

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL

<https://dergipark.org.tr/en/pub/ymd>

e-ISSN: 2792-0178

Article Type / Makalenin Türü	: Research Article / Araştırma Makalesi
Date Received / Geliş Tarihi	: 26.01.2026
Date Accepted / Kabul Tarihi	: 23.03.2026
Date Published / Yayın Tarihi	: 27.03.2026
DOI	: https://doi.org/10.51576/ymd.1871873
e-ISSN	: 2792-0178
Plagiarism / İntihal	: This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism. / Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir.

İCAT EDİLMİŞ HALK MÜZİĞİ GELENEĞİNDE RENK SAZ PRATİKLERİ ÜZERİNE DENEYİMSEL BİR ANALİZ¹

Sami Emrah GEREKTEN²

Öz

Türkiye’de halk müziği geleneğinin icadı ve icat edilmiş halk müziği pratikleri üzerine düşünmek oldukça karmaşıktır. Bununla birlikte bu pratiklere ilişkin akademik incelemeler de oldukça sınırlıdır. Araştırma, bu pratiklerden biri olan ‘renk saz’ uygulamalarını, geleneğin icadı bağlamında, tarihi tanıklıklara sahip insanların deneyimleri aracılığıyla olgubilimsel bir perspektiften incelemeyi amaçlar. Bu pratiklerin çıkış noktası olarak konumlandırılacak ‘Yurttan Sesler’ oluşumunda ‘renk saz’ tabiri, daha çok tambura tipli bağlamalar ve ritim çalgıları dışında kalan halk sazlarının her biri ve/veya ailesi için kullanılmıştır. Bu nedenle araştırmada bu pratikle ilgili deneyimi olan üflemeli çalgı yorumcularıyla görüşmeler yapılmış ayrıca pratiğe ilişkin çok yönlü bir bakış açısı elde edebilmek için görüşmeler yapılan çalışma grubuna, bağlama yorumcuları da eklenmiştir. İçerik analizine tabi tutulan veriler, ‘renk saz’ tanımı, yorumcuya dönük algılar ve günümüze değin yaşanan değişimler şeklinde temalandırılarak gelenek ve müzikal değişim teorileri bağlamında irdelenmiştir. Araştırmada, ‘renk saz’ kavramının doğuşuna ilişkin bilgiler, bu pratiğin bağlama ve üflemeli çalgılarda performans ve orkestrasyon örnekleri ve toplu icradaki işlevleri gibi başlıklarda bulgular elde edilmiş ayrıca bu fenomenin bağlama ve üflemeli çalgılara ilişkin icra ve öğretim süreçlerine etki eden doğrudan ve dolaylı faktörlere ilişkin bazı

¹‘Hangi Çalgı Hangi Renktir?: Geleneğin İcadı Bağlamında ‘Renk Saz’ Fenomeni ve Pratiğinin Nefesli Sazlar Örneğinde İncelenmesi’ şeklindeki ismiyle 23-26 Mayıs 2024 tarihlerinde Kütahya’da düzenlenen ‘14. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu isimli bilimsel toplantıda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

²Doç. Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Müziği Bölümü, genc.sami.07@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-6362-0704>

tespitlere ulaşılmıştır. Araştırma sonucunda, ‘renk saz’ fenomeni ve pratiklerine ilişkin bakış açılarının temel eksenine ve çeşitli karakteristiklerine erişilmiş ayrıca bu gerçekliğin günümüz bireysel bağlama ve üflemeli çalgılar icraları ile toplu icra pratiklerine olan yansımalarına ilişkin önemli ipuçları elde edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Renk saz (Colourful instrument), Yurttan Sesler, bağlama, üflemeli çalgılar, geleneğin icadı.

AN EXPERIENCE ANALYSIS OF *RENK SAZ* PRACTICES IN THE TRADITION OF INVENTED FOLK MUSIC

Abstract

Reflecting on the invention of the folk music tradition in Türkiye and the invented folk music practices is quite complex. However, academic studies on these practices are also quite limited. This qualitative research aims to examine the ‘*renk saz*’ practices, one of these practices, within the context of the invention of tradition, from an ethnographic perspective through the experiences of people with historical testimonies. In the ‘Yurttan Sesler’ (Voices from the Homeland) formation, which can be positioned as the starting point for these practices, the term ‘renk saz’ has been used for each and/or family of folk instruments other than tambura-type stringed instruments and rhythm instruments. Therefore, interviews were conducted with wind instrument performers who had experience with this practice. In addition, *bağlama* (traditional Turkish lute) performers were included in the study group interviewed in order to obtain a multifaceted perspective on the practice. The data subjected to content analysis were examined within the context of tradition and musical change theories, categorised as renk saz definition, perceptions directed towards the performer, and changes experienced to date. The research yielded findings on topics such as the origins of the concept of renk saz, examples of its performance and orchestration in bağlama and wind instruments, and its functions in ensemble performance. It also identified some of the direct and indirect factors affecting the performance and teaching processes of bağlama and wind instruments. As a result of the research, the fundamental axes and various characteristics of perspectives on the ‘renk saz’ phenomenon and practices were accessed, and important clues were obtained regarding the reflections of this reality on contemporary individual bağlama and wind instrument performances and ensemble performance practices.

Keywords: *Renk saz* (Colourful instrument), Yurttan Sesler, bağlama (traditional Turkish lute), wind instruments, invention of tradition.

GİRİŞ

‘Yurttan Sesler’in sanatkar işçileri, memlekete en modern tahrip vasıtalarının bile, zerresini koparamayacağı bambaşka bir istihkam yapmakla meşguldürler’ Muzaffer Sarısözen

‘İcat edilmiş gelenek, genellikle açıkça ya da zımnen kabul edilmiş kurallara tabi olan ve ritüel ya da sembolik nitelikteki, belirli değerleri ve davranış normlarını tekrarlama yoluyla aşlamayı amaçlayan bir dizi uygulamayı ifade eder; bu, otomatik olarak geçmişle bir sürekliliği de ima eder’ Eric Hobsbown

Erken Cumhuriyet döneminde halk müziği üzerinde çalışanlar ister kurumsal kimlikle ister bireysel karakteristikte olsun hem derleme çalışmalarında hem de bu müziğin icrası aşamalarında halk müziğini yeniden icat ettiler (Balkılıç, 2015: 129). Yurttan Sesler sürecinin toplu icra ve toplu söyleme gerekliliği (Elçi, 1997: 123) nedeniyle halk türkülerinin çeşitli özelliklerine müdahale edilmiş ve yeniden icat edilen bu halk müziği, Yurttan Sesler ismi verilen bir ekol altında gerçekleşen performanslarla yeniden üretilmiştir. Gerçekten bu ekol, orkestra üyelerinin icrasından orkestra içindeki oturtumlarına, topluluğun yönetiminden ortaya çıkan ses kıvamına (sound), kıyafetlerinden diline dek halkın o güne değin sürdürülegelen ‘müzik toplulukları’ndan ve bunların ürettiği müzikten oldukça farklı niteliklere sahiptir. Tüm bunlar arasında ortaya konan bu müziğin üretiminde kullanılan çalgılar arasında bağlamanın, ‘ana çalgı olarak kabul görmüş olması’ (Ersoy, 2009: 272-274) çalgıların orkestradaki kullanımı bağlamında spesifik bir özelliğe işaret eder. Diğer çalgılar, renk saz olarak isimlendirilmiş ve bunlardan ana çalgı bağlamadan yararlanıldığından farklı şekilde yararlanılmıştır.

Balkılıç, bu icat süreci sonucunda da ortaya çıkan müziğin standart, yöreselden çok uzak ve donuk bir icra biçimini gündeme getirdiğini belirtir (2015: 153-154). İşte tam da bu açıdan, bu oluşumda icra edilen müziğin görece ‘gri’ ya da başka bir deyişle ‘renksiz’ mahiyette değerlendirilir olmasıyla, bağlamanın ana saz olarak kabul edilmesi -başka bir deyişle bağlama dışındaki çalgıların ‘renk saz’ olarak isimlendirilmesi- ve bunların orkestral rollerinin üretilen müziği ‘renklendirme’ amacıyla kullanılıp kullanılmadığı -eğer öyleyse nasıl kullanıldığı- bu araştırmanın ana merakını ve hareket noktasını oluşturmuştur. Çünkü, Anadolu müzik geleneklerinde herhangi bir çalgı topluluğunda bir çalgının ana çalgı, diğer çalgıların daha çok yardımcı konuma itildiğini Yurttan Sesler’dekine tıpa tıp benzer şekilde görebilmek oldukça güçtür. Dahası, farklı müzik yörelerinin ekseriyetle birbirinden farklı çalgıları baskın şekilde kullandığı ve çalgı gruplarındaki her bir çalgının ‘topluluk’ içi görev dağılımı bağlamında kendilerini daha çok tamamlayıcı bir eşgüdüm ve paylaşım ile sergiledikleri görülür. Yurttan Sesler’deki ‘orkestral’ görev dağılımı incelendiğinde -ki bu durum renk saz pratikleriyle doğrudan ilgilidir- ana ve renk sazlar şeklinde ayrılan bir yapılanma göze çarpmaktadır. Buradaki ‘yöresel topluluk’ anlayışından ‘nizami orkestra’ anlayışına geçiş bu araştırma için önemli bir gösterge olmuştur.

Teorik arka plan

Gelenek, üzerine tartışmaları uzun bir geçmişe sahip olan bir fenomendir. Gelenek Shills’e göre, hem sözlü hem de yazılı olarak ‘eçmişten günümüze aktarılan her şey’dir (1981: 12). Horner (1990) ise tanımında, hem zaman içinde nesilden nesile aktarım ‘sürec’ine hem de zaman içinde aktarılan bir ‘şey’e işaret eder. Gelenek kalıcı ve değişmez değildir ve zaman içinde yeniden icat edilmeye ve değişime tabi (Macfarlane vd., 2024: 383) olan bir nosyondur ve değişim durumlarında aktarılmaya devam edilmesi, üzerinde düşünülmesi, korunması ve kaybolmaması gereken kültürel özellikler anlamına gelir (Graburn, 2000: 1-11). Shills’in gelenek teorisine (1981) göre geçmişten günümüze aktarılan herhangi bir ‘şey’, gelenektir ve bu nesneler, inançlar, kişiler ve kurumlar olabileceği gibi ‘pratikler’ de olabilir. Bu araştırmaya konu olan renk saz olgusunun hem bir pratik olması hem de çıkış yerinin ve uzun yıllar sürdürüldükleri ana mekanlarının başlarda radyolar ve sonraki yıllarda ise kurulan Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) gibi resmî kurumlar olması nedeniyle verilerin çerçevelendirilmesi, Alexander’ın (2016) gelenekler teorisi bağlamında gerçekleştirilmiştir.

İcat edilmiş gelenek deyimi ise, ‘gerçekten icat edilmiş, inşa edilmiş ve formel düzlemde kurumsallaşmış gelenekleri (...) kapsar. Alenen veya zımnen kabul görmüş kurallarla yönlendirilen ve bir ritüel veya sembolik bir özellik sergileyen, geçmişle doğal bir süreklilik anıstırır şekilde tekrarlara dayanarak belli değerler ve davranış normları aşılama çalışan bir

pratikler kümesi anlamında düşünülmelidir' (Hobsbawm, 2006: 2). Gelenekler, tarih boyunca yeniden ve yeniden icat edilirler, sürekli ve değişmeyen bir geleneğin varlığını varsaymak bir mite inanmak gibidir (Giddens, t.y).

Hobsbawm'un meşhur 'gelenğin icadı' tezi, iktidarların eski geleneklerin kaybının üstesinden gelmek için yeni gelenekleri uyarlamalarına ve desteklemelerine dayanır (Alexander, 2016). Bu bağlamda Türkiye'de de, 'eski bir gelenek' olarak o gün(e değin) var olan Anadolu müziği, yurt genelinde milli bir ruh oluşturmaya hedefleyen doğrultuda yeniden şekillendirilerek icat edilmiş ve iktidar bu 'yeni geleneği' aygıtlarıyla desteklemiştir. Yurttan Sesler ekolü, pek çok icat edilen yeni gelenekle birlikte o döneme kadarki gelenekte olmayan bir uygulama olan çalgıların bir kısmının renk saz olarak nitelendirilmesi ve bu çalgıların orkestra içindeki 'şekillendirilmiş' pratikleri gibi dönemine göre bazı 'yeni ve sonrasında gelenekselleşen' farklı uygulamaları doğurmuştur.

İlgili Literatür

Renk saz pratiklerine ilişkin dağınık ve ipucu bilgilere Yurttan Seslerle ilgili literatür aracılığıyla ulaşabilmekteyiz ve bu literatür daha çok tarihsel kronolojik derlemeler niteliğinde olup bu oluşumu 'müzik belleği niteliği' (Alpyıldız, 2012: 92-93) ile 'gelenek ve moderniteyle olan ilişkisi' (Demir, 2017: 215-220) bağlamında irdelemektedir. Bu literatürde 'renk saz' tabirinin doğrudan geçmediği ama içeriğinde bu pratikle ilgili bilgilerin yer aldığı araştırmalarda da pratiğe ilişkin dolaylı ve sınırlı bilgilere erişmek mümkündür. Literatürde, 1947'de kurulan Yurttan Sesler'in ilk çalgı grubunun, sadece bağlama yorumcularından oluştuğu, bazı zamanlar Sarısözen'in kabak kemanesini çalışmalara getirdiği³ ama sonradan renk sazlar olarak kabul edilecek çalgılardan mey, zurna ve kavalı icra etmesi için Seyfettin Sıgmaz'ın kuruma 1950'de katıldığı aktarılır (Alpyıldız, 2012: 87). Demir ise etnomüzikoloji de müzikal değişim konusunu, belirli bir zaman diliminde değişimi süreçte gözleyenleri ve yaşayanları sorgulama fikriyle irdelemeye dayalı çalışmaların genellikle ihmal edildiğini ileri sürer (2017: 214-215) ve kendi araştırmasında bu metodolojiyi otoetnografik bir desenle örnekleyerek Yurttan Sesler olgusunu gelenek ve modernite ilişkisi bağlamında inceler. Ayrıca bu eser, bağlama takımının icra biçimi sürdürülürken bu saz dışında kalan bazı halk çalgılarının orkestraya eklemlendiğini ve bunların renk saz olarak isimlendirildiğini belirten öncü çalışmadır. Görüldüğü üzere literatürde, pratiğe ilişkin pek çok yönden boşluklar bulunmaktadır. Bu araştırma ise doğrudan bu pratikle ilgili bilgileri tarihsel akış mantığı içinde ve yaşayan kaynak kişi deneyimlerinden hareketle derinlemesine elde etmeyi amaçladığından ve tarihsel tanıklıklara sahip bir çalışma grubundan verilerini elde etmesi hasebiyle alana yeni veriler sunmaktadır. Araştırmada, Yurttan Sesler oluşumu ve sonrasında, halk çalgılarına olan yaklaşımı odağına alarak bağlama çalgısı dışında kalan ve 'renk saz' olarak nitelendirilen çalgıların odağındaki pratikler çeşitli yönlerden incelenmiştir. Bu deneyimlerde, Türkiye'deki icat edilmiş bir gelenek olarak halk müziği topluluklarında renk sazı fenomeninin ve pratiklerinin nasıl algılandığı anlamaya çalışılmıştır. Bu amaç doğrultusunda, Anadolu'nun telli halk sazlarından bağlamayı, ailesini ve üflemeli halk çalgılarını icra edebilen ve de renk sazı kavramının üretildiği ve benimsendiği çalgı topluluklarında yorumculuk yapmış isimlerle gerçekleştirilen görüşme verileri, Schils (1981) ve Alexander (2016)'ın gelenek teorileri bağlamında analiz edilmiştir. Araştırmada katılımcı görüşleri aracılığıyla tanımlamalara, algısal saptamalara ve değişim sürecinin karakteristiklerine dair temel üç başlıkta betimlemeler yapılarak halk çalgıları pratiklerinde icat edilmiş geleneklere ilişkin tümevarımsal bir bakış açısına erişilmiştir.

³Görüşmeler yaptığım uzmanlardan bazıları, buradan, Sarısözen'in kabak kemane icra edebildiği/ettiği anlamını çıkarmakta şüpheci olmak gerektiğini metinde belirtmemde ısrarcı olmuşlardır.

Araştırmada ‘bağlama ve üflemeli çalgı yorumcularının ‘renk saz fenomeni ve pratiklerine dönük deneyimlerinin karakteristiklerinin belirlenmesi’ için aşağıdaki alt sorulara cevaplar aranmıştır:

1. Renk saz fenomeni ve pratikleri, bağlama ve üflemeli çalgılar yorumcuları tarafından nasıl tanımlanmaktadır?
2. Bağlama ve üflemeli çalgılar yorumcularının ‘renk sazı yorumcusu’na dönük algıları nasıl şekillenmektedir?
3. Bağlama ve üflemeli çalgılar yorumcularının deneyimlerine göre renk sazı pratiklerinde geçmişten günümüze yaşanan değişim ve dönüşümler nelerdir?

YÖNTEM

Araştırma Deseni

Araştırma nitel bir çalışma olup fenomenolojik bir desene sahiptir. Fenomenolojik araştırmalar, birkaç kişinin bir fenomen ya da kavramla ilgili deneyimlerindeki ortak anlamları ortaya çıkaran ve bir fenomeni derinlemesine yaşayan kişilerin deneyimlerinin özünü anlamayı hedefleyen bir desendir (Creswell, 2018). Bu araştırmada çalışma grubunun renk saz fenomenine dönük bir tanımlama yapmaları ve bir renk sazı yorumcusu olma fenomenine ilişkin algıları belirlenerek tümevarımsal bilgiler edinmek amaçlanmıştır. Araştırmada betimleyici fenomenoloji (Creswell, 2007, aktaran Güler vd., 2015: 237) benimsenmiş fenomeni etkileyen tarihsel ve kültürel bağlamdan ziyade deneyimin ‘nasıl’ olduğu odağa alınmıştır. Renk saz pratiklerini yürüten ve bu pratiklere şahit olan öğretici ve yorumcuların deneyimlerinden hareketle Türkiye’de resmi halk müziği geleneğinin gelişim, değişim ve dönüşümün bir kesitini derinlemesine ele almamızı sağlayan ifadeler belirlenmiş, bunlar birleştirilerek temalara erişilmiş ve ilgili deneyime ilişkin esaslara ulaşılmıştır (Creswell, 2007, akt. Güler vd., 2015: 237)

Katılımcılar

Araştırmada katılımcıların belirlenmesinde bir dizi ölçütün karşılanmasını gerektiren ‘ölçüt’ (Marshall ve Rossman, 2014) ve araştırmanın amaç ve içeriğine uygun olan kişiden bir sonraki erişilebilecek uygun kişinin bilgilerini istenmesini gerektiren ‘kartopu’ örneklem (Patton, 2005) tercih edilmiştir. Katılımcılara ilişkin demografik bilgiler tablo 1’de sunulmuştur:

Rumuz	Çalgısı	Yaş	Geçmişte çalıştığı kurumlar	Son kurumundaki mesleki kıdem	Çalgısını icra ettiği toplam süre (yıl)	Çalgıyı öğrettiği süre (en az, yıl)
FE	Üflemeli çalgılar (sipsi, zurna)	61	TRT	28	51	1
RY	Üflemeli çalgılar (mey, kaval, zurna)	66	TRT	37	55	5
HG	Üflemeli çalgılar (kaval, mey, zurna)	58	TRT	36	44	4
MA	Bağlama	54	TRT	30	46	25
MÜ	Bağlama	65	TRT, Bir Devlet Üniversitesi	7	53	4
Ort.		60.8		27.6	49.8	7.8

Tablo 1. Katılımcıların demografik bilgileri.

‘FE’, TRT Ankara radyosunda üflemeli sazlar yorumculuğu yapmış olup zurna, sipsi, zambır ve kaval çalgılarını icra etmiştir. Bir devlet üniversitesindeki öğrenci topluluğuna kaval dersleri de vermiş, çalgısını farklı kurumsal girişimlerde öğretmiş bir üflemeli sazlar yorumcusudur. ‘RY’, TRT kurumunda üflemeli sazlar yorumculuğunu uzunca yıllar yürütmüş yurt içi ve yurt dışı çeşitli konser faaliyetlerinde görev yapmış bir üflemeli sazlar yorumcusudur. ‘HG’, bir devlet üniversitesinde ve bir çalgı topluluğunda 2 yıl boyunca çalgısının derslerini vermiş, çeşitli konser bant ve kayıtlarda üflemeli sazları icra etmiştir. ‘MA’, TRT’de uzun yıllar koro şefliği ve bağlama yorumculuğu yapmıştır. ‘MÜ’, TRT’de uzun yıllar program yönetmenliği ve yapımcılığı yapmış ve halk müziği gençlik korolarını çalıştırmıştır.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Görüşmelerde araştırmacı tarafından hazırlanan ve uzman görüşleri alınarak son hali verilen yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Formun birinci kısmında katılımcılara ilişkin demografik bilgileri belirlemeye dönük, ikinci kısmında ise araştırma problemleri doğrultusunda hazırlanmış sorular yer almıştır.

Geçerlilik ve Güvenilirlik

Katılımcıların belirlenmesinde ölçüt ve kartopu örneklem kullanılmıştır. Bu bağlamda, renk saz pratiklerine dayalı geleneği anlamlandırabilmek için, araştırma ‘Radyo ağzı’ (Mak, 2020: 11-12) veya ‘radyo stili’ denilen bir müzik ses kıvamını üreten ‘Yurttan Sesler’ ekolünün etkisini gösterdiği ve sürdürdüğü yıllardan günümüze kadar geçen süreçte bu pratiklere ilişkin bilfiil deneyimleri olan bir çalışma grubu ile çalışılmıştır. Böylelikle pratiklere ilişkin değişim ve dönüşümlerin doğru bir bağlamda ele alınması hedeflenmiştir. Çalışma grubunda yer alan katılımcıların, ortalama yaşlarının, son kurumlarındaki mesleki kıdem ortalamasının ve çalgıyı çalma sürelerinin ortalamalarının oldukça yüksek olması veri zenginliği ve çeşitliliği açısından önemlidir. Görüşmelerde kullanılacak soruların geçerlilik ve güvenilirlik teyidinde uzman görüşlerinden yararlanılmıştır. Görüşme tarihleri katılımcıların uygunluklarına göre belirlenmiş, görüşmelerin her birine araştırmanın amacı ve kapsamı hakkında bilgi verilerek ve ardından etik prensipler doğrultusunda gönüllülük teyitleri alınarak başlanmıştır. Metinde katılımcılara rumuzlar verilmiştir. Görüşme sonrası metinleri deşifre edilerek görüşmecilerle paylaşılmış, revize edilmiş ve sonrasında katılımcılardan teyit alınmıştır. Görüşme deşifreleri tekrar tekrar okunmuş ve kodlama aşamasında işbirlikli kodlama tercih edilmiştir. Katılımcılar arasına üflemeli çalgı yorumcularının yanı sıra bağlama çalgısı yorumcularının alınmasıyla renk sazı pratiklerine, renk sazı yorumcuları ve ana saz yorumcuları perspektiflerinden bakabilmek ve veri çeşitliliğini sağlayabilmek amaçlanmıştır.

