

## ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ'NDE TÜRKİYE'DE MÜZİĞİN DÖNÜŞÜMÜ

Nazlı USTA\*

### Özet

Bu çalışmada, erken cumhuriyet döneminde, Kemalist kültür politikalarının Türk müziğine etkileri incelenmektedir. Çalışmada konu, Osmanlı Devleti'nin son döneminden (19. yy sonu) itibaren incelenmiştir. Analiz sonunda, erken cumhuriyet döneminde izlenen “yeni” kültür politikalarıyla Türk müziğinde bir dönüşümün yaşandığı; müzik inkılabı olarak adlandırılabilen bu dönüşümle, hem Osmanlı etkilerinin yok edilmesinin hem de batılı tarzda bir Türk müziğinin icadının hedeflendiği iddia edilebilir. Bu dönemde halk müziği ve batı müziği harmanlanarak yeni bir müzik oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu sırada klasik Türk müziği yasaklanmıştır. Ancak tepeden inmece şekilde gerçekleştirilen bu müzik reformunun, halk tarafından kabul görmediği söylenebilir. Erken cumhuriyet döneminde ötelenmeye çalışılan bu müzik, halk nezdinde hâlâ ayaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, Kemalist Kültür Politikaları, Osmanlı İmparatorluğu, Erken Cumhuriyet Dönemi

### The Transformation Of Music In Early Republican Period In Turkey

#### Abstract

In this study the effects of Cembalist cultural policies on Turkish music in early republican period is examined. In this paper, the subject is analyzed from the last period of the Ottoman Empire (late 19th). It can be claimed that, with the “new” cultural policies followed in the republican era, Turkish music experienced a transformation and this transformation, which can be labelled as “the music revolution,” led to both an aim at the eradication of the Ottoman effect and the invention of western-style Turkish music. In this period there was an effort to create a new music which was collated of folk and western types. At the same time Turkish classical music was banned. However it can be said that this top-down music reform was not accepted by the people. This music which was tried to be put off in early republican period is still alive for the people.

**Keywords:** Music, Cembalist Cultural Policies, Ottoman Empire, Early Republican Period

\*Arş. Gör., Erciyes Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi.

## Giriş

Müziğin, bir milletin sahip olduğu en önemli ayırt edici unsurlardan biri olduğu rahatlıkla söylenebilmektedir. Bir milleti millet yapan temel duygular, korkular, sevinçler, hüznler; o milletin müziğinde ortaya konulur. Plato müziğin önemini “onu değiştirirseniz sitenin duvarları yıkılır” sözüyle vurgulamıştır (Çetinkaya, 1999, 89). Her milletin müziği, bireyleri birbirine bağlamak için kullanılabilir en önemli araçlardan biri olagelmıştır. Müziğin kültür mirası içindeki yerinin diğer sanat dallarından daha farklı olduğu iddia edilebilir. Zira kişi resim, heykel gibi alanlara ya da edebi yazınlara ilgi duymuyor olsa da bir şekilde müzikle bağlantı içindedir. Bu noktada kültürel yapıdaki değişimin, kültürün nüvelerini, duyguları, gelenekleri içinde barındıran “müzik” üzerinden analiz edilmesi çabaları anlam kazanmaktadır.

Osmanlı’dan cumhuriyete geçişte salt siyasi ve yapısal bir değişimin varlığından söz etmek yanlış olacaktır. Erken cumhuriyet döneminde halka nüfuz edebilecek sanat alanlarında da batı medeniyetinde yer almak adına bir değişime gidildiği söylenebilmektedir. Bu yüzden erken cumhuriyet döneminde, kurulmaya çalışılan yeni düzendeki sosyokültürel yapının değiştirilebilmesi yönündeki isteğin bir uzantısı şeklinde müzikte de etkisini gösteren değişim çabaları, incelenmeye değerdir. Giderek artan oranda batı müziğinden nüvelerin yüklenildiği Türk müziğinin, yeni dönem içinde başkalaştırılmaya çalışıldığı ve farklı bir biçime büründüğü iddia edilebilir. Bülent Aksoy bu biçim değişmeden bahsederken Türk musikisinin batı musikisiyle karşılaştırma içine sokulmasının Türk modernleşmesinin yarattığı bir sorun olduğunu söylemektedir (2008a). Bu çalışma da, erken cumhuriyet döneminde müziğin yapısının nasıl bir değişim ya da süreklilik gösterdiği, erken cumhuriyet dönemi Kemalist kültür politikalarının müzik üzerinde nasıl bir etkisi olduğu sorularına cevap aramaktadır.

Çalışmada erken cumhuriyet döneminin müzik üzerindeki etkileri incelenmiş, dönem olayları kronolojik bir yöntemle gözden geçi-

rilmiş; çeşitli akademik araştırmalardan, önemli addedilen müzisyenlerin dönemlerini, yaşadıklarını ve yorumlarını anlattıkları yazılardan ve Cumhuriyet döneminde müzik üzerine yapılan konferans bildirilerinden faydalanılmıştır. Araştırmada, önce Osmanlı döneminde müzik incelenecek; ardından Kemalist kültür politikalarından kısaca bahsedilerek erken cumhuriyet dönemindeki uygulamalar, yaptırımlar ortaya konmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın hazırlanması sürecinde faydalanan kaynaklara göre, genel olarak erken cumhuriyet dönemi, resmi tarih tezi ve Kemalist kültür politikaları, Türk müziği üzerinde bir baskı kurmuş ve onun gelişmesinin önüne bir set çekmiştir. Ulus-devlet olmanın gerektirdiği şekilde, yeni kurulmuş olan Türkiye Cumhuriyeti’nin sağlam temellere oturabilmesi için, Osmanlı döneminden kalan mirasın arka plana itilmesi yolu seçilmiş; halk müziği resmi ideolojinin önem verdiği müzik türü olmuş ve onun batı müziği ile yeniden yorumlanması sonucu yaratılacak yeni müziğin, Cumhuriyetin müziği olarak sunulması amaçlanmıştır. Cumhuriyetin kuruluş yıllarında müziğin Osmanlı Devleti’ndeki klasik hatlarından, batıya dönük bir şekle evrilmesine özel bir önem verildiği söylenebilir. Bunu bazı yazarlar iddialı bir “müzik inkılabı” olarak; bazıları ise, o günün gerektirdikleri olarak yorumlamıştır (Paçacı, 2002, 16).

### 1. Osmanlı’da Müzik

Osmanlı döneminde müzik, klasik Türk müziği ve Türk halk müziği olarak genel biçimde ikiye ayrılabilir. Klasik Türk müziği ise beş temel gruba ayrılarak kategorize edilmiştir (Oransay, 1988, 1496). Bunlar aşağıdaki gibi sıralanabilir:

1. Cami Musikisi
2. Tekke Musikisi
3. Mehter Musikisi
4. Fasıl Musikisi
5. Piyasa Musikisi

Gönül Paçacı, saray ve elit kesimin dinlediği müziğin daha ağır olan fasıl musikisi ol-

duğunu; halkın daha çok dini müziği (tekke ve cami musikisi) ve piyasa musikisini tercih ettiğini söylemektedir (2002, 10). Özgür Balkılıç ise, klasik Türk müziğinin halka yabancı, ondan kopuk, saraya ait bir müzik gibi yansıtılmasının yanlış olduğunu, meşke her yerde rahatlıkla rastlanabildiğini iddia etmektedir (2009, 66). Bunların dışında, bugün halk müziği olarak adlandırdığımız müzik, halkın yoğun bir şekilde yöneldiği başka bir müzik olmuştur.

Bu bölüm altında öncelikle Osmanlı'da sarayın klasik Türk müziğine yaklaşımından ve saraydaki batılılaşma sürecinden bahsedilecek; ardından, müzikte batılı kurumların kuruluşu incelenecek ve son olarak da Osmanlı döneminde halk müziğinin durumu hakkında kısaca bilgi verilecektir.

### 1.1. Sarayda Klasik Türk Müziği ve “Batılılaşma”

Klasik Türk müziği, kökleri 10. yy teorik kaynaklarına kadar inen bir müziktir. Asırlar boyu gelişerek, yeni özellikler kazanarak Osmanlı dönemine kadar gelmiştir. Klasik Türk müziğinin uygulanış biçimi, sözlü aktarım olmuş; müzik belli bir sistemle kalıcı hale getirilmemiştir. Bu müzik önce Abdülbâki Nasır Dede ile daha sonra ise Hamparsum Limoncuyan ile notalandırılmaya başlanmıştır (Aksoy, 1988, 1228). Bu da yıllar yılı kulaktan kulağa, hocadan öğrenciye aktarılan eserlerin belli bir kurala göre yazılmasında ve klasik Türk müziğinin eski şekliyle yeni bir müziğe doğru evrilmesinde önemli bir dönemeçtir. Batı notalarının Türk müziğinde kullanılması ise, 1828'den sonra, batı müziği eğitiminin başlamasıyla, olmuştur (Aksoy, 1988, 1229).

Klasik Türk müziğinin gelişmesi sarayda padişahların bestecilere verdiği değerle ve sarayın ilgisiyle doğru orantılı olmuştur. Sultan III. Selim zamanında çok önemli sayılan klasik Türk müziği, II. Mahmut'la birlikte gözden düşmeye başlayıp Sultan Abdülmecid'le iyice arka plana atılmış; II. Abdülhamid'le de yok sayılmış; saray artık batı müziğine yönelmiştir. “Sonuçta, Türk Musikisi'nin saraydaki gücü gitgide azalırken, seviyeli bir Batı musikisi zevki de aşılana-mıştır” (Aksoy, 1988, 1226).

Öte yandan, klasik Türk müziğinin gelişmesinde, Mevlevihanelerin önemi olduğu iddia edilebilir. Bunların içinde de Yenikapı Mevlevihanesi ayrı tutulması gereken bir yerdir. Burada Yenikapı'nın, sarayla aynı şehirde olmaktan kaynaklanan bir avantajı olduğu söylenebilir. Saray müzisyenleri Yenikapı ile daha sıkı ilişkiler kurmuşlardır. Hakan Talu Yenikapı Mevlevihanesi'nin Türk müziği tarihinin her devrinde zirvede olduğunu söylemektedir (2006, 233). Ayrıca sarayın batılılaşmaya yöneldiği yıllarda da saray müzisyenlerinin eski müziklerini korumak için, içinde buldukları yer yine Yenikapı olmuştur. Mevlevihanelerin klasik Türk müziğinin eğitiminde ve icrasındaki önemi buradan da anlaşılabilir.

Yenikapı Mevlevihanesi'nde bulunmuş önemli müzisyenlerden biri Dede Efendi'dir. Dede Efendi, günümüzde de eserleri bilinen; Osmanlı sarayında yaklaşık kırk yıl, üç padişahla çalışmış (1); klasik Türk müziğine 5 yeni makam kazandırmış bir bestecidir. Klasik Türk müziğinin Sultan Abdülmecid'le tamamen göz ardı edilmeye çalışılması üzerine de sarayı terk etmiş, kendi deyimiyle “oyunun tadının kaçtığı” söylemiştir (Tanrıkorur, 2001, 112). Klasik Türk müziğinin en yüksek noktaya ulaşmasında payı göz ardı edilemeyecek olan Dede Efendi'nin (Aksoy, 2006, 12) bu yorumu, sarayda ve Osmanlı'nın son döneminde bu müziğe verilen değeri göstermesi açısından önemlidir.

### 1.2. Muzika-yı Hümayun ve Darülbend-i'nin Kurulması

Sultan II. Mahmut yenilikleriyle tanınan bir padişahtır. Onun, çok etki yaratan Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması eylemi, müziğe de tesir etmiş; böylece Mehterhane lağvedilmiş ve yerine batılı tarzda bir koro sayılabilecek olan Muzika-yı Hümayun kurulmuştur (Tura, 1988, 1511). Bülent Aksoy, Muzika-yı Hümayun'un kuruluşunu “musiki tanzimatımız” (1988, 1214) olarak nitelendirmektedir. Bu adım, Türk müziğinin etkinliğini azaltıp batılı müziğe yönelmek için atılmış ilk adım olarak değerlendirilebilir. Bu noktadan sonra klasik Türk müziği ile ilgilenen müzisyenler, batı müziği ile de zo-

runlu bir ilişki içine girmişler ve bu da onların çift-müzikli(2) olmalarına sebep olmuştur (Öztürk, 2006, 157). Osmanlı'da yapılan bu batı müziğine yönelme hamlesi Cumhuriyet boyunca da devam etmiş ve çalışmalar zamanla çok daha ciddi bir boyut kazanmıştır. Bu dönemde, yeni müziğin halka da etki etmesine çaba gösterilmiştir.

