

Türk Müziği

Bilimsel Hakemli Dergi

ISSN:2822-3195

Cilt 6 Sayı 3 Eylül 2026 (Sonbahar)
Vol 6 No 3 September 2026 (Autumn)

Orta Asya ve Türk müzik kültüründe Afgan rubabı: Tarihsel gelişim, yapısal özellikler ve modernleşme/ The Afghan rubab in Central Asian and Turkic musical culture: Historical development, structural features, and modernization

Azatgul Rakhimovna Tashmatova

Türk müzik kültürünün dijital platformlardaki eğitimsel aktarımı: YouTube'daki bağlama eğitim içeriklerinin pedagojik kalite açısından incelenmesi/ Educational transmission of Turkish music culture on digital platforms: An examination of bağlama education content on YouTube in terms of pedagogical quality

Hüseyin Kaynak & Halil İbrahim Candan

Kantodan caza: Geç Osmanlı'dan Erken Cumhuriyet'e popüler müziğin alımlanması/ From kanto to jazz: The reception of popular music from the late Ottoman to the early Republican period

Selim Tan

Türk müziği araştırmalarında hesaplamalı etnomüzikoloji çalışmaları için güvenilir bir araç: MakamKit/ MakamKit: A reliable tool for computational ethnomusicology research in Turkish music

Seyhan Canyakan

Türk müziğinde 20. yüzyıl kanun icracılığının evrimi: Meşk sisteminden kurumsal eğitime geçiş/

Aymira Doğanyılmaz

Gelenekten geleceğe Türk Müziği: Prof.Dr. Cenk Güray ile meşk, makam, doğaçlama ve tarihsel müzikoloji üzerine bir görüşme/ From tradition to the future of Turkish music: An interview with Prof. Dr. Cenk Güray on meşk, makam, improvisation, and historical musicology

Orkun Zafer Özgelen





Türk Müziği (TM)

e-ISSN: 2822- 3195

Cilt 6 Sayı 3 Eylül 2026 (Sonbahar)
Vol 6 No 3 September 2026 (Autumn)

Türk Müziği Dergisi Hakkında/About

Türk Müziği (TM) dergisi (e-ISSN: 2822-3195), Türk Müziği araştırmalarının disiplinler arası bir şekilde yapıldığı bilimsel, akademik, uluslararası ve hakemli bir dergidir. Türk müziğinin derinlemesine tahlilinin yapıldığı en temel kaynak ve platform olmayı hedefler. Türk müziği, birçok coğrafyada tarihte etkisini hissettirmiş ve hala da hissettirmekte olan zenginliği ile dünya çapında birçok araştırmacının ilgi konusudur. Bu açıdan Türk Müziği dergisi, dünya çapındaki müzikoloji ve etnomüzikoloji bölümlerinin yakından takip ettiği itibar edilir bilimsel bir platformdur. Yayınlanma zamanı Mart, Haziran, Eylül ve Aralık aylarıdır. Türk Müziği'nin yayın dili Türkçe ve İngilizce (çift dilli)' dir.

Türk Müziği (TM) Journal (e-ISSN: 2822-3195) is a scientific, academic, international, and peer-reviewed journal devoted to interdisciplinary research on Turkish music. It aims to serve as a major scholarly source and platform for the in-depth analysis of Turkish music. With its rich heritage and historical influence across diverse geographical regions, Turkish music continues to attract the attention of researchers worldwide. In this respect, Türk Müziği Journal provides a reputable scholarly platform for researchers in musicology and ethnomusicology around the world. The journal is published quarterly, in March, June, September, and December. The publication languages of Türk Müziği are Turkish and English (bilingual).

Yayın Alanı/Scope

Türk Müziği, Türk Müziği Teorisi, Türk Müziği Felsefesi, Türk Müziği Tarihi, Türk Müziği Metodolojisi gibi temel konularının yanında Türk Müziği ile ilgili disiplinler arası birçok araştırma konularını kapsar. TM, araştırma makaleleri, derleme makaleleri, kitap incelemeleri ve röportajlar şeklinde makaleler yayınlar. TM, Mart, Haziran, Eylül ve Aralık olmak üzere yılda dört kez yayınlanır. Dergide çift-kör hakemlik yapılır. TM kapsamı; Türk Müziği Kuramları, Türk Müziği Felsefesi, Türk Müziği Tarihi, Türk Müziği Uygulamaları, Türk Müziği Enstrümanları, Disiplinler arası Türk Müziği Araştırmaları, Türk Popüler Müziği, Türk Tasavvuf Müziği, Türk Dili Devletleri Müziği (Azeri, Kafkas, Özbek ...), Türk Müzik Öğretimi-Pedagojisi, Türk Çalgı Öğretimi, Türk Çalgı Tasarımı

Türk Müziği (TM) covers a wide range of interdisciplinary research topics related to Turkish music, in addition to its core areas such as Turkish Music, Turkish Music Theory, Philosophy of Turkish Music, History of Turkish Music, and Turkish Music Methodology. TM publishes research articles, review articles, book reviews, and interviews. The journal is published quarterly, in March, June, September, and December, and follows a double-blind peer-review process. The scope of TM includes Turkish Music Theories, Philosophy of Turkish Music, History of Turkish Music, Turkish Music Practices, Turkish Musical Instruments, Interdisciplinary Turkish Music Studies, Turkish Popular Music, Turkish Sufi Music, Music of Turkic-Speaking Countries (Azerbaijani, Caucasian, Uzbek, etc.), Turkish Music Education and Pedagogy, Turkish Instrument Education, and Turkish Musical Instrument Design.

