

## Araştırma Makalesi

# Kantodan caza: Geç Osmanlı'dan Erken Cumhuriyet'e popüler müziğin alımlanması

Selim Tan <sup>1</sup>

*Müzikoloji Bölümü, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara, Türkiye*

### Makale Bilgisi

**Geliş:** 4 Temmuz 2026  
**Kabul:** 21 Ağustos 2026  
**Online Yayın:** 30 Eylül 2026

### Anahtar Kelimeler

Batılılaşma  
Erken Cumhuriyet Dönemi  
Müziksel alımlama  
Müziksel meşruiyet  
Popüler müzik

### Öz

Bu çalışma Geç Osmanlı'dan Erken Cumhuriyet'e uzanan süreçte kanto, operet, tango ve caz gibi popüler müzik türlerinin nasıl alımlandığını ve hangi meşruiyet kaynaklarına dayandığını incelemektedir. Bu kapsamda Türkiye'de erken dönem popüler müziğin Batılılaşma, modernleşme, bürokratik alan, kamusal temsil, toplumsal cinsiyet ve sınıf temelindeki güç ilişkileri zemininde müzakere edildiği gösterilir. Çalışmanın teorik çerçevesi, müziksel alımlamayı popüler ve elit meşruiyet kaynakları arasındaki çekişme bağlamında ele alır. Metodolojik olarak tarihsel etnomüzikoloji perspektifinden hareketle Türkiye'de erken dönemde öne çıkan kanto, operet, tango ve caz araştırma nesneleri olarak belirlenir; bu türler birincil ve ikincil kaynakların tarihsel ve yorumlayıcı nitel analizi temelinde çözümlenir. Kanto, Geç Osmanlı'da geniş bir izlerkitleye sahip olmasına rağmen ahlaki söylemler çerçevesinde entelijansiya tarafından sertçe eleştirilir ve elit meşruiyet kazanamaz. Operet ise Batı sanat müziği geleneğiyle irtibatlı olsa da operaya nazaran gayriciddi görüldüğünden elit meşruiyeti sınırlı kalır. Tango; Cumhuriyet'in yeni paradigması doğrultusunda bedenselliği, kadın imgesi ve Cumhuriyet balolarındaki işlevi sayesinde hem popüler hem de elit meşruiyet zemini bulur. En nihayetinde caz; mütareke yıllarında Pera gece hayatı, işgal koşulları ve uyuşturucuyla özdeşleştirilerek ahlaki panik tetiklerken, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Batılı karakteri sayesinde kısmi elit meşruiyet edinir. Söz konusu örneklerden hareketle, popüler müziğin tekil bir kategori olarak ele alınamayacağı; her müzik türünün kendi tarihsel, kültürel ve ideolojik bağlamı içerisinde alımlandığı vurgulanmaktadır. Türkiye'de erken dönem popüler müzik tarihi, yalnızca müzik türlerinin gelişim süreci olarak değil, müziksel alımlama perspektifinden bakıldığında, aynı zamanda farklı türlerin meşruiyet mücadelelerinin tarihi olarak da okunabilir.

2822-3195 / © 2026 TM  
Genç Bilge Yayıncılık tarafından  
yayınlanmakta olup, açık erişim,  
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



### Makaleye atıf için

Tan, S. (2026). Kantodan caza: Geç Osmanlı'dan Erken Cumhuriyet'e popüler müziğin alımlanması. *Türk Müziği*, 6(3), 231-250. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.22846781>

### Giriş

Türkiye'de popüler müzik, kültürel yaşamın merkezi bileşenlerinden biri olmasına rağmen kurumlarda ve akademik araştırmalarda hayli sınırlı bir yer tutar. Bunda popüler müziğin çoğunlukla “eğlence”, “tüketim”, “ticarilik” ve “bayağılık” gibi çağrışımlarla ilişkilendirilerek “ciddi” kültürel tartışmaların dışında konumlandırılması etkilidir. Bu ise müzikte neyin değerli, meşru ve akademik incelemeye layık görüldüğüne ilişkin – küresel ölçekte – temel bir meseleyi gündeme getirir. Müziği oluşturan sesler, işitilen frekanslardan ibaret olmayıp başta etnomüzikoloji literatürünün de vurguladığı gibi (bkz. Blacking, 1973; Merriam, 1964) insanlar tarafından kültürel olarak anlamlandırılan; ideoloji ve güç ilişkileri (bkz. Bourdieu, 1979/2015; Frith, 1996) içinde değer kazanan süreçler neticesinde var olur. Başka bir deyişle müzikte değer, salt estetik yargıların ötesinde kültürel ve ideolojik müzakereler içinde şekillenir. Bu nedenle

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Müzikoloji Bölümü, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara, Türkiye. Email: [selim.tan@mgu.edu.tr](mailto:selim.tan@mgu.edu.tr) ORCID: 0000-0002-1343-9157

Türkiye’de popüler müziği, tekil bir “popüler müzik” kategorisinin ötesine geçerek farklı türlerin kendilerine özgü tarihsel bağlamları yanında atfedilen anlamlar, değerler ve meşruiyet mücadeleleri bağlamında incelemek önem taşır.

Popüler müziğin tekil ve sınırları net bir tanımını – her kavramda olduğu gibi – yapmak hayli güçtür. Zira popüler müzik, sanat müziği ve halk müziğiyle birlikte Batı’nın sosyokültürel-tarihsel deneyimi içinde şekillenmiş (Nettl, 2005) ve güç ilişkileriyle örülü söylemsel bir inşadır (Berger, 1996/2008, s. 65). Bu nedenle sabit bir müziksel içeriği yansıtmaktan ziyade bağlama göre değişen ve çoğunlukla “bulanık çağrışım yığınları” (Gelbart, 2007) olarak işleyen bir kategori olarak belirir. Batı merkezli akademik yazımda rastlanan hâliyle kabaca kent merkezli ve kayıtlı müziklerin tamamını kapsayacak bir “popüler müzik” terimi, Türkiye’de yaygınlık arz etmez. Stokes’a (2010, s. 15) göre Türkiye’de henüz tam manasıyla yerleşmemiş bir kategori olan popüler müzik; fasıl gibi klasik Türk müziği temelli gazino yorumlarından, arabesk gibi Arap müzik dünyasıyla ilişkili melez formlara ve Batı kaynaklı pop-rock’a uzanan, kitle iletişim araçlarıyla yaygınlaşan yerel/bölgesel türleri kapsar. Gedik (2018) ise Türkiye’de izlerkitlenin böyle bir şemsiye terim yerine takip ettikleri pop, rock, rap, arabesk ve metal gibi tür adlarını kullanmayı tercih ettiğini vurgular. Gedik’in (2018, s. 1) değindiği üzere Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Batı sanat müziği ve hafif müzik arasında bir karşıtlık kurulmuş; 1960’lardan 1980’lerin sonuna kadar ise TRT tarafından popüler müzikler “Türkçe sözlü hafif Batı müziği” ve “yabancı sözlü hafif Batı müziği” şeklinde sınıflandırılmıştır. Osmanlı Devleti’nde müzik, “Doğu-Batı” ve “alaturka-alafranga” karşıtlıkları üzerinden tanımlanırken, Batı’daki gelişmelere paralel olarak İmparatorluğun son dönemlerinde gelişen bir kategori olarak popüler müzik, ikili sınıflandırmaların dışında yer alır (Gedik, 2018, s. 1). Ancak Ayas’ın (2018) da dile getirdiği gibi Erken Cumhuriyet Dönemi’nde “Doğu-Batı” karşıtlığı popüler müziğe dair yaklaşımları şekillendirmeyi sürdürür. Popüler müziğin farklı dönemlerdeki içerimleri bir kenara bırakıldığında; bu alanda ilk örneklerin Osmanlı Devleti’nde operet, kanto, longa, sirto, tavşan şarkıları ve valsle ortaya çıktığı anlaşılır (Gedik, 2018, s. 3).

Tarihsel olarak popüler müzik türleri çeşitlilik arz etse de bu çalışma, tamamına değinmek yerine Geç Osmanlı’dan Erken Cumhuriyet’e uzanan ve İstanbul merkezli gelişen kanto, operet, tango ve caz gibi başlıca türlere odaklanır. Bu popüler müzikler; kapitalist üretim ilişkilerinin geliştiği, gramfonun yaygınlaşmasıyla müzik endüstrisinin ivme kazandığı ve modernleşme-Batılılaşma politikalarının uygulandığı bir paradigma değişikliği döneminde belirir. Dönem itibarıyla müziksel içeriği ve kitleselliğiyle yeni bir olgu olan popüler müziğin gelişiminde ve kültürel dünyasının şekillenmesinde, yönetici grupların (bürokratik elitler, entelijansiya, devlet kurumları) ideolojik yaklaşımları etkili olur. Böylece Türkiye’de erken dönem popüler müziğin, kamusal alanın endüstriyel ve gündelik ilişkilerinde salt “kendiliğinden” filizlenmediğini, yönetici grupların müdahalesinin çoğu zaman rol oynayabildiğini unutmamak gerekir. Bu bakımdan 19. yüzyılda Osmanlı Devleti’nde başlayan ve Erken Cumhuriyet Dönemi’nde güçlenen Batılılaşma politikalarının, popüler müziği şekillendiren bir yapı olarak işleyebildiğini söylemek yanlış olmaz.

Türkiye’de (etno)müzikolojik açıdan popüler müzik tarihine ilişkin çalışmaların sınırlılıkları olduğunu belirtmek gerekir. Mevcut literatürün kayda değer bölümü, müzik tarihini ağırlıklı olarak türlerin gelişimi ve sanatçılar üzerinden belgelemeye odaklanırken (bkz. Dilmener, 2003; Erkal, 2014; Kahyaoğlu, 2002; Meriç, 1999, 2011, 2020; Paçacı, 1999), daha sonraki çalışmalar popüler müziği kültürel ve sosyal teori bağlamında tartışan daha analitik yaklaşımlar geliştirir (bkz. Gedik, 2018; Küçük Kaplan, 2015; Stokes, 2010; Tekelioğlu, 2006). Türkiye’de erken dönem popüler müziklerin nasıl alımlandığına odaklanan çalışmalar ise sayıca azdır. Bilhassa farklı popüler müzik türlerine atfedilen anlam ve değerlerin tarihsel olarak değerlendirilmesine yönelik çalışmaların sınırlılığı önemli bir araştırma boşluğuna işaret eder. Bu çalışma, Türkiye’de erken dönem popüler müziğinin tarihine ilişkin literatüre, türlerin kronolojik gelişiminin ötesinde alımlanma biçimlerini inceleyerek katkı sunmayı amaçlar. Bu doğrultuda kapsamlı bir tarihsel yeniden inşadan ziyade mevcut literatüre dayanarak temel tarihsel veriler sosyal teori çerçevesinde yorumlanır. Bu sayede hem Türkiye bağlamında hem de genel düzeyde (etno)müzikoloji ve popüler müzik çalışmalarına yeni bir perspektif kazandırılması hedeflenmektedir.

Çalışmanın amacı, Türkiye’de gelişen erken dönem popüler müzik türlerinin gerek kamusal gerekse bürokratik alanlarda nasıl alımlandığını incelemektir. Jauß’un (1970) alımlama estetiği, yazar-metin-okur üçgeninde okuru pasif olmaktan ziyade metnin tarihsel yaşamını kuran aktif bir özne olarak konumlandırır. Benzer şekilde bu çalışma,

müziksel alımlamayı (*musical reception*) okur merkezli irdelemesine karşın alımlayıcı kavramını tekil dinleyicinin ötesine taşır. Burada müziksel alımlama, müzik beğenisi dışında eleştirel söylemleri, bürokratik müdahaleleri ve kamusal temsilleri de kapsayan bir faaliyet olarak değerlendirilmektedir. Çalışmada, her popüler müzik türünün özgünlüğü ve farklılığı gözetilerek bütün türlerin tek bir “popüler müzik” çatısı altında değerlendirilmemesine dikkat edilir. Zira kantodan caza uzanan tarihsel süreçte her türün geliştiği bağlam ve kendisine atfedilen anlam önemli ölçüde çeşitlilik gösterir. Çalışma, Batı’daki örneklerle benzer şekilde bazı popüler müzik türlerinin olumsuz yorumlar üzerinden *ablaki panik* (*moral panic*; bkz. Cohen, 1972) tetikleyebildiğini; ancak Batı’dan farklı olarak bilhassa Erken Cumhuriyet Dönemi’nde belli türlerin Batılı mahiyetinin Batılılaşma politikalarında işlev üstlenemediğine işaret eder. Böylece popüler müziği salt “endüstri”, “ticaret” ve “kâr” süreçlerine indirgeyen yaklaşımların ötesinde henüz 20. yüzyıl başında popüler müziğin ne denli politik olabildiğine şahit olunur.

Çalışmanın teorik yönelimi, müziksel alımlamayı meşruiyet temelinde kavramsallaştırmaktadır. Ortak duyu (*common sense*) düzeyinde farklı sözlük tanımlarının ortaklaştığı üzere meşruiyet (*legitimacy*), “dinî veya seküler yasa, kural, norm ve değerlere uygunluk” fikrine dayanır. Suchman’a (1995, s. 574) göre meşruiyet; bir pratiğin toplumsal olarak inşa edilmiş normlar, değerler ve inançlar çerçevesinde uygun, doğru ve arzu edilir olarak değerlendirilmesine ilişkin kolektif algıyı ifade eder. Meşruiyetin hangi failer tarafından, hangi güç ilişkileri içinde ve nasıl üretildiğini açıklamada teorik yaklaşımlar merkezî bir rol oynar. Dolayısıyla çalışmada meşruiyet, ortak duyu düzeyinin ötesinde Bourdieu’nün (1983) meşruiyet yaklaşımı çerçevesinde ele alınır. Bourdieu’ye (1983, s. 331) göre *burjuva meşruiyeti*, hâkim sınıfların etik-estetik beğenilerinin başta akademi olmak üzere meşrulaştırıcı kurumlar aracılığıyla kutsanmasına dayanır. Buna karşılık *popüler meşruiyet*, sıradan tüketicilerin yani kitlelerin tasdiki ve kutsamasıyla şekillenir (Bourdieu, 1983, s. 331-332). Çalışmada, özel sermaye vurgusunu aşarak bürokratik faileri de kapsamasından ötürü burjuva meşruiyeti yerine *elit meşruiyet* kavramı tercih edilir (bkz. Messer vd., 2012; Tan, 2022b). Böylece elit meşruiyet, ciddi müziklere özgü sermaye desteği ve akademik imtiyazın ötesine geçerek, bürokratik alanın çeşitli failerince temsil değeri atfedilen hafif müzikleri de kapsar. Müziksel meşruiyete bağlı değer farklılaşmaları; “sanat müziği-halk müziği-popüler müzik”, “ciddi müzik-hafif müzik” ve “yüksek kültür-popüler/alçak kültür” gibi kültürel hiyerarşilerde görünür hâle gelir. Bu doğrultuda çalışma, kültürel hiyerarşilerin erken dönem popüler müziğin alımlanmasında hangi meşruiyet kaynakları üzerinden üretildiğini de değerlendirmektedir.

## Yöntem

Bu çalışma, tarihsel ve yorumlayıcı bir nitel araştırma yaklaşımına dayanmaktadır. Geç Osmanlı’dan Erken Cumhuriyet’e uzanan süreçte popüler müziğin alımlanması, müziksel meşruiyet bağlamında karşılaştırmalı ve bütünleştirici bir perspektifle ele alınmıştır. Disipliner olarak çalışma, tarihsel etnomüzikoloji çerçevesinde hareket eder. Tarihsel etnomüzikoloji; müziksel geçmişi eserler, besteciler ve notasyonun dışında müziğin anlam kazandığı toplumsal, kültürel ve siyasal bağlam içinde inceler (bkz. Bohlman, 1991; Nettl, 2005). Bu yaklaşım, Widdess’in (1992, s. 229) değindiği üzere müzikoloji ve etnomüzikoloji arasındaki tarihsel ayrımın yapay olduğunu ima ederek – Cook’un (2008) “(etno)müzikoloji” kullanımında somutlandığı gibi – tarihsel araştırmalarda her iki alanın yöntemlerinden de yararlanılabileceğini savunur. Benzer şekilde Tortop’un (2026, s. 5) aktardığı üzere Feldman, bilhassa Osmanlı-Türk müziği araştırmalarında notasyon, makam teorisi ve bestecilerle sınırlı kalan çalışmaların yetersizliğine dikkat çekerek tarihsel etnomüzikolojinin disiplinlerarası yaklaşımının önemini vurgular. Bu doğrultuda çalışma, Türkiye’de erken dönemin bütün popüler müzik türlerini kapsama iddiası taşımaktan ziyade dönemin öne çıkan ve popüler-elit meşruiyet açısından incelemeye elverişli kanto, operet, tango ve caz örneklerine odaklanmaktadır.

Araştırma verileri, söz konusu türlere ilişkin birincil ve ikincil kaynaklardan oluşmaktadır. Kaynakların seçiminde, her popüler müzik türüne ilişkin literatürde öne çıkan temel çalışmalar esas alınmış; erişilebildiği ölçüde döneme ait birincil kaynaklardan da yararlanılmıştır. Bu doğrultuda çalışmanın tarihsel kapsamıyla ilişkili olma; kanto, operet, tango ve cazın kamusal ve bürokratik alanlardaki konumuna ilişkin veri sunma; bu türlere atfedilen anlam ve değerleri aktarma ölçütleri gözetilmiştir. Birincil kaynaklar, dönemin faillerinin söz konusu türlere ilişkin görüşlerine doğrudan yer vermeleri; ikincil kaynaklar ise tarihsel bağlamın kurulmasına ve birincil kaynakların yorumlanmasına imkân

vermeleri bakımından ele alınmıştır. Gazete ve dergiler, resmî yayınlar, arşiv belgeleri, görsel materyaller, anılar ve eleştirel söylemlerin yanı sıra konuya ilişkin (etno)müzikoloji, tarih ve sosyal bilimler literatürü birlikte değerlendirilmiştir. Söz konusu kaynaklar, tarihsel malumat aktaran metinler olmalarının ötesinde dönemin müzik anlayışını, değer yargılarını ve meşruiyet mücadelelerini yansıtan söylemsel veriler olarak ele alınmıştır. Bu söylemsel veriler, yorumlayıcı analizle incelenerek her popüler müzik türü, kendi tarihsel bağlamında popüler ve elit meşruiyet dereceleri bakımından çözümlenmiştir. Yorumlayıcı analiz üç aşamada yürütülmüştür. İlk aşamada kaynaklarda kanto, operet, tango ve caza ilişkin değer yargıları, eleştirel söylemler, kamusal temsiller ve bürokratik müdahaleler belirlenerek tarihsel bağlamları içinde değerlendirilmiştir. İkinci aşamada bu veriler, alımlayıcı failer ve atfedilen anlamlar dikkate alınarak popüler ve elit meşruiyet kaynakları açısından yorumlanmıştır. Son aşamada ise dört türün meşruiyet kaynakları karşılaştırılarak ortaklaşan ve farklılaşan alımlanma biçimleri ele alınmıştır. Böylece çalışma, Waterman'ın (1993, s. 66) etnomüzikolojinin temel ilgi nesnesini müziğin kendisinden ziyade onu algılayan, anlamlandıran ve değerlendiren tarihsel özneler olarak kavramsallaştıran yaklaşımını benimsemektedir.

Çalışmanın teorik yönelimini oluşturan müziksel alımlama yaklaşımı ve Bourdieu'nün (1983) meşruiyet teorisi, Hebert ve McCollum'un (2014, s. 108) tarihsel etnomüzikoloji kapsamında vurguladığı gibi sosyal teorilerin tarihsel bağlamdan bağımsız şekilde geçmişe aktarılmasının anakronik yorumlara yol açabileceği dikkate alınarak uygulanmıştır. Bu nedenle teorik değerlendirmeler, Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet dönemlerinin hususi tarihsel ve toplumsal koşulları çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Böylece çalışma, Türkiye'de erken dönem popüler müziklerin çeşitli kamusal ve bürokratik faillerce nasıl alımlandığını ve meşruiyet atfedildiğini karşılaştırmalı-bütünleştirici bir perspektifle inceler. Bu sayede ilgili popüler müzik türlerinin Batılılaşma ve modernleşme süreçlerinde ideolojik düzeyde işleyebilen bir kültürel iktidar alanı oluşturduğuna işaret edilmektedir.

### Bulgular ve Yorum

Bu bölümde öncelikle Geç Osmanlı'dan Erken Cumhuriyet'e uzanan Batılılaşma ve modernleşme süreci, erken dönem popüler müziğin tarihsel zemini olarak ele alınmaktadır. Daha sonrasında kanto, operet, tango ve cazın alımlanması; popüler ve elit meşruiyet kaynakları temelinde etraflıca incelenmektedir.

#### Geç Osmanlı'dan Erken Cumhuriyet'e Batılılaşma Serüveni

19. yüzyıl Batı'nın kolonyal yayılımı, Sanayi Devrimi'nin üretim ilişkilerini dönüştürmesi ve Aydınlanma'nın epistemolojik-siyasal etkileri neticesinde ulus-devletleşme eğilimlerinin güç kazandığı bir dönemdir. Bu evreyi Marksist terminolojiyle altyapı ve üstyapının eşzamanlı, kapsamlı bir dönüşüm geçirdiği; küresel düzeyde etkili *tarihsel kırılma* olarak değerlendirmek mümkündür. Söz konusu kırılma; Japonya'dan Çin'e, Rusya'dan Türkiye'ye birçok devlette, her birinin kendi tarihsel ve toplumsal hususiyetleri dâhilinde tezahür eden Batılılaşma ve modernleşme süreçlerini beraberinde getirir (bkz. Ayas, 2016; Şenel, 2019).

Öztürk (2016), Batılılaşma politikalarını *kısmi Batılılaşma* ve *radikal Batılılaşma* olmak üzere iki düzeyde incelemektedir. Öztürk'ün (2016, s. 52) Batı'nın askerî ve teknolojik kapasitesini yakalamak amacıyla sınırladığı kısmi Batılılaşma, Osmanlı Devleti'nde III. Mustafa'nın askerî ıslahatları ve III. Selim'in Nizâm-ı Cedîd faaliyetlerinde somutlaşır. Batı'nın askerî ve teknolojik unsurlarının ötesinde kültürel pratiklerinin de benimsenmesini ifade eden radikal Batılılaşma (Öztürk, 2016, s. 52), Osmanlı Devleti'nde II. Mahmut'un kıyafet düzenlemeleri (devlet görevlileri için ceket, pantolon ve fes kullanımının öngörülmesi), Mehterhane yerine Batılı tarzda Muzika-yi Hümayun'un (1826) kurulması ve Sultan Abdülmecid döneminde ilan edilen Tanzimat Fermanı'yla (1839) kendini gösterir. Cumhuriyet dönemi ise Osmanlı'nın son döneminde ivme kazanan radikal Batılılaşma politikalarının kamusal alana sirayet ettiği daha ileri bir aşamayı temsil eder. Bu süreçlerde müziğin, Bourdieu'nün (1981/2018, s. 185) değindiği üzere hiçbir kültürel pratiğin sahip olmadığı simgesel bir gücü barındırması, radikal Batılılaşma politikalarının merkezî bileşenlerinden biri hâline getirir.

Ünlü opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin ağabeyi Giuseppe Donizetti, 1828'de İtalya'dan Osmanlı Devleti'ne getirilerek Muzika-yi Hümayun'un başına atanır (Eğecioğlu, 2015, s. 63). Bu dönemde Donizetti; Batılı çalgıların getirilmesine, Türk müzisyenlerin Batı notasyonunu öğrenmesine ve Batı üslubunda marşların bestelenmesine vesile

olur (Balkılıç, 2009, s. 71). Donizetti önderliğinde Muzika-yi Hümayun, Batı müziğinin Türkiye coğrafyasına resmî ve kurumsal düzeyde girişini temsil eder. II. Mahmut döneminde 1833'te kurulan Saray Mızık Mektebi, Batı müziği eğitimi veren ve günümüzün konservatuvarlarına benzer bir kurum olarak öne çıkar. Söz konusu eğitim kurumunun açılmasıyla Muzika-yi Hümayun, küçük ölçekli bir senfoni orkestrasına dönüştürülür (Meriç, 2020, s. 118). Bu sayede Muzika-yi Hümayun, saray çevresinde Batılı ve yeni bir müziksel beğeni anlayışının oluşmasına kaynaklık eder (Paçacı Tunçay, 2015, s. 74). Öte yandan Donizetti yönetimindeki Muzika-yi Hümayun, yeni ordu için yeni marşlar aracılığıyla askerî yürüyüşü tanzim ederken; repertuvarına İtalyanca sözlü parçalar, ariyalar, polkalar, valsler ve mazurkalar gibi dönemin popüler müzik türlerini de dâhil eder (Özcan, 2006, s. 421). Bu durum Muzika-yi Hümayun'un bürokratik kurumlarda Batılı temsiliyet sağlamasının ötesinde popüler müzik aracılığıyla bir izlerkitle oluşturmaya başladığına da işaret eder (Paçacı Tunçay, 2015, s. 74). Özetle Muzika-yi Hümayun, Batı sanat müziğinin yanı sıra Batılı popüler müziğin de Türkiye coğrafyasında yaygınlaşmasında kayda değer bir rol oynar. Bütün bunlar, Cumhuriyet'in kuruluşundan yaklaşık bir yüzyıl önce, Osmanlı Devleti'nde Batılı türlere bürokratik alanın kontrolü ve onayla belirli bir elit meşruiyet atfedildiğini gösterir.

Türkiye'de Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarından farklı olarak Osmanlı Devleti'nde uygulanan radikal Batılılaşma politikalarının büyük ölçüde bürokratik alanla sınırlı kaldığı ve topyekûn kamusal alana taşınmadığı unutulmamalıdır. Yine de Batılılaşma, askerî ve bürokratik kurumlarla sınırlı kalmayarak bilhassa sahne sanatları ve popüler müzik alanlarına da yansır. Örneğin Tanzimat sonrasında Pera'da (bugünkü Beyoğlu) açılan Fransız, İtalyan, Tepebaşı ve Naum tiyatroları; operanın İstanbul'da yaygınlaşmasına önyak olur. Nitekim Donizetti, Bellini ve Verdi gibi bestecilerin eserleri Avrupa'daki prömiyerlerinden kısa süre sonra İstanbul'da sahnelenir (Eğecioğlu, 2015, s. 62). Popüler müzik alanında ise II. Meşrutiyet'ten itibaren tiyatro müzikleri, revü şarkıları, kanto ve operet gibi türler yaygınlaşır ve bu alanlarda birçok geleneksel müzik kökenli besteci üretimde bulunur (Paçacı Tunçay, 2015, s. 77). Ancak Batılılaşmanın bir devlet politikası olarak kamusal alana taşınması ve toplumsal değişimin merkezî hedeflerinden biri hâline gelmesi, Cumhuriyet döneminde gerçekleşir.

1923'te kurulan Cumhuriyet ise müzik alanında *Musiki İnkılabı*'yla somutlaşan radikal Batılılaşma politikalarını, büyük ölçüde Gökalp'in *Türkçülüğün Esasları* (1923/2019) adlı çalışmasındaki fikirlere dayandırır. Gökalp, bir ulusun ortak bilinci ve geçmişi olarak tanımladığı *harsın*, Türklerdeki müziksel karşılığını halk müziğinde (samimi, hakiki, otantik) bulur (1923/2019, s. 143). Yine Gökalp (1923/2019, s. 143), bir bölgedeki birçok ulusun toplumsal yaşamlarının ortak toplamı olarak tanımladığı ve rasyonel bir evrensellik atfettiği medeniyeti, müziksel düzlemde Batı müziğiyle (armoni, fennî, yeni medeniyet) ilişkilendirir. Gökalp, Doğu müziği olarak konumlandığı Osmanlı müziğini (klasik Türk müziği), Fârâbî aracılığıyla Bizans'tan alınmış, çeyrek seslerden arınamamış, armoniden yoksun, hasta ve gayrimillî bir müzik olarak nitelendirir (1923/2019, s. 142-143). En nihayetinde Gökalp harsın müziği olan halk müziği ile yeni medeniyetin müziği olan Batı müziğinin sentezinden yeni bir *millî musiki* doğacağını öne sürer; bu sentezin ise halk müziği melodilerinin Batı müziği armonisi doğrultusunda işlenmesiyle gerçekleştirilebileceğini belirtir (1923/2019, s. 143). Özetle Tekelioğlu'nun (1996, s. 202) ifadesiyle yeni Cumhuriyet'in hedeflediği Musiki İnkılabı'nın dayandığı Gökalpçi paradigma şu şekilde formüle edilir: "Model = Batı müziği, Düşman = Osmanlı müziği, Kaynak = Anadolu türküleri." Batı'da eğitim görmüş Türk Beşleri (Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses), Gökalpçi paradigmanın hayata geçirilmesinde öncü roller üstlenir. Batı tekniğiyle işlenebilecek millî musiki yaratma hedefi doğrultusunda 1936-1938 arasında Saygun, Akses, Erkin, Alnar ve Bartók'un katılımıyla çeşitli halk müziği derlemeleri gerçekleştirilir (Öztürk, 2016, s. 27). Diğer yandan Kahyaoğlu'nun (2002, s. 70) değindiği üzere Erken Cumhuriyet'in sekülerleşme politikaları doğrultusunda 1925'te tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla klasik Türk müziğinin dinî ayağı önemli ölçüde ortadan kalkar. Bu gelişmenin ardından 1926'da Dârülelhan'ın Şark Musikisi (Doğu müziği) şubesi kapatılır (Kahyaoğlu, 2002, s. 70). Aynı yıl Dârülelhan'ın adı İstanbul Belediye Konservatuvarı olarak değiştirilir ve Batı sanat müziği esaslı eğitime geçilir (Balkılıç, 2009, s. 80). Böylece klasik Türk müziğinin eğitimi, 1970'lerin ikinci yarısına kadar sürecek bir yasak sürecine girer (Çevikoğlu, 2016, s. 265). En çarpıcı gelişme ise klasik Türk müziğine 1934-1936 yılları arasında radyo yayını yasağı getirilmesidir (bkz. Canver, 2019; Oransay, 1985). Zira Cumhuriyet'in bürokratik faillerince Gökalpçi paradigmaya

uygun şekilde gayrimeşru ilan edilen klasik Türk müziğinin, kamusal ve bürokratik alanlardan bütünüyle tasfiye edilmesi gerektiğine inanılmaktadır.

Bu dönemde Batılı popüler müzik türleri, eğitim kurumlarının dışında Halkevleri, radyolar ve Cumhuriyet baloları (başta vals ve tango) aracılığıyla kamusal görünürlük kazanarak tartışmalı da olsa belirli bir elit meşruiyet edinir. Ayas'ın (2018, s. 101) ifade ettiği gibi Erken Cumhuriyet Dönemi'nde müzik beğenisindeki temel ayrım, sınıfsal konumları ima eden "alçak-yüksek", "hafif-ciddi" ve "popüler-sanat" karşıtılarından çok "Doğu-Batı" temelinde şekillenir. Ancak Musiki İnkılabı'nın öngördüğü sentez anlayışının dayanağını dönemin yüksek (ciddi/sanat) müziği olarak kabul edilen Batı sanat müziği oluşturur. Benzer şekilde konservatuvar müfredatları da ağırlıklı olarak Batı sanat müziği doğrultusunda yapılandırılır. Hatta dönemin bürokratik faileri ve entelijansiyası, opereti hafif ve gayriciddi buldukları gerekçesiyle sertçe eleştirir ve sakıncalı gördüklerinde yasaklar. Tekelioğlu'na (1999, s. 147) göre dönemin yönetici gruplarının, Cumhuriyet'in popüler müzik anlayışına ilişkin açık bir politikası yoktur. Bu nedenle Tekelioğlu (1999, s. 147), Gökalpçi paradigmanın (sentez projesinin) ciddi müziğe yönelmesi neticesinde popüler müziğin Türkiye'de "kendiliğindenlik ve bir boşluk doldurma dinamiğinde" ortaya çıktığını belirtir. Hâlbuki Mustafa Kemal Atatürk'ün bizzat düzenlediği baloların yanı sıra Halkevleri ve radyo gibi mecraların bürokrasinin tekelinde olması ve 1964 sonrası TRT'nin yayın ve denetim tekeli dikkate alındığında; devletin Batılılaşma politikaları doğrultusunda popüler müziğin seyrini bilhassa 1980'lere kadar etkileyebildiği görülür. Monson'un (2007, s. 6); ABD'de cazın gelişiminde Jim Crow yasalarının yapısal bir rol oynadığını belirtmesine benzer şekilde, Geç Osmanlı'dan Erken Cumhuriyet'e uzanan söz konusu müzik politikaları, popüler müzik alanını yapısal düzeyde şekillendirir.

#### **"Bayağı" Kent Eğlencesi: Kanto**

Osmanlı Devleti'nde 1870 sonrasında İstanbul Direkterarası'ndaki tuluat tiyatrolarından doğan kanto, Batılı çalgılara dayanan ve kadınların şarkıcı-dansçı olarak öne çıktığı bir kent eğlence müziğidir. Beşiroğlu ve Özbilen'e (2010, s. 236) göre kanto, Batılılaşma ve modernleşme sürecindeki Osmanlı Devleti'nde kadın kimliğinin saray dışındaki değişimini yansıması bakımından önemlidir. Kadınların yıldız konumunda olduğu kanto, 19. yüzyılın ikinci yarısında halkın yoğun ilgi gösterdiği; Geleneksel Türk tiyatrosu ve Batı tiyatrosunu bir araya getiren tuluat tiyatrosu içinde başlar (Kahyaoğlu, 2002, s. 66). Ortaoyunu topluluklarının doğaçlama oyun geleneklerini sahneye uyarlamasıyla gelişen tuluat tiyatrosu, geleneksel bir karakterin Doğulu-Batılı unsurları ve farklı kimlikleri birlikte sergilediği, güldürü temelli bir türdür (Beşiroğlu ve Özbilen, 2010, s. 237). Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyıldaki Batılılaşma sürecinde Doğu-Batı sentezi niteliğindeki tuluat tiyatrosundan doğan kanto da benzer nitelikler arz eder. Bu yüzden Belge'ye (2015a, s. 23) göre kanto, Batılılaşma sürecini deneyimleyen toplumun verdiği "tepki"lerden biridir. And'ın aktardığı üzere Sermet Muhtar Alus, kantoyu şöyle betimler:

*Kanto önce aranağme, sonra güfte, keman soloyla omuz titretme, mihveri etrafında dönme, cafcıflı gerdan kırıp, göbek atma, en nihayette de harekete gelip, tangonun birkaç sene evvelki figürüvari ayak dolayışlarla ortada keklik gibi sekme ve yavaş yavaş kapanan perde arkasından kaybolmadır* (And, 1970, s. 154).

Ataman'a (1997, s. 271) göre kanto, 1870'te İstanbul'a gelen bir İtalyan tiyatrosunun temsillerinde ilk kez oynanmış; ardından tuluat tiyatrolarında orkestraların (davul seti, trompet, keman ve zil) oyun öncesi icra ettiği uvertür işlevi gören kırık havalarla (şarkı-çiftetelli karışımı) yerleşmiştir. Özetle kanto, çoğunlukla kadınlar tarafından seslendirilen; orkestra eşliğinde dans ve şarkının birlikte icra edildiği, hareketli ve akılda kalıcı melodilere sahip bir müzik türüdür (Özbilen, 2006, s. 6). İtalyanca *cantare* (şarkı söylemek) fiilinden türeyen *canto* (şarkı) terimi, *bel canto* (güzel şarkı söyleme) geleneğiyle ilişkili kökeninin de gösterdiği üzere (Belge, 2015a, s. 23), tuluat oyunlarında icra edilen geleneksel şarkılardan ayırt edilebilmesi amacıyla yaygınlaşır (Meriç, 2020, s. 119). Tekelioğlu (1996, s. 212), kantoyu İtalyan şarkı türü *canzone* ile yerel müziklerin "kendiliğinden sentezi" (*spontaneous synthesis*) olarak değerlendirir. Kantonun söylemsel kodlarında kadın-erkek ilişkilerindeki ikilikler mizahi bir dille anlatılırken, görsel kodlarında renkli dekolte kostümler, tüller, süslü mini etekler ve yüksek topuklu ayakkabılar öne çıkar (Beşiroğlu ve Özbilen, 2010, s. 240). Söz konusu görsel kodlar, erken dönem kanto ve tuluat kumpanyalarını yansıtan Fotoğraf 1'de görülebilir.

Osmanlı’da dekolte giyen ve izleyicileri eğlendiren “müslüman kadın” imgesinin tahayyül edilememesi nedeniyle, erken dönem kantocularının neredeyse tamamı İstanbul’daki gayrimüslim kadınlardan oluşur (Kahyaoğlu, 2002, s. 67). Bu koşullar altında Türk kadınları kanto sahnesine gayrimüslim mahlaslarıyla çıkar. Zobu’ya (1961, s. 10) göre 1889’da Papasköprülü Amelya adıyla sahneye çıkan Kadriye Hanım ilk Türk kantocudur. Çoğunlukla İstanbul’da Direklerarası, Şehzadebaşı, Galata ve Pera tiyatrolarında sahnelenen kanto; gazino ve balozlarda da kendisine yer bulur (Beşiroğlu ve Özbilen, 2010, s. 237).



**Fotoğraf 1.** Geç Osmanlı’da bir kanto ve tuluat kumpanyası (Karatepe, 2020)

Özbilen (2006), kantonun tarihsel gelişimini “Tuluat Tiyatroları Dönemi” (yaklaşık 1880-1920), “78’lik Plaklar Dönemi” (1900-1940), “45’lik ve 33’lük Plaklar Dönemi” (1965-1980), “Gazino ve Yeniden Canlandırma Dönemi” (yaklaşık 1950-1980) ve “Ramazan Eğlenceleri Dönemi” (yaklaşık 1980-2006) şeklinde ele almaktadır. Söz konusu dönemlendirme, kantonun farklı tarihsel evrelerden geçerek varlığını nasıl sürdürdüğünü ve nasıl süreklilik kazandığını göstermesi bakımından önemlidir. Ancak çalışmanın merkezi, kantonun ortaya çıkış koşulları ve erken dönem müziksel özellikleri olduğundan, ayrıntılı bir dönemlendirme yerine Ünlü’nün (1998) “erken dönem” (1870-1923) ve “Cumhuriyet dönemi” (1923 sonrası) tasnifi esas alınacaktır. Bu tercih, kantonun tarihsel gelişimini sadeleştirirken temel müziksel değişimlerin takibini de kolaylaştırır. Erken dönemde çoğunlukla Ermeni ve Rum kadınları tarafından Batılı çalgılardan oluşan orkestra eşliğinde seslendirilen ve besteleri anonim olan kanto, Kahyaoğlu’nun (2002, s. 68) aktarımıyla makam müziğinden (bilhassa rast, hüzzam ve hicaz) izler taşımaktadır. Peruz, Şamram, Nıvart, Küçük Virjin (Virjin Ozan), Minyon Virjin (Hayganuş Hanım) erken dönem kantocularına örneklerdir (Beşiroğlu & Özbilen, 2010, s. 239). Cumhuriyet döneminde ise Türk kantocularının Ermeni ve Rum sanatçıların yerini alması ve Batılı çalgıların ud, cümbüş, çalpara ve kanun gibi Türk müziği çalgılarına yönelmesiyle kantonun makamsal yapısı güçlenir (Kahyaoğlu, 2002, s. 73). Cumhuriyet döneminde kanto, anonimlikten kurtularak bestecileriyle anılmaya başlar. Böylece Osmanlı’nın çokkültürlü yapısı ve Batılılaşma politikalarını yansıtan kanto, Cumhuriyet döneminde tek uluslu yapıya uyum sağlarken, radikal Batılılaşma politikalarına rağmen ironik şekilde Türk müziği çalgılarına yönelir. Erken Cumhuriyet Dönemi kantocularına Mahmure Handan Hanım, Makbule Enver Hanım, Mahmure Suat Hanım, Necmiye Hanım ve Bayan Neriman örnek verilebilir. Bu dönemin öne çıkan kanto bestecileri ise Dramalı Hasan, Sadettin Kaynak, Refik Fersan, Cümbüş Mehmet, Rakım Elcutlu, Fahriye Aslan olur (Kahyaoğlu, 2002, s. 73). Ancak Nurhan Damcıoğlu, Ayben Erman, Altan Karındaş, Oya Alasya ve Meral Küçükeroğlu’un öne çıktığı 1970 sonrası dönemde, oturtumda Batılı çalgılar ağırlık kazanır. Beşiroğlu ve Özbilen’in (2010, s. 239) değindiği üzere şovlarında kantoya geniş yer veren ve Huysuz Virjin karakteriyle tanınan Seyfi Dursunoğlu’nun drag performansı, kantonun kadınlıkla özdeşleştirilen imgesinin sürekliliğine işaret etmektedir. Dursunoğlu, kanto uyanışına (*revival*) katkı sağlamakla birlikte drag performansını kanto, alaturka müzik ve ortaoyunu gibi geleneksel unsurlarla bir araya

getirerek türün sonraki kuşaklara aktarılmasında aracı bir rol üstlenir (Pekel, 2022, s. 439-440). Bu sayede Huysuz Virjin, 1980 sonrası Türkiye’de kanto geleneğinin en önemli taşıyıcılarından biri hâline gelir.

Türkiye coğrafyasının ilk popüler müzik türlerinden biri olan kanto, pek çok popüler müzik türünde olduğu gibi elit meşruiyetten önemli ölçüde yoksun; buna karşılık güçlü bir popüler meşruiyete sahiptir. Kanto, dönemin kentsel eğlence müziği olarak geniş bir kesim tarafından benimsenmiş olsa da entelijansiya tarafından sözleri “basit ve müstehcen”, müziği ve dansı ise “nitelsiz ve bayağı” bulunarak (Meriç, 2011, s. 56-57) “yozlaşma” ürünü sayılıp gayrimeşru kabul edilir. Belge’ye (1998) göre kanto, birçok kişinin ayıp olur endişesiyle tutkularını açıkça söyleyemediği bir türdür. Örneğin Osmanlı Sarayı hareminde eğitim görmüş bestecilerden Leyla Saz Hanım, kanto besteledikten sonra defterine “bilmem ki bunu yazmış olmak yakışık alır mı?” yazması bu duruma bir örnek teşkil eder (Ayangil, 1994, s. 421). Halit Ziya Uşaklıgil, *Sanata Dair* adlı kitabının “Kanto Beliyesi” bölümünde şöyle der:

*Eğer İstanbul musikisinin şarkıları, türkülleri bir toplantı yaparak kendilerine rakib addetdikleri cihan musikisini zillete düşürmek, onun i'tibar ve kıymetini kırarak tehzil etmek için bir vasıta düşünselerdi bu maksadı te'min etmek için bir kanto adı altında tanınan belâyı keşfederlerdi. Onların bu araştırmalarına hacet kalmadan, Galata, bu işi çamurlarının arasından bulup çıkardı, ve onun vebaya benzeyen aşısını bütün memleketin havasına sepişdirdi. Kaç senedir bu böyle, belki seksen belki yüz seneden beri teneffüs edilen bu havanın içinde hep onun zerreleri yaşıyor ve sanki alafranga denen musikinin örnekleri bunlar imişcesine halkın zevkini tasmim, muhakemesini hala tağlit ediyor. Eğer belediyenin kokmuş erzaka, küflenmiş meyvaya nezaret ederek genel sıhhati koruyan inzibat teşkilâtına benzer bir de zevk selâmetine âid tedbirleri tatbik edecek şu'besi olsaydı, hiç şübhe edilemez ki, en evvel yapacağı işlerden biri bu san'at namına gülünç, sade gülünç değil, daha fenası, iğrenç, süprüntüleri çöp arabalarile mavnalara taşıtmak ve Marmara sularına dökmek olurdu (Uşaklıgil, 1955, s. 118-119).*

Hüseyin Rahmi Gürpınar ise *Tebessüm-i Elem* adlı romanında kantocuların tiyatroyu “salaş meyhanelere” çevirdiğini şöyle ifade eder: “Kimse bunların sesine, sanatına, tegannisine ehemmiyet vermez. Ahali, büyük bir meftuniyetle bu çığırtkanların baldırlarına, butlarına, göğüslerine, gerdanlarına bakar. Bu uzuvlar titredikçe seyircilerin kalpleri de ahlarla oflarla beraber lerzedar olur” (1923/2022, s. 216-217). Refik Ahmet Sevengil ise *İstanbul Nasıl Eğleniyordu* adlı kitabında “tuluat rezaleti”nden şöyle bahseder: “Hiçbir estetik değeri olmayan bir beste, güfte ve dans: işte bu kantodur. Burada asıl önem taşıyan ne müzik ne danstır. Çıplak bir kadının beden hareketleriyle halkı uyarıp ilgisini çekmesidir” (1927/1985, s. 168). And’a (1970, s. 155) göre tuluat tiyatrosuna benzer şekilde hoş karşılanmayan kanto, “bıçak çekilmesi”, “silahların patlaması”, “yaralanma” gibi polisiye olaylara yol açıyor ve genç kızlara “kötü örnek” teşkil ediyordu. Bütün bunlar, kantoya benzer şekilde tuluat tiyatrosunun Dârülbedâ’î’de eğitimi verilmemesine yol açar (Özbilen, 2006, s. 16).

Buraya kadar aktardığım kanto eleştirileri, tınsal kodlardan ziyade toplumsal cinsiyet bağlamında görsel ve eylemsel kodlara yönelerek, kadınların kantoyla ataerki sınırları aşan bir özneleşme yaşadığını ortaya koymaktadır. Bu sınır ihlalinin altında, Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet dönemlerinde kanto üzerinden kadın kimliğinin kamusal alanda beklenmedik bir görünürlük kazanması yatar (bkz. Kaptan, 2024). Bu durum bir popüler müzik türü olarak kantonun entelijansiya tarafından “aşağı”, “bayağı” ve “değersiz” görülmesini beraberinde getirir. Böylece kanto, farklı dönemlerde geniş bir popüler meşruiyet kazanmış olsa da elit meşruiyetten çoğunlukla yoksun kalır.

### **Batılı Ama Gayriciddi: Operet**

Kantoya benzer çizgide gelişen operet, Osmanlı’dan Cumhuriyet’e uzanan bir diğer popüler müzik-tiyatro türüdür. Şarkı, diyalog ve dansı bir araya getiren operet, 19. yüzyıl ortalarında Fransa’da ortaya çıkar; kısa sürede Avrupa ve Amerika’ya yayılarak operaya nazaran daha hafif ve popüler bir alternatif olarak yaygınlık kazanır. Grout ve Williams (2003), operet ve opéra comique arasındaki ayrımın kesin olmadığını; her iki türün de sözlü diyalog, komik öğeler ve hafif bir müzik dili kullandığını belirtir. Ancak operetin temel gayesi nükte, parodi ve hiciv yoluyla izleyiciyi eğlendirmektir (Grout & Williams, 2003, s. 378). Baranello’nun (2016) değindiği üzere operet; popüler şarkı, dans ve

moda gibi güncel eğilimlerden beslenerek geniş bir izlerkitleye erişse de popülerliği nedeniyle estetik değeri tartışılmalı bir türdür.

Operet, Türkiye coğrafyasında ilk kez Tanzimat döneminde görülmeye başlar. Örneğin Abdülmecid döneminde Beyoğlu'nda birçok yabancı topluluk opera ve operet icra eder; Avrupa'daki eserler kısa sürede İstanbul'a ulaşarak bazı İtalyan operaları ilk kez burada sahnelenir (Gazimihal, 1939, s. 118). Ahmet Fehim Bey'in (1977, s. 22) anılarına göre Abdülmecid'in gösterileri beğenerek izlediği bu dönem, Türk operetinin gelişiminde önemli bir rol oynar. Türk operet tarihi, genel olarak II. Meşrutiyet öncesi (1872-1908), II. Meşrutiyet sonrası (1908-1923) ve Cumhuriyet dönemi (1923-) olmak üzere üç evrede ele alınabilir.

Güllü Agop'un 1870'te Gedikpaşa Tiyatrosu'nda kurduğu Osmanlı Tiyatrosu (Tiyatro-i Osmani), Türkçe oyunlara tanınan imtiyaz sayesinde ilk ulusal tiyatro topluluğu hâline gelir. Osmanlı Tiyatrosu'nun Türkçe oyun imtiyazı başlangıçta tiyatroyla sınırlı olduğundan, Türkçe operetler daha çok Dikran Çuhacıyan'ın Opera Tiyatrosu'yla gelişir (Meriç, 2020, s. 156). Türk operet tarihine damga vuran Çuhacıyan, II. Meşrutiyet öncesi dönemin en önemli bestecilerinden biridir. Çuhacıyan'ın Opera Tiyatrosu bünyesinde 1872'de (kimi kaynaklara göre 1874 veya 1875) Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sahnelediği *Arif'in Hilesi*, yerli operet dönemini resmen başlatır (Kutluk ve Ata, 2016, s. 143). Yurtdışında sahnelenen ilk yerli operet *Leblebici Horhor*'un bestecisi Çuhacıyan, 1898'deki ölümüne kadar beş operet üretir. Bu dönemde Agop'un Osmanlı Tiyatrosu (1868), Çuhacıyan'ın Opera Tiyatrosu (1874), Y. Melikyan'ın Opera Türk Tiyatrosu (yaklaşık 1880) ve Küçük İsmail Efendi'nin Osmanlı Opera Kumpanyası (1890) öne çıkan topluluklardır (bkz. And, 1970). Bu topluluklar; *Leblebici Horhor*, *Köse Kâhya*, *Pembe Kız*, *Zeybekler*, *Çengi* gibi operetlerin yanı sıra Offenbach'ın *Güzel Elena* ve *Paris Yaşamı* adlı operetlerini de sahneler (Kutluk ve Ata, 2016, s. 143). Bu dönemde sahnelenen müzikli oyunlar, Tanzimat yani II. Meşrutiyet öncesi dönemin en başarılı eserleri arasında yer alır (Tunçdemir, 2006, s. 4). Operetin halk nezdinde kabul görmesinin nedenlerinden biri, hâlihazırda Türk tiyatrosunun da müzik, dans ve güldürü unsurlarını bir araya getirmesidir. Bu nedenle yazarlar, besteciler ve izlerkitle gibi farklı faillerin operet türüne yatkınlık göstermesi kolaylaşır (Akgül, 2007, s. 16). Zira operetin Osmanlı'daki gelişimi, basit bir taklidin ötesinde özgün bir yerelleşme süreci içerir. Böylece operetin Osmanlı'da kültürel alanda kök salan bir türe dönüştüğü anlaşılmaktadır.

II. Meşrutiyet sonrası dönemde And (1970, s. 222), başlangıçta İttihat ve Terakki üyelerinin tiyatroyla siyasal amaçlarla ilgilendiğini; ancak bu ilginin zamanla azaldığını belirtir. Meriç'e (2020, s. 157) göre Osmanlı Tiyatrosu ile iş birliği içinde Çuhacıyan'ın ve bazı Fransız operetlerini sahneleyen Milli Osmanlı Operet Kumpanyası, dönemin âdetâ tekeli konumundadır. 1919'da Musahipzade Celal ve Kaptanzade Ali Rıza Bey'in kurduğu İstanbul Operet Heyeti ise operetin yerelleştirilmesi yönünde önemli adımlar atar. Zira İstanbul Operet Heyeti, operetleri klasik Türk müziği çalgı ve makamlarıyla icra eder; metinleri Türk tarihine dayandırır ve operet terminolojisini – söylemsel kodları – Türkçeleştirir (Meriç, 2020, s. 157-158). Sahne-i Milliye-i Osmaniye (1910), Sahir Opereti (1921), Yeni Operet (1922) ve Hale Opereti (1923), dönemin öne çıkan diğer operet topluluklarıdır (Tunçdemir, 2006, s. 5).

Cumhuriyet döneminde operet, halkın neredeyse tek eğlencesi hâline gelir (Eskitaş, 2018, s. 84). Bu durum operetin güçlü bir popüler meşruiyet üretebildiğine işaret eder. Kutluk ve Ata'ya (2016) göre Cumhuriyet döneminde operet, Dârülbedâyi öncesi (1923-1931) ve sonrası (1931-1937) olmak üzere iki evrede incelenir. Dârülbedâyi öncesi dönem, Özön-Dürder'in (1967) ifadesiyle "birbiri peşi sıra çıkıp batan operetler dönemi"dir. Bu dönemin en büyük hadisesi, 1928'de Süreyya Paşa'nın desteğiyle kurulan Süreyya Opereti'dir. 1934'e kadar faaliyet gösteren topluluk, bir bakıma Dârülbedâyi dönemine öncülük eder (Kutluk ve Ata, 2016, s. 144). Dârülbedâyi'de operet, Muhsin Ertuğrul'un öncülüğünde 1931'de *Yalova Türküsu*'nün sahnelenmesiyle başlar. Bunu 1932'de Celal Esat Arseven'in *Saatçisi* ve aynı yıl Rey kardeşlerin (Ekrem Reşid Rey ve Cemal Reşit Rey) bestelediği, sözlerini Nazım Hikmet'in yazdığı *Üç Saat* izler. Bir yıl sonra Rey kardeşlerin *Lüküs Hayat*'ı, Türk operet tarihinin en çok ilgi gören eseri hâline gelir (Akgül, 2007, s. 19). Akgül'e göre eser, "lüks" yerine alaycı şekilde "lüküs" ifadesini kullanarak dönemin sosyetesine ve sınıfsal eşitsizliklerine yönelik hicviyle dikkat çeker (2007, s. 21). Bu ise operetin salt eğlenceye indirgenemeyecek bir içerik barındırdığını ortaya koyar. Ardından Rey kardeşler *Deli Dolu* (1934), *Saz Caz* (1935), *Maskara* (1936) ve *Hava Cıva* (1937) operetlerini sahneler (Gülmez, 2021, s. 26). 1931-1937 arasında çoğunlukla Cemal Reşit Rey ve Hasan Ferit

Alnar'ın yönettiği operetler, halkın yoğun ilgisine mazhar olsa da entelijansiya ve bürokratik alanın eleştirileri ve yasaklarıyla karşılaşır.

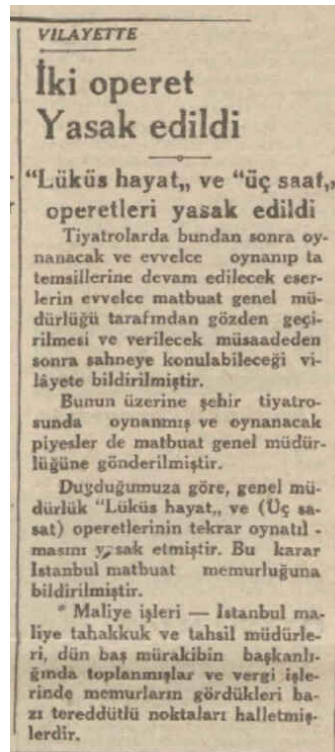
Başlangıçta Dârülbedayî'de operetin hem fikrî hem fiilî destekçilerinden olan Muhsin Ertuğrul, *Üç Saat*'in sahnelenmesi sonrasında şunları söyler:

*Üç Saat opereti Bir Ölü Evi piyesinin bir haftada getirdiği basılatı bir cuma günü fazlasile temin ediverdi. Bu bizim ağlayarak kaydetmemiz gereken bir neticedir. Çünkü, operet Darülbedayi için nihayet arızı bir şeydir, hâlbuki tiyatromuzda teessüs ettiğinden beri aslanan ciddi eserlerin temsilidir. Artık bu acı neticeye vardıktan sonra Darülbedayi'nin ciddi ve yüksek edebiyat eserleri kapamaktan ve eski dram aktörlerimize yol vermekten başka yapılacak şey yoktur* (1932, s. 1).

1934'te *Müzik ve Sanat Hareketleri* dergisinde isimsiz yayımlanan “Lüküs Hayat ve Benzerleri Tiyatroda Birer Lekedir” başlıklı yazıda, *Lüküs Hayat* şu ifadelerle eleştirilir:

*Lüküs Hayat nedir? Biz bu suale gayet kabalık bir cevap vereceğiz: Lüküs Hayat, yarı orta oyunu, yarı karagöz, yarı komik şebir tuluatı, yarı portakal oğlu şakşakçılığı, yarı meddablık, yarı kanto, yarı kiriz havası, yarı piyes, yarı şebvet, yarı operet ... en aşağı tertipten bir Galata balozunu sahneye nakleden milli bir karnaval alemidir. Lüküs Hayat baştanbaşa taklittir* (1934, s. 2).

En çarpıcı hadise ise 1935'te Matbuat Umum Müdürlüğü'nün Rey kardeşlerin *Üç Saat* ve *Lüküs Hayat* operetlerinin yeniden sahnelenmesini yasaklamasıdır. Kutluk ve Ata'nın (2016, s. 150) aktardığı üzere Vasfi Rıza Zobu, yasağın gerekçesine ilişkin alaycı şekilde “Bu iki eser gençlerin ahlakını bozar, ihtiyarları utandırır” der. Ayrıca Şekil 1'de görüldüğü üzere 30 Ocak 1935 tarihli “İki operet yasak edildi” başlıklı *Milliyet* haberi, oynanmış ve oynanacak tüm piyeslerin artık Matbuat Umum Müdürlüğü'nün denetiminden geçerek onaya tabi tutulacağını aktarır. Hasan Ferit Alnar, sanat müziği ve tiyatrosu vasfından yoksun operetin Dârülbedayî'ye ait olmadığını ve henüz operaya elverişli koşullar olmadığından operete mahkûm kalındığını söyler (aktaran Kutluk ve Ata, 2016, s. 150). Saygun ise *Halkevlerinde Musiki*'de “operetten operaya” gidilir yaklaşımının yanlış olduğunu ve Halkevleri'nde operete yer verilmemesi gerektiğini savunur (1940, s. 51).



Şekil 1. *Milliyet* gazetesinde yayımlanan “İki operet yasak edildi” başlıklı haber (30 Ocak 1935)

Özetle kantodan farklı olarak Batı sanat müziği kökeniyle erken Cumhuriyet'in Batılılaşma politikalarıyla uyumlu görülmesine rağmen operet, entelijansiya ve bürokratik faillerin eleştirisi, denetim ve yasaklarına maruz kalır. Bu faillerce operetin ihtilaflı ve kısmi meşruiyet arz etmesinin altında hafif/popüler müzik olması ve nihai hedefin opera olarak belirlenmesi yatar. Bu bağlamda halkın popüler kültür operete yoğun ilgi göstermesi, yüksek kültür operaya ulaşamama endişesini doğurur. Başka bir deyişle operetin güçlü popüler meşruiyeti, tarihsel olarak elit meşruiyetle ilişkilendirilen operaya ulaşmanın önünde bir engel olarak görülür. Son olarak Matbuat Umum Müdürlüğü'nün operetlere yönelik yasak ve denetimleri, Dârülbeydâ gibi resmî ve "ciddi" bir kurumda "hafif" içeriklerin – Batılı kökenine rağmen – ne denli sakıncalı alımlanabildiğini gösterir. Zira dönemin Batılılaşma ve müzik politikaları, aşağıda değineceğim tango istisnası dışında popüler meşruiyete sahip Batılı türlerden ziyade tarihsel olarak yüksek kültür ve güçlü elit meşruiyeti olan türleri incelemektedir.

### Makbul Popülerlik: Tango

Kanto ve operete benzer şekilde Türkiye'de erken dönem popüler müzik türlerinden biri olan tango, bilhassa Cumhuriyet Baloları sayesinde Erken Cumhuriyet Dönemi'yle özdeşleşir. Tango, 19. yüzyıl sonlarında Buenos Aires ve Montevideo'nun çokkültürlü kenar mahallelerinde; Küba habanerası, Arjantin milongası ve İspanyol tango andaluz'un sentezinden doğar (Narter, 2016, s. 30). Çalgısal müzik olarak başlayan ve sonrasında vokal de içeren tango; bandoneon esas olmak üzere piyano, kontrbas, keman, gitar, flüt ve klarinet gibi çalgılarla icra edilir. Tangonun şarkı sözlerinde aşk, kadın, cinsellik ve kimi zaman işçi sınıfının toplumsal sorunları işlenir (Viladrich, 2006). Tango, sonraki bölümde değineceğim cazın yanı sıra turkey-trot, boston, fox-trot, cakewalk, maxixe ve apache gibi dans ve müziklerle birlikte Paris'in öncülüğünde Avrupa kentlerine yayılır (Silvester, 1993, s. 13). Belle Époque (1890-1914) döneminde Paris'e ulaşan tango, kısa sürede bir tango çılgınlığına (*tangomania*) dönüşür (Erel Çalan vd., 2021, s. 194). Fransız toplumunda belli kesimlerin estetik ve ahlaki gerekçelerle yadırgadığı tango, "ehlileştirilmiş" hâliyle orta sınıf beğenisine uygun hâle getirilir (Cooper, 1995, s. 66-69). I. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'da tango, Fransız, Alman ve Fin gibi yerleşmiş üsluplara ayrılır (Erel Çalan vd., 2021, s. 196). Türkiye'de tangonun meşruiyet derecesine değinmeden önce, tangoya farklı ülkelerde yüklenen anlam ve değerlerde, kanto örneğinde olduğu gibi kadın imgesi ve toplumsal cinsiyet rollerinin belirleyici olduğu görülür. Aydınoğlu konuya dair şunları söyler:

*Tango'nun cinsellik içeren, tutkulu ve erotik bir dans olduğu algısı genelde değişmemekle beraber, kimi zaman bir alt kültür ürünü olarak görülen tangonun yasaklanmasında ve yer altına girmesi, kimi zaman ise bunun tam aksisi; bir üst kültür ürünü haline gelerek seçkin kesimin simgesi, modernleşmenin sembolü hatta demokrasinin vizyonu olması, birçok nedenin yanı sıra öncelikle farklı kültürlerdeki toplumsal cinsiyet algısından kaynaklanmaktadır. Tango kimi zaman bu algı sebebiyle kendisi değişime uğrarken kimi zaman da bizzat bu algının değiştirilmesi için kullanılmıştır (Aydınoğlu, 2011, s. 1).*

Tangonun zaman ve mekânı göre değişen meşruiyeti, müziksel değerın kültürel alanda toplumsal müzakereler ve güç ilişkileriyle şekillendiğini ima eder. Bu bağlamda Arjantin'de alt sınıfların kültürel pratiği olarak uzun süre alçak kültür olarak konumlanan tangoya, Türkiye'de Erken Cumhuriyet Dönemi'nde bürokratik failler tarafından nasıl değer atfedildiğini anlamak önem taşır.

Türkiye'de tangonun ortaya çıkışı, Erel Çalan vd.'nin (2021) vurguladığı üzere hâkim anlatının öne sürdüğü gibi Cumhuriyet balolarından ziyade II. Meşrutiyet döneminde gündelik hayata sirayet eden toplumsal değişimin bir parçası olarak gerçekleşir. Tango, Cumhuriyet öncesi dönemde Avrupa'daki popülerleşmesine paralel olarak gelişen iletişim-ulaşım teknolojileri ve göç hareketlerinin etkisiyle İstanbul'un kültür ve eğlence hayatında görünürlük kazanır (Erel Çalan vd., 2021, s. 193). Bu süreçte 20. yüzyıl başında Arjantin ve Fransa'dan gelen plaklar sayesinde ilk tango dansları kayıtlı müzikler eşliğinde yapılır (Demirbaş, 2018, s. 169). Tangonun İstanbul eğlence hayatına girişinde Ekim Devrimi sonrası Türkiye'ye gelen Beyaz Ordu subayları, aristokratlar ve mülk sahiplerinden oluşan Rus mültecilerin etkili olduğu da dile getirilir (Erel Çalan vd., 2021, s. 200). Bir sonraki bölümde ele alınacak cazın da Türkiye coğrafyasında tanıtılmasında Beyaz Ruslar başat rol oynar (bkz. Tan, 2022a). Türkiye'nin tangoyla tanışmasının ardından, Türkçe sözler ve yeni bestelerle yerleşme süreci hızla başlar. Meriç'in (2020, s. 173) aktarımıyla Ünlü,

Arjantin tangolarındaki cinsellik ve yer yer politik içeriklere karşın Türkçe tangolarda daha çok “aşk”, “ayrılık”, “kırgınlık” ve “kavuşamama” temalarına odaklanıldığını söyler. Ayrıca Arjantin tangosunun simge çalgısı olan bandoneona Türkiye’de nadiren rastlanırken, tango orkestralarının çoğunlukla piyano, keman, kontrbas ve davuldan oluştuğuna şahit olunur.

Muhlis Sabahattin Bey’in 1920’de bestelediği ve 1928’de Sahibinin Sesi tarafından yayımlanan “Tango Türk” adlı çalgısal parça, ilk yerli tango kabul edilir. İlk Türkçe sözlü tango olan “Mazi” ise 1928’de Necip Celal (Anel) tarafından bestelenir ve 1932’de Seyyan (Oskay) Hanım’ın yorumuyla plağa kaydedilir (Meriç, 2020, s. 173). Necip Celal’in öncülük ettiği tango besteciliği, Fehmi Ege ve Necdet Koyutürk’le devam eder. Söz konusu isimler; besteleri, orkestraları ve radyo faaliyetleriyle Türk tangosunun gelişimine katkıda bulunur. Bilhassa Anel ve Koyutürk’ün Arjantin tangolarını Türkçe sözlerle uyarlaması, tangonun yerleşme sürecinin dikkat çekici örneklerindendir (Meriç, 2020, s. 174-175). 1928’de Galatasaray Lisesi bünyesinde kurulan İz-Caz ise 1932’de Columbia etiketiyle yayımladığı plak ve repertuarındaki Arjantin tangolarıyla dikkat çeker. Topluluğun adında “caz”ın yer alması, dönem itibarıyla cazın Batılı popüler müzikleri kapsayan bir şemsiye terim olarak kullanılmasının bir neticesidir. Öte yandan istisnalar kenara bırakıldığında, tangonun erken dönemde cazdan ayrılarak bağımsız kimlik kazanabildiğini belirtmek gerekir. Arjantinli ünlü tangocu Eduardo Bianco, İstanbul’da İz-Caz’ın provalarını dinler ve gruptan övgüyle söz eder (Akçura, 2002, s. 154). Ayrıca uzun süre Buenos Aires’te yaşamış orkestra şefi, aranjör ve bandoneon icracısı Orhan Avşar, Meriç’e (2020, s. 178) göre Türkiye’de otantik Arjantin tangosunun tek temsilcisidir. Türkiye’de tangonun öne çıkan vokalistleri ise Seyyan Hanım, Şecaattin Tanyerli, İbrahim Özgür ve Celal İnce olur.

Kanto ve operetten farklı olarak tango, Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Cumhuriyet baloları üzerinden bürokratik faillerce desteklenir ve Batılılaşma politikaları doğrultusunda elit meşruiyet edinir. Bu süreci anlayabilmek için Cumhuriyet balolarının işlevine yakından bakmak gerekir. Osmanlı Devleti’nde 1829’da düzenlenen ilk baloyla başlayan gelenek, başlarda yabancı diplomatlar ve gayrimüslim çevrelerle sınırlıyken, Cumhuriyet Dönemi’nde modernleşmenin simgesel ifadelerinden birine dönüşür (Gündoğan, 2021, s. 275). İlk Cumhuriyet Balosu, 1925’te İzmir’de düzenlenir; ardından 29 Ekim Cumhuriyet Baloları yeni düzenin merkezî temsilleri arasına girer (Arı vd., 2014, s. 308). Baloların başlıca mekânı ise Ankara Palas olur. Atatürk’ün burayı “Doğu’dan Batı’ya açılan bir pencere” olarak nitelemesi, baloların Cumhuriyet’in modern kimliğini yansıttığına delalet eder (Sumbas, 2013, s. 176). Balolarda Batılı giyim, kadınlı-erkekli sosyallik ve dans, yeni ulusun yaşam tarzı olarak sunulur. Özakman’ın (2005, s. 9) “sokakta bir kadına rastlamak ufo görmek gibi bir şey” dediği bir dönemde Ankara Palas, kadın temsiliinin en önemli mekânlarından biri hâline gelir. Baloların başlıca dansı tango, açılış dansı olarak yaygın şekilde icra edilir (Arı vd., 2014, s. 311). Ancak Cumhuriyet baloları ve tangoyla inşa edilen yeni kadın imgesi, toplumun her kesiminde rıza üretemez. Örneğin Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun (1934/1987, s. 117) *Ankara* romanında baloyu dışarıdan izleyen köylülerden birinin “İçerde tango var” sözüne diğerinin “Tango da kim oluyor ki?” yanıtını vermesi, halkın kültürel mesafesine örnek teşkil eder. Ayrıca 1924’te muhafazakâr *Sebilürreşâd* dergisinde “Kimler Bizi Takrir Ediyor? (Türk Kadınlarında Uyanan Tango Merakı Hakkında)” ve “İstanbul’da Kurulan Yeni Tuzaklar: Dans Salonları” başlıklı makaleler de diğer örneklerdir (Erel Çalan vd., 2021, s. 201). Öte yandan Erel Çalan vd.’nin (2021) aktardığı üzere aynı yıl *Resimli Ay* dergisinde dans ve tango kültürünü teşvik eden içerikler de yayımlanır (Şekil 2).



**Şekil 2.** *Resimli Ay* dergisinde 31 Mart 1924 tarihinde yayımlanan “Dansa İlk Defa Nasıl Başladım ve Ne Hissettim?” başlıklı makale (Erel Çalan vd., 2021)

Yine de tangonun popülerlik kazanması ve yeni Cumhuriyet’in bürokratik faillerince desteklenmesi sayesinde diğer popüler müzik türlerinden meşruiyet bakımından ayrıştığını belirtmek gerekir. Belge’nin (2015b, s. 81) belirttiği gibi tango, Türkiye’de popüler olmasına rağmen kanto gibi doğrudan “avam” kesimle özdeşleşmemiş; Batılı bir dans ve müzik olarak en başından itibaren “elit” bir çağrışım taşımıştır. Bir hafif müzik olarak bürokratik faillerce sekülerleşme politikaları kapsamında desteklenmesi de tangonun “elit”, “nezih” ve “kaliteli” yani “ciddi” bir müzik olarak algılanmasını güçlendirir. Burada tangonun bedensel yönünün (kadınlı-erkekli dans) sağladığı “işlev” üzerinden bürokratik faillerce meşrulaştırılması söz konusudur. Kısa süreliğine de olsa bir müziğin zihinselliğinden ziyade bedenselliği vurgulanarak yönetici gruplarca meşrulaştırılması, Türkiye-tango ilişkisini ziyadesiyle istisnai kılar. Öte yandan tangonun Batılı çalgılara yaslanan çoksesli yapısı, popüler kültür alanından da olsa Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarıyla örtüşerek tangonun elit meşruiyetine kapı aralar. Özetle Türkiye’de tangoyu, Erken Cumhuriyet Dönemi’nde üstlendiği rol nedeniyle ne salt bürokratik bir toplumsal mühendislik projesine indirgemek ne de halk nezdindeki popülerliğinden hareketle Arjantin’e benzer bir alt sınıfların kültürel mirasıyla özdeşleştirmek doğru olacaktır. Bilakis Türkiye’de tangonun serüveni, şahsına münhasır tarihsel ve ideolojik koşullarda, popüler kültür ve resmî modernleşme söylemi arasında hususi bir konuma işaret eder.

### **Pera Gecelerinden Halkevleri’ne: Caz**

Kanto, operet ve tangoya benzer şekilde Geç Osmanlı’dan Erken Cumhuriyet’e uzanan süreçte öne çıkan bir diğer popüler müzik türü cazdır. Stearns’in (1956, s. 282) deyimiyle caz, ABD’de Avrupa ve Batı Afrika müzik geleneklerinin yaklaşık 300 yıllık sentezinin ürünü olarak 20. yüzyıl başında gelişir. Afro-Amerikalıların öncülüğünde gelişen bu tür; doğaçlamayı merkeze alan yapısı, senkoplu ritimleri, blues kaynaklı melodik-armonik öğeleri, döngüsel formları ve swing hissiyatı gibi hususiyetler barındırır (Tucker ve Jackson, 2020). Ancak cazın 1920’lerde Avrupa ve Türkiye’de alımlanması, yukarıda tanımlanan ABD merkezli caz anlayışından farklı olarak, dans müziklerini kapsayan bir *şemsiye terim* niteliği taşır. Bu dönemde Türkiye’de caz; ragtime, fokstrot, shimmy, Charleston, polka, samba, vals, Tin Pan Alley ve erken dönem geleneksel caz repertuarını kapsayan Batılı popüler dans müziklerinin tamamı olarak düşünülür (Uyar ve Karahasanoğlu, 2016, s. 132). Yine dönem itibarıyla Türkiye’de Batı menşeli orkestraların genel olarak “cazbant” şeklinde adlandırıldığını; ancak öncesinde hususi bir kimlik kazanmış tangonun istisna olarak “tango orkestrası” adıyla anıldığını belirtmek gerekir (Tan, 2022a, s. 313). Bu durum yukarıda değindiğim gibi tangonun cazdan önce bağımsız bir türsel konum kazanmış olmasıyla irtibatlıdır.

Türkiye’nin cazla tanışması, mütareke yılları İstanbul’unun çokkültürlü ve ulusötesi ortamında gerçekleşir (bkz. Tan, 2022a). Mondros Mütarekesi’nin ardından İstanbul’un İtilaf Devletleri tarafından işgal edilmesiyle İngiliz, Fransız, İtalyan ve ABD’li askerî personel, diplomat, iş insanı ve görevliler şehre gelir (Alexandrov, 2013/2015, s. 180). Ayrıca Ekim Devrimi sonrasında başta Beyaz Ruslar olmak üzere birçok topluluğun İstanbul’a göç etmesi (Woodall, 2015), şehrin mevcut Rum, Ermeni, Yahudi, Levanten ve Müslüman topluluklardan oluşan (Criss, 1993/2000)

çokkültürlü tabiatına ulusötesi bir boyut katar. Bu koşullar altında bilhassa Pera; işgal, göç ve gece hayatının kesiştiği bir kozmopolit kültürel uzamı temsil eder.

Bu süreçte İstanbul’da cazın gelişiminde Afro-Amerikalı girişimci Frederick Bruce Thomas merkezî bir rol üstlenir. Zira Thomas, mütareke yılları İstanbul’unun kültürel çeşitliliğini ve işgal kuvvetlerinin eğlence arayışını bir fırsat olarak kavrayarak Anglo-Amerikan Garden Villa/Stella, Royal Dansing Kulüp ve Maksim gibi mekânları işletir. 1919’da Anglo-American Garden Villa’da “cazbant” olarak duyurulan performanslar, Türkiye’de “caz” adının geçtiği en erken örnekler arasındadır (Alexandrov, 2013/2015, s. 185). Thomas’ın 1921’de Taksim’de açtığı Maksim ise kısa sürede İstanbul gece hayatının başlıca mekânlarından biri hâline gelir. Burada sahne alan ve tamamen Afro-Amerikalı müzisyenlerden meydana gelen 7 Palm Beach orkestrası, İstanbul’da cazın tanınmasında etkili olur. Bu orkestra, Adil’in (1990/2000, s. 154) bahsettiği üzere yerli müzisyenlerin cazla tanışmasına vesile olarak repertuar ve icra mantığını öğrenmelerine zemin hazırlar.

Buraya kadar aktardığım Türkiye’de cazın gelişimi, kendiliğinden bir süreçten ziyade tarihsel güç ilişkileri ve kültürel etkileşimlerin etkisini gösterir. Tangodan farklı olarak caz, bürokratik failerin desteğinden çok işgal altındaki İstanbul’un kozmopolit eğlence hayatı içinde şekillenir. Bu ise cazın şahsına münhasır bir ideolojik ve politik bağlamda geliştiğini göstererek cazın alımlanmasını şekillendirir. Mütareke yıllarından itibaren caz; Türk-Müslüman kimliği nezdinde Pera gece hayatı, dans salonları, yabancı askerler ve uyuşturucuyla ilişkilendirilerek “yozlaşma” söylemi ve ahlaki panik (*moral panic*) bağlamında değerlendirilir. “Caz yapmak” deyiminin olumsuz çağrışımlarının da gösterdiği üzere o dönem caz; halk arasında “sinir müziği”, “yamyam müziği” ve “zenci velvelesi” gibi olumsuz nitelermelerle anılır (Erkal, 2014, s. 8). Ercüment Behzat (Lav)’ın “Caz ve Kokain” (1934a) başlıklı yazısında cazı kokainin yayılmasıyla ilişkilendirmesi ve caz icra edilen mekânların ağır vergilerle sınırlandırılmasını savunması, ahlaki panğin Erken Cumhuriyet’e sirayet ettiğini gösteren çarpıcı bir örnektir. Bütün bunlar, mütareke yıllarında cazın Türk-Müslüman kimliği açısından elit ve popüler meşruiyet kaynaklarından yoksun olduğuna işaret eder.

Bu durum Cumhuriyet’in ilanı sonrasında yeni ideolojik ve kültürel paradigma doğrultusunda değişmeye başlar. Mütareke yıllarında Pera’nın kozmopolit gece hayatıyla ilişkilenen caz, Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Musiki İnkılabı’nın Batılı müzik anlayışıyla popüler ve elit meşruiyet kaynaklarını genişletir. Bu bağlamda caz, o dönemki küresel konumuna uygun şekilde yüksek/ciddi müzik olarak değerlendirilmese de Batılı oturtumu, çoksesliliği ve dans pratiğiyle Batılılaşma politikalarıyla uyumlu bir popüler müzik türü olarak belirir. Başka bir deyişle caz, Erken Cumhuriyet Dönemi’nde tıpkı operet ve tango gibi Batılı karakteri sayesinde kendisine fiilî bir alan açar. Bu manada öne çıkan mecralardan biri Halkevleri’dir. Zıraman ve Kutluk’un (2016, s. 117) ifadesiyle Halkevleri, yeni Cumhuriyet’in ideolojik ve kültürel inşasında önemli bir bürokratik yapılanma olarak işlev görürken, Batılı çalgılara dayanan müzik faaliyetlerine de imkân tanır. Çanakkale Halkevi’nde “caz takımı” kurulduğuna ilişkin kayıtlar (Zıraman ve Kutluk, 2016), Kadıköy ve Üsküdar Halkevleri’nde gerçekleştirilen caz performansları (Sural, 1998; Tunçağ, 2010) ve Hulki Saner Caz Orkestrası gibi toplulukların Halkevleri’nde gelişmesi (Saner, 1996), cazın gece hayatıyla sınırlı kalmadığını gösterir. Bunu destekleyen örneklerden biri de 1948’e ait Kırklareli Halkevi Caz Orkestrası fotoğrafıdır (Fotoğraf 2). Yine İstanbul, Ankara ve İzmir gibi büyükşehirlerdeki radyo yayınları, Erdem Buri’nin radyo programları ve 1940’larda Amerika’nın Sesi yayınları, cazın bürokratik bir zeminde geniş kesimlere ulaşabildiğini gösterir. Ayrıca Cumhuriyet balolarının simgesel mekânı Ankara Palas’ın bahçesi, tango gecelerinin yanı sıra cazbantlara da ev sahipliği yapar (Armutçu, 2001).



**Fotoğraf 2.** 1948'de Kırklareli Halkevi Caz Orkestrası'na ait fotoğraf (M. Akın Güre Arşivi; trakyadergi, 2023)

Erken Cumhuriyet Dönemi caz yaşamında Leon Avigdor (keman, alto saksofon), Gregor Kelekyan (keman, trompet, vokal), Gido Kornfilt (trombon, çokçalgıcı), Hrant Lusigyan (klarnet, saksofon), Arto Haçaturyan (alto saksofon) ve Dikran Haçaturyan (trompet) gibi gayrimüslim müzisyenlerin ağırlığı dikkat çekicidir. Hatta Türkiye’de caz literatüründeki hâkim anlatıya (bkz. Mimaroglu, 1958/2016) göre – indirgemeci de olsa – Avigdor caza dair anılan ilk isimdir. Bu dönemde gayrimüslim müzisyenlerin baskınlığı, Osmanlı’dan Cumhuriyet’e uzanan süreçte bu toplulukların çoksesli müzik, Batılı repertuvar, tiyatro ve eğlenceyle kurdukları tarihsel ilişkilerin bir neticesi olarak değerlendirilebilir (Tan, 2023, s. 112-113). Ancak Uyar’ın (2014) etrafıca değindiği üzere 6-7 Eylül olayları sonrasında birçok gayrimüslim müzisyen ülkeden ayrılır. Daha sonrasında caz yaşamında Şadan Çaylıgil (davul), Erdem Buri (davul), Hulki Saner (klarnet), Fazıl Abrak (elektrogitar), Badi Kemal (trompet) ve Cüneyt Sermet (kontrbas) gibi Türk müzisyenler daha görünür hâle gelir.

Her ne kadar Erken Cumhuriyet Dönemi’nde caz; Halkevleri’nde, radyolarda ve Ankara Palas’ta kendisine yer bulabilse de bir yandan “kötü müzik” ve ahlaki yozlaşma çerçevesinde eleştirilmeye devam eder. Örneğin Ercüment Behzat (Lav), *Müzik ve Sanat Hareketleri*’ndeki “Yığın Müziği” başlıklı bir diğer yazısında “Anadolu gençliğinde meyhanе şarkılarının ve müzik kıymeti sıfırdan aşağı caz havalarının yaptığı tahripkârlık, kokainden farksızdır. Müzik kültürü bizim gibi zayıf olmayan bazı memleketlerde bile halkın zevkini korumak için cazbandın kapı dışarı edildiğini unutmayalım” der (1934b, s. 5). Burada Ercüment Behzat, klasik Türk müziğine uygulanan kısıtlamaların caz için de geçerli olmasını ister. Bu yaklaşımında mütareke yıllarında cazın kokain kullanımı ve ahlaki yozlaşmayla ilişkilendirilmesinin etkisi hissedilir. Ayrıca “cazbandın kapı dışarı edilmesi” yönündeki çağırısı, Tekelioğlu’nun (2014) aktardığı Nazi Almanyası’nda cazı *Entartete Musik* (dejenere müzik) olarak niteleyen anlayışla dikkat çekici benzerlikler taşır. Benzer söylemler Halkevleri dergilerinde de yer alır. Örneğin Vuruşkan (1947, s. 12), cazı “gençlerimizi hastalık hâlinde saran” bir müzik olarak nitelendirir ve “bu kötü müzikle şiddetle mücadele etmek lazımdır” ifadelerini kullanır.

Özetle Türkiye’de erken dönem cazı ne yozlaşma söylemlerinin odak noktası ne de Batılılaşmanın olumlu bir çıktısı olarak değerlendirmek mümkündür. Zira caz, mütareke yıllarında Pera gece hayatı ve ulusötesi eğlence yaşamı üzerinden ahlaki paniğe konu olurken, diğer taraftan Musiki İnkılabı’nın Batılı tınısal kodlara tanıdığı öncelik üzerinden kısmi elit meşruiyet edinir ve popüler meşruiyet kaynaklarını da artırır. Bütün bu süreçler, çokuluslu bir imparatorluk olan Osmanlı’da mütareke yıllarında kozmopolit bir eğlence pratiği olarak beliren cazın, Cumhuriyet ve Musiki İnkılabı’yla kültürel alanda yer edinmeye başladığını gösterir. Buraya kadar ele aldığım Avrupa ve İstanbul merkezli erken caz dönemi, 1950 sonrasında Türkiye-ABD ilişkilerinin güçlenmesi, NATO üyeliği ve Soğuk Savaş kültürel diplomasisiyle yeni bir evreye girer. Bu dönemde cazın elit meşruiyeti, ABD’deki gelişmelere paralel olarak ivme kazanır ve giderek yüksek kültürün bir parçası hâline gelir. Şüphesiz ki bu süreç, çalışmanın Geç Osmanlı’dan

Erken Cumhuriyet'e uzanan sınırlılıklarının ötesinde başlı başına bir inceleme konusu olarak değerlendirilmelidir (bkz. Tan, 2024).

### Sonuç

Bu çalışma; Geç Osmanlı'dan Erken Cumhuriyet'e uzanan süreçte kanto, operet, tango ve caz gibi türlerin tekil bir popüler müzik kategorisi oluşturmadığını; farklı alımlanma biçimleri ve meşruiyet kaynakları barındırdığını ortaya koymaktadır. Akademik ve gündelik kullanımlarda çoğunlukla ortak duyu (*common sense*) temelinde türler üstü bir kategori olarak tahayyül edilebilen popüler müzik; her bir türün hususi tarihsel, toplumsal ve ideolojik koşulları dikkate alındığı takdirde doğru anlaşılabilir. Çalışmada incelenen popüler müzik türleri; ortak şekilde modernleşme, Batılılaşma, kentleşme, eğlence ve müzik endüstrisiyle ilişkili olsa da farklı tarihsel bağlamlarda farklı biçimlerde alınırlar. Söz konusu türler; bürokratik alan, kamusal temsil, işgal koşulları, toplumsal cinsiyet, sınıf, ahlaki söylemler ve Batılılaşma politikaları gibi güç ilişkileri içinde anlam kazanır.

Çalışmada ele alınan türlerin popüler ve elit meşruiyet kaynakları bakımından birbirinden farklılaştığı anlaşılmaktadır. Kanto, kayda değer bir izlerkitleye erişmesine rağmen toplumsal cinsiyet, müstehcenlik ve bayağılık söylemleri nedeniyle önemli ölçüde elit meşruiyetten yoksun kalır. Operet, Batı sanat müziği geleneğiyle ilişkisine karşın operaya nazaran hafif ve gayriciddi bulunarak popüler meşruiyeti küçümsenir. Tango ise Cumhuriyet balolarındaki işlevi, yeni kadın temsilini yansıtan bedenselliği ve Batılı tınısal kodları sayesinde hem popüler hem de elit meşruiyet kazanır. Caz, mütareke yıllarında ahlaki panikle özdeşleştirilmesine karşın Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Batılı tınısal kodları sayesinde – eleştirilere rağmen – bürokratik alanda kısmi elit meşruiyet edinir. Bu örnekler, Türkiye'de erken dönem popüler müziklerin Batılılaşma ve modernleşme süreçleri içinde şekillendiğini; Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan süreçte "Doğulu-Batılı" ve "hafif-ciddi" gibi ayrımların müzakere edildiğini gösterir. Bu durum popüler müziklerin salt ses nesneleri olmaktan ziyade dönemin ideolojik ve kültürel zemininde anlam kazanan pratikler olarak değerlendirilmesi gerektiğine işaret eder. Böylece Türkiye'de erken dönem popüler müzik tarihi, türlerin gelişim tarihinin ötesinde en başından itibaren bir meşruiyet mücadelesinin de tarihidir. Özetle çalışma, (etno)müzikoloji ve popüler müzik çalışmaları literatürüne Türkiye'de erken dönem popüler müziklerin alımlanmasını karşılaştırmalı ve bütünleştirici bir perspektifle çözümlemesiyle katkı sunmaktadır. Gelecek çalışmaların Türkiye'de popüler müzik tarihinde farklı dönem ve türlerin alımlanma biçimlerini incelemesi, literatürdeki tartışmaları derinleştirecektir.

### Bilgilendirme

Bu çalışma için herhangi bir kurum veya kuruluştan destek alınmamıştır. Yazar, herhangi bir çıkar çatışmasının bulunmadığını beyan etmektedir. Çalışmanın bütün aşamaları tek yazar tarafından yürütülmüştür. Araştırma; arşiv belgeleri, süreli yayınlar ve yayımlanmış yazılı kaynakların incelenmesine dayandığından etik kurul izni gerektirmemektedir.

### Yazar Özgeçmişi



Dr. **Selim Tan**, Dokuz Eylül Üniversitesi Müzik Bilimleri Anabilim Dalı'nda yüksek lisans ve doktora derecelerini aldı. 2023'te Ankara caz yaşamını etnomüzikolojik bir perspektiften incelediği *Müziksel Meşruiyet ve Değer: Ankara Caz Atmosferi* başlıklı doktora tezini tamamladı. 2024'te Türkiye'de "Caz Yapmak": *Meşrulaşma, Hâkim Anlatılar ve Yapısöküm* adlı kitabını yayımladı. Başlıca araştırma alanları etnomüzikoloji, popüler müzik çalışmaları, caz çalışmaları ve yapay zekâ-müzik çalışmaları dâhilinde birçok uluslararası sempozyuma katılan ve makale yayımlayan Tan;

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzikoloji Bölümü'nde akademik çalışmalarını sürdürmektedir. **Kurum:** Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzikoloji Bölümü, Ankara, Türkiye. **Email:** selim.tan@mgu.edu.tr **ORCID:** 0000-0002-1343-9157

**ResearchGate:** <https://www.researchgate.net/profile/Selim-Tan>

**Academiaedu:** <https://mgu-tr.academia.edu/SelimTan>

## Kaynaklar

- Adil, F. (2000). *Avare gençlik: Gardenbar geceleri*. İletişim Yayınları. (Özgün eser 1990 tarihli)
- Akçura, G. (2002). *Gramafon çağı*. Om Yayınevi.
- Akgül, L. H. (2007). Cumhuriyet'in 10. yılında bir muhalif operet: Lüküs Hayat. 38. *Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi (ICANAS 38): Müzik Kültürü ve Eğitimi Bildirileri* (Cilt 1, ss. 15-24). Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.
- Alexandrov, V. (2015). *Siyah Rus* (B. Tırnakçı, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Özgün eser 2013 tarihli)
- And, M. (1970). *100 soruda Türk tiyatrosu tarihi*. Gerçek Yayınevi.
- Arı, C., Aslaner, M., Balkan, I., Başpınar, G., & Bayrak, Ş. (2014). Cumhuriyet baloları. *Kebikeç*, 38, 307-315. <https://www.kebikerc.org/arsiv/sayi-38/42>
- Armutçu, E. (2001, 24 Haziran). *Ankara Palas efsanesi*. Hürriyet. <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/ankara-palas-efsanesi-39250690>
- Ataman, S. Y. (1997). *Türk İstanbul* (S. Şenel, Haz.). İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları.
- Ayangil, R. (1994). Kanto. N. Akbayan (Ed.), *Dünden bugüne İstanbul ansiklopedisi* (Cilt 4, ss. 419-421) içinde. Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Ayas, O. G. (2016). Musiki İnkılabı ve Rus modeli: Karşılaştırmalı müzik sosyolojisi açısından bir tartışma. *Bilig*, (77), 131-155. <https://izlik.org/JA79MD82BF>
- Ayas, O. G. (2018). The socio-historical background of the classifications on popular music in Turkey and the West: A comparison between the hierarchies of taste. *Alternatif Politika*, 10(1), 91-110. <https://alternatifpolitika.com/site/cilt/10/sayi/1/AP-cilt-10-sayi-1.pdf>
- Aydınoglu, O. (2011). Toplumsal cinsiyet rolleri açısından tango'nun diyalektiği. *Porte Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 2(3), 1-12. <https://hdl.handle.net/20.500.12415/4734>
- Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet, halk ve müzik: Türkiye'de müzik reformu 1922-1952*. Tan Kitabevi.
- Baranello, M. (2016). Operetta. K. van Orden (Ed.), *Oxford Bibliographies in Music* içinde. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/obo/9780199757824-0171>
- Behzat, E. (1934a). Caz ve kokain. *Müzik ve Sanat Hareketleri*, 1, 5.
- Behzat, E. (1934b). Yığın müziği. *Müzik ve Sanat Hareketleri*, 2, 5-6.
- Belge, M. (1998). *Kantolar: 1905-1945* (CD kitapçığı). Kalan Müzik.
- Belge, M. (2015a). İstanbul'da kanto. C. Yılmaz (Ed.), *Büyük İstanbul tarihi* (Cilt 7: Edebiyat, kültür ve sanat, ss. 23-25) içinde. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür AŞ. ve İslâm Araştırmaları Merkezi (İSAM).
- Belge, M. (2015b). İstanbul'da tango. C. Yılmaz (Ed.), *Büyük İstanbul tarihi* (Cilt 7: Edebiyat, kültür ve sanat, ss. 81-83) içinde. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür AŞ. ve İslâm Araştırmaları Merkezi (İSAM).
- Berger, H. M. (2008). Phenomenology and the ethnography of popular music. G. F. Barz ve T. J. Cooley (Ed.), *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology* içinde (2. bs., ss. 62-75). Oxford University Press. (Özgün eser 1996 tarihli) <https://doi.org/10.1093/oso/9780195324952.003.0004>
- Beşiroğlu, Ş. Ş., & Özbilen, B. (2010). Osmanlı-Türk musikisinde kadının değişen müzikal kimliği: Kantolar ve kantocular. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 233-241.
- Blacking, J. (1973). *How musical is man?* University of Washington Press.
- Bohlman, P. V. (1991). Of Yekkes and traditional music in Israel: Ethnomusicological meaning in Western music history. S. Blum, P. V. Bohlman ve D. M. Neuman (Ed.), *Ethnomusicology and Modern Music History* içinde (ss. 254-267). University of Illinois Press.
- Bourdieu, P. (1983). The field of cultural production, or: The economic world reversed. *Poetics*, 12(4-5), 311-356. [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(83\)90012-8](https://doi.org/10.1016/0304-422X(83)90012-8)
- Bourdieu, P. (2015). *Ayırım: Beğeni yargısının toplumsal eleştirisi* (D. F. Şannan & A. G. Berkkurt, Çev.). Heretik Yayınları. (Özgün eser 1979 tarihli)
- Bourdieu, P. (2018). *Sosyoloji meseleleri* (F. Öztürk, M. Gültekin ve A. Sümer, Çev.). Heretik Yayınları. (Özgün eser 1981 tarihli)
- Canver, C. M. (2019). *Türkiye'de 1934-1936 yılları arasında, Ankara ve İstanbul radyoları'ndan geleneksel Türk (alaturka) musikisi'nin yayınlarının yasaklanması ve Türk toplumu üzerindeki etkileri*. Yüksek lisans tezi. Başkent Üniversitesi. Ankara, Türkiye.
- Cohen, S. (1972). *Folk devils and moral panics: The creation of the Mods and Rockers*. MacGibbon and Kee.
- Cook, N. (2008). We are all (ethno)musicologists now. In H. Stobart (Ed.), *The new (ethno)musicologies*. Scarecrow Press. <https://doi.org/10.5040/9798881838867.ch-002>
- Cooper, A. (1995). Tangomania in Europe and North America: 1913-1914. S. Collier, A. Cooper, M. S. Azzi, ve R. Martin (Ed.), *Tango!: The dance, the song, the story* içinde (ss. 66-114). Thames and Hudson.
- Criss, B. (2000). *İşgal altında İstanbul: 1918-1923*. İletişim Yayınları. (Özgün eser 1993 tarihli)
- Çevikoğlu, T. (2016). Devlet Türk müziği koroları: İdeoloji ve yapı. F. Kutluk (Ed.), *İllüzyon: Cumhuriyet'in klasik müzik serüveni* içinde (ss. 257-275). h2o Kitap.

- Demirbaş, A. T. (2018). Milonganın eşik bekçileri: Tango DJ'leri. *İstanbul University Journal of Sociology*, 38(1), 163-178. <https://izlik.org/JA52TR98BA>
- Dilmener, N. (2003). *Bak bir varmış bir yokmuş: Hafif Türk pop tarihi*. İletişim Yayınları.
- Eğecioğlu, Ö. (2015). Batı müziği ve İstanbul. C. Yılmaz (Ed.), *Büyük İstanbul tarihi* (Cilt 7: Edebiyat, kültür ve sanat, ss. 62-65) içinde. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür AŞ. ve İslâm Araştırmaları Merkezi (İSAM).
- Erel Çalan, Z. G., Alioğlu Türker, Ö., & Karamollaoğlu, U. (2021). II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e İstanbul gündelik hayatında tango. *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(2), 192-204. <https://doi.org/10.33537/sobild.2021.12.2.19>
- Erkal, G. E. (2014). *Saykodelik yıllar: Türkiye rock tarihi 1* (2. bs.). Esen Kitap.
- Ertuğrul, M. (1932). Yaşasın para. *Darülbeyazıt*, (35), s. 1.
- Eskitaş, N. (2018). Halk opereti topluluğu ve Türk müziği tarihindeki yeri. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 13, 82-100. <https://doi.org/10.31722/konservatuvardergisi.495444>
- Fehim Bey, A. (1977). *Ahmet Fehim Bey'in hatıraları* (H. K. Alpman, Haz.). Kervan Kitapçılık Basın Sanayii A.Ş.
- Frith, S. (1996). *Performing rites: On the value of popular music*. Harvard University Press.
- Gazimihal, M. G. (1939). *Türkiye Avrupa musiki münasebetleri* (Cilt 1: 1600-1875). Numune Matbaası.
- Gedik, A. C. (2018). Introduction: Struggling with and discussing a "republic" through popular music. A. C. Gedik (Ed.), *Made in Turkey: Studies in popular music* içinde (ss. 1-20). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315764993>
- Gelbart, M. (2007). *The invention of "folk music" and "art music": Emerging categories from Ossian to Wagner*. Cambridge University Press.
- Gökarp, Z. (2019). *Türkçülüğün esasları*. Anadolu Üniversitesi Yayınları. (Özgün eser 1923 tarihli)
- Grout, D.J., & Williams, H.W. (2003). *A short history of opera* (4. bs.). Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/grou11958>
- Gülmez, Ç. (2021). *Ayşe opereti'nin çeşitli değişkenlere göre incelenmesi*. Yüksek lisans tezi. Ordu Üniversitesi. YÖK Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Gündoğan, İ. H. (2021). Bir meşrutiyet mekânı olarak balolar ve baloların Cumhuriyet dönemi Türk romanına yansımaları. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 71, 271-285. <https://doi.org/10.14222/Turkiyat4501>
- Gürpınar, H. R. (2022). *Tebessüm-i elem* (B. Toğral, Haz.). Türk Dil Kurumu Yayınları. (Özgün eser 1923 tarihli)
- Hebert, D. G., & McCollum, J. (2014). Philosophy of history and theory in historical ethnomusicology. J. McCollum ve D. G. Hebert (Ed.), *Theory and method in historical ethnomusicology* içinde (ss. 85-115). Lexington Books.
- Jauß, H. R. (1970). *Literaturgeschichte als Provokation*. Suhrkamp.
- Kahyaoglu, O. (2002). *Bülent Ortaçgil: Ayı düşmüşüz yanyana*. Chiviyazıları Yayınevi.
- Kaptan, M. N. (2024). Türk müziğinde kanto formuna feminist bir bakış. *Turkish Academic Research Review*, 9(4), 389-404. <https://doi.org/10.30622/tarr.1505391>
- Karaosmanoğlu, Y. K. (1987). *Ankara* (A. Özkırımlı, Haz.). İletişim Yayınları. (Özgün eser 1934 tarihli)
- Karatepe, Ş. (2020, 31 Ağustos). *Kantonun serencamı: Osmanlıdan bugüne, kantodan drag kültürüne*. 5Harfliler. <https://www.5harfliler.com/kantonun-serencami-osmanli-dan-bugune-kantodan-drag-kulturu/>
- Kutluk, F., & Ata, Y. (2016). Kültürel seçkincilik bağlamında Darülbeyazıt'ta operet. F. Kutluk (Ed.), *İllüzyon: Cumhuriyet'in klasik müzik serüveni* içinde (ss. 139-162). h2o Kitap.
- Küçükkaplan, U. (2015). *Türkiye'nin pop müziği*. Ayrıntı Yayınları.
- Lüküs hayat ve benzerleri tiyatrodan birer lekedir (1934). *Müzik ve Sanat Hareketleri*, 1, 2.
- Meriç, M. (1999). Türkiye'de popüler Batı müziğinin 75 yıllık seyrine bir bakış. G. Paçacı (Ed.), *Cumhuriyet'in sesleri* içinde (ss. 132-141). Tarih Vakfı Yayınları.
- Meriç, M. (2011). Cumhuriyet dönemi İstanbul eğlence hayatına bir bakış. V. Aytar ve K. Parmaksızoglu (Ed.), *İstanbul'da eğlence* içinde (ss. 55-68). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Meriç, M. (2020). *Pop dedik: Türkçe sözlü hafif Batı müziği*. İletişim Yayınları.
- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press.
- Messer, C. M., Adams, A. E., & Shriver, T. E. (2012). Corporate frame failure and the erosion of elite legitimacy. *The Sociological Quarterly*, 53(3), 475-499. <https://doi.org/10.1111/j.1533-8525.2012.01237.x>
- Milliyet. (1935, 30 Ocak). İki operet yasak edildi (Gazete haberi).
- Mimaroglu, İ. K. (2016). *Caz sanatı*. Pan Yayıncılık. (Özgün eser 1958 tarihli)
- Monson, I. (2007). *Freedom sounds: Civil rights call out to jazz and Africa*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195128253.001.0001>
- Narter, Y. (2016). *Tango böyle bir şey!* Ayrıntı Yayınları.
- Nettl, B. (2005). *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts* (2. bs.). University of Illinois Press.
- Oransay, G. (1985). *Atatürk ile küğ: Belgeler ve veriler* (Genişletilmiş 2. bs.). Küğ Yayını.
- Özakman, T. (2005). Önsöz gibi. C. Arcayürek, *Bir zamanlar Ankara* içinde (ss. 7-18). Bilgi Yayınevi.
- Özbilen, B. (2006). *Kanto'nun değişim süreci ve yakın dönem icralarının değerlendirilmesi*. Yüksek lisans tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi. YÖK Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>

- Özcan, N. (2006). Muzıka-i Hümayun. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 31, ss. 420-422). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özön, M. N., & Dürder, B. (1967). *Türk tiyatrosu ansiklopedisi*. Remzi Kitabevi.
- Öztürk, O. M. (2016). Milli musiki ütopyası: “Halk ruhunu Garp fennıyla terkib etmek”. F. Kutluk (Ed.), *İllüzyon: Cumhuriyet’in klasik müzik serüveni* içinde (ss. 3-74). h2o Kitap.
- Paçacı Tunçay, G. (2015). Cumhuriyet’in müziği ve İstanbul. C. Yılmaz (Ed.), *Büyük İstanbul tarihi* (Cilt 7: Edebiyat, kültür ve sanat) içinde (ss. 74-95). İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür AŞ. ve İslâm Araştırmaları Merkezi (İSAM).
- Paçacı, G. (Ed.). (1999). *Cumhuriyet’in sesleri*. Tarih Vakfı Yayınları.
- Pekel, S. B. (2022). Bir drag queen olarak Huysuz Virjin. *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*, 5(2), 427-449. <https://doi.org/10.33708/ktc.1172297>
- Saner, H. (1996). *Bu da benim filmim*. Saner Filmcilik Kasetçilik.
- Saygun, A. A. (1940). *Halkevlerinde musiki*. Cumhuriyet Halk Partisi Yayını.
- Sevengil, R. A. (1985). İstanbul nasıl eğleniyordu? (1453’ten 1927’ye kadar) (S. Önal, Haz.). İletişim Yayınları. (Özgün eser 1927 tarihli)
- Silvester, V. (1993). *Modern ballroom dancing*. Random House.
- Stearns, M. W. (1956). *The story of jazz*. Oxford University Press.
- Stokes, M. (2010). *The Republic of love: Cultural intimacy in Turkish popular music*. University of Chicago Press.
- Suchman, M. C. (1995). Managing legitimacy: Strategic and institutional approaches. *Academy of Management Review*, 20(3), 571-610. <https://doi.org/10.5465/amr.1995.9508080331>
- Sumbas, A. (2013). Türk modernleşmesi’ni Ankara Palas üzerinden okumak: “Doğu’dan Batı’ya açılan bir pencere”. *Hacettepe Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 31(1), 171-198. <https://doi.org/10.17065/huniibf.103661>
- Sural, S. (1998). Louis Armstrong’un alnından öptüğü trompetçi: Badi Kemal. *Jazz Dergisi*, 3(12), 70.
- Şenel, O. (2019). Doğu Asya’da Batı müziği hegemonyası: Japonya, Çin ve Kore’de müzik reformları. *Etnomüzikoloji Dergisi*, 2(1), 97-116. <https://izlik.org/JA73UU54DD>
- Tan, S. (2022a). Çokkültürlü ve ulusötesi bir uzam olarak mütareke yılları İstanbul’unda caz. *Etnomüzikoloji Dergisi*, 5(2), 309-327. <https://izlik.org/JA45GD33ZN>
- Tan, S. (2022b). Müzik ve meşruiyet: Meşruiyet teorileri üzerinden bir inceleme. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, (22), 57-77. <https://doi.org/10.59446/porteakademik.1111056>
- Tan, S. (2023). *Müziksel meşruiyet ve değer: Ankara caz atmosferi*. Doktora tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi. İzmir, Türkiye.
- Tan, S. (2024). *Türkiye’de “caz yapmak”: Meşrulaşma, hâkim anlatılar ve yapışöküm*. Doğu Kitabevi.
- Tekelioğlu, O. (1996). The rise of a spontaneous synthesis: The historical background of Turkish popular music. *Middle Eastern Studies*, 32(2), 194-215. <https://doi.org/10.1080/00263209608701111>
- Tekelioğlu, O. (1999). Ciddi müzikten popüler müziğe musiki inkılabının sonuçları. G. Paçacı (Ed.), *Cumhuriyet’in sesleri* içinde (ss. 146-153). Tarih Vakfı Yayınları.
- Tekelioğlu, O. (2006). *Pop yazılar: Varoştan merkeze yürüyen halk zevki*. Telos Yayınları.
- Tekelioğlu, O. (2014, 15 Şubat). *Jazz mı caz mı?* Hürriyet-Kelebek. <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/jazz-mi-caz-mi-25760846>
- Tortop, H. S. (2026). Osmanlı-Türk müziği araştırmalarında metodoloji, eğitim ve uluslararasılaşma: Walter Feldman’ın 3. Uluslararası Rast Müzik Kongresi’ndeki konuşmasının söylem analizi. *Türk Müziği*, 6(Walter Feldman Özel Sayısı). trakyadergi. (2023, 29 Haziran). 1948 yılından Kırklareli Halkevi Caz Orkestrası’na ait muazzam bir fotoğraf... M. Akın Güre arşivi(Instagram gönderisi). Instagram. <https://www.instagram.com/p/CuOljGLogDM/>
- Tucker, M., & Jackson, T.A. (2020, June 30). *Jazz*. Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000358106>
- Tunçbaş, H. (2010). *20. yılında Akbank Caz Festivali*. Akbank Sanat.
- Tunçdemir, İ. (2006, 26-28 Nisan). *Cumhuriyetin ilk yıllarında Türk opera sanatında bir öncü kadın sanatçı ve ressam: Semiha Berksoy (1910-2004)*. II. Uluslararası Kadın Araştırmaları Konferansı: *Tabuları Aşmak*, Doğu Akdeniz Üniversitesi, Gazimağusa, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti.
- Uşaklıgil, H. Z. (1955). *Sanata dair* (Cilt 3). Maarif Basımevi.
- Uyar, Y. M. (2014). The impact of political history on music making: Issues of ethnicity on jazz in Turkey between 1923–1955. *Power and Democracy: The Many Voices of Oral History Conference Proceedings*.
- Uyar, Y. M., & Karahasanoğlu, S. (2016). The early performance of jazz music in Turkey. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 13, 129-139.
- Ünlü, C. (1998). *Geçmişten günümüze Türk müziği: Direkterarası’ndan Pera’ya kanto*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Viladrich, A. (2006). Neither virgins nor whores: Tango lyrics and gender representations in the tango world. *The Journal of Popular Culture*, 39(2), 272-293. <https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2006.00234.x>
- Vuruşkan, C. (1947). Müzik eğitimi ve Halkevleri. *Çukurova: Adana Halkevi Dergisi*, 6(1), 12-13.
- Waterman, C. A. (1993). Jüjü history: Toward a theory of sociomusical practice. S. Blum, P. V. Bohlman ve D. M. Neuman (Ed.), *Ethnomusicology and Modern Music History* içinde (ss. 49-67). University of Illinois Press.

- Widdess, R. (1992). Historical ethnomusicology. H. Myers (Ed.), *Ethnomusicology: An introduction* içinde (ss. 219-231). W. W. Norton.
- Woodall, G. C. (2015). Decadent nights: A cocaine-filled reading of 1920s post-Ottoman Istanbul. M. Ardizzoni ve V. Ferme (Ed.), *Mediterranean encounters in the city: Frameworks of mediation between East and West, North and South* içinde (ss. 17-36). Lexington Books.
- Zıraman, E., & Kutluk, F. (2016). Hars ve medeniyet ekseninde Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının kitlesel uygulama alanı: Halkevleri. F. Kutluk (Ed.), *İllüzyon: Cumhuriyet'in klasik müzik serüveni* içinde (ss. 111-138). h2o Kitap.
- Zobu, V. R. (1961). Kadriye Hanımın macerası (1), 10-11. Tifdruk Matbaacılık.



## Research Article

# From kanto to jazz: The reception of popular music from the late Ottoman to the early Republican period

Selim Tan<sup>2</sup>

Department of Musicology, Ankara Music and Fine Arts University, Ankara, Türkiye

### Article Info

**Received:** 4 June 2026

**Accepted:** 21 August 2026

**Published:** 30 September 2026

### Keywords

Early Republican period  
Musical legitimacy  
Musical reception  
Popular music  
Westernization

### Abstract

This paper examines how popular music genres such as kanto, operetta, tango, and jazz were received in Türkiye from the late Ottoman period to the early Republican period, and the sources of legitimacy they relied on. It argues that early popular music in Türkiye was negotiated through power relations shaped by Westernization, modernization, the bureaucratic field, public representation, gender, and class. The theoretical framework approaches musical reception through the contestation between popular and elite sources of legitimacy. Methodologically, drawing on the perspective of historical ethnomusicology, the paper identifies kanto, operetta, tango, and jazz as its objects of inquiry and analyzes them through a historical and interpretive qualitative analysis of primary and secondary sources. Despite its broad audience in the late Ottoman period, kanto was harshly criticized by the intelligentsia within the framework of moral discourses and failed to attain elite legitimacy. Although operetta belonged to the tradition of Western art music, its elite legitimacy remained limited because it was regarded as less serious than opera. In contrast, tango found both popular and elite legitimacy through its association with the body, the image of the modern woman, and its role in Republican balls in line with the new Republican paradigm. Finally, while jazz triggered moral panic during the Armistice years through its association with Pera's nightlife, the conditions of occupation, and drug use, it acquired partial elite legitimacy during the early Republican period owing to its Western character. Based on these examples, it is emphasized that popular music cannot be treated as a single, homogeneous category; rather, each musical genre is received within its own historical, cultural, and ideological context. The early history of popular music in Türkiye can therefore be understood not merely as a process of genre development but also, from the perspective of musical reception, as a history of different genres' struggles for legitimacy.

2822-3195 / © 2026 TM

It is published by Genç Bilge Publishing and is an open-access journal distributed under the CC BY-NC-ND license.



### To cite this article

Tan, S. (2026). From kanto to jazz: The reception of popular music from the late Ottoman to the early Republican period. *Türk Müziği*, 6(3), 231-250. <https://doi.org/10.5281/zenodo.22846781>

## Introduction

Although popular music is a central element of cultural life in Türkiye, it has a relatively limited presence in institutions and academic research. This is partly because popular music is often linked to notions such as “entertainment,” “consumption,” “commercialism,” and “vulgarity,” positioning it outside “serious” cultural debates. This raises a fundamental question, on a global scale, about what is considered valuable, legitimate, and worthy of academic inquiry in music. As the ethnomusicological literature has long emphasized (see Blacking, 1973; Merriam, 1964), the sounds that constitute music are more than audible frequencies; they acquire cultural meaning through human interpretation and gain value within relations of ideology and power (see Bourdieu, 1979/2015; Frith, 1996). In other words, musical value is shaped through cultural and ideological negotiations rather than aesthetic judgments alone. Therefore, it is important to examine popular music in Türkiye beyond a single category of “popular music” by considering different

<sup>2</sup> Asst. Prof.Dr., Department of Musicology, Ankara Music and Fine Arts University, Ankara, Türkiye. Email: selim.tan@mgu.edu.tr ORCID: 0000-0002-1343-9157

genres within their distinct historical contexts, the meanings and values attributed to them, and the struggles over their legitimacy.

Providing a single, clearly bounded definition of popular music is difficult, as is the case with any concept. Popular music, together with art music and folk music, emerged within the West's sociocultural and historical experience (Nettl, 2005) and constitutes a discursive construction embedded in relations of power (Berger, 1996/2008, p. 65). Rather than reflecting a fixed musical content, it appears as a context-dependent category that often functions as "nebulous masses of connotations" (Gelbart, 2007). The term "popular music," as used in Western-centered academic writing to broadly encompass urban-based and recorded musics, is not widely used in Türkiye. For Stokes (2010, p. 15), popular music, a relatively inchoate category in Türkiye, encompasses a wide range of vernacular and mass-mediated genres, from nightclub interpretations of Turkish classical music, such as *fasıl*, to Arab-oriented hybrid forms, such as *arabesk*, and Western-style pop and rock. In contrast, Gedik (2018) emphasizes that the audience in Türkiye tends to use the names of the genres they follow, such as pop, rock, rap, arabesk, and metal, rather than an umbrella term. As Gedik (2018, p. 1) notes, the early Republican period established an opposition between Western art music and light music, while from the 1960s to the late 1980s, TRT classified popular musics as "Western light music with Turkish lyrics" and "Western light music with foreign lyrics." In the Ottoman Empire, music was defined through the oppositions of "East-West" and "alaturka-alafanga," while popular music, which developed as a category during the late Ottoman period in parallel with developments in the West, fell outside these binary classifications (Gedik, 2018, p. 1). However, as Ayas (2018) points out, the "East-West" opposition continued to shape approaches to popular music during the early Republican period. Setting aside the changing meanings and scope of popular music across different periods, its earliest examples in the Ottoman Empire included operetta, *kanto*, *longa*, *sirto*, rabbit songs, and the waltz (Gedik, 2018, p. 3).

Popular music genres have historically been diverse. Rather than addressing them all, this paper focuses on major genres such as kanto, operetta, tango, and jazz, which developed primarily in Istanbul from the late Ottoman to the early Republican period. These popular musics emerged during a period of paradigm shift marked by the development of capitalist relations of production, the growth of the music industry with the spread of the gramophone, and the implementation of modernization and Westernization policies. With its musical content and mass appeal, popular music represented a new phenomenon during this period, and its development and cultural world were shaped in part by the ideological approaches of dominant groups, including bureaucratic elites, the intelligentsia, and state institutions. Early popular music in Türkiye, then, did not simply emerge "spontaneously" from the industrial and everyday relations of the public field; interventions by dominant groups could often play a role in its development. In this respect, it is reasonable to argue that Westernization policies, which began in the Ottoman Empire in the 19th century and intensified during the early Republican period, could function as a structure shaping popular music.

(Ethno)musicological research on the history of popular music in Türkiye remains limited. A considerable portion of the existing literature focuses primarily on documenting music history through the development of genres and the careers of artists (see Dilmener, 2003; Erkal, 2014; Kahyaoglu, 2002; Meriç, 1999, 2011, 2020; Paçacı, 1999), while later studies develop more analytical approaches that discuss popular music in relation to cultural and social theory (see Gedik, 2018; Küçük Kaplan, 2015; Stokes, 2010; Tekelioğlu, 2006). Studies focusing on how early popular musics were received in Türkiye are relatively few. In particular, the limited research on the meanings and values historically attributed to different popular music genres highlights an important gap in the literature. This paper aims to contribute to the literature on the history of early popular music in Türkiye by examining the reception of these genres beyond their chronological development. Thus, rather than attempting a comprehensive historical reconstruction, the paper interprets key historical material from the existing literature within the framework of social theory. This approach aims to contribute a new perspective to (ethno)musicology and popular music studies, in the context of Türkiye and more broadly.

The aim of this paper is to examine how early popular music genres that developed in Türkiye were received in the public and bureaucratic fields. Jauß's (1970) reception aesthetics positions the reader, within the author-text-reader

triangle, as an active subject who shapes the historical life of the text rather than as a passive recipient. Similarly, this paper examines musical reception from a reader-centered perspective but extends the concept of the recipient beyond the individual listener. Musical reception encompasses not only musical taste but also critical discourses, bureaucratic interventions, and public representations. The paper avoids treating all genres under a single category of “popular music” by recognizing the distinctiveness and differences of each popular music genre. In the historical process extending from kanto to jazz, the contexts in which these genres developed and the meanings attributed to them vary considerably. The paper indicates that, similar to examples in the West, some popular music genres could trigger *moral panic* (see Cohen, 1972) through negative perceptions. However, unlike in the West, particularly during the early Republican period, the Western character of certain genres could also serve a function within Westernization policies. This demonstrates that popular music could already be deeply political at the beginning of the 20th century, moving beyond approaches that reduce it merely to processes of “industry,” “commerce,” and “profit.”

The theoretical orientation of this paper conceptualizes musical reception in terms of legitimacy. At the level of common sense, legitimacy, as reflected in various dictionary definitions, is based on the idea of “conformity with religious or secular laws, rules, norms, and values.” For Suchman (1995, p. 574), legitimacy refers to a generalized perception or assumption that a practice is desirable, proper, or appropriate within a socially constructed system of norms, values, and beliefs. Theoretical approaches play a central role in explaining which agents produce legitimacy, how they produce it, and within which power relations. Therefore, the paper approaches legitimacy beyond the level of common sense through Bourdieu’s (1983) framework of legitimacy. For Bourdieu (1983, p. 331), *bourgeois legitimacy* is based on the consecration of the ethical and aesthetic tastes of dominant classes through legitimizing institutions, particularly academia. In contrast, *popular legitimacy* is shaped by the approval and consecration of ordinary consumers, that is, the masses (Bourdieu, 1983, pp. 331-332). This paper uses the concept of *elite legitimacy* rather than bourgeois legitimacy because it extends beyond an emphasis on private capital to include bureaucratic agents (see Messer et al., 2012; Tan, 2022b). Thus, elite legitimacy is not limited to the capital support and academic privilege associated with serious music but also includes light music, which is attributed representational value by various agents in the bureaucratic field. Value distinctions underlying musical legitimacy are reflected in cultural hierarchies such as “art music-folk music-popular music,” “serious music-light music,” and “high culture-popular/low culture.” The paper also examines the sources of legitimacy through which cultural hierarchies were produced in the reception of early popular music.

## Method

This paper adopts a historical and interpretive qualitative research approach. It examines the reception of popular music from the late Ottoman to the early Republican period from a comparative and integrative perspective, with a focus on musical legitimacy. In disciplinary terms, the paper is situated within the framework of historical ethnomusicology. Historical ethnomusicology examines the musical past beyond works, composers, and notation by considering the social, cultural, and political contexts in which music acquires meaning (see Bohlman, 1991; Nettl, 2005). As Widdess (1992, p. 229) suggests, this approach implies that the historical distinction between musicology and ethnomusicology is artificial and argues that historical research can use methods from both fields, as reflected in Cook’s (2008) use of “(ethno)musicology.” Similarly, as cited by Tortop (2026, p. 5), Feldman emphasizes the importance of the interdisciplinary approach of historical ethnomusicology, particularly in Ottoman-Turkish music research, by pointing to the limitations of studies confined to notation, makam theory, and composers. Rather than claiming to cover all genres of early popular music in Türkiye, this paper focuses on kanto, operetta, tango, and jazz, which were prominent during the period and are particularly suitable for examining popular and elite legitimacy.

The material consists of primary and secondary sources related to these genres. The selection of sources was based on key studies in the literature on each popular music genre, along with primary sources from the period, where available. Three criteria guided the selection of sources: relevance to the historical scope of the paper, information on the position of kanto, operetta, tango, and jazz in the public and bureaucratic fields, and documentation of the

meanings and values attributed to these genres. Primary sources were used for their direct accounts of how historical actors viewed these genres, while secondary sources were used to establish the historical context and interpret the primary sources. Newspapers and magazines, official publications, archival documents, visual materials, memoirs, and critical discourses were considered alongside relevant literature in (ethno)musicology, history, and the social sciences. Unless otherwise indicated, all translations from Turkish sources are by the author. These sources were treated not merely as texts conveying historical information but as discursive material reflecting the musical understandings, value judgments, and struggles over legitimacy of the period. This material was examined through interpretive analysis, with each popular music genre analyzed within its own historical context in terms of its degrees of popular and elite legitimacy. The interpretive analysis was conducted in three stages. In the first stage, value judgments, critical discourses, public representations, and bureaucratic interventions concerning kanto, operetta, tango, and jazz were identified in the sources and evaluated within their historical contexts. In the second stage, this material was interpreted in terms of sources of popular and elite legitimacy, considering the recipient actors and the meanings attributed to the genres. In the final stage, the sources of legitimacy of the four genres were compared to examine shared and divergent forms of reception. In this way, the paper adopts Waterman's (1993, p. 66) approach, which conceptualizes the primary focus of ethnomusicology as the historical subjects who perceive, interpret, and evaluate music rather than music itself.

The paper approaches musical reception and Bourdieu's (1983) theory of legitimacy with attention to historical context. As Hebert and McCollum (2014, p. 108) emphasize in their discussion of historical ethnomusicology, applying social theories to the past without considering their historical context can lead to anachronistic interpretations. For this reason, the theoretical analysis was conducted within the specific historical and social conditions of the late Ottoman and early Republican periods. The paper examines, from a comparative and integrative perspective, how early popular musics in Türkiye were received and attributed legitimacy by various agents in the public and bureaucratic fields. The paper indicates that these popular music genres constituted a field of cultural power that could function ideologically within the processes of Westernization and modernization.

### Findings and Interpretation

This section first outlines the process of Westernization and modernization from the late Ottoman to the early Republican period as the historical background of early popular music. It then examines the reception of kanto, operetta, tango, and jazz in detail, focusing on their sources of popular and elite legitimacy.

#### The Course of Westernization from the Late Ottoman to the Early Republican Period

The 19th century was a period marked by the colonial expansion of the West, the transformation of relations of production through the Industrial Revolution, and the growing tendency toward nation-state formation as a result of the epistemological and political impact of the Enlightenment. In Marxist terms, this period can be understood as a *historical rupture* of global significance, in which the base and superstructure underwent simultaneous and far-reaching transformations. This rupture gave rise to processes of Westernization and modernization in many states, from Japan and China to Russia and Türkiye, each shaped by its own historical and social particularities (see Ayas, 2016; Şenel, 2019).

Öztürk (2016) examines Westernization policies at two levels: *partial Westernization* and *radical Westernization*. Öztürk (2016, p. 52) defines partial Westernization as a limited effort to match the West's military and technological capacity. In the Ottoman Empire, this approach took concrete form in the military reforms of Mustafa III and the *Nizâm-ı Cedîd* initiatives of Selim III. Radical Westernization, which involved the adoption of Western cultural practices in addition to military and technological elements (Öztürk, 2016, p. 52), manifested itself in the Ottoman Empire through Mahmud II's dress regulations, which prescribed jackets, trousers, and the fez for state officials; the establishment of the Western-style *Muzıka-yı Hümayun* (Imperial Music Ensemble) in 1826 to replace the *Mehterhane*; and the proclamation of the *Tanzimat Fermanı* (Tanzimat Edict) in 1839 during the reign of Sultan Abdülmecid. The Republican period represented a stage in which the policies of radical Westernization that had

gained momentum during the late Ottoman period extended into the public field. For Bourdieu (1981/2018, p. 185), music possesses a symbolic power unlike that of any other cultural practice. This symbolic power made music one of the central components of radical Westernization policies.

The famous opera composer Gaetano Donizetti's brother, Giuseppe Donizetti, was brought from Italy to the Ottoman Empire in 1828 and appointed head of the Muzıka-yı Hümâyün (Eğecioğlu, 2015, p. 63). During this period, Donizetti contributed to the introduction of Western instruments, the training of Turkish musicians in Western notation, and the composition of marches in the Western style (Balkılıç, 2009, p. 71). Under Donizetti's leadership, the Muzıka-yı Hümâyün represented the official and institutional introduction of Western music into Türkiye. The *Saray Mızıkası Mektebi* (Palace Music School), established in 1833 during the reign of Mahmud II, emerged as an institution providing Western music education and resembling present-day conservatories. With the establishment of this school, the Muzıka-yı Hümâyün was transformed into a small-scale symphony orchestra (Meriç, 2020, p. 118). In this way, the Muzıka-yı Hümâyün contributed to the formation of a new Western musical taste within the court (Paçacı Tunçay, 2015, p. 74). At the same time, under Donizetti's direction, the Muzıka-yı Hümâyün regulated military marching for the new army through new marches while also including popular music genres of the period in its repertoire, including pieces with Italian lyrics, arias, polkas, waltzes, and mazurkas (Özcan, 2006, p. 421). This indicates that beyond providing Western representation within bureaucratic institutions, the Muzıka-yı Hümâyün also began to develop an audience through popular music (Paçacı Tunçay, 2015, p. 74). In short, the Muzıka-yı Hümâyün played a significant role in the spread of Western popular music as well as Western art music in Türkiye. These developments indicate that approximately a century before the founding of the Republic, Western genres in the Ottoman Empire were already accorded a certain degree of elite legitimacy through control and approval within the bureaucratic field.

Unlike the music policies of the early Republican period in Türkiye, the policies of radical Westernization implemented in the Ottoman Empire remained largely confined to the bureaucratic field and did not extend comprehensively into the public field. Nevertheless, Westernization was not limited to military and bureaucratic institutions but was also reflected particularly in the performing arts and popular music. For example, the French, Italian, Tepebaşı, and Naum theaters that opened in Pera (present-day Beyoğlu) after the Tanzimat contributed to the spread of opera in Istanbul. Indeed, works by composers such as Donizetti, Bellini, and Verdi were performed in Istanbul shortly after their European premieres (Eğecioğlu, 2015, p. 62). In popular music, genres such as theater music, revue songs, kanto, and operetta became widespread from the Second Constitutional Period onward, and many composers with backgrounds in traditional music produced works in these genres (Paçacı Tunçay, 2015, p. 77). However, it was during the Republican period that Westernization was extended into the public field as a state policy and became one of the central objectives of social change.

The Republic, established in 1923, based its radical Westernization policies in music, embodied in the *Musiki İnkılabı* (Music Reform), largely on the ideas set out in Gökalp's *Türkçülüğün Esasları* (1923/2019). Gökalp defines *hars* as the shared consciousness and past of a nation and identifies its musical counterpart among Turks with folk music, which he characterizes as sincere, genuine, and authentic (1923/2019, p. 143). Gökalp (1923/2019, p. 143) also defines civilization as the common sum of the social lives of multiple nations within a region and attributes to it a rational universality, associating it musically with Western music through harmony, technical knowledge, and the new civilization. He characterizes Ottoman music (Turkish classical music), which he positions as Eastern music, as a sick, non-national music adopted from Byzantium through Fârâbî, unable to free itself from quarter tones and lacking harmony (1923/2019, pp. 142-143). Finally, Gökalp argues that a new national music (*millî musiki*) would emerge from a synthesis of folk music, the music of *hars*, and Western music, the music of the new civilization. He maintains that this synthesis could be achieved by arranging folk melodies in accordance with Western harmonic principles (1923/2019, p. 143). In short, as Tekelioğlu (1996, p. 202) puts it, the Gökalian paradigm underlying the *Musiki İnkılabı* envisioned by the new Republic can be formulated as follows: "Model = Western music, Enemy = Ottoman music, Source = Anatolian folk songs." The Turkish Five (Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Cemal Reşit Rey,

Hasan Ferit Alnar, and Necil Kazım Akses), who were educated in the West, played pioneering roles in implementing the Gökaltian paradigm. In pursuit of the goal of creating a national music that could be developed using Western techniques, a series of folk music collection expeditions were conducted between 1936 and 1938 with the participation of Saygun, Akses, Erkin, Alnar, and Bartók (Öztürk, 2016, p. 27). At the same time, as Kahyaoğlu (2002, p. 70) observes, the closure of dervish lodges and convents in 1925 as part of the secularization policies of the early Republic largely eliminated the religious dimension of Turkish classical music. Following this development, the *Şark Musikisi* (Eastern Music) branch of the *Dârülelhan* was closed in 1926 (Kahyaoğlu, 2002, p. 70). In the same year, the *Dârülelhan* was renamed the Istanbul Municipal Conservatory, and its educational program was reorganized around Western art music (Balkılıç, 2009, p. 80). As a result, the teaching of Turkish classical music entered a period of prohibition that would continue until the second half of the 1970s (Çevikoğlu, 2016, p. 265). The most striking development was the ban on radio broadcasts of Turkish classical music between 1934 and 1936 (see Canver, 2019; Oransay, 1985). This was because Turkish classical music, which had been declared illegitimate by the bureaucratic agents of the Republic in accordance with the Gökaltian paradigm, was believed to require complete removal from the public and bureaucratic fields.

During this period, Western popular music genres gained a public presence outside educational institutions through the *Halkevleri* (People's Houses), radio, and Republican balls, particularly through the waltz and tango, acquiring a certain degree of elite legitimacy despite ongoing controversy. As Ayas (2018, p. 101) notes, during the early Republican period, the main distinction in musical taste was shaped less by oppositions such as "low-high," "light-serious," and "popular-art," which implied class positions, than by the "East-West" opposition. However, the synthesis proposed by the Musiki İnkılabı was based on Western art music, which was regarded as the high (serious/art) music of the period. Similarly, conservatory curricula were structured primarily around Western art music. Bureaucratic agents and the intelligentsia of the period even strongly criticized operetta for being light and unserious and banned it when they considered it objectionable. For Tekelioğlu (1999, p. 147), the dominant groups of the period had no explicit policy regarding the Republic's approach to popular music. Tekelioğlu (1999, p. 147) argues that because the Gökaltian paradigm (the synthesis project) was oriented toward serious music, popular music emerged in Türkiye through "a dynamic of spontaneity and filling a void." However, the balls personally organized by Mustafa Kemal Atatürk, as well as the Halkevleri and radio, were under bureaucratic control. Together with TRT's monopoly over broadcasting and regulation after 1964, this indicates that the state could influence the development of popular music in line with its Westernization policies, particularly until the 1980s. Similarly, Monson (2007, p. 6) argues that Jim Crow laws played a structural role in the development of jazz in the United States. The music policies extending from the late Ottoman to the early Republican period likewise shaped the field of popular music at a structural level.

### **"Vulgar" Urban Entertainment: Kanto**

Kanto, which emerged after 1870 from the *tuluat* theaters of Direklerarası in Istanbul, was a form of urban entertainment music based on Western instruments in which women came to the fore as singers and dancers. For Beşiroğlu and Özbilen (2010, p. 236), kanto is significant for reflecting the transformation of women's identity outside the court during the Ottoman Empire's process of Westernization and modernization. With women occupying the position of stars, kanto emerged in the second half of the 19th century within *tuluat* theater, which attracted considerable public interest and combined traditional Turkish theater with Western theater (Kahyaoğlu, 2002, p. 66). *Tuluat* theater developed as *ortaoyunu* companies adapted their tradition of improvised performance to the stage. It was a comedy-based genre in which traditional characters brought together Eastern and Western elements and represented different identities (Beşiroğlu & Özbilen, 2010, p. 237). Kanto, which emerged from *tuluat* theater as an East-West synthesis during the Ottoman Empire's 19th-century process of Westernization, displayed similar characteristics. Belge (2015a, p. 23) describes kanto as one of the "responses" of a society experiencing Westernization. As cited by And, Sermet Muhtar Alus describes kanto as follows:

*Kanto begins with an instrumental introduction, followed by the lyrics; then comes a violin solo accompanied by shoulder shaking, turning around one's own axis, flamboyant movements of the neck, and belly dancing. Finally, the performer springs into motion, skipping about like a partridge with intertwined steps resembling tango figures of a few years earlier, before disappearing behind the slowly closing curtain* (And, 1970, p. 154).

For Ataman (1997, p. 271), kanto was first performed in 1870 by an Italian theater company visiting Istanbul. It subsequently became established in tuluat theaters through *kırk hava* pieces, mixtures of song and *çiftetelli*, performed by orchestras (drum set, trumpet, violin, and cymbals) before the plays and functioning as overtures. In short, kanto is a genre performed mostly by women, combining dance and song, accompanied by an orchestra, and characterized by lively, memorable melodies (Özbilen, 2006, p. 6). The term *canto* (song), derived from the Italian verb *cantare* (to sing) and associated with the *bel canto* (beautiful singing) tradition (Belge, 2015a, p. 23), became widespread as a way of distinguishing kanto from the traditional songs performed in tuluat plays (Meriç, 2020, p. 119). Tekelioğlu (1996, p. 212) describes kanto as a “spontaneous synthesis” of the Italian song form *canzone* and local musics. While the discursive codes of kanto humorously portray the tensions between women and men, its visual codes are characterized by colorful low-cut costumes, veils, ornate miniskirts, and high-heeled shoes (Beşiroğlu & Özbilen, 2010, p. 240). These visual codes can be seen in Photograph 1, which depicts early kanto and tuluat companies. Because the image of a “Muslim woman” wearing revealing clothing and entertaining the audience was considered inconceivable in the Ottoman context, almost all early kanto performers were non-Muslim women from Istanbul (Kahyaoğlu, 2002, p. 67). Under these conditions, Turkish women appeared on the kanto stage under non-Muslim stage names. For Zobu (1961, p. 10), Kadriye Hanım, who took the stage under the name Papasköprülü Amelya in 1889, was the first Turkish kanto performer. Kanto was performed mainly in the theaters of Direklerarası, Şehzadebaşı, Galata, and Pera in Istanbul, but also found a place in *gazino* and *baloz* venues (Beşiroğlu & Özbilen, 2010, p. 237).



**Photograph 2.** A kanto and tuluat company in the late Ottoman period (Karatepe, 2020)

Özbilen (2006) divides the historical development of kanto into the “Tuluat Theater Period” (approximately 1880-1920), the “78 RPM Record Period” (1900-1940), the “45 and 33 RPM Record Period” (1965-1980), the “Gazino and Revival Period” (approximately 1950-1980), and the “Ramadan Entertainment Period” (approximately 1980-2006). This periodization is significant because it demonstrates how kanto persisted and gained continuity through different historical phases. However, since the paper focuses on the conditions surrounding the emergence of kanto and its early musical characteristics, it adopts Ünlü’s (1998) simpler classification of the “early period” (1870-1923) and the “Republican period” (after 1923). This choice simplifies the historical development of kanto while facilitating the identification of its main musical changes. During the early period, kanto was performed mostly by Armenian and *Rum* (Ottoman Greek) women, accompanied by orchestras consisting of Western instruments, and its compositions

were anonymous. As cited by Kahyaoğlu (2002, p. 68), it also bore traces of makam music, particularly rast, hüzzam, and hicaz. Peruz, Şamram, Nivart, Küçük Virjin (Virjin Ozan), and Minyon Virjin (Hayganuş Hanım) are examples of early kanto performers (Beşiroğlu & Özbilen, 2010, p. 239). During the Republican period, Turkish kanto performers replaced Armenian and Rum artists, while Western instruments were replaced by Turkish instruments such as the oud, cümbüş, çalpara, and kanun, thereby strengthening the makam-based character of kanto (Kahyaoğlu, 2002, p. 73). Kanto also moved away from anonymity during this period, and compositions began to be associated with their composers. Thus, while adapting to the nation-state structure of the Republic, kanto, which had reflected the Ottoman Empire's multicultural structure and Westernization policies, ironically turned toward Turkish musical instruments despite the policies of radical Westernization. Mahmure Handan Hanım, Makbule Enver Hanım, Mahmure Suat Hanım, Necmiye Hanım, and Bayan Neriman are examples of kanto performers from the early Republican period. Prominent kanto composers of the period included Dramalı Hasan, Sadettin Kaynak, Refik Fersan, Cümbüş Mehmet, Rakım Elcutlu, and Fahriye Aslan (Kahyaoğlu, 2002, p. 73). However, after 1970, when Nurhan Damcıoğlu, Ayben Erman, Altan Karındaş, Oya Alasya, and Meral Küçükerol came to prominence, Western instruments once again became dominant in the ensemble. As Beşiroğlu and Özbilen (2010, p. 239) note, the drag performances of Seyfi Dursunoğlu, known for his Huysuz Virjin character and for giving kanto a prominent place in his shows, point to the continuity of kanto's connection to femininity. Dursunoğlu contributed to the revival of kanto by combining his drag performances with traditional elements such as kanto, alaturka music, and ortaoyunu, while also serving as an intermediary in transmitting the genre to subsequent generations (Pekel, 2022, pp. 439-440). Huysuz Virjin became one of the most important carriers of the kanto tradition in Türkiye after 1980.

As one of the earliest popular music genres in Türkiye, kanto largely lacked elite legitimacy but enjoyed strong popular legitimacy. Although kanto was widely embraced as a form of urban entertainment music, the intelligentsia regarded its lyrics as "simple and obscene" and its music and dance as "poor in quality and vulgar" (Meriç, 2011, pp. 56-57). It was considered a product of "degeneration" and deemed illegitimate. For Belge (1998), kanto was a genre that many people were reluctant to openly express their passion for out of concern that it would be considered improper. Leyla Saz Hanım, a composer educated in the Ottoman palace harem, exemplifies this attitude. After composing a kanto, she wrote in her notebook, "I wonder whether it is proper for me to have written this" (Ayangil, 1994, p. 421). In the chapter "Kanto Beliyyesi" ("The Kanto Scourge") of his book *Sanata Dair*, Halit Ziya Uşaklıgil writes:

*If the songs and folk songs of Istanbul music were to gather together and devise a means of humiliating the music of the world, which they regarded as their rival, and of undermining its prestige and value by ridiculing it, they would invent the scourge known as kanto. Before they had any need to undertake such a search, Galata had already unearthed this scourge from its own filth and scattered its plague-like contagion throughout the air of the entire country. For years, perhaps eighty or a hundred years, its particles have persisted in the very air people breathe, poisoning public taste and continuing to distort judgment as though these were examples of what is called alafranga music. If the municipality had a department responsible for protecting the health of public taste, similar to the enforcement authorities that safeguard public health by inspecting rotten food and moldy fruit, there can be no doubt that one of its first acts would be to load these remnants, ridiculous in the name of art and, worse still, disgusting, onto garbage carts and barges and dump them into the waters of the Marmara (Uşaklıgil, 1955, pp. 118-119).*

Hüseyin Rahmi Gürpınar, in his novel *Tebessüm-i Elem*, similarly describes how kanto performers turned theaters into "shabby taverns": "No one pays any attention to their voices, artistry, or singing. The public watches with great fascination the legs, thighs, breasts, and necks of these screeching women. As these parts of their bodies tremble, the hearts of the audience also tremble with sighs and groans" (1923/2022, pp. 216-217). Refik Ahmet Sevensil, in his book *İstanbul Nasıl Eğleniyordu*, describes the "disgrace of tuluat" as follows: "A composition, lyrics, and dance devoid of any aesthetic value: this is kanto. What really matters here is neither the music nor the dance. It is the stimulation and attraction of the public through the bodily movements of a naked woman" (1927/1985, p. 168). For

And (1970, p. 155), kanto, like tuluat theater, was viewed unfavorably, reportedly leading to incidents such as “knife-pulling,” “gunfire,” and “injury” and setting a “bad example” for young girls. Similar concerns led to the exclusion of tuluat theater from instruction at the *Dârülbîedâyi* (Özbilen, 2006, p. 16).

The criticisms of kanto discussed thus far focus on visual and performative codes in relation to gender rather than on timbral codes, revealing how women experienced a form of subject formation through kanto that transgressed patriarchal boundaries. Underlying this transgression was the unexpected emergence of women’s identity in the public field through kanto during the late Ottoman and early Republican periods (see Kaptan, 2024). This led the intelligentsia to regard kanto as “low,” “vulgar,” and “worthless” popular music. Thus, although kanto gained broad popular legitimacy across different periods, it largely remained deprived of elite legitimacy.

### Western but Unserious: Operetta

Operetta, which developed along similar lines to kanto, was another popular music-theater genre extending from the Ottoman to the Republican period. Combining song, dialogue, and dance, operetta emerged in France in the mid-19th century and soon spread across Europe and the U.S., becoming a lighter, more popular alternative to opera. Grout and Williams (2003, p. 378) note that it is difficult to draw a clear dividing line between operetta and the lighter forms of *opéra comique*: both use spoken dialogue, comic elements, and a comparatively simple musical style. However, the primary aim of operetta is simply to entertain the audience through wit, parody, and satire. As Baranello (2016) observes, although operetta drew on contemporary trends such as popular song, dance, and fashion to reach a broad audience, its aesthetic value remained contested because of its popularity.

Operetta first appeared in Türkiye during the Tanzimat period. For example, during the reign of Abdülmecid, numerous foreign companies performed opera and operetta in Beyoğlu. European works reached Istanbul quickly, and some Italian operas were first performed there (Gazimihal, 1939, p. 118). According to the memoirs of Ahmet Fehim Bey (1977, p. 22), this period, during which Abdülmecid attended and enjoyed these performances, was important in the development of Turkish operetta. The history of Turkish operetta can generally be divided into three periods: before the Second Constitutional Period (1872-1908), after its proclamation (1908-1923), and the Republican period (1923-present).

Güllü Agop’s Tiyatro-i Osmani (Ottoman Theater), established at the Gedikpaşa Theater in 1870, became the first national theater company through the privilege granted to Turkish-language plays. Since the Tiyatro-i Osmani’s privilege for Turkish-language performances was initially limited to theater, Turkish operetta developed primarily through Dikran Çuhacıyan’s Opera Tiyatrosu (Opera Theater) (Meriç, 2020, p. 156). Çuhacıyan, who left a lasting mark on the history of Turkish operetta, was one of the most important composers of the period before the Second Constitutional Period. His *Arif’in Hilesi*, staged at the Gedikpaşa Theater in 1872 (1874 or 1875, according to some sources) by his Opera Tiyatrosu, officially marked the beginning of the local operetta period (Kutluk & Ata, 2016, p. 143). Çuhacıyan, who also composed *Leblebici Horhor*, the first local operetta to be performed abroad, produced five operettas before his death in 1898. Prominent companies of this period included Agop’s Tiyatro-i Osmani (1868), Çuhacıyan’s Opera Tiyatrosu (1874), Y. Melikyan’s Opera Türk Tiyatrosu (Opera Turkish Theater, approximately 1880), and Küçük İsmail Efendi’s Osmanlı Opera Kumpanyası (Ottoman Opera Company, 1890) (see And, 1970). These companies staged operettas such as *Leblebici Horhor*, *Köse Kâhya*, *Pembe Kız*, *Zeybekler*, and *Çengi*, as well as Offenbach’s *Güzel Elena* (*La belle Hélène*) and *Paris Yaşamı* (*La vie parisienne*) (Kutluk & Ata, 2016, p. 143). The musical plays staged during this period were among the most successful works of the Tanzimat, or pre-Second Constitutional, period (Tunçdemir, 2006, p. 4). One reason operetta gained popular acceptance was that Turkish theater already combined elements of music, dance, and comedy. This made different actors, including writers, composers, and the audience, more receptive to the operetta genre (Akgül, 2007, p. 16). The development of operetta in the Ottoman Empire involved a distinctive process of localization rather than simple imitation. Thus, operetta became a genre deeply rooted in the Ottoman cultural field.

For the Second Constitutional Period, And (1970, p. 222) reports that members of the Committee of Union and Progress initially took an interest in theater for political purposes, but that this interest gradually declined. For Meriç

(2020, p. 157), the Milli Osmanlı Operet Kumpanyası (National Ottoman Operetta Company), which collaborated with Tiyatro-i Osmani and staged operettas by Çuhacıyan as well as several French operettas, held an almost monopolistic position during the period. The İstanbul Operet Heyeti (Istanbul Operetta Company), founded in 1919 by Musahipzade Celal and Kaptanzade Ali Rıza Bey, took important steps toward the localization of operetta. The company performed operettas using Turkish classical music instruments and makams, based its texts on Turkish history, and translated operetta terminology – its discursive codes – into Turkish (Meriç, 2020, pp. 157-158). Sahne-i Milliye-i Osmaniye (National Ottoman Stage, 1910), Sahir Opereti (Sahir Operetta, 1921), Yeni Operet (New Operetta, 1922), and Hale Opereti (Hale Operetta, 1923) were other prominent operetta companies of the period (Tunçdemir, 2006, p. 5).

During the Republican period, operetta became virtually the only form of entertainment for the public (Eskitaş, 2018, p. 84). This indicates that operetta was capable of generating strong popular legitimacy. For Kutluk and Ata (2016), operetta during the Republican period can be examined in two phases: before Dârülbedâyi (1923-1931) and after Dârülbedâyi (1931-1937). In the words of Özön and Dürder (1967), the pre-Dârülbedâyi period was “a period of operetta companies that emerged and disappeared one after another.” The most significant development of this period was the Süreyya Opereti (Süreyya Operetta), established in 1928 with the support of Süreyya Paşa. The company remained active until 1934 and, in some respects, paved the way for the Dârülbedâyi period (Kutluk & Ata, 2016, p. 144). Operetta at Dârülbedâyi began in 1931 under the leadership of Muhsin Ertuğrul with the staging of *Yalova Türküsü*. This was followed in 1932 by Celal Esat Arseven’s *Saatçi* and, in the same year, *Üç Saat*, composed by the Rey brothers (Ekrem Reşid Rey and Cemal Reşit Rey) with lyrics by Nazım Hikmet. A year later, the Rey brothers’ *Lüküs Hayat* became the most popular work in the history of Turkish operetta (Akgül, 2007, p. 19). For Akgül (2007, p. 21), the work stands out for its satire of the high society and class inequalities of the period, reflected in its ironic use of “lüküs” instead of “lüks” (luxury). This demonstrates that operetta contained a dimension that cannot be reduced to mere entertainment. The Rey brothers later staged *Deli Dolu* (1934), *Saz Caz* (1935), *Maskara* (1936), and *Hava Cıva* (1937) (Gülmez, 2021, p. 26). Between 1931 and 1937, operettas conducted primarily by Cemal Reşit Rey and Hasan Ferit Alnar attracted considerable public interest but also faced criticism and bans from the intelligentsia and the bureaucratic field.

Initially one of the intellectual and practical supporters of operetta at Dârülbedâyi, Muhsin Ertuğrul made the following remarks after the staging of *Üç Saat*:

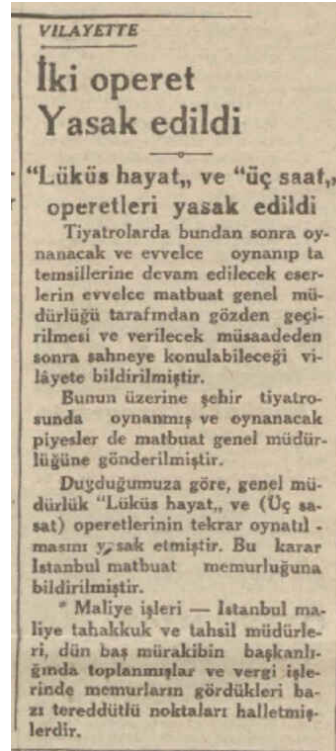
*The operetta Üç Saat generated, in a single Friday, more revenue than the play Bir Ölü Evi had generated in an entire week. This is a result that we must record with tears. Operetta, after all, is only incidental to Dârülbedâyi, whereas the primary purpose of our theater since its establishment has been the staging of serious works. Now that we have reached this bitter outcome, there is nothing left for Dârülbedâyi to do but abandon serious and high literary works and dismiss our former dramatic actors (1932, p. 1).*

In 1934, an anonymously published article in *Müzik ve Sanat Hareketleri* titled “Lüküs Hayat ve Benzerleri Tiyatroda Birer Lekedir” (“Lüküs Hayat and Similar Works Are a Stain on the Theater”) criticized *Lüküs Hayat* in the following terms:

*What is Lüküs Hayat? We will give a very blunt answer to this question: Lüküs Hayat is half ortaoyunu, half Karagöz, half comic urban tuluat, half Portakaloğlu-style buffoonery, half meddahlık, half kanto, half kiriz havası, half play, half lust, half operetta ... It is a national carnival spectacle that brings to the stage a Galata baloz of the lowest order. Lüküs Hayat is an imitation from beginning to end (1934, p. 2).*

The most striking development came in 1935, when the General Directorate of Press banned further performances of the Rey brothers’ operettas *Üç Saat* and *Lüküs Hayat*. As cited by Kutluk and Ata (2016, p. 150), Vasfi Rıza Zobu sarcastically comments on the reason for the ban: “These two works apparently corrupt the morals of young people and embarrass the elderly.” In addition, as shown in Figure 1, a *Milliyet* article dated January 30, 1935, titled “İki

operet yasak edildi” (“Two operettas banned”), reports that all plays, whether previously performed or scheduled for performance, would henceforth be subject to review and approval by the General Directorate of Press. Hasan Ferit Alnar argues that operetta, lacking the qualities of art music and theater, does not belong in the Dârülbeyâti, and that operetta has been resorted to only because conditions are not yet suitable for opera (as cited in Kutluk & Ata, 2016, p. 150). Saygun, in *Halkevlerinde Musiki*, similarly argues that the idea of progressing “from operetta to opera” is mistaken and that operetta should have no place in the Halkevleri (1940, p. 51).



**Figure 1.** The news report titled “İki operet yasak edildi,” published in *Milliyet* (January 30, 1935)

In short, unlike kanto, operetta was compatible with the Westernization policies of the early Republic because of its origins in Western art music, yet it was subject to criticism, regulation, and bans by the intelligentsia and bureaucratic agents. For these agents, operetta’s contested and partial legitimacy stemmed from its status as light/popular music and from the identification of opera as the ultimate goal. The public’s strong interest in operetta as popular culture raised concerns that high culture, represented by opera, would remain out of reach. In other words, operetta’s strong popular legitimacy was seen as an obstacle to achieving opera, a genre historically associated with elite legitimacy. Finally, the bans and regulations imposed on operetta by the General Directorate of Press demonstrate the extent to which “light” content could be received as objectionable within an official and “serious” institution such as Dârülbeyâti, despite its Western origins. The Westernization and music policies of the period prioritized genres historically linked to high culture and strong elite legitimacy rather than Western genres with popular legitimacy, with tango, discussed below, as an exception.

### **Acceptable Popularity: Tango**

Similar to kanto and operetta, tango was one of the early popular music genres in Türkiye and became particularly identified with the early Republican period through the Republican balls. Tango emerged in the late 19th century in the multicultural working-class neighborhoods of Buenos Aires and Montevideo from a synthesis of the Cuban habanera, the Argentine milonga, and the Spanish tango andaluz (Narter, 2016, p. 30). Beginning as instrumental music and later including vocals, tango was performed primarily with the bandoneon, along with piano, double bass, violin, guitar, flute, and clarinet. Tango lyrics addressed themes of love, women, sexuality, and, at times, the social problems of the working class (Viladrich, 2006). Alongside jazz, which I discuss in the following section, tango spread to European cities, led by Paris, together with dances and musics such as the turkey trot, Boston, foxtrot, cakewalk, maxixe, and apache (Silvester, 1993, p. 13). Tango reached Paris during the Belle Époque (1890-1914) and quickly

developed into a tangomania (Erel Çalan et al., 2021, p. 194). Although certain segments of French society regarded tango with disapproval on aesthetic and moral grounds, its “tamed” form was adapted to middle-class taste (Cooper, 1995, pp. 66-69). After World War I, tango in Europe developed into localized styles, including French, German, and Finnish tango (Erel Çalan et al., 2021, p. 196). Before examining the degree of tango’s legitimacy in Türkiye, it is important to note that, as in the case of kanto, images of women and gender roles played a determining role in the meanings and values attributed to tango in different countries. Aydınoğlu states the following:

*Although the perception of tango as a passionate and erotic dance with sexual connotations has generally remained unchanged, differences in gender perceptions across cultures have played a central role in its contrasting trajectories. At times, tango was regarded as a product of subculture, leading to its prohibition and movement underground; at other times, the opposite occurred, as it became a product of high culture, a symbol of the elite, an emblem of modernization, and even a vision of democracy. Alongside many other factors, these contrasting trajectories stem primarily from different perceptions of gender across cultures. At times, tango itself was transformed by these perceptions, while at other times it was used to transform them (Aydınoğlu, 2011, p. 1).*

Tango’s changing legitimacy across time and space suggests that musical value is shaped within the cultural field through social negotiations and power relations. In this respect, it is important to understand how bureaucratic agents attributed value to tango during the early Republican period in Türkiye, in ways that differed from its long-standing position as a lower-class cultural practice and form of low culture in Argentina.

As Erel Çalan et al. (2021) emphasize, the emergence of tango in Türkiye did not occur through Republican balls, as the dominant narrative suggests, but rather as part of the social transformations that permeated everyday life during the Second Constitutional Period. Before the Republic, tango gained visibility in Istanbul’s cultural and entertainment life through advances in communication and transportation technologies and migration movements, alongside its growing popularity in Europe (Erel Çalan et al., 2021, p. 193). In the early 20th century, the first tango dances were performed to records imported from Argentina and France (Demirbaş, 2018, p. 169). Russian refugees, including White Army officers, aristocrats, and property owners who arrived in Türkiye after the October Revolution, are also considered to have played a role in the introduction of tango into Istanbul’s entertainment life (Erel Çalan et al., 2021, p. 200). White Russians also played a leading role in introducing jazz, discussed in the following section, to Türkiye (see Tan, 2022a). Following the introduction of tango to Türkiye, a process of localization quickly began through Turkish lyrics and new compositions. As cited by Meriç (2020, p. 173), Ünlü notes that while Argentine tangos included sexuality and, at times, political content, Turkish tangos focused more on themes of “love,” “separation,” “resentment,” and “unfulfilled reunion.” In addition, whereas the bandoneon, the emblematic instrument of Argentine tango, was rarely used in Türkiye, tango orchestras generally consisted of piano, violin, double bass, and drums.

Muhlis Sabahattin Bey’s instrumental piece “Tango Türk,” composed in 1920 and released by Sahibinin Sesi in 1928, is considered the first local tango. “Mazi,” the first tango with Turkish lyrics, was composed by Necip Celal (Andel) in 1928 and recorded by Seyyan (Oskay) Hanım in 1932 (Meriç, 2020, p. 173). Tango composition, pioneered by Necip Celal, continued with Fehmi Ege and Necdet Koyutürk. Through their compositions, orchestras, and radio activities, these figures contributed to the development of Turkish tango. In particular, Andel and Koyutürk’s adaptations of Argentine tangos with Turkish lyrics provide notable examples of tango’s localization in Türkiye (Meriç, 2020, pp. 174-175). İz-Caz, founded at Galatasaray High School in 1928, also attracted attention for its 1932 record released on the Columbia label and for the Argentine tangos in its repertoire. The presence of “caz” (jazz) in the ensemble’s name reflects the use of jazz at the time as an *umbrella term* encompassing Western popular musics. Apart from such exceptions, however, tango developed an independent identity distinct from jazz during this early period. The renowned Argentine tango musician Eduardo Bianco attended İz-Caz rehearsals in Istanbul and spoke highly of the ensemble (Akçura, 2002, p. 154). In addition, for Meriç (2020, p. 178), Orhan Aşar, an orchestra conductor,

arranger, and bandoneon player who lived in Buenos Aires for many years, was the only representative of authentic Argentine tango in Türkiye. Prominent tango vocalists in Türkiye included Seyyan Hanım, Şecaattin Tanyerli, İbrahim Özgür, and Celal İnçe.

Unlike kanto and operetta, tango was supported by bureaucratic agents through the Republican balls during the early Republican period and gained elite legitimacy in line with Westernization policies. To understand this process, it is necessary to examine the function of the Republican balls more closely. The tradition began with the first ball held in the Ottoman Empire in 1829. Initially limited to foreign diplomats and non-Muslim circles, it became a symbolic expression of modernization during the Republican period (Gündoğan, 2021, p. 275). The first Republican Ball was held in İzmir in 1925, after which the October 29 Republic Day Balls became central representations of the new order (Arı et al., 2014, p. 308). Ankara Palas became the principal venue for these balls. Atatürk's description of Ankara Palas as "a window opening from East to West" indicates how the balls reflected the Republic's modern identity (Sumbas, 2013, p. 176). At the balls, Western dress, social interaction between women and men, and dance were presented as the lifestyle of the new nation. At a time when Özakman (2005, p. 9) remarked that "encountering a woman on the street was like seeing a UFO," Ankara Palas became one of the most important spaces for the representation of women. Tango, the principal dance at the balls, was widely performed as the opening dance (Arı et al., 2014, p. 311). However, the new image of women constructed through the Republican balls and tango did not gain acceptance across all segments of society. For example, in Yakup Kadri Karaosmanoğlu's novel *Ankara*, one of the villagers watching a ball from outside says, "There is tango inside," to which another responds, "And who is Tango?" This exchange illustrates the public's cultural distance from tango (1934/1987, p. 117). Other examples include the articles "Kimler Bizi Takrir Ediyor? (Türk Kadınlarında Uyanan Tango Merakı Hakkında)" ("Who Is Instructing Us? (On the Growing Interest in Tango among Turkish Women)") and "İstanbul'da Kurulan Yeni Tuzaklar: Dans Salonları" ("New Traps Set in Istanbul: Dance Halls"), published in the conservative journal *Sebilürreşâd* in 1924 (Erel Çalan et al., 2021, p. 201). In contrast, as Erel Çalan et al. (2021) document, *Resimli Ay* published content promoting dance and tango culture in the same year (Figure 2).



**Figure 2.** The article titled "Dansa İlk Defa Nasıl Başladım ve Ne Hissettim?" ("How I Started Dancing for the First Time and How I Felt") published in *Resimli Ay* on March 31, 1924 (Erel Çalan et al., 2021).

Still, tango should be distinguished from other popular music genres in terms of legitimacy, given its growing popularity and the support it received from the bureaucratic agents of the new Republic. As Belge (2015b, p. 81) argues, despite its popularity in Türkiye, tango was not directly associated with the "common" classes in the way kanto was; as a Western dance and music, it carried an "elite" connotation from the outset. Its support by bureaucratic agents

as a form of light music within secularization policies reinforced the perception of tango as “elite,” “respectable,” and “high-quality,” that is, as “serious” music. Tango was legitimized by bureaucratic agents through the “function” provided by its bodily dimension, namely dancing between women and men. The fact that, even for a brief period, a form of music was legitimized by dominant groups by emphasizing the bodily rather than the intellectual makes the relationship between Türkiye and tango highly exceptional. At the same time, tango’s polyphonic structure, rooted in Western instruments, aligned with the music policies of the early Republican period despite its place within popular culture, thereby opening the way to its elite legitimacy. In short, tango in Türkiye should neither be reduced to a bureaucratic project of social engineering because of the role it assumed during the early Republican period nor, on the basis of its popularity among the public, be identified with a lower-class cultural heritage comparable to that of tango in Argentina. Rather, the trajectory of tango in Türkiye points to a distinctive position between popular culture and the official discourse of modernization, shaped by its particular historical and ideological conditions.

### **From Pera Nights to the Halkevleri: Jazz**

Similar to kanto, operetta, and tango, jazz was another prominent popular music genre during the period extending from the late Ottoman to the early Republican period. In Stearns’s (1956, p. 282) words, jazz developed in the U.S. in the early 20th century as the product of an approximately 300-year synthesis of European and West African musical traditions. Developed primarily by African Americans, the genre is characterized by features such as a central emphasis on improvisation, syncopated rhythms, blues-derived melodic and harmonic elements, cyclical forms, and swing (Tucker & Jackson, 2020). However, the reception of jazz in Europe and Türkiye during the 1920s differed from the U.S.-centered understanding of jazz described above, as the term functioned as an umbrella term encompassing dance musics. During this period in Türkiye, jazz was understood to encompass Western popular dance musics including ragtime, foxtrot, shimmy, Charleston, polka, samba, waltz, Tin Pan Alley, and early traditional jazz repertoire (Uyar & Karahasanoglu, 2016, p. 132). It is also important to note that Western-style orchestras in Türkiye were generally referred to as “cazban” (jazz band) during this period, while tango, which had already acquired a distinct identity, was an exception, and its ensembles were referred to as “tango orchestras” (Tan, 2022a, p. 313). As discussed above, this distinction was related to tango having established an independent generic position before jazz.

Türkiye’s encounter with jazz occurred in the multicultural and transnational environment of Istanbul during the Armistice years (see Tan, 2022a). Following the Armistice of Mudros and the occupation of Istanbul by the Allied Powers, British, French, Italian, and U.S. military personnel, diplomats, businesspeople, and officials arrived in the city (Alexandrov, 2013/2015, p. 180). In addition, the migration of various groups to Istanbul after the October Revolution, particularly White Russians (Woodall, 2015), added a transnational dimension to the city’s existing multicultural character, shaped by its Rum, Armenian, Jewish, Levantine, and Muslim communities (Criss, 1993/2000). Under these conditions, Pera in particular represented a cosmopolitan cultural space where occupation, migration, and nightlife intersected.

During this process, the African American entrepreneur Frederick Bruce Thomas played a central role in the development of jazz in Istanbul. Thomas recognized the cultural diversity of Istanbul during the Armistice years and the occupying forces’ demand for entertainment as an opportunity, operating venues such as the Anglo-American Garden Villa/Stella, Royal Dancing Club, and Maxim. Performances advertised as “jazz bands” at the Anglo-American Garden Villa in 1919 are among the earliest known uses of the term “jazz” in Türkiye (Alexandrov, 2013/2015, p. 185). Maxim, which Thomas opened in Taksim in 1921, soon became one of the principal venues of Istanbul nightlife. The 7 Palm Beach orchestra, composed entirely of African American musicians and performing at Maxim, played an important role in introducing jazz to Istanbul. As Adil (1990/2000, p. 154) notes, the orchestra introduced local musicians to jazz and provided them with an opportunity to learn its repertoire and performance practices.

The development of jazz in Türkiye reflects the influence of historical power relations and cultural interactions rather than a spontaneous process. Unlike tango, jazz developed not through the support of bureaucratic agents but within the cosmopolitan entertainment life of occupied Istanbul. This distinctive ideological and political context shaped the reception of jazz. From the Armistice years onward, jazz was associated, within the context of Turkish-

Muslim identity, with Pera nightlife, dance halls, foreign soldiers, and drugs, and its reception was shaped by discourses of “degeneration” and moral panic. As reflected in the negative connotations of the expression “caz yapmak” (“doing jazz”), jazz was described among the public at the time in derogatory terms such as “nerve music,” “cannibal music,” and “Black clamor” (Erkal, 2014, p. 8). Ercüment Behzat (Lav)’s linking of jazz to the spread of cocaine in his article “Caz ve Kokain” (“Jazz and Cocaine”) (1934a), together with his call for heavy taxation to restrict venues where jazz was performed, provides a striking example of how this moral panic extended into the early Republican period. These examples indicate that during the Armistice years, jazz lacked sources of elite and popular legitimacy in relation to Turkish-Muslim identity.

This situation began to change after the proclamation of the Republic in line with the new ideological and cultural paradigm. Jazz, which had been associated with Pera’s cosmopolitan nightlife during the Armistice years, expanded its sources of popular and elite legitimacy during the early Republican period through the Western musical orientation of the Musiki İnkılabı. Although jazz was not regarded as high/serious music, in keeping with its global position at the time, its Western instrumentation, polyphony, and dance practices made it a popular music genre compatible with Westernization policies. In other words, like operetta and tango, jazz carved out a space for itself during the early Republican period through its Western character. One of the prominent institutions in this respect was the Halkevleri. As Zıraman and Kutluk (2016, p. 117) note, the Halkevleri served as an important bureaucratic structure in the ideological and cultural construction of the new Republic while also providing opportunities for musical activities involving Western instruments. Records of the establishment of a jazz band at the Çanakkale Halkevi (Zıraman & Kutluk, 2016), jazz performances at the Kadıköy and Üsküdar Halkevleri (Sural, 1998; Tunçağ, 2010), and the development of ensembles such as the Hulki Saner Jazz Orchestra within the Halkevleri (Saner, 1996) demonstrate that jazz was not confined to nightlife. Further evidence is provided by a 1948 photograph of the Kırklareli Halkevi Jazz Orchestra (Photograph 2). Radio broadcasts in major cities such as Istanbul, Ankara, and İzmir, Erdem Buri’s radio programs, and Voice of America broadcasts in the 1940s also demonstrate that jazz could reach a broad audience through bureaucratic channels. In addition, the garden of Ankara Palas, the symbolic venue of the Republican balls, hosted jazz bands as well as tango nights (Armutçu, 2001).



**Photograph 2.** Photograph of the Kırklareli Halkevi Jazz Orchestra in 1948 (M. Akın Güre Archive; trakyadergi, 2023)

The prominence of non-Muslim musicians such as Leon Avigdor (violin, alto saxophone), Gregor Kelekyan (violin, trumpet, vocals), Gido Kornfilt (trombone, multi-instrumentalist), Hrant Lusigyan (clarinet, saxophone), Arto Haçaturyan (alto saxophone), and Dikran Haçaturyan (trumpet) in the jazz life of the early Republican period is particularly noteworthy. According to the dominant narrative in the literature on jazz in Türkiye (see Mimaroğlu, 1958/2016), Avigdor is the first figure associated with jazz, although this account is reductive. The predominance of non-Muslim musicians during this period can be understood as a result of these communities’ historical engagement

with polyphonic music, Western repertoire, theater, and entertainment from the Ottoman period into the Republic (Tan, 2023, pp. 112-113). However, as Uyar (2014) discusses in detail, many non-Muslim musicians left the country following the events of September 6-7. Turkish musicians such as Şadan Çaylıgil (drums), Erdem Buri (drums), Hulki Saner (clarinet), Fazıl Abrak (electric guitar), Badi Kemal (trumpet), and Cüneyt Sermet (double bass) gained greater prominence in the jazz scene.

Although jazz found a place in the Halkevleri, on the radio, and at Ankara Palas during the early Republican period, it continued to be criticized as “bad music” and associated with moral degeneration. For example, in another article titled “Yığın Müziği” (“Mass Music”), published in *Müzik ve Sanat Hareketleri*, Ercüment Behzat (Lav) writes: “The destructive effect on Anatolian youth of tavern songs and jazz tunes whose musical value is below zero is no different from that of cocaine. Let us not forget that even in some countries where musical culture is not as weak as ours, jazz bands have been thrown out in order to protect public taste” (1934b, p. 5). Ercüment Behzat calls for the restrictions imposed on Turkish classical music to be applied to jazz as well. His position reflects the continuing influence of jazz’s connection with cocaine use and moral degeneration during the Armistice years. His call for jazz bands to be “thrown out” also bears striking similarities to the view in Nazi Germany, discussed by Tekelioğlu (2014), that characterized jazz as *Entartete Musik* (degenerate music). Similar discourses also appeared in Halkevleri journals. For example, Vuruşkan (1947, p. 12) describes jazz as a form of music that “afflicts our youth like a disease” and argues that “this bad music must be vigorously combated.”

Overall, early jazz in Türkiye cannot be understood either solely as a focus of discourses of degeneration or as a positive outcome of Westernization. While jazz became the subject of moral panic through its links to Pera nightlife and transnational entertainment during the Armistice years, it also acquired partial elite legitimacy through the Musiki İnkılabı’s prioritization of Western sonic codes, thereby expanding its sources of popular legitimacy. These processes demonstrate that jazz, which emerged as a cosmopolitan entertainment practice during the Armistice years in the multinational Ottoman Empire, began to gain a place in the cultural field with the Republic and the Musiki İnkılabı. The early period of jazz discussed thus far, centered on Europe and Istanbul, entered a new phase after 1950 with the strengthening of Türkiye-U.S. relations, NATO membership, and Cold War cultural diplomacy. During this period, the elite legitimacy of jazz gained momentum in parallel with developments in the U.S., and jazz increasingly became part of high culture. This process lies beyond the paper’s focus on the period from the late Ottoman Empire to the early Republic and should be considered a subject of inquiry in its own right (see Tan, 2024).

## Conclusion

This paper demonstrates that genres such as kanto, operetta, tango, and jazz did not constitute a single category of popular music from the late Ottoman period to the early Republican period, but instead involved different forms of reception and sources of legitimacy. Popular music, often conceived in academic and everyday usage as an overarching category based on common sense, can only be properly understood by considering the particular historical, social, and ideological conditions of each genre. Although the popular music genres examined in this paper were all associated with modernization, Westernization, urbanization, entertainment, and the music industry, they were received differently in different historical contexts. These genres took on meaning within relations of power involving the bureaucratic field, public representations, conditions of occupation, gender, class, moral discourses, and Westernization policies.

The genres examined in this paper differed in their sources of popular and elite legitimacy. Despite reaching a considerable audience, kanto largely lacked elite legitimacy because of discourses surrounding gender, obscenity, and vulgarity. Although operetta belonged to Western art music, operetta was regarded as light and unserious compared with opera, and its popular legitimacy was consequently devalued. In contrast, tango gained popular and elite legitimacy through its function at Republican balls, its bodily dimension reflecting the new representation of women, and its Western sonic codes. While jazz was the subject of moral panic during the Armistice years, it acquired partial elite legitimacy in the bureaucratic field during the early Republican period through its Western sonic codes, amid

continuing criticism. These examples demonstrate that early popular musics in Türkiye were shaped within processes of Westernization and modernization and that distinctions such as “Eastern-Western” and “light-serious” were negotiated throughout the transition from the Ottoman Empire to the Republic. This suggests that popular musics should be understood not simply as sonic objects but as practices that took on meaning within the ideological and cultural conditions of the period. Thus, the history of early popular music in Türkiye is not only a history of genre development but, from the outset, also a history of struggles over legitimacy. By analyzing the reception of early popular musics in Türkiye from a comparative and integrative perspective, this paper contributes to the literature on (ethno)musicology and popular music studies. Future research examining the reception of different periods and genres in the history of popular music in Türkiye would further deepen the literature.

### Acknowledgment

This study received no support from any institution or organization. The author declares no conflict of interest. All stages of the study were carried out by the sole author. As the research is based on the examination of archival documents, periodicals, and published written sources, ethics committee approval was not required.

### Biodata of Authors



**Selim Tan** received his MA and PhD degrees from the Department of Musicology at Dokuz Eylül University. In 2023, he completed his doctoral dissertation, *Müziksel Meşruiyet ve Değer: Ankara Caz Atmosferi* (*Musical Legitimacy and Value: The Ankara Jazz Scene*), which examined Ankara’s jazz scene from an ethnomusicological perspective. In 2024, he published his book *Türkiye’de “Caz Yapmak”: Meşrulaşma, Hâkim Anlatılar ve Yapısöküm* (“Doing Jazz” in Türkiye: Legitimation, Dominant Narratives, and Deconstruction). Tan has presented papers at numerous international

symposia and published articles in his primary research areas, including ethnomusicology, popular music studies, jazz studies, and AI and music studies. He currently works in the Department of Musicology at Ankara Music and Fine Arts University. **Institution:** Department of Musicology, Ankara Music and Fine Arts University, Ankara, Türkiye.

**Email:** [selim.tan@mgü.edu.tr](mailto:selim.tan@mgü.edu.tr) **ORCID:** 0000-0002-1343-9157

**ResearchGate:** <https://www.researchgate.net/profile/Selim-Tan>

**Academia:** <https://mgü-tr.academia.edu/SelimTan>

### References

- Adil, F. (2000). *Avâre gençlik: Gardenbar geceleri* (Wayward youth: Gardenbar nights). İletişim Yayınları. (Original work published 1990)
- Akçura, G. (2002). *Gramafon çağı* (The gramophone age). Om Yayınevi.
- Akgül, L.H. (2007). Cumhuriyet’in 10. yılında bir muhalif operet: Lüküs Hayat (An operetta that opposes from 10th anniversary of the Turkish Republic: Lüküs Hayat). In 38. *Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi (ICANAS 38): Müzik kültürü ve eğitimi bildirileri* (38th International Congress of Asian and North African Studies (ICANAS 38): Proceedings on music culture and education) (Vol. 1, pp. 15-24). Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.
- Alexandrov, V. (2015). *Siyah Rus* (The Black Russian) (B. Tırnakçı, Trans.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Original work published 2013)
- And, M. (1970). *100 soruda Türk tiyatrosu tarihi* (The history of Turkish theater in 100 questions). Gerçek Yayınevi.
- Arı, C., Aslaner, M., Balkan, I., Başpınar, G., & Bayrak, Ş. (2014). Cumhuriyet baloları (Republic Day ballroom ceremonies). *Kebikeç*, 38, 307-315. <https://www.kebicec.org/arsiv/sayi-38/42>
- Armutçu, E. (2001, June 24). Ankara Palas efsanesi (The legend of Ankara Palas). *Hürriyet*. <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/ankara-palas-efsanesi-39250690>
- Ataman, S.Y. (1997). *Türk İstanbul* (Turkish Istanbul) (S. Şenel, Ed.). İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları.
- Ayangil, R. (1994). Kanto. In N. Akbayar (Ed.), *Dünden bugüne İstanbul ansiklopedisi* (Encyclopedia of Istanbul from past to present) (Vol. 4, pp. 419-421). Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Ayas, O.G. (2016). Musiki İnkılabı ve Rus modeli: Karşılaştırmalı müzik sosyolojisi açısından bir tartışma (Turkish music reform and Russian model: A discussion from the viewpoint of comparative music sociology). *Bilig*, (77), 131-155. <https://izlik.org/JA79MD82BF>

- Ayas, O.G. (2018). The socio-historical background of the classifications on popular music in Turkey and the West: A comparison between the hierarchies of taste. *Alternatif Politika*, 10(1), 91-110. <https://alternatifpolitika.com/site/cilt/10/sayi/1/AP-cilt-10-sayi-1.pdf>
- Aydınoğlu, O. (2011). Toplumsal cinsiyet rolleri açısından tango'nun diyalektiği (The dialectics of tango in the context of gender roles). *Porte Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 2(3), 1-12. <https://hdl.handle.net/20.500.12415/4734>
- Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet, halk ve müzik: Türkiye'de müzik reformu 1922-1952* (The Republic, the people, and music: Music reform in Türkiye, 1922-1952). Tan Kitabevi.
- Baranello, M. (2016). Operetta. In K. van Orden (Ed.), *Oxford bibliographies in music*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/obo/9780199757824-0171>
- Behzat, E. (1934a). Caz ve kokain (Jazz and cocaine). *Müzik ve Sanat Hareketleri*, 1, 5.
- Behzat, E. (1934b). Yığın müziği (Mass music). *Müzik ve Sanat Hareketleri*, 2, 5-6.
- Belge, M. (1998). *Kantolar: 1905-1945* (Kantos: 1905-1945) (CD booklet). Kalan Müzik.
- Belge, M. (2015a). İstanbul'da kanto (Canto in Istanbul). In C. Yılmaz (Ed.), *Büyük İstanbul tarihi* (History of Istanbul) (Vol. 7, *Edebiyat, kültür ve sanat* (Literature, culture, and art), pp. 23-25). İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür AŞ. ve İslâm Araştırmaları Merkezi (İSAM).
- Belge, M. (2015b). İstanbul'da tango (The tango in Istanbul). In C. Yılmaz (Ed.), *Büyük İstanbul tarihi* (History of Istanbul) (Vol. 7, *Edebiyat, kültür ve sanat* (Literature, culture, and art), pp. 81-83). İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür AŞ. ve İslâm Araştırmaları Merkezi (İSAM).
- Berger, H.M. (2008). Phenomenology and the ethnography of popular music. In G. F. Barz & T. J. Cooley (Eds.), *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology* (2nd ed., pp. 62-75). Oxford University Press. (Original work published 1996) <https://doi.org/10.1093/oso/9780195324952.003.0004>
- Beşiroğlu, Ş.Ş., & Özbilen, B. (2010). Osmanlı-Türk musikisinde kadının değişen müzikal kimliği: Kantolar ve kantocular (The changing musical identity of women in Ottoman-Turkish music: Kantos and kanto performers). *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 233-241.
- Blacking, J. (1973). *How musical is man?* University of Washington Press.
- Bohlman, P. V. (1991). Of Yekkes and traditional music in Israel: Ethnomusicological meaning in Western music history. In S. Blum, P. V. Bohlman, & D. M. Neuman (Eds.), *Ethnomusicology and modern music history* (pp. 254-267). University of Illinois Press.
- Bourdieu, P. (1983). The field of cultural production, or: The economic world reversed. *Poetics*, 12(4-5), 311-356. [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(83\)90012-8](https://doi.org/10.1016/0304-422X(83)90012-8)
- Bourdieu, P. (2015). *Ayırım: Beğeni yargısının toplumsal eleştirisi* (Distinction: A social critique of the judgement of taste) (D. F. Şannan & A. G. Berkkurt, Trans.). Heretik Yayınları. (Original work published 1979)
- Bourdieu, P. (2018). *Sosyoloji meseleleri* (Sociology in question) (F. Öztürk, M. Gültekin, & A. Sümer, Trans.). Heretik Yayınları. (Original work published 1981)
- Canver, C.M. (2019). *Türkiye'de 1934-1936 yılları arasında, Ankara ve İstanbul radyoları'ndan geleneksel Türk (alaturka) musiki'sinin yayınlarının yasaklanması ve Türk toplumu üzerindeki etkileri* (The prohibition of broadcasting traditional Turkish music from Ankara and İstanbul radio stations in the year of 1934-1936 and the effects to the Turkish society). Master's thesis. Başkent University. Ankara, Türkiye.
- Cohen, S. (1972). *Folk devils and moral panics: The creation of the Mods and Rockers*. MacGibbon and Kee.
- Cook, N. (2008). We are all (ethno)musicologists now. In H. Stobart (Ed.), *The new (ethno)musicologies*. Scarecrow Press. <https://doi.org/10.5040/9798881838867.ch-002>
- Cooper, A. (1995). Tangomania in Europe and North America: 1913-1914. In S. Collier, A. Cooper, M. S. Azzi, & R. Martin (Eds.), *Tango!: The dance, the song, the story* (pp. 66-114). Thames and Hudson.
- Criss, B. (2000). *İşgal altında İstanbul: 1918-1923* (Istanbul under occupation: 1918-1923). İletişim Yayınları. (Original work published 1993)
- Çevikoğlu, T. (2016). Devlet Türk müziği koroları: İdeoloji ve yapı (State Turkish music choirs: Ideology and structure). In F. Kutluk (Ed.), *İllüzyon: Cumhuriyet'in klasik müzik serüveni* (Illusion: The Republic's classical music journey) (pp. 257-275). h2o Kitap.
- Demirbaş, A.T. (2018). Milonganın eşik bekçileri: Tango DJ'leri (Tango DJs: The gatekeepers of milonga). *İstanbul University Journal of Sociology*, 38(1), 163-178. <https://izlik.org/JA52TR98BA>
- Dilmener, N. (2003). *Bak bir varmış bir yokmuş: Hafif Türk pop tarihi* (Once upon a time: A history of Turkish light pop). İletişim Yayınları.
- Eğecioğlu, Ö. (2015). Batı müziği ve İstanbul (Western music and Istanbul). In C. Yılmaz (Ed.), *Büyük İstanbul tarihi* (History of Istanbul) (Vol. 7, *Edebiyat, kültür ve sanat* (Literature, culture, and art), pp. 62-65). İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür AŞ. ve İslâm Araştırmaları Merkezi (İSAM).
- Erel Çalan, Z.G., Alioğlu Türker, Ö., & Karamollaoğlu, U. (2021). II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e İstanbul gündelik hayatında tango (Tango in the daily life of İstanbul from Second Constitutional Era to the Republican Era). *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(2), 192-204. <https://doi.org/10.33537/sobild.2021.12.2.19>

- Erkal, G.E. (2014). *Saykodelik yıllar: Türkiye rock tarihi 1* (The psychedelic years: A history of rock in Türkiye 1) (2nd ed.). Esen Kitap.
- Ertuğrul, M. (1932). Yaşasın para (Long live money). *Darülbeydi*, (35), 1.
- Eskitaş, N. (2018). Halk opereti topluluğu ve Türk müziği tarihindeki yeri (Halk Opereti Topluluğu (Public Operetta Company) and its place in Turkish music history). *Eurasian Journal of Music and Dance*, 13, 82-100. <https://doi.org/10.31722/konservatuvardergisi.495444>
- Fehim Bey, A. (1977). *Ahmet Fehim Bey'in hâtıraları* (The memoirs of Ahmet Fehim Bey) (H. K. Alpman, Ed.). Kervan Kitapçılık Basın Sanayii A.Ş.
- Frith, S. (1996). *Performing rites: On the value of popular music*. Harvard University Press.
- Gazimihal, M.G. (1939). *Türkiye Avrupa musiki münasebetleri* (Musical relations between Türkiye and Europe) (Vol. 1: 1600-1875). Numune Matbaası.
- Gedik, A.C. (2018). Introduction: Struggling with and discussing a “republic” through popular music. In A. C. Gedik (Ed.), *Made in Turkey: Studies in popular music* (pp. 1-20). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315764993>
- Gelbart, M. (2007). *The invention of “folk music” and “art music”: Emerging categories from Ossian to Wagner*. Cambridge University Press.
- Gökarp, Z. (2019). *Türkçülüğün esasları* (The principles of Turkism). Anadolu Üniversitesi Yayınları. (Original work published 1923)
- Grout, D.J., & Williams, H.W. (2003). *A short history of opera* (4th ed.). Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/grou11958>
- Gülmez, Ç. (2021). *Ayşe opereti'nin çeşitli değişkenlere göre incelenmesi* (Investigation of Ayşe Operetta in terms of various variables). Master's thesis. Ordu University. Ordu, Türkiye.
- Gündoğan, İ.H. (2021). Bir meşruyet mekânı olarak balolar ve baloların Cumhuriyet dönemi Türk romanına yansımaları (Balos as places of recognition during and the reflections of the Turkish novel of the Republican Revolution). *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 71, 271-285. <https://doi.org/10.14222/Turkiyat4501>
- Gürpınar, H. R. (2022). *Tebessüm-i elem* (A smile of sorrow) (B. Toğral, Ed.). Türk Dil Kurumu Yayınları. (Original work published 1923)
- Hebert, D.G., & McCollum, J. (2014). Philosophy of history and theory in historical ethnomusicology. In J. McCollum & D. G. Hebert (Eds.), *Theory and method in historical ethnomusicology* (pp. 85-115). Lexington Books.
- Jauß, H.R. (1970). *Literaturgeschichte als Provokation* (Literary history as a challenge). Suhrkamp.
- Kahyaoglu, O. (2002). *Bülent Ortaçgil: Ayı düşmüşüz yanyana* (Bülent Ortaçgil: We have fallen apart side by side). Chiviyazıları Yayınevi.
- Kaptan, M.N. (2024). Türk müziğinde kanto formuna feminist bir bakış (A feminist view of the canto form in Turkish music). *Turkish Academic Research Review*, 9(4), 389-404. <https://doi.org/10.30622/tarr.1505391>
- Karaosmanoğlu, Y. K. (1987). *Ankara* (A. Özkırımlı, Ed.). İletişim Yayınları. (Original work published 1934)
- Karatepe, Ş. (2020, August 31). Kantonun serencamı: Osmanlıdan bugüne, kantodan drag kültürüne (The journey of kanto: From the Ottoman period to the present, from kanto to drag culture). *5Harfliler*. <https://www.5harfliler.com/kantonun-serencami-osmanli-dan-bugune-kantodan-drag-kulturu/>
- Kutluk, F., & Ata, Y. (2016). Kültürel seçkinlik bağlamında Darülbeydi'de operet (Operetta at Darülbeydi in the context of cultural elitism). In F. Kutluk (Ed.), *İllüzyon: Cumhuriyet'in klasik müzik serüveni* (Illusion: The Republic's classical music journey) (pp. 139-162). h2o Kitap.
- Küçükkaplan, U. (2015). *Türkiye'nin pop müziği* (The pop music of Türkiye). Ayrıntı Yayınları.
- Lüküs hayat ve benzerleri tiyatrodan birer lekedir (Lüküs Hayat and similar works are a stain on the theater). (1934). *Müzik ve Sanat Hareketleri*, 1, 2.
- Meriç, M. (1999). Türkiye'de popüler Batı müziğinin 75 yıllık seyrine bir bakış (A look at the 75-year course of popular Western music in Türkiye). In G. Paçacı (Ed.), *Cumhuriyet'in sesleri* (Sounds of the Republic) (pp. 132-141). Tarih Vakfı Yayınları.
- Meriç, M. (2011). Cumhuriyet dönemi İstanbul eğlence hayatına bir bakış (A look at entertainment life in Istanbul during the Republican period). In V. Aytar & K. Parmaksızoglu (Eds.), *İstanbul'da eğlence* (Entertainment in Istanbul) (pp. 55-68). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Meriç, M. (2020). *Pop dedik: Türkçe sözlü hafif Batı müziği* (We called it pop: Western light music with Turkish lyrics). İletişim Yayınları.
- Merriam, A.P. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press.
- Messer, C.M., Adams, A.E., & Shriver, T.E. (2012). Corporate frame failure and the erosion of elite legitimacy. *The Sociological Quarterly*, 53(3), 475-499. <https://doi.org/10.1111/j.1533-8525.2012.01237.x>
- Milliyet. (1935, January 30). İki operet yasak edildi (Two operettas banned) (Newspaper article).
- Mimaroglu, İ.K. (2016). *Caz sanatı* (The art of jazz). Pan Yayıncılık. (Original work published 1958)
- Monson, I. (2007). *Freedom sounds: Civil rights call out to jazz and Africa*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195128253.001.0001>
- Narter, Y. (2016). *Tango böyle bir şey!* (That's what tango is like!). Ayrıntı Yayınları.

- Nettl, B. (2005). *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts* (2nd ed.). University of Illinois Press.
- Oransay, G. (1985). *Atatürk ile küğ: Belgeler ve veriler* (Music with Atatürk: Documents and data) (Expanded 2nd ed.). Küğ Yayını.
- Özakman, T. (2005). Önsöz gibi (Something like a foreword). In C. Arcayürek, *Bir zamanlar Ankara* (Once upon a time in Ankara) (pp. 7-18). Bilgi Yayınevi.
- Özbilen, B. (2006). *Kanto'nun değişim süreci ve yakın dönem icralarının değerlendirilmesi* (The changing process of Kanto and the evaluation of recent epoch performances) Master's thesis. İstanbul Technical University. İstanbul, Türkiye.
- Özcan, N. (2006). Muzika-i Hümayun. In *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Türkiye Diyanet Foundation Encyclopedia of Islam) (Vol. 31, pp. 420-422). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özön, M. N., & Dürder, B. (1967). *Türk tiyatrosu ansiklopedisi* (Encyclopedia of Turkish theater). Remzi Kitabevi.
- Öztürk, O. M. (2016). Milli musiki ütopyası: "Halk ruhunu Garp fenniyle terkeb etmek" (The national music utopia: "Synthesizing the spirit of the people with Western technique"). In F. Kutluk (Ed.), *İllüzyon: Cumhuriyet'in klasik müzik serüveni* (Illusion: The Republic's classical music journey) (pp. 3-74). h2o Kitap.
- Paçacı Tunçay, G. (2015). Cumhuriyet'in müziği ve İstanbul (Istanbul and the music of the Republic). In C. Yılmaz (Ed.), *Büyük İstanbul tarihi* (History of Istanbul) (Vol. 7, *Edebiyat, kültür ve sanat* (Literature, culture, and art), pp. 74-95). İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür AŞ. ve İslâm Araştırmaları Merkezi (İSAM).
- Paçacı, G. (Ed.). (1999). *Cumhuriyet'in sesleri* (Sounds of the Republic). Tarih Vakfı Yayınları.
- Pekel, S. B. (2022). Bir drag queen olarak Huysuz Virjin (Huysuz Virjin the drag queen). *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*, 5(2), 427-449. <https://doi.org/10.33708/ktc.1172297>
- Saner, H. (1996). *Bu da benim filmim* (This is my film too). Saner Filmcilik Kasetçilik.
- Saygun, A.A. (1940). *Halkevlerinde musiki* (Music in the People's Houses). Cumhuriyet Halk Partisi Yayını.
- Sevengil, R.A. (1985). *İstanbul nasıl eğleniyordu? (1453'ten 1927'ye kadar)* (How did Istanbul entertain itself? (From 1453 to 1927)) (S. Önal, Ed.). İletişim Yayınları. (Original work published 1927)
- Silvester, V. (1993). *Modern ballroom dancing*. Random House.
- Stearns, M.W. (1956). *The story of jazz*. Oxford University Press.
- Stokes, M. (2010). *The Republic of love: Cultural intimacy in Turkish popular music*. University of Chicago Press.
- Suchman, M.C. (1995). Managing legitimacy: Strategic and institutional approaches. *Academy of Management Review*, 20(3), 571-610. <https://doi.org/10.5465/amr.1995.9508080331>
- Sumbas, A. (2013). Türk modernleşmesi'ni Ankara Palas üzerinden okumak: "Doğu'dan Batı'ya açılan bir pencere" (Reading Turkish modernization on the case of Ankara Palas: "A window opens from East to West"). *Hacettepe Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 31(1), 171-198. <https://doi.org/10.17065/huniibf.103661>
- Sural, S. (1998). Louis Armstrong'un alnından öptüğü trompetçi: Badi Kemal (The trumpeter whom Louis Armstrong kissed on the forehead: Badi Kemal). *Jazz Dergisi*, 3(12), 70.
- Şenel, O. (2019). Doğu Asya'da Batı müziği hegemonyası: Japonya, Çin ve Kore'de müzik reformları (Western music hegemony in East Asia: Musical reforms in Japan, China and Korea). *Etnomüzikoloji Dergisi*, 2(1), 97-116. <https://izlik.org/JA73UU54DD>
- Tan, S. (2022a). Çokkültürlü ve ulusötesi bir uzam olarak mütareke yılları İstanbul'unda caz (Jazz in Istanbul during the Armistice years as a multicultural and transnational space). *Etnomüzikoloji Dergisi*, 5(2), 309-327. <https://izlik.org/JA45GD33ZN>
- Tan, S. (2022b). Müzik ve meşruiyet: Meşruiyet teorileri üzerinden bir inceleme (Music and legitimacy: An analysis through theories of legitimacy). *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, (22), 57-77. <https://doi.org/10.59446/porteakademik.1111056>
- Tan, S. (2023). *Müziksel meşruiyet ve değer: Ankara caz atmosferi* (Musical legitimacy and value: The Ankara jazz scene). Doctoral dissertation. Dokuz Eylül University. İzmir, Türkiye.
- Tan, S. (2024). *Türkiye'de "caz yapmak": Meşrulaşma, hâkim anlatılar ve yapı söküm* ("Doing jazz" in Türkiye: Legitimation, dominant narratives, and deconstruction). Doğu Kitabevi.
- Tekelioğlu, O. (1996). The rise of a spontaneous synthesis: The historical background of Turkish popular music. *Middle Eastern Studies*, 32(2), 194-215. <https://doi.org/10.1080/00263209608701111>
- Tekelioğlu, O. (1999). Ciddi müzikten popüler müziğe musiki inkılabının sonuçları (The consequences of the Music Reform: From serious music to popular music). In G. Paçacı (Ed.), *Cumhuriyet'in sesleri* (Sounds of the Republic) (pp. 146-153). Tarih Vakfı Yayınları.
- Tekelioğlu, O. (2006). *Pop yazılar: Varoştan merkeze yürüyen halk zevki* (Writings on pop: Popular taste moving from the periphery to the center). Telos Yayınları.
- Tekelioğlu, O. (2014, February 15). Jazz mı caz mı? (Jazz or caz?). *Hürriyet-Kelebek*. <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/jazz-mi-caz-mi-25760846>
- Tortop, H.S. (2026). Osmanlı-Türk müziği araştırmalarında metodoloji, eğitim ve uluslararasılaşma: Walter Feldman'ın 3. Uluslararası Rast Müzik Kongresi'ndeki konuşmasının söylem analizi (Methodology, education, and internationalization in Ottoman-Turkish music studies: A discourse analysis of Walter Feldman's speech at the 3rd International Rast Music Congress). *Türk Müziği*, 6 (Walter Feldman Special Issue).

- trakyadergi. (2023, June 29). *1948 yılından Kırklareli Halkevi Caz Orkestrası'na ait muazzam bir fotoğraf... M. Akın Güre arşivi* (A magnificent photograph of the Kırklareli People's House Jazz Orchestra from 1948... M. Akın Güre archive) (Instagram post). Instagram. <https://www.instagram.com/p/CuOljGLogDM/>
- Tucker, M., & Jackson, T.A. (2020, June 30). Jazz. Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000358106>
- Tunçağ, H. (2010). *20. yılında Akbank Caz Festivali* (Akbank Jazz Festival in its 20th year). Akbank Sanat.
- Tunçdemir, İ. (2006, April 26-28). *Cumhuriyetin ilk yıllarında Türk opera sanatında bir öncü kadın sanatçı ve ressam: Semiha Berksoy (1910-2004)* (A pioneer, Turkish woman painter and artist in opera art in Early Republic Era: Semiha Berksoy) (Conference presentation). II. Uluslararası Kadın Araştırmaları Konferansı: *Tabuları Aşmak* (2nd International Conference on Women's Studies: Breaking taboos), Doğu Akdeniz Üniversitesi, Gazimağusa, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti.
- Uşaklıgil, H.Z. (1955). *Sanata dair* (On art) (Vol. 3). Maarif Basımevi.
- Uyar, Y.M. (2014). The impact of political history on music making: Issues of ethnicity on jazz in Turkey between 1923–1955. In *Power and Democracy: The Many Voices of Oral History Conference Proceedings*.
- Uyar, Y.M., & Karahasanoğlu, S. (2016). The early performance of jazz music in Turkey. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 13, 129-139.
- Ünlü, C. (1998). *Geçmişten günümüze Türk müziği: Direkterarası'ndan Pera'ya kanto* (Turkish music from past to present: Kanto from Direkterarası to Pera). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Viladrich, A. (2006). Neither virgins nor whores: Tango lyrics and gender representations in the tango world. *The Journal of Popular Culture*, 39(2), 272-293. <https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2006.00234.x>
- Vuruşkan, C. (1947). Müzik eğitimi ve Halkevleri (Music education and the People's Houses). *Çukurova: Adana Halkevi Dergisi*, 6(1), 12-13.
- Waterman, C. A. (1993). Jüjü history: Toward a theory of sociomusical practice. In S. Blum, P. V. Bohlman, & D. M. Neuman (Eds.), *Ethnomusicology and modern music history* (pp. 49-67). University of Illinois Press.
- Widdess, R. (1992). Historical ethnomusicology. In H. Myers (Ed.), *Ethnomusicology: An introduction* (pp. 219-231). W. W. Norton.
- Woodall, G.C. (2015). Decadent nights: A cocaine-filled reading of 1920s post-Ottoman Istanbul. In M. Ardizzoni & V. Ferme (Eds.), *Mediterranean encounters in the city: Frameworks of mediation between East and West, North and South* (pp. 17-36). Lexington Books.
- Zıraman, E., & Kutluk, F. (2016). Hars ve medeniyet ekseninde Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının kitlesel uygulama alanı: Halkevleri (The mass implementation field of Republican-period music policies on the axis of culture and civilization: The People's Houses). In F. Kutluk (Ed.), *İllüzyon: Cumhuriyet'in klasik müzik serüveni* (Illusion: The Republic's classical music journey) (pp. 111-138). h2o Kitap.
- Zobu, V. R. (1961). *Kadriye Hanımın macerası* (The adventure of Kadriye Hanım) (1), 10-11. Tifdruk Matbaacılık.