1914 yılında İstanbul'da, Türk müziği çalışmalarına da genişçe yer veren Darülbedayi açılmış; ancak, savaş koşulları sebebiyle iki yıl sonra kapatılmıştır. Kapatılmasının ardından sadece klasik Türk müziğinin geçmişini kayıt altına alabilmek için bir Musiki Encümeni kurulmuş; fakat bu encümen de yetkin bir şekilde çalışmamıştır. Bu encümenin kuruluşunda hazırlanan talimatname ayrıca 1923'te oluşturulan Darülelhan'a da temel olmuştur (Paçacı, 2002, 13). Bu sebeple Darülbedayi'nin, açıldığı dönemde etkin olamamasına rağmen, kurulmuş olması önemlidir.

### 1.3. İmparatorluk Döneminde Halk Müziği

Halk müziğinin ve klasik Türk müziğinin aynı kökenlerden beslenmesine rağmen, imparatorluk döneminde, iki müziğin de farklı kesimlerde ilgi görmesi, daha doğrusu halk müziğinin sarayda yeterince yer edinememesi, bu müziklerin "ayrı"lıklarına örnek olarak sunulabilmektedir. Okan Murat Öztürk "Halk Müziği-Sanat Müziği karşıtlığı, temelde Türkiye'nin siyaseten yaşadığı modern-geleceksel çatışmasından ayrı düşünülmemesi gereken bir nitelik taşımaktadır" yorumunu yapmaktadır (2006, 154). Buradan hareketle yorum yapıldığında, görece modern sayılan klasik Türk müziğine (batı müziği ön plana çıkmadan önce) sarayın itibar etmesi ve geleneksel olan halk müziği ile de sadece halkın meşgul oluyor olması anlam kazanmaktadır.

Bu iki müzik türünü farklılaştırmaya çalışanlar, iki müzik türünün arasına çeşitli ayrımlar koymuşlardır. Kırdı yaşayan insanların kültürlerini "küçük gelenek"le, şehirlilerininki ise "büyük gelenek" ile açıklamaya çalışan yaklaşımların yanında (Öztürk, 2006, 156) klasik Türk müziğini "yüksek kültür" olarak adlandı-

ran yaklaşımlar da bulunmaktadır (Aksoy, 2006, 13). Bu ayrımın bir benzerini, Türk müziğinin şekillenmesinde fikirlerinden yararlanan Ziya Gökalp de kullanmıştır (3). Ancak her ne kadar aralarına ayırım konulsa da küçük gelenek ile büyük gelenek arasında -halk müziği ile klasik Türk müziği arasında- geçişkenlikler ve etkileşimler olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Muammer Sun da, klasik Türk müziği ile Türk halk müziğinden bahsederken bir zümresel müzik - bölgesel müzik ayırımına gitmektedir. Buna göre, sadece belli bir kesimin ilgilenmesinden kaynaklandığı için klasik Türk müziği zümresel müzik; halk müziği de belirli alanlarda sınırlı kaldığı için bölgesel bir müziktir (2007, 60-61). Balkılıç ise bu iki müzik türünün birbirleriyle sürekli bir etkileşim içinde olduklarını öne sürmekte ve bunu desteklemek için de tekke ve cami müziğini örnek göstermektedir (2009, 67). Ancak Sun'a göre buradaki önemli nokta, bu iki müzik türünün de ulusal müzik sayılamamasıdır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında da zaten bu ayrımlar göz önünde bulundurulduğundan bir ulusal müzik "icat etme" çabasına girilmiştir.

### 2. Erken Cumhuriyet Döneminde Müzik

Erken cumhuriyet döneminde yapılan reformlarda, müziğin önemli bir yer teşkil ettiği ileri sürülebilir. Bu dönemde, önceki bölümde de incelendiği üzere, Türk müziğini nelerin oluşturduğu tartışmaları öncelikli olmuştur. Ziya Gökalp'ten siyasi olarak etkilenen Kemalist kadrolar, müzikte de Gökalp'in müzik anlayışından yararlanmışlardır. Aşağıda inceleneceği üzere Gökalp, milli bir müzik yaratmak adına, başka kültürlerden o güne kadar fazlaca etkilendiğini iddia ettiği klasik Türk müziğinin tasfiyesi ve yüksek sayılan batı kültürünün müziği ile ulusal olan halk müziğinin karışımı bir müziğin, Cumhuriyetin değerlerini yansıtacağını ileri sürmüştür. Bu yolda Kemalist devrimci kadrolar da, çeşitli önlemler olarak, Gökalp'in idealini hayata geçirmeye çalışmıştır. Ancak milli müzik yaratma çabaları, müziğin ideolojik bir araç haline gelme-

sine sebep olmuştur (Akkol, 2008, 27). Merkezin müziği olduğu iddia edilebilecek batı müziği ile kitle müziği olan halk müziğinin birleştirilmeye çalışılması, merkezin müziğini kitleye taşıma çabasıdır ve bu yönüyle de tepeden inmece olduğu savunulabilir (Akkol, 2008, 31).

### 2.1. Kemalist Milliyetçilik ve Halkçılık

Kemalizm, “siyasal olan toplumsal ilişkiler ve pratiklerden oluşan somut bir toplumsal sistemdir” (Çelik, 2007: 75). Kemalizm’in altı okunun, Türkiye’de bugün var olan yapıda derin etkileri vardır. Toplum ve kurulan yeni devleti şekillendirmekte kullanılan bu ilkelerden özellikle milliyetçilik ve halkçılık, yapıya derinden nüfuz etmiş, diğer ilkeler üzerinde de düzenleyici bir etki sağlamıştır. “Muassır medeniyetler seviyesine” erişmeyi temel alan Kemalizm, bu yolda kendine önemli kavşaklar belirlemiştir. Buna göre; asgari zemini oluşturacak sacayakları modern, ulusal ve seküler bir devlet-toplum olarak kurgulanmıştır (Yeğen, 2007, 70). Bu açıdan, Kemalizm’in altı oku da bu modele ulaşmak için yapılacakları kategorize eden ilkeler bütünüdür. Burada radikal bir sekülerizm, etnisist bir milliyetçilik ve kapsamlı-otoriter bir merkezîyetçiliğin ön planda tutulduğu söylenebilir (Yeğen, 2007, 57–58).

Sınıfsız, kaynaşmış bir kitleye atıfta bulunan Kemalizm, Cumhuriyeti bu temeller üzerine oturtmaya çalışmıştır. İlk dönemde çoğulculuğu ön planda tutan Kemalist halkçılık 1930’ların ikinci yarısında yerini “halk için halka rağmen” sloganıyla özetlenebilecek bir anlayışa bırakmıştır. Yani “söylemde yerini korumasına karşın, seçkin bir milliyetçilikle” özdeşleşmeye başlamıştır (Çelik, 2007, 78). Erken dönemde millet devletle, parti de milletle, dolayısıyla da devletle özdeşleştirilmiştir. Bunun anlamı da halk için neyin doğru olduğunu bilenlerin, halka rağmen doğru saydıkları şeyleri yerine getirebilecek bir mekanizma kurduklarıdır (Köker, 1990, 159). Bu yapı içinde, çelişkili bir biçimde halk, hem kültürüyle yüceltmeye çalışılmış, hem de rejim karşıtı olarak görülüp bir tehlike sayılmıştır (Çelik, 2007, 78).

Levent Köker bu noktada, halkçılığın siyasi ve kültürel boyutları olduğunu söylemektedir. Buna göre Kemalist halkçılık, bünyesinde, “halkın değer ve özlemleri ya da Türk halkına özgü niteliklerin toplumsal değişme süreci içinde nasıl korunacağına ilişkin” kültürel sayılabilen özellikler barındırmaktadır (1990, 137).

Cumhuriyetin kuruluş döneminde, uygulamaya konmaya çalışılan “pozitivist politikalarla bir kültür devrimi” (Akkol, 2008, 32) yapılmak istenmiş ve bu yolla millet-yapma (nation-building) çalışması içine girilmiştir (Türkdoğan, 1999, 348). Kendisine “yurtta sulh, cihanda sulh” söylemini hedef alan Kemalist milliyetçilik anlayışı, “kültürel homojenliği öneren özümsemeci” bir milliyetçiliktir (Yeğen, 2007, 58). Sınıfsız ve homojen bir şekilde kurgulanan halk, kültürel özellikleriyle (dil, tarih... vb.) bir arada tutulan bir yapı haline getirilmiş ve soyut bir millet tanımı ortaya atılmıştır (Köker, 1990, 158). 1930’ların ikinci yarısından sonra ise “milliyetçilik Türk halkının özgünlüğünü korumayı değil, Türk halkı için bir özgünlük yaratmayı” hedefler hale gelmiştir (Çelik, 2007, 84). Milleti bir arada tutmak için kurgulanan ve bir özgünlük yaratmaya çalışan milliyetçiliği de kuvvetlendirebilmek için bu süreçte öne atılan değerler tarih ve dil olmuştur.

#### 2.1.1. Resmi Tarih ve Güneş Dil Teorisi

Türkleri Orta Asya’dan gelen arî bir ırk olarak tanımlayan ve yayılmaları sonucunda dünyaya medeniyeti yaydıklarını iddia eden resmi tarih tezi, Osmanlı’nın ümmetçiliğinden sonra oturtulmaya çalışılan yeni millet sisteminde önemli bir yer tutmaktadır. Buna göre millet artık; dil ve kültür birliği üzerinde kurulmuş ve Ziya Gökalp’in dini de sosyal bir olgu olarak inceleme dâhilinde tuttuğu görüşleri yavaş yavaş Kemalist fikriyat içinden ayıklanmıştır (Türkdoğan, 1999, 321). Balkılıç da Kemalist milliyetçi söylemde “Türklerin ulusal karakterlerinin ‘yüksek, ruhani ve temiz olduğu; fakat bunların tarihsel süreç içinde bir şekilde kaybolduğu ve bunun en büyük failinin İslami

dönem olduğu” iddiasının bulunduğunu söylemektedir. (2009, 42)

Öte yandan, dil üzerindeki Osmanlı etkisini ve dilsel farklılıkları ortadan kaldırmayı hedefleyen dil reformu da, oluşturulan resmi tarih tezi kadar önemlidir. 1936’da ortaya çıkan Güneş Dil Teorisi ile yeryüzündeki tüm dillerin Türk dilinden türetildiği iddia edilmiştir (Balkılıç, 2009, 45). Oluşturulan tarih tezi gibi, dil tezi de Türk dilinin kökenlerini ve kimliğini araştırmayı hedeflemiştir. Türkdöğün burada 1935 yılında kurulan Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi’nin bu iki tezinin (tarih ve dil) akademik düzeyde savunulması için kurulduğunu iddia etmektedir (1999, 352). Balkılıç da 1938 yılından itibaren terk edilen dil teorisi içindeki çelişkileri ortaya koymak amacıyla, “Bir taraftan Kemalistler Türk dilini dünyanın tüm dillerinin kaynağı ilan ederler, diğer taraftan ise Arapça ve Farsça gibi yabancı kelimeleri dilden atmaya çalışırlar.” demektedir (2009, 46).

### 2.1.2. Ziya Gökalp Etkisi

Ziya Gökalp, Kemalist kadrolara birçok alanda ilham vermiş bir sosyologdur. Behar, bir ideolog olarak resmi ideolojinin oluşmasına yardımcı olan Gökalp’in musiki konusunda yazdıklarının da “bir ülkü, bir siyasi program” şeklinde ele alındığını söylemektedir (1988, 1225). Fakat onun, fikirlerini geliştirdiği yıllarda, batı gibi olmakla kendimiz olmak çelişkisi arasında kaldığı iddia edilebilir. Gökalp, “Türk milleti, İslam ümmeti ve Batı medeniyeti” sentezini ileri sürmüştür (Akkol, 2008, 25). Onun yaptığı hars (kültür) ve medeniyet ayrımı da önemlidir. Gökalp burada medeniyeti, yaratılmış/suni; harsı ise, kendiliğinden oluşmuş/doğal bulmaktadır. Ona göre, “uygarlık yöntemle yapılan ve öykünme yoluyla bir ulustan öteki ulusa geçen kavramların ve uygulamaların toplamıdır. Kültür ise hem yöntemle yapılamayan, hem de öykünerek başka uluslardan alınamayan duygulardır” (2008, 63). Yazarın bu iki kavram arasındaki analizi incelendiğinde, Osmanlı’yı medeniyet olarak, onun içinde Türklüğü ise hars olarak nitelediği görülebilir (Gökalp, 2008, 59–61). Buna göre esas olan, harsımızı korumaktır ve bu yolda da onun

gelişmesini önlemiş olan Osmanlı etkileri tümüyle tasfiye edilmelidir. Halktan kopmuş olan ve medeniyeti ön plana çıkaran seçkinler de halktan harsî terbiye almak için halka gitmek durumundadırlar. Fakat Gökalp’in çalışmasının bütününde, batıdan almayı yücelttiği; ama bunu da doğuyu -doğu değerlerini- yıkmak için gerçekleştirmeye çalıştığı iddia edilmektedir (Koçak, 2007, 375–379).

Kemalist kadrolar, Ziya Gökalp’in milliyetçilik görüşlerinden beslenmenin yanında, müzik konusunda da onun fikirlerinden etkilmişlerdir. Gökalp’e göre; “Klasik Türk Musikisi esas itibariyle Türk değildir: Bizans kökenli, Arap ve Acem kırmasıdır. Özetle gayri millidir” (Behar, 1988, 1225). Osmanlı müziğinin Bizans’tan çevrildiğini ve aktarıldığını, Türk müziğinin ise halk tarafından yaratıldığını söyleyen yazar, Osmanlı müziğindeki öykünmeciliğin Türk müziğinde bulunmadığını iddia etmektedir (Gökalp, 2008, 63). Ona göre harsımızı yansıtan tek müzik halk müziğidir; ancak o da muasır değildir. Dolayısıyla yapılması gereken; halk müziğinin, batı medeniyetinin müziğiyle geliştirilmesidir.

## 2.2. Klasik Türk Müziğine Yaklaşım

Cumhuriyet yönetiminin klasik Türk müziğine yaklaşımında, genel olarak, kısıtlamalar ve yasaklar göze çarpmaktadır. Bu müziğin yasaklarla karşılaşmasının sebebi olarak arka plana itilmeye çalışılan Osmanlı medeniyetinin mirası olarak görülmesi ve batı müziğinin çokseslilik gibi yüceltilen değerlerini içermemesi sunulabilir. Osmanlı döneminde halk müziği, batı müziği, klasik Türk müziği gibi çeşitli ve farklı nitelikler taşıyan müzikler bir arada yaşarken; cumhuriyet dönemi, kültür politikaları aracılığıyla müzikte bir “teklik/aynılık” yaratmaya çalışmıştır. Bu noktada Çetinkaya, “Cumhuriyet, Osmanlı kadar toleranslı değildir” yorumunu yapmaktadır (1999, 91).

Darülbeydi’nin kapanmasından sonra oluşturulan Musiki Encümeni 1923 yılında lağvedilmiştir. Aynı yıl içinde, Darülelhan, Maarif Vekâleti’nden ayrılıp İstanbul Valiliği’ne bağlanmıştır (Balkılıç, 2009, 79). Batı müziği dersleri de vermeye başlayan kurum, Paçacı’nın

deyimiyle en verimli dönemini yaşamıştır. Ayrıca bu dönemde, kurum bünyesinde bir de mecmua yayımlanmaya başlanmıştır (2002, 13). Ancak bu gelişmelerde, kurumun batılılaştırma çabalarının önemli bir dinamik olduğu ileri sürülebilir. Zaten 1926 yılında adı İstanbul Belediye Konservatuvarı olarak değiştirilmiş ve bünyesinde klasik Türk müziği eğitimi yapılması yasaklanmış, Türk musikisi çalışmalarına ancak, tekrar, 1970’lerde başlanabilmektedir (Tanrıkorur, 2007, 37-46-47).

1924 yılında açılan başka bir kurum da Musiki Muallim Mektebi’dir. Bu okulun amacı da, batı müziği eğitimi verebilecek öğretmenler yetiştirmektir (Paçacı, 2002, 14). Ancak bu okulun da tartışmalı olduğu söylenebilir. Zira batı müziği özümsemeden, o okulda ders veren hocalar bu müziği tam anlamıyla öğrenmeden yeni öğretmenler yetiştirmeleri çok da verimli görünmemektedir. Aksoy burada, “Eleştirilmesi gereken nokta, Batı musikisi öğrenmeye başlamamız değildir elbette. (...) Eleştirilmesi gereken, bir musiki türünü, daha öğrenmeden, resmî sanat durumuna getirmemizdir” yorumunu yapmaktadır (1988, 1216).

1927 yılında tek sesli müzik eğitimi hem özel okullarda hem de devlet okullarında yasaklanmıştır (Balkılıç, 2009, 80). Bu yasaklamanın ardından, 1934 yılında da, radyolarda klasik Türk müziği yayınlarına yasak getirilmiştir (Tura, 1988, 1512). Ayrıca yine aynı yıllarda Muzika-yı Hümayun tasfiye edilmiş ve bugünkü Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası haline getirilmiş, zamanla da batı müziği icra etmesi sağlanmıştır (Balkılıç, 2009, 79).

Bu konuda, üzerinde durulması gereken başka bir nokta da; önceki bölümde eserlerinden ve Türk müziğindeki öneminden bahsedilen Dede Efendi hakkındadır. Günümüz müzik kitaplarında, bestekârın öne çıkarılan parçasının “Yine Bir Gülnihal” olduğu görülebilir. Dede Efendi bu eseri, artık klasik Türk müziğine değer verilmediğini düşünmeye başladığı bir dönemde bestelemiştir. Parça, batı müziğinin öne çıkarıldığı dönemde Türk bestekârların da bu tarz müzikler besteleyebileceğini kanıtlamak için yapılmış, bir makamdan çok, batılı

sınıflandırmaya koyulabilecek vals temposunda, hafif bir eserdir. Tanrıkorur eser hakkında “kötü değil tabii, ama kişiliksiz; aynen bugünkü gibi, Batı özentisi bir çağdaşlık anlayışının müziği. Belki de Dede gibi (...) bir dev bestekârın, tadı kalmayan oyunla alay etmek için karalayverdiği bir parça” yorumunu getirmektedir (2001, 112). Osmanlı Sarayı’nın en önemli bestekârlarından biri olan bestecinin en önemli eseriymiş gibi bu parçanın öne çıkarılması da, batılılaştırma yönünde atılmış bir Cumhuriyet dönemi adımıdır denebilir.

### 2.2.1. Atatürk’ün 1934 Konuşması

Batı müziği taraftarları Türk müziğine karşı çıkarken Atatürk’ün söylemlerini dikkate almış, Türk müziği yanlıları ise Atatürk’ün özel hayatında Türk müziğine duyduğu yakınlığı örnek göstermişlerdir. Bu sebeple, Atatürk’ün 1934 yılında meclisin açılışında yaptığı konuşması, o yıldan sonra müzikte atılan adımlarda etkili olmuştur denebilir. Mustafa Kemal bu konuşmada, ilerleme adımlarında “en önde götürülmesi gerekli olan, Türk müziğidir. Bir ulusun yeni değişikliğine ölçü, müzikte değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeğe yeltenilen musiki, yüz ağartıcı değerde olmaktan uzaktır” demiştir (Çetinkaya, 1999, 92). Bülent Aksoy 1934 konuşmasından dört sonuç çıkarılabileceğini söylemektedir. Buna göre, Atatürk “dünyaya dinletmeye yeltenilen bu musiki bizim değildir” derken Ziya Gökalp’e referans vermekte; halk musikisi+batı müziği kavramsallaştırması ile de Gökalp’ten beslenmekte; insanların dinledikleri müzik türüne göre ilerici ya da gerici olarak nitelenmesine fırsat doğuran zihniyetin oluşmasına katkı yapmakta ve musikiye devlet elinin değeceğini söylemektedir (2008b, 174). Ercüment Berker bu konuşma üzerine, Atatürk’ün klasik Türk müziğinin, özünü kaybetmeden geliştirilmesi gereğini işaret ettiğini söylemektedir (2007, 33). Muammer Sun da Atatürk’ün bu sözlerinden hareketle, onun istemediği bir şekilde, çeşitli devlet görevlilerinin klasik Türk müziği üzerine yasaklar getirmeye yeltendiklerini iddia etmektedir (2007, 65). Murat Belge ise, burada yapılan yorumlara karşı çıkmakta ve liderin isteseydi,

“yanlış anlaşılması sonucu” yapılan uygulamaları düzeltmesinin çok kolay olacağını ileri sürmüştür (2007, 96). Aksoy da Belge ile benzer bir görüşü dile getirmekte ve bu konuşmanın sonuçları dikkate alındığında salt bir reform arayışının düşünülmesinin sadece “söylenenleri sineye çekmek” olacağından bahsetmektedir (2008b, 174). Tüm bu tartışmalar göz önünde bulundurulduğunda, Mustafa Kemal’in bu konuşmasının müzik politikalarını düzenlemede ve batı müziğinin yaygınlaştırılma çabalarında, konuşmanın yapıldığı yıldan sonraki dönem içinde de önemli bir köşe taşı olduğu söylenebilir.

### 2.3. Halk Müziği’nin “Sahneye Çıkışı”

Önceki bölümlerde, erken cumhuriyet döneminde Gökalp’in analizinde başka kültürlerden etkilenmemiş, tamamen Anadolu kökenli olarak sunulan halk müziğinin geliştirilmesi için adımlar atıldığından bahsedilmiştir. 1924 yılında, Köy Enstitüleri’nden de halk müziği derlemelerinde yardım istenmiştir. Ancak öğretmenlerin müzik bilgisinin olmaması gibi metodolojik sorunlar ortaya çıkmıştır (Balkılıç, 2009, 85). Yaşanan sorunların ardından, 1926’da, Darülelhan bünyesinde Anadolu’ya türkü derleme gezileri başlamıştır. Böylece, batıda eğitim alan müzisyenler, milli tema oluşturulması için çalışmaya başlamışlardır. Burada amaç “ulusal özü, milli özü çağdaş düzeye çıkarmak” olmuştur (Berker, 2007, 32). Bu esnada halk müziği derlemelerinde dil devriminin de etkisi göz önünde bulundurulmalıdır. Zira derlenen türkülerin öz Türkçe olmasına dikkat edilmiştir. Bu yolla, milli değerlerden oluşan halk müziğinin batı teknikleriyle bütünleştirilmesi; dolayısıyla, dünyaya sunulabilecek ve dünyada anlaşılacak yüksek değerde bir müzik oluşturulması hedeflenmiştir. Zira klasik Türk müziği yaygınlaşmadığı ve bir metodu olmadığı için dünyada anlaşılmamıştır (Sun, 2007, 123). Gezilerden elde edilen malzeme “bir yandan eğitim müziği içinde kullanılacak, bir yandan da çağdaş besteciler için yaratacakları eserlere ilham kaynağı olacaktır” (Öztürk, 2006, 153). Ancak, Tanrıkorur burada, batı müziğiyle harmanlanmış halk müziği ile yeni bir uygarlık yaratılmadığını, yapılanın sadece uy-

garlık değiştirmek olduğunu vurgulamaktadır (2007, 38).

1926’da adının değişmesinin ardından gezileri İstanbul Konservatuvarı düzenlemeye devam etmiştir. Ayrıca, bu dönemde İstanbul Konservatuvarı’na Türk Halk Bilgisi Derneği de yardım etmiş ve toplanan bilgiler Halk Bilgisi Haberleri isimli süreli yayında sunulmuştur. Bunların yanında, derlemelerde elde edilen şarkılar halkevlerinde topluca okutulmuştur (Balkılıç, 2009, 85–86; 96). Balkılıç burada, “dönemin derlenmiş ve armonize edilmiş türküleri iktidarın yasaya bağlanmış müziğidir.” yorumunu yapmaktadır (2009, 106). 1929 yılına kadar süren bu geziler sonucu birçok şarkı kayıt altına alınmıştır. Tüm bunlarla birlikte, halk müziği üzerine yoğun çalışmalar, kuruluşunun ardından Ankara Devlet Konservatuvarı eliyle yapılmıştır.