İletişim/Contact

Editorial E-mail: turkmuzigieditor@gmail.com

TM Künyesi/TM Imprint

Dergi Adı/Title	Türk Müziği
Kısaltma/Abbreviation	TM
e-ISSN	2822-3195
Yayıncı/Publisher	Genç Bilge Yayıncılık
Yayıncı Yer/Location	Türkiye
Posta Adresi/Address	Bahçelievler Mahallesi 3015 Sokak No:9/1, Isparta, Türkiye
E-mail	turkmuzigieditor@gmail.com
Lisans/Licence	CC BY-NC-ND 4.0
DOI	10.5281/zenodo.
Destekçi/Sponsor	The Turkic World Music Research Society (TWMRS)
Editör(ler)/Editor(s)	Dr. Orkun Zafer Özgelen
Yayın Süresi/ Period	Yılda 4 Kez (Mart-Haziran-Eylül-Aralık)
Yayın Ortamı/Medium	Elektronik
Web Site	https://turkmuzigidergisi.com/
İlk Basım Yılı/First Publication	2021
Yayın Dili/Language	Türkçe
İndekslenme/Indexing	EBSCO Music Index Fulltext, RILM Abstracts of Music Literature, Index Copernicus, Google Scholar, ROAD, ASOS

Türk Müziği Yayın Kurulu/Editorial Board

Baş Editör/Editor-in-Chief

Dr. **Orkun Zafer Özgelen**, Türkiye

Yardımcı Editör/Assoc. Editor

Dr. Öğr. **Serap Subatan**, Türkiye

Danışma Kurulu Üyeleri/Advisory Board Members

Prof.Dr. **Erhan Özden**, Türkiye

Dr. **Hande Sağlam**, Avusturya

Editörler-Alan Editörleri/Editors-Section Editors

Doç.Dr. **Sehrane Kasimi**, Azerbaycan

Editör Kurulu Üyeleri/Editorial Board Members

Prof.Dr. **Gözde Çolakoğlu Sarı**, Türkiye

Prof.Dr. **Nalan Yiğit**, Türkiye

Prof.Dr. **Naile Rahimbeyli**, Azerbaycan

Doç.Dr. **Esin De Thorpe Millard**, Türkiye

Dr.Öğr. **Krenar Doli**, Kosova

Dr. Öğr. **Fırat Altun**, Türkiye

Prof.Dr. **Azatgul Tashmatova**, Özbekistan

Prof.Dr. **Saule Utegaliyeva**, Kazakistan

Doç.Dr. **Günay Mammadova**, Azerbaycan

Dr.Öğr. Üyesi **Yunus Yapalı**, Türkiye

Doç.Dr. **Öğr. Nağme Yarkın**, Türkiye

Dr. Öğr. **Cevahir Karaca**, Türkiye

Dil Editörü/Language Editor

Doç.Dr. **Ünsal Yılmaz Yeşildal**, Türkiye

Öğr.Gör.Dr. **Cıldız Alimova**, Kırgızistan

Mizanpaj/Layout

İlhan Baltacı, Türkiye

2026 Eylül- Sonbahar Sayısı

Değerli yazarlarımız, hakemlerimiz, editörlerimiz ve okuyucularımız!

Türk Müziği dergisi, 6. Cilt ve 3. Sayısı ile karşınızdayız. Bu sayıda oldukça kaliteli altı makaleyi beğeninize sunuyoruz. Türk müzik araştırmalarının gelişmesi ve Türkiye’de ve dünyada önemli bir araştırma platformu haline gelmesi için çaba gösteren TM ekibine ve değerli yazarlarımıza teşekkür ederiz. Artık dergimiz Türkçe ve İngilizce çift dilli olarak devam edecektir.

İyi okumalar dileriz.

Türk Müziği Dergisi Editörlüğü

September 2026 – Autumn Issue

Dear Authors, Reviewers, Editors, and Readers,

We are pleased to present Volume 6, Issue 3 of Türk Müziği. In this issue, we are delighted to offer six high-quality articles for your consideration.

We would like to thank the TM editorial team and our esteemed authors for their efforts in advancing Turkish music research and contributing to the development of the journal as an important scholarly platform in Türkiye and worldwide.

From this issue onward, our journal will continue as a bilingual journal, publishing in both Turkish and English.

We wish you an enjoyable reading.

