



## **Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Sciences**

*Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 6, Sayı: 34, Şubat 2019, s. 541-555*

*ISSN: 2149-0821 Doi Number:<http://dx.doi.org/10.16990/SOBIDER.4833>*

**Arş. Gör. Burak KURUBAŞ**

Atatürk Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü  
Türk Halk Müziği Ana Sanat Dalı. burak.kurubas@atauni.edu.tr

**Doç. Dr. Sinan HAŞHAŞ**

Atatürk Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü  
Türk Halk Müziği Ana Sanat Dalı. sinan.hashas@atauni.edu.tr

### **ORHAN GENCEBAY BESTELERİNDE ÖNE ÇIKAN YÖRESEL BAĞLAMA TAVIRLARI**

#### **Özet**

Orhan Gencebay, Türkiye müzik kültürü açısından çok önemli bir yere sahiptir. Gencebay bestecilik, ses/saz yorumculuğu ve aranjörlük konusundaki bilgi donanımıyla kendi kulvarındaki diğer sanatçılar arasında öne çıkmaktadır. Gencebay genellikle arabesk olarak adlandırılan müzik türüyle anılmasına rağmen gerek Türk müziği dinamiklerinden kopmaması ve gerekse bestelerinde çalgı müziğine genişçe yer vermesi hasebiyle -kendine has sentez müziksel anlayışıyla - enstrümantal müzik açısından da önemli bir yere sahiptir. Bu araştırma Orhan Gencebay bestelerinde öne çıkan yöresel bağlama tavrılarının incelenmesine odaklanmaktadır. Araştırmada Gencebay bestelerinde ulusal ölçekte yaygın olan üç farklı yöresel bağlama tavrının ustaca kullanıldığı tespit edilmiş ve tespit edilen yöresel bağlama tavrıları notaya alınarak THM repertuvarında kayıt altına alınmış - yöresel bağlama tavrı içeren- türkülerle karşılaştırılmıştır. Araştırma doğrultusunda Gencebay'ın bestelerinde yer verdiği/icra ettiği yöresel bağlama tavrılarından hareketle bağlamadaki tematik çalım stillerine hâkim olduğu, bestelerinde THM kaynaklarından kapsamlı bir şekilde faydalandığı, bağlama icrasında hem geleneksel hem de kendine has teknikleri harmanlamasından dolayı icracılara yeni çalışma alanları sunduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Orhan GENCEBAY, Bağlama, Yöresel Bağlama Tavrı.

## PROMINENT REGIONAL BAGLAMA PLAYING STYLES IN THE COMPOSITIONS OF ORHAN GENCEBAY

### Abstract

Orhan Gencebay has a crucial place in the Turkish music culture. Gencebay stands out among other artists in his genre with his knowledge about composing, voice/saz interpretation and arranger. Although Gencebay is usually mentioned with the music genre called as arabesque, he has an important place in terms of instrumental music since he is stick to Turkish music dynamics and he expansively includes instrumental music -with the perception of his original musical synthesis- in his compositions. This research focuses on the examination of prominent regional baglama playing styles in the compositions of Orhan Gencebay. In the research it was determined that three different regional baglama playing styles which are common on a national scale are used masterfully in the compositions of Gencebay and these regional baglama playing styles were recorded in TFM (Turkish Folk Music) repertoire by playing them and compared with other folk songs which include regional baglama playing styles. In accordance with the regional baglama playing styles he includes/performs in his compositions, it was concluded in the research that Gencebay possesses thematic playing styles in baglama, benefits from TFM sources extensively in his compositions, presents new working areas to the performers since he blends both traditional and specific techniques in the performance of baglama.

**Keywords:** Orhan GENCEBAY, Bağlama, Regional Bağlama Playing Styles.

### 1. Orhan Gencebay'ın Türk Halk Müziği Geçmişi

Orhan Gencebay Türkiye müzik sektörüne son 60 yılda gerek bestekar-icracı gerekse aranjör-yapımcı kimliğiyle iz bırakmış ve popüler kültüre adeta yön vermiş en önemli sanatçılardan biridir. Müzik eğitimine henüz 6 yaşındayken klasik batı müziği sanatçısı Emin Tarakçı'dan keman ve mandolin dersleri alarak başlamış ardından 7 yaşında bağlamayla tanışarak dönemin önemli icracılarını dinleyerek kendi kendine bir öğrenim sürecine girmiştir. 12 yaşına geldiğinde babasının teşvikiyle tambur sazına yönelerek Türk Sanat Müziği nazariyesi konusunda da kendini geliştirmiştir. Yine aynı yaşlarda Samsun Halk Müziği cemiyetinde bağlama çalmış, ilerleyen yaşlarda ise Edirne ve İstanbul Musiki cemiyetlerine bir süre devam etmiştir.

Orhan Gencebay'ın küçük yaşlarda bağlama icrasında en çok etkilendiği isim Bayram Aracı'dır. Bayram Aracı, Ankara türkülerindeki kıvrak ve zengin tezene tekniğiyle dönemin bağlama icracıları arasında öne çıkmaktadır. Gencebay'a "Küçük Bayram" denmesi icra tavrının Bayram Aracı'nın icra tarzına benzediğinin en açık göstergesidir. "Gencebay'ın eserlerindeki bağlama partilerinin hemen hepsi bağlamanın teknik üstünlüklerini gösteren içeriğe sahiptirler. Özellikle tezene yönlerinin ve parmak numaralarının doğru ve etkili kullanılması ile sağlanan aceliteli bölümlerin bağlama eğitiminde kullanılması icracıya önemli katkılar sağlayacaktır. Geleneksel müzikten kopuk olmayan Orhan Gencebay'ın eserlerinin birçoğunda yine geleneksel motifleri görmek de mümkündür. Sanatçının kendisi katıldığı televizyon programlarında geleneksel bağlama icracılarından Bayram Aracı'dan yararlandığından bahseder" (Kınık, 2013:130).

Orhan Gencebay her ne kadar kendisini farklı müzik türlerinde geliştirmiş, bağlamayı farklı müzik türlerine adapte etmeye çalışmış olsa da bağlamayı ve bağlama icrasını halk müziği sazi kimliğinden tamamen soyutlamadan öz icra dokusunu çoğunlukla korumaya çalışmıştır. Gencebay'ın, uzun sap bağlamada kullanmış olduğu kendine has icra tarzıyla günümüz bağlama icrasındaki farklı çalım tekniklerine öncülük ettiğini söylemek mümkündür. Gencebay, bağlamayı köylü sazi olarak göreyek icra dinamiklerinin sınırlı olduğunu düşünen kişilerin aksine bu sazın gelişime açık ve geniş bir icra kapasitesinin olduğunu birçok icraatıyla göstermiştir. Bağlama ve halk müziği özelinde ki çeşitli arayışlarını ve geliştirme çabalarını, bağlamanın bir takım aşağılanmalara maruz kaldığına dayandırarak kendisi bir söyleşisinde şu şekilde anlatmaktadır:

*“Benim Samsun’da müziğe başladığımdan itibaren bağlama çaldığım yıllarda en ağrıma giden husus, bağlamanın hor görülmesiydi. Halk müziğinin yeterli ilgi görmemesiydi.50’li yıllar döneminde Türk sanat müziği asil bir görünümdeydi. Batı müziği asil bir görünümdeydi. Mesela, Elvis Presley rocklarıyla çıkmıştı ortaya. Bizim grubumuz içinde çok çeşitli arkadaşlar vardı, sanat müziği sevenler, Elvis’ çiler ve halk müzikçiler. Ama biz hiçbir konuda ayırım yapmıyorduk kendi aramızda, yalnız genel olarak bazı ayrımlar vardı. Bağlamanın haricinde rock müzikçiye ya da sanat müzikçiye kaliteli adam gözüyle bakılıyordu. Bu benim zoruma giderdi. Bu yüzden bağlamayı bağlama gibi çaldıktan sonra bağlama ile her şeyin çalınacağını anlatmak için, bu enstrümanın suçu yoku ifade etmek için sanat müziği parçaları, batı müziği parçaları çaldım. Niye bunu böyle yapıyorlar diye sinirlendim. Bu tahta parçasının ne suçu var diye, bu bizim yapımız derdim, ama, bakardım ki tabii bunu daha çok geliştirmek lazım...”(Özbek 169:2008).*

Yukarıda belirtildiği gibi Orhan Gencebay'ın amacı hiçbir zaman bağlamayı halk müziği kimliğinden soyutlamak olmamıştır. Bu durum bestelerininin büyük bir bölümünde görülmektedir. Gencebay bağlama ile ilgili görüşlerini şu şekilde açıklamıştır;

*“...Bunları çalmamın nedeni tabii hem seviyordum ama – asıl amacım bu aletle bunların hepsi çalınır ama yine de bu halk müziği aletidir demektir...” (Özbek, 170:2008).*

Gencebay'ın radyo sanatçılığı hayatı 1964 yılında TRT Ankara Radyosu sınavını yüksek başarıyla kazanarak başlamış fakat sınavda usulsüzlük olduğu iddiasıyla sınav iptal edilmiştir. Ardından Gencebay askerlik görevi için İstanbul'a giderek 1966 yılında TRT İstanbul Radyosu sınavlarına girerek bu sınavı iftiharla kazanmış ve 10 ay bağlama sanatçılığı kadrosunda görev yapmıştır. Kurumun müzikal anlayışının ilerlemeye elverişli ve özgür olmadığı gerekçesiyle 1967 yılında kendi isteği ile bu görevinden istifa ederek ayrılmıştır.

Bu yıllarda çalışmalarına halk müziği paralelinde devam eden Gencebay, İstanbul'da adından söz ettiren bir diğer önemli bağlama icracısı Arif Sağ ile birlikte müzik piyasasında bağlamasıyla eşik ettiği çeşitli halk müziği sanatçılarıyla birlikte sahne ve plak çalışmalarına devam etmiştir. 1966-1968 yılları arasında Ahmet Sezgin, Muzaffer Akgün, Yıldız Tezcan, Şükran Ay, Sabahat Akkiraz, Nuri Sesigüzel gibi birçok sanatçıya bağlamasıyla eşlik etmiştir. Abdullah Nail Bayşu, İsmet Sıral, Burhan Tonguç, Erkin Koray, Ömer Faruk Tekbilek, Vedat Yıldırım, Özer Şenay, Neşet Ertaş gibi sanatçılarla sık sık bir araya gelerek çeşitli

çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmaların ardından “Ağlıyorum Yana Yana”, “Gönül Bağları”, “Neredesin Leylâ’m” gibi 45’lik türkü plakları çıkarmıştır.

Sanatçıların birbirlerini etkilediği ve bu etkileşimin sanatçıların kendi müzik tarzlarına da bir zenginlik olarak yansıdığı bu yıllarda Gencebay, Arif Sağ, Neşet Ertaş gibi isimler halk müziği ve bağlama konusunda birçok bilgi alışverişinde bulunmuşlardır. Dolayısıyla bu etkileşimin sonucunda Gencebay müziğinin kökeninin de büyük bir oranda halk müziği kaynaklarından beslendiğini söylemek mümkündür.

Türkiye’de bağlama icraları arasında ekol olarak kabul görmüş ve özellikle 60’lı yıllarda bağlama icrasına getirmiş oldukları yeniliklerle bir kırılma süreci yaşatmış Sağ ve Gencebay, birbirleri hakkında önemli tespitlerde bulunmuşlardır. Arif Sağ bir söyleşisinde Gencebay hakkında şu açıklamalarda bulunmuştur;

*“Orhan ben arabesk müzik yapıyorum demiyor ki ben özgün müzik yapıyorum diyor. Ben bugüne kadar onu eleştirmedim eleştirmem de. Orhan kendi müziğini yaptı, ben aslıma, türkülere, deyişlere döndüm. Bu bizi iki zıt kutba itmedi Çünkü Orhan Gencebay’ında alt yapısında halk müziği vardır. Türkiye’de bugün pek çok bağlama çalan insan var. 60’lı yıllarda, biz çocuktuk o zaman Orhan benden bir yaş küçüktür. O yıllarda biz bağlama çalınca insanlar ağlardı. Dolayısıyla bizim Orhan’la ilişkimizin samimiyetimizin, dostluğumuzun sıcaklığının bitmemesinin altında halk müziğine olan ortak sevdamız vardır. Orhan Gencebay halk müziğine olan sevdasını hiçbir zaman yitirmemiştir”* (Kalkan, 2004:79).

Orhan Gencebay’ın yine dinlemekten ve meclislerde birlikte çalmaktan haz duyduğu başka bir isim Neşet Ertaş’tır. Zaman zaman bir evde ya da bir araya geldikleri herhangi bir yerde karşılıklı saz çalma meclisi oluşturulduğunda Neşet Ertaş, Arif Sağ ve Orhan Gencebay’ın birlikte saz icrası sohbetleri yaptıkları bilinmektedir. Neşet Ertaş o toplantılar hakkında şu açıklamalarda bulunmuştur;

*“-Öyle bir yerlere gidilir, oturulurdu ha, o zaman bende çalardım, Arif de çalardı, Orhan da çalardı böyle baş başa olurduk hani adresten de rahatsız olmamak için, Böyle yerlere beni götürüp de öyle yerlerde sabahladıklarımız da oldu. Ben isterdim ki onlar çalsın onlar da isterdiki ben çalayım. Bizim de o sırada saz çalış zamanlarımızdı madem beni dinlemek istiyorsunuz alın size sabaha kadar saz”* (Akman, 142:2012).

## 2. Orhan Gencebay Müziğine Genel Bir Bakış

Cumhuriyet sonrası Türkiye’nin kültürel modernleşme sürecinde; Muasır devletler seviyesine ulaşmayı amaçlayan ve batılılaşmaya evet diyen ve bunları Halkçılık ve Türkçülük esasına göre şekillendirmeyi öngören devrimler esasında gerçekleştirilmesini sağlamak düşünceleri hâkimdir. Bu bağlamda müzikte halk müziğinin derlenmesi ve armonize edilmesi halkevleri ve köy enstitüleri gibi kurumlar aracılığıyla geleneksel kültürün yeniden biçimlendirilmesi ve cumhuriyet ideolojisinin yaygınlaştırılması yoluna gidilmiştir. Ancak bu uygulama Özbek’e göre “Yöresel, sınıfsal ve etnik farklılıkları göz önünde tutan çoğulcu bir kültürel siyasadan daha çok, seçkin-halk ikileminin yaşandığı bir Seylan ya da Endonezya örneğindeki gibi monist bir niteliğe sahiptir. Cumhuriyet’in kültürel modernleşme projesi bu nedenle modernleşmenin ivme kazandığı 1950’lerden sonra tepkiyle karşılaşmış bu tepki bir

yandan 1950'ler iktidarı tarafından geleneğin yeniden icadıyla kullanılmış ancak sonuçta bu projeye hem direnen ve ama hem de onun başlattığı uygulamaları kendisine de ekleyen arabesk gibi karma kültürel bir tarz ortaya çıkmıştır” (Özbek, 2008:40).

Gencebay müziğinin -büyük bir oranda- temelini oluşturan halk müziği, geleneksel bir müzik türüdür. Gencebay, yapmış olduğu sentez müziğinde tutucu bir felsefeyle değil geleneğe bağlı kalarak geleneğin gelişmesine katkıda bulunmak istediğini her fırsatta dile getirmiştir. Gencebay, halk müziği geçmişinde değinildiği gibi, önemli müzik otoriteleri ve geleneksel müzik çevresinin büyük bir bölümü tarafından “üstadlık” kimliğiyle kabul edilmiştir.

“Geleneksel müzik kültüründe geleneğin temsilini, devamlılığını, gelişmesini ve değişimini belirleyen başlıca aktörler, üstadlardır. Ancak üstadların eğilimlerini belirleyen de kuşkusuz yaşam koşulları ve içinde yaşanılan “zamanın ruhu”dur” (Öztürk, 2016:3). Gencebay yaşadığı dönemde ortaya koyduğu yenilikçi müzik anlayışıyla kitleleri peşinden koşturmayı başarmış ve deyim yerindeyse Türkiye'nin müzik anlayışına yeni bir soluk getirmiştir. Bestelerindeki iç dinamiklerle halkın dertlerine ortak olan Gencebay çeşitli toplumsal olayları da bir halk ozanı gibi ele alarak toplumun her kesimine ulaşmıştır. Konuya yönelik olarak Aral şu tespitlerde bulunmuştur; “Gencebay'ın eserlerinin söz yapısında oluşturmuş olduğu yeni söylem de Arabesk tabirini kuvvetlendiren bir unsur olmuştur. Kendisi bu tür duygu anlatımının Türk halk müziği ve sanat müziğinde de kullanıldığını dile getirirse de, artık zaman ve mekânın değişimi sosyal çevre tarafından ülkenin hem politik hem de sosyal gelişmelerinden etkileniyor oluşu bu söylemlerin göze batan yapısını sergilemekte ve dikkatleri üzerine çekmektedir. Bunu kullandığı dille kabul ettiren Orhan Gencebay aslında halkın o günün şartlarına göre tercümanı olmuş ve kent kültürünün ozanı yerine konulmuştur” (Aral, 2006:764).