Öte yandan dönemin önemli müzisyenlerinden Ahmet Adnan Saygun’un halk müziğine bakışı farklılık arz etmektedir. Ona göre; müzik devrimi iki aşamayla gerçekleştirilmeli; ilkinde halk müziği, ikincisindeyse çok sesli müzik çalışmaları olmalıdır (Balkılıç, 2009, 120). Buna karşılık Kemalist kadrolar ise halk müziğinin hâlihazırda çoksesli olduğunu iddia etmiş ve türkülerin batı tekniğiyle yeniden oluşturulmasının aslında onların potansiyelini ortaya çıkarma işlevi gördüğünü söylemişlerdir (Balkılıç, 2009, 143). Burada, Kemalist halkçılığın içinde bulunduğu, halk kavramını bir yandan yüceltirken öte yandan icat etme çelişkisine halk müziği içinde de düşüldüğü görülebilmektedir.

### 2.4. Batı Müziğinin Gelişmesi

Atatürk’ün 1934 konuşmasından sonra, Türkiye’de opera bestelenmesinin desteklenmediği ve Rusya’daki Rus Beşleri’nden ilhamla Türkiye’de isimlendirilen Türk Beşleri’nin çalışmalarının bundan sonraki dönemde yoğunlaştığı görülebilir. Bu dönemde, Türk Beşleri’nin “en modern ve yaratıcı bestecisi” (Aydın, 2006, 43) olarak görülen Ahmet Adnan Saygun, sırasıyla Özsoy, Taşbebek ve Bayönder operalarını bestelemiş; bu eserler resmi tarihin temellendirilmesinde de kullanılmaya



çalışılmıştır. Batı müziği eserleri oluştururken klasik Türk müziği makamlarını da kullanan besteci Adnan Saygun, müzik hayatının ilerleyen yıllarında yavaş yavaş batı tekniklerine daha yakın durmuş ve Türk müziğinin dinamiklerinden gittikçe kopmuştur (Aydın, 2006, 44–51). Saygun örneğinden de görülebileceği gibi, batı müziği eğitiminin yaygınlaştırılması ve bu esnada da klasik Türk müziğinin yasaklarla karşılaşması, bu müziğin ikinci plana itilmesinde etkili olmuştur.

Batı müziği eğitiminin yaygınlaştırılma çalışmalarında, Halkevlerinin ve Köy Enstitülerinin de önemli bir yeri olduğu söylenebilir. Buralarda batılı müzik enstrümanlarını çalmayı öğrenen öğrenciler, resmi ideolojiye uygun olarak bestelenmiş marşlar, batılı şarkılar ya da batı müziğiyle harmonize edilerek oluşturulan yeni halk müziği şarkılarıyla “batılılaştırılmaya” çalışılmıştır. Ancak Türkoğlu bu noktada “köylüye, (...) ‘geçmişinde kilise olmadığı halde Bach’ı, Mozart’ı sevsin’ mesajı veriliyordu” demektedir (1999, 358). Kurulan Müzik Mektebi’nden yetiştirilen öğretmenlerin de görev aldıkları bu kurumlar, batılılaşmanın önemli yapıtaşları olarak görülseler de, sonuçta istenilen başarıya ulaşamadıkları söylenebilir.

### Sonuç

Erken cumhuriyet döneminde, klasik Türk müziği üzerinde çeşitli baskılar uygulandığı, bu müziğin tek sesli olmakla suçlandığı ve aşağı bulunduğu, öte yandan batı müziği tekniklerinin yüceltilip Türk müziğinde de kullanılması gerektiğinin düşünüldüğü söylenebilir. Müzik üzerine yapılan çalışmalarda kadrolar, Kemalist halkçılık ve milliyetçilik ilkelerinden beslenmişler ve oluşturulan resmi tarih tezi ile Güneş Dil Teorisi’ni destekleyecek adımlar atmışlardır. Bu yolda, etkilendikleri Ziya Gökalp’in fikirlerine de uygun olarak, öz Anadolu ürünü saydıkları halk müziğini değerli görmüş ve batı müziğiyle onu harmanlayarak tüm dünyaya hitap edebileceğini düşündükleri bir yeni müzik türü oluşturmaya çalışmışlardır. Bu amaca hizmet etmek adına, Cumhuriyetin batıda eğitim almış müzisyenleri, Anadolu’ya türküler derleme gezilerine gönderilmiştir.

Bu gezilerin ardından, batıda eğitim alan yerli müzisyenlerimiz, tamamen batı tekniklerini kullanarak operalar bestelemişler; gittikçe azalan ölçüde klasik Türk müziğinden, artan oranda da halk müziğinden ve resmi ideolojiden nüveleri çalışmalarına eklemişlerdir. Devlet desteği de bu dönemde, Osmanlı’nın son döneminde olduğu gibi, Türk müziğinden batı müziğine yönelmiştir.

Erken cumhuriyet döneminin ardından, çok partili hayata geçişte, birçok devlet politikasında olduğu gibi, müzikte de bir değişim yaşanmıştır. Saf bir batı müziğinin yerini, batı müziği teknikleriyle ve anlayışıyla basitleştirilen klasik Türk müziği –bu dönemden itibaren kullanılan ve terminoloji karışıklığının ürünü olan şekliyle Türk Sanat Müziği- almıştır. Bunun yanında, Türk halk müziği de, halk arasında geniş ölçüde dinlenen bir müzik olarak yerini korumuştur. 1950’lerin şehirleşme adımlarıyla piyasaya yönelik hale gelen yeni müzik, 1980’lerde arabeskin de dinlenen bir tür olmasıyla birlikte, bu müziğin de özelliklerini taşımaya başlamıştır.

İncelenen tüm örneklerden sonra, oluşturulmak istenen yeni müzikte, ne halk müziğine ne de klasik Türk müziğine tamamen dayanılması, kaynak olarak her ikisinin de kullanılması gerektiği öne sürülebilir. Bu dönemde, müzik üzerinde atılan Cumhuriyet dönemi adımlarının, yapılan kısıtlamaların halkta geniş ölçüde tepki doğurmamasına rağmen, kabul gördüğünü de söylemek güçtür. Batı müziğinin Cumhuriyet devrimlerinden çok önce öğrenilmesine rağmen, kendi kültür değerlerimizi yansıtan müziğimizin (burada kasıt klasik Türk müziği ve Türk halk müziğidir) bu devrimlerle arka plana itilmeye çalışıldığı ya da batı müziği etkisiyle kendini oluşturan özgünlükleri yitirmeye yüz tuttuğu iddia edilebilir.

Erken cumhuriyet dönemi içinde, Türk halk müziği, klasik Türk müziğine göre daha önde tutulmuş olsa da; batı müziği yöntemleriyle geliştirilmesi gerektiği özellikle vurgulandığı için, kendi özgün haliyle ve kendine has özellikleri sebebiyle önde olduğu söylenemez. Müzik, yüzyıllar boyu geliştirilen ve milletin yaşadığı

değişimlerle birlikte kendini de değiştiren kültürün önemli bir parçasıdır. Tek gecelik reformlarla ve tepeden inme kurallarla kültür üzerinde geniş ölçüde kabul görecektir uygulamaları gerçekleştirebilmek mümkün görünmemektedir. Halkın değerlerini yüksek ölçüde yansıtan müzik gibi sanat dallarında, değişim zamana yayılmalı ve halkın verdiği tepki de mutlaka göz önüne alınmalıdır. Erken cumhuriyet döneminde atılan adımların başarı-sızlığı da, derin değişimler yaratmaya çalışacak reformlarda, halk desteğinin istenmesi gerektiğini kanıtlamaktadır.

### Notlar

(1) Dede Efendi Osmanlı sarayına Sultan III. Selim’le gelmiş, Sultan II. Mahmut ve Sultan Abdülmecid’in dönemlerinde de sarayda bulunmuştur.

(2) Çift-müziklilik, “Batı üniversitelerinde yetişmiş ve Batı müziği donanımına sahip bir etnomüzikologun, inceleyeceği ‘öteki’ müzik kültürüne, o kültürün bir üyesiymişçesine hâkim olmasını gerektiren, yenilikçi bir anlayışı temsil eder” (Öztürk, 2006: 156).

(3) Aslında Ziya Gökalp’ten önce benzer fikirleri öne süren düşünür Malumat’ta konu hakkındaki fikirlerini yazan Necip Asım’dır. Gökalp’in de Necip Asım’dan beslendiği bilinmektedir. Ancak erken cumhuriyet döneminde referans gösterilen kişi Gökalp olduğu ve öne sürülen fikirler Gökalp’in kavramsallaştırması sayesinde ses getirdiği için, burada da öncelikle incelenen ve görüşün temsilcisi olarak sunulan kişi olarak Gökalp incelenmiştir. Necip Asım hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.

Arslan, F. (2009). Türk Müsîkisi Siyasetinde Necip Asım. *Doğu Araştırmaları*, 3, 39–51.

### Kaynakça

- Akkol, M. L. (2008). Türkiye’de Modernleşme Sürecinde Müzik. Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Aksoy, B. (1988). Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, 6, 1212–1236.
- Aksoy, B. (2006). Osmanlı Musikisinin Popüler Kültür Çevresinden Çıkışı. 20. Yıl Pan’a Armağan, 11–23.
- Aksoy, B. (2008a). Osmanlı Musikisinin Gerçek Tarihi Yeni Yüzyılda Yazılacak. 40İkinci, Erişim: 20.07.2010, <http://www.40ikinci.com/muzik/oku.php?id=3203>.
- Aksoy, B. (2008b). Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Arslan, F. (2009). Türk Müsîkisi Siyasetinde Necip Asım. *Doğu Araştırmaları*, 3, 35–58.
- Aydın, Y. (2006). Ahmet Adnan Saygun. 20. Yıl Pan’a Armağan, 42–51.
- Balkılıç, Ö. (2009). Cumhuriyet, Halk ve Müzik: Türkiye’de Müzik Reformu 1922–1952. Ankara: Tan Yayınevi.
- Behar, C. (1988). Ziya Gökalp ve Türk Musikisi. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, 6, 1225–1227.
- Belge, M. (2007). Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri. E. Tombul (Haz.). Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri Açık Oturum: 08.11.1978 (s.12–19, 94–108). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası.
- Berker, E. (2007). Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri. E. Tombul (Haz.). Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri Açık Oturum: 08.11.1978 (s.25–35, 76–93). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası.

- Çelik, N. B. (2007). *Kemalizm: Hegemonik Bir Söylem. Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce C. 2: Kemalizm*, 75–91.
- Çetinkaya, Y. (1999). *Müzik Yazıları*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Gökalp, Z. (2003). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Bordo Siyah Klasik Yayınlar.
- Koçak, O. (2007). 1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce C. 2: Kemalizm*, 370–411.
- Köker, L. (1990). *Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Oransay, G. (1988). *Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, 6, 1496–1509.
- Öztürk, O. M. (2006). Benzerlikler ve Farklılıklar: Bütünleşik Bir “Geleneksel Anadolu Müziği” Yaklaşımına Doğru. *20. Yıl Pan’a Armağan*, 151–188.
- Paçacı, G. (Nisan 2002). Osmanlı’nın musiki taliminden Cumhuriyet’in müzik terbiyesine. *Toplumsal Tarih*, 100, 10–19.
- Popescu-Judet, E. (2006). The Semantics of “Old” and “New” in Turkish Musical Thought. *20. Yıl Pan’a Armağan*, 189–204.
- Talu, R. H. (2006). Yenikapı’dan Eski Sesler. *20. Yıl Pan’a Armağan*, 231–238.
- Tanrıkorur, C. (2001). *Biraz da Müzik*. İstanbul: Zaman Kitap.
- Tanrıkorur, C. (2007). Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri. E. Tombul (Haz.). *Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri Açık Oturum: 08.11.1978 (s.35–48, 110–119)*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası.
- Tura, Y. (1988). *Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, 6, 1510–1516.
- Türkdoğan, O. (1999). *Kemalist Sistem: Kültürel Boyutları*, İstanbul: Alfa Kitabevi.
- Sun, M. (2007). Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri. E. Tombul (Haz.). *Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri Açık Oturum: 08.11.1978 (s.54–70, 119–133)*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası.
- Yeğen, M. (2007). *Kemalizm ve Hegemonya. Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce C. 2: Kemalizm*, 56–74.