Etik Kurul Kararı

Bu araştırma; Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu tarafından 21.02.2024 tarihli 42 nolu karar sayısı ile onaylanmıştır.

BULGULAR

Tema 1: Yorumcuların deneyimlerinde ‘renk saz’ tanımı

Katılımcıların deneyimlerinden hareketle renk saz fenomeni öncelikle bir ‘gelenek’tir ve bu geleneğin bazı işlevlere sahip olduğunu söylemek mümkündür. Katılımcılarla gerçekleştirilen görüşmelerden elde edilen verilerin tamamında bu ortak ‘ön kabul’ sert bir şekilde göze çarpmaktadır:

‘Renk saz aslında bağlamanın haricindeki bütün sazlara verilen isim olmuştur. Geleneksel bir isim aslında renk saz. Bağlama ve bağlama ailesi temel sazlardır bir orkestrada. Onun yanında çalınan bütün enstrümanlar renk katmıştır. Renk saz olarak adlandırılmışlardır. Yani çalınan esere renk katıyor anlamında kullanılmış, (...) incitmeden renk katıyor. ‘Aslında işin içinde değil ama biraz olsun renk katıyor’ anlamında kullanılmış’ (MA).

Verilen örnekte yorumcu, tanımını gelenek vurgusundan yararlanarak yapmakta bu pratikleri geçmişten gelen bir gelenek olarak nitelendirmektedir. Katılımcıların bu ön kabulü araştırmanın veri kaynağı konumundaki yorumcuların kavrama bakışını anlayabilmek adına önemli ipuçları vermektedir. Katılımcı yorumundan hareketle ‘işin aslını yapan ve temel çalgılar olan renk saz dışındaki çalgılar’ın ürettiği müziğe ‘renk katması’ doğal olarak bu fenomen ve pratiği bu manada ‘işlevsel’ kılmaktadır. Çünkü yorumcuların söylemleri analiz edildiğinde rahatlıkla görülen bu durum üç noktada şekillenmektedir. Birincisi, bağlama ve ailesi çalgılarının ürettiği müziğe ‘renk katılması gerekliliği’ne olan vurgudur. Bu, ana çalgının ürettiği müziğin ‘renk’lendirilmesi gereğinin hissedilmesine dönük ‘endişe’lerle ya da ‘yönelim’lerle karşılık bulmaktadır. İkincisi ise ‘asıl iş’te yeri veya sorumluluğu olmamasıdır. Başka bir deyişle renk sazların ana çalgı olarak değerlendirilen bağlamanın yanında bir yardımcı rol üstlenmesine dönük alt metinlerin varlığıdır. Üçüncü nokta ise tüm bu algıları şekillendiren ‘işlevsellik’ kodlarıdır. Bu kodlar, yorumcuların kavrama ilişkin oldukça girift bir anlamlandırma tercihini gözler önüne sermektedir. Örneğin aşağıdaki katılımcı yorumlarına göre bu pratiklerin ‘destek olma’, ‘aralıklarla müziğe renk katma’ gibi en temel iki fonksiyonu fenomenin tanımlanmasında işe koşulmaktadır:

‘Renk sazların atıl (olduğu, y.n) ya da yandan (ana çalgıya destek olduğu, y.n) arada bir renk kattığı gibi düşünülebiliyordu eskiden’ (MA).

Dolayısıyla deneyimlerde vurgu yapılan bu işlevler, bu çalgıları doğrudan ikincil bir eşlik sazı konumuna itmektedir. Bu geleneğe göre ‘renk saz, bir ‘eşlik sazı’, bir ‘yardımcı saz’dır ve pratiklerde hiçbir zaman ‘ana’, ‘temel’ ve ‘başat’ çalgı rolünü üstlenmemiştir:

‘Temel saz bağlama, her şeyi (ve, y.n) her şeye çalabilen (demekti, y.n), renk saz, ona (bağlamaya, y.n) eşlik eden çalgılar anlamında (kullanılmış, y.n). (...) Temel saz bağlamadır. Renk sazı tanımlaması bağlama çalgısının dışındaki çalgıların tümüne verilen (...) ‘Yurttan Sesler’i yapılandıran kadronun verdiği bir isimlendirmedir’ (FE).

‘Bağlama dışındaki (..) sazlara renk sazları adı verilmiştir (...) ana grup, ana saz, bağlama olduğu için bizim çaldığımız enstrümanlar, o bağlama grubunun içerisinde bir renk (olarak, y.n) ifade edilirdi’ (RY).

‘Bizim temel sazımız bağlama yani bizim temel(-imiz y.n) bağlama. (Renk sazlar ise, y.n) kabak kemanedir, kavalıdır, neydir, zurnadır’ (HG).

Öte yandan yorumcuların tanımlamalarını yaparken ‘işlev’e değindikleri görülmektedir. Deneyimlerine göre, bu kavram, bir tanımlama yapmayı ve tarif kolaylığı sağlamayı, partiyon paylaşımlarını, trafiğin düzenlenmesini içeren icra öncesi hazırlık çalışmalarındaki ‘etiketleme’ fonksiyonu nedeniyle yararlı bir tercihtir:

‘O bir kolaylık (amaçlıyordu bir çalgı grubunu, y.n) tanımlamak için, (...) kolaylık sağlamak için bir tarifti’ (MÜ).

‘Bir isimlendirme (yapmak, y.n) istediler (bu çalgılar için ve, y.n), bu isim altına sıraladılar’ (FE).

‘(...) radyolarda yayınlarda anons (ederken, y.n) bir isim vermek gerekiyor(du). İnce sazlara dediğimizde sanat/klasik müziğinde kullanılan sazlara tarif ediyor (ve bu çalgılar anlaşılıyordu, y.n). (Bağlama dışındaki sazlarımız ise, y.n) renk sazları (olarak ifade ediliyordu. Bunlar, y.n) mey,

balaban, kaval, dilli kaval, kemane, kabak kemanedir. (Sonrasında bu çalgılar, y.n) renk sazlar olarak kaldı' (MÜ).

'Nasıl gelişti, sanırım ünison bir program yaptığımızda ünison notalarının altına hangi parti(yi kimler çalacak y.n) tek tek partiler yazılmadığı için ünison notaya, girişi bu kısmı bağlamalar, şu kısmı renk sazlar (çalsın diye işaretlenirdi, y.n). (..) Renk saz, işte hangileri çalacaksa, tar, işte kabak kemane, mey, kaval böyle yazılıyordu. Sonra bu (bir, y.n) pratiğe dönüştü (..) notayı takip edip partisi geldiği zaman bu grup çalışıyordu' (MÜ).

Renk saz yorumcularının neredeyse tamamının bu ifadeyi tanımlarken özellikle işlevsellikle ilgili kodlar bağlamında bağlama çalgısını 'ana çalgı' olarak kabul etmesi bir bakıma oldukça doğal görünmektedir. Bu durumun 'gelenek' olarak kabulü ise bir o kadar dikkat çekicidir. Gelenekte hiçbir çalgının ana saz olarak kabul edildiğini görmek mümkün olmamasına rağmen 'Yurttan Sesler'in geleneğin icadı bağlamında değerlendirilebilecek uygulamalarından biri olarak bağlama, diğer çalgılardan farklı bir konuma alınmıştır. Anlaşılmaktadır ki renk sazının tanımlanması doğrudan ana çalgı-yan/yardımcı çalgı sınıflandırmasıyla doğrudan ilişkilidir ve çalışma grubumuzda yer alan katılımcılar çerçevesinde hem bağlama hem üflemeli çalgılar yorumcularının görüşleri bu konuda ortaktır. Ayrıca renk sazları oluşturan çalgılara ilişkin bir fikir birliği vardır. Katılımcılar, bu pratiklerde kaval, kabak kemane, kemençe, sipsi, klarinet, zurna, mey, tar ve kemençe çalgılarının her birine ve tamamına bu ismin verildiğini aktarmaktadır ve bu konuda bir görüş ayrılığına rastlanmamıştır.

Tema 2: Bağlama ve üflemeli sazlar yorumcularının renk sazı yorumculuğuna dönük algıları

Renk sazlara ve bu çalgıların yorumcularına ilişkin o dönemdeki algıyı anlamaya çalışmak ta bu fenomenin ve pratiklerinin kapsamlı ele alınması bakımından önemli ipuçları verebilir. Renk sazı pratiklerinin karakteristiklerini anlayabilmek, renk sazı yorumculuğuna dönük algıları belirlemenin sunacağı ipuçlarını elde edebilmek için katılımcılara bu algıyı belirlememizi sağlayacak bir soru yöneltilmiştir. Elde edilen katılımcı görüşleri, renk sazına olan yaklaşımın, çalgıyı icra eden çalıcının müzikal ve virtüöziteye dayalı kapasitesine göre değişebildiğini göstermektedir. 'Renk sazı' kavramına ve renk saz yorumcularına dönük algıların olumlu ve olumsuz seyirlerini de yorumcunun müzikal kimliği belirleyebilmektedir. Örneğin aşağıdaki doğrudan alıntılar, virtüözite seviyesi birbirinden oldukça farklı iki renk sazı yorumcusunun bu farklılıkları nedeniyle renk sazlarına dönük algıları şekillendirdikleri ve çeşitlendirdiklerini göstermektedir:

'Benim radyoya girdiğim dönemde kemaneyi İhsan Mendeş çalışıyordu. Gerçekten çok yetkin bir isimdi. Çok güzel icraları vardı. Neredeyse radyo kayıtlarında her zaman tonmaysterlerin sesini en önde açtığı bir çalgı(cı, y.n)ydı. Çünkü baskıları çok sağlam (idi, y.n). Hemen hemen her şeye İhsan çalar, hani, ona, 'sen burada çalma' dedikleri eser çok az olurdu' (FE).

'Özellikle kemençe sanatçımız vardı rahmetli (bu, y.n) sanatçımızla ortak bir eser çalamazdık. Neden? Dedğim gibi baskıları tutmazdı. Entonasyon bozukluğu olurdu orkestra içerisinde. Onu tek çaldırırđık. O da 'tek çalmak'tan (solo çalmak, y.n) aslında çok mutlu olurdu. Yani onun da işine gelirdi tabiri caizse. Yine bir mey sanatçımız, asla mey(inin entonasyonu, y.n) tutmazdı orkestrayla çalarken. Biz sadece, Güneydoğu, Doğu türkülerinde ya da işte balaban mey kullanılabileceği yerlerde rica ederdik. Ama görürđük ki işte kötü oluyor, müzikal bir şey olmuyor, biz de sadece mey şurada çalsın, artık (burada, y.n) sussun gibi partisyonlar yapardık' (MA).

Görüldüğü üzere bir renk sazı yorumcusunun icra stili ve virtüözitesi nedeniyle oldukça olumlu tepkiler alabildiği görülebilirken aksi durumdaki renk saz icracısının şefin entonasyonel ve müzikal kaygıları nedeniyle icrasına sınırlama ve kısıtlılık getirilebilmesi öncelikle orkestrada renk sazının konumlandırılmasına etki etmektedir. Başka bir deyişle, renk sazlara ve renk sazı yorumculuğuna dönük algıları belirleyen etmenler arasında renk sazdan çok o dönemde yorumcunun müzikal yetkinlik ve virtüözitesinin etkili olduğu anlaşılmaktadır. Renk sazlarına dönük algının renk sazı

yorumcusu olma boyutuna ilişkin faktörleri belirleyen bir diğer unsur da yorumcu sayısı olduğu anlaşılmaktadır. Renk sazlarını icra edenlerin sayıca az oluşunun, onların ‘kıymet’ini ve tercih edilirliliğini arttırdığı yönünde bir algı mevcuttur:

‘O alan, insanların çok fazla uğradığı bir alan olmayabilir, çok kalabalık bir sayıda değilsiniz. Dolayısıyla insanların gerek kadro anlamında gerek başka anlamlarda sizi tercih etme şansı daha yüksek (...) öyle bir avantajı olmuş olabilir’ (FE).
 ‘Olumluydu. Renk sazi iyi çaldığımız zaman zaten (olumlu manada, y.n) sivriliyorsunuz orada. Bir ayrıcalığınız oluyor. Şimdi mesela 20 tane bağlama var, onların içinden kaç tanesi sivrilebilir ki? Biz şimdi toplu çalışıyoruz. 20 tane bağlama çalışıyordu. Bir tane kaval, bir tane mey, bir tane tar, bir tane kemane. Öyleydik yani. İkinci bir adam yoktu. İki(nci bir, y.n) kaval, mey yok’ (HG).

Renk sazların çalgısal karakteristiklerinden kaynaklı bazı gerçeklikler, bu çalgılara ve yorumcularına olan algıları şekillendiren bir diğer unsur gibi görünmektedir. Örneğin renk sazi olmanın/çalmanın doğasının bazı gerekleri ve gerçekleri vardır. Yapısal bakımdan sahip oldukları farklılıkların yanı sıra tını, ses gürlüğü üretme kapasiteleri, çalım ergonomisi, ses sahası genişliği gibi yorum potansiyellerinin tamamı, bu çalgıları kendilerine has bir niteliğe kavuşturan öğeler, onları doğal olarak farklı bir konuma iten önemli faktörler olmuşlardır:

‘Bazı çalgılar (...) sipsi örneğinde(ki gibi, y.n) girdiği yerde imzasını atan, insanlara tebessüm ettiren ve başka icraya gereksinim duyurmayan bir icra biçimi. Zurnada da aynı şeyi söyleyebiliriz. Siz (belli eserlerde, y.n) baştan sona o zurnayı o eserde kullanamazsınız ses frekansı açısından frekanslar da önemlidir çalgılarda, bazı frekanslar insanı yorar’ (FE).
 ‘Zaten zurna çaldığın zaman (...) solistsin zaten. Hata yapma lüksün yok. Çok dikkatli çalman, falso vermemen, akorttan çıkmaman gerekiyor’ (HG).

Sipsi gibi üflemeli çalgılar arasında kendine has bir yer edinerek oldukça karakterize olmuş, tabiri câizse ‘nev-i şahsına münhasır’laşmış bir tınıya sahip bir çalgının veya zurna gibi diğer üflemeliler arasından ses üretme kapasitesi yönünden sahip olduğu avantajla öne çıkabilen bir çalgının orkestra içinde farklı bir noktada misyonlar üstlenmesi oldukça doğal karşılanmaktadır. Bu, renk saz dışında kalan ana sazın/sazların ise yapısal karakteristikleri gereği bir üflemeli sazın tınısını ve yahut bir toplulukta çok sayıda kullanılsalar bile zurna gibi bir çalgının ses üretme kapasitesini yakalamalarının, bir orkestra içinde akustik manada mümkün olamamasıyla da ilgilidir. Çalışma grubumuzun icra ettiği müzik tarzı bağlamında amaçlanan müzik türündeki herhangi bir sanatsal gösterinin tamamını sipsi ve zurnaya ayırmak, istenen ve karşılaşılan bir durum değildir. Renk sazlarının çalgısal karakteristikleri, üyesi oldukları orkestral yapının içindeki potansiyellerinin ne şekilde kullanılacağı ve bunun üretilen müziği nasıl şekillendireceği gibi sanatsal kaygıların da renk sazi yorumculuğuna ilişkin algıları şekillendirmiş olabileceğini düşündürmektedir. Aşağıdaki örnekte bu orkestral yapıda bu tür çalgılardan yararlanmaya ilişkin ilginç bir deneyim yer almaktadır:

‘Renk sazın avantajları çok fazla. Özellikle zurna (...) sahneyi dolduruyor. Renk sazlar orkestrayı toparlıyor, orkestraların içerisinde bir yıldız gibi parlıyorsun. Seyirciden alkış alıyorsun. Orkestraların içerisine gerçekten bir **renk** katıyor çaldığın enstrüman’ (RY).

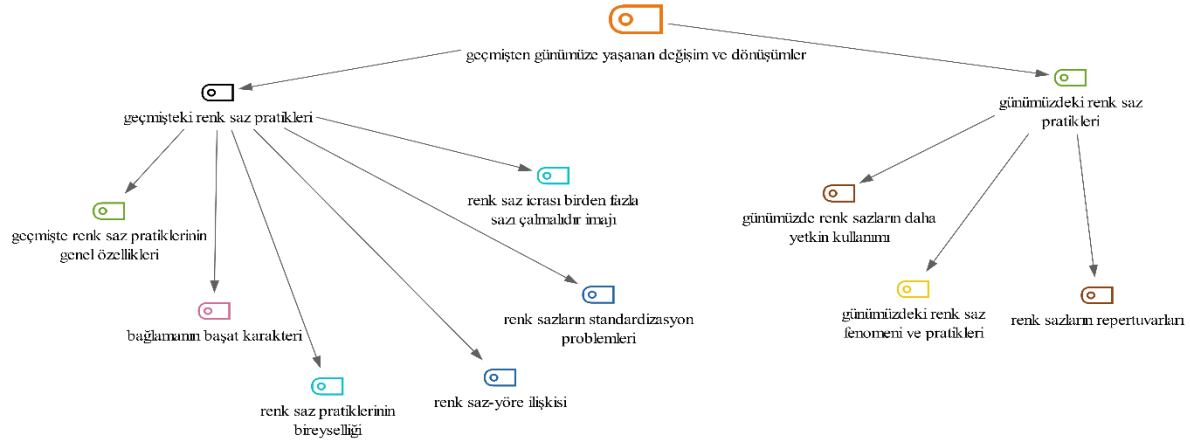
Bu deneyim gibi çok sayıda deneyim, yukarıda bahsedilen çalgının karakteristik özelliklerinden kaynaklı avantaj durumuyla ilgili orkestral bir faydacılığa işaret etmektedir. Bu durum katılımcılarca olumlu bir perspektiften ele alınmaktadır fakat bazı katılımcılar üflemeli saz ve bağlama yorumcularının ‘renk saz’ kavramına dönük algılarını şekillendiren bazı deneyimlerde olumsuz ifadeler de kullanmışlardır:

‘Renk saz’ ben radyoya girdiğim zaman duyduğum bir kelimeydi ve ben bundan hiç hoşnut değildim. Şöyle bir algı oluyordu, renk saz bütün (ezgileri, y.n) çalamayan, (...) o manada algılanmış. Bu, benim algıladığım ve bana hissettirileni söylüyorum (...) birazcık sanki ‘olsa da olur, olmasa da olur’ mantığında algılanmış ve beni biraz rahatsız eder bu anlayış (...) bendeki algı, negatif. (Sanki, y.n)(...) her şeyi çalamayan işte o (eserde, y.n) susması gereken çalgının aslında kapasitesini yakalayamayan (demek, y.n). Renk saz vurgulaması, (...) o orkestra içerisinde ezgileri çalarken gerekli olduğu zaman kullanılması gereken çalgılar(dı, y.n)’ (FE).
 ‘Ötelenmiş (dışlanmış y.n) sazlar anlamına da geliyordu. Öteleniyordular aslında’ (MA).
 ‘Evet, bizim dönemimizde bir sınıfsal ayırım vardı hakikaten’ (MÜ).

Görüldüğü üzere bu tip deneyimlerde geçmişte çalgısal pratiklerde bir çeşit adı konulmamış ‘hiyerarşi’nin, yorumculara yadsınamaz seviyede kendini hissettirdiği görülmektedir. Buradan renk saz yorumculuğuna ilişkin algıların arasında, renk sazı yorumcusunun diğer ‘ana’, ‘temel’ çalgı yorumcularının ardılı olarak konumlandırılmalarının da etkili olduğu anlaşılmaktadır. Hem bağlama hem renk saz yorumcularının bu konudaki görüşleri ortakdır.

Tema 3: Bağlama ve üflemeli sazlar yorumcularına göre renk sazı pratiklerinde geçmişten günümüze yaşanan değişim ve dönüşümler

Deneyim sahibine bir olgunun betimini yaptırmak, çoğu zaman geçmişle bağlantı kurmasını sağlayabilir. Bu amaçla katılımcılardan geçmişten günümüze renk saz pratiklerinin ‘nasıl/ne yönde değiştiği’ne dönük deneyimlerini aktarmaları istenmiştir. Ardından renk saz fenomeninin geçmişten günümüze olan değişimini yansıtan katılımcı deneyimleri kodlanmış, içerik analizi sonrasında geçmiş ve güncel pratikler şeklinde iki temada olgu incelenmeye çalışılmıştır:



Şekil 1. Geçmişten günümüze renk saz pratiklerinde yaşanan dönüşümlere ilişkin kod-kategori hiyerarşisi.

Geçmişteki renk saz pratikleri

Geçmişteki renk sazı pratiklerine ilişkin farklı kodlar, şekil 1’de görülmektedir. Katılımcıların, bu renk sazı yorumcuları için ‘tek’, ‘ferdî’, ve ‘bireysel’ kelimelerini baskın şekilde kullanmalarından geçmişte renk sazı yorumcusu olmanın öncelikle akla solo karakteristiği ve yorumları getirdiği anlaşılmaktadır. Başka bir deyişle renk sazı pratiklerinin karakteristiği daha çok ‘bireysel’ mahiyetteki icralarla şekillenmektedir:

‘Daha önce de ferdî çalınıyordu bu çalgılar, Yurttan Sesler içerisinde, yalnız başına... Bolulu Kemalettin Kaya gelir, dilli kavalı çalar giderdi ya da örneğin Tokatlı birisi gelir, çalar giderdi. Orkestra içerisinde girmeye başlaması 80’li yıllardır, çok geç tabii’ (FE).

‘Radyoda çok iyi biliyorum, kemeñçe sanatçıların tek başına icralarına müsaade ediliyordu. (...) bir tulum sazını örnek verirse çok eskilerde, tulum sazı icra eden kişiler sadece yöresel oyunlara, horonlara eşlik ederdi’ (MA).

Bu solo yorum karakteristiğinin zorunlu bir ihtiyacın ürünü olduğu katılımcılarca vurgulanmaktadır. Bu zorunluluk renk sazı yorumcularının müzikal hakimiyetleriyle doğrudan ilgili bir durumdur ve yaşanan orkestral problemlerin aşılmasında bir yol olarak renk sazlarının solo kullanımı geçmişte bir ‘mecburiyet’ haline gelmiştir. Bu mecburi çözüm yolunu aşağıdaki doğrudan alıntılarda açıklayan katılımcıların bu deneyimleri renk saz fenomeninin müzikal hakimiyeti nispeten zayıf yorumcular ile kısmen özdeşleştiği algısına dair önemli ipuçları içermektedir:

‘Büyük bir gelişme kaydetti (virtüozite açısından, y.n) bazı renk saz dediğimiz enstrümanlar. Mesela bir mey sazını bundan 20 sene önceki yorumcularla çok orkestra içerisinde kullanamıyordunuz. Neden? Belki çok hâkim değildiler ya da yapısal olarak işte kamıştan oluştuğu için çeşitli ses dejenerasyonları yaşıyordu’ (MA).

‘Farkındaydılar (renk sazı çalanlar, y.n) ama yapacak bir şey yoktu. Çünkü yani o mi sesini bastığı zaman pest tınladığı zaman, o minin sesi pest, ‘bak bu mi sesinin pest tınlaması işte bize sıkıntı veriyor, antimüzikal bir şey yaratıyor’ dediğimizde, onlar da ikna oluyordu. Yani o sese gayret ediyordular aslında çıkarmaya ama icra içerisinde bir türlü o mi sesi tam istediğimiz gibi sağlam, sağlıklı gelmiyordu. Rencide (edilmiş, y.n) ya da böyle ötelenmiş tabii ‘aman çalmasını!’ dediğimiz durumlar da olmuştur tabii ki. ‘Çalmasını sadece dinlesin’, ‘sadece dinle sen burada çalma!’ ‘aslında çalsan iyi olur ama olmuyor, olmadığı için burada dinlen, dinle’ gibi tabirler kullanılırdı eskiden. Ama şu anda artık bunlar çok eskide kaldı (MA).

‘Radyoda çok iyi biliyorum, (toplu çalınca, y.n) sazlarla uyumsuz olduğu için kemeñçe sanatçıların tek başına icralarına müsaade ediliyordu. Yani ‘sen bir tane çal söyle ya da bir tane horon çal’ diyorduk’ (MA).

Geçmişte renk saz pratiklerine doğrudan etki eden bir diğer önemli unsur ise çalgıların organolojik özelliklerinin ve yorumlanma potansiyellerinin keşfidir. Yukarıda değinilen yorumcunun müzikal hakimiyeti unsuruyla doğrudan bağlantılı olan bu gerçekliğe göre çalgılar, yorumcusunu çeşitli yönlerden zorlamakta ve üretimi hedeflenen müzikteki paydaşlığını sınırlamaktaydı:

‘Bu çalgıların belki de standartla ilgili problemleri vardı. Bunların bir disiplin içerisinde kullanılmaya başlaması birazcık geç’ (RY).

‘Şimdi bağlama perdeleri (bir çalgı, y.n) biliyorsunuz. Beş tane on tane bağlamanın bir arada perde ayarı yaparak çalmaları mümkündü ama biz bir kaval yanında bir zurna ile orkestraya çaldırdığımız zaman entonasyon problemleri oluşuyordu. Bu, yorumcularla ve sazın gelişimiyle de ilgili’ (MA).

‘Yokluklar içerisinde geldik tabii. Şimdi dediğim gibi hem ilkel enstrümanlar olmasının sebebi (...) tamamen el yapımı ile ilgili. (...) şu an evimde sayısız çalgı var, hepsini doğru ölçüleri bulana kadar maddi yönden çabalarla elde ettim. İşte onu almışım, olmamış, öbürünü almışım, olmamış, üzerinde oynamışım, olmamış (...) sağlam bir zurna veya mey veya kaval neyse, elde etmek için çok mücadeleler verdik’ (RY).

Yukarıda da belirtildiği gibi geçmişte çalgı topluluğunda renk sazların ikincil bir yeri vardır ve başat çalgı, bağlama ve ailesidir. Katılımcı söylemlerindeki birincil-ikincil kodlarıyla ana saz-renk saz kodları oldukça paraleldir. Bu paralellik de daha çok yorumcuların virtüozitelerinden kaynaklanmaktadır:

‘TRT ve Yurttan Sesler’de ana saz olarak bağlama kabul edilmiş (...) Biraz ikincil grup gibi oluyor (du renk sazlar, y.n)’ (HG).

‘Siz (renk sazlar, y.n) bazı şeylere eşlik edemiyorsunuz’ (...) ‘yorumcuların performansının sınırlı olması, -yetersiz demeyelim-, sınırlı olması ve baskın dediğimiz grubun söz sahibi olması, işte sen ‘burada çalma, burada çal’ diyerek (böylelikle, y.n) renk olgusunu kabul ettirmiş oluyor o gruba’ (FE).

Çoğu zaman adı konulmamış bir şekilde ‘başat saz-yan saz’, ‘ana saz- yardımcı saz’, ‘asıl saz-renk saz’ gibi ayrımların kendini nota yazımından performans kayıt süreçlerine, çalgı ve ses topluluğu şef tayininden partiyon dağılımlarına kadar çok farklı basamakta yansıttığı katılımcı görüşlerinde vurgulanmaktadır:

‘Bizde bağlama temelli bir orkestra Yurttan Sesler ya da koro oluşturulduğu için her şey bağlamaya göre(ydi, y.n). Notalar tamamen bağlamaya göre yazılmış vokal notaları da neredeyse o anlayışta idi. Üflemeli çalgılar baz alınmamış (...) notalamada bir çalgıyı notalarken hep bağlamayla çalmışlar. ‘Bu bağlamayla nasıl çalınır?’ diye düşünüp ona göre notaya almışlar. (...) Şimdi bu algı çok doğru bir algı mı? O zaman sen mesela sipsiyle çalınan bir ezgiyi herhangi bir bağlamayla çalabilir misin? Çalamazsın. Her çalgının bir karakteri, bir kişiliği vardır’ (FE).

‘Siz idare edin, siz biz istediğimiz zaman ya da bağlama müsait olduğu zaman, (icraya dahil olun, y.n.) ama bağlama her (kısımda icraya dahil, y.n.) olabilir’ (denirdi, y.n)’ (FE).

‘Dediğim gibi bağlamayı merkeze konduğu için bağlama icra eden mutlaka grubun şefi (idi)’ (MÜ)

‘Tepki de oluyordu her yerde, her banta girdiğimizde işte ‘(a üflemeli saz yorumcusu, y.n) sen çal, (b üflemeli saz yorumcusu, y.n) sen çal!’ dendiği zaman tepki bile aldığımız oluyordu (bağlama grubundan, y.n). ‘Biz burada neyiz, biz niye çalmıyoruz’ gibi şeyler de yaşardık’ (HG).

Öte yandan renk saz grubunda yer alan her bir çalgı daha çok bir yöre ile özdeşleştirildiğinden, bir renk sazın Anadolu’nun tüm yörelerinden eserlerin icrasında kullanımı söz konusu olmamaktadır. Başka bir deyişle, renk sazı pratikleri yöresel bir sınıflandırmayı içinde barındırır. Bu sınıflandırmaya göre belli çalgılar belirli yörelerin ezgilerinde çalınırken bu yörelerin dışındaki yörelere ait ezgilerde renk sazların icrası beklenmemektedir:

‘(...) Mesela bir zeybek ezgisi geldiği zaman ‘meye sen çalma’ denir. Neden? Çünkü mey, kullanım itibarıyla -Erzurum, Artvin’nin doğu bölgelerinde kullanıldığı için- bu bölgelerde zeybek havasının olmadığı düşüncesiyle, çalgıyı biraz yerel olarak gördükleri için, bu taraftaki (örneğin, y.n) Ege’deki bir ezgiye çalınmasını istemedikleri için çalanlara ‘yok yok yok sen burada çalma!’ dendiğini defalarca duydum’ (FE).

‘Herhangi bir Doğu ezgisi için, perdesi ya da çalınabilirliği müsait olmasına rağmen renginden dolayı o ezgiyi siz sipsiyle çalamazsınız’ (FE).

Bu yöre-renk saz eşleştirme pratiği, özellikle başlarda bir üflemeli yorumcudan çok sayıda farklı üflemeli/renk sazın icrasını bekleme durumunu doğurmaktadır. Geçmişte bu tip oluşumlardaki bir renk saz yorumcusu aslında genelde birden fazla çalgının da yorumcusudur:

‘Üflemeli çalgılardan birkaç tane çalmak zorundasınız. Gereklikten dolayı (...) bizim radyo yayınlarında (...) zurna sürekli kullanılan bir çalgı değil. Kendimden örnekleyelim. Benim Ankara Radyosu’na girişimde kadrom (a çalgısıydı, y.n.) aslında ama (a çalgısı, y.n.) (b yöresi, y.n) ezgisi gelince kullanabilecek bir çalgı. Ne yapmam gerekiyor? Başka enstrümanlar çalmak gerekiyor. İşte (c çalgısını da, y.n) üflemem gerekiyor, ney üflemem gerekiyor, zambır üflemem gerekiyor gibi. Onun için de mesela bir balabancı düşünün, bu aynı zamanda mey de üflüyor, aynı zamanda belki biraz sonra bir halayda zurna üfleyecek’ (FE).

Günümüzdeki pratikler

Katılımcıların geçmişten günümüze değişen pratikleri betimlediği verilerin analizi sonrası bu değişimin karakteristiklerinin üç ana başlıkta yapılandırılabilirliği görülmüştür. Bunlardan ilki, ‘yöre-renk saz ilişkisinin boyut değiştirmesidir. Öncelikle ‘bir renk saz, sadece bir yörenin eserlerinde çalınır’ düşüncesi kaybolmuştur:

‘Zaman içerisinde İzmir’de mesela Salih (Urhan) Hoca döneminde, ilk dönemler belki Ege eserlerinde kullanılırken, sonradan Salih Hoca dahil zaten İhsan’la bu iş Türkiye’nin her tarafına yaygınlaştı (..) keman, kemança, keman (farklı yöre eserlerinde kullanılmaya başlandı, y.n). (..) ‘Ben bu çalgıyı sadece Erzurum’da, Erzurum ezgilerinde, Doğu ezgilerinde mi kullanacağım? Hayır, Kütahya ezgilerinde nasıl kullanabilirim? (...) gibi düşüncelerle ve iyi icra ile (renk saz-yöre algısını, y.n) tabii yıktılar’ (FE).

‘Bir kabak kemaneyi zamanla sadece Ege bölgesinde kullanırken artık yorumcularının kemaneyi de geliştirmesi(yle birlikte, y.n) bütün yörelerde ya da eserlerde kullanır hale geldik’ (...) mesela çok

eskilerde tulum sazı icra eden kişiler sadece yöresel oyunlara, horonlara eşlik ederler. Ama bugün artık tulum sazını icra eden insanları orkestra içerisinde aynı tondan icra ettirebiliyorsunuz' (MA).

Katılımcılar, geçmişte renk sazların genellikle kendi yöreleri ile sınırlandırılmış, solo ve köşeli bir repertuarı olduğunu ama günümüzde renk sazların kalıp ezgilerin de dışına taşan ve sürekli genişleyen repertuarlara sahip olduklarını belirtmişlerdir. Bu durum yöre-renk saz ilişkisinin zayıflamasıyla bağlantılı görünmektedir:

'İkiliğin artık repertuarı var mesela. Uğur Önür bunu ortaya koydu. Sipsinin yığınla kendine özgü repertuarı var' (FE).

'Şimdi artık renk sazlar ve bağlamalarla beraber gerekirse bir saat boyunca eserleri komple, şan bölümleri de saz bölümleri de dahil artık çalıyorlar' (HG).

Değişimin ikinci karakteristiği yorumcuların virtüozitesidir. Katılımcılar, renk sazların yakın dönemdeki yorumcularının virtüozitesini yüksek bulmakta ve bu çalgıların adeta bu manada yeniden keşfedildiğini düşündüklerini açıkça belirtmektedirler. Başka bir deyişle, katılımcılara göre, renk sazların potansiyellerinin yeniden keşfedildiği bir dönemin bir süredir yaşandığı bu sürece yeni kuşak yorumcuların virtüözitelerinin yön verdiğine işaret etmektedirler:

'İyi icracılar var artık günümüzde (...) o yorumcuların üstün performansları, çalgıları artık isimleriyle söyletmeye başladı (...) iki tane örnek var. Birincisi yaygınlaşması açısından kemane; İhsan Mendeş ile başlayan kaval örneğinde ise Sinan Çelik ile başlayan bir süreç' (FE).

'Daha sonra Sinan Çelik geliştirdi, kabak kemane de İhsan Mendeş'ten sonra çoğaldı.' (HG).

'Sonra yorumcuların kendilerini geliştirmeleriyle kemençe de bir boyut kazandı. Artık orkestralarda var olan bir saz olmaya başladı. Tabii her yöreyi çalıyor anlamında demiyorum. Kendi yöresini en azından orkestra eşliğinde çalabilir hale geldi' (MA).

Değişimin üçüncü ve son karakteristiği, orkestral manadaki görev dağılımında bu çalgıların yan rollerden 'ast' rollere geçmesidir. Katılımcılara göre, bu çalgılar, sırasıyla öncelikle topluluklarda yan rollerde kullanılmış bir süre sonra orkestraya dahil olmayı başarmış son süreçte ise bağlama çalgısı kadar 'ana' çalgı olarak kullanılmaya başlanmıştır:

'(Eskiden, y.n) Karadeniz türküsünü bağlamalara çaldırdığımız zaman kemençeye eşlik ettiremiyorduk. Ama şimdi kemençe ile bağlamaları (çaldırabiliyoruz, y.n) hatta artık 'bağlamalar burada çalmasın, sadece kemençe, kaval çalsın' diyebiliyoruz' (MA).

'Hepsi birebir orkestra içerisinde çalabilen konuma gelmişler (...) 'Bugün artık bu sazlara renk saz denmesinin de doğru olmadığını (düşünüyorum, y.n) Hepsi kendi başına çok dolu, çok dinamik enstrümanlar olmuşlardır. 'Bağlama ve diğerleri' gibi bir (durum ortadan kalkmıştır, y.n) artık' (MA).

Son olarak katılımcılara günümüzde renk saz kavramının kullanımıyla ilgili görüşleri sorulduğunda kavramla ilgili güncel görüşlerini belirtmişler, bu kavramın günümüze değin azalarak devam ettiğini günümüzde seyrekçe kullanılsa da ekseriyetle terk edilmeye başladığını düşündüklerini aktarmışlardır:

'Ben doğru bulmuyorum. Bu isimlendirmeyi doğru bulmuyorum ama hala bunun (..) kullanıldığını görüyoruz' (FE).

'Bu tarz enstrümanlar artık kimliğini kazanmış enstrümanlardır. Renklilikleri kalmamıştır. Bir kavalla ya da bir tulumla da konser verebiliyorsunuz artık. Bağlamaya ihtiyaç duymadan da bu enstrümanlar kendi başlarına da bir konser verebilir hale geldiler' (MA).

'Dediğim gibi şimdi artık renk saz yok. Artık bütün eserleri, gerekirse o eserin tamamını çalıyorlar' (HG).

'(Geçmişte, y.n) aslında bağlamayı renklendiren yani onun renklerini tatlandıran anlamında kullanılmış. Ama bugün öyle değil. (Eskiden, y.n) bağlama önde ama diyelim ona eşlik eden, ona bir renk katan sazlardı ama 80'lerden sonra kabak kemanenin nereye geldiğini, meyin balabanın,

zurnanın nerelere geldiğini işte gördük. Şimdi artık o ayrımcılık (yok, y.n) hatta eşit değil, hatta bazı renk saz çalanların çok çok daha revaçta olduğunu görüyoruz (bugün, y.n)' (MÜ).

TARTIŞMA

Bu araştırmada, ana saz bağlamayı ve yardımcı çalgı olarak kabul edilen renk sazlarını geçmişte yorumlayan tarihsel dönem tanıklıklara sahip katılımcıların görüşleri aracılığıyla renk saz fenomeninin ve pratiklerinin nasıl tanımlandığını, yorumcularının nasıl algılandığını ve bu pratiklerdeki geçmişten günümüze yaşanan değişimleri gelenek ve müzikal değişim bağlamlarında irdelemek amaçlanmıştır.

İcat edilmiş bir gelenek olarak renk saz

Anadolu çalgı kültüründe birçok kültürel lokasyonun her birinde o yöredeki insanların geleneksel ve günlük müzik yaşantılarında yoğunlukla kullandıkları belirli çalgıların baskın oluşu doğrudan göze çarpar. Öyle ki farklı kültürlerin kendilerini farklı çalgılarla ifade edebildiği bu doğal ve özgür zemin bizim esnek kültürel sınırlar çizmemizi bile sağlar. Örneğin, güneybatı Anadolu Yörük Türkmen müzik geleneğinin karakteristik çalgısı olan sipsiyi ve Doğu Karadeniz bölgesinin baskın çalgısı olan tulumu, yaygın kullanıldıkları bu yöreler haricindeki müzik pratiklerinde ve kendi yaygın çalındıkları yörelerde -özellikle yan yana- görmek bugün bile neredeyse mümkün değildir. Fakat Yurttan Sesler'in bu çalgıları -icrada olmasa bile- aynı oluşumda yan yana getirmesi söz konusudur. Tam bu noktada, Balkılıç'ın bu oluşumun ana amacının 'yeni bir halk müziği yaratmak' olduğunu belirttiğini (2015) hatırlamak gerekir. Bu durumun zeminini ulus devlet inşaatı süreci oluşturur. Bu tip inşaa süreçlerinde, 'ulus devlet' olma gereği insanları tek kural koyuculu bir politik çatı altına alabilmek için kültürel farklılıkların ana ulusal kültürü pekiştiren bir varlık uğruna üstesinden gelmesi gerekir (Boucenna ve Mansouri, 2022: 705) Doğal ortamlarında bile yan yana gelmeyen bu çalgılardan, 'milli müzik' yaratılırken 'doğal olarak!' birlikte yararlanılması da gerekmiş olabilir ama halkın yöresel icra geleneklerinde ve tercihlerinde Yurttan Sesler'dekine benzer bir çalgısal ayırım ve yine buradakine benzer bir sınıflandırma ve hiyerarşiye daha önceleri rastlanmaması nedeniyle 'Yurttan Sesler'de uygulanmaya başlanan ve gelenekselleşen bu pratik bir 'ıcat edilmiş gelenek' görünümündedir. Ana saz olarak bağlamanın kabulüne paralel olarak diğer sazların bu şekilde farklı bir grupta ele alınması ve her ne kadar renk saz denilen bu çalgılar toplu çalıma/orkestraya eklenmek istense de organolojik ve virtüoziteye bağlı bazı handikapları nedeniyle belirli bir süre bunun engellenmesi sürecin karakteristik bir parçasını oluşturmaktadır.

Bir 'gelenek' olarak renk saz pratikleri

Renk saz fenomeni ve pratikleri, Alexander'ın (2016) gelenek teorisindeki 'devamlılık', 'kanon' ve 'çekirdek' unsurlarının varlığı bağlamında ele alındığında, bir yandan araştırmamın çalışma grubunda yer alan yorumcu görüşlerinde 'renk saz' pratiğinin gelenek olarak doğrudan ve baştan kabul edilmesi, öte yandan da günümüze değin bu tabirin kullanımının sürmesi ve -varlığını değiş(tir)erek de olsa- nispeten koruması söz konusudur. Bu durum, devamlılığın varlığına, bu oluşumlarda çalgılara yüklenen misyonların ve oluşturulan hiyerarşinin ana saz-renk saz zeminine dayanan söylemleri ise kanonların varlığına işaret etmektedir. Renk saz pratikleri bu anlamda kendi dönemi için 'yeni' bir gelenektir.

Geçmişte dağınık ve kendi devinimi olan bir üsluba sahip Anadolu halk müziğinin değiştirilmiş hali olan Yurttan Sesler müziğinin günümüzde 'gelenek' olarak tanımlandığını Demir de aktarır. Hatta aynı çalışmaya göre, araştırmamızın katılımcıları Yurttan Sesler saz icracılarının ikinci kuşağına mensupturlar ve fikri yapılanma olarak 'kutsanmış gelenek' ve 'gelenegi sürdürme' kodlarıyla modellenirler (2017: 217). Araştırmamızdaki katılımcı deneyimlerinin renk saz pratikleriyle ilgili olanların benzer kodlara sahip olması bu bağlamda ilgili çalışmanın bulgularıyla

tutarlı bir görünüm sergilemektedir. Bu araştırmada ise renk saz pratiklerinin ‘gelenek’le bağını anlayabilmek için, katılımcılarımızdan öncelikle renk saz kavramının ilk olarak nasıl ortaya konduğuna dair bilgi ve deneyimlerini sunmaları istenmiştir. Katılımcılarımıza göre, görev, rol, sorumluluk ve hiyerarşi bakımından ana çalgı bağlama ve perküsyon çalgıları dışında kalan çalgılara renk saz denilmiş ve yorumcuları da renk sazı yorumcusu olarak adlandırılmışlardır. Geleneğe göre bu çalgılar, sipsi, kabak kemane, tar, zurna, mey, balaban ve kaval gibi çalgılardır. Bu fikir birliğine rağmen, katılımcıların çoğu renk sazı pratiklerinin ilk ne zaman ve kim tarafından başlatıldığına dair neredeyse hiç düşünmediklerini fark ettiklerini belirtmişlerdir. Gerçekten de gelenek dogmatizm göstergesi olarak görülebilen (Macfarlane ve Yeung, 2024: 384) bir kavramdır ve çoğu zaman katılımcılarımız örneğinde olduğu gibi sorgulanmaz ve sadece devam ettirilir. Öte yandan, katılımcıların, uygulayageldikleri ve halen sürdürdükleri bu pratikleri tüm görüşmelerde baştan bir kabulle ‘gelenek’ olarak ifade etmeleri ve bu adlandırmanın ve uygulamalarının günümüze kadar uzanması, pratiği, Alexander’ın teorisine göre ‘gelenek’ olarak kabul edebileceğimizi gösterir. Bu teoriye göre tüm gelenekler bir sürekliliğe sahip olmalıdır ve bu süreklilik te onun en temel unsurudur (2016).

Çalgı hiyerarşisi bağlamında ana saz- renk saz ayrımı

Araştırma bulguları, renk saz fenomenini ve pratiklerini ortaya çıkaran unsurların, Yurttan Sesler’in geleneğin icadı (Hobsbawm, 2006) bağlamında değerlendirilebilecek girişim ve müdahaleleri (Elçi, 1997) zemininde gerçekleşen bir ulusal halk müziğini yeniden inşa etme sürecine (Balkılıç, 2015) doğrudan vurgu yaptığını göstermektedir. Bu uluslaşma yolundaki yeniden inşa sürecinde bağlamanın simgesel bir role büründürülmesi (Ersoy, 2009: 268-269) ‘Yurttan Sesler’ ekolünde, bu sazı ‘ana’, ‘ön plan’, ‘baş’ sazı yaparken diğer halk çalgılarını ‘yan’, ‘arka plandaki’ ve ‘yancı’ sazlar konumuna itmiş ve süreçle birlikte renk sazlar olarak isimlendirilmelerini doğurmuştur.

Yurttan Sesler başlarda küçük bir korodan oluşmuş, bu koronun ilk eşlik çalgısı bağlama olmuş ve bu durum uzun süre devam etmiş (Alpyıldız, 2012: 85-87, 88) sonrasında bağlama başatlığını, bu ekol içinde sağlamlaştırmıştır. Bir geleneği anlamlı bir şekilde yorumlamak için kendi zamanı ve bağlamı içinde değerlendirmek gerekir. Bu başatlık, ilgili otorite tarafından ortaya konmuş bir ‘baştan kabul’ veya dönem şartları gereği ‘doğal bir sonuç’ olarak kabul edilebilir. Fakat renk saz olarak isimlendirilen çalgıların her birinin yaygın kullanıldıkları yörelerde ‘yörenin ana/başat sazı’ olduğunu burada hatırlatmakta fayda bulunmaktadır. Azerbaycan coğrafyası için garmon ve tar, Teke için sipsi, üçtelli ve kabak (kemane), Karadeniz için kemençe, Doğu Karadeniz için tulum, başta Ege ve Doğu yöreleri olmak üzere tüm Anadolu’daki en baskın çalgı ikililerinden biri olarak davul-zurna örnekleri tam bu noktada göze çarpmaktadır. Öte yandan tambura tipli bağlamaların bahsi geçen bu yörelerin hiçbirinde ‘ana saz’ kadar yoğun tercih edilmediğini Anadolu müzik birikiminin pek çok örneği üzerinde görmek mümkündür. İcat edilen geleneksel halk müziğinde ise bu çalgılar, daha farklı bir hiyerarşik yapılanmayla orkestra içinde değerlendirilmektedirler. Bu yapılanma, sürecin bağlamanın diğer halk çalgıları üzerinde kurduğu bir ‘baskı’ ya da nispeten ‘ötekileştirme’ süreciyle bağlantılı olduğu anlaşılmaktadır. Araştırmamız bulguları göstermektedir ki bu baskı sürecinin ek olarak renk saz yorumcularının virtüözite kapasiteleri ve bu ‘yan’ çalgıların o dönemdeki organolojik potansiyelleri ile arasında bir bağ bulunmaktadır. Bağlamanın bu oluşumdaki başat karakteristiğini uzunca bir dönem sürdürmesinde organoloji ve virtüözite önemli bir etkiye sahip olmuştur.

Topluluğun renk saz pratiklerinde hiyerarşi: Virtüozite, organoloji, ‘zorunlu solo’

Renk sazı yorumcusunun yetkin olmadığı yöre ve eserlerin yorumunda özellikle entonasyon problemleri yaşadığında, katılımcılarımızın aktarımına göre bu çalgıların toplu icraya katılımına izin verilmemektedir. Mecburen solo yorum yaptırılan bu yorumcular, bazen de ana kompozisyon içinde sınırlı pasajlarda eserlere eşlik edebilmişlerdir. Yurttan Sesler ekolünün virtüoziteye bağlı problemleri ‘solo’ pratiğiyle çözdüğü buradan anlaşılmaktadır. Ayrıca bu geleneğin sürdürücülerinin ‘renk sazı yorumcusu olmak’la ilgili algılarını belirlemenin, renk saz fenomenini daha derinlemesine inceleyebilmek için bir araç olarak kullanılabileceğinden hareketle katılımcılara yönelttiğimiz sorunun cevapları analiz edildiğinde yüksek bir virtüoziteye sahip renk saz yorumcusunun yüksek müzikaliteli performansının, ‘renk saz’ fenomenine karşı olumlu algılar yaratabildiği tespit edilmiştir. Olumlu algı, daha çok orkestra içindeki ve toplumdaki renk saz yorumcularının sayılarının az olması ve renk sazların kendi çalgı karakteristiklerinden kaynaklı avantajlarla da ilgilidir. Olumsuz algılar ise Yurttan Sesler’le başlayan ve sonraki süreçte devam eden ‘müzik topluluğu üyeleri arasındaki hiyerarşi ve ‘dışlanmışlık hissi’yle kodlanan ilişki ağlarıyla daha çok bağlantılıdır.

Müzikal değişim bağlamında renk saz pratikleri

‘Gelenek ne sabittir ne de tamamlanmıştır ve de gelenekte her şey geçicidir’ (Oakeshot, 1991: 61). İcat edilmiş bir gelenek olarak renk saz pratiklerinde de bu durum geçerlidir. Bu pratiklerin, geçmişten günümüze, orkestradaki solo performans karakteristikleri, orkestral hiyerarşi içindeki konumları ve repertuvarları bakımından değiştiği anlaşılmaktadır. Ayrıca belirli bir yöreyle özdeşleştirmekten kaynaklı yöresel sınırlamalardan kurtulmaya başlayan renk sazların performans sınırları yorumcularının artan virtüozitelerine de bağlı olarak bugün bile genişlemeye devam etmektedir. Araştırmamızda betimlenen bu değişim çizgisi günümüzde ‘daha yeni’ gelenekleri gündeme getirmektedir.

Tam bu noktada araştırmamız bulguları ilginç bir noktaya temas etmiştir. Katılımcı deneyimleri göstermektedir ki renk sazlar, oluşturulan topluluğun ve müziğinin içine rahatlıkla yerleştirilememiş ve çalgılar da hedeflenen ses kıvamında (soundunda) bağlama kadar yer alamamışlardır. Renk sazı çalgıların o dönemki organolojik potansiyellerinin bu durumun sebepleri arasında olduğu anlaşılmaktadır. Sachs’ın meşhur eserinin de ana vurgularından biri, enstrümanlardaki teknolojik gelişmelerin, müzikal değişimleri zorunlu kıldığı ve bunları yönlendirdiği üzerinedir (1940). Öyle ki araştırma çalışma grubu deneyimlerine göre de pek çok diğer etkenle birlikte düşünüldüğünde renk sazların organolojik potansiyellerinin ve yorumcularının virtüozite seviyelerinin gün geçtikçe artmasının, renk saz fenomeni ve pratiklerine dönük yaklaşımların değişmesine neden olduğu görünmektedir.

Bu sazların solo karakteristiği ise değişen ve değişmeyen tarafları bulunan bir enstantaneyi yaratmıştır. Öyle ki geçmişte organolojik ve virtüoziteye dayalı entonasyon problemleri nedeniyle korolara eşlik ettirilmediği/eşlik edemedikleri için daha çok ‘solo’ karakterler olarak topluluklarda beliren bu yorumcular, günümüzde ise bağlama ve diğer çalgıların bu sazlara eşlik edebildiği bir orkestral yapının ‘baş’ karakteri haline gelebilme potansiyeline erişmiş görünmektedirler⁴.

Çalgılardaki organolojik ve yorumcularındaki virtüoziteye dayalı değişim ve dönüşüm sürecinde, Yurttan Sesler’deki ‘yöre-karakteristik çalgı’ eşleştirmesi/kısıtlamasına dayalı tercihinin, yerini yeni(!) oluşan ‘yöresinden taşan çalgı’ fenomenine bıraktığı anlaşılmaktadır. Öyle ki

⁴Renk sazların öğretim kurumlarında bu şekilde baş karakterlere dönüşümünün gerçekleştiğini söylemek ise hala oldukça güçtür. Öğretim kurumlarında oluşturulan çalgı topluluklarında bağlamanın baskın niteliğini sürdürdüğüne ilişkin veriler barındıran bir araştırma için bkz. (Ayyıldız ve Yıldız, 2020: 2457).

araştırmamızda yer alan bazı katılımcılar, artık bazı icralarda bağlama yerine bu renk sazları solo olarak ya da sadece bu sazlardan oluşacak topluluklar halinde kullanmayı tercih ettiklerini belirtmektedirler. Bu Yurttan Sesler'in ilk dönemlerindeki renk saz pratiklerinden oldukça farklı bir yönelimdir.

Bu bağlamda artık bu geleneğin devamlılığın olmadığı da düşünülebilir. Burke, gelenek hakkındaki ünlü sözünde, geleneği, 'yalnızca yaşayanlar arasında değil, yaşayanlar, ölümler ve henüz doğmamış olanlar arasında bir ortaklık' (1999: 193) şeklinde tanımlar. Renk saz pratiklerine ilişkin gelenekleri icat edenler artık yaşamıyorlar, sonraki birkaç sıra kuşak bu pratikleri devam ettirmiş görünüyor, fakat bu pratiklere ilişkin neredeyse her şeyin değiştiğini günümüzde yaşayanlar arasında gözlemlemek mümkün görünüyor ve bu pratiklerin Yurttan Sesler'in ilk dönemlerdeki şeklinin neredeyse tamamen değiştiği, araştırma bulguları çerçevesinde anlaşılabiliyor. Başka bir deyişle bu pratiklerin artık henüz doğmamış olanlar ile önceki kuşaklar arasında olması gereken ortaklıkta bir nesne olarak varlığı sorgulanır durumdadır. Tespit edebildiğimiz ölçüde, bu pratiklerin, renk saz olarak sınıflandırılan her bir çalgıyı, metodolojisinden, yorum perspektifinin genişliğine, icra potansiyellerinden çalgıbilimsel potansiyellerinin sorgulanmasına dek pek çok yönden doğrudan etkilediği anlaşılmaktadır. Fakat yine de renk saz pratiklerinin bir gelenek olarak yok olup olmadığı ya da yeni bir geleneğin içinde yaşayıp yaşamadığı -yaşıyorsa nasıl yaşadığı- sonraki derin araştırmaların varlığına ve bulgularının bu araştırmanın bulgularıyla birlikte yorumlanmasına bağlı görünmektedir.

SONUÇLAR

Araştırma verilerinin analizi sonrasında sonuçlar kendisini şu altı başlıkta göstermiştir:

Renk saz pratikleri, icat edilmiş halk müziği pratikleri arasında günümüze kadar kullanımı devam etmiş bir gelenektir. Bu tanımlama gelenekte doğrudan bir şekilde 'bağlama dışında kalan çalgılar'; dolaylı olarak ise bazen bir 'sınıflama ya da ötekileştirme', bazen kayıt ve performans pratiklerinde işlevsel bir 'etiketleme' bazen de az bulunurluklarından kaynaklı olarak seçkin ve aranan grubu temsil eden bir 'yüceltme' kavramı olarak kullanılmıştır. Bu geleneğe göre ana saz ve renk saz ayırdımı bir bakıma zorunluluktur ve dönem şartlarına göre bazı gerekçeleri vardır. Bunlardan birkaçı, bu çalgıların kişiden kişiye yöreden yöreye değişen çok farklı organolojik yapılara sahip olması ve o dönemdeki yorumcularının virtüozite seviyeleriyle ilişkilidir.

Renk saz yorumcularının çoğu zaman 'ötelenmişlik' hissettikleri, bazen de bazılarının da 'keyif aldıkları' anlaşılan bir zorunlu tercih olan 'solo' icranın belirlenen entonasyona uygun yapılmış çalgı perdelerinin bulunamayışı ya da özellikle üflemlerli sazlara için doğru entonasyonu sağlamada hayati önem taşıyan üfleme tekniklerine ilişkin virtüozitenin sağlanamamasıyla bağlantılı olduğu anlaşılmaktadır. Öte yandan soru-cevap (ezgi paslaşma) sazı olarak kullanımı da bunun doğal bir sonucu olarak görülebilir. Bağlamanın bu ekol içinde başat saz rolünü uzun süre sürdürmesinde pek çok etkenle birlikte yine çalgıların bu organolojik kapasiteleri ve yorumcularının virtüozite potansiyellerin de etkisi olduğu anlaşılmaktadır.

Araştırmamız sonuçlarına göre, halk çalgılarının toplu çalım geleneğinden orkestral yapı içinde kullanılmalarına ve oradan günümüze uzanan süreci kronolojik olarak üç başlıkta irdelenebilir. İlki, toplu çalma geleneği dönemi; halk çalgıları arasında baskın bir 'orkestral' hiyerarşinin olmadığı, her bir halk çalgısının kendi yöresinde 'ana' çalgı olduğu, Anadolu genelinde tambura tipli bağlamaların 'ana saz' olmadığı dönem; ikincisi, halkın bir yandan yaşayan müzik geleneklerini bilhassa toplu çalma geleneğini sürdürdüğü süreçte öte yandan icat edilen halk müziği orkestralarında ana saz-renk saz hiyerarşisinin başladığı dönem, üçüncü ve son dönemse, günümüzde içinde bulunduğumuz dönem olup herhangi bir halk çalgısının diğer herhangi bir halk çalgısıyla bahsi geçen söylem benzerinde hiyerarşik bir ilişki kurmasına gerek kalmadığı, geçmişte

renk saz olarak adlandırılan çalgıların yöre-yöresel repertuvar kısıtlamasından kurtularak ‘yörelere taşıkları’ ve ‘kendilerini her açıdan yeniden keşfettikleri’ son dönem şeklinde sınıflanabilir.

Öneriler

Araştırma ekonomik sebeplerle uzaktan iletişim araçlarıyla gerçekleştirilmiştir. Çalışma grubuyla yüz yüze ve daha uzun soluklu görüşmelerin yapılamaması verilerin derinliğini sınırlandırmış olabilir. Öte yandan araştırma, renk saz pratiklerini sadece tanımlama, yorumculuklarına ilişkin empati yapma ve geçmişten günümüze değişim gibi başlıklarda nasıl algılandığına odaklanmıştır. ‘Yurttan Sesler’de ana çalgı olarak kabul edilen bağlama topluluğunun ürettiği müziğin ‘renk’lendirilmesi gereğinin hissedilmesinin sebeplerinin, bu gereği ortaya çıkaran durumların yaşayan yorumcuların deneyimleri çerçevesinde derinlemesine incelenmesi, Yurttan Sesler çerçevesinde renk saz pratiklerinin işlevsel fonksiyonlarının anlaşılmasında önemli ipuçları sunabilir. Renk sazlara biçilen ‘yan’ rolün yorumcuların virtüözite seviyeleri ile ne kadar ilişkili olduğunun farklı yönleri ile araştırılması da gerekmektedir. Ayrıca geçmişte renk saz olarak kabul edilen ve tanımlanan sazların geçmişten bugüne uzanan organolojik, teknik ve icra potansiyellerinin geçirdikleri gelişim değişim ve dönüşüm aşamalarının çalgının yorumcuları, lutyeleri ve eğitimcilerinin deneyimleri aracılığıyla detaylı çözümlendiği araştırmalar önerilebilir. Ek olarak, sonraki videografik araştırmaların analiz verileriyle renk saz pratiklerinin çeşitli boyutları ve boyutlarının değişim serüveni derinlemesine irdelenebilir.

KAYNAKLAR

- Alexander, J. (2016). A Systematic theory of tradition. *Journal of the Philosophy of History* (10), 1-28. <https://doi.org/10.1163/18722636-12341313>
- Alpyıldız, E. (2012). Yerelden ulusala taşınan müzik belleği ve Yurttan Sesler. *Milli Folklor*, 24(96), 84-93.
- Ayyıldız, S., ve Yıldız, E.C. (2020). Yükseköğretim kurumlarında Türk Halk Müziği toplu icra eğitimi uygulamalarının ve karşılaşılan problemlerin eğitmen görüşleri doğrultusunda incelenmesi. *Turkish Studies- Education*, 15(4), 2443-2466.
- Balkılıç, Ö. (2015). *Temiz ve soylu türküler söyleyelim: Türkiye’de milli kimliğin inşaasında halk müziği*. İstanbul: Tarih Vakfı Yunt Yayinevi.
- Boucenna, Y., ve Mansouri, B. (2022). Performing antiquity in modernity: The ‘invention of tradition’ and the making of British nationalism. *Aleph: Langues, médias et sociétés*, 9(3), 705–719.
- Burke, E. (1999). *Reflections on the revolution in France*. Indianapolis: Liberty Fund.
- Creswell, J. W. (2018). *Nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Siyasal Kitapevi.
- Demir, M. (2017). Gelenek ve modernite bağlamında bir halk müziği topluluğu olarak Yurttan Sesler’, *Electronic Turkish Studies*, 12(21), 207-224.
- Elçi, A. C. (1997). *Muzaffer Sarısözen: Hayatı, eserleri ve çalışmaları*. Ankara: Kültür Bak. Yay.

- Ersoy, İ. (2009). Türkiye'de uluslaşma sürecinde bir simge olarak 'bağlama'. *Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumu Bildirileri* içinde (268-278. ss.)
- Graburn, N. H. (2000). What is tradition? *Museum Anthropology*, 24(2-3), 6, 11.
- Giddens, A. (t.y). *Tradition*. from BBC Reith Lectures, (Erişim adresi: http://news.bbc.co.uk/hi/english/static/events/reith_99/week3/week3.htm), Erişim tarihi: 02.11.2025).
- Güler, A., Halıcıoğlu, B. ve Taşgın, S. (2015). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Hobsbawm, E. J. (2006). Seri üretim gelenekler: Avrupa 1870-1914 (1983 ilk basım), Geleneğin İcadı, E.J. Hobsbawm ve Terence Ranger (Der.) (Çev. Mehmet Murat Şahin), İstanbul: Agora Kitaplığı, (305-356).
- Horner, A. E. (1990). *The Assumption of Tradition: Creating, Collecting, and Conserving Cultural Artifacts in the Cameroon Grassfields (West Africa)*. (Yayımlanmamış doktora tezi), University of California, Berkeley.
- Marshall, C. ve Rossman, G. B. (2014). *Designing qualitative research*. Sage publications.
- Macfarlane, B., ve Yeung, J. (2024). The (re)invention of tradition in higher education research: 1976–2021. *Studies in Higher Education*, 49(2), 382, 393.
- Mak, M. (2020). Bir kültürün dönüşümü: 'Posttürkü'. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (16), 1-33.
- Oakeshott, M. (1991). Political Education. Timothy Fuller (Ed.), *Rationalism in Politics and Other Essays* içinde 43–69, s. 61. Indianapolis: Liberty Fund.
- Patton, M. Q. (2005). *Qualitative Research*. New York: John Wiley & Sons Ltd.
- Sachs, C. (1940). *The history of musical instruments*. New York: WW Norton.
- Shils, E. (1981). *Tradition*. University of Chicago Press.

EXTENDED ABSTRACT

Reflecting on the invention of the folk music tradition in Türkiye and the invented folk music practices is quite complex. However, academic studies on these practices are also quite limited. This qualitative research aims to examine the 'renk saz' practices, one of these practices, within the context of the invention of tradition, from an ethnographic perspective through the experiences of people with historical testimonies. In the 'Yurttan Sesler' formation, which can be positioned as the starting point for these practices, the term 'renk saz' has been used more for each and/or family of folk instruments other than tambura-type stringed instruments and rhythm instruments. When creating a 'national folk music' from instruments common in different regions of Anatolia, it was

naturally necessary to use them together, but because there was no previous evidence of an instrumental distinction similar to that in Yurttan Sesler, nor a classification and hierarchy similar to that found here, in the local performance traditions and preferences of the people the practice initiated and established in Yurttan Sesler appears to be an ‘invented tradition’. Parallel to the acceptance of the bağlama as the main instrument, the treatment of other instruments in a separate group and the fact that, although these instruments, called ‘renk saz’, were intended to be incorporated into ensemble playing/orchestra, this was prevented for a certain period due to certain organological and virtuosity-related handicaps, constitutes a characteristic part of the process. This situation points to a kind of invention of tradition.

For this reason, interviews were conducted with wind instrument performers who had experience with this practice. In order to gain a multifaceted perspective on the practice, *bağlama* performers were also included in the study group interviewed. The data subjected to content analysis were categorised under themes such as the definition of ‘renk saz’, perceptions of the performer, and changes that have taken place to date, and were examined in the context of tradition and musical change theories. The research yielded findings on topics such as the origins of the concept of ‘renk saz’, examples of performance and orchestration in bağlama and wind instruments, and its functions in ensemble performance. It also identified some of the direct and indirect factors affecting the performance and teaching processes of bağlama and wind instruments.

According to these findings, colourful instruments (*renk saz*) practices are a tradition that has continued to be used to this day among invented folk music practices. Firstly, this definition has been used in tradition directly as ‘instruments other than the bağlama’; indirectly, it has sometimes been used as a ‘classification or othering’, sometimes as a functional ‘labelling’ in recording and performance practices, and sometimes as an ‘elevation’ concept representing an elite and sought-after group due to their rarity. Secondly, according to this tradition, the distinction between main and colourful instruments is, in a sense, a necessity and has certain justifications depending on the conditions of the period. Some of these are related to the fact that these instruments have very different organological structures that vary from person to person and region to region, and to the virtuosity levels of the performers of that period. Thirdly, most instrumentalists often feel a sense of ‘being pushed aside’, and sometimes even ‘enjoy it’. This is a necessary choice, but it is linked to the unavailability of instrument frets that match the specified intonation, or the inability to achieve the virtuosity required for the blowing techniques that are vital for achieving the correct intonation, especially for wind instruments. On the other hand, its use as a question-and-answer (melody) instrument can be seen as a natural consequence of this. Fourthly, it is understood that, along with many other factors, the organological capacities of these instruments and the virtuosity potential of their performers have also contributed to the bağlama maintaining its dominant role as the primary instrument within this school for a long time.

According to the results of our research, the use of folk instruments within an orchestral structure, stemming from the tradition of collective playing, and the process extending from there to the present day can be examined chronologically under three headings. The first is the period of the ensemble playing tradition, when there was no dominant ‘orchestral’ hierarchy among folk instruments, each folk instrument was the ‘main’ instrument in its own region, and tambura-type stringed instruments were not the ‘main instrument’ throughout Anatolia. the second is the period when, on the one hand, the people continued their living musical traditions, especially the tradition of collective playing, and on the other hand, the main instrument-colourful instrument hierarchy began in the invented folk music orchestras; the third and final period is the period we are in today, where there is no need for any folk instrument to establish a hierarchical relationship with any other folk instrument as mentioned in the aforementioned discourse, and where the instruments formerly

referred to as colour instruments have been freed from regional repertoire restrictions, ‘transcended their regions’ and ‘rediscovered themselves in every way’.