Editorial Office of Türk Müziği Journal

İçerik/Contents

No	Başlık/Title	Sayfa/Page
1	Orta Asya ve Türk müzik kültüründe Afgan rubabı: Tarihsel gelişim, yapısal özellikler ve modernleşme/ The Afghan rubab in Central Asian and Turkic musical culture: Historical development, structural features, and modernization <i>Azatgul Rakhimovna Tashmatova</i>	199-209
2	Türk müzik kültürünün dijital platformlardaki eğitimsel aktarımı: YouTube'daki bağlama eğitim içeriklerinin pedagojik kalite açısından incelenmesi/ Educational transmission of Turkish music culture on digital platforms: An examination of bağlama education content on YouTube in terms of pedagogical quality <i>Hüseyin Kaynak & Halil İbrahim Candan</i>	211-230
3	Kantodan caza: Geç Osmanlı'dan Erken Cumhuriyet'e popüler müziğin alımlanması/ From kanto to jazz: The reception of popular music from the late Ottoman to the early Republican period <i>Selim Tan</i>	231-250
4	Türk müziği araştırmalarında hesaplamalı etnomüzikoloji çalışmaları için güvenilir bir araç: MakamKit/ MakamKit: A reliable tool for computational ethnomusicology research in Turkish music <i>Seyhan Canyakan</i>	251-261
5	Türk müziğinde 20. yüzyıl kanun icracılığının evrimi: Meşk sisteminden kurumsal eğitime geçiş/ Aymira Doğanyılmaz	263-271
6	Gelenekten geleceğe Türk Müziği: Prof.Dr. Cenk Güray ile meşk, makam, doğaçlama ve tarihsel müzikoloji üzerine bir görüşme/ From tradition to the future of Turkish music: An interview with Prof. Dr. Cenk Güray on meşk, makam, improvisation, and historical musicology <i>Orkun Zafer Özgelen</i>	273-282

İndekslenme/Indexing

EBSCO Music Index Fulltext, RILM Abstracts of Music Literature Index Copernicus, Google Scholar, ROAD, ASOS

Genç Bilge Yayıncılık/Genç Bilge (Young Wise) Publishing

Bahçelievler Mahallesi 3015 Sokak No:9/1 Isparta, Türkiye

Web site: <http://gencbilgeyayincilik.com/> E-mail: info@gencbilgeyayincilik.com

Not: Türk Müziği dergisi The Turkic World Music Research Society tarafından desteklenmektedir./ Türk Müziği Journal is supported by The Turkic World Music Research Society.

Web site: <https://turkicworldmusicresearchsociety.org/>



dergisi



açık erişimli ve



lisansı altındadır.

Araştırma Makalesi

Orta Asya ve Türk müzik kültüründe Afgan rubabı: Tarihsel gelişim, yapısal özellikler ve modernleşme

Azatgul Rakhimovna Tashmatova¹

Özbekistan Devlet Konservatuarı, Halk Çalgıları İcracılığı Bölümü, Taşkent, Özbekistan

Makale Bilgisi

Geliş: 13 Mayıs 2026

Kabul: 31 Temmuz 2026

Online Yayın: 30 Eylül 2026

Anahtar Kelimeler

Afgan rubabı

Orta Asya müzik çalgıları

Türk müzik kültürü

Organoloji

Çalgı modernizasyonu

Çalgı modifikasyonu

Öz

Bu çalışma, Afgan rubabının tarihsel gelişimini, yapısal özelliklerini ve modernleşme sürecini Orta Asya ve Türk müzik kültürü bağlamında incelemektedir. Tarihsel kaynaklara, organolojik araştırmalara, görsel materyallere, müze örneklerine ve yazarın bilimsel ve uygulamalı çalışmalarına dayanan makalede; Afgan rubabı, Buhara, Tacik, Pamir, Hint ve Keşmir rubabları ile sarangi karşılaştırılmaktadır. Karşılaştırmalı analiz; gövde yapısı, ses tablasında kullanılan malzemeler, tel düzeni, çalım pozisyonu, ses üretimi ve icra tekniği üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bulgular, Afgan rubabının özellikle derin ve kama biçimli gövdesi, yan oyukları, kısa sapı, deri kaplı rezonans bölümü ve yatay mızrap tekniği bakımından Buhara ve Tacik rubablarıyla önemli yapısal ve işlevsel benzerlikler taşıdığını göstermektedir. Pamir ve Keşmir çeşitleri de gövde biçimi, çalım pozisyonu ve tel düzeni açısından dikkate değer ortaklıklar sergilerken, Hint rababı yakın yapısal benzerlikler göstermektedir. Buna karşılık sarangi, dikey çalım pozisyonu ve yaylı icra tekniği bakımından temel bir farklılık ortaya koymaktadır. Bu karşılaştırmalar, Afgan rubabının yalnızca tek bir ulusal geleneğe ait bir çalgı olarak değil, birbiriyle ilişkili Orta Asya rubab ailesinin parçası olarak değerlendirilmesi gerektiