



Reproduction/Reconstruction of Turkish Folk Music: Choir of voices from homeland called as “Yurttan Sesler” as a national merging project¹

Türk halk müziğinin yeniden üretimi/inşası: Ulusal kaynaştırma projesi olarak “Yurttan Sesler” topluluğu²

İlhan Ersoy³

Abstract

Music is an effective means used in constructing cultural identity. Music of a society not only allows it to position itself differently but also creates an integrating and merging effect as compared with others. So music not only divides people but also merge them. Thus music is a differentiating and joining phenomenon paradoxically.

This article discusses how the diversity in folk music in Turkey produced and consumed independently from each other for the first years of the Republic of Turkey has been turned to an integrating and merging factor by being reproduced under the title of “Yurttan Sesler” (Voices from the Homeland) guided by Muzaffer Sarısözen and the reflections of that performance today.

Keywords: Music; Ethnomusicology; Turkish folk music; Voices from the homeland; Muzaffer Sarısözen.

Özet

Müzik, kültürel kimlik inşası için etkin bir kullanım aracıdır. Bir toplumun müziği, kendisini diğerlerine göre farklı konumlandırmasını sağlarken, aynı zamanda da “diğerlerine göre” bütünleştirici ve kaynaştırıcı bir etki yaratır. Yani müzik insanları bir araya getirdiği gibi aynı zamanda da ayırır. Dolayısıyla müzik paradoksal bir biçimde, hem farklılaştıran, hem de birleştiren bir fenomendir.

Bu makale, Türkiye Cumhuriyetinin ilk yıllarından itibaren birbirinden bağımsız olarak üretilen ve tüketilen Türkiye’deki halk müziği çeşitliliğinin, Muzaffer Sarısözen öncülüğünde, “Yurttan Sesler” adı altında “yeniden üretilerek” nasıl birleştirici ve kaynaştırıcı bir unsur haline dönüştürüldüğünü ve bu edimin günümüze yansımalarını irdeler.

Anahtar Kelimeler: Müzik; Etnomüzikoloji; Türk Halk Müziği; Yurttan Sesler; Muzaffer Sarısözen.

[\(Extended English abstract is at the end of this document\)](#)

¹ The early version of this study is presented as verbal announcement in “50. Yılında Muzaffer Sarısözen Sempozyumu” in 2013.

² Bu makale, 18-20 Kasım 2013 tarihlerinde “Ölümünün 50. Yılında Muzaffer Sarısözen Sempozyumu”nda sözlü olarak sunulan bildirinin genişletilmiş ve güncellenmiş halidir.

³ Assistant Prof. Ph.D., Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, Bornova-İzmir, Türkiye, ilhan.ersoy@ege.edu.tr

Giriş

Müzik, tınsal olduğu kadar, kültürel, siyasal ve toplumsal bir fenomendir. Çünkü müzik, tını aracılığıyla yarattığı duygusal etkinin yanı sıra, toplumun kültürel, siyasal ve sosyolojik gereksinimlerine hizmet edebilme potansiyeli taşır ve aynı zamanda ideolojik bir tercihi de temsil eder. Bu bağlamda “müzik, sembolik bir faaliyet alanı olarak özellikle ulus-devletin varlığı açısından son derece önemli bir araçtır. Kültürel arka planda yer alacağı belirlenen ve ulusal kimliğin payandalarından biri olarak müzik, ilgili ulusu meşrulaştıracak bir unsur olarak önemli bir yer tutar. Özellikle halk müzikleri, bu ekseninde ulus-devletler için her zaman önemli mekanizmalar sunan ifade kültürleridir. Zira ulus-devletler, kolektif bir kültürel deneyimi ve tarih duygusunu halk müzikleri aracılığıyla kolay bir biçimde inşa eder ve aktarabilirler” (Ersoy, 2009:268).

Cumhuriyet, Türkiye için dönemin ideologları ve seçkinlerince toplumu “çağdaş bir düzeye erişirme” saikiyle uygulamaya konulan bir kültürel biçimlendirme tasarımıdır. Osmanlı İmparatorluğunun çok uluslu yapısının mirasıyla, yirminci yüzyılın başlarında, yeni bir ulus devlet olarak Türkiye Cumhuriyeti’nin en önemli sorunu, ‘yeni kimlik’ sorunuydu. Bu sorunu gidermek için kültürel kimliğin müziksel bileşeni üzerine çok fazla düşünce üretilmiş ve müziğe bu çerçevede önemli bir işlev yüklenmiştir. Cumhuriyet döneminin kültürel yapılanmasında öne çıkan ideologu Ziya Gökalp, yeni Türkiye Cumhuriyeti’nin “millî musiki” sinin, halk türkülerinin derlenmesiyle ve Batı armoni sisteminin, bu derlenen eserler üzerinde uygulanmasıyla ortaya çıkacağını savunur (Ersoy, 2009: 269). Mustafa Kemal Atatürk’ün söylemleri de bu paraleldedir: “Bize yeni bir musiki lazımdır ve bu musiki, özünü halk musikisinden alan çok sesli bir musiki olacaktır” (Saygun, 1987: 49).

Türk halk müziği, cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren Türk kültürel kimliğinin ulusal zeminde en önemli payandasıdır. Birbirinden farklı işlevlere ve yine birbirinden farklı müziksel karakterlere sahip devasa bir müziksel çeşitliliğin Türk halk müziği adı altında birleştirilmesi ve tek temel bir müziksel türe indirgenmesi, imparatorluktan ulus-devlete, yani Osmanlı’dan Türkiye Cumhuriyeti devletine geçiş sürecinde gerçekleştirilmiş olması itibarıyla anlamlıdır. Türk halk müziği, özellikle o yıllarda, kültürel zeminde ortak bir millî bilinç yaratmak için önemli bir araçtı. Bu aracın da siyasal bir saikle kullanımı, özellikle cumhuriyetin kuruluş aşamalarında işlevseldi. Çünkü o yıllardaki milliyetçilik (ulusçuluk) anlayışı tamamen “kültürel homojenliği öneren özümsemeci” bir milliyetçilikti (Yeğen, 2007: 58). Bu yüzden Türkiye’de halkın kültürel bir özne olarak görülmesi ve derleme çalışmalarının cumhuriyet döneminde başlatılması/gerçekleştirilmesi bir tesadüf değildir. Dönem itibarıyla görece siyasal bir birlikteliğin oluşmasına rağmen, kültürel olarak kaynaşmış bir

kitle olmadığı ve tekil bir müziksel tercih ve beğenisi gelişmediği için böyle bir projenin hayata geçirilmesi son derece doğaldı.

Uluslaşma Sürecinde Halk Müziklerinin Rolü

Bir ulusta, benzer kültürel unsurların yanı sıra, farklı kültürel unsurlar da bulunur⁴. Yani ulus, kültürel anlamda -yalnızca- benzerlikler üzerine inşa edilebilecek bir kavram değildir. Dolayısıyla bir ulusun tamamının aynı estetik değerleri taşıyan bireyler topluluğu olma ihtimali söz konusu değildir. Çünkü ulus, yalnızca homojen bir kültürün yaşatıldığı bir ölçeğin çok ötesinde bir hacime sahiptir ve hiç bir ulusta bu anlamda kültürel bir homojenlik yoktur⁵.

Ulus kavramının, kültürel olmaktan daha çok, siyasal bir birliktelik vurgusu taşıdığı algısı vardır, ancak bu algı da bir yanılsamadır. Çünkü kavram esasen kurgusal bir bütünlüğe gönderme yapar. Anderson da (2004: 20-21), ulusun bir gerçeklik ve eskiye tarihleme (otantiklik) olmaktan çok, bir hayal ürünü olduğunu söyler, çünkü “en küçük ulusun üyeleri bile diğer üyeleri tanımayacak, onlarla tanışmayacak, çoğu hakkında hiçbir şey işitmeyecektir ama yine de her birinin zihninde bütünlük bir hayal olarak yaşamaya devam edecektir... bir ulus, kültürünün ne kadar otantiğe dayandığı ya da dayanmadığı ile değil, hayal edilme olanaklarıyla oluşmaktadır”. Bu algının oluşması için “ulus devletler genelde inşacı bir perspektiften⁶ hareket ederek, coğrafi sınırları içerisinde politik, sosyal kültürel, tarihsel, mitsel ve dinsel bir homojenlik üretmeye çalışırlar” (Bilgin, 2007: 261). Bu bağlamda, ulus-devletler için özellikle -halk müzikleri- toplumsal sınırları ve aidiyeti belirleyen, ulusun üniter yapısını ortaya çıkaran en önemli araçlardan biridir. Bruno Nettel’a (2005: 256) göre, bu bütünleşme için halk müziklerinin seçilmiş olmasının nedeni açıktır; çünkü halk müzikleri “basit” müziklerdir. Nettel halk müziklerini, ilkel müziklerle birlikte değerlendirerek, bu müziklerin, toplulukları birbirlerine yaklaştırdığı, bir bütün haline getirdiğini savunur: “Bir müzik türü ne kadar basit ise, birleştirici öğeler o kadar baskındır... kısa cümlelerin, az sayıda sesin, az sayıda veya basit ritmik ilişkiler kullanılmasının nihayetinde kendisi birleştirir ... basitliğin kendisi birleştirici bir etkidir.”

⁴ Bir ulusta aşırı derecede benzer kültürel değerlerin bulunması gibi, benzerliklerin tamamen yok olması ve aşırı farklılaşma da esasen ulusun varlığı ve devamı açısından sakıncalıdır. Farklılık ve benzerlik dinamikleri ulus açısından karşılıklı bağımlılık içermektedir. Dolayısı ile ulus, kültürel farklılıkları ve benzerlikleri birlikte yaşatır.

⁵ Dolayısı ile, herhangi bir ulus adıyla anılan bir müzik, kuramlarını antropolojiden alan etnomüzikoloji açısından simgesel, kurgusal ve siyasal bir tutum olarak değerlendirilmekte, müziksel değerler açısından analiz edilebilir bir özellik taşımamaktadır.

⁶ İnşacı perspektif, birey ya da toplumun hazır bulduğu bir dünyaya uyumu yerine, yeni bir dünya yaratmada etkin bir davranış ve tutumu temsil eder.

Halk müzikleri, gerçekte olmayan homojenlik ekseninde açıklanmaya/tanımlanmaya çalışıldığında, bir ulusun iç dinamiklerinde var olan kültürel çeşitlilikler çoğu zaman göz ardı edilir. Oysa halk müziklerinin tanımlanmasında kimi benzerliklerin yanı sıra çeşitliliklerin de vurgulanması daha sağlıklı bir yaklaşım olacaktır. Çünkü halk müzikleri yerel, kültürel ve etnik unsurlarla, ulusal bir sınır içinde bile birbirlerinden kimi müziksel unsurlar bağlamında farklılaşırlar. Örneğin, Karadeniz’de birbirlerinden 10-15 km uzaklıkta yaşayan Çamlıhemşin ile Hopa Hemşinlileri arasındaki ağız farklılığı ve buna bağlı olarak gelişen müziksel karakteristik farklılık yaratır (Mutlu, 2009: 6). Martin Stokes (1998:149-163) da Karadeniz’de sahil kültürü ve yayla kültürü arasındaki farkı ortaya koyarak, kültürel homojenliğin, birbirlerine çok yakın yaşayan aynı etnik grupların arasında bile bir yanılısama olduğuna işaret eder.

Türk halk müziği yeni inşa edilen Türkiye Cumhuriyeti’nde bir benzeştirme ve birleştirme saikiyle tanımlanmıştır. Örneğin Halil Bedi Yönetken (Akt. Öztürk 2006: 68): “... Halk müziği, bir milletin esasını teşkil eden büyük kütlenin kendi kendine yarattığı öz müzik dili, bir başka ifade ile halk ruhunun sesle ifadesidir... Milletlerin ırki özellikleri en bariz şekilde folklorlarında görünür. Halk müzik dehasını terennüm eden folklorik müzik, bu bakımdan büyük içtimai değer ve hüviyet taşıdığı” görüşündedir. Halk müziğinin bu minvalde bir ulus devlet bileşeni olarak ele alınması yalnızca Türkiye’ye özgü ve istisnai bir durum değildir. Avrupa’da gelişen ulusçuluk akımı ekseninde birçok ulusta farklı kültürel unsurların bulunmasına rağmen, bu unsurların kaynaştırılması ve yeniden üretilmesiyle ulusal bir müzik oluşumu sağlanmıştır. Yönetken halk müziğinin ulusal bir değer taşıdığına ilişkin Avrupa’dan bir örnek olarak Çekoslovakya’yı işaret eder:

Halk müziği siyasi yönden de dünyada, bilhassa bazı memleketlerde büyük önemi haiz olmuştur... Bunlar arasında Çekler (Çekoslovakya halkı) başta zikredilebilir. Bu memlekette geçmişte halk müziğine daima milli, siyasi bir müessese gözüyle bakılmış, ona Avusturya hâkimiyeti devamınca büyük önem verilmiş cemiyet halk müziğine milli dil gibi sarılmıştır (Akt. Öztürk, 2006: 68).

Oysa halk müziği aracılığıyla homojen bir kültürel kimlik olarak görülen Çekoslovakya, 1993 yılından itibaren, Slovakya ve Çek Cumhuriyeti olarak iki farklı ulusa ve devlete ayrılmıştır. Dolayısıyla bu tip müziksel tutumların bir algı olduğu ve esasen inşa edilmiş/kurgusal ve simgesel bir birliktelik/bütünlük olduğu anlaşılmaktadır.

Yeni inşa edilen/edilmiş olan uluslar için, bahsi geçen kültürel çeşitliliğe vurgu yapan bir halk müziği tanımı, farklılıkların siyasal anlamda huzuru bozacak bir tutum olarak da algılanabilir ve tepki görebilir. İnşacı perspektif ile yapılan Türk halk müziği tanımlarının dönemin ideolojik tutumunun bir yansıması olduğu açıktır ve bu eksenle anlamlıdır. Dönemin bütünleştirici tutumu, halk müzikleri ile sınırlı kalmamıştır. Halk müzikleri ile iç-içe geçmiş olan halk dansları da bu perspektifle ele alınmıştır. Millileşmeyi zedeleyeceği için Anadolu’daki halk danslarına yönelik sınıflandırmalara bu yüzden kimi kesimlerce karşı çıkmıştır. Örneğin Gazimihal: Halk danslarının bölgesel tasnif çabalarının geniş bir tarih kültürünün “mücehhez” olduğu (kendinde bulundurduğu/donandığı) iddiasıyla itiraz etmiştir (Akt Öztürk 2006:76). Bu konuda Sarısözen de halk danslarının ulusal bir bütünlük işlevi yüklediğini düşünerek: “Halk dansları milli kültürümüzün sarsılmaz temel taşlarından birisidir. Türk ulusu nice yüzyıllar en asil heyecanını bu muazzam kuvvetten almıştır. Bu danslar tarih boyunca bütün bir ulusu etrafında toplamış ve gönülden gönüle nice figürlerden sihirli bağlar örmüştür” (Elçi, 1997: 30) söylemiyle, bütünlüğe katkı sağlamıştır. Dolayısıyla, Türk halk müziğinin o yıllarda homojen ve ulusal nitelikte görülmesi ve değerlendirilmesi şaşırtıcı değildir.

Bir Kaynaştırma Projesi Olarak “Yurttan Sesler”

Halk müziği (*folk music*) kavramının kullanımı her ne kadar çok daha eskilere dayansa da “... Ağırlıkla 19 yüzyılda gerçekleşen ulusal devlet projesinin hayata geçirilmesi aşamasında yerleşiklik kazandı. Bu yüzden müzik teriminin önünde yer alan ‘halk’ kavramı, birbirinden pek çok açıdan farklı somut toplumsallıkların, siyasal bir projenin toplumsal temelini oluşturmak üzere 19 yüzyılda tüm Avrupa’yı saracak olan ulus-devletin siyasal meşruluk formülünü yerine getirmek üzere soyut bir toplumsallık kategorisi olarak bütünleştirilmesini ve homojenleştirilmesini daha yerinde bir deyişle icat edilmesini anlamak gerek. Dolayısıyla halk müziğinin zaten kendileri homojen olmayan insan kümelerinin birbirinden farklı işlevlere sahip devasa bir çeşitlilik oluşturan müziklerini, bir homojenleştirme müdahalesinin sonucu olarak düşünülmesi gerek” (Erol, 2009:71-72).

Türkiye’de ulus devletin oluşumu ve bu ulus devlete yeni vatandaş(lar)ın yaratılması sürecinde, halka ideolojik yüklemeyi yapacak eğitim kurumlarının kurulması son derece önemliydi. Çünkü ancak bu kurumlar aracılığıyla hedeflenen kolektiviteye hizmet edecek, ‘milli’, ‘homojen’ ve aynı zamanda ‘medeni’ bir ulus yaratılabilecekti. Bu kolektivite, ilgili ulusu meşrulaştıracak ve aynı zamanda benzeştirecek ve kaynaştıracaktı. Bu bakımdan *Yurttan Sesler*⁷’in kurumsallaşmasının, resmi bir formülasyona bürünmesinin, ulus-devlet modeliyle ve Türkiye’nin uluslaşması ile birlikte

⁷Bu makalenin cümle dizilimlerinde, *Yurttan Sesler* tüzel bir kimlik olarak, bir özne (fail) konumunda düşünülmüştür.

düşünülmesi gereklidir. Zira *Yurttan Sesler*, müzikten hareketle, ulusal bir ortak sağduyu, ortak bir dil, ortak bir estetik, ortak bir tarih ve ortak bir duygu yaratmak için oluşturulmuş bir projedir. Bu eksenden bakıldığında halk müziği topluluğunun adının *Yurttan Sesler* olması da ve semantik açıdan söylemin ve edimin örtüştüğünü gösterir. Yavuz Top (1998) *Roll* Dergisinde Ulaş Özdemir’le yaptığı söyleşide, ulus devlet yaratabilmek için müzik yoluyla kültürel bir bütünlüğe ihtiyaç duyulduğunu şu sözlerle vurgular: “Biz evvela ulusal bir müzik yaratmak zorundayız. Böyle bir zevki yakaladığımız zaman, bir Hakkâriyle bir Edirneliyi, bir Maraşlıyla bir Kırklareliliyi belli bir kompozisyon içerisinde, rafine bir zevkten keyif alır halde görebiliriz. Böyle olunca gerçekten ulus oluruz. Oysa zevkleri aynı olmayan ilişkiler (karı-kocalıktan tut, devlet olmaya kadar tüm ilişkiler) yürümez”.

Yücel Paşmakçı, Süleyman Şenel ile yaptığı görüşmede, *Yurttan Seslerin* amacının milli bir bütünlük yaratmak olduğunu, Türkiye sınırlarını aşarak: “...*Yurttan Seslerin* yayınının yapılmasının amacı yurt sathındaki kültür bütünlüğünü sağlamak. Yani Kars’lı da bir Edirne Türküsü öğrensün; Edirneli de bir Karslının, bir Trabzonlunun türküsünü terennüm etsin. Bu yolla Türkiye sınırları dışında yaşayan Türkler de dahil olmak üzere milli kültürün bütünlüğüne hizmet etmek” olduğunu vurgular (Şenel, 2009: 96).

Yurttan Seslerin kurucusu Muzaffer Sarısözen, Türk halk müziğini, sistemli bir müzik türü haline getirerek, türkülerle kuzeyi güneye, güneyi kuzeye, doğuyu batıya, batıyı doğuya tanıtarak milli bir bütünlük sağlamıştır” (Elçi, 1997: 7). Sarısözen, *Yurttan Seslerin* temel amacını şöyle vurgular: “Radyonun sınırsız tuttuğu ve başardığı halk türkülerini yayımı, ne sadece dinleyicilerine hoş bir vakit geçirmek ne de yalnız türkülerimizin çeşitleri hakkında fikir vermekten ibaret değildir. Gönüllerimizi bir araya toplamak ve bütün memleketi tek duygu haline getirmek *Yurttan Seslerin* başlıca hedefidir” (Çeren, 1944: 4). Dolayısıyla *Yurttan Sesler* artık egemen ideolojik koordinatlar içinde “kamusal müzik” seslendiren bir kurum haline dönüşmüştür.

Türk Halk Müziğinin Yeniden Üretimi ve “Yurttan Sesler”

Kültürün ve onun bileşenlerinin iktidar ilişkileri bağlamında anlaşılacağını söyleyen Pierre Bourdieu (2006: 36-37), “kültürel yeniden üretim” kavramını, egemen sınıf kültürünün, eğitim yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılma süreçleri anlamında kullanır. Gerçekten de yeniden üretim süreci her zaman toplumun egemen ve baskın değerleri tarafından biçimlendirilir. Bu bağlamda kültürel yeniden üretim, esasen doğal olan bir sürece müdahale edilmesini temsil eder ve kimi zaman algılanan otantizmin karşıtı olarak, olumsuz bir şey(ler)in üre(til)mesi anlamında da kullanılır. Dolayısıyla yeniden üretim kavramı, siyasal hegemonyanın, kültürel tercihlerinin istikrarlı bir

biçimde nasıl yaygınlaştırdığının ve meşrulaştırdığının anlaşılmasına ışık tutar. Bu bakımdan yeniden üretim aynı zamanda siyasal hegemonyanın meşruluk ve otorite elde ettiği bir süreçtir. Çünkü esasen egemen toplumlar kültürlerini bir sonraki kuşaklara yeniden üreterek aktarmak isterler⁸. Dolayısıyla yeniden üretim, toplumun içindeki bireyler arasındaki sosyalleşme ve aidiyet ile birlikte oluşan toplumsal varlık ve devamlılıkla yakından ilgilidir, böylece yeniden üretim aracılığıyla bireyler arasında kültürel bir barışıklık, toplumsal sosyalleşme ve istikrar sağlanır.

Yeniden üretim, kültürel performanslarda görünürlük kazanır. Kavram müzikte: Bir müzik yapıtının, üreticisi/bestecisi, (türkü yakıcısı) dışında bir başka kişi tarafından, kimi müziksel bileşenlerin göz ardı edilerek, üretim zamanının ve mekânının dışında, seslendirilmesi (icra edilmesi) durumudur. *Yurttan Sesler* Türk halk müziğinin yeniden üretilmesi için önemli bir mekanizmadır. *Yurttan Sesler*, kendi iç dinamiklerinde, kendi teritoryasında, kendi oturtumu ve sounduyla seslendirilen, iş takvimine, iş temposuna ait bir müziksel üretimi, bağlamından koparmış, mekânsal ve zamansal bir göçe tabi tutmuştur, yani halk müziğini “yeniden üretmiştir”⁹.

Türk Halk Müziğinin Yurttan Sesler Aracılığıyla Sistemleştirilmesi

*Yurttan Sesler*in kuruluş temellerinin cumhuriyet ideolojisine ve dönemin kültürel biçimlendirme edimlerine dayandığını söyleyebiliriz. Muzaffer Sarısözen’in öncülüğünde bir proje olarak gerçekleştirilen *Yurttan Sesler*, Türkiye Cumhuriyetinin halk müziği ekseninde resmi olarak kurumsallaşan ilk müzik topluluğudur ve ulusal bir müzik kültürünün oluşmasında bir çimento işleviyle önemli bir inşa aracı durumundadır.

Yurttan Sesler, Türk halk müziğinin yeniden üretilmesini sağlarken, sistemli bir biçimde ele alınmasına da hizmet etmiştir. Çünkü *Yurttan Sesler*de, yeniden üretilen performans normlarıyla birlikte, kendi içinde belli bir sistematığa ihtiyaç duyulmuştur. Bu sistematik, hem performansın nitelikli bir biçimde gerçekleştirilmesi, hem de ilgili müziğin kurumsallaşması açısından son derece önemli görülmüştür. Bu nedenle *Yurttan Sesler*, kültürel kimliğe ilişkin (ses dizgesi, oturtum, üslup, ses dizgesi, tür vb.) sayısız sembolü inşa etmiş, görünür kılmış ve dolayısıyla Türk halk müziği, teorik zeminde de anlaşılmaya ve anlatılmaya başlanmıştır.

⁸ Sarısözen de bu düşünce ile yeni bir nesil yaratmak ister: “Çocuklarımızın tahsil çağında iken hep beraber memleket türküleri söylemeye alıştırmalarının, muhtelif bakımlardan, güzelliğini düşünerek seçtiğim otuz sekiz köy türküsünü bastırmak üzere matbaaya vermişim” (Elçi, 1997:71).

⁹ Günümüz, geçmişin yapıtlarının sürekli yeniden üretildiği bir dönemdir. Esasen kültürel birikimler, her kuşakta yeniden üretilmek zorundadır, aksi takdirde yok olurlar.

Seslendirme Üslubu/Tavır

Müzikte aidiyet ve konumlanma salt kendisi ile ilgili ve sınırlı değildir, onun sunumunu da kapsar. Dolayısıyla nasıl seslendirildiği ilgili müziğin aidiyet spektrumunu ve karakterini ortaya koyar. *Yurttan Sesler* (kendi tanımı eksenindeki) otantikliği seslendirme normu olarak kabul etmiştir¹⁰. Bu minvalde Sarısözen son derece titiz davranmış, hem mahalli sanatçıları ve aşıkları radyoya davet etmiş, hem de ilgili ses kayıtlarını topluluk üyelerine birinci/ilk elden dinleterek, seslendirmeleri nasıl yapacakları konusunda ciddi ve disiplinli bir eğitim vermiştir¹¹:

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’ edebilmek te 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, ritim ve üslup bakımından hep ayrı ayrı karakter gösterir. Bunlar kendi yapılarının icabına uygun bir tarzda ‘icra’ edilmezse parça rengini kaybeder ve dinlenilmez bir hale gelir (Çeren 1944:9).

Paşmakçı’nın Şenel’e (2009: 100) yaptığı açıklamalar, otantizmin Sarısözen öncülüğünde nasıl önemli görüldüğünün anlaşılması bakımından katkı sağlar: Sarısözen, topluluğu, Konyalılardan gelen tepkiler üzerine “çaldığımız Konya türküleri iyi olmuyor” diye uyarır. Bu tepkiler üzerine Konya’ya gidilir ve konu araştırılır. Tepkilerin seslendirilme üslubuyla ilgili olduğu anlaşılır ve Konya türküleri ilgili üslup kullanılarak seslendirilir ve daha sonra “...Yayını takip eden Konya’lılar: ‘Şimdi oldu’ diye ifadelerini belirtirler”.

¹⁰ *Yurttan Sesler*, kaynak edindiği yereldeki müziği, kendi normlarıyla yeniden üreterek seslendirmiştir. Dolayısıyla *Yurttan Sesler* kendi normlarıyla otantizmi de yeniden üretmiş ve bunu seslendirme (performans) ölçütü olarak standartlaştırmıştır. Bu açıdan *Yurttan Sesler* bir onaylama ve değerlendirme mekanizması olarak, kurumsallaşmış ve konumlanmıştır. Daha sonrasında bu merkezdeki konumunu ve otoritesini güçlendirmek için, halk müziğinin yeniden üretilmesi edimini, başka bir kurum ya da bireyle paylaşmamıştır.

¹¹ Sarısözen, otantizmi bozduğu gerekçesiyle bir dönem devam etmiş olan şan derslerini de kaldırmıştır (Özdemir, 2008: 138).

Yurttan Seslerde otantizme bağlı gelişen bu disipline rağmen, kuruluş ve var oluş felsefesi olarak Türkiye’deki tüm halk müziklerinin tamamının seslendirilmesi hedef alındığı için bir üslup probleminin ortaya çıkması son derece doğaldır. Çünkü Türkiye coğrafyasındaki müziksel çeşitliliğin tamamının bir kişi ya da bir topluluk tarafından “otantik¹²” bir biçimde seslendirebilmesi mümkün değildir. İlgili müziğin derlendiği (yöreden alındığı) gibi seslendirilmesi, onu zihinlerde tanımlandığı şekilde otantik kılabilir, ancak çoğunlukla zaman içinde yöredeki performanstan farklılaştırır. Çünkü burada derleme anı esas alınır. Oysa derleme esasen kültürel bir akışın, sürecin durdurulmasıdır/dondurulmasıdır. Ayrıca, derleme edimi, ilgili müziğin çoğunlukla ilk halinin tespiti de değildir. Bu durdurulan /dondurulan zaman, otantiklik perspektifiyle bir müziksel “öz” olarak kabul edilir. Oysa “hiçbir kültürel değer doğduğu gibi, değişmeden, ‘bozulmadan’ kalması mümkün değildir. Kültürel değerlerin mümkün olan en eski hallerinin korunup, kullanılacak malzeme olarak arşivlenmesi gerekliliği, bir estetik anlayış haline getirmek ideolojik bir tercihi gösterir” (Hasgül, 1996: 69). Burada toplumların, ya da bireylerin, müzikleri neden statik bir algı üzerine oturttuklarının merak edilmesi, düşünülmesi, daha analitik bir tutum olacaktır.

Yukarıda da vurgulandığı üzere, özellikle halk müziklerinde, müziğin değişmeyen statik bir öz olarak görülmesi problematiktir, çünkü müzik, doğası gereği dinamiktir. Halk müzikleri de hiçbir zaman başlangıcı ve sonucu kesin olarak tespit edilebilecek müziksel üretimler değildir. Halk müzikleri sürekli bir oluş halindedir ve bu anlamda “açık müzik”lerdir. Açık müzik kavramı, yeniden üretim süreciyle de bağımlıdır ve bu sürece uygunluğunu ifade eder. Çünkü ilgili müzik, gerçek sahipleri tarafından da esasen yeniden üretilir. Yeniden üretim, müziğin, düşünsel ve uygulama alanında önemli bir malzeme olduğu vurgusunu da ortaya koyar.

Oturtum¹³ ve Ortak Tını (Sound)

Anadolu’da birbirinden bağımsız ve farklı karakterde üretilen müziklerde kendilerine has çalgı(lar) (*oturtum*) ve buna bağlı oluşan bir ortak tını (*sound*) mevcuttur¹⁴. *Yurttan Sesler* ile birlikte, doğasında birbirleriyle ilişkili olmayan çalgıların yan yana gelerek oluşturduğu yeni çalgı

¹² Otantizm, “genel olarak geçmişle ilişkilidir ve geçmişteki bir şeyin aslına uygunluğuna ilişkin bir iddiadır” (Erol, 2009: 204). Otantizm, kültürel kimliğin oluşumunda en güvenli ve güçlü aidiyet veren unsuru olarak çok önemli anahtar bir kavramdır. Atıf yapılan otantisite ne kadar meşruluk kazanırsa o kadar kolektiflere dönüştürülebilir.

¹³ Kavram, müziğin hangi (çalgi, insan sesi vb.) “ses kaynağı/kaynakları” ile seslendirildiğini niteler.

¹⁴ Çevresel adaptasyon ve kültürel yapı, farklı bölgelerde/etnisitelerde, benzer çalgı üretilmesine neden olabilir. Ancak bu, her zaman aynı çalgının ve bu çalgının aynı biçimde seslendirileceği sonucunu vermez. Hemen her bölgenin/etnisitenin kendisini temsil eden, simgeleyen ayrı bir çalgısı vardır. Örneğin, “Tulum” Hemşinlileri; “Akordeon” Kırım Tatarlarını; “Sipsi” Toros Yörüklerini temsil eder. Bu çalgılar müziklere genel-geçer sosyal bir kimlik, mekânsal bir bağlam ve anlam yükler.

topluluğu/toplulukları, yöre dinamikleri dışında, yeni bir oturtum ve bu oturtuma bağlı yeni bir de sound üretmiştir.

*Yurttan Sesler*de önceleri tek ve ana çalgı olarak bağlamanın kullanılması, o dönemin koşulları içinde bir zorunluluk olarak görülebilir. Ancak bu zorunluluk ortadan kalktıktan sonra da (hatta bugün bile) bağlamanın Türk halk müziğinde ana çalgı olarak gelenekselleştirildiği görülmektedir. Oysa bağlamanın tüm Türkiye coğrafyasında ya da Türkiye’deki tüm kültürel gruplarda, standart bir biçim ve düzende kullanılmadığı bilinmektedir¹⁵. *Yurttan Sesler*in özellikle ilk dönemlerinde, bağlamanın biçimsel, düzensel ve tavrısal icra farklılıklarının pek dikkate alınmadığı görülür. Kullanılan hâkim düzen (akort) “kara düzen” (bozuk düzen), hâkim biçim ise “tanbura” idi. Daha sonra zamanla (cura ve divan gibi farklı ebatlardaki) bağlama çeşitleri ve diğer halk çalgıları da dâhil edilmeye başlanır¹⁶.

Bağlamanın mutlak ve değişmez bir çalgı olarak başat olması ve hangi bölge ya da etnisite olursa olsun, diğer çalgıların yalnızca bir “renk” olarak kullanılması *Yurttan Sesler* aracılığıyla gelişen gelenekselleşen, kurgusal bir edimdir. Bu edimin gerçekleşebilmesini teknik olarak mümkün kılacak bir niteliği olması, bağlamayı bu anlamda öne çıkarmaktadır¹⁷. Çünkü “tavırsal çalım” aracılığıyla, imitasyon becerisine sahip olması bağlamayı bu konuma taşır. Örneğin, Zeybek müzikleri, yöresinde, (biri dem tutma, biri de ezgi seslendirme edimiyle) iki zurna ve bir davul, (oturtumu) aracılığıyla seslendirilirken, tavırsal çalım ile birlikte imitasyon olanağının bulunması, bağlamayı bu seslendirmeye uygun hale getirmiş ve meşrulaştırmıştır. Yörenin en bilinen zeybek ustası ve bağlama icracısı Emin Tenekeci: “Yörenin davul zurnaclarını dinleyerek onların tarzlarını bağlamada taklit ettiğini” ve özellikle Zurnacı Sadettin Doğan’dan çok etkilendiğini vurgularken, ilgili oturtumun bağlama üzerinde imitasyon yoluyla nasıl gerçekleştiğini ayrıntılı bir biçimde açıklar: “Bağlamada ‘tezeneyi’ tutan sağ el davulcunun ritim fonksiyonunu; sol el ise solist zurnanın ezgi çalma fonksiyonunu yerine getirir”. Tenekeci buna ek olarak zeybek çalarken bağlamada “Eskiden tril çekme yoktu” diyerek, kullanılan tezene tekniğinin de sonradan icat edildiğini ve geleneğin içinde yerleşik bir hal aldığını söyler (Akt. Öztürk, 2006: 114). Musa Eroğlu (1996) da kendi yöresinin oturtumunu bağlamaya adapte ettiğini ve bu edimi öğrencileri yoluyla bir sonraki kuşağa aktardığını

¹⁵ Bağlamanın bugün bile belli bir standarda ulaşamaması, aslında çalgının ülke çapında homojen bir biçimde kullanılmadığının kanıtıdır. (Ersoy, 2009: 268).

¹⁶ Örneğin ilk kuruluş aşamasında *Yurttan Sesler* de sadece bağlama çalanların bulunması vb. gibi. Uzun yıllar sonra bağlamanın yanında ilk kez ancak kabak kemane *Yurttan Seslere* girebilmiştir.

¹⁷ Tavır kelimesinin kendisinin varlığı bile aslında müziksel performans açısından farklılıklarının olduğunu ispatlar. Eğer bir çalgı, bir ülke toprakları içinde farklı bir düzen ve üslupla seslendiriliyorsa, burada bir müziksel homojenlikten bahsedilemez.

söyler: “70’li yıllarda TRT¹⁸’de mahalli sanatçıydım. Kendi yörem. Taşeli bölgesinin türkülerini okuyordum. Taşeli’nde bağlama pek yaygın olmadığı için türküler klarnetle çalınır. Klarnetle hızlı kıvrak melodileri çalmak çok kolaydır. Ben o melodileri bağlamayla çalmayı başarıncaya adım ‘uçan parmak’a çıktı. Tabii 1984’ten sonra kurduğum okulda bütün öğrencilerime bu tekniği öğrettim.”

Yurttan Sesler aracılığıyla “müziksel örgü” de yeniden üretilmiş, biçimlendirilmiştir. Çoğunlukla yerelde monofonik (*monophonic*) ya da homofonik (*homophonic*) bir müzik iken, *Yurttan Sesler*de çoğunlukla kalabalık ve farklı çalgı gruplarının bir arada icrasında ortaya çıkan heterofonik¹⁹ (*heterophonic*) bir yapıya bürünmüştür.

Modal/Makamsal Yapı ve Terminoloji

Sarısözen öncülüğünde *Yurttan Sesler* aracılığıyla, Türk halk müziği teorik bir zemine oturtulmaya başlanmıştır. Bir müzik türünün sistematikleştirilmesi için müziksel dizgenin (dizi, modal, makam, aşit, tonal vb. yapıların) ve ilgili terminolojinin belirlenmesi son derece önemlidir. *Yurttan Sesler* halk müziğinin bu ekseninde sistemleştirilmesinde son derece işlevseldir.

Müziksel dizgenin açıklanması için kullanılan “ayak” kavramının, halk müziği literatürüne, özellikle eğitim aşamasında devreye sokulması bunun bir yansımasıdır. Tüm yurttan yaygın kullanım alanının olmamasına rağmen “ayak” terimi, genel-geçer bir ses dizgesi kavramı olarak yerleşik bir hal almıştır. Oysa halk müziği açısından ses dizgesinin genel ifadesi, bölgesel/etnik açıdan değişkenlik göstermektedir. Örneğin, kimi bölgelerde/etnisitelerde, ses dizgesi olarak “ayak” terimi hiç bilinmez ve kullanılmazken, “hava” “kaide” vb. farklı terimler kullanılır.

Ezgi yapılarına göre, usüllü ve usulsüz ezgilerin “uzun hava” ve “kırık hava” olarak ifade edilmeleri de bir bütünlük ereği taşımaktadır. Çünkü kırık hava (usüllü hava) ve uzun hava (usulsüz hava) her bölgede/etnisitede farklı terimlerle karşılanmaktadır.

Bir başka kavram olarak “türkü²⁰” de bu bakımdan üzerine düşünmeyi hak eder. Türkü halk müziği repertuarının sözlü örneklerin tamamını niteleyen, bu ekseninde Türk halk müziği ile hemen hemen aynı kapsama sahip bir kavram olarak dikkat çeker. Bu kullanım da bir bütünleştirme

¹⁸Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

¹⁹ Çalgıların her biri kendi teknik özelliklerine göre seslendirme esnasında farklı süsleme teknikleri kullanırken oraya çok farklı bir tını ve üslup çıkar işte bu heterofonidir.

²⁰ Türkü kelimesi de, Türk ulusal kimliğine referans eden bir terim olarak dikkat çeker.

edimine örnektir. Zira sözlü örneklerin adlandırılması da tüm Türkiye coğrafyasında standart değildir²¹.

Notasyon

Türk halk müziğinde nota yazımı, onun sistematikleştirilme aşamalarından biridir. Geleneksel müzikolojik yaklaşıma göre notasyon, ancak bir seslendirici veya grup tarafından tınıya çevrilebilen bir besteci imgelemidir. Nota bu imgelemin açılanmasına yardımcı olur. Ancak bu açılanmanın, yalnızca halk müzikleri için değil, var olan tüm müzikler için temsil kabiliyeti tartışmalıdır. Nota yazısı dünden bugüne gelişmiş ve belirli bir düzeye ulaşmıştır ancak, müziğin içsel tüm unsurlarının eksiksiz bir biçimde yazıya aktarıldığı söylenemez. Çünkü müziğin taşıdığı, içerisinde barındırdığı tüm parametrelerin yazıya dökülmesi mümkün görünmemektedir (Ersoy, 2012). Burada notanın temsiliyet kabiliyetinin yanı sıra, temel inşa, sözlü aktarımla dolaşıma sahip bir müziğin, yazılı bir yöntem ile dolaşıma çıkması farklıdır. Bu yolla, müzik artık, dilden dile; kulaktan-kulağa değil, yazıdan öğrenilmeye ve dolaşıma çıkmaya başlamıştır²². Dolayısıyla Türk halk müziğinin notaya, yazıya geçirilmesiyle birlikte, hem statikleştirilmiş, hem de müziksel birçok unsur göz ardı edilmiştir. Notasyon soyutun somutlaştırılması gibi düşünülse de somutlaştırılan soyut bu aşamada ciddi bir kayba uğramaktadır. Ayrıca, nota üzerinden seslendirme, yoruma ve bilgiye açık olduğu için müziği kimi unsurları ekseninde çoğu zaman başkalaştırır.

Repertuar/Dağar

Repertuar müzik açısından hayati önem taşır. Repertuarın varlığı aynı zamanda ilgili müziğin de varlığı anlamına gelir. Dolayısıyla repertuar, farklı bölgeler/etnisiteler için, eşzamanlı seslendirme koşulu olmadan, bir bütünleştirme potansiyeli taşır.

Yurttan Sesler repertuarının oluşturulmaya başlandığı ilk derlemelerde hedef, müziksel üsluptan ziyade daha çok ortak bir Türk halk müziği ve milli bir estetik ve bütünleşme yaratmak olmuştur. Ancak *Yurttan Sesler*, repertuar bu ekseninde inşa edilmesine karşın, kimi zaman bölgesel/etnik açıdan bir ayrıştırıcı yönü de içermiştir. Çünkü bugün itibarıyla “Türkiye türküsü” sıfatı taşıyan türkü sayısı en iyi ihtimalle çok azdır.

²¹ Kimi etnisitelerde / bölgelerde vokal örnekler, türkü gibi genel bir ifade yerine, hoyrat, bozlak, horon, maya vb. yerel ifadeler hâkimdir.

²² Alanda kulaktan kulağa devam ederken, müziksel dolaşım radyoda notasyon üzerine kurulmuştur. Türk halk müziği notalarının yazılış sistematiği, Batı sanat müziklerinin temelleri üzerine kurulmuştur. Modal bir müzik olmasına karşın, nota (örneğin donanımına aynı anda diyez ile bemolün yazılmaması vb. gibi) tonal bir müzik sistematiğiyle yazılmıştır. Ayrıca vokal müziklerin hemen hiç birinde çalgısal icra esas alınmamış, daha çok vokal (sözel) ekseninde notalanmıştır. Çalgısal notasyonlarda ise, bölgesel tavırların hemen hiçbiri notada görünür değildir.

Nida Tüfekçi, yayınlarda, kendi bölgesinin/etnisitesinin repertuarına yer verilmesi konusunda halktan ciddi taleplerin geldiğini söyler: “Yurttan Sesler ilk yayınından itibaren fevkalade rağbet gördü. Ancak bu sefer anonslarda işte Ankara’dan bir türkü denilince, Bursalılar niye bizim türkümüz çalınmıyor demeye başladı. Karşılar niye bizden yok, Urfalılar öylesine, yurdun dört bir yerinden mektuplar gelmeye başladı²³” (Ersoy, 2011: 69). *Yurttan Sesler*’in ilk yıllarında, Matbuat Umum Müdürlüğüne gelen dilekçeler de konuya ilişkin örnekleri içerir: Erzurum Halkevi Müdürü Ömer Olgun, *Yurttan Sesler* yayınında iki tane Erzurum türküsüne yer verilmesinden duyduğu memnuniyeti aktarırken, “... zaman zaman Erzurum türkülerine imkân derecesine göre yer verilmesi” dileklerini de ekler (Elçin, 1997: 116). Bu açıdan repertuar, *Yurttan Sesler* ekseninde bir paradoks oluşturmaktadır. Bu edim, ilgili bölgenin/etnisitenin, hem diğerleriyle birlikte ulusal bir bütünlüğün içinde yer alma ve entegrasyon arzusunu, hem de “öteki”nin repertuarının yerine, kendi bölgesinin/etnisitesinin repertuarının seslendirilme talebini işaret eder.

Türkülerin bu şekilde yerleşim adları verilerek anılmaları, adı geçen yerleşim yerleri (içinde yaşayan kültürel grupları) açısından, diğer yerleşim yerlerine (kültürel gruplara) bir sınır çekme edimidir. Bu kimi zaman bir türküyü sahiplenme aşamasında da tartışmalara neden olur. Örneğin, *Yemen Türküsü* olarak bilinen türkünün, kim(ler)e, ait olduğu konusu, ülkenin gündemine oturmuş, ilgili yerin “Huş” mu yoksa “Muş” mu olduğu, ulusal basında tartışılmıştır²⁴.

Günümüzdeki Performanslara Etkisi Bakımından Yurttan Sesler

Modernleşme ile birlikte düşünülebilecek bir ulus-devlet inşasında, müziğin de bu minvalde bir değişime uğraması son derece doğaldır. Bu değişim, tamamlanmış ve sonu olan bir süreç değildir. Çünkü *Yurttan Sesler* ile başlayan ve resmi formülasyonla oluşturulan/yeniden üretilen gelenek²⁵, gün itibarıyla de değişmeye devam etmektedir.

Bugün var olan profesyonel ya da amatör Türk halk müziği koroları, Türk müziği eğitimi verilen kurumların halk müziği bölümleri, *Yurttan Sesleri* referans alarak müzik yaşamlarını

²³ Bu yakınmaları özel bir sohbet anında Mustafa Hoşsu da dillendirmiştir.

²⁴ Konuyla ilgili tartışmalar için Bkz:

<http://www.milliyet.com.tr/2006/10/07/magazin/amag.html>; <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=-14928&cyazarid=19>;

<http://www.kenthaber.com/dogu-anadolu/mus/Haber/kultur-sanat/Normal/mus-mu--hus-mu-/ed2f0b50-3fbc-409e-b25e-9277ad88d4bc>;

<http://yenisafak.com.tr/arsiv/2001/agustos/02/k2.html>;

<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=200847>

²⁵ ‘Gelenek’, bir değişmezlik duygusu yaratmasına rağmen kendi iç dinamiklerinde değişim sürecini barındıran bir kavramdır.

sürdürürler. Hemen tüm Türk halk müziği toplulukları ve (şef ya da müdür gibi) ilgili yöneticileri, kendilerinin *Yurttan Seslerin* devamı olduğunu dillendirirler (Coşkun, 2006).

Ancak kimi görüşler sürekliliğin, kimi görüşler de değişimin olumsuzluk yarattığı düşüncesindedir. Örneğin Talip Özkan, *Yurttan Sesler* geleneğinden gelen ve o geleneğin sürekliliğini benimseyen, değişime direnen kimi tutumlardan rahatsızdır: “Kendi içinde analiz ettiğimiz zaman rengarenk güzelliklerden meydana gelen bir Türk halk müziği bütünlüğü yaratılmıştır. Ancak o zihniyet hala devam etmektedir. Biraz değiştirmek renk getirmek gerekmektedir. Çünkü monotonizm karşımıza çıktı, tek düzelik halkı batırdı. Ben çocukken zurna falan yoktu düğünlere gelen. İki tane kasketli büyük sazlarıyla çalıp söylerlerdi, halk oynardı meydana. İş zurnaya, klarnete kaldı günümüzde. Âşıklara bakarsak çalıp söyleme hareketi vardır. Otuz tane saz önde, Altmış tane ses arkada çalıp söyleme yoktur Türk halk müziği geleneksel yapısında. Halk müziği gruplarımızın hala eskiyi sürdürmesi pek güzel olmuyor” (2013).

Talip Özkan’ın bu siteminin az da olsa muhatapları olmasına rağmen, bugün itibariyle birden fazla oluşturulan *Yurttan Sesler*, ilk kuruluş ideolojisi bağlı olduklarını dillendirmelerine rağmen, nicelik ve nitelik bakımından hem kendi aralarında, hem de zamansal açıdan eskiye göre, farklılaşmışlardır. Esasen yeniden ürettiği gelenek ile *Yurttan Sesler*, yalnızca seslendirme bağlamında değil, Türkiye’deki halk müziği algısı ve eğitim süreci itibariyle de etkin bir konumdadır.

SONUÇ

Bir ulusu (ya da herhangi bir toplumsal kategoriyi) tüm biyolojik, toplumsal ve kültürel yönleriyle bir bütün olarak anlamaya ve bütün kültürleri içine alacak evrensel bir kültür bilgisine ulaşmaya çalışan “bütüncü kültür kuramı” yönelimiyle, -algı düzeyinde- *Yurttan Sesler*’in Türkiye’de ulusal kültür için en anlamlı ve en verimli özne olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü *Yurttan Sesler*, ulusal bir müzik kültürü yaratma saikiyle gerçekleştirilen kültürel bir projedir. Birbirine çok uzak kültürlerin temasının kurulması, birbirleriyle tanışması ve müziksel açıdan homojen bir ulus yaratma hedeflenerek *Yurttan Seslerin*, toplum mühendisliğinin bir uygulaması olarak Türkiye’deki müzik kültürünün yeniden şekillenmesine yönelik bir müdahalesi olarak düşünülebilir. Çünkü bir ulus için hem kendi kültürünü korumak, hem de içinde var olan farklı kültürel yapıların bir araya getirebilmenin tek yolu entegrasyondur. *Yurttan Sesler* ile birlikte bu entegrasyonun yolu açılmıştır.

Yurttan Sesler, bir bakıma yerel, toplumsal bir etkinliğin, bağlamları soyutlanarak yapılan bir zaman-uzam ayrılmasını temsil ederek, kültürel ve yerel olarak organize edilmiş sesler yerine güçlü,

sembolik bir ulusal retorik oluşturulmuştur. Yerel bir ağı, ulusal bir yörüngeye çekme edimiyle, bir ulusun bireyleri ve toplulukları arasında iletişim olanağı ve farkındalık yaratılmıştır. Günümüz halk müziği algısının temel dinamiği haline gelmiş ve bir model oluşturulmuştur. Yalnızca bir radyo programı olarak başlayan *Yurttan Sesler*, Türkiye’de ulusal bir kültürel kimlik oluşturma yolunda önemli bir mihenk taşı konumdadır. *Yurttan Sesler* aracılığıyla müzik, bütünleştirici bir sosyal davranışa dönüştürülmüştür.

KAYNAKLAR

- ANDERSON, Benedict. (2004). *Hayali Cemaatler Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, (Çev: İskender Savaşır), İstanbul: Metis Yayınları.
- BİLGİN, Nuri. (2007). *Kimlik İnşası*, İzmir. Aşına Kitaplar.
- BOURDIEU, Pierre. (2006). *Sanatın Kuralları Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı*, (Çev: N. Kamil Sevil), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- COŞKUN, Sevim Yamak. (2006). *Türk Halk Müziğinde Oluşturulan Geleneksel ve Modern Çalgı Topluluklarının Yapısal Analizi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Anasanat Dalı, İstanbul.
- ÇEREN, Şerif Sait. (1944). "Muzaffer Sarısözen ile Bir Konuşma". *Radyo*, Cilt3, Sayı:31, Haziran.
- ELÇİ, Armağan Coşkun. (1997). *Muzaffer Sarısözen (Hayatı, Eserleri ve Çalışmaları)*, Ankara, TC Kültür Bakanlığı Yayınları.
- EROL, Ayhan. (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*, İstanbul, Bağlam Yayıncılık.
- ERSOY, İlhan. (2009). "Türkiye’de Uluslaşma Sürecinde Bir Simge Olarak 'Bağlama'", *Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı, Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumu Bildirileri* (s. 268-278), İstanbul, Motif Vakfı Yayınları No:8.
- ERSOY, İlhan. (2011). "Nida Tüfekçi İle Söyleşi" Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi, Sayı:42, 61-74, İzmir, Ege Üniversitesi Basımevi.
- ERSOY, İlhan. (2012) “Kolorit Kavramı Bağlamında Nota Yazısının Kırım Tatar Müziğindeki İşlevselliği” *Akademik Bakış*, Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi, Ocak-Şubat, sayı:28, (Erişim Tarihi: 18.04.2012)
- HASGÜL, Necdet. (1996). "Türkiye Popüler Müzik Tarihinde 'Anadolu Pop' Akımının Yeri", *Dans Müzik Kültür Folkloru Doğru*, Sayı:62, 51-74. *Dans Müzik Kültür*, sayı 63, s 149-163.
- MUTLU, Kubilay (2009). *Hemşin Kültürel Kimliğinin Müziksel Dinamikleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.
- NETTL, B. (2005). "Halk Müziği ve İlkel Müzikte Birleştirici Etkenler", (Çev: Burcu Tunakan), *Folklor/Edebiyat*, S42, 255-262.
- ÖZTÜRK, Okan Murat. (2006). *Zeybek Kültürü ve Müziği*, İstanbul, Pan Yayıncılık.
- SAYGUN, Adnan. (1987). *Atatürk ve Müzik*, Ankara, Sevdâ-Cenap And Vakfı Yayınları.
- STOKES, Martin. (1998). “Fındıklar ve Sazlar Bir Doğu Karadeniz Vadisindeki Kültürel Değişime İlişkin Gözlemler”, *Dans Müzik Kültür*, sayı 63, s 149-163.
- ŞENEL, Süleyman. (2009). *Yücel Paşmakçı ile Türküler Üzerine Söyleşi*, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet konservatuvarı Yayınları 2, İstanbul.
- YEĞEN, Mesut. (2007). “Kemalizm ve Hegemonya”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce* C.2 Kemalizm, 56-74, İstanbul, İletişim Yayınları.

İNTERNET (WEB) KAYNAKLARI

TOP, Yavuz. (1998) Söyleşi, (Erişim Tarihi: 11.10.2013).
http://www.muziksoylesileri.net/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=234&Itemid=43

EROĞLU, Musa. Söyleşi, (Erişim Tarihi: 11.10.2013)
http://www.muziksoylesileri.net/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=244&Itemid=

ÖZKAN, Talip. Söyleşi (Erişim Tarihi:12.11.2013)

http://www.mozaik.at/tr/story.asp?story_id=173

<http://www.milliyet.com.tr/2006/10/07/magazin/amag.html>;

<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=-14928&yazarid=19>;

<http://www.kenthaber.com/dogu-anadolu/mus/Haber/kultur-sanat/Normal/mus-mu--hus-mu-/ed2f0b50-3fbc-409e-b25e-9277ad88d4bc>;

<http://yenisafak.com.tr/arsiv/2001/agustos/02/k2.html>;

<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=200847>

Extended English Abstract

Music is a cultural, political and social phenomenon as well as it has a musical timbre. Because, music has a potential to serve cultural, political and sociological needs of the community as well as its emotional impact created through musical timbre and also represents an ideological preference. Music acts as important social glue positioning the communities comparing with the other(s), but sometimes it may become a parser “alienating” factor. Thus, music paradoxically draws an attention both differentiating and combining phenomenon.

The Republic is a cultural formatting design for Turkey, applied by the ideologues and elites of that period to motivate the society “to reach to a contemporary level of living”. With the legacy of the multinational structure of the Ottoman Empire, the most important problem of the Republic of Turkey was “the new identity problem” as a new nation-state, in the early twentieth century. In order to solve this problem, too many thoughts on cultural identity were produced and in this context an important function was loaded on music. Especially, the Turkish folk music was being an important tool to create a common national consciousness and politically motivated use of music was functional in those years.

Therefore, it cannot be considered as a coincidence that the people are accepted as a cultural subject in Turkey and the compilation efforts was started during the republican period. Although the formation of a relative political union is created within this period, there was no community concentrated each other culturally and the individual musical tastes and preferences were not developed and therefore the implementation of such a project was very natural.

We can say that the foundation of the establishment of the “Yurttan Sesler” (“Voices from the homeland”) is based on the republican ideology and acts of the cultural shaping of the mentioned time. The program of “Voices from the homeland” realized as a project under the leadership of Muzaffer Sarısözen is being the first ensemble formally institutionalized of the Republic of Turkey on the axis of folk music and also it is becoming an important tool like cement to built and create a national musical culture.

The definition of the said folk music with its emphasis on cultural diversity can be perceived as disturbing the peace in the political sense of the differences and can get negative reactions by the newly established nations / the nations that had been established. It is obviously clear and makes

sense that the definitions of Turkish folk music performed with a constructionist perspective taking place in the Literature is being the reflection of the ideological attitudes of the said period.

The formation of the nation-state in Turkey was important and also establishment of the educational institutions to motivate the people ideologically during the creation process of the new citizen(s) for this new nation state was extremely important. Because, the targeted collectivity could be served only through these institutions and thus a “national”, homogeneous” and a civilized” nation could be created. This collectivity would legalize the nation concerned and would simulate and bind people together. In this regard, the institutionalization of the “Voices from the homeland” and assuming of a formal formulation of it should be considered together with the nation-state model and nationalization of Turkey. So, the program of “Voices from the homeland” is a project to create a national common sense, a common language, a common aesthetic, a common history and a common feeling based on music. By looking from this perspective, the name of the folk music group is being the name of the “Voices from the homeland” and this expression and act correspond to each other semantically.

The concept of “Re-production” creates a visibility in the cultural performance. In concept music: A musical piece is performed outside the production time and place, ignoring some musical components by another person besides the producer / composer (folk song composers) of a musical piece. The program of “Voices from the homeland” has led to the reproduction of the Turkish folk music and served to perform it in a systematic manner. Therefore, a certain systematic was needed within the program of “Voices from the homeland” together with the reproduced performance norm. This systematic was found extremely important enabling both to perform the performance of the music in a qualified manner and institutionalization of the music. Therefore, the program of “Voices from the homeland” constructed numerous symbols concerning cultural identity (sound system, performing style, tone, etc.) and made them visible and as a result the Turkish folk music started to be understood and explained in the theoretical grounds.

We can say that the program of “Voices from the homeland” is being the most meaningful and productive subject for the national culture in Turkey, aiming to understand a nation (or any social category) with its all biological and cultural aspects as a whole and to reach a universal cultural knowledge covering all the cultures through a “Holistic theory of culture” at the level of perception. Thus, the program of “Voices from the homeland” is being a cultural project carried out to create a national music culture. As an application of social engineering, the program of “Voices from the homeland” can be considered as an intervention for remodeling of the music culture in Turkey, aiming to establish the contact of cultures far from each other and to meet each other and to create a homogenous nation in terms of music. Therefore, for a nation, the only way is being integration to protect its own culture and to bring together different cultural structures existing within its own nation. Thus, the way of integration has been opened through the program of “Voices from the homeland”.

In a sense, the program of the “Voices from the homeland” has created a strong, symbolic national rhetoric for local and community events rather than the sounds organized culturally and locally, by representing a time-space separation. The program of the “Voices from the homeland” has also created an ability to communicate and awareness between a nation’s individuals and communities, by transforming the local network to a national platform. Today, the present time has become the basic dynamics of the perception of folk music and thus a model has been created. The program of the “Voices from the homeland” was only begun as a radio program and it became an important milestone towards creating a national cultural identity in Turkey. Music has been transformed into an integrative social behavior through the program of the “Voices from the homeland”.