Kültürel çeşitliliğe tamamen gelenekçi ya da tamamen modernist bir yaklaşım; bu çeşitliliğin korunması muhafaza edilmesi ya da geliştirilmesi gibi bir çatışmayı beraberinde getirmektedir. Ersoy “Özgür olmanın, üsluplar arası farkın, bir karmaşa ve kargaşa olarak algılandığı bir süreci yaşıyoruz. Kimi zaman, kültürel bir farklılık yokmuş gibi davranıyor, tektipleştirici ve kısırlaştırıcı bir süreci tercih ediyor gibiyiz. Bir toplumu yalnızca bir bütüne indirgeme ve bu davranışları da bir olguyla açıklama çabası kültürel değişkenliğe, çeşitliliğin ihmal edilmesi anlamına gelir ve bu “tektiplilik” olduğunu” belirtmektedir (Ersoy, 2014:93).

Gencebay, kültürel çeşitliliği bestelerine yansıttığını, gelişmenin/değişmenin önemli olgular olduğunu ve paralelinde kendi müziği hakkındaki görüşlerini şu şekilde açıklamaktadır; “Resmi sanat/halk müziği içinde konulan kuralların dışına çıkan, serbest çalışan, ama bizim duyduğumuz içinde olan biriyim. Fakat bir farkım daha var. Müzikle ilgili çalışmalarında müziği başka türlü, daha zenginleştirmenin yolunu da arayan bir insandım ben. Benim özelliklerimden bir tanesi de buydu. Yalnız besteyi o formların dışına çıkarmak değil, icrayı da daha başka türlü yapmayı arayan biriydim” (Özbek, 2008:244).

Türkiye’de arabesk müzik araştırmaları incelendiğinde bu müzik türü popüler kültür arka planıyla birlikte değerlendirilmektedir. “Bu manada düşünüldüğünde arabesk müzikte kendi dönemi içerisinde çok kişi tarafından dinleniyor olması sebebiyle popüler nitelik taşır. Arabeskin tüketiliş oranına göre popüler olması, Orhan Gencebay’la 1960'lara dayanmaktadır” (Kınık, 2013:129). “Türk popüler müziği form ve müziklerini batı popüler müziği form ve müzikleri ile aynı tutmak mümkün değildir. Dolayısıyla Türkiye’deki popüler müzik temel olarak üç ana kolda vücuda gelmektedir. Birincisi batı müziği etkisi ile gelişen popüler müzik,

ikincisi klasik Türk müziği etkisi ile oluşan popüler müzik, üçüncüsü ise halk müziği etkisi ile oluşan popüler müziktir. Bunların her üçünün ortak bileşeni arabesk müziktir” (Karahasanoğlu, 2003:127).

Gencebay’ın besteleri içinde barındırdığı kültürel değerlerle birlikte bir bütün olarak düşündüğünü ve hangi tür müzik olursa olsun birini diğerinden altta veya üste görme yaklaşımı sergilemediğini söylemek mümkündür. Daha açık bir ifadeyle, her müzik türünün kendi içerisinde belirli bir kültürel kimliği temsil ettiğini ve değerli olduğunun altını çizmiştir. Konuya yönelik olarak, 2005 yılındaki bir belgesel filmde kendisinin arabesk hakkındaki değerlendirmesi şu şekildedir; “Bir zamanlar 1934’lerde Türkiye radyoları kapatıldığı zaman Türk müziğinin Türk radyolarında dinlenmediği dönemde, halk kendine yakın olarak İslam radyolarını Arap radyolarını dinlermiş Arabesk adı üstünde olduğu gibi “Arap Etkinliği” demektir. Bu deyim o zamandan beri özellikle kalmıştır. Ondan sonra 1960’larda yine gündeme gelmiştir. Yani bu denli Arabesk diye adlandırılan değerlerin, bizim dışımızda da olsa bu derece aşağılanmasından hep rahatsız oldum, doğru değildi” (Akın 2005).

Bir popüler kültür ürünü olarak ortaya çıkmış Gencebay bestelerinde Batı Müziği, Türk Sanat Müziği, Türk Halk müziği içinde dolaşsa da bu karma yapı yine Türk müziği kaynaklı “nağme ve sözü” ön plana çıkartmaktadır. Arabesk müzik halkın popüler kültür ekseninde dayatılan kültürlenmeye karşı direnişini, geleneğin yeniden icadı gibi ifade edilmeye çalışılsa da Güngör’e göre “Gencebay yalnızca var olan öğeleri, bu tür bir ürünü verebilecek şekilde bir araya getirmiştir. Yani o arabesk müziği icat etmemiş, keşfetmiştir” (Güngör, 1993:105). Dolayısıyla bestelerindeki karma yapıyı bu müzik türlerinde kullanılan sazları kendisine has bir partiyonlama veya uyarlamalarla kullanmıştır. Bu konuda getirdiği yenilikler Türk müziğinde aşırı gelenekçi çevreler tarafından eleştirilene maruz kalsa da, yaylı gruplarını ve ritim gruplarını öne çıkarıp Türk müziği sazlarını da yer yer solo saz olarak kullanması, eserlerinde zengin müzikal duyumun en önemli faktörleri arasındadır. “Bence bu işin öncüsü Orhan Gencebay’dır. Araplar müzik olarak bizden çok ilerdeydiler. Onlar ilk defa kendi müziklerinde batı tekniğini kullanmışlardı. Nedir bu? Çok seslilik. Belli bir yere kadar çok seslilik ve orkestrasyon tekniğidir. Yani bir kontrşan, bir kontrpuandır. Bu bence tabî ki ortaya arabesk dediğimiz, doğruluğu, yanlışlığı tartışılan bu müzik türünü ortaya çıkardı ve tutuldu” (Ok, 2001:21). Orhan Gencebay müziğinde bu karma melez yapının ipuçlarını görmek mümkündür. “Batı tekniğinden yararlanılsa da Türk müziği içerisinde bir melezleme olması yani Sanat Müziği ve Halk Müziği arasında çeşitli müzikal öğelerin bir sentezi olması ve ama bu sentezde halk müziğinin bağlayıcı bir rolü olmasıdır” (Özbek, 2008:174).

### **3. Bağlamada Yöresel Tavrılar**

Bu bölümde Gencebay bestelerinde kullanılan yöresel bağlama tavrılarına geçmeden önce bu tavrılar hakkında genel bilgiler vermenin gerekli olduğu düşünülmüştür. Yöresel bağlama tavrıları çok kapsamlı bir konudur ancak bu bölümde yalnızca konuya yönelik kısa ve öz bilgiler sunularak araştırmanın sağlam temeller üzerine oturtulması amaçlanmıştır.

Türk Halk Müziği’nde kullanılan çalgıların icra karakteri, yörelere göre değişkenlik gösteren ezgi ve ritim yapısına bağlı olarak çeşitli icra teknikleri ile zenginleşmekte ve gelişmektedir. Yöresel ezgi ve ritim yapıları, her çalgının icra boyutuna farklı şekillerde yansımaktadır. Bu da halk çalgılarında, kendi kapasitesine göre şekillenen belirli icra tavrıları oluşturmaktadır.

Halk müziğinde tavrın önemini bir söyleşisinde Sarısözen şu sözlerle açıklamaktadır; “Radyodaki halk müziği dersleri önceleri tasavvur edilemeyecek kadar güç ve yorucu bir çalışma ile pek ağır yürümeye başlamıştı. Çünkü bir memleket türküsünü layıkıyla söyleyebilmek için o memleketin dâhil olduğu bölgedeki halk melodilerinin hususiyetini bilmek zarureti vardır. Bunu anlamak güç olduğu gibi ‘icra’ edebilmekte ayrıca çok ince ve dikkatli çalmaya bağlı bir iştir. Başka başka bölgeler arasında çok geniş ölçüde üslup ayrılıkları vardır. Urfa ağzı bir parça ile Karadeniz havası, Harput ağzı bir türkü ile Kastamonu’dan bir parça yahut bir Erzurum havasıyla Muğla’dan bir Zeybek, Bozlak ayağından bir oyun havasıyla bir Rumeli türküsü, makam dizisi, ritim ve üslup bakımından hep ayrı ayrı karakter gösterir. Bunlar kendi yapılarılarının icabına uygun bir tarzda ‘icra’ edilmezse parça rengini kaybeder ve dinlenilmez bir hal alır” (Duygulu tarih yok).

“Yöresel tavrırlar, belirli bir yörede yaşayan insan topluluklarının hayat biçimlerinden ve kültürlerinden kaynaklanan çeşitli özelliklerin, halk müziğindeki bir yansımasıdır. Genel özellikleri bakımından yöre tavrırlarını; farklı ton ve diziler içerisinde gelişen ezgilerin, yine farklı düzum ve tartımlarla işlenmesi ile oluşmuş, kendine özgü bir tekniği ve anlatımı olan yorum farklılıklarıdır” (Ekici, 2006:233).

Çalgısal icra tavrının oluşmasında ritim unsurunun önemli olduğu düşünülmektedir. Özellikle bağlamadaki yöresel tavrırların oluşmasında en büyük etkenin yöresel ritimler olduğu bilinmektedir. “Ritim, müziğin temelini oluşturan en önemli faktörlerden biridir. THM’deki melodi çeşitliliğinde ritim unsuru büyük bir paya sahiptir. Diğer ülkelerde olmayan ritim zenginliği ülkemiz müziğinde mevcuttur. Bu ritimler, THM’de ana usuller (2, 3, 4 zamanlı), birleşik usuller (5, 6, 7, 8, 9 zamanlı) ve karma usuller (10, 11...zamanlı) şeklinde gruplandırılmıştır. Elbette ki, bu ritim zenginliğinin kaynağı toplumu oluşturan bireylerin yaşam şekilleri ve üretim biçimleridir. Örneğin; bir cirit havası, dörtına koşan atın ayak seslerini hissettirirken bir kahramanlık türküsü ise kişiye kılıç seslerini çağrıştırmaktadır” (Oral, 2010:18).

Demir (2013) TRT radyolarının kurulduğu yıllardan beri bağlama ile yöresel çalıma ve bu çalım tekniklerine çok fazla önem verildiğini, örneğin “Silifke Tavrı” denildiğinde akla sadece bağlama icra tekniğinin geldiğini, oysaki bu tavra uyum sağlayan diğer sazların icra tekniklerinin göz ardı edildiğini belirtmektedir. (s. 68).

Türk halk müziğinde çalgısal icra tavrırları arasında bağlamadaki yöresel tavrırların diğer halk çalgılarına nazaran öne çıktığını söylemek mümkündür. Yöresel tavrırların halk çalgıları arasında bağlamada ön plana çıkmasının sebebi ise bağlamanın diğer halk sazlarına göre daha popüler olmasından kaynaklanır. “Geniş anlamda bağlama (Divan, Cura, Tanbura vs.) yöresel bir saz değildir. Bağlama bugüne kadar ve bugün, Türkiye’nin her yöresinde bilinen ve çalınan popüler bir sazdır. Her yörede bulunan bu sazda her yöre kendine has, kendine özgü bir çalış şekli geliştirmiş ve bu güzel sazı kendi çevrelerinin (yörelere) özelliklerini taşıyan bir tavrırla çalmıştır. Yazılı bir vesika, belirli bir metot olmasa da, ustadan çırağa, dededen toruna geçerek ve her geçişte geliştirilerek yörenin kendine özgü tavrı ortaya çıkmış ve de bütün yöreye yayılmıştır” (Hakalmaz, 1988:3).

Tavrı kelimesi karşılığının Türk halk müziği içerisinde, hem kişilere hem de yörelere göre değişebilen bir yapıda olduğunu söylemek mümkündür. “GTHM Repertuarında yer alan yöresel bağlama tavrırlarının, diğer Türk halk çalgılarındaki tavrı özelliklerine oranla daha

sistematize edildiği görülmektedir” (Karkın, Pelikoğlu, Haşhaş, 2014:136). “Türk halk müziği, geleneksel yapısı içerisinde, yerel ve bölgesel özellikler taşımaktadır. Bu yöresel özelliklere halk müziğinde ve onun en etkili anlatım araçlarından biri olan bağlama da tavrı adı verilmektedir (Ekici, 2006:233). Bu bağlamda tavrılı çalmak olarak nitelenen durum ise; Türk halk müziğinde, eserlerin bağlama ile icrası sırasında, bazı yöre müziklerinin kendine has tekniklerle çalınması işlemi tavrı olarak isimlendirilmektedir. Bu işleme bağlama icracıları arasında tavrı atmak olarak değerlendirilmektedir (Demir, 2013:68).

Ersoy bağlamada önemli icra teknikleri arasında sayılan yöresel tavrılarla ilgili şu değerlendirmeyi yapmaktadır; “Tavrı (musical style) denen olgu aslında bir çalış stilini ifade eder. Bu çalış stillerinden kimileri, ilgili yörede kullanılan başka bir çalgının seslendirilmesine ait (çıkan soundun, ritmik yapının ve müzikal örgünün) bir imitasyonundan ibarettir. Bu otantik bir çalgı olmadığını, daha sonra o yörenin ezgilerini seslendirilmesine olanak veren bir uygulama olduğunu anlatır” (Ersoy, 2009:275).

Bağlamada kullanılan yöresel tavrıların, ulusal ölçekte -büyük bir oranda- standart bir icra özelliği gösterdiğini söylemek mümkündür. “Tavrılar birkaç küçük ayrıntı ile birbirinden ayrılırlar. Bu ayrıntıların en önemli göstergesi görsel olmalarıdır. Yani tezenenin üstten ya da alttan bitmesi tavrıların görsel boyutunu oluşturmaktadır. Tavrılar yöresel özellikler göstermelerine rağmen, bir tavrı içinde başka bir tavrı tezene vuruşunu görmek mümkündür” (Oral, 2010:21).

Bağlamada bilinen belli başlı yöresel tavrılar aşağıda sıralanmıştır:

- Zeybek Tavrı
- Konya Tavrı
- Yozgat Tavrı
- Karşılama Tavrı
- Ankara Tavrı
- Aşıklama Tavrı
- Teke Tavrı
- Kayseri Tavrı
- Silifke Tavrı
- Azeri Tavrı



#### 4. Yöresel Bağlama Tavrı İçeren Gencebay Besteleri ve Bu Bestelerin Yöresel Bağlama Tavrı Türkülerle Karşılaştırılması

**Tablo 1:** Örneklem Grubu Besteler ve Türküler

KARŞILAŞTIRMASI YAPILAN ESERLER		
Orhan Gencebay Besteleri	Türk Halk Müziği Repertuarında Alınan Eserler	Bağlama İcrasında Tespit Edilen Yöresel Tavrılar
Demedim mi	Trakya Karşılması	Karşılama Tavrı
O Sen miydin	Dersini Almış da Ediyor Ezber	Yozgat Tavrı
Elhamdülillah	Seherde Bir Bağa Girdim	Aşıklama Tavrı

Tablo 1’de Gencebay’a ait olan 3 adet beste ve TRT-THM repertuarından seçilmiş üç adet türkü görülmektedir. Gencebay’a ait besteler seçilirken yöresel bağlama tavrı kullanılan eserlere odaklanılmış ve aynı doğrultuda türkülerin seçiminde de ulusal ölçekte kabul görmüş yöresel bağlama tavrı içeren türkülerin olmasına özen gösterilmiştir.

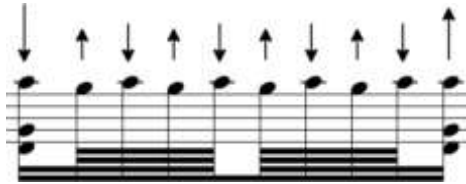
Orhan Gencebay’ın “Demedim mi” adlı bestesinde bağlamanın partiyonundaki bazı motifler zeybek tavrı, bazı motifler ise bariz olarak karşılama tavrı olarak bilinen tezene tavrıyla icra edilmiştir. Gencebay’ın icrasıyla Türk halk müziği repertuarından seçilen “Trakya Karşılması” adlı eserin tezene tavrı karşılaştırıldığında benzer tezene özelliğine sahip olduğu görülebilmektedir. Karşılama tavrı tezene şekli aşağıda gösterilmiştir.



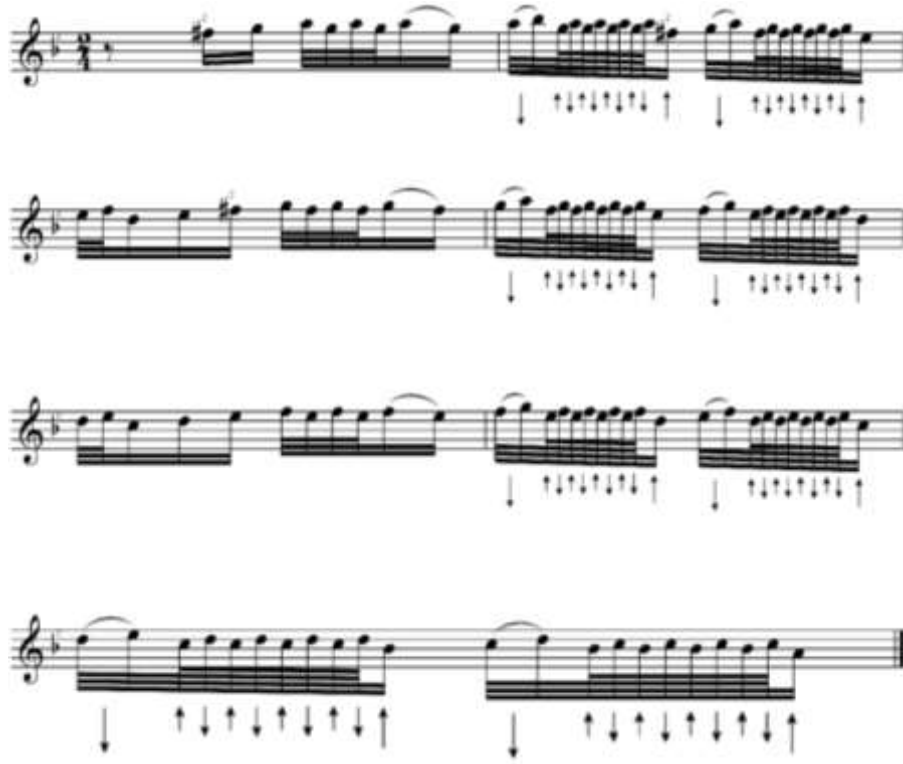


Şekil 3. "Trakya Karşılması" adlı eserden notaya alınan "Karşılama Tavrı" örneği (Haşhaş, 2018:186).

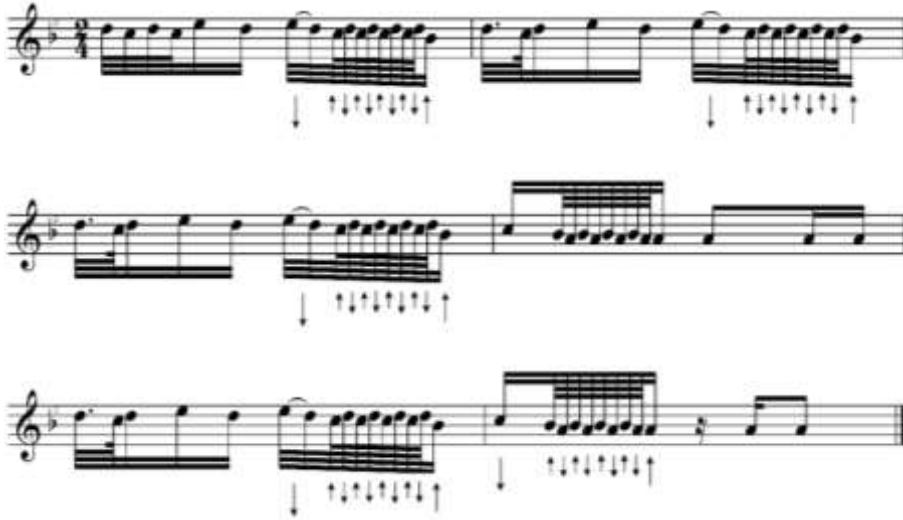
Orhan Gencebay'ın "O Sen miydin" adlı bestesinde bağlama partisiyonu Sürmeli Tavrı olarak bilinen tezene tavrırla icra edilmiştir. Yine Gencebay'ın icrasıyla Türk halk müziği repertuarından seçilen "Dersini Almış da Ediyor Ezber" adlı eserin tezene icrası karşılaştırıldığında Sürmeli tezenesiyle örtüştüğü görülmektedir. Sürmeli tavrı tezene şekli aşağıda gösterilmiştir.



Şekil 4. Yozgat (Sürmeli) Tavrı (Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş, 2014:143-142).



Şekil 5. "O Sen miydin" bestesinden notaya alınan "Sürmeli Tavır" örneği.



Şekil 6. "Dersini Almış da Ediyor Ezber" adlı eserden notaya alınan "Sürmeli Tavır" örneği.  
(Oral, 2010:60).

Orhan Gencebay'ın "Elhamdülillah" adlı bestesinde bağlama partiyonunda yer yer Aşıklama tezene tavrına rastlanmaktadır. Gencebay'ın icrasıyla Türk halk müziği repertuarından alınan "Seherde Bir Bağa Girdim" adlı eserin tezene icrası karşılaştırıldığında Aşıklama tavrıyla benzer icra özelliği taşıdığı görülmektedir. Aşıklama tezene tavrı aşağıda gösterilmiştir.



Şekil 7. Âşıklama Tavrı (Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş, 2014:143-145).



Şekil 8. “Elhamdülillah” bestesinden notaya alınan “Âşıklama Tavrı” örneği.



Şekil 9. “Seherde Bir Bağa Girdim” adlı eserden notaya alınan

“Âşıklama Tavrı” örneği.

#### 4. SONUÇ

Orhan Gencebay bestelerinde kullanılan yöresel bağlama tavrırlarına yönelik yapılan araştırma doğrultusunda;

- Gencebay'ın dönemin usta icracısı Bayram Aracı'dan etkilendiği ve onun tarzını büyük bir oranda benimsediği,
- TRT başta olmak üzere birçok halk müziği topluluğunda bağlama icracısı olarak yer aldığı,
- 1960'lı yıllarda dönemin en önemli bağlama icracısı olan Arif SAĞ ile birlikte birçok plakta bağlama icracısı olarak yer aldığı,
- Birçok enstrümanın icrasına yönelik kapsamlı çalışmalar yaptığı ancak ana çalgısı olan bağlamayı ustaca icra ederek kendine has bir icra tarzı oluşturduğu,
- Bestelerinde yeni arayışlar içerisinde olmakla birlikte Türk müziği kaynaklarından hiçbir zaman kopmadığı,
- Birçok müzik otoritesi tarafından hem bestekar hem de icracı yönüyle üstad olarak kabul gördüğü,
- Kendine has tarzı ve yenilikçi müzik anlayışıyla birçok müzisyenin yetişmesine/gelişmesine doğrudan veya dolaylı olarak katkı sağladığı,
- Bestelerinde yer verdiği ve icra ettiği yöresel bağlama tavrırlarından hareketle bağlamadaki yöresel/tematik çalım stillerine hâkim olduğu,
- Örnekleme olarak seçilen "Demedim Mi" adlı bestesinde Karşılama, "O Sen Miydin" adlı bestesinde Sürmeli, "Elhamdülillah" adlı bestesinde ise Aşıklama tavrını ustaca kullandığı,
- Bestelerinde THM kaynaklarından -hem söz hem müziksel açıdan- kapsamlı bir şekilde faydalandığı,
- Bağlama icrasında hem geleneksel hem de kendine has çeşitli teknikleri harmanlamasından dolayı günümüz bağlama icracılarına yeni çalışma alanları sunduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

#### KAYNAKLAR

- Akman, H. (2012). *Neşet Ertaş Kitabı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aral, A. (2006). "Müzikologlar Güzüyle Orhan Gencebay" [Bildiri] Cevdet Yılmaz (Ed.) *Geçmişten Geleceğe Samsun*, (ss. 757-772), Samsun: B. Ş. Beld. Kültür ve Eğitim Hizmetleri Dairesi Başk. Otak Form Ofset.
- Demir, S. (2013). *Türk Halk Müziğinde Türler*. İstanbul: Usar Yayıncılık.
- Ekici, S. (2006). *Bağlama Eğitimi Yöntem ve Teknikleri*. Ankara: Denizyıldızı Matbaacılık.
- Ersoy, İ. (2009). "Türkiye'de Uluslaşma Sürecinde Bir Simge Olarak Bağlama" [Bildiri] Aynur Koçak (Ed.). *Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyum Bildirileri, 14-16 Aralık 2007*, (ss. 268-277), İstanbul: Motif Vakfı Yayınları.
- Ersoy, İ. (2014). "Kültürüçi Bir Değerlendirme: Toplumsal Normlar Ekseninde Müziksel Tercih". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7 (30), (s.91-100).

- Hakalmaz, O. (1988). *Yozgat Tavrı*. Yayımlanmamış Bitirme Çalışması. İstanbul: İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuarı.
- Haşhaş, S. (2017). “Bağlama İcrasında Geleneksellik ve ‘Yenilikçilik’ Konuları Üzerine Genel Bir Değerlendirme” *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, (3), (s.87-96).
- Haşhaş, S. (2018). *Bozuk Düzen Bağlama Metodu*. Ankara: Gece Yayınevi.
- Karahasanoğlu, S. (2003). “Türk popüler Müziği İçinde Kullanılan Türk Müziği Çalgıları” [Bildiri] *Popüler Müzik Araştırmaları Derneği Dergisi*, 1 (1), (s.127-140).
- Karkın, M. Pelikoğlu, C. M. Haşhaş, S. (2014) “Bağlama Enstrümanının Öğretim Yöntemleri Kapsamında Yöresel Tavrıların Değerlendirilmesi”. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, (13), (s.129-148).
- Kınık, M. (2013). “Bağlama Eğitiminde Popüler Müzik Eserlerinden Yararlanma: Orhan Gencebay Örneği”. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, (4), (s.128-136).
- Güngör, N. (1993). *Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*. İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Ok, A. (2001). *Anadolu'nun Türküsünden Arabeskin II. Dönemine*. İstanbul: Donkişot Yayınları.
- Oral, M. (2010). *Bağlamada Belli Başlı Yöresel Tavrıların İcrasında Bozuk Düzen İle Bağlama Düzeni Arası Trans pozisyonda Oluşan Duyum Farklılıkları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Ana Sanat Dalı.
- Özbek, M. (2008). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Öztürk, O. M, “Geleneksel Bağlama İcrasının Gelişiminde Üstünlük Kültürünün Rolü ve Belirleyiciliği” <http://www.academia.edu> (erişim, 10.09.2016).
- Kalkan, Ş. (2004). *Muhaliif Bağlama*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

#### **Elektronik Kaynaklar:**

- Akın, F. *İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek*. Yöneten: F Akın. Prodüktör R Film. Warner Bros., 2005.
- Duygulu, M. *turkishmusicportal.org*. <http://turkishmusicportal.org> (erişildi: 13 10, 2018).