası çalmıştır. Yirmi dördüncü ve yirmi sekizinci ölçülerde dörtlük değerdeki çargâh perdesinde

nevâ çarpması ve geniş dalgalı vibrato uygulamıştır. Bu ölçüleri mezzo piano gürlüğünde çalmıştır. Yirmi altı ve yirmi yedinci ölçülerde asıl notada on altılık değerde olan segâh perdesini noktalı on altılık, on altılık değerde olan çargâh perdesini ise otuz ikilik değerde icra etmiştir. Yirmi dokuzuncu ölçü asıl notada on altılık değerde sırasıyla dügâh, segâh, çargâh, nevâ ve sekizlik değerde iki tane hüseynî perdesi iken icrada sırasıyla on altılık segâh, rast, dügâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseynî ve nevâ perdesi şeklinde icra etmiştir. Yirmi sekizinci ölçünün sonuncu notası ve yirmi dokuzuncu ölçünün ilk notası olan on altılık segâh perdelerini birbirine bağlayarak çalmıştır. Otuz ve otuz ikinci ölçülerde dörtlük değerdeki hüseynî perdeleri üzerinde sık dalgalı vibrato tekniğini kullanmıştır. Otuz üçüncü ölçüde nevâ perdesinde hüseynî çarpması, otuz dördüncü ölçüde çargâh perdesinde nevâ çarpması, otuz beşinci ölçüde sekizlik değerdeki segâh perdesinde çargâh çarpması ve sekizlik değerdeki çargâh perdesinde nevâ çarpması uygulamıştır. Yirmi dokuzuncu ölçüden otuz dördüncü ölçüye kadar mezzo forte, otuz beşinci ve otuz altıncı ölçüleri ise mezzo piano gürlükte icra etmiştir. Otuz altıncı ölçüde noktalı dörtlük değerdeki dügâh perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniğini kullanarak eseri sonlandırmıştır.

İcrada kullanılan süsleme teknikleri sayısı aşağıdaki grafikte belirtilmiştir;

Şekil 29. Cüneyd Orhon Tarafından İcra Edilen Hüseyni Taksimde ve Tanbûri Cemil Bey/Hüseynî Oyun Havasında Kullanılan Süsleme Teknikleri Sayısı

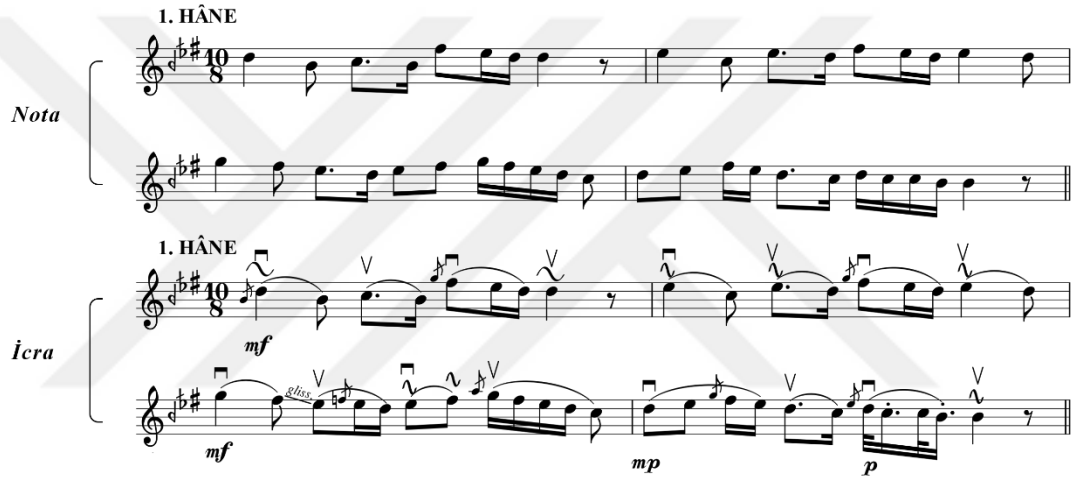


4.3. Şerif Muhiddin Targan'a Ait Hüzzâm Saz Semâisinin İcra Analizi

Cüneyd Orhon eseri 3 telli kemençe ile icra etmiş ve kayıtta Orhon'a kanun icrasıyla Nevzat Sümer eşlik etmiştir. 1, 2 ve 3. hânelerde metronom hızını ♪:118, 4. hânede ise metronom hızını ♩:100 şeklinde icra etmiştir. İncelenen eserin kaydını dinlemek için Ek 1'e bakabilirsiniz.

4.3.1. Şerif Muhiddin Targan'a Ait Hüzzâm Saz Semâisinin 1. Hânesinin İcra Analizi

Şekil 30. Şerif Muhiddin Targan/Hüzzâm Saz Semâisi 1. Hâne

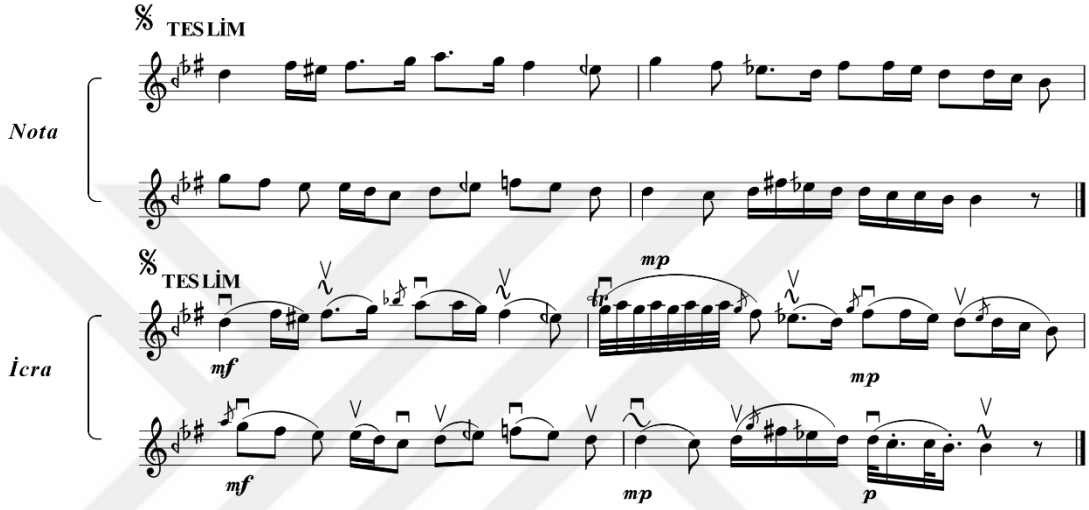


Cüneyd Orhon, 1. hânenin ilk ölçüsüne mezzo forte başlamıştır. Dörtlük değerdeki birinci nevâ perdesinde segâh çarpması ve geniş dalgalı vibrato tekniği uygulamıştır. Ölçü devamında sekizlik eviç perdesinde gerdâniye çarpması yapmış ve dörtlük değerdeki ikinci nevâ perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniğini kullanmıştır. İkinci ölçüde dörtlük değerdeki birinci ve üçüncü hisâr perdelerinde ve sekizlik değerdeki ikinci hisâr perdesinde sık dalgalı vibrato tekniğini kullanmıştır. Aynı ölçüde sekizlik acem perdesinde gerdâniye çarpması uygulamıştır. Üçüncü ölçüye mezzo forte başlamış, sekizlik eviç ve hisâr perdeleri arasında glissando tekniğini kullanmıştır. İkinci hisâr perdesine acem çarpması ve ikinci gerdâniye perdesine muhayyer çapması ile girmiştir. Sekizlik değerdeki hisar ve eviç perdelerinde sık dalgalı vibrato tekniğini uygulamıştır. Dördüncü ölçüde otuz ikilik nevâ perdesine kadar mezzo piano, sonrasında piano bir gürlükte icra devam etmiştir. Ölçüde on altılık eviç perdesinde gerdâniye çarpması, otuz ikilik nevâ perdesinde hisâr çarpması

uygulamıştır. Bu nota grubunda noktalı on altılık çargâh ve noktalı on altılık segâh perdelerini bağlı yay ile staccato bir şekilde icra etmiştir. Ölçü sonunda dörtlük değerdeki segâh perdesi üzerinde sık dalgalı vibrato tekniğini kullanmıştır.

4.3.2. Şerif Muhiddin Targan'a Ait Hüzzâm Saz Semâisinin Teslim Bölümünün İcra Analizi

Şekil 31. Şerif Muhiddin Targan/Hüzzâm Saz Semâisi Teslim

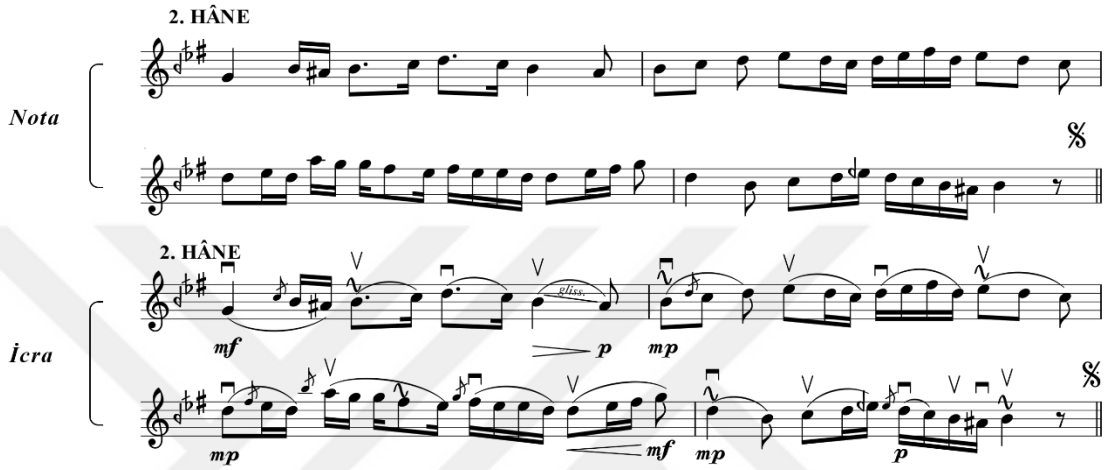


Orhon, teslim bölümünün ilk ölçüsüne mezzo forte başlamıştır. Noktalı sekizlik değerdeki eviç perdesinde sık dalgalı vibrato tekniğini, ardından sekizlik değerdeki muhayyer perdesinde sünbüle çarpması ve dörtlük değerdeki eviç perdesinde sık dalgalı vibrato tekniğini uygulamıştır. İkinci ölçüde asıl notada dörtlük değerdeki gerdâniye perdesi ve sekizlik değerdeki eviç perdesinde süsleme tekniği olan tril uygulamıştır. Ölçünün devamında noktalı sekizlik değerdeki hisâr perdesinde sık dalgalı vibrato tekniğini, sekizlik değerdeki eviç perdesinde gerdâniye çarpması ve on altılık değerdeki nevâ perdesinde hisâr çarpmasını kullanmıştır. Aynı ölçü mezzo forte ile başlamış ve sekizlik eviç perdesinden itibaren mezzo piano devam etmiştir. Üçüncü ölçüye mezzo forte gürlükte başlamış ve ilk nota olan sekizlik gerdâniye perdesinde muhayyer çarpması kullanmıştır. Teslim bölümünün dördüncü ölçüsünde mezzo piano başlamış ve otuz ikilik nevâ perdesinden itibaren gürlük piano devam etmiştir. Dörtlük değerdeki nevâ perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniğini, on altılık değerdeki eviç perdesinde gerdâniye çarpması ve dörtlük değerdeki segâh perdesinde sık dalgalı vibrato tekniğini uygulamıştır. Otuz ikilik değerdeki nevâ perdesi, noktalı on altılık değerdeki çargâh perdesi, otuz ikilik değerdeki çargâh perdesi ve noktalı on

altılık değerdeki segâh perdesinin olduğu nota grubunda noktalı on altılık çargâh ve noktalı on altılık segâh perdelerini bağlı yay ile staccato bir şekilde icra etmiştir.

4.3.3. Şerif Muhiddin Targan'a Ait Hüzzâm Saz Semâisinin 2. Hânesinin İcra Analizi

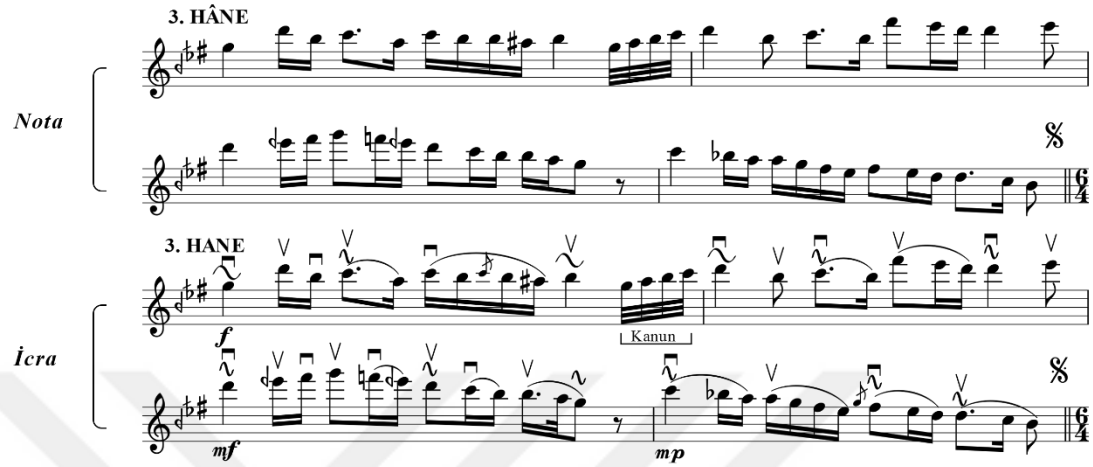
Şekil 32. Şerif Muhiddin Targan/Hüzzâm Saz Semâisi 2. Hâne



Orhon, 2. hânenin ilk ölçüsüne mezzo forte bir gürlük ile başlamıştır. On altılık segâh perdesinde çargâh çarpması, noktalı sekizlik segâh perdesinde sık dalgalı vibrato ve ölçü sonundaki dörtlük segâh perdesi ile sekizlik dügâh perdesi arasında glissando tekniğini uygulamıştır. Sondaki iki notada gürlük düşmüş ve piano olarak icra etmiştir. İkinci ölçü mezzo piano başlamıştır. Sekizlik segâh perdesinde sık dalgalı vibrato tekniğini, sekizlik çargâh perdesinde nevâ çarpmasını ve sekizlik hisâr perdesinde tekrar sık dalgalı vibrato tekniğini uygulamıştır. Üçüncü ölçü mezzo piano başlamış ve sondaki bir tane sekizlik, iki tane on altılık nota grubunda gürlük giderek artmış ve mezzo forte icra edilmiştir. Aynı ölçüde birinci on altılık hisâr perdesinde eviç çarpması, on altılık muhayyer perdesinde tiz segâh çarpması, sekizlik eviç perdesinde sık dalgalı vibrato tekniğini ve birinci on altılık eviç perdesinde gerdâniye çarpmasını kullanmıştır. Orhon hânenin dördüncü ölçüsüne mezzo piano gürlükte başlamış ve otuz ikilik nevâ perdesinden itibaren piano devam etmiştir. Ölçüde dörtlük nevâ perdesinde sık dalgalı vibrato tekniğini, on altılık nevâ perdesinde dik hisâr çarpması ve dörtlük segâh perdesinde tekrar sık dalgalı vibrato tekniğini uygulamıştır.

4.3.4. Şerif Muhiddin Targan'a Ait Hüzzâm Saz Semâisinin 3. Hânesinin İcra Analizi
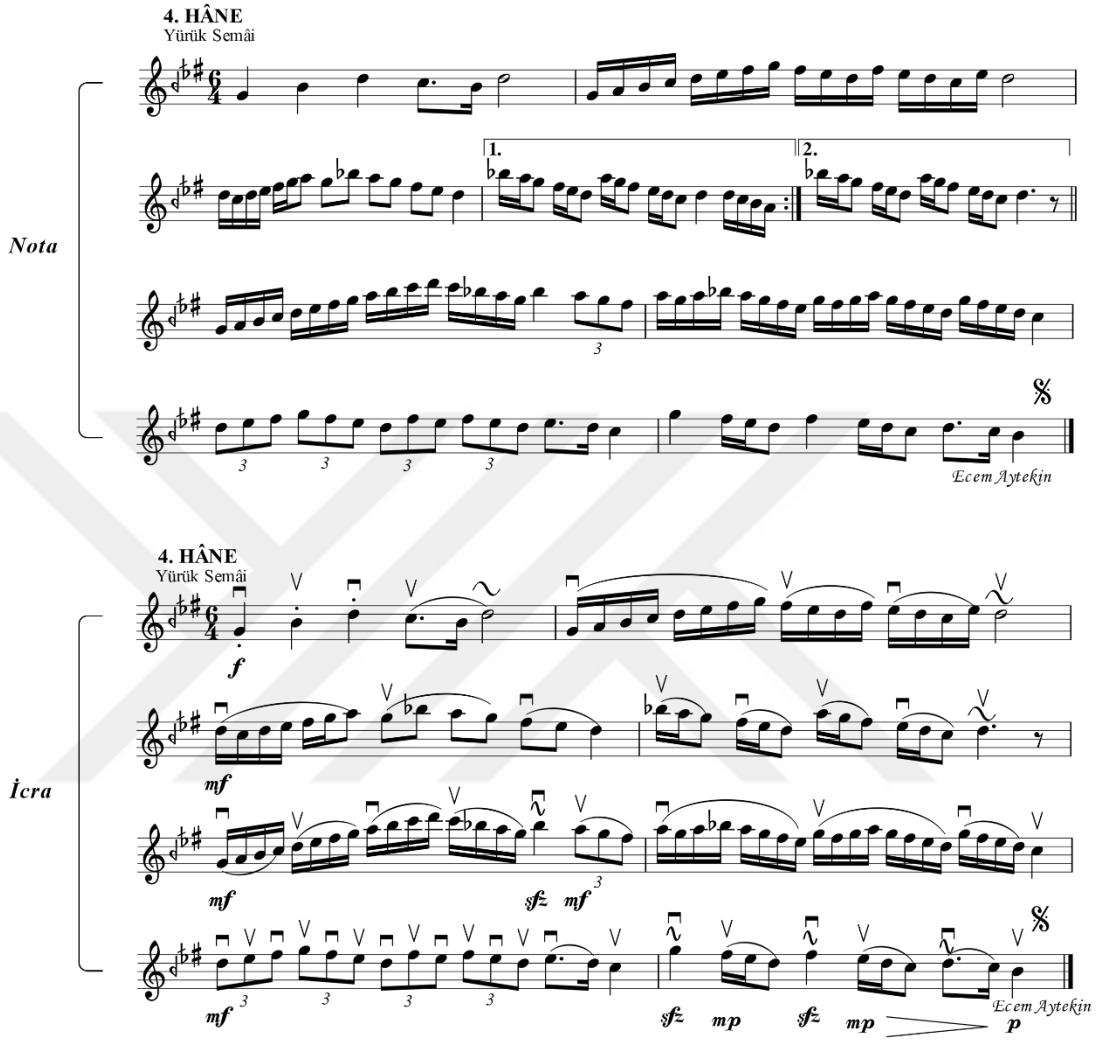
Şekil 33. Şerif Muhiddin Targan/Hüzzâm Saz Semâisi 3. Hâne



Cüneyd Orhon, Hüzzâm saz semaisinin 3. hânesine forte bir dinamikte başlamıştır. Dörtlük değerdeki gerdâniye perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniğini, noktalı sekizlik değerdeki tiz çargâh perdesinde sık dalgalı vibrato tekniğini, üçüncü on altılık değerdeki tiz segâh perdesinde tiz çargâh çarpması ve dörtlük değerdeki tiz segâh perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniğini uygulamıştır. İcra kaydında ölçü sonundaki otuz ikilik nota grubunu kanun icracısı icra etmiştir. Hânenin ikinci ölçüsünde forte gürlük devam etmiştir. Dörtlük değerdeki birinci tiz nevâ perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniğini, noktalı sekizlik değerdeki tiz çargâh perdesinde sık dalgalı vibrato tekniğini ve dörtlük değerdeki ikinci tiz nevâ perdesinde ise sık dalgalı vibrato tekniğini kullanmıştır. Üçüncü ölçü mezzo forte bir dinamikle başlamıştır. Dörtlük ve sekizlik değerlerdeki tiz nevâ perdesinde ve ölçü sonunda sekizlik değerdeki gerdâniye perdesinde sık dalgalı vibrato tekniğini uygulamıştır. Dördüncü ölçü mezzo piano gürlükte devam etmiştir. Ölçüde dörtlük değerdeki tiz çargâh perdesinde sık dalgalı vibrato tekniğini, sekizlik eviç perdesinde gerdâniye çarpması ve sık dalgalı vibrato tekniğini, noktalı sekizlik nevâ perdesinde ise tekrar sık dalgalı vibrato tekniğini kullanmıştır.

4.3.5. Şerif Muhiddin Targan'a Ait Hüzzâm Saz Semâisinin 4. Hânesinin İcra Analizi

Şekil 34. Şerif Muhiddin Targan/Hüzzâm Saz Semâisi 4. Hâne

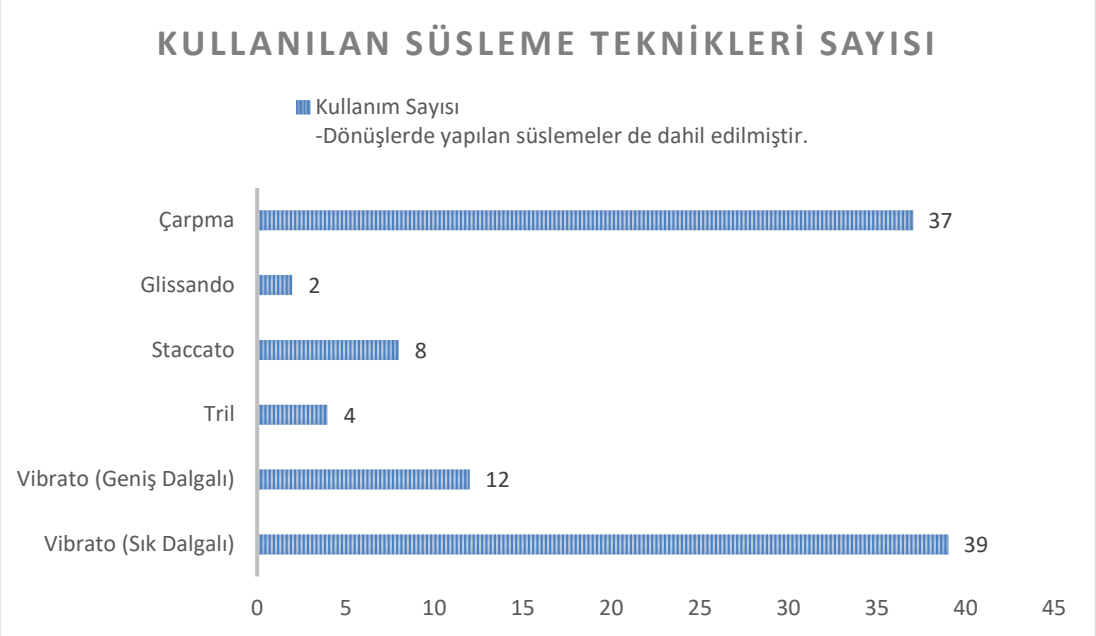


Orhon, 4. hâneye forte bir dinamikle başlamıştır. Hânenin birinci ölçüsünde dörtlük değerdeki notalar rast, segâh ve nevâ perdelerinde staccato tekniği, ikilik değerdeki nevâ perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniği ile çalınmıştır. İkinci ölçüde on altılık nota grupları bağlı yaylar ile çalmış ve sondaki ikilik nevâ perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniğini kullanarak icra etmiştir. Üçüncü ölçü mezzo forte bir dinamik ile başlamış ve dördüncü ölçüde aynı gürlük devam etmiştir. Dördüncü ölçüdeki noktalı dörtlük değerdeki nevâ perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniğini kullanmıştır. Beşinci ölçü forte bir dinamikle devam etmiş, dörtlük sünbüle perdesini *sforzando* icra etmiş ve tekrar mezzo forte devam etmiştir. Aynı perdede sık dalgalı vibrato tekniğini kullanmıştır. Beşinci ve altıncı ölçülerde on altılık nota grupları bağlı

yaylar, yedinci ölçüde üçleme bulunan nota grupları ayrı yaylar ile icra edilmiştir. Yedinci ölçü mezzo forte dinamik ile devam etmiştir. Sekizinci ölçüde dörtlük değerdeki gerdâniye ve eviç perdeleri üzerinde sık dalgalı vibrato tekniğini uygulamış ve aynı perdelerde sforzando gürlük uygulamıştır. Noktalı sekizlik nevâ perdesinde sık dalgalı vibrato tekniğini kullanmıştır. Ölçü, mezzo piano dinamiği ile devam edip sonunda gürlük giderek düşmüş ve piano bitmiştir.

İcrada kullanılan süsleme teknikleri sayısı aşağıdaki grafikte belirtilmiştir;

Şekil 35. Şerif Muhiddin Targan/Hüzzâm Saz Semâisi'nde Kullanılan Süsleme Teknikleri Sayısı
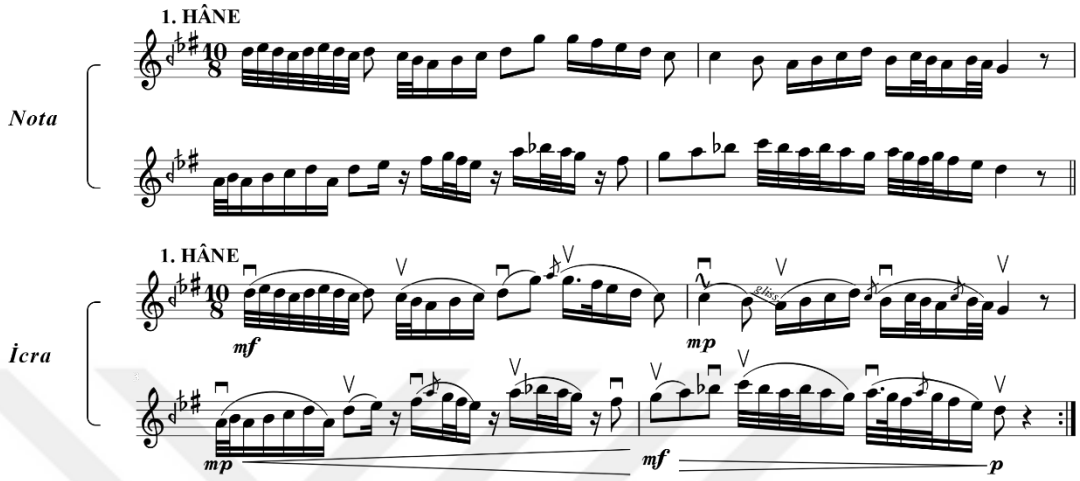


4.4. Hasan Ferid Alnar'a Ait Karcığar Saz Semâisinin İcra Analizi

Cüneyd Orhon eseri 4 telli kemençe ile icra etmiş ve kayıtta Orhon'a ud icrasıyla Mutlu Torun eşlik etmiştir. Eser 1, 2 ve 3. hânelerde metronom ♪:109, 4. hânede ise 5/16'lık değerde 74 metronom hızında icra edilmiştir. İncelenen eserin kaydını dinlemek için Ek 1'e bakabilirsiniz.

4.4.1. Hasan Ferid Alnar'a Ait Karcığar Saz Semâisinin 1. Hânesinin İcra Analizi

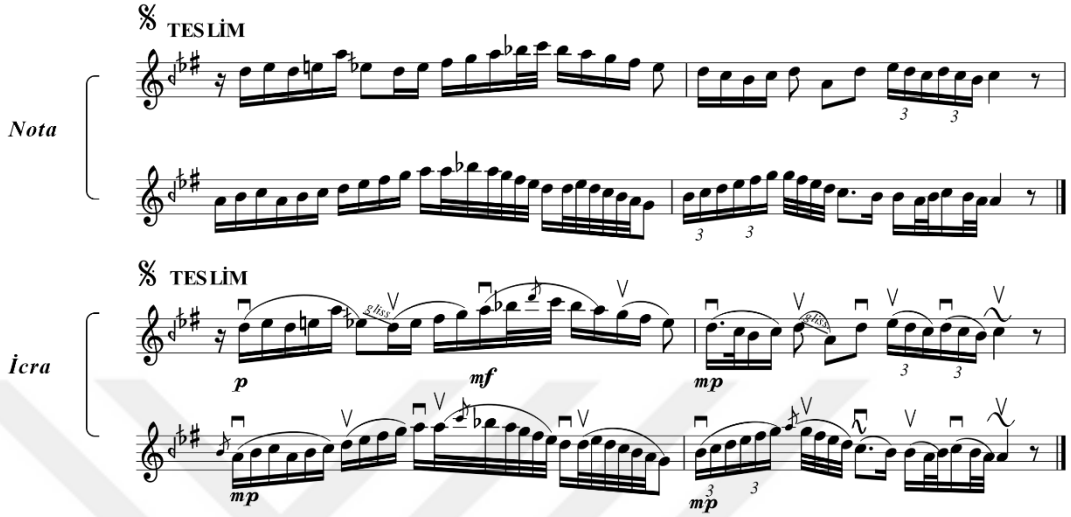
Şekil 36. Hasan Ferid Alnar/Karcığar Saz Semâisi 1. Hâne



Cüneyd Orhon, 1. hânenin ilk ölçüsüne mezzo forte bir dinamikte başlamıştır. Noktalı on altılık gerdâniye perdesinde muhayyer çarpması kullanmıştır. İkinci ölçüde mezzo piano dinamikle devam etmiştir. Dörtlük değerdeki çargâh perdesinde sık dalgalı vibrato tekniğini, sekizlik değerdeki segâh perdesinde ve on altılık değerdeki dügâh perdesinde glissando tekniğini, on altılık ve otuz ikilik değerlerdeki segâh perdelerinde ise çargâh çarpmasını uygulamıştır. Üçüncü ölçüye mezzo piano bir gürlükte başlamış ve ölçü sonuna doğru gürlük yükselmiştir. Ölçüde otuz ikilik değerdeki gerdâniye perdesinde muhayyer çarpması kullanmıştır. Dördüncü ölçüye mezzo forte bir dinamikte başlamış, ölçü sonuna doğru gürlük giderek düşmüş ve piano bir dinamikte bitmiştir. Asıl notada otuz ikilik değerde olan ölçü içerisindeki dördüncü muhayyer perdesini noktalı on altılık şeklinde icra etmiştir. Devamında dördüncü gerdâniye perdesinde muhayyer çarpması yapmış ve ölçü sonundaki dörtlük değerdeki nevâ perdesini sekizlik değerde kullanmıştır.

4.4.2. Hasan Ferid Alnar'a Ait Karcığar Saz Semâisinin Teslim Bölümünün İcra Analizi
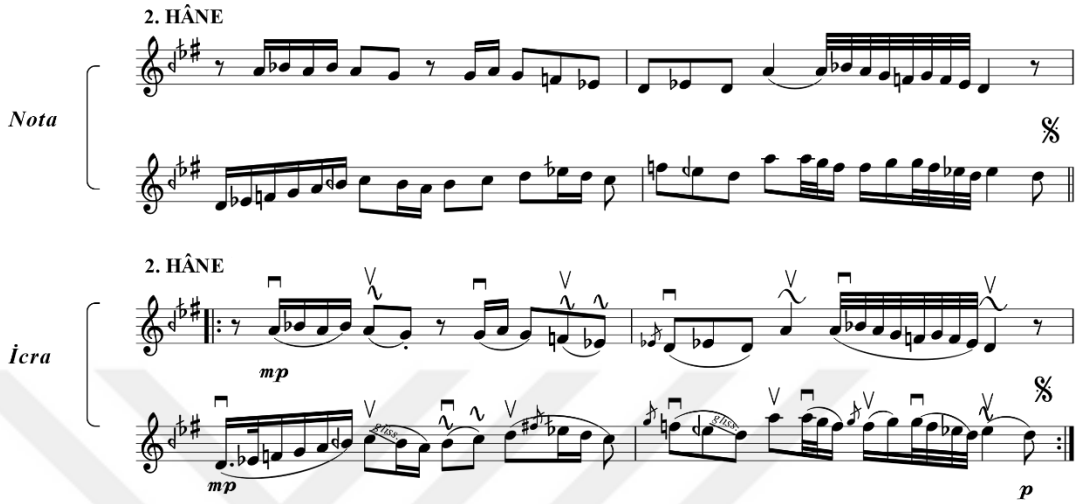
Şekil 37. Hasan Ferid Alnar/Karcığar Saz Semâisi Teslim



Orhon, teslim bölümünün ilk ölçüsüne piano bir dinamikte başlamıştır. Sekizlik değerdeki hisâr perdesi ve on altılık değerdeki üçüncü nevâ perdesi arasında glissando tekniğini kullanmış ve otuz ikilik tiz çargâh perdesinde tiz nevâ çarpması uygulamıştır. Ölçüde on altılık değerdeki ikinci muhayyer perdesinden itibaren gürlük mezzo forte devam etmiş, hânenin ikinci ölçüsünde ise mezzo piano ilerlemiştir. Ölçü içerisinde asıl notada on altılık değerde olan birinci nevâ perdesi noktalı on altılık şeklinde icra edilmiştir. Sekizlik değerdeki nevâ ve dügâh perdesi arasında glissando tekniğini ve ölçü sonunda dörtlük değerdeki çargâh perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniğini uygulamıştır. Üçüncü ve dördüncü ölçü mezzo piano dinamikte devam etmiştir. Üçüncü ölçüde on altılık değerdeki dügâh perdesinde segâh çarpması ve otuz ikilik değerdeki sünbüle perdesinde tiz çargâh çarpması kullanmıştır. Dördüncü ölçüde otuz ikilik değerdeki gerdâniye perdesinde muhayyer çarpması, noktalı sekizlik değerdeki çargâh perdesinde sık dalgalı vibrato tekniğini ve dörtlük değerdeki dügâh perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniğini uygulamıştır.

4.4.3. Hasan Ferid Alnar'a Ait Karcığar Saz Semâisinin 2. Hânesinin İcra Analizi

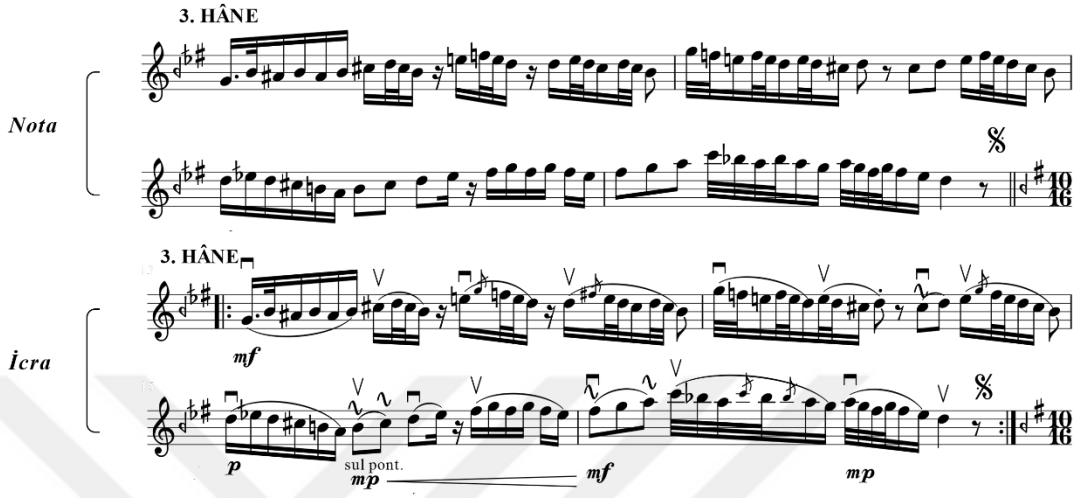
Şekil 38. Hasan Ferid Alnar/Karcığar Saz Semâisi 2. Hâne



Orhon, 2. hânenin bir, iki, üç ve dördüncü ölçülerini mezzo piano bir dinamikte icra etmiş, dördüncü ölçünün 3/8'lük değeri piano dinamiğinde bitmiştir. Hânenin birinci ölçüsünde sekizlik değerdeki dügâh, acem aşirân ve kaba nim hisâr perdelerinde sık dalgalı vibrato tekniğini uygulamış ve sekizlik değerdeki birinci rast perdesinde ise staccato tekniğini kullanmıştır. İkinci ölçüde sekizlik değerdeki birinci yegâh perdesinde kaba nim hisâr çarpması, dörtlük değerdeki dügâh ve yegâh perdelerinde geniş dalgalı vibrato tekniğini uygulamıştır. Üçüncü ölçüde asıl notada on altılık değerde olan yegâh perdesini noktalı on altılık değerde kullanmıştır. Ölçü içerisinde sekizlik değerdeki birinci çargâh perdesi ve on altılık değerdeki ikinci segâh perdesi arasında glissando tekniğini, sekizlik değerdeki segâh ve ikinci çargâh perdesinde sık dalgalı vibrato tekniğini ve on altılık değerdeki hisâr perdesinde eviç çarpması uygulamıştır. Dördüncü ölçüde sekizlik değerdeki acem perdesinde gerdâniye çarpması, sekizlik değerdeki dik hisâr ve birinci nevâ perdesi arasında glissando tekniğini, on altılık değerdeki ikinci acem perdesinde gerdâniye çarpması ve dörtlük değerdeki nim hisâr perdesinde sık dalgalı vibrato tekniğini kullanmıştır.

4.4.4. Hasan Ferid Alnar'a Ait Karcığar Saz Semâisinin 3. Hânesinin İcra Analizi
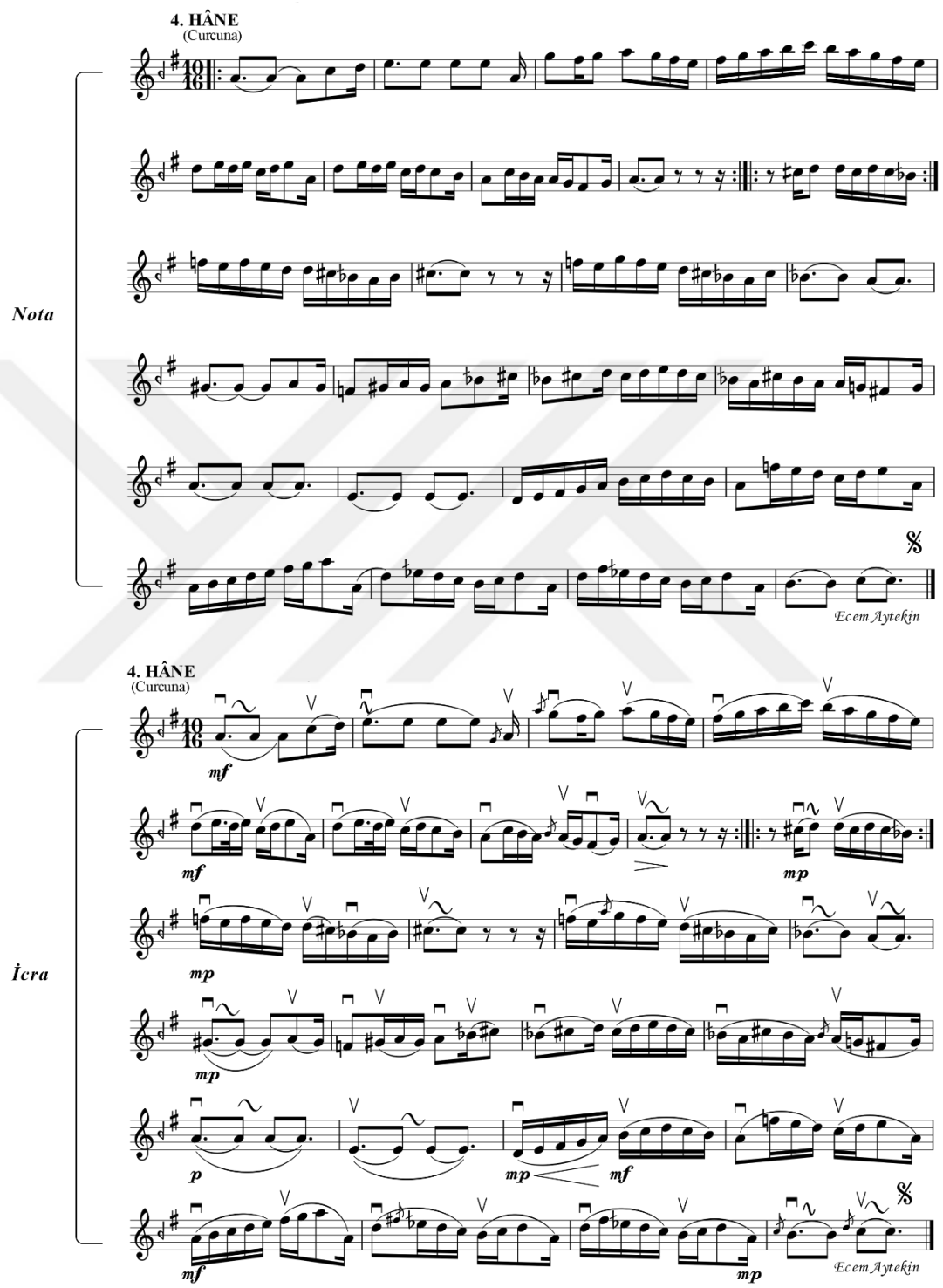
Şekil 39. Hasan Ferid Alnar/Karcığar Saz Semâisi 3. Hâne



Orhon, 3. hânenin bir ve ikinci ölçülerini mezzo forte bir dinamikte icra etmiştir. Birinci ölçüde otuz ikilik değerdeki acem perdesinde gerdâniye çarpması ve otuz ikilik değerdeki ikinci hüseyni perdesinde eviç çarpması yapmıştır. İkinci ölçüde sekizlik değerdeki birinci nevâ perdesinde staccato tekniğini, sekizlik değerdeki çargâh perdesinde sık dalgalı vibrato tekniğini ve otuz ikilik üçüncü acem perdesinde gerdâniye çarpması uygulamıştır. Hânenin üçüncü ölçüsüne piano bir dinamikte başlamış ve sekizlik segâh perdesinde mezzo piano dinamiğinde devam etmiştir. Ölçü sonuna doğru gürlük giderek artmıştır. Aynı ölçüde sekizlik değerdeki segâh ve çargâh perdeleri üzerinde sık dalgalı vibrato ve *sul ponticello* tekniklerini kullanmıştır. Röprizli dönüşünde benzer teknikleri kullanmış fakat sul ponticello tekniğini kullanmamıştır. Son ölçüye mezzo forte bir dinamikte başlamış ve otuz ikilik değerdeki ikinci muhayyer perdesinden itibaren mezzo piano devam etmiştir. Sekizlik değerdeki eviç ve muhayyer perdelerinde sık dalgalı vibrato tekniğini, otuz ikilik değerdeki sünbüle perdesinde tiz çargâh çarpması ve on altılık değerdeki muhayyer perdesinde sünbüle çarpması uygulamıştır.

4.4.5. Hasan Ferid Alnar'a Ait Karcığar Saz Semâisinin 4. Hânesinin İcra Analizi

Şekil 40. Hasan Ferid Alnar/Karcığar Saz Semâisi 4. Hâne

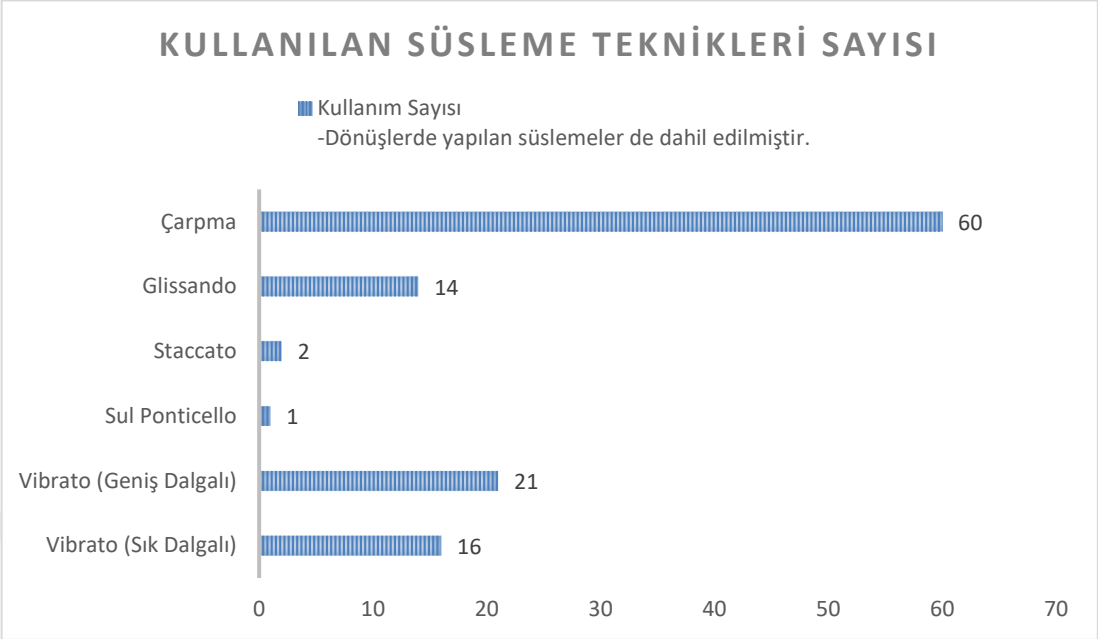


Orhon, 4. hânenin ilk sekiz ölçüsünü mezzo forte bir dinamikte icra etmiştir. Birinci ölçüde noktalı sekizlik ve iki tane sekizlik değerdeki dügâh perdesini bağlı icra etmiş ve geniş dalgalı vibrato tekniği uygulamıştır. İkinci ölçüde noktalı sekizlik ve üç tane

sekizlik değerdeki hüseynî perdelerini bağlı icra etmiş ve ölçü sonundaki on altılık dügâh perdesinde segâh çarpması kullanmıştır. Üçüncü ölçüde sekizlik değerdeki birinci gerdâniye perdesinde muhayyer çarpması uygulamıştır. Beş ve altıncı ölçülerde asıl notada on altılık değerde olan birinci hüseynî perdelerini noktalı on altılık değerde icra etmiştir. Yedinci ölçüde on altılık değerdeki ikinci dügâh perdesinde segâh çarpması, sekizinci ölçüde noktalı sekizlik ve sekizlik değerlerdeki dügâh perdesini bağlı icra etmiş, aynı perdelerde geniş dalgalı vibrato tekniğini kullanmıştır. Dokuzuncu ölçüden on yedinci ölçüye kadar mezzo piano dinamikte icra devam etmiştir. Dokuzuncu ölçüde sekizlik değerdeki nevâ perdesinde sık dalgalı vibrato tekniğini kullanmıştır. On birinci ölçüde noktalı sekizlik ve sekizlik değerlerdeki nim hicaz perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniğini uygulamıştır. On ikinci ölçüde on altılık değerdeki gerdâniye perdesinde muhayyer çarpması, on üçüncü ölçüde noktalı sekizlik ve sekizlik değerlerdeki dik kürdi ve dügâh perdelerinde bağlı yay ile geniş dalgalı vibrato tekniğini kullanarak icrasına devam etmiştir. On dördüncü ölçüde noktalı sekizlik ve iki tane sekizlik nim zirgüle perdeleri bağlı yay ile icra etmiş ve aynı perdede geniş dalgalı vibrato tekniğini kullanmıştır. On yedinci ölçüde on altılık değerdeki üçüncü dügâh perdesinde dik kürdî çarpması kullanmıştır. On sekiz ve on dokuzuncu ölçüler piano dinamikte devam etmiştir. Aynı ölçülerde iki tane noktalı sekizlik ve iki tane sekizlik değerlerdeki dügâh ve hüseynî aşirân perdelerinde geniş dalgalı vibrato tekniğini uygulamıştır. Yirminci ölçü mezzo piano başlamış ölçü sonunda gürlük giderek artmış ve yirmi dördüncü ölçünün başına kadar mezzo forte dinamikte devam etmiştir. Yirmi üçüncü ölçüde on altılık değerdeki hisâr perdesinde eviç çarpması kullanmıştır. Yirmi dördüncü ölçünün son notasından yirmi beşinci ölçüye kadar mezzo piano dinamikte devam etmiş ve hâne sonlanmıştır. Son ölçüde noktalı sekizlik ve sekizlik değerlerindeki segâh perdesinde çargâh çarpması ve çargâh perdesinde nevâ çarpması kullanmıştır. Aynı perdelerde geniş dalgalı vibrato tekniğini uygulamıştır.

İcrada kullanılan süsleme teknikleri sayısı aşağıdaki grafikte belirtilmiştir;

Şekil 41. Hasan Ferid Alnar/Karcığar Saz Semâisi'nde Kullanılan Süsleme Teknikleri Sayısı
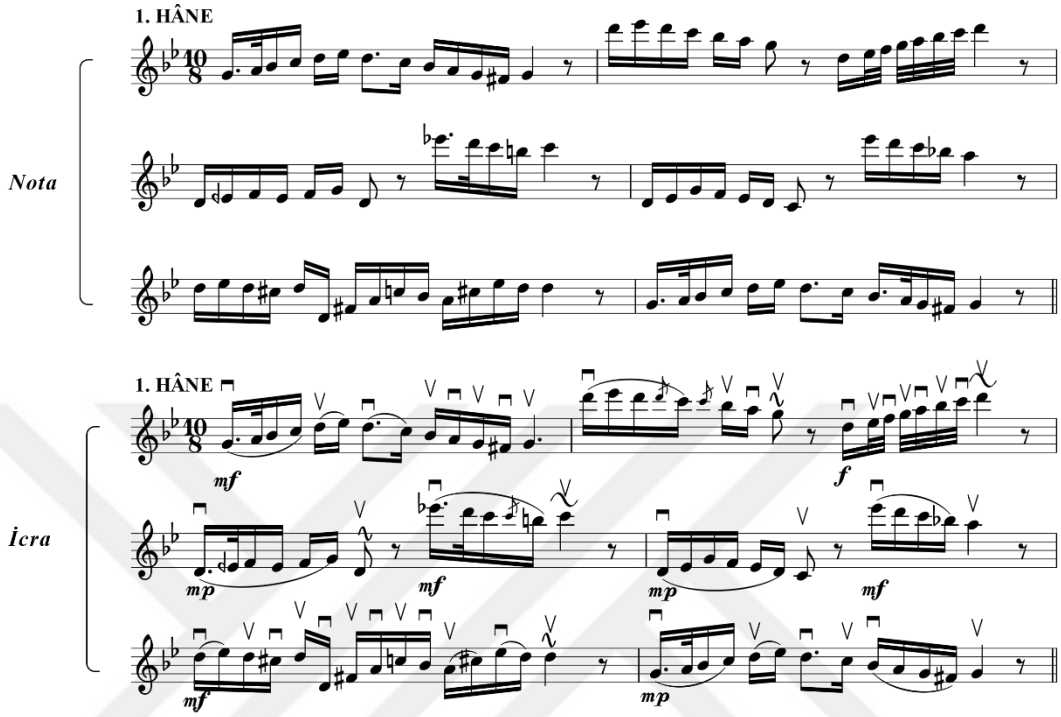


4.5. Mes'ud Cemil Bey'e Ait Nihâvend Saz Semâisinin İcra Analizi

Cüneyd Orhon eseri 4 telli kemençe ile icra etmiş ve kayıtta Orhon'a ud icrasıyla Mutlu Torun eşlik etmiştir. Eser 1, 2 ve 3. hânelerde ♪:118 metronom, 4. hânede ise ♪:338 metronom şeklinde icra edilmiştir. İncelenen eserin kaydını dinlemek için Ek 1'e bakabilirsiniz.

4.5.1. Mes'ud Cemil Bey'e Ait Nihâvend Saz Semâisinin 1. Hânesinin İcra Analizi
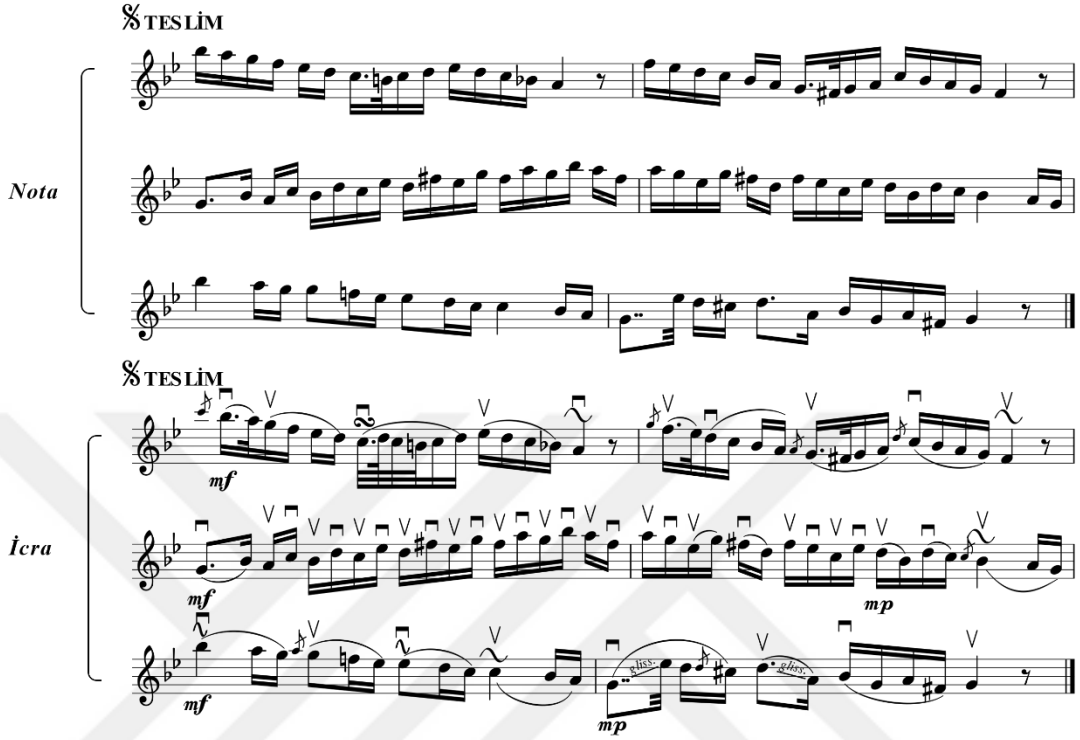
Şekil 42. Mes'ud Cemil Bey/Nihâvend Saz Semâisi 1. Hâne



Cüneyd Orhon, 1. hânenin ilk ölçüsüne mezzo forte bir dinamik ile başlamıştır. İkinci ölçüde birinci tiz çargâh perdesine neva, ikinci sünbüle perdesine tiz çargâh çarpması ile girmiş ve sekizlik gerdâniye perdesinde sık dalgalı, dörtlük tiz nevâ perdesinde ise geniş dalgalı vibrato tekniği uygulamıştır. Üçüncü ölçüye mezzo piano bir dinamik ile başlanmıştır. Asıl notada on altılık değerde olan yegâh perdesini noktalı on altılık değerde icra etmiştir. Ölçünün devamında sekizlik yegâh perdesinde sık dalgalı vibrato tekniği uygulamıştır. Noktalı tiz nim hisâr perdesinden itibaren ölçü mezzo forte bir dinamikle devam etmiştir. On altılık değerdeki tiz bûselik perdesine tiz çargâh çarpması ile girmiş ve ölçü sonundaki tiz çargâh perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniği uygulamıştır. Dördüncü ölçüde sekizlik değerdeki susa kadar mezzo piano, sonrasında mezzo forte bir dinamikle devam etmiştir. Beşinci ölçü mezzo forte bir dinamikle başlamış ve ölçü sonunda dörtlük değerdeki nevâ perdesinde sık dalgalı vibrato tekniği uygulamıştır. İcracı altıncı ölçüyü mezzo piano bir dinamikle icra etmiştir.

4.5.2. Mes'ud Cemil Bey'e Ait Nihâvend Saz Semâisinin Teslim Bölümünün İcra Analizi

Şekil 43. Mes'ud Cemil Bey/Nihâvend Saz Semâisi Teslim
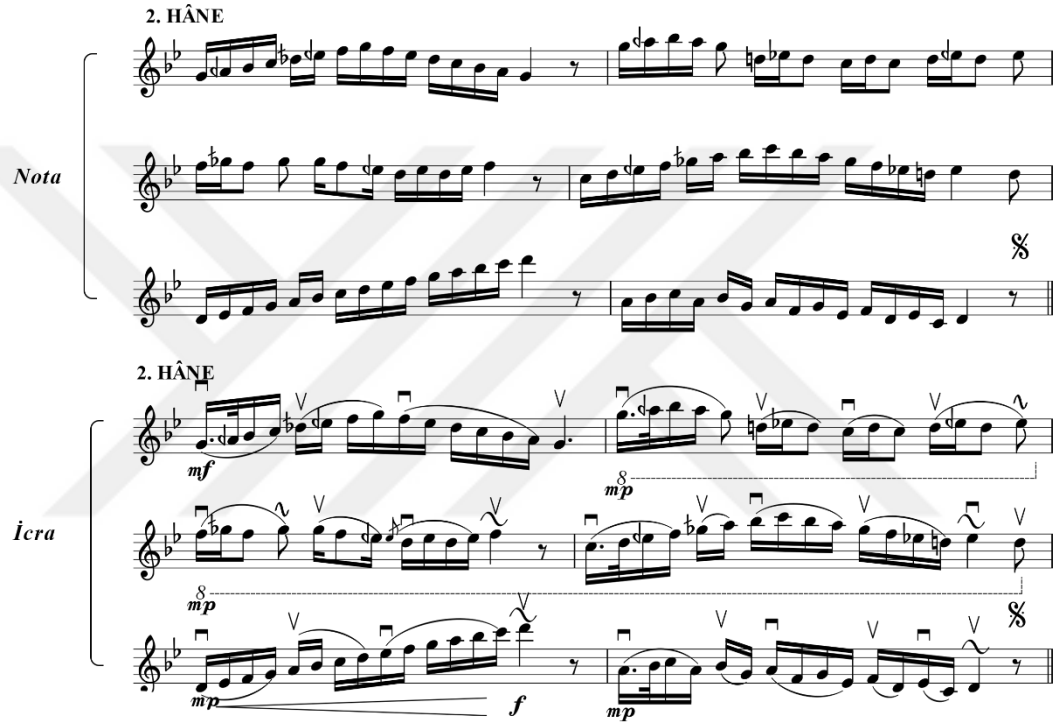


Orhon, teslim bölümünün ilk ölçüsüne mezzo forte bir gürlük ile başlamıştır. Ölçü devamında asıl notadaki noktalı on altılık çargâh ve otuz ikilik buselik perdelerinde grupetto süsleme tekniği kullanılmıştır. Dörtlük değerdeki dügâh perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniği uygulanmıştır. İkinci ölçüde asıl notada on altılık değerde olan acem perdesi, icrada noktalı on altılık değerde kullanılmış ve aynı perdeye gerdâniye çarpması ile girilmiştir. Ölçü devamında noktalı on altılık rast perdesine dügâh çarpması, on altılık çargâh perdesine ise nevâ çarpması ile girilmiş ve dörtlük değerdeki acem aşirân perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniği uygulanmıştır. Üçüncü ölçüye mezzo forte bir dinamikle başlanmıştır. Ölçü başındaki noktalık sekizlik rast ve on altılık kürdi perdelerinden sonra yay bağı kullanılmamıştır. Dördüncü ölçüde de sıklıkla ayrı yaylar kullanılmış ve ikinci on altılık nevâ perdesinden itibaren mezzo piano bir dinamikle devam etmiştir. Dörtlük kürdi perdesine çargâh çarpması ile girilmiş ve aynı perde üzerinde geniş dalgalı vibrato tekniği kullanılmıştır. Beşinci ölçüye mezzo forte bir dinamik ile başlamıştır. Sekizlik gerdâniye perdesine muhayyer çarpması ve sekizlik nim hisâr perdesinde sık dalgalı vibrato tekniği uygulanmıştır. Altıncı ölçüde çift noktalı sekizlik değerde rast

perdesi ve otuz ikilik değerde nim hisâr perdesi arasında glissando tekniği uygulanmıştır. Ardından on altılık nim hicaz perdesine nevâ çarpması ile girilmiştir. Noktalı sekizlik nevâ perdesi ve on altılık dügâh perdesi arasında glissando tekniği uygulanmıştır.

4.5.3. Mes'ud Cemil Bey'e Ait Nihâvend Saz Semâisinin 2. Hânesinin İcra Analizi

Şekil 44. Mes'ud Cemil Bey/Nihâvend Saz Semâisi 2. Hâne
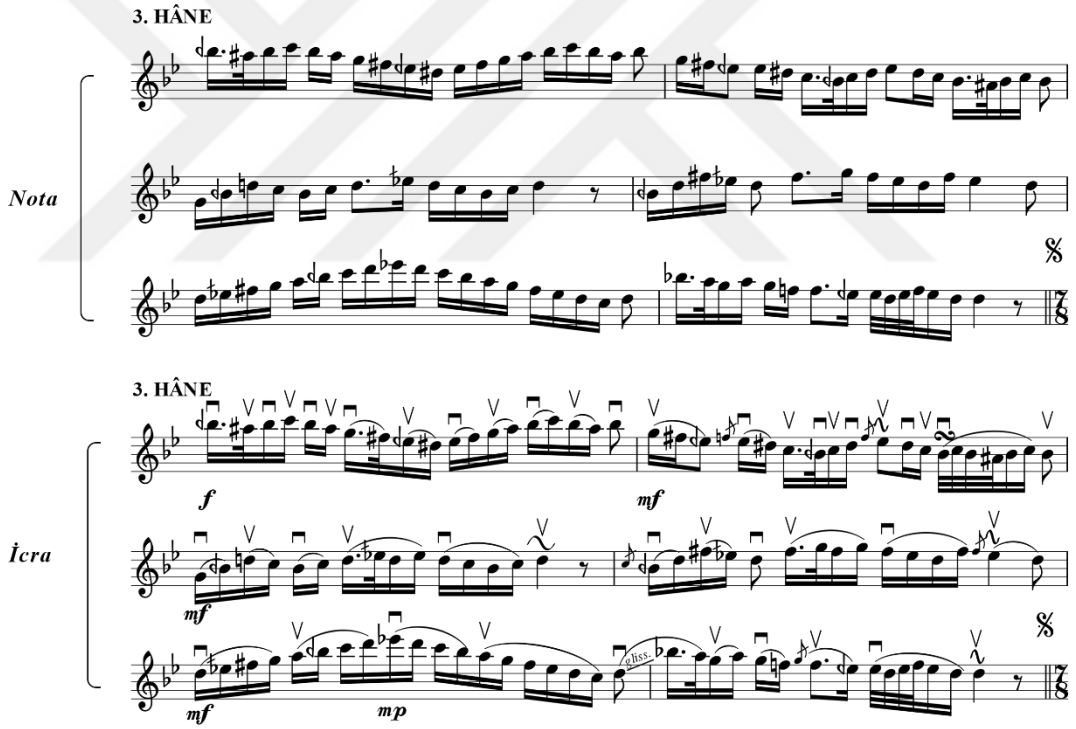


Cüneyd Orhon, 2. hânenin ilk ölçüsüne mezzo forte bir dinamikle başlamıştır. Asıl notada on altılık değerde olan rast perdesini noktalı on altılık değerde icra etmiştir. İkinci mezzo piano bir dinamik ile başlamış ve dördüncü ölçünün sonuna kadar notalar bir oktav pestten icra edilmiştir. İkinci ölçüde asıl notada on altılık gerdâniye (icrada rast) perdesi noktalı on altılık şeklinde icra edilmiş ve ölçü sonundaki sekizlik dik hisâr (icrada kaba dik hisâr) perdesinde sık dalgalı vibrato tekniği uygulamıştır. Üçüncü ölçüde de mezzo piano dinamikle devam etmiş ve sekizlik değerdeki gerdâniye (icrada rast) perdesinde sık dalgalı vibrato tekniği uygulamıştır. Devamında on altılık nevâ (icrada yegâh) perdesine dik hisâr (icrada kaba dik hisâr) çarpması ile girilmiş ve ölçü sonunda dörtlük değerdeki acem (icrada acem aşirân) perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniği uygulamıştır. Dördüncü ölçüde asıl notada

on altılık değerde olan çargâh (icrada kaba çargâh) perdesi icrada noktalı on altılık şeklinde kullanılmıştır. Dörtlük değerdeki nim hisâr (icrada kaba nim hisâr) perdesi üzerinde geniş dalgalı vibrato tekniği uygulanmıştır. Beşinci ölçüye mezzo piano bir dinamikle başlamıştır. Ölçü sonuna doğru gürlük giderek artarak dörtlük tiz nevâ perdesinde forte bir dinamikte icra edilmiş ve aynı perde üzerinde geniş dalgalı vibrato tekniği uygulamıştır. Altıncı ölçü, mezzo piano bir dinamik ile başlamış ve devam etmiştir. Asıl notada on altılık değerde olan dügâh perdesi icrada noktalı on altılık şeklinde çalınmıştır. Ölçü sonundaki dörtlük yegâh perdesi üzerinde geniş dalgalı vibrato tekniği uygulamıştır.

4.5.4. Mes'ud Cemil Bey'e Ait Nihâvend Saz Semâisinin 3. Hânesinin İcra Analizi

Şekil 45. Mes'ud Cemil Bey/Nihâvend Saz Semâisi 3. Hâne
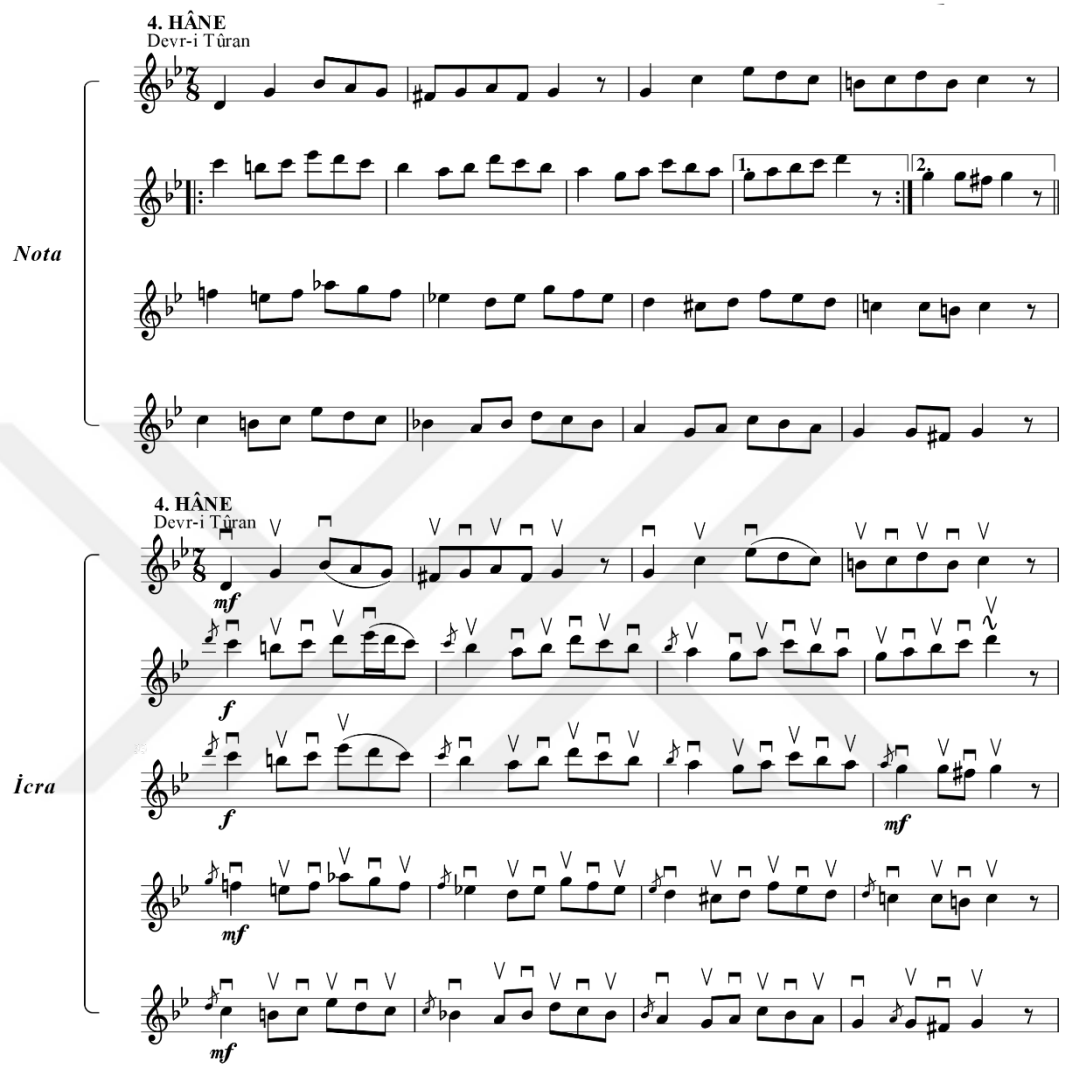


Orhon, 3. hâneye forte bir dinamikle başlamıştır. Asıl notada on altılık değerde olan gerdâniye perdesini noktalı on altılık şeklinde icra etmiştir. Ölçü içerisinde yay bağı kullanılmamıştır. İkinci ölçü mezzo forte bir dinamikle devam etmiştir. Devamında on altılık ve sekizlik değerlerindeki dik hisâr perdesine acem çarpması uygulamış ve sekizlik değerde aynı perde üzerinde sık dalgalı vibrato tekniği kullanmıştır. Asıl notada noktalı on altılık segâh perdesi ve otuz ikilik kürdi perdesinde grupetto

süsleme tekniği kullanmıştır. Üçüncü ölçüye de mezzo forte bir dinamikle başlamıştır. Asıl notada noktalı sekizlik değerde olan nevâ perdesi ve on altılık hisâr perdesini icrada noktalı on altılık nevâ, otuz ikilik hisâr, on altılık nevâ, on altılık hisâr şeklinde kullanmıştır. Ölçü sonundaki dörtlük nevâ perdesi üzerinde geniş dalgalı vibrato tekniği uygulamıştır. Dördüncü ölçüde on altılık segâh perdesine çargâh çarpması ile girmiştir. Ölçü devamında ise dörtlük hisâr perdesine eviç çarpması uygulamış ve aynı perdede sık dalgalı vibrato tekniği kullanmıştır. Beşinci ölçüye mezzo forte bir dinamikle başlamış ve on altılık tiz nim hisâr perdesinden itibaren mezzo piano bir dinamikle devam etmiştir. Beşinci ölçünün son notası olan sekizlik nevâ perdesi ve altıncı ölçünün ilk notası noktalı on altılık sünbüle perdesi arasında glissando tekniği uygulamıştır. Altıncı ölçü devamında noktalı sekizlik değerdeki acem perdesine gerdâniye çarpması ile girmiş ve ölçü sonundaki dörtlük nevâ perdesinde sık dalgalı vibrato tekniği kullanmıştır.

4.5.5. Mes'ud Cemil Bey'e Ait Nihâvend Saz Semâisinin 4. Hânesinin İcra Analizi
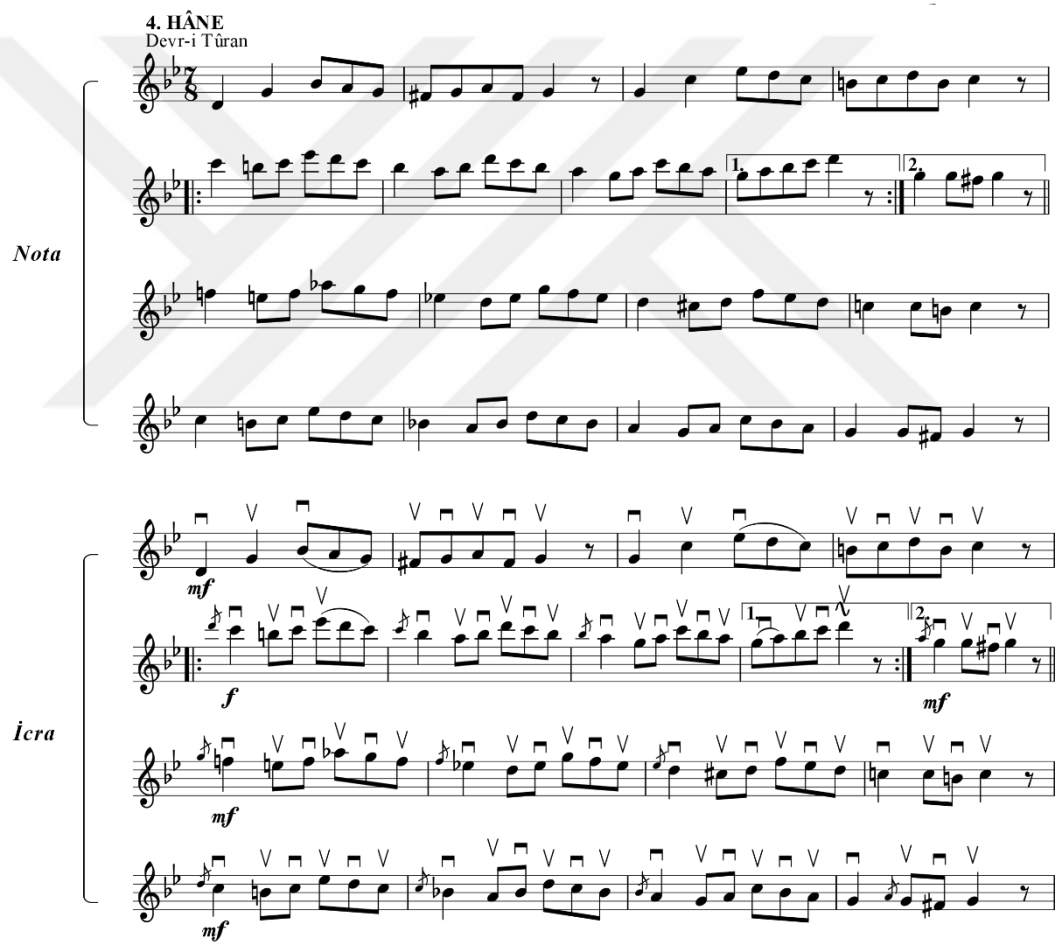
Şekil 46. Mes'ud Cemil Bey/Nihâvend Saz Semâisi 4. Hâne- 1



Orhon, 4. hânenin ilk satırını mezzo forte bir dinamikle icra etmiştir. Beşinci ve dokuzuncu ölçülerde dörtlük değerdeki tiz çargâh perdesinde tiz nevâ çarpması, altıncı ve onuncu ölçülerde dörtlük değerdeki sünbüle perdesinde tiz çargâh çarpması, yedinci ve on birinci ölçülerde dörtlük değerdeki muhayyer perdesinde sünbüle çarpması kullanmıştır. Yedinci ölçüde asıl notada sekizlik değerlerde olan tiz nim hisâr, tiz nevâ ve tiz çargâh perdelerini, sekizlik tiz nevâ, on altılık tiz nim hisâr, on altılık tiz neva ve sekizlik tiz çargâh şeklinde icra etmiştir. Sekizinci ölçünün sonundaki dörtlük tiz nevâ perdesi üzerinde sık dalgalı vibrato tekniği uygulamıştır. İcra, beşinci ölçüden on birinci ölçüye kadar forte bir dinamikle devam etmiştir. On ikinci ölçüde mezzo forte bir dinamikle icra devam etmiş ve dörtlük değerdeki
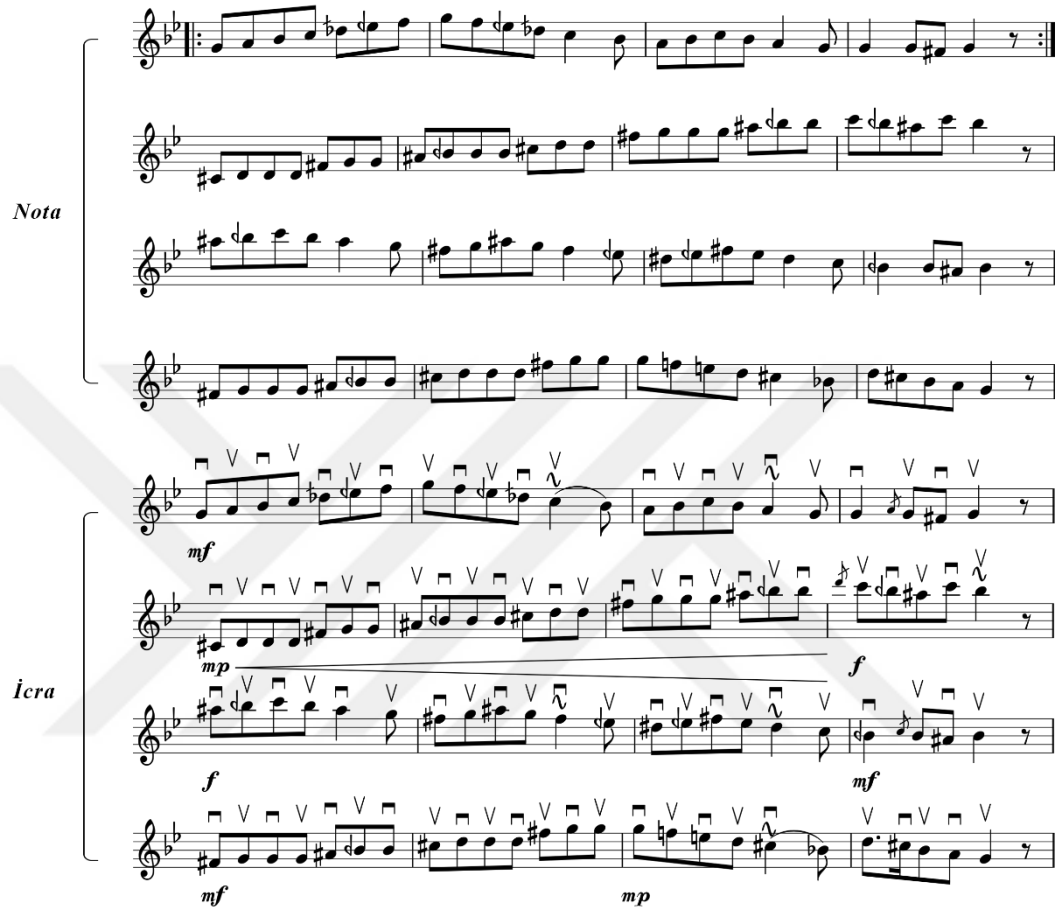
gerdâniye perdesinde muhayyer çarpması kullanmıştır. On üçüncü ölçüde dörtlük değerdeki acem perdesinde gerdâniye çarpması, on dördüncü ölçüde dörtlük değerdeki nim hisâr perdesinde acem çarpması, on beşinci ölçüde dörtlük değerdeki nevâ perdesinde nim hisâr çarpması, on altıncı ve on yedinci ölçüde dörtlük değerdeki çargâh perdesinde nevâ çarpması, on sekizinci ölçüde dörtlük değerdeki kürdi perdesinde çargâh çarpması, on dokuzuncu ölçüde dörtlük değerdeki dügâh perdesinde kürdi çarpması ve yirminci ölçüde dörtlük değerdeki rast perdesinde dügâh çarpması kullanılmıştır. On üçüncü ölçüden yirmi dördüncü ölçüye kadar mezzo forte bir dinamikle devam etmiştir.

Şekil 47. Mes'ud Cemil Bey/Nihâvend Saz Semâisi 4. Hâne- 2



Asıl notaya göre birinci ölçüden on yedinci ölçüye kadar olan bölüm iki kez icra edildiği için tekrar yazılmıştır. Yirmi beşinci ölçüden otuz yedinci ölçüye kadar melodi aynıdır, benzer süsleme teknikleri kullanılmıştır.
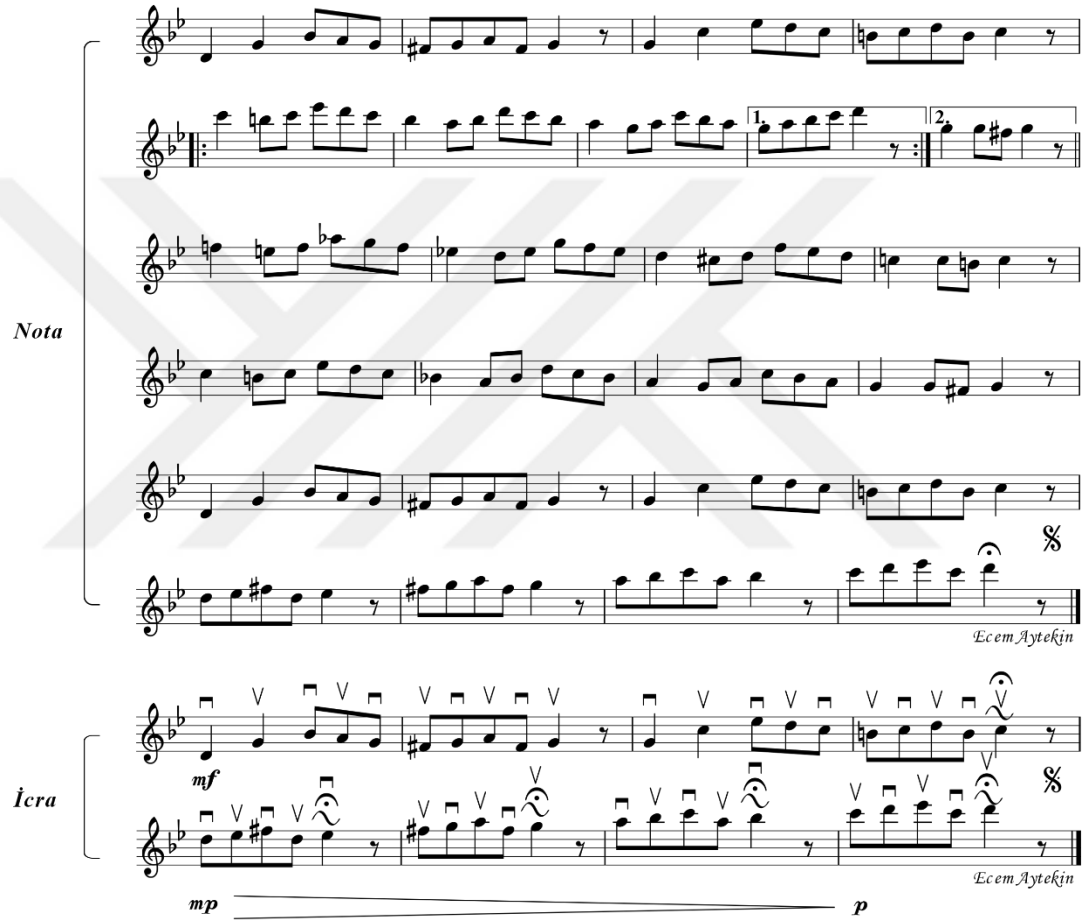
Şekil 48. Mes'ud Cemil Bey/Nihâvend Saz Semâisi 4. Hâne- 3



İcra, otuz sekizinci ölçüden kırk birinci ölçüye kadar mezzo forte bir dinamikte devam etmiştir. Otuz dokuzuncu ölçüde dörtlük değerdeki çargâh perdesinde ve kırkıncı ölçüde dörtlük değerdeki dügâh perdesinde sık dalgalı vibrato tekniğini kullanmış, kırk birinci ölçüde ise sekizlik değerdeki rast perdesinde dügâh çarpması uygulamıştır. Kırk ikinci ölçüden kırk dördüncü ölçüye kadar mezzo piano ve kırk beşinci ölçüden kırk sekizinci ölçüye kadar forte bir dinamik ile devam etmiştir. Kırk beşinci ölçüde dörtlük değerdeki tiz çargâh perdesine tiz nevâ çarpması ile girilmiş ve ölçü sonunda dörtlük değerdeki sünbüle perdesinde sık dalgalı vibrato tekniği uygulamıştır. Kırk yedinci ve kırk sekizinci ölçülerde dörtlük değerdeki acem ve nevâ perdelerinde sık dalgalı vibrato tekniği kullanmıştır. Asıl notadaki otuz dördüncü ölçüden itibaren ellinci ölçüye kadar icra edilmemiş ve icrada asıl notanın elli birinci ölçüsüne devam edilmiştir. Bu durumda icra notasındaki elli dördüncü

ölçü, asıl notada elli birinci ölçüdür. İcra notasındaki kırk dokuzuncu ölçüde sekizlik değerdeki segâh perdesinde çargâh çarpması uygulamıştır. İcra kırk dokuz, elli ve elli birinci ölçülerde mezzo forte, elli iki ve elli üçüncü ölçülerde mezzo piano bir dinamik ile devam etmiştir. Elli ikinci ölçüde dörtlük değerdeki nim hicaz perdesinde sık dalgalı vibrato tekniği uygulamıştır. Elli üçüncü ölçüde asıl notada sekizlik değerde olan nevâ perdesini icrada noktalı sekizlik şeklinde kullanmıştır.

Şekil 49. Mes'ud Cemil Bey/Nihâvend Saz Semâisi 4. Hâne- 4

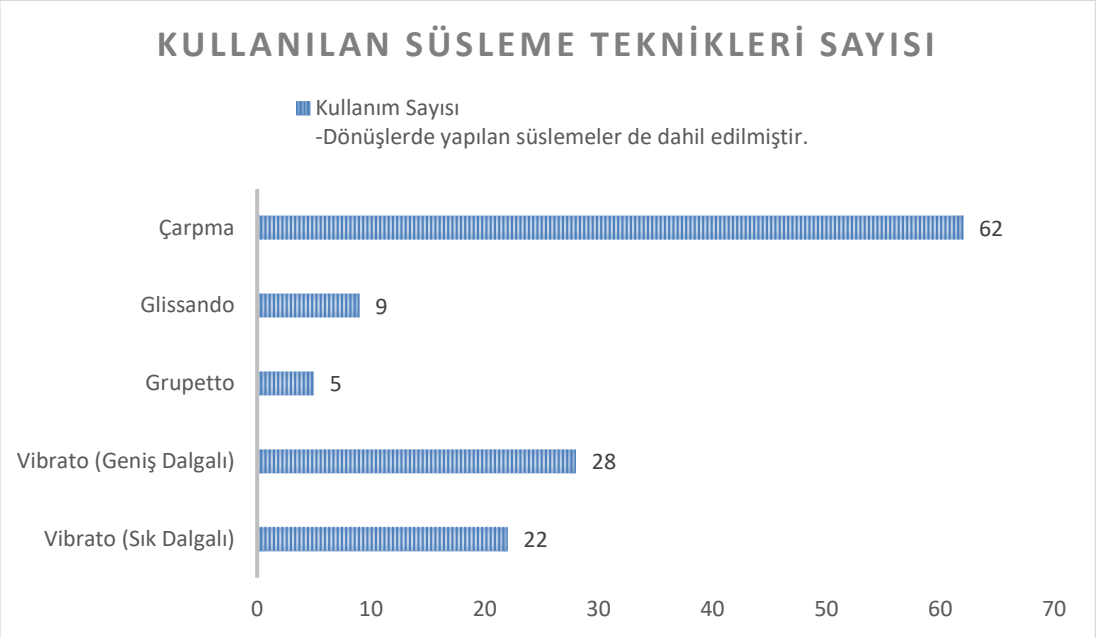


Elli dördüncü ölçüden elli yedinci ölçüye kadar icra dinamiği mezzo forte şeklindedir. Elli yedinci ölçüde dörtlük değerdeki çargâh perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniği ve *puandorg* uygulamıştır. Elli sekizinci ölçüde dörtlük değerdeki nim hisâr perdesinde, elli dokuzuncu ölçüde dörtlük değerdeki gerdâniye perdesinde, altmışıncı ölçüde dörtlük değerdeki sünbüle perdesinde, altmış birinci ölçüde dörtlük değerdeki tiz nevâ perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniği ve aynı seslerde puandorg kullanmıştır. Elli sekizinci ölçü mezzo piano bir dinamikte başlamış ve altmış birinci

ölçüye kadar gürlük giderek düşerek piano dinamiğine kadar bir *diminuendo* uygulamıştır.

İcrada kullanılan süsleme teknikleri sayısı aşağıdaki grafikte belirtilmiştir;

Şekil 50. Mes'ud Cemil Bey/Nihâvend Saz Semâisi'nde Kullanılan Süsleme Teknikleri Sayısı
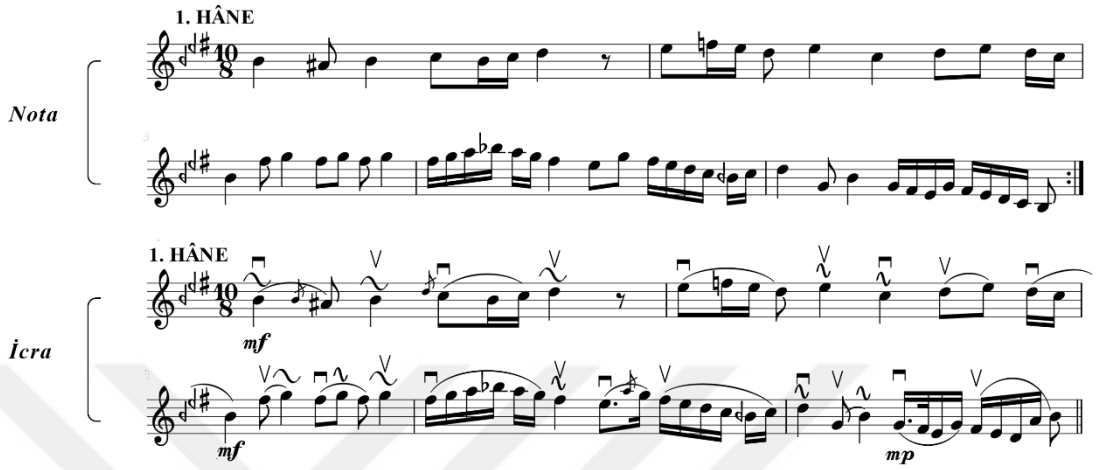


4.6. Münir Mazhar Kamsoy'a Ait Segâh Saz Semâisinin İcra Analizi

Cüneyd Orhon eseri 3 telli kemençe ile icra etmiş ve kayıtta Orhon'a kanun icrasıyla Nevzat Sümer eşlik etmiştir. Eser 1, 2 ve 3. hânelerde ♪:128, 4. hânede ise ♩:174 metronomda icra etmiştir. İncelenen eserin kaydını dinlemek için Ek 1'e bakabilirsiniz.

4.6.1. Münir Mazhar Kamsoy'a Ait Segâh Saz Semâisinin 1. Hânesinin İcra Analizi
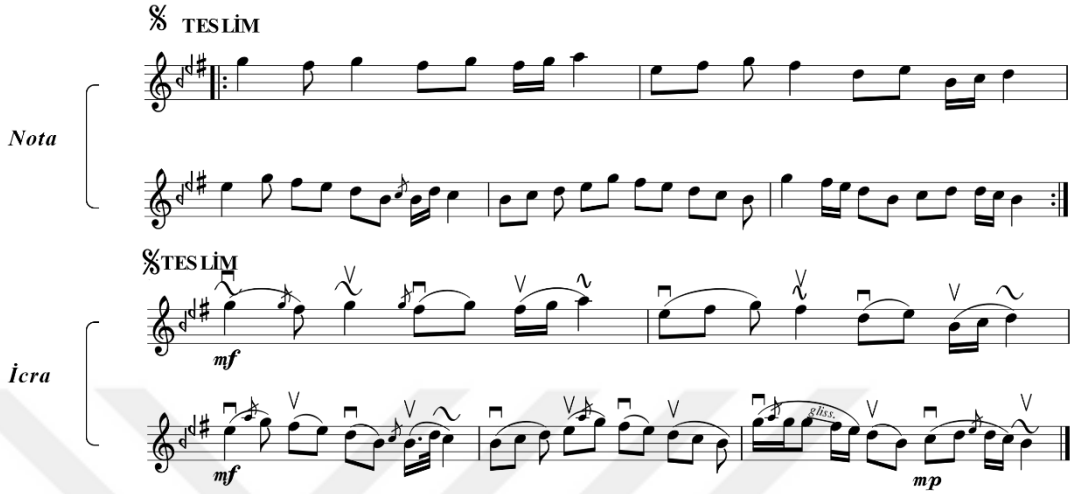
Şekil 51. Münir Mazhar Kamsoy/Segâh Saz Semâisi 1. Hâne



Cüneyd Orhon, 1. hânenin birinci ölçüsünden beşinci ölçüsünün başına kadar mezzo forte bir dinamikte, beşinci ölçüdeki dörtlük segâh perdesinden itibaren mezzo piano dinamikte devam etmiştir. Birinci ölçüde dörtlük değerdeki birinci ve ikinci segâh perdelerinde geniş dalgalı vibrato tekniği, sekizlik değerdeki kürdi perdesinde segâh çarpması, sekizlik değerdeki çargâh perdesinde nevâ çarpması ve dörtlük değerdeki nevâ perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniğini kullanarak ölçüyü bitirmiştir. İkinci ölçüde dörtlük değerdeki dik hisâr ve çargâh perdelerinde sık dalgalı vibrato tekniğini kullanmıştır. Üçüncü ölçüde dörtlük değerdeki birinci ve ikinci gerdâniye perdesi üzerinde geniş dalgalı vibrato tekniğini, ayrıca sekizlik değerdeki gerdâniye perdesi üzerinde sık dalgalı vibrato tekniğini uygulamıştır. Dördüncü ölçüde dörtlük değerdeki eviç perdesinde sık dalgalı vibrato tekniğini kullanmıştır. Asıl notada sekizlik değerde olan dik hisâr ve eviç perdelerini noktalı sekizlik dik hisâr perdesi ve on altılık gerdâniye perdesi şeklinde icra etmiş ve on altılık değerdeki gerdâniye perdesinde muhayyer çarpması yapmıştır. Beşinci ölçüde dörtlük değerdeki nevâ ve segâh perdelerinde sık dalgalı vibrato tekniğini uygulamıştır. Kayıtta, hânelerin ve teslim bölümünün röprizli dönüşleri icra edilmemiştir.

4.6.2. Münir Mazhar Kamsoy'a Ait Segâh Saz Semâisinin Teslim Bölümün İcra Analizi
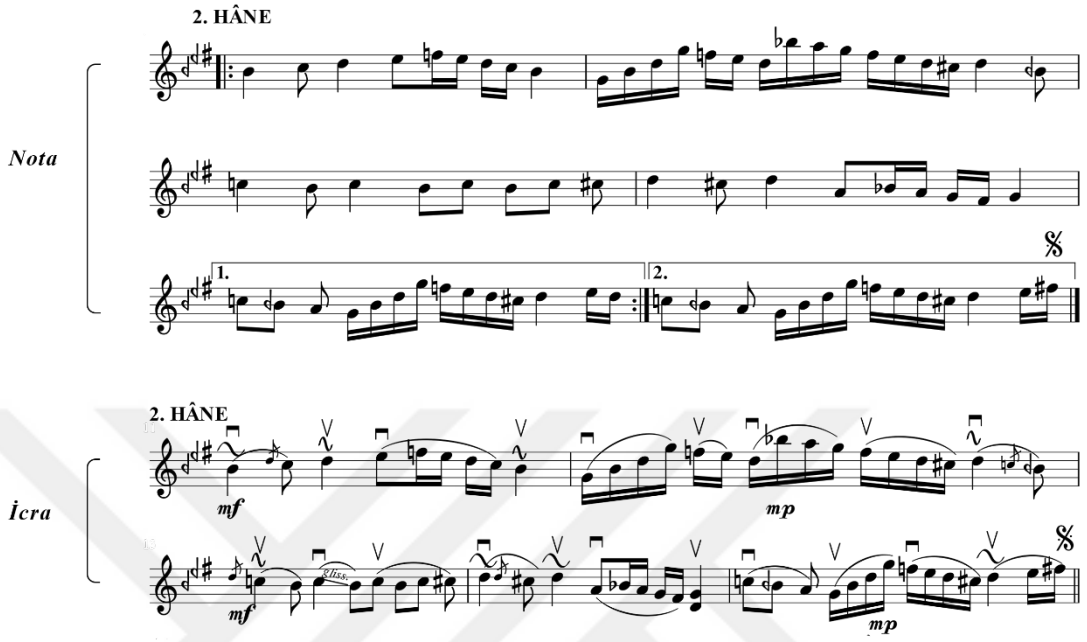
Şekil 52. Münir Mazhar Kamsoy/Segâh Saz Semâisi Teslim



Orhon, teslim bölümünün birinci ölçüsünden beşinci ölçüsünün başına kadar mezzo forte bir dinamikte, beşinci ölçüdeki sekizlik çargâh perdesinden itibaren mezzo piano dinamikte devam etmiştir. Teslim bölümünün birinci ölçüsünde dörtlük değerdeki birinci ve ikinci gerdâniye perdelerinde geniş dalgalı vibrato tekniğini, sekizlik değerdeki birinci ve ikinci eviç perdelerinde gerdâniye çarpması ve dörtlük değerdeki muhayyer perdesinde sık dalgalı vibrato tekniğini uygulamıştır. İkinci ölçüsünde dörtlük değerdeki eviç perdesinde sık dalgalı ve dörtlük değerdeki nevâ perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniğini kullanmıştır. Üçüncü ölçüsünde sekizlik değerdeki gerdâniye perdesinde muhayyer çarpması yapmıştır. Asıl notada on altılık değerde olan segâh ve nevâ perdeleri icrada noktalı on altılık segâh perdesi ve otuz ikilik nevâ perdesi olarak kullanılmış ve noktalı on altılık segâh perdesinde çargâh çarpması yapılmıştır. Ölçü sonundaki dörtlük değerde çargâh perdesinde ise geniş dalgalı vibrato tekniğini kullanmıştır. Dördüncü ölçüsünde sekizlik değerdeki gerdâniye perdesinde muhayyer çarpması yapmıştır. Beşinci ölçüsünde asıl notada dörtlük değerde olan gerdâniye perdesini iki tane on altılık ve bir tane sekizlik şeklinde kullanmış ve ikinci on altılık notada muhayyer çarpması yapmıştır. İcrada sekizlik değerdeki gerdâniye perdesi on altılık eviç perdesi arasında glissando tekniğini, on altılık nevâ perdesinde dik hisâr çarpması ve ölçü sonundaki dörtlük değerde olan segâh perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniğini uygulamıştır. Orhon, genellikle diğer hânelerin teslim dönüşlerinde de aynı teknikleri kullanmıştır.

4.6.3. Münir Mazhar Kamsoy'a Ait Segâh Saz Semâisinin 2. Hânesinin İcra Analizi

Şekil 53. Münir Mazhar Kamsoy/Segâh Saz Semâisi 2. Hâne
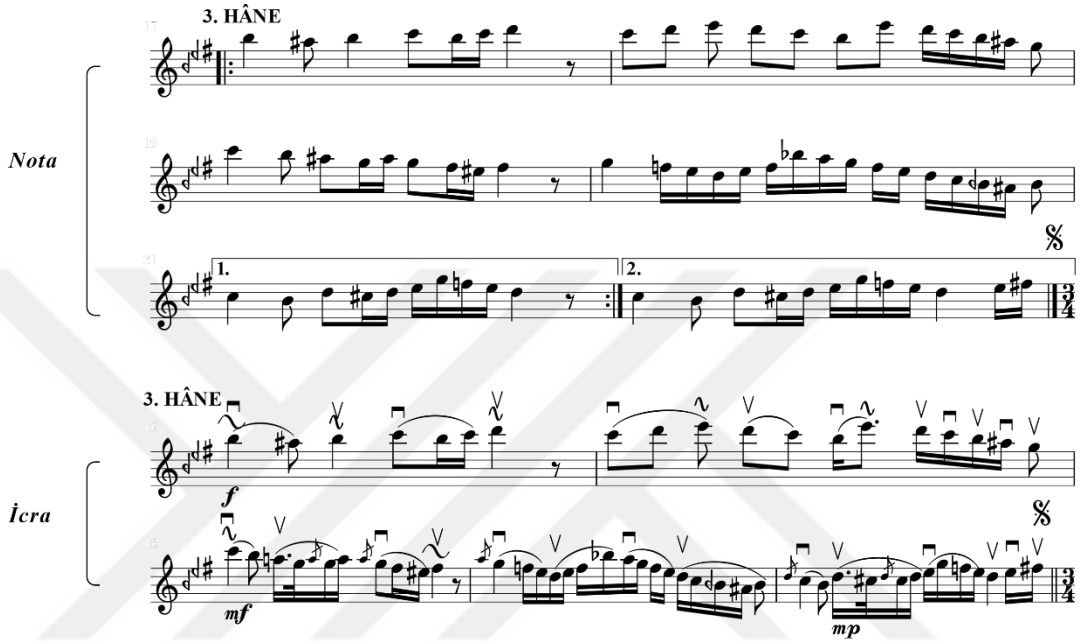


Orhon, 2. hânenin ilk ölçüsüne mezzo forte bir dinamikte başlamıştır. Aynı ölçüde dörtlük değerdeki birinci segâh perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniğini, sekizlik değerdeki çargâh perdesinde nevâ çarpması, dörtlük değerdeki nevâ ve ikinci segâh perdesinde sık dalgalı vibrato tekniğini uygulamıştır. Hânenin ikinci ölçüsüne mezzo forte bir dinamikte başlamış ve on altılık sünbüle perdesinden itibaren mezzo piano dinamikte devam etmiştir. Ölçü sonundaki dörtlük değerde nevâ perdesinde sık dalgalı vibrato tekniğini ve sekizlik değerdeki segâh perdesinde çargâh çarpması uygulamıştır. Üçüncü ölçüden beşinci ölçünün başına kadar mezzo forte bir dinamikte ve beşinci ölçünün on altılık değerdeki birinci nevâ perdesinden itibaren mezzo piano bir dinamikte devam etmiştir. 2. hânenin üçüncü ölçüsünün ilk notası olan dörtlük değerdeki birinci çargâh perdesinde nevâ çarpması, dörtlük değerdeki ikinci çargâh perdesi ve sekizlik değerdeki birinci segâh perdesi arasında glissando tekniği kullanmıştır. Dördüncü ölçüsünde dörtlük değerdeki birinci ve ikinci nevâ perdelerinde geniş dalgalı vibrato tekniğini kullanmış, sekizlik değerdeki nim hicaz perdesinde nevâ çarpması yapmış ve ölçünün son notası olan rast perdesi ile yegâh perdesini eş zamanlı çalmıştır. Beşinci ölçü asıl notada iki dolaplı şekilde yazılmıştır fakat Orhon icrasında röprizli icra yapmadığı için ikinci dolabı kullanmıştır. Beşinci

ölçüsünde dörtlük değerdeki nevâ perdesi üzerinde geniş dalgalı vibrato tekniğini uygulamıştır.

4.6.4. Münir Mazhar Kamsoy'a Ait Segâh Saz Semâisinin 3. Hânesinin İcra Analizi

Şekil 54. Münir Mazhar Kamsoy/Segâh Saz Semâisi 3. Hâne

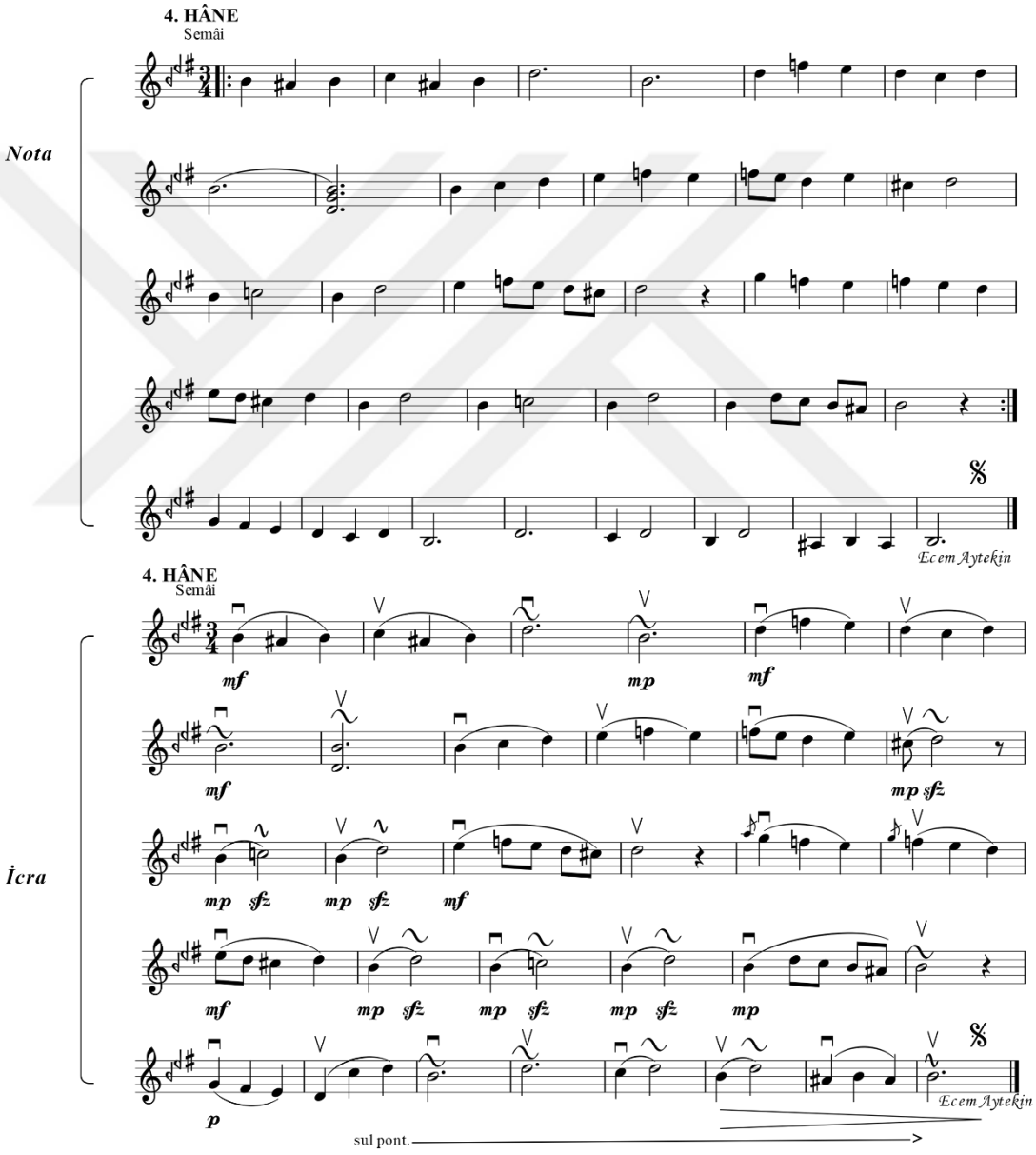


Cüneyd Orhon, eserin 3. hânesinin birinci ve ikinci ölçüsünü forte bir dinamikte icra etmiştir. Birinci ölçüsünde dörtlük değerdeki birinci tiz segâh perdesinde geniş dalgalı vibrato, dörtlük değerdeki ikinci segâh perdesinde ve tiz nevâ perdesinde sık dalgalı vibrato tekniğini uygulamıştır. İkinci ölçüsünde sekizlik değerdeki birinci tiz dik hisâr perdesi üzerinde sık dalgalı vibrato tekniğini kullanmıştır. Asıl notada sekizlik değerde olan tiz segâh ve ikinci tiz dik hisâr perdesini, otuz ikilik tiz segâh perdesi ve noktalı sekizlik şeklinde icra etmiştir. Noktalı sekizlik tiz dik hisâr perdesinde ise sık dalgalı vibrato tekniğini uygulamıştır. Üç, dört ve beşinci ölçüsünde sekizlik segâh perdesi dâhil mezzo forte bir dinamikte, devamını ise mezzo piano bir dinamikte icra etmiştir. Üçüncü ölçüsünde dörtlük değerdeki tiz çargâh perdesi üzerinde sık dalgalı vibrato tekniği kullanmıştır. Asıl notada sekizlik sünbüle perdesi, on altılık gerdâniye ve on altılık sünbüle perdesi bulunurken icrada noktalı on altılık muhayyer perdesi, otuz ikilik gerdâniye perdesi, on altılık gerdâniye perde ve on altılık muhayyer perdesi çalınmıştır. On altılık ve sekizlik gerdâniye perdelerinde muhayyer çarpması ve ölçü sonunda dörtlük değerdeki gerdâniye

perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniğini kullanılmıştır. Dördüncü ölçüsünde dörtlük değerdeki gerdâniye perdesinde muhayyer çarpması kullanmış, beşinci ölçüde ise dörtlük değerdeki çargâh perdesinde ve on altılık değerdeki ikinci nim hicaz perdesinde nevâ çarpması uygulamıştır.

4.6.5. Münir Mazhar Kamsoy'a Ait Segâh Saz Semâisinin 4. Hânesinin İcra Analizi

Şekil 55. Münir Mazhar Kamsoy/Segâh Saz Semâisi 4. Hâne

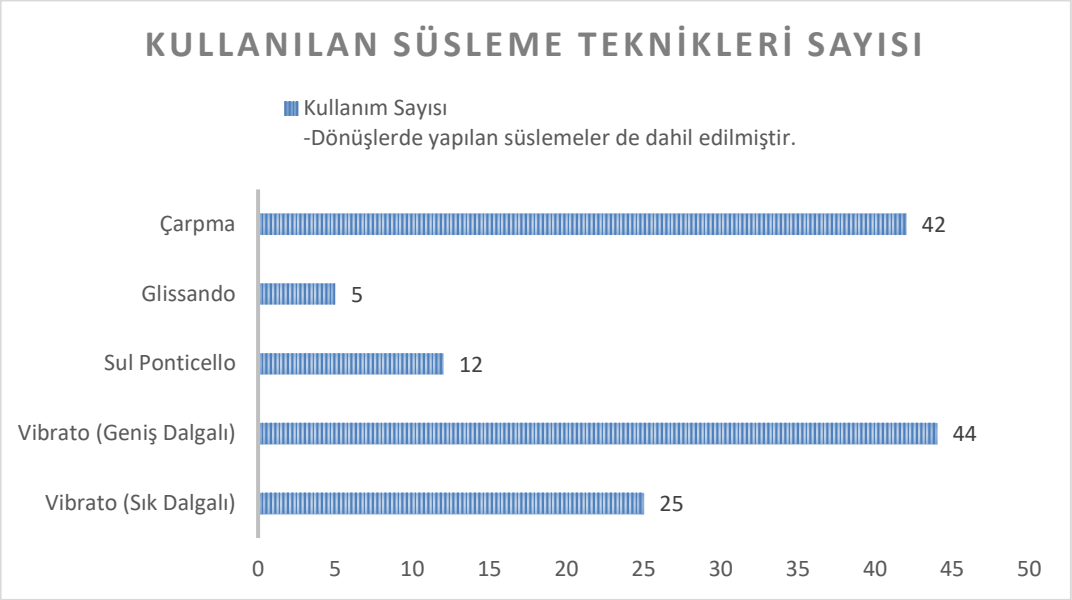


Orhon, 4. hânenin ilk üç ölçüsünde mezzo forte bir dinamikte, dördüncü ölçüsünde mezzo piano ve on birinci ölçüye kadar tekrar mezzo forte dinamikte icra etmiştir. Birinci ve ikinci ölçülerin yaylarını 3/4'lük ritimde bağlamıştır. Üçüncü ve dördüncü

ölçüsünde noktalı ikilik değerlerdeki nevâ ve segâh perdeleri üzerinde geniş dalgalı vibrato tekniğini uygulamıştır. Beşinci ve altıncı ölçülerin yaylarını 3/4'lük ritimde bağlamıştır. Yedinci ve sekizinci ölçüsünde noktalı ikilik değerlerdeki ve segâh perdeleri üzerinde geniş dalgalı vibrato tekniği uygulamış ve ikinci segâh perdesini aynı zamanda yegâh perdesini eş zamanlı kullanmıştır. Dokuz, on ve on birinci ölçülerin yaylarını 3/4'lük ritimde bağlamıştır. On ikinci ölçüsüne mezzo piano bir dinamikte başlamıştır. İkilik değerdeki nevâ perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniğini ve aynı notayı sforzando gürlükte icra etmiştir. On üçüncü ve on dördüncü ölçülerde dörtlük değerdeki segâh perdelerinde mezzo piano, ikilik değerlerdeki çargâh ve nevâ perdelerinde sforzando dinamiğini kullanmıştır. Aynı ölçülerde sforzando yapılan notalarda sık dalgalı vibrato tekniğini uygulamıştır. On beşinci ölçüden on dokuzuncu ölçüye kadar mezzo forte bir dinamikte devam etmiştir. On yedinci ölçüdeki ilk nota olan dörtlük gerdâniye perdesinde muhayyer çarpması ve on sekizinci ölçüde yine ilk nota olan acem perdesinde ise gerdâniye çarpması yapmıştır. Yirmi, yirmi bir ve yirmi ikinci ölçülerde dörtlük değerdeki segâh perdelerinde mezzo piano, ikilik değerlerdeki nevâ, çargâh ve tekrar nevâ perdelerinde sforzando dinamiğini kullanmıştır. Aynı ölçülerde sforzando yapılan notalarda geniş dalgalı vibrato tekniğini uygulamıştır. Yirmi üç ve yirmi dördüncü ölçülerde mezzo piano bir dinamikte icra devam etmiş ve yirmi dördüncü ölçüde ikilik değerdeki segâh perdesi üzerinde geniş dalgalı vibrato tekniğini kullanmıştır. Yirmi beşinci ölçüye piano bir dinamikte başlamış ve hânenin sonuna kadar gürlük giderek düşmüştür. Yirmi beş ve yirmi altıncı ölçülerin yaylarını 3/4'lük ritimde bağlamıştır. Yirmi altıncı ölçüde dörtlük değerdeki çargâh perdesinden hâne sonuna kadar sul ponticello tekniğini kullanmıştır. Yirmi yedi ve yirmi sekizinci ölçülerdeki noktalı ikilik değerde segâh ve nevâ perdeleri, yirmi dokuz ve otuzuncu ölçülerdeki ikilik değerde nevâ perdeleri üzerinde geniş dalgalı ve otuz birinci ölçüdeki noktalı ikilik değerde segâh perdesi üzerinde sık dalgalı vibrato tekniğini uygulamıştır.

İcrada kullanılan süsleme teknikleri sayısı aşağıdaki grafikte belirtilmiştir;

Şekil 56. Münir Mazhar Kamsoy/Segâh Saz Semâisi'nde Kullanılan Süsleme Teknikleri Sayısı
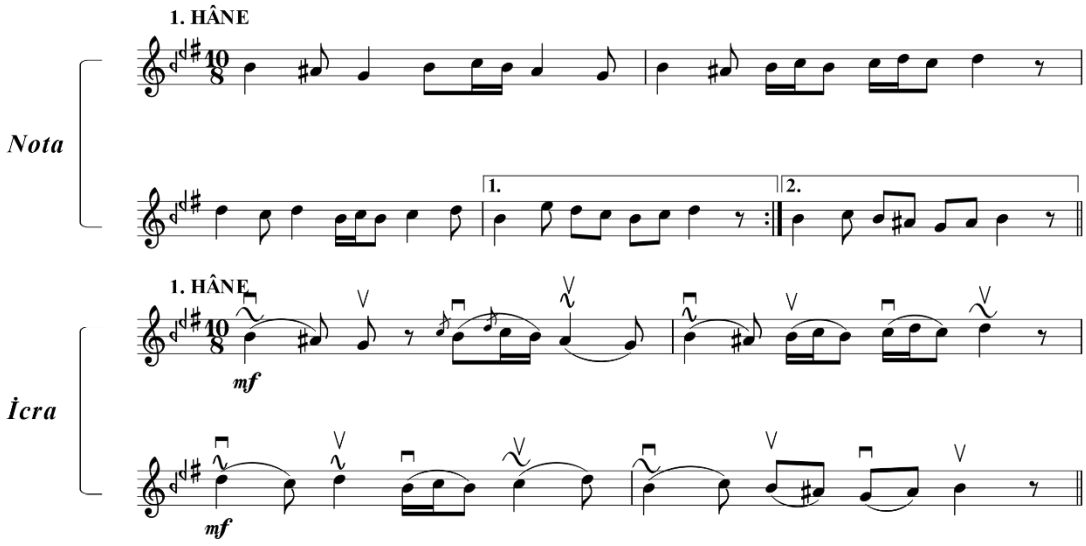


4.7. Nâyi Osman Bey'e Ait Segâh Saz Semâisinin İcra Analizi

Cüneyd Orhon eseri 3 telli kemençe ile icra etmiş ve kayıtta Orhon'a kanun icrasıyla Nevzat Sümer eşlik etmiştir. Eser 1, 2 ve 3. hânelerde ♪:127, 4. hânede ise ♩:140 hızında icra edilmiştir. İncelenen eserin kaydını dinlemek için Ek 1'e bakabilirsiniz.

4.7.1. Nâyi Osman Bey'e Ait Segâh Saz Semâisinin 1. Hânesinin İcra Analizi
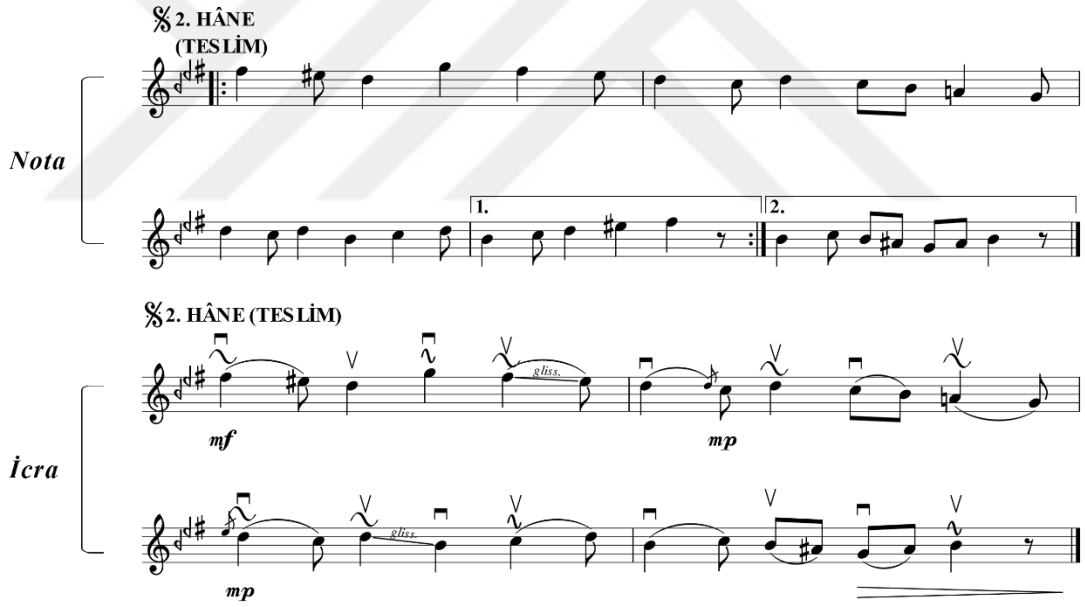
Şekil 57. Nâyi Osman Bey/Segâh Saz Semâisi 1. Hâne



Cüneyd Orhon, 1. hânenin ilk ölçüsüne mezzo forte bir dinamikle başlamış ve ölçünün ilk segâh perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniği kullanmıştır. Ölçünün devamında ikinci segâh perdesi üzerinde çargâh çarpması ve birinci çargâh perdesi üzerinde ise nevâ çarpması uygulamış, ardından gelen dörtlük kürdi perdesinde sık dalgalı vibrato yapmıştır. İkinci ölçüde birinci segâh perdesi üzerinde sık dalgalı ve ikinci nevâ perdesi üzerinde geniş dalgalı vibrato tekniği uygulamıştır. Orhon, üçüncü ölçüye mezzo forte bir dinamikle başlamış ve ölçü içerisinde sırasıyla birinci ve ikinci nevâ perdesinde sık dalgalı, üçüncü çargâh perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniğini kullanmıştır. Hânenin dördüncü ölçüsüne aynı dinamikle devam etmiş ve birinci segâh perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniği kullanmıştır.

4.7.2. Nâyi Osman Bey'e Ait Segâh Saz Semâisinin 2. Hâne/Teslim Bölümünün İcra Analizi

Şekil 58. Nâyi Osman Bey/Segâh Saz Semâisi 2. Hâne/Teslim
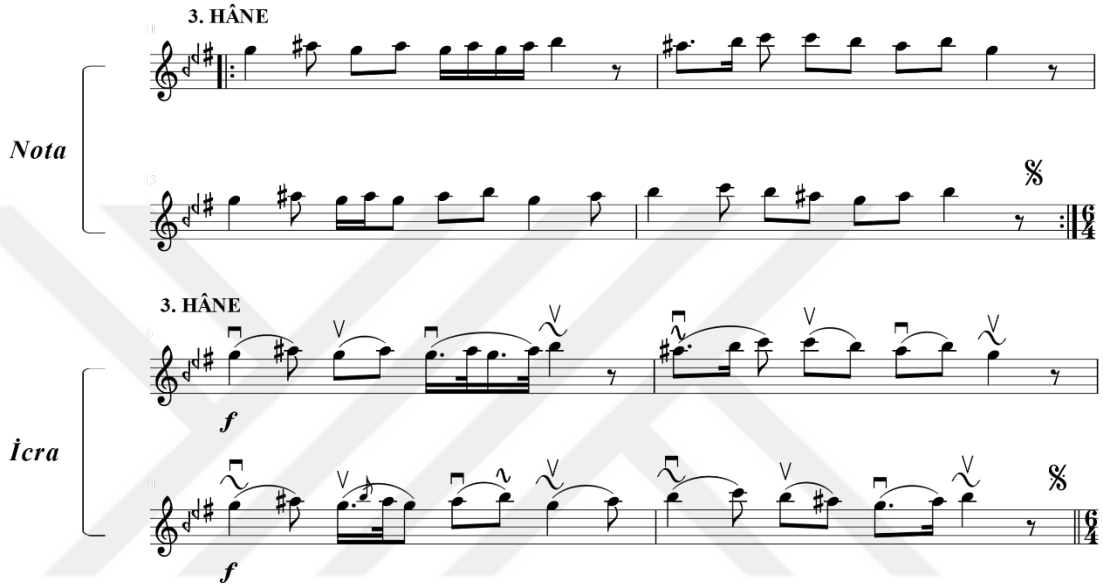


Orhon, 2. hâne ve aynı zamanda teslim bölümünün birinci ölçüsüne mezzo forte bir dinamikle başlamıştır. Birinci eviç perdesi üzerinde geniş dalgalı, birinci gerdâniye perdesi üzerinde sık dalgalı ve ikinci eviç perdesi üzerinde geniş dalgalı vibrato tekniklerini uygulamıştır. Ölçü sonunda eviç ve hüseyni perdeleri arasında glissando tekniğini kullanmıştır. İcracı ikinci ölçüde birinci çargâh perdesinde nevâ çarpması yapmış ve aynı perdeden itibaren mezzo piano dinamiğinde ölçüye devam etmiştir. İkinci nevâ ve birinci dügâh perdelerinde geniş dalgalı vibrato tekniği uygulamıştır. Üçüncü ölçüye mezzo piano bir dinamikle başlamış ve birinci nevâ perdesinde

hüseyni çarpması kullanmıştır. İkinci nevâ ve birinci dik kürdi perdeleri arasında glissando tekniğini kullanmıştır. Birinci ve ikinci nevâ perdesi üzerinde geniş dalgalı, ikinci çargâh perdesi üzerinde sık dalgalı vibrato tekniklerini uygulamıştır. Dördüncü ölçüde üçüncü dik kürdi perdesi üzerinde sık dalgalı vibrato tekniğini kullanmıştır.

4.7.3. Nâyi Osman Bey'e Ait Segâh Saz Semâisinin 3. Hânesinin İcra Analizi
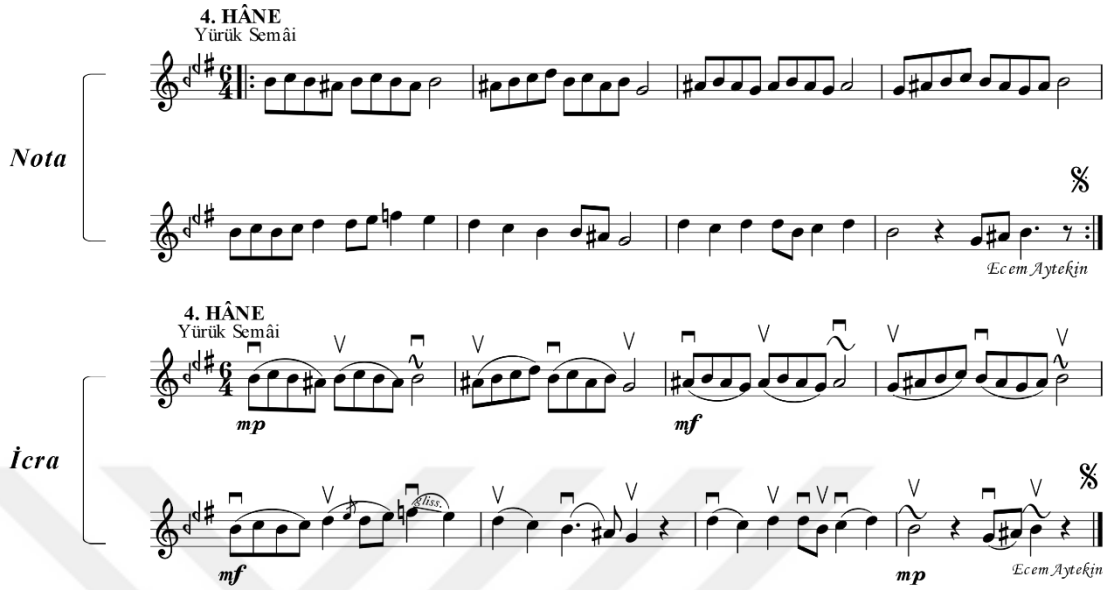
Şekil 59. Nâyi Osman Bey/Segâh Saz Semâisi 3. Hâne



Cüneyd Orhon, 3. hânenin ilk ölçüsüne forte bir dinamikle girmiştir. Üçüncü ve dördüncü gerdâniye perdesini noktalı on altılık şeklinde icra etmiştir. Ölçü sonundaki tiz segâh perdesi üzerinde geniş dalgalı vibrato tekniği uygulamıştır. İkinci ölçüde noktalı sekizlik sünbüle perdesi üzerinde sık dalgalı ve ölçü sonundaki gerdâniye perdesi üzerinde geniş dalgalı vibrato tekniğini kullanmıştır. Üçüncü ölçüye forte bir dinamikle başlamış ve birinci gerdâniye perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniği kullanmıştır. İkinci gerdâniye perdesini noktalı on altılık şeklinde icra etmiş ve ikinci sünbüle perdesinde tiz segâh çarpması kullanmıştır. Ölçü devamında sekizlik tiz segâh perdesinde sık dalgalı ve ikinci dörtlük gerdâniye perdesinde geniş dalgalı vibrato tekniği uygulamıştır. Hânenin dördüncü ölçüsünün dörtlük tiz segâh perdelerinde geniş dalgalı vibrato tekniği kullanmıştır.

4.7.4. Nâyi Osman Bey'e Ait Segâh Saz Semâisinin 4. Hânesinin İcra Analizi

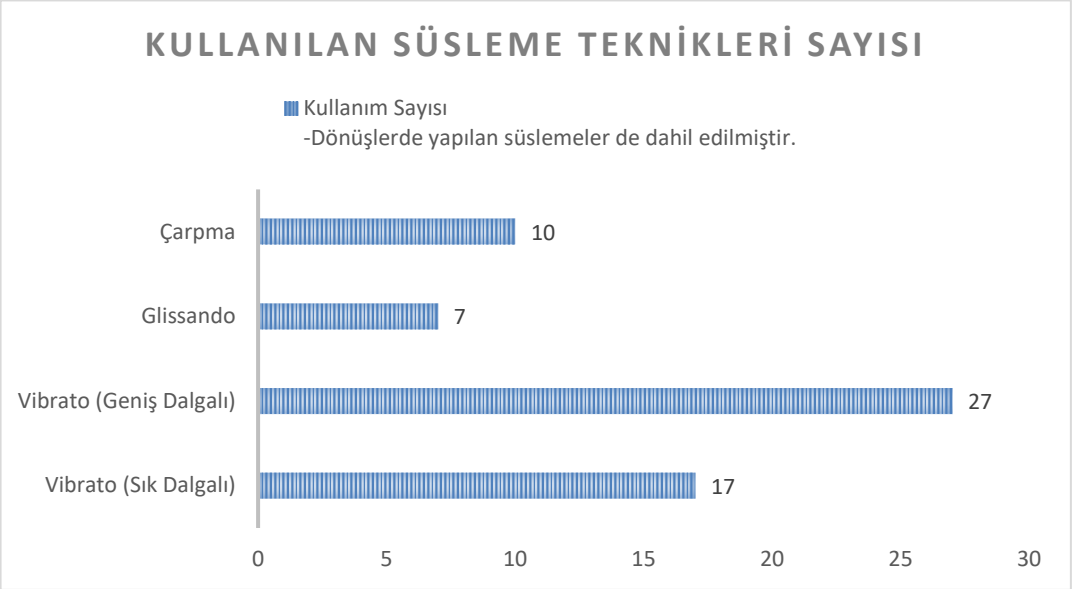
Şekil 60. Nâyi Osman Bey/Segâh Saz Semâisi 4. Hâne



Orhon, 4. hâneye mezzo piano bir dinamikle başlamış ve ikilik değerdeki segâh perdesinde sık dalgalı vibrato tekniği uygulamıştır. Hânenin ilk satırında yay bağları çoğunlukla iki dörtlük şeklinde icra edilmiştir. Üçüncü ölçüde ikilik değerdeki dügâh perdesinde geniş dalgalı, dördüncü ölçüde ikilik değerdeki segâh perdesinde sık dalgalı vibrato tekniği kullanmıştır. Beşinci ölçüye mezzo forte bir dinamikle başlamış ve ölçünün ikinci nevâ perdesine hüseyni çarpması ile girmiştir. Aynı ölçüde acem ve hüseyni perdesi arasında glissando tekniği uygulamıştır. Altıncı ölçüde asıl notadaki dörtlük ve sekizlik segâh perdelerini bağlayarak noktalı dörtlük şeklinde, ölçü sonundaki asıl notada ikilik değerde olan rast perdesini dörtlük değerde icra etmiştir. Hânenin son ölçüsünde ikilik ve dörtlük değerdeki segâh perdelerinde geniş dalgalı vibrato tekniğini uygulamıştır.

İcrada kullanılan süsleme teknikleri sayısı aşağıdaki grafikte belirtilmiştir;

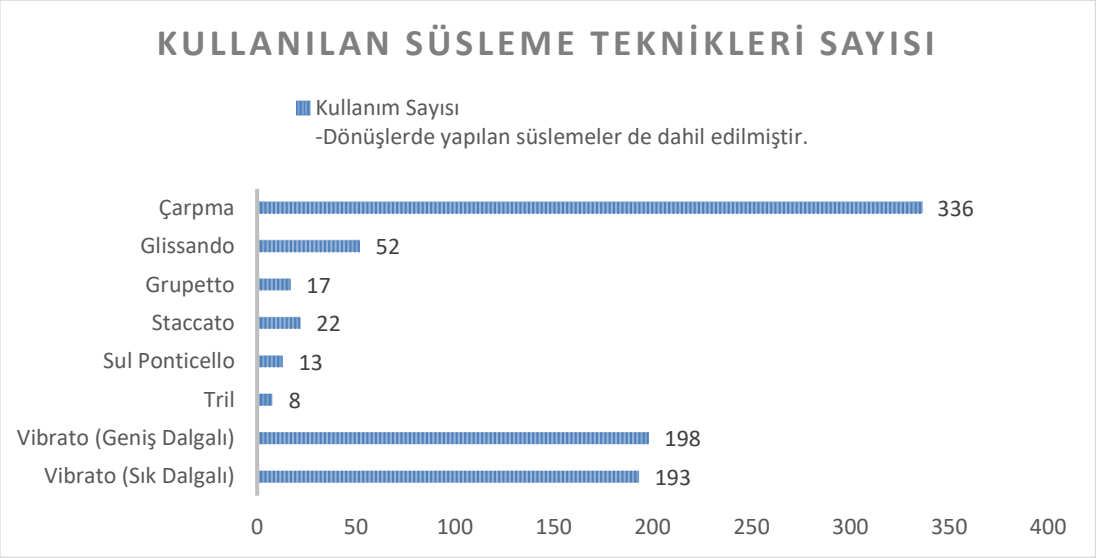
Şekil 61. Nâyi Osman Bey/Segâh Saz Semâisi'nde Kullanılan Süsleme Teknikleri Sayısı



5. BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde analiz edilen 7 eser icrasından elde edilen bulguların genel bir değerlendirilmesi yapılmıştır. Her analizin tespitinde belirlenen süsleme teknikleri sayısal olarak genel bir tablo halinde aşağıdaki grafikte belirtilmiştir:

Şekil 62. Toplam Kullanılan Süsleme Teknikleri Sayısı



- Yukarıdaki veriler ışığında anlaşılmıştır ki Cüneyd Orhon, süsleme elemanları arasından en fazla çarpma tekniğini kullanmıştır.
- Geniş dalgalı vibrato ile sık dalgalı vibrato birbirine yakın oranlarla sanatçının gösterdiği ikinci önemde tavır özelliği olarak tespit edilmiştir.
- Orhon, icralarında glissando tekniğini yakın sesler arasında kullanmakla birlikte, uzak sesler arasında da kullanmıştır. Nâyi Osman Bey'a ait Segâh saz semâisinin 4. hânesinde beşinci ölçüdeki acem ve hüseyni perdeleri yakın seslere, Mes'ud Cemil Bey'e ait Nihâvend saz semâisinin teslim bölümünün altıncı ölçüsündeki rast ve nim hisâr perdeleri arasında kullandığı bu teknik ise uzak seslere gösterilebilecek örnek niteliğindedir.
- Sağ el (yay) ile uygulanan staccato tekniğini, Refik Talât Alpman'a ait Hicaz saz semâisi, Tanbûri Cemil Bey'e ait Hüseyni oyun havası, Şerif Muhiddin Targan'a ait Hüzzam saz semâisi ve Hasan Ferit Alnar'a ait Karcığar saz semâisinde kullanmıştır. Bu teknik de icracının müzikal ifadelerinden biri olarak kabul edilebilir.

- Grupetto tekniğini, Refik Talât Alpman'a ait Hicaz saz semâisi ve Mes'ud Cemil Bey'e ait Nihâvend saz semâsinde çarpma ve vibrato tekniklerine oranla daha az kullandığı göze çarpmaktadır.
- Sul ponticello, sanatçının bu 7 eserin icrasında az kullandığı bir teknik olarak yer almıştır. Bir ifade biçimi olarak bu tekniği uyguladığı eserler; Münir Mazhar Kamsoy'a ait Segâh saz semâisi ve Hasan Ferit Alnar'a ait Karcığar saz semaisidir.
- Trili ise tek bir eserde kullanmıştır. Refik Talât Alpman'a ait Hicaz saz semâisinin teslim bölümünün röprizli dönüşlerinde dörtlük değerdeki acem perdesi üzerinde uygulamıştır.

6. SONUÇ VE ÖNERİLER

Cüneyd Orhon (1926-2006), Türk müziği dünyasının saygın isimlerinden biridir. 1946 yılında Üsküdar Mûsiki Cemiyeti'nde aldığı dersler ile mûsiki hayatı başlamıştır. Sanatsal anlayışında ve özgün tarzını geliştirmesinde önemli rol oynayan isimlerden biri de hocası, kemençe icracısı Kemal Niyazi Seyhun'dur. Seyhun, bilinen en eski kemençe üstadı olan Vasilâki'nin uzun yay tekniğine dayanan kemençe üslubunu yetiştirdiği öğrencisi olan Cüneyd Orhon'a aktarmış ve Orhon'un üslubunda bu tekniğin önemli bir yer edinmesini sağlamıştır. Dönemin Ankara Radyosu klasik kemençe sanatçısı Ruşen Ferit Kam ile olan etkileşim, Cüneyd Orhon'un üslubunun gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Dolayısıyla Cüneyd Orhon'un benimsediği kemençede uygulanan uzun yaylar ile icra tekniği ilk olarak hocası Kemal Niyazi Seyhun'dan, daha sonra Ruşen Ferit Kam'dan etkilenmesi sonucunda gerçekleşmiştir. Klasik kemençe sanatçısı Cüneyd Orhon, Türk müziği kültürüne önemli katkılarda bulunmuş ve kemençe icrasında özgün bir tarz geliştirmiştir.

Orhon'un karakteristik icrasını incelemek amacıyla hazırlanan bu çalışmada, 2000 yılında Kalan Müzik etiketiyle yayınlanmış "Cüneyd Orhon Arşiv Serisi" albümünde bulunan Hicaz, Hüseynî, Hüzzâm, Karcığar, Nihâvend ve Segâh makamlarındaki 7 saz eseri icra ve nota farklılıkları bakımından incelenmiş ve şu veriler elde edilmiştir:

İncelenen eserlerin üç tanesi 4 telli kemençe, dört tanesi 3 telli kemençe ile icra edilmiştir. Orhon'un, eserlerin icrasında farklı dinamik ve nüanslara yer verdiği ve bunları melodi cümlelerinde sıklıkla kullandığı görülmektedir. Tek düze ve aynı dinamikte icra yerine, değişik nüansları kullanması ile bu konuya ne kadar önem verdiği anlaşılmaktadır. Forte, mezzo forte, mezzo piano, piano, sforzando gibi nüans dinamiklerini icrasında uygulamış, süsleme tekniklerinden biri olan çarpmayı sıklıkla ve genellikle nota üzerinde üstten tek çarpma tekniği ile kullanmıştır. Eser icralarında dörtlük notaların bir kısmında süsleme tekniği olarak tril kullanmayı tercih etmiş, staccato, grupetto, glissando ve vibrato tekniklerinden de yararlanmıştır. Vibrato için iki farklı tür uygulamıştır. Bunlar; geniş dalgalı vibrato ve sık dalgalı

vibrato teknikleridir. Bunların yanı sıra icralarında yay tekniklerinden biri olan sul ponticello'yu kullanmıştır.

Yay hakimiyeti Orhon'un icrasında önem arz etmektedir. Cüneyd Orhon'un kullandığı yaylar dinleyici tarafından kesintiye uğramayan, uzun süreli sesler olarak algılanmaktadır. Dinleyiciye "sanki uzun bir yay kullanılıyor gibi" hissini veren bu özellik, yay çekiş ve itişlerinin kontrollü biçimde uygulanmasıyla elde edilebilmektedir. Bilindiği üzere yayı itme ve çekme hareketlerinin başlangıcında yaydan tele belirli bir oranda basınç uygulanmaktadır. Bu basınçtan ötürü vurgulama ya da forte çalma etkisi oluşur. Fakat Orhon, yay tekniğinde bu etkiyi olabildiğince kontrollü kullanarak yay geçişlerinde yaşanılan zorunlu basıncı minimum düzeye indirme ustalığını göstermiştir. Bu nedenle Orhon'un yay tekniklerini anlamak ve notalara işaretlemek oldukça zor olabilmektedir. Eserler analiz edilirken yazılan yay bağları, Orhon'un kendi yazdığı notalar ile karşılaştırılarak ve icrasına en yakın olabilecek şekilde nota üzerinde gösterilmeye çalışılmıştır.

Cüneyd Orhon, ilk olarak hocası Kemal Niyazi Seyhun'dan etkilenmiş, daha sonra Ruşen Ferit Kam'dan da ilham almıştır. Bu etkileşimler, onun kemençede uygulanan uzun yaylar ile icra tekniğini benimsemesine yol açmıştır. Bilinen en eski kemençe icracılarından olan Rum kökenli Vasilâki'nin performanslarına ulaşılamamasına rağmen bir taraftan Kemal Niyazi Seyhun, diğer taraftan da Vasilâki'yi dinlemiş ve etkilenmiş Tanbûrî Cemil Bey, Ruşen Ferit Kam ve bu kişilerden feyz alıp icrasında uygulayan Cüneyd Orhon'a kadar uzanan uzun yayla icra tekniği, klasik kemençenin teknik özelliklerinin temel unsurlarından biri olarak icracılar arasında belgelendirilmiştir.

Orhon, saz semâilerinin röprizli dönüşlerinde ve teslim dönüşlerinde çoğunlukla aynı süslemeleri, yay tekniklerini ve nüansları uygulamıştır. Sıklıkla çarpma ve vibrato tekniklerini kullanmıştır. Bu analizler sonucunda Orhon'un genellikle notalardan farklı bir icraya yönelmediği anlaşılmıştır. Çünkü eserleri kendi edisyonunu oluşturarak notaya almış ve bu edisyonlara bağlı kalarak icra etmiştir. Fakat, Cüneyd Orhon'un bazı eser icralarında kendi edisyonları dışında da icralar sergilediği görülmektedir. Orhon, disiplinli bir icra anlayışı benimsemesine rağmen her sazendede olduğu gibi performans esnasında duygu durumunun değişkenlik göstermesine bağlı olarak bu değişkenliği icralarına yansıtmıştır. Böylece icralarında yazdığı edisyonların dışına da çıkabilmiştir.

Bu tez çalışmasının sonucuna bağlı olarak gelecek için önerilebilecek fikirler şu şekilde sıralanabilir:

Kemençeden oluşan bir yaylı sazlar grubunda performans bütünlüğü ve birlikteliği sağlanabilmesine katkı olabilecek nitelikte kemençe etütleri yazılabilir. Bu etütler, Orhon'un icra tekniği ve tavır özellikleri kullanılarak geliştirilebilir. Bu sayede geleceğe yönelik yeni tavır anlayışlarının doğmasına olanak sağlanabilir.

Usta icracıların tavır özelliklerinin tespit edilmesi için yaptıkları icraların analizler yoluyla belirlenmesi gerekmektedir. Klasik kemençede de günümüze kadar gelebilmiş birbirinden farklı tavırlar bulunmaktadır. Gelecekte bu tavırların akademik araştırmacılar tarafından inceleme altına alınarak tespit edilmesi kemençe icrasının devamlılığının sağlanabilmesi için büyük bir önem taşımaktadır. Bu vesileyle teknolojinin imkanlarından da yararlanılarak, analiz çalışmalarında etkin ve verimli yöntemlerin araştırılması ve çeşitlendirilmesi üzerinde durulmalıdır.

KAYNAKÇA

Açın, C. (2001). *Klasik Kemençe Yapım Sanatı ve Sanatçıları.* Emek Basımevi.

Akdoğu, O. (1989). *Taksim nedir, nasıl yapılır?* İhlas A.Ş.

Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. Pan Yayıncılık.

Aksoy, B. (2009). *Cüneyd Orhon Anlatıyor: Radyo Günlerim*. Pan Yayıncılık.

Alvan T., & Alvan, H. (2016). *Saz ve Söz Meclisi*. Şule Yayınları.

Anonim, (2020). *Enstrüman kursları*. Rebab.name. https://rebab.name/enstruman-kurslari/

Çolakoğlu, G., & Eken, M. (2007, 10-15 Eylül). *Türk Musikisi İcrasında Armudî Kemençe ve Geçirdiği Teknik Gelişmeler* [Bildiri sunumu]. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 38. ICANAS Kongresi, Ankara, 179-193. https://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/M%C3%9CZ%C4%B0K-K%C3%9CLT%C3%9CR%C3%9C-VE-E%C4%9E%C4%B0T%C4%B0M%C4%B0-1.-C%C4%B0LT.pdf

Eruzun, A. (1997). *Tanburi Cemil Bey'in Kemençe ile Eser İcrası Üzerine Bir Çalışma İcra-Nota Farklılığı* (Yayın No. 62274) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Güntekin, M. (2019). *İstanbul şarkıları*. İstanbul Tarihi. https://istanbultarihi.ist/605-istanbul-songs

Halili, S. (2011). *Cüneyd Orhon'un Kemençe İcrasının Özellikleri* (Yayın No. 296304) [Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Halili, S. (2007, 6 Ekim). *Üç telli & dört telli kemençe*. Musîki Dergisi. http://www.arsiv2007.musikidergisi.net/?p=90

Karakaya, E. F. (2022, 11 Mayıs). *Semt-i Nihâvend (Kemençe ve Kemençeciler)*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=XlO8AQBSuZE

Kucur, A.Y. (2023). *Ruşen Ferit Kam - Ev Kaydı (1963)*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=jUKAcZHXIvg

Millî Eğitim Bakanlığı. (2023). *9. Sınıf Çalgı Eğitimi Klasik Kemençe Ders Kitabı*. https://ogmmateryal.eba.gov.tr/kitap/guzel-sanatlar-lisesi/muzik/9/kemence/index.html

Müzik, K. (2000, 16 Şubat). *Cüneyd Orhon Arşiv Serisi*. Kalan. https://kalan.com/audio/arsiv-serisi-cuneyd-orhon/

Orhon, C. (1985, 16 Nisan). *Tel Boyları Eşitlenmiş 4 Telli Kemençe* [Bildiri Sunumu]. İTÜ TMDK 2. Türk Musikisi Sempozyumu, İTÜ TMDK. İstanbul. http://www.musikidergisi.net/?p=1514

Orhon, C. (t.y.). *4 Telli Kemençe Metodu* [Yayımlanmamış Metod].

Özkan, G. (2006). *Geleneksel Türk Müziği Çalgı Koleksiyonu*, Müziksev Sanat Müzesi. İzmir.

Öztuna, Y. (2000). *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Sanal, H. (1991). *Hüseyin Sadettin Arel.* Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. Türk Diyanet Vakfı Yayınları, 3, 352-354.

Sarı, A. (2010). *Asri Kemençe Dr. Zühdü Rıza Tinel.* İTÜ Yayınları

Tanrıkorur, C. (2001). *Biraz Da Müzik*. Zaman Kitap.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Rize İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. *Karadeniz Kemençesi.* https://rize.ktb.gov.tr/TR-113100/kemence.html

Türkan, D. (2020, Nisan). *İstanbul kemençesi ve tanburi cemil bey*. Z Dergisi. https://www.zdergisi.istanbul/media/magazines/pdf/Z4__Muzik_20201108.pdf

Ustacık, A. (2014). *Hicazkâr saz semâisi [bestekâr: kemençevi kemâl niyazi seyhun]*. Soundcloud. https://soundcloud.com/arif-ustacik/hicazk-r-saz-sem-isi-bestek-r

Yalgın, M. (2009). *Biraz Hayat, Biraz Sanat, Kemençeci Bir Avukat 'Nihat Doğu Kitabı'*. Ege Üniversitesi Basımevi.

Yurddaş, A. Ö. (2022, 2 Mart). *Tanburi cemil bey*. Yeditepe Fatih. https://yeditepefatih.com/2022/ocak-subat-mart/tanburi-cemal-bey/

EKLER

Ek 1. İncelenen Eserlerin Kayıtları



Hicaz Saz Semaisi



Hüseyni Oyun Havası



Hüzzam Saz Semaisi



Karcığar Saz Semaisi



Nihavend Saz Semaisi
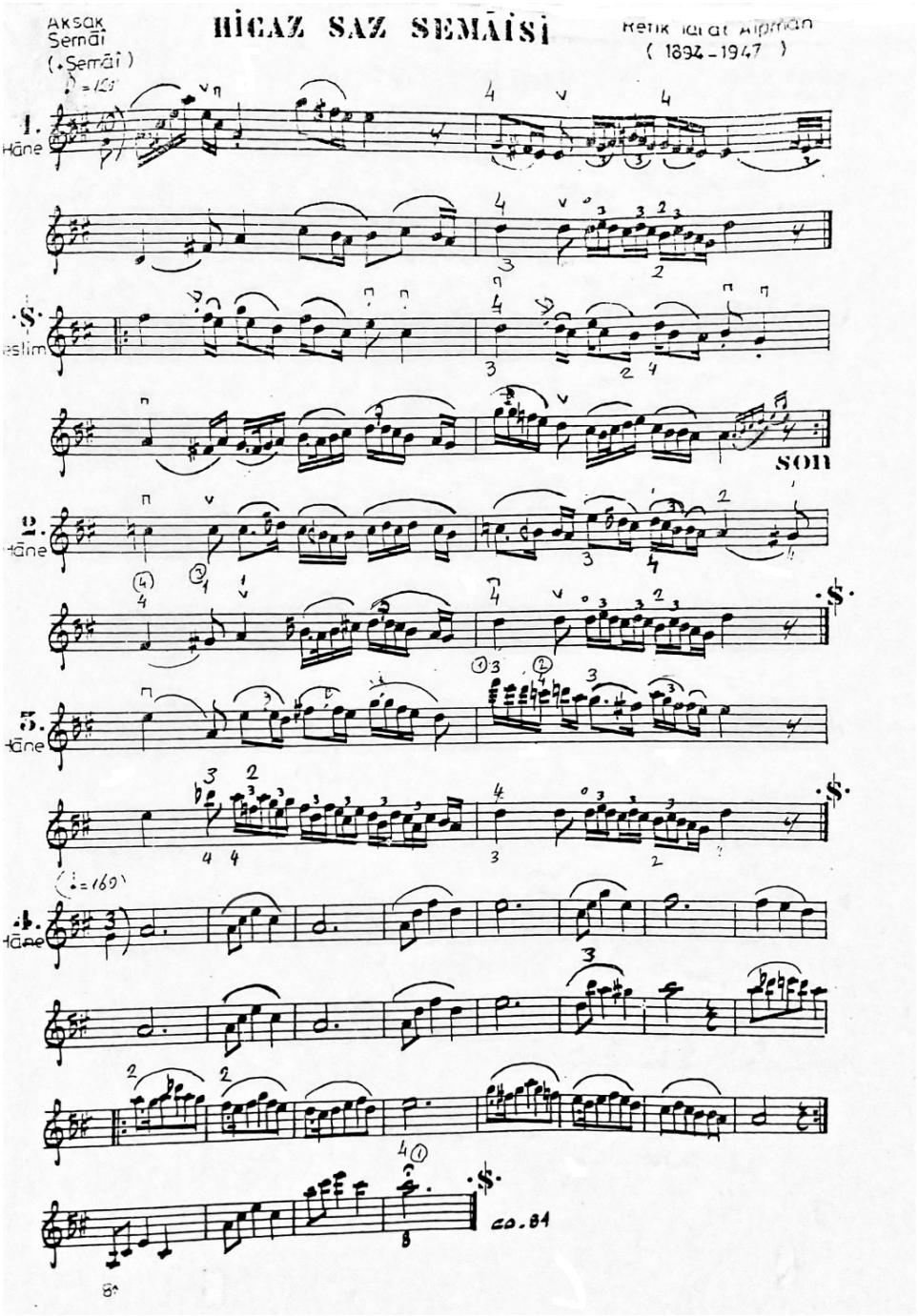


Segah Saz Semaisi
(Münir Mazhar Kamsoy)
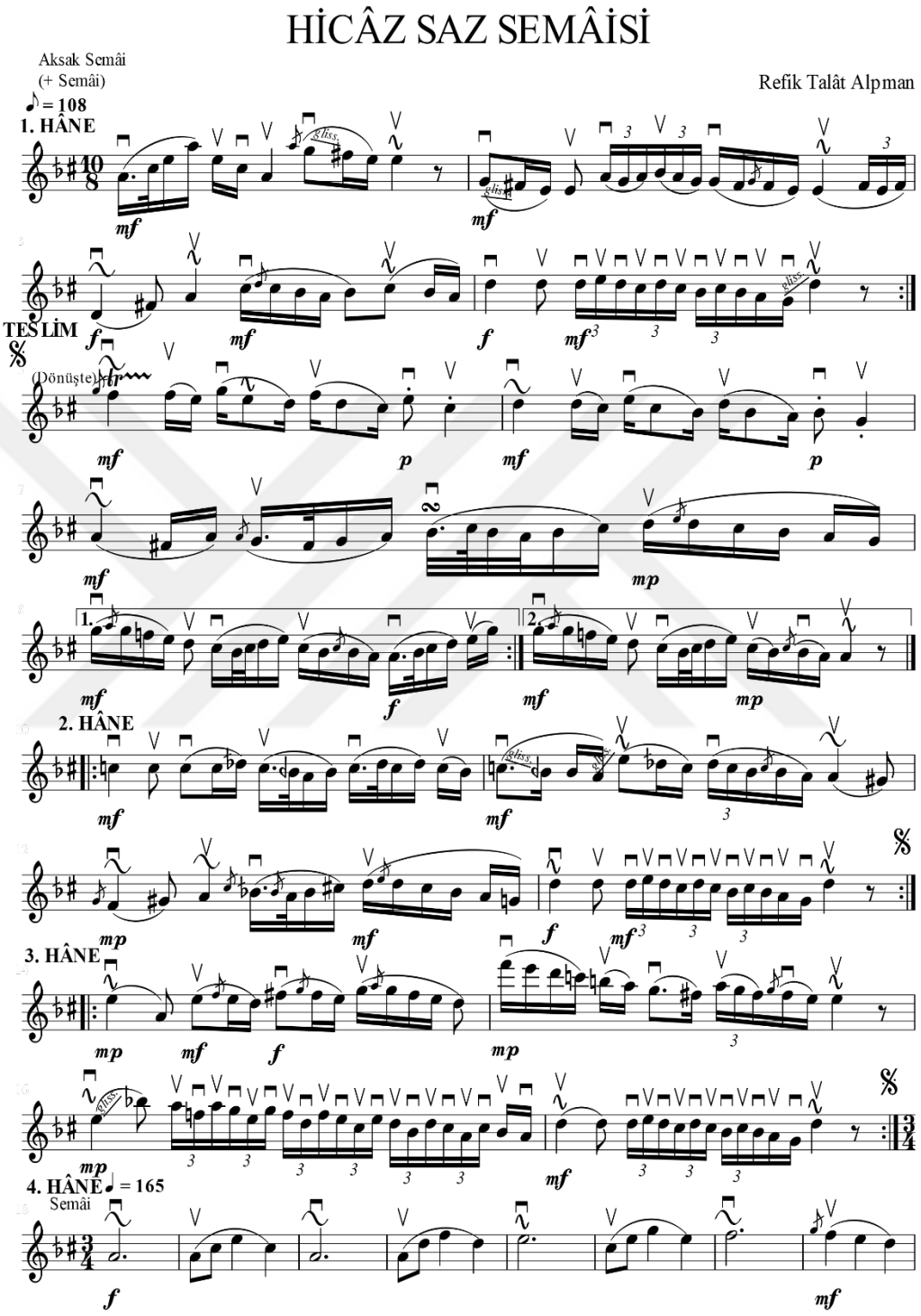


Segah Saz Semaisi
(Nayi Osman Bey)
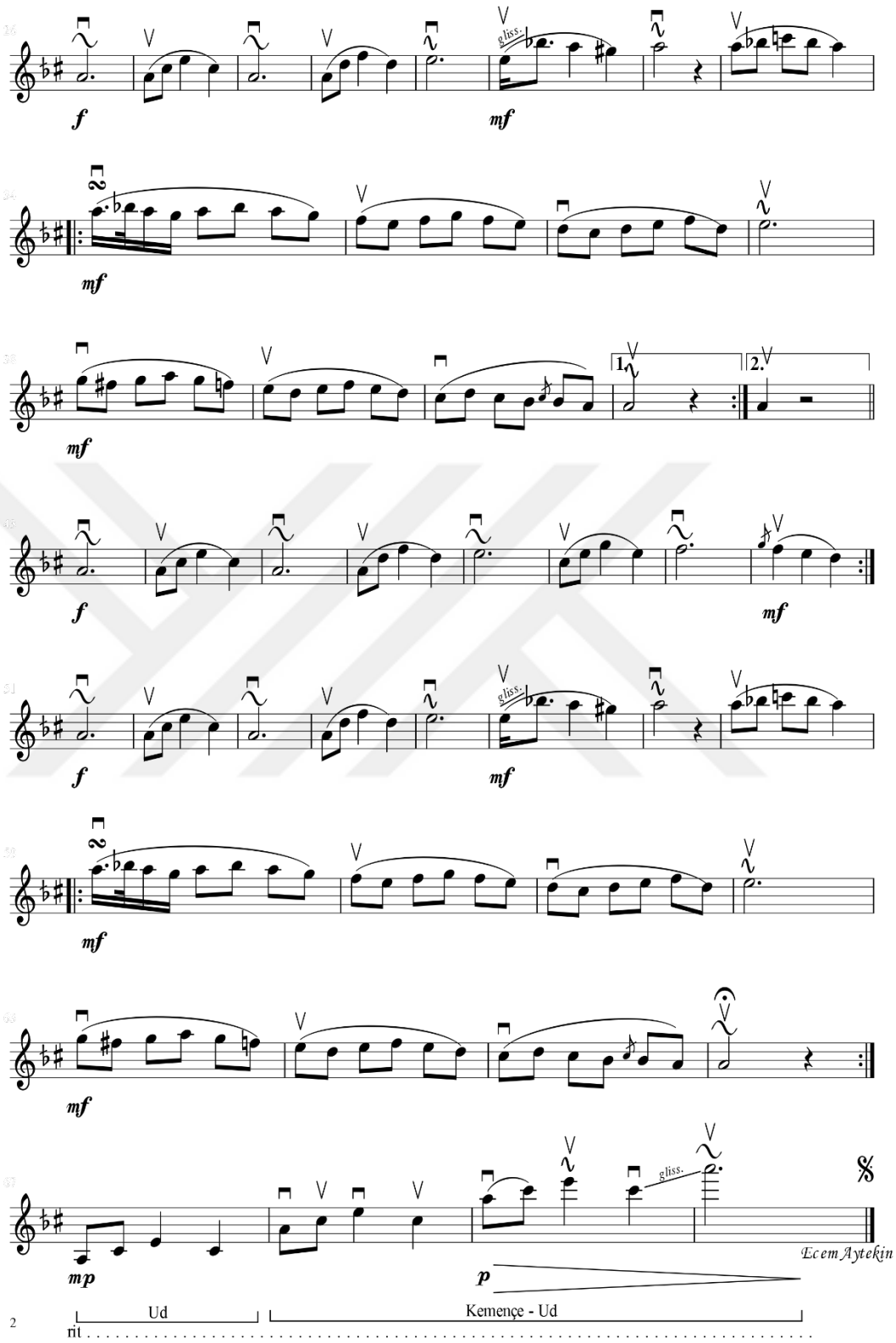
Ek 2. Refik Talât Alpman – Hicaz Saz Semâisi Cüneyd Orhon Tarafından Yazılan Notası
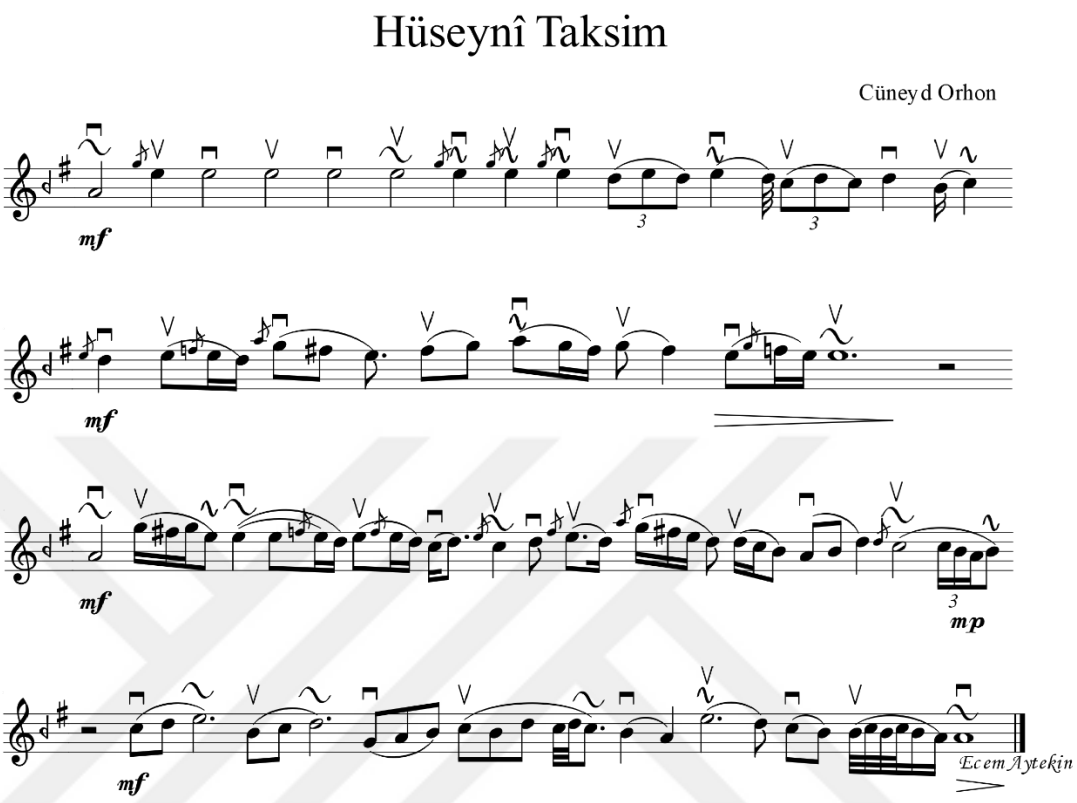


Kaynak: Cüneyd Orhon Nota Arşivi

Ek 3. Refik Talât Alpman – Hicaz Saz Semâisi Ecem Aytekin Tarafından Yazılan Cüneyd Orhon İcrası Notası
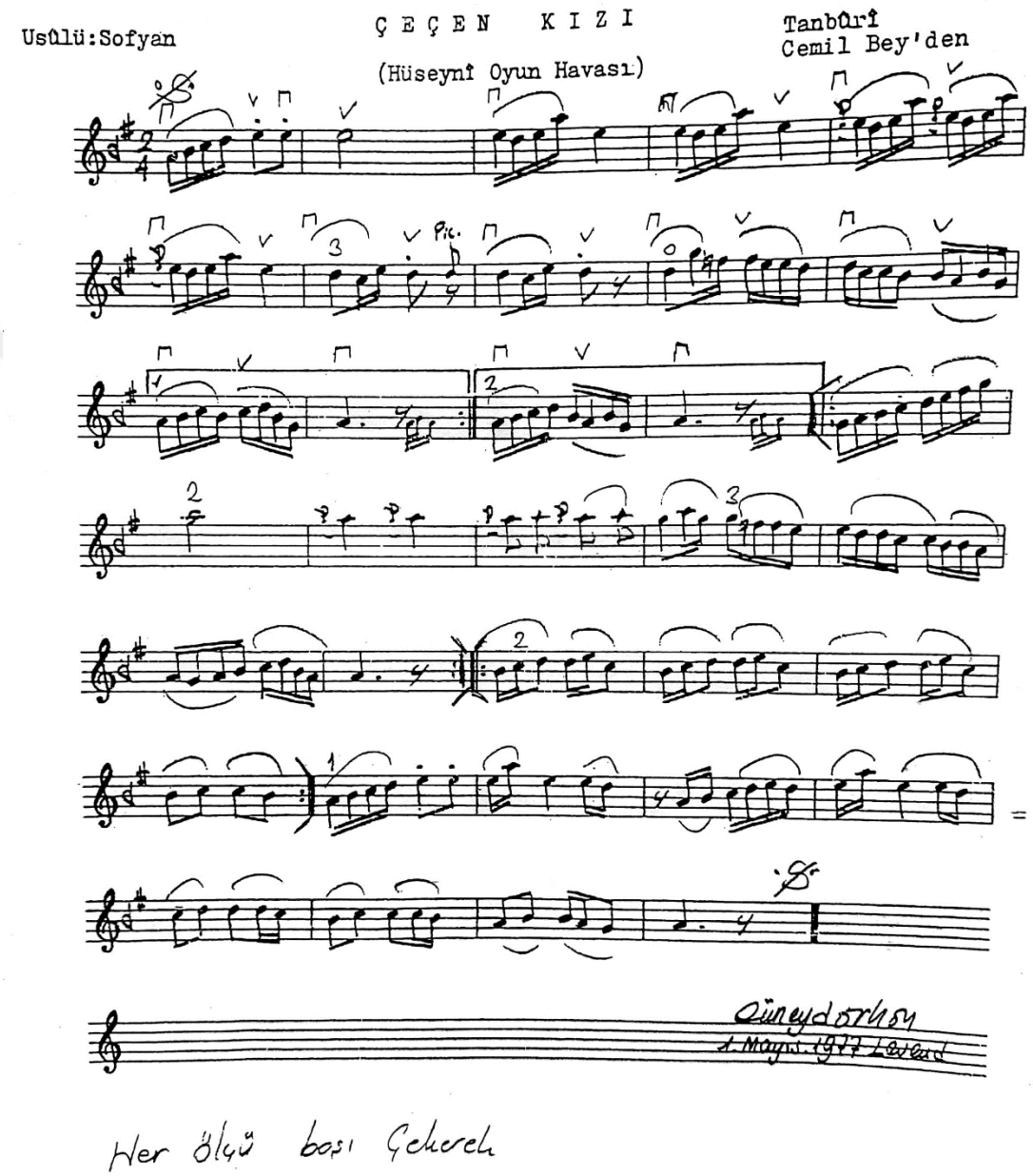



gliss.
f
mf
2
1.
2.
Ecem Aytekin
mp
p
Ud
Kemençe - Ud
rit

Ek 4. Cüneyd Orhon Tarafından İcra Edilmiş Hüseyni Taksimin Ecem Aytekin Tarafından Yazılan İcra Notası
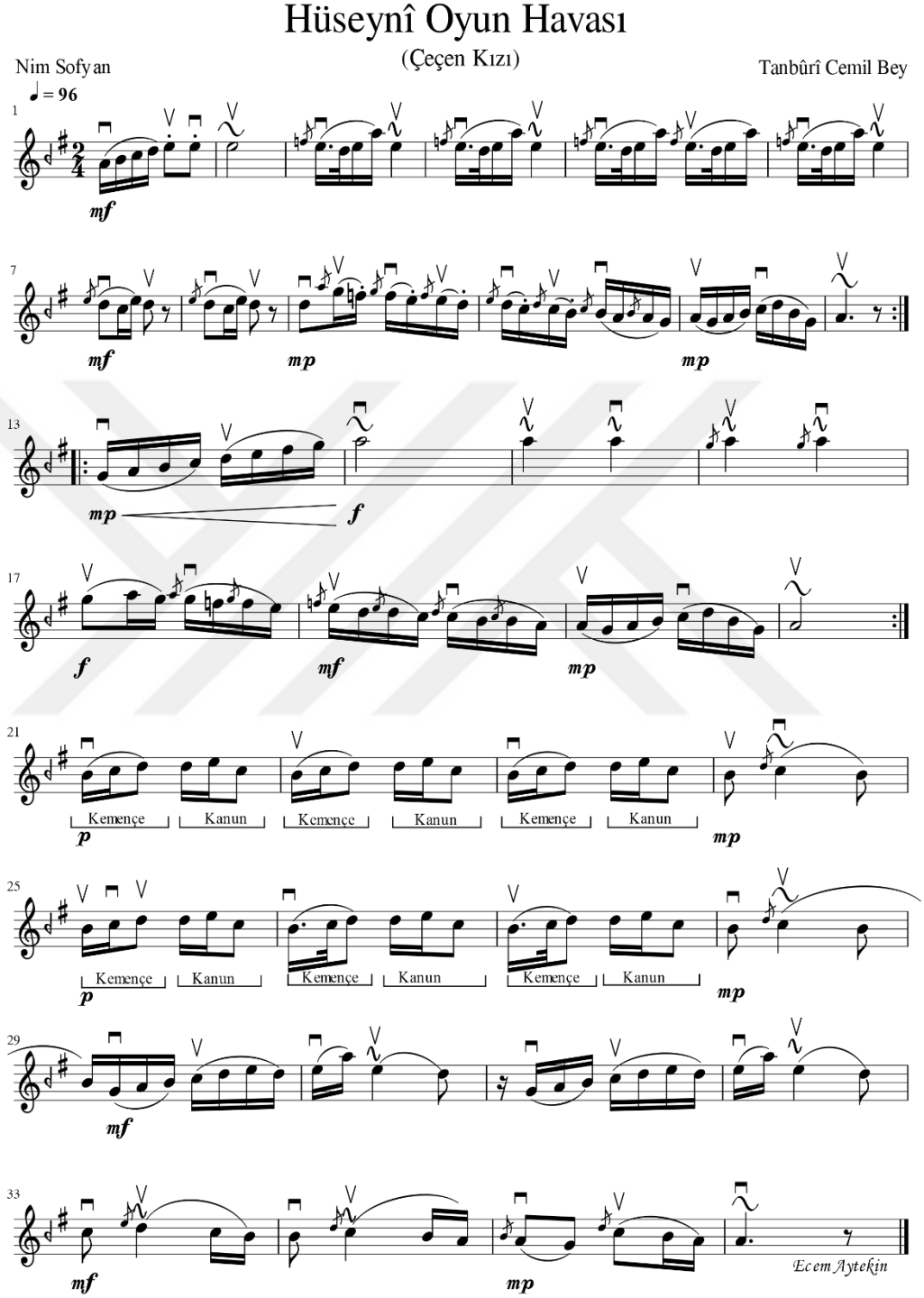


Ek 5. Tanbûri Cemil Bey – Hüseynî Oyun Havası Cüneyd Orhon Tarafından Yazılan Notası
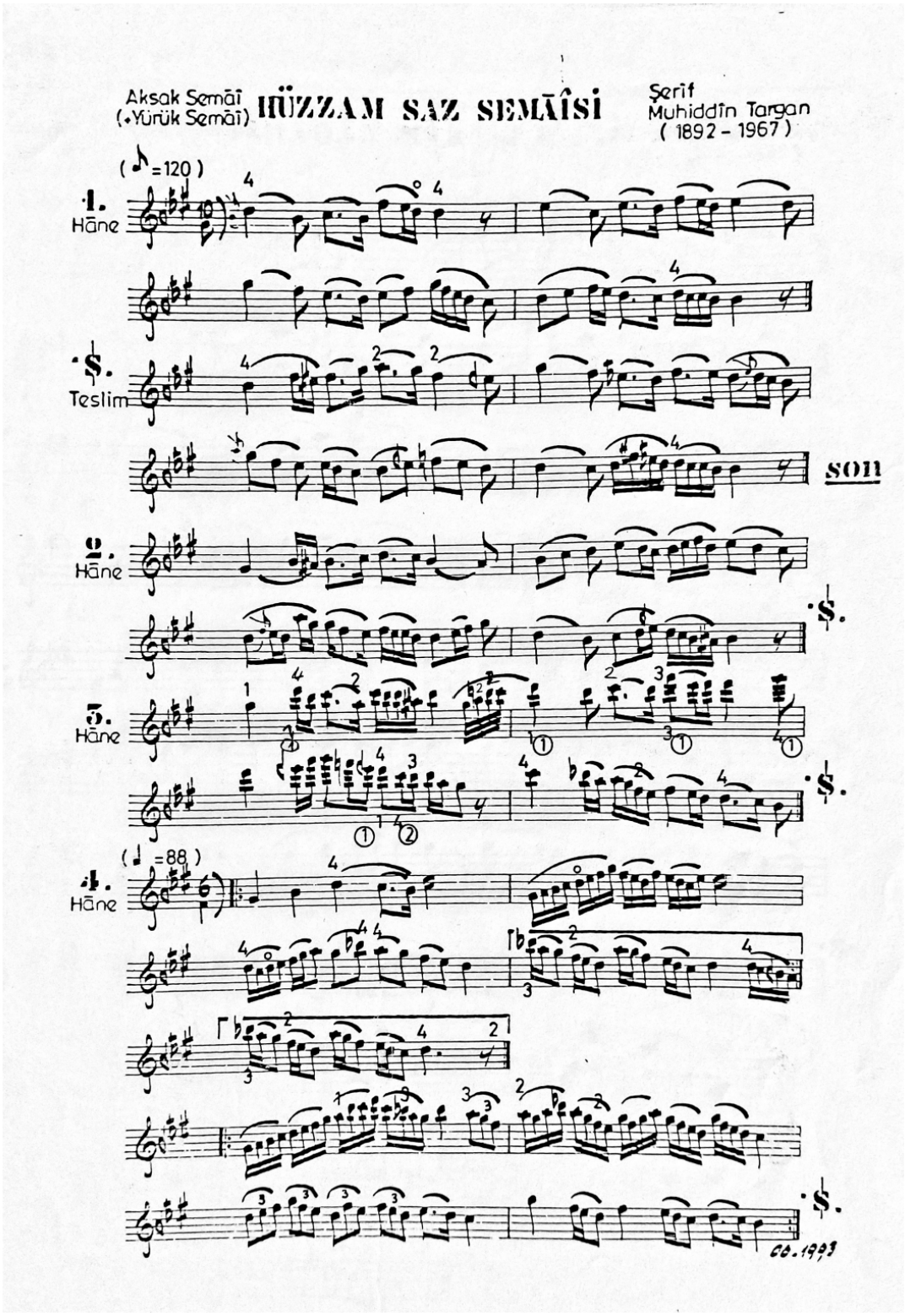


Kaynak: Cüneyd Orhon Nota Arşivi

Ek 6. Tanbûri Cemil Bey – Hüseynî Oyun Havası Ecem Aytekin Tarafından Yazılan Cüneyd Orhon İcrası Notası
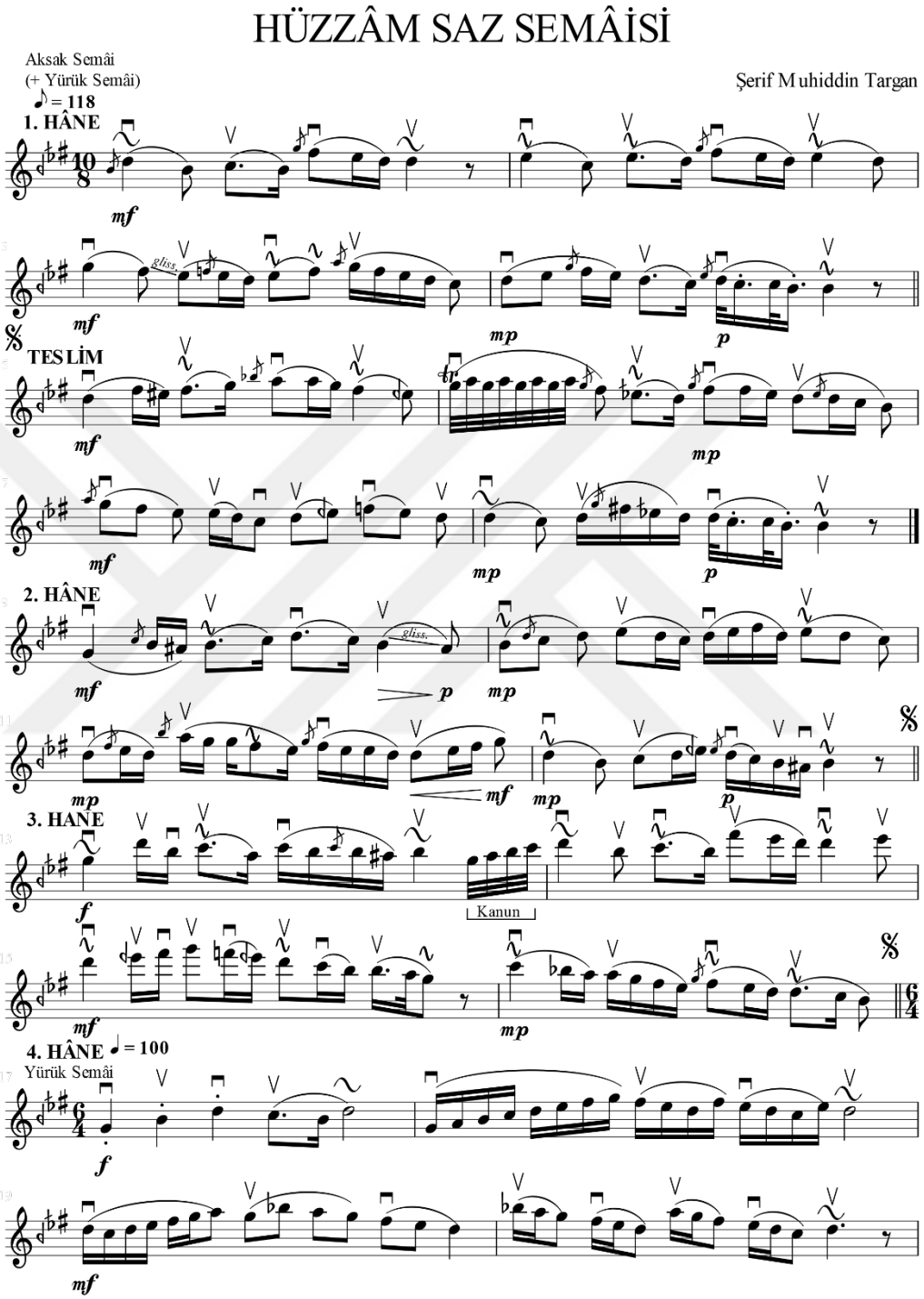


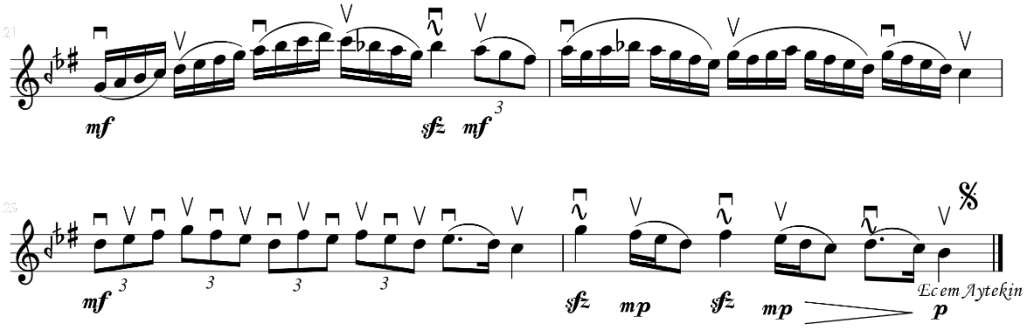
Ek 7. Şerif Muhiddin Targan – Hüzzâm Saz Semâisi Cüneyd Orhon Tarafından Yazılan Notası



Kaynak: Cüneyd Orhon Nota Arşivi
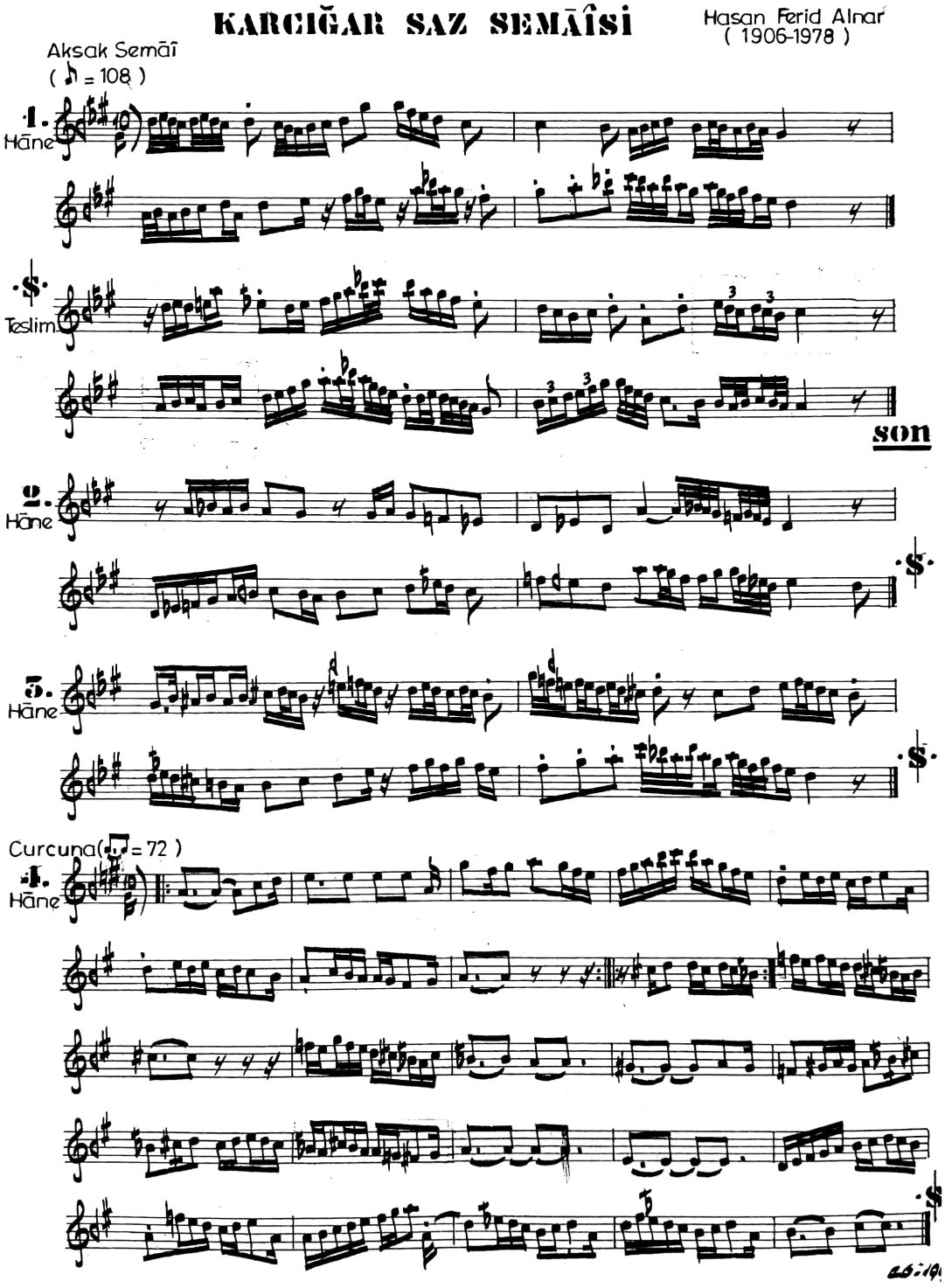
Ek 8. Şerif Muhiddin Targan – Hüzzâm Saz Semâisi Ecem Aytekin Tarafından Yazılan Cüneyd Orhon İcrası Notası
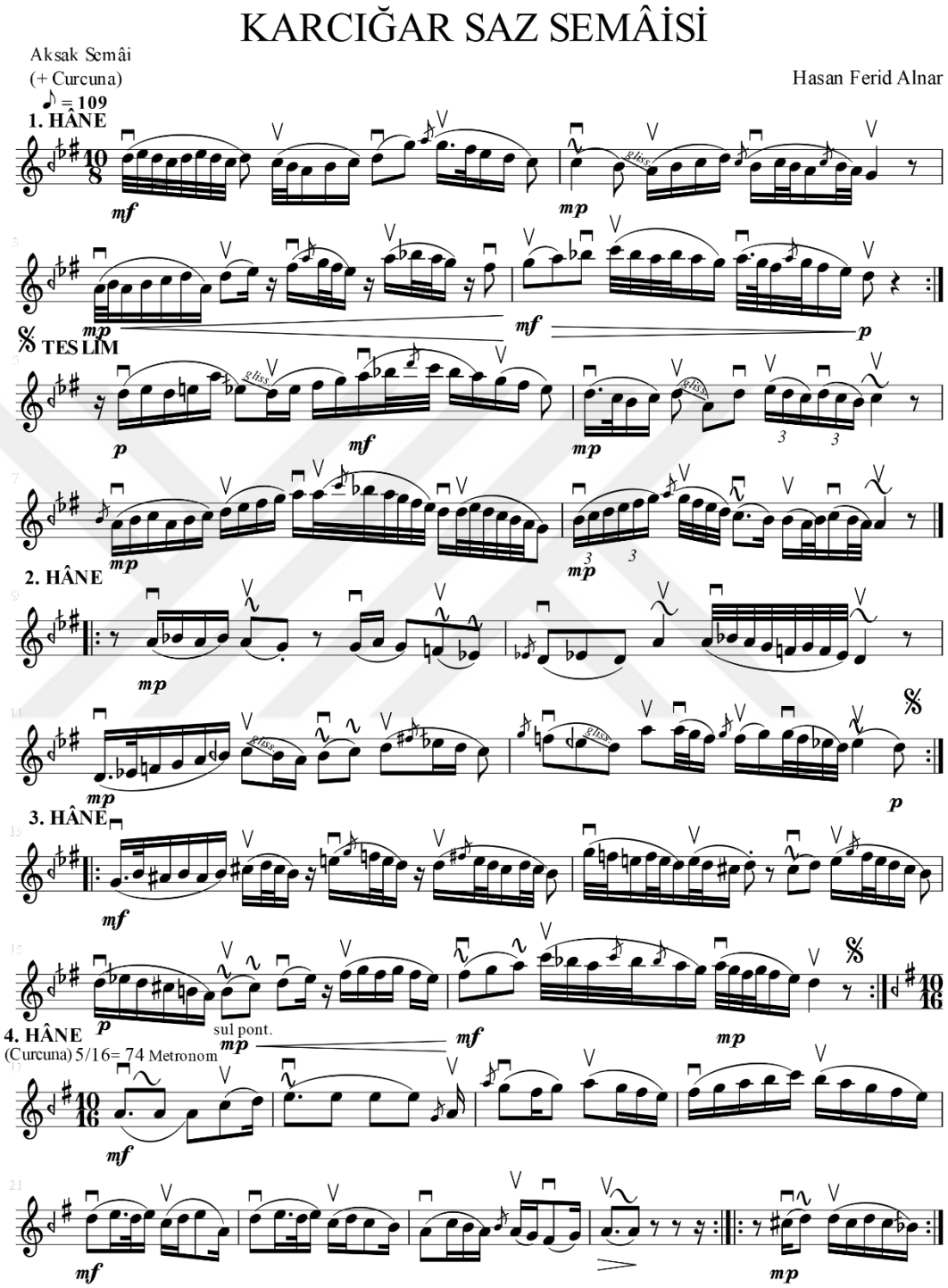




2
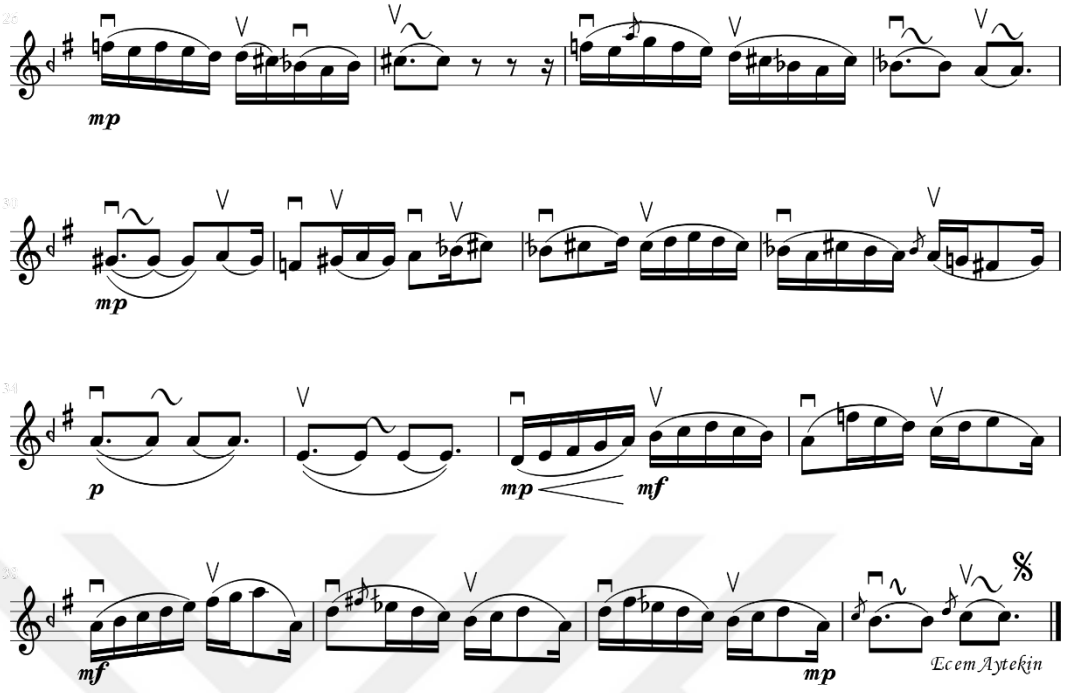
Ek 9. Hasan Ferit Alnar - Karcığar Saz Semâisi Cüneyd Orhon Tarafından Yazılan Notası
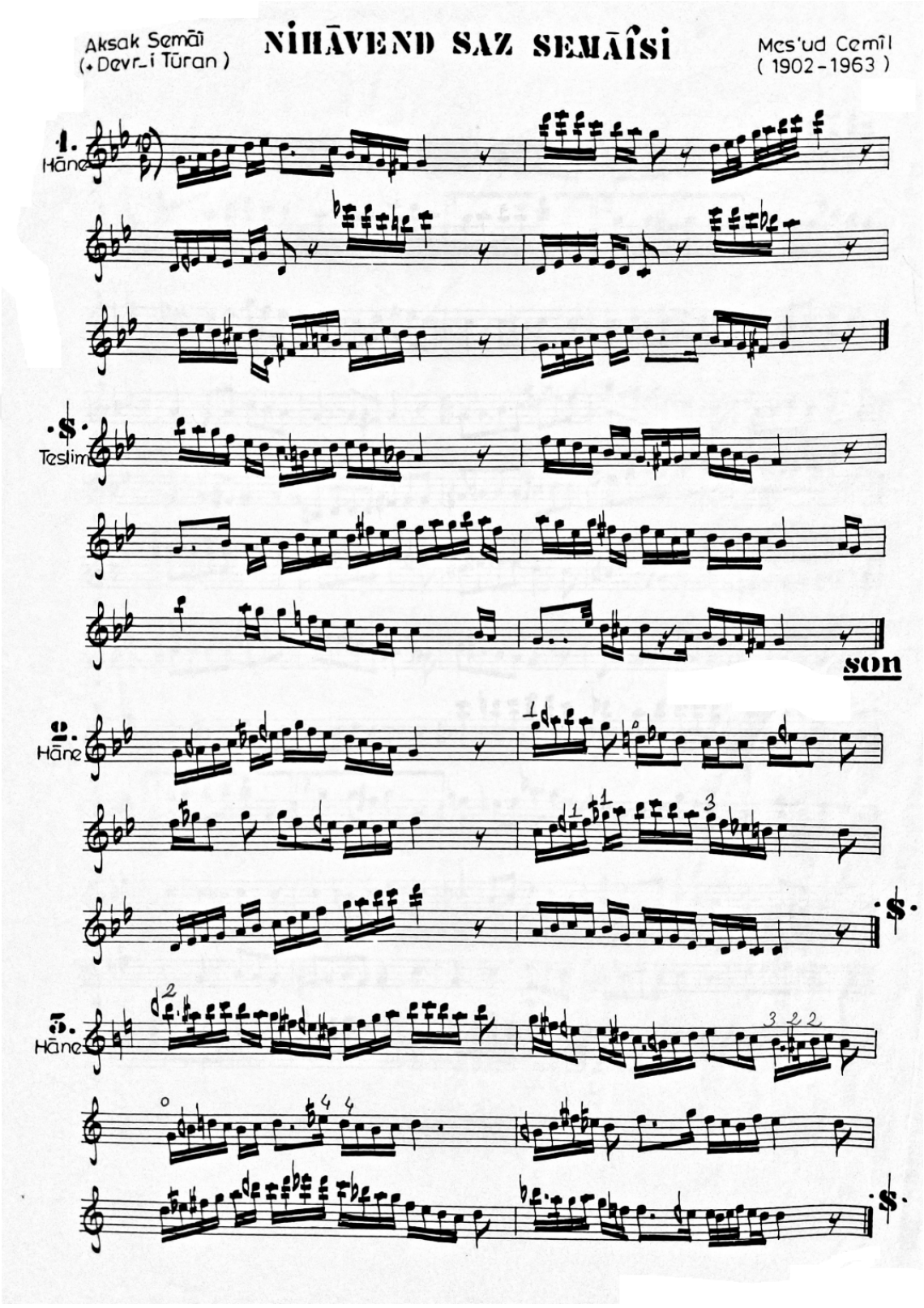


Kaynak: Cüneyd Orhon Nota Arşivi

Ek 10. Hasan Ferit Alnar - Karcığar Saz Semâisi Ecem Aytekin Tarafından Yazılan Cüneyd Orhon İcrası Notası
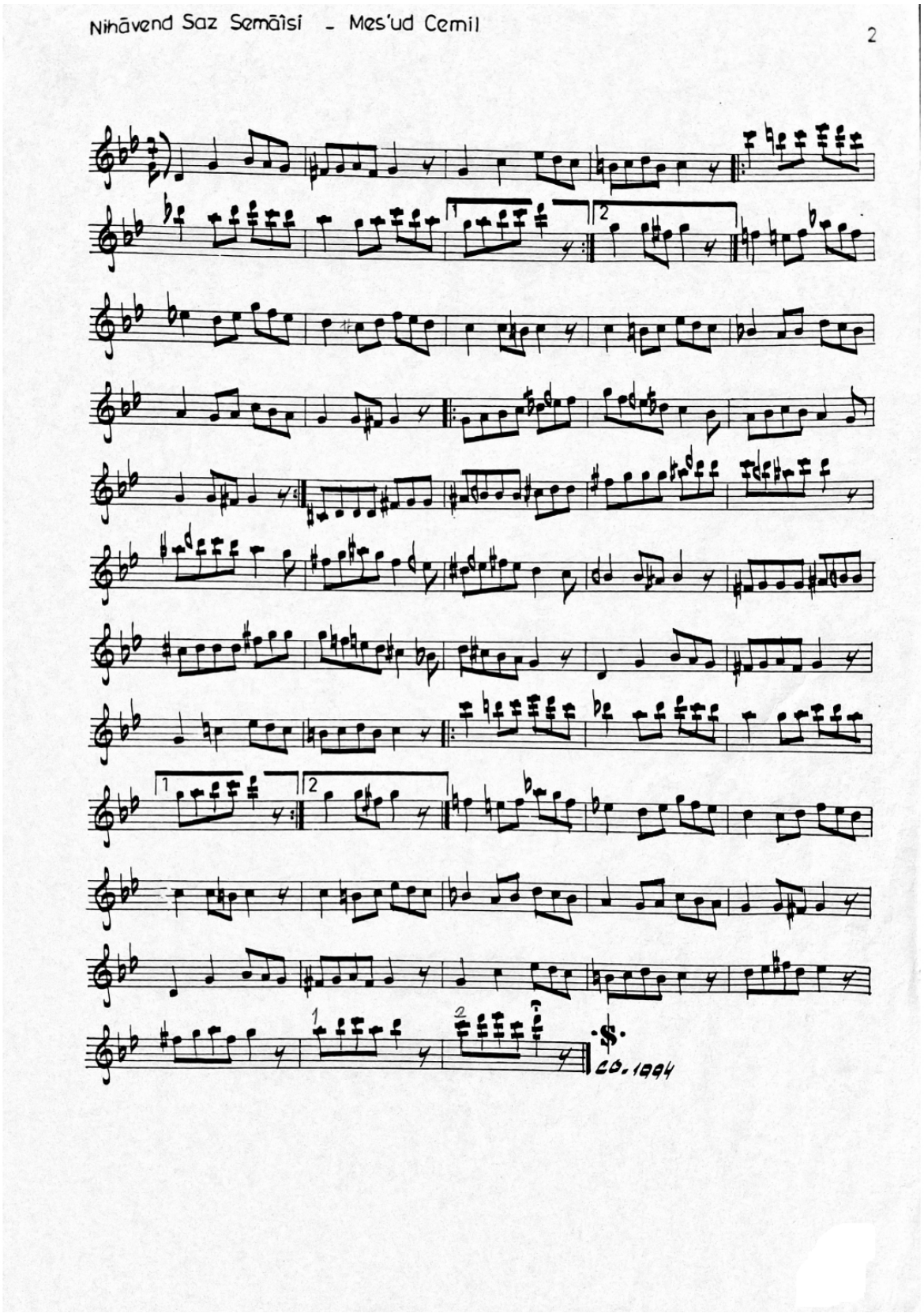



mp
mp
p
mp
mf
mf
mp
Ecem Aytekin

Ek 11. Mes'ud Cemil Bey - Nihâvend Saz Semâisi Cüneyd Orhon Tarafından Yazılan Notası
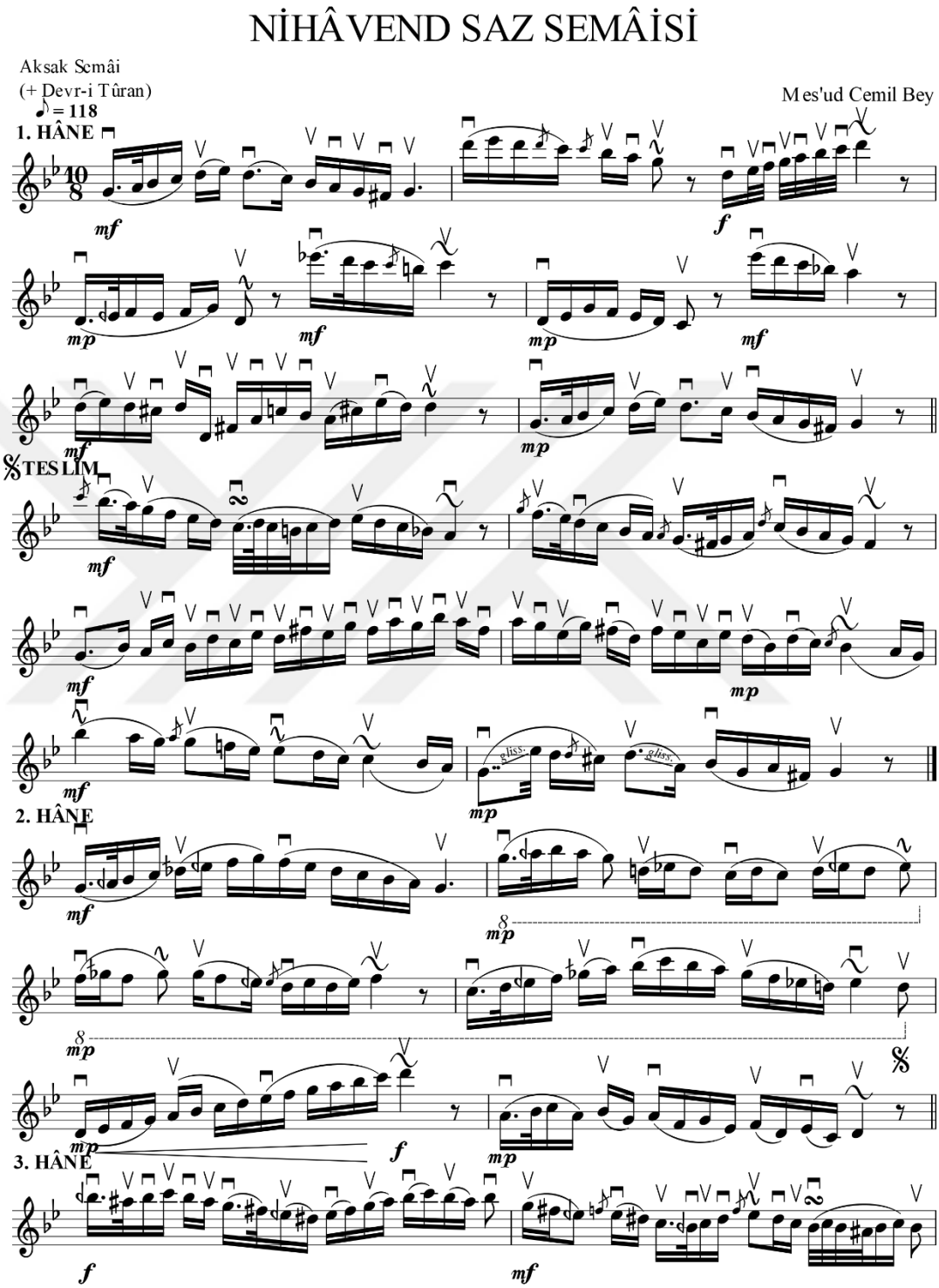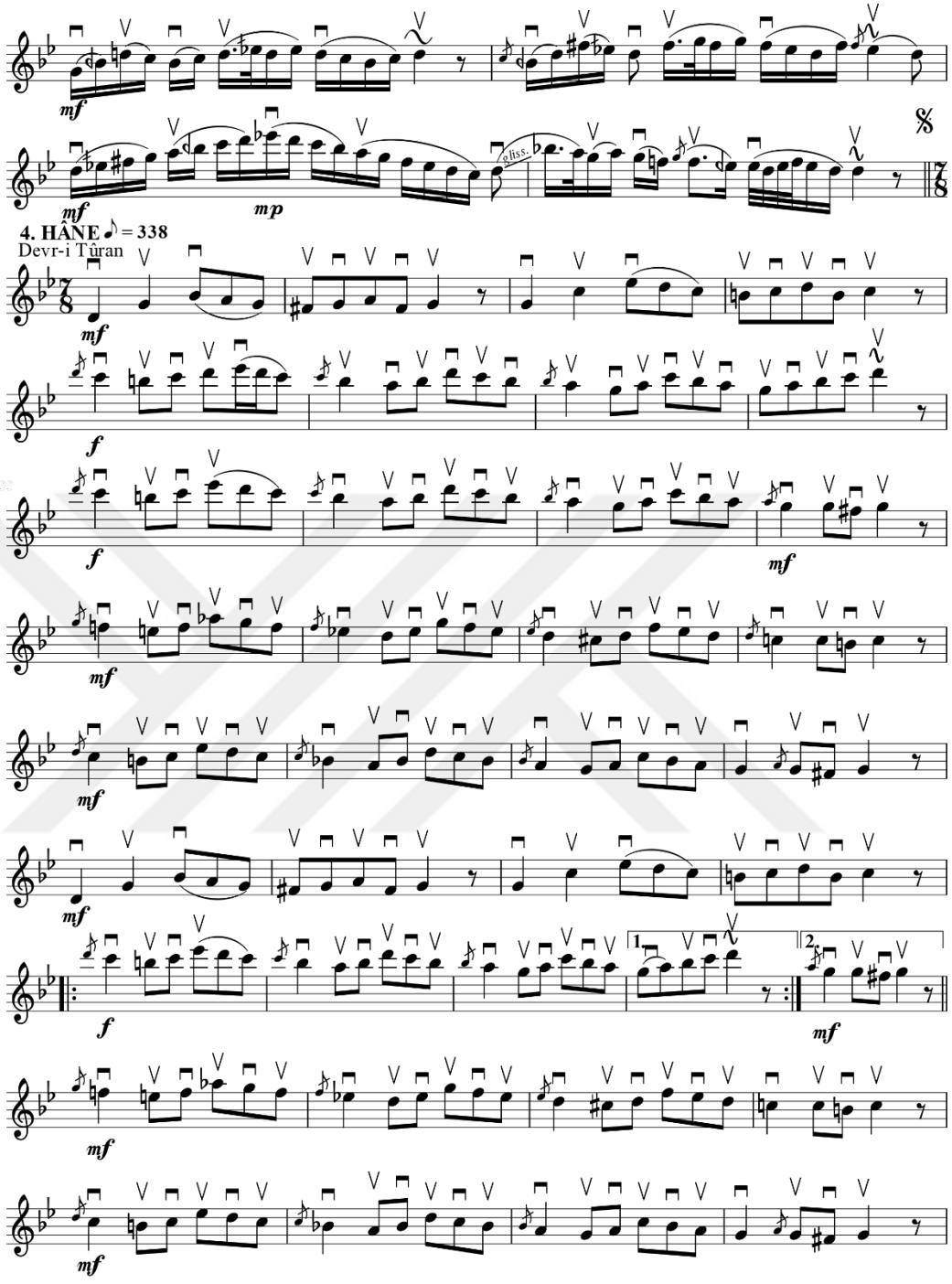


Kaynak: Cüneyd Orhon Nota Arşivi
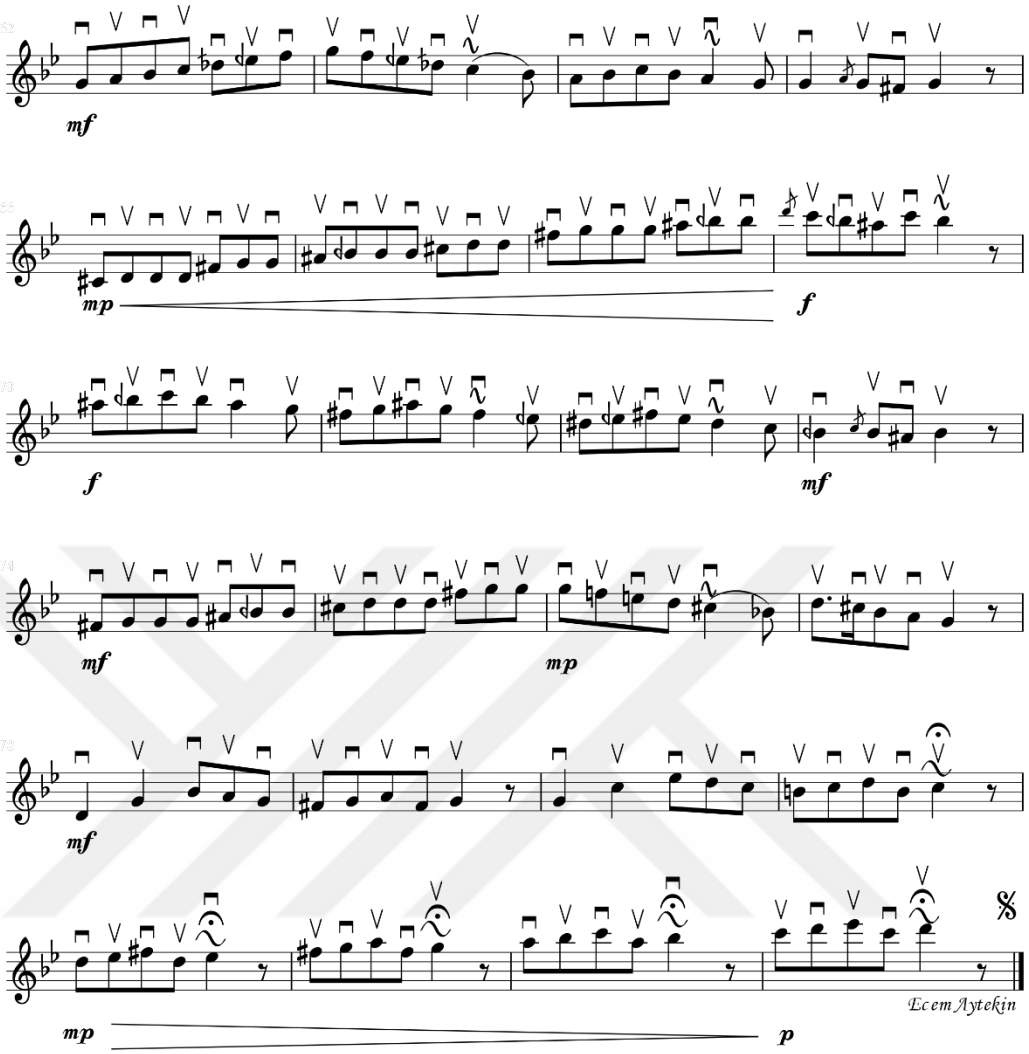


Kaynak: Cüneyd Orhon Nota Arşivi
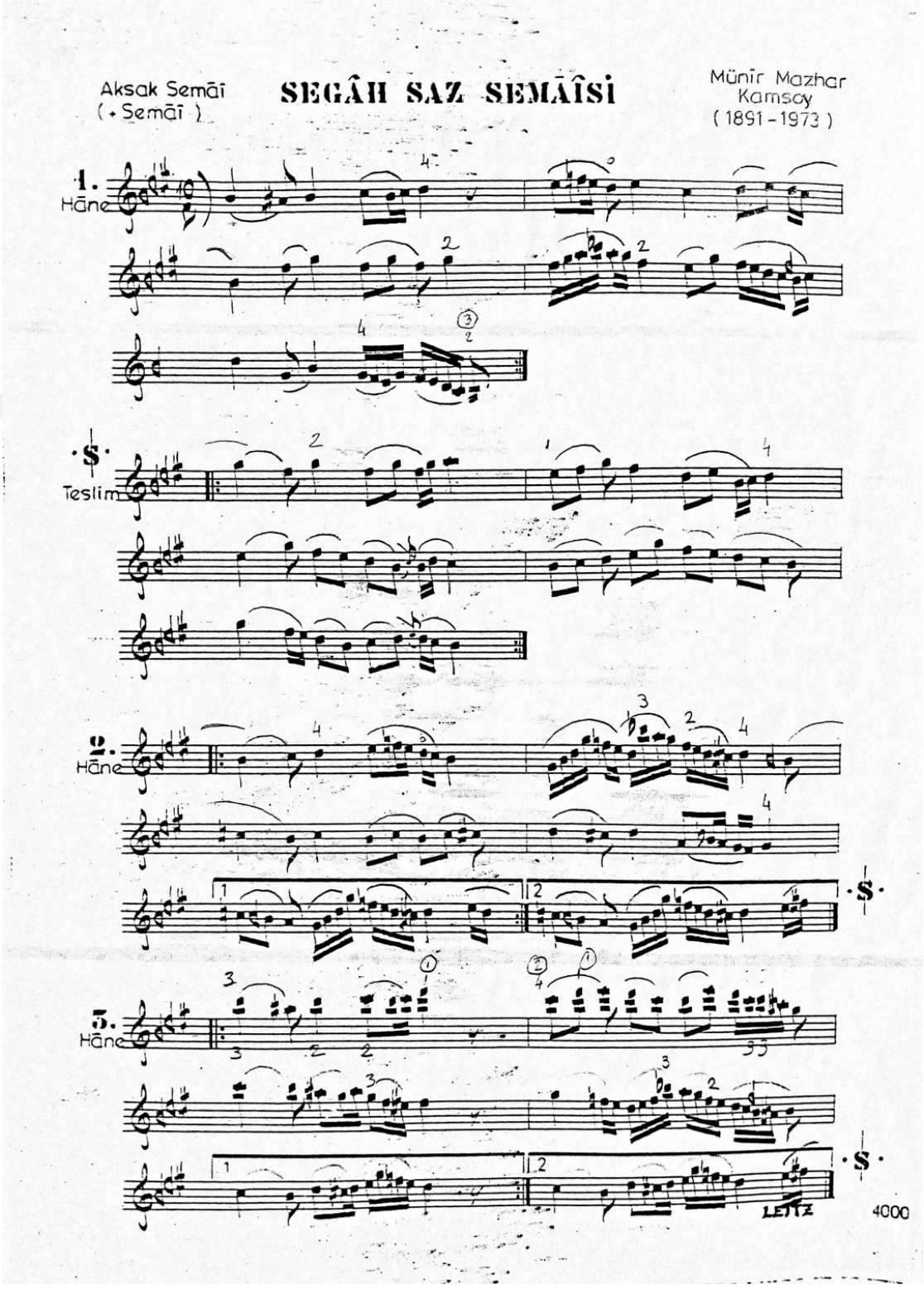
Ek 12. Mes'ud Cemil Bey - Nihâvend Saz Semâisi Ecem Aytekin Tarafından Yazılan Cüneyd Orhon İcrası Notası



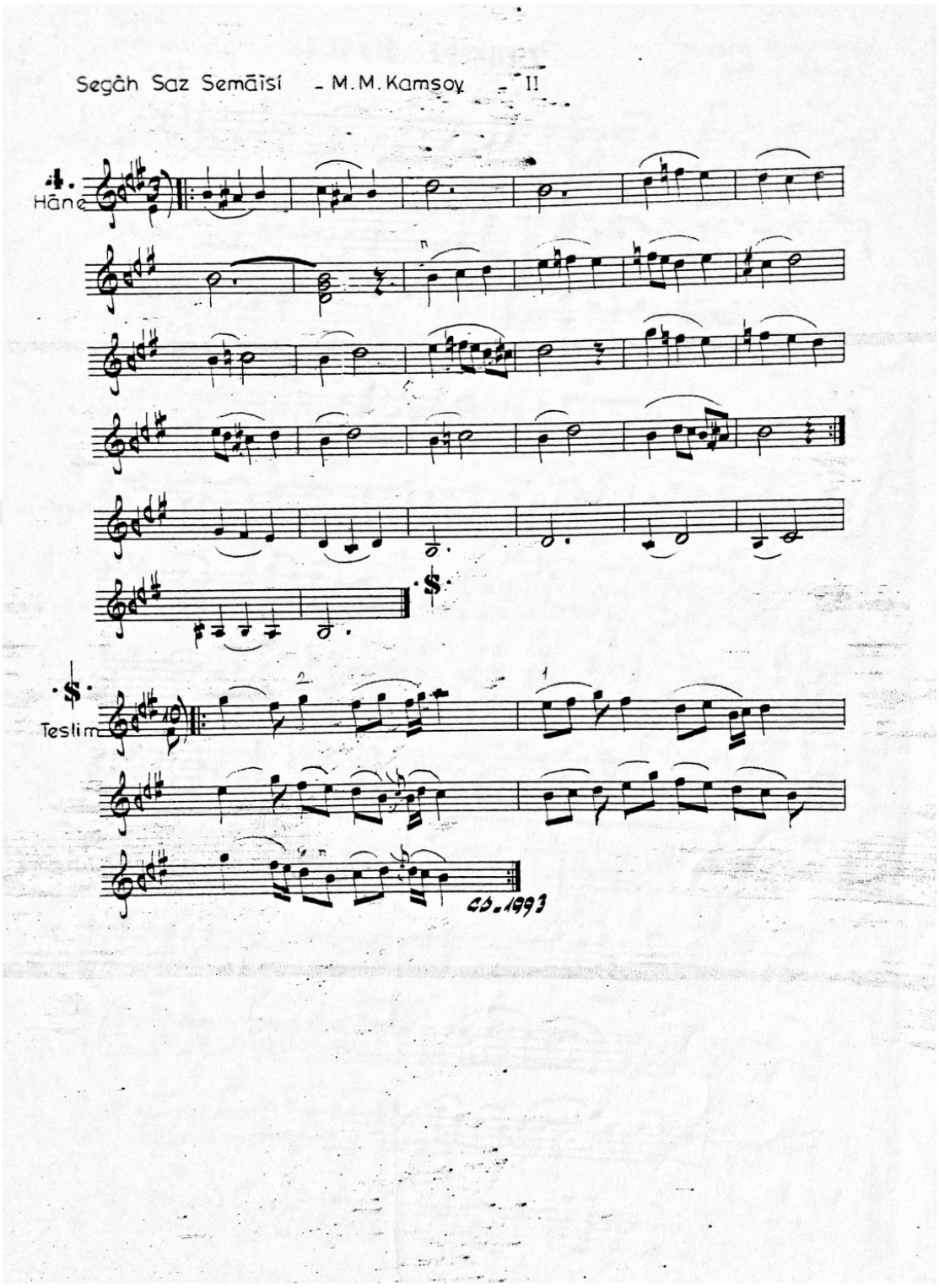

mf
mp
gliss.
4. HÂNE ♪ = 338
Devr-i Tûran
f
1.
2.


mf
mp
f
f
mf
mf
mp
mf
mp
p
Ecem Aytekin

Ek 13. Münir Mazhar Kamsoy - Segâh Saz Semâisi Cüneyd Orhon Tarafından Yazılan Notası
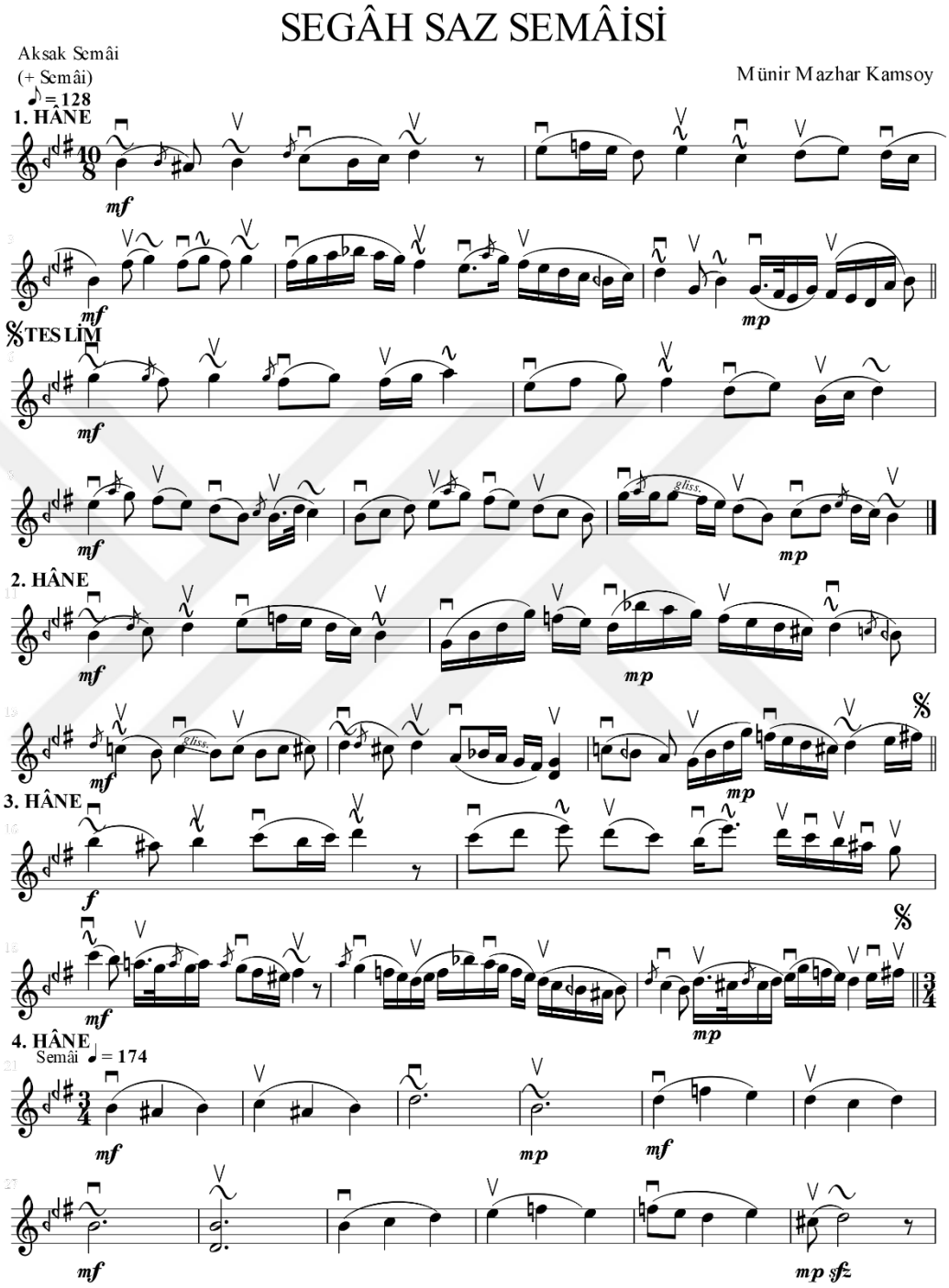


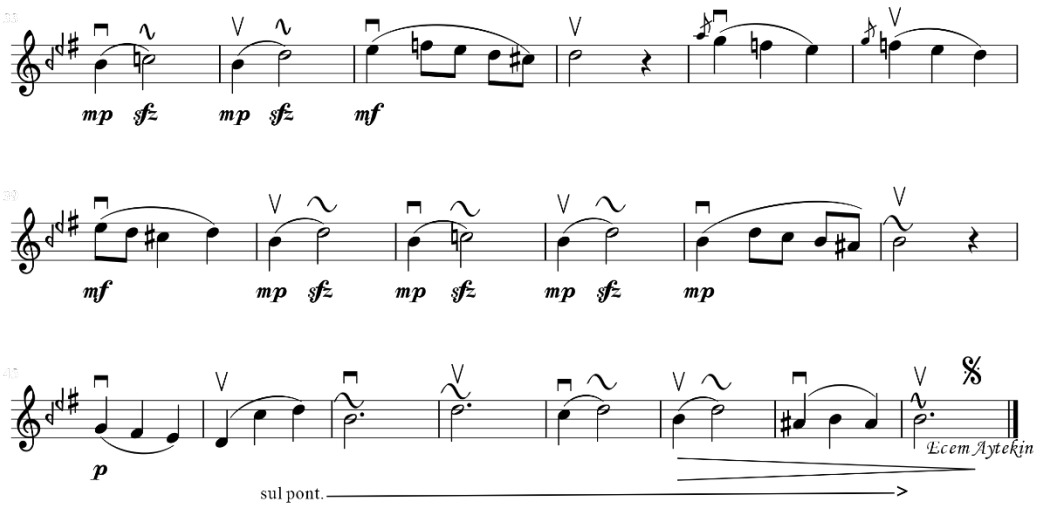
Kaynak: Cüneyd Orhon Nota Arşivi



Kaynak: Cüneyd Orhon Nota Arşivi
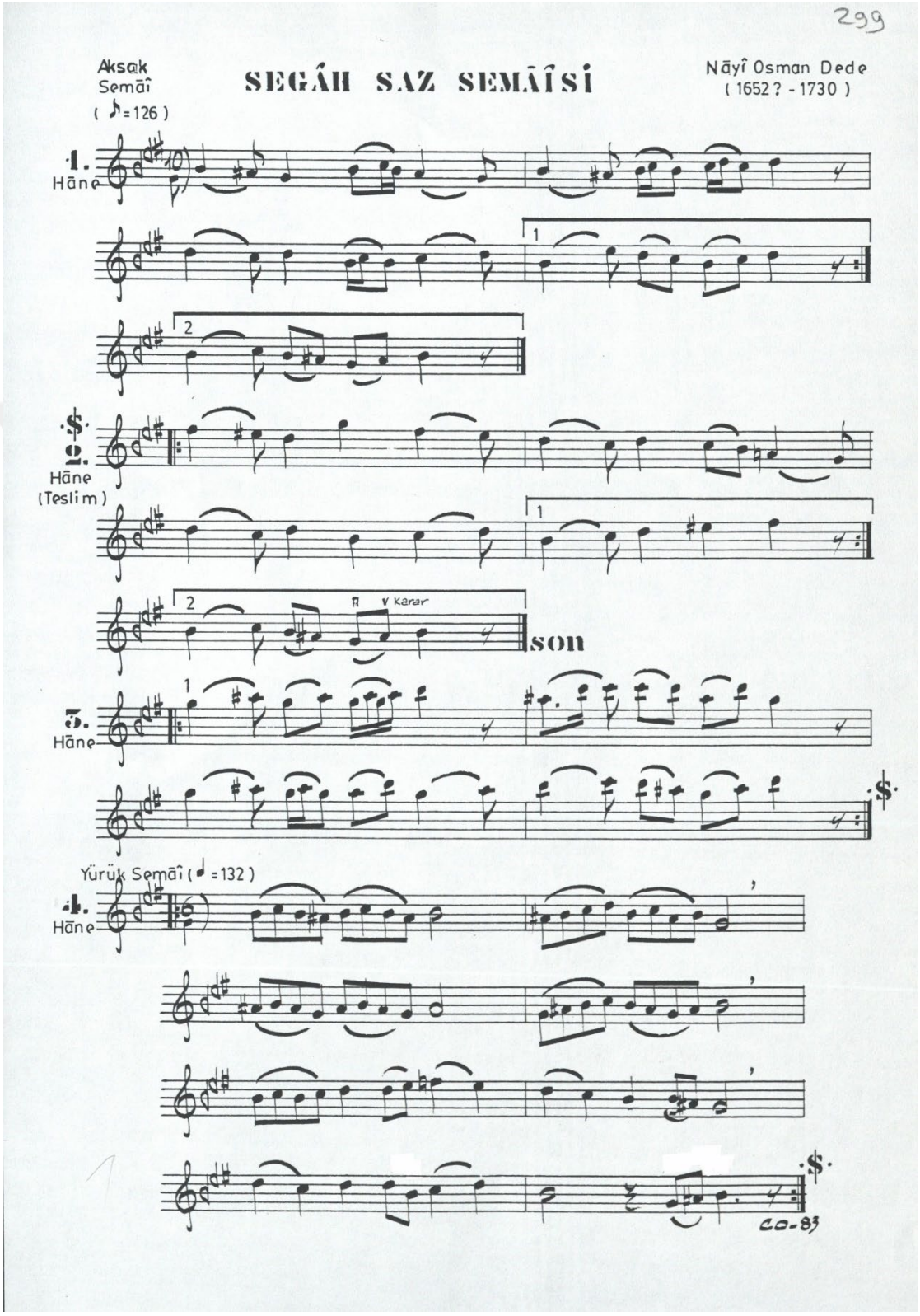
Ek 14. Münir Mazhar Kamsoy - Segâh Saz Semâisi Ecem Aytekin Tarafından Yazılan Cüneyd Orhon İcrası Notası




mp sfz
mp sfz
mf
mf
mp sfz
mp sfz
mp sfz
mp
p
sul pont.
Ecem Aytekin

2

Ek 15. Nâyi Osman Bey - Segâh Saz Semâisi Cüneyd Orhon Tarafından Yazılan Notası



Kaynak: Cüneyd Orhon Nota Arşivi
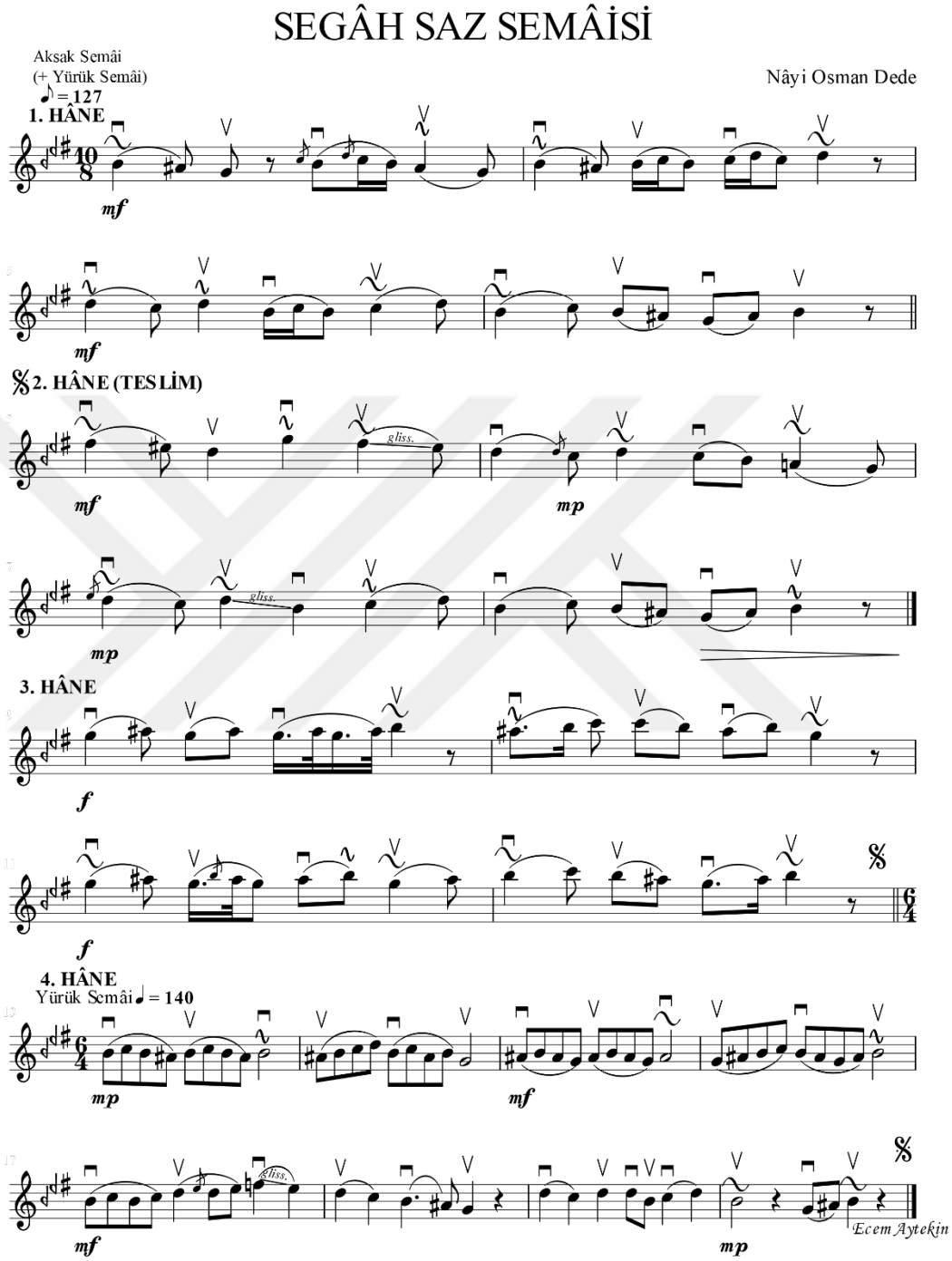
Ek 16. Nâyi Osman Bey - Segâh Saz Semâisi Ecem Aytekin Tarafından Yazılan Cüneyd Orhon İcrası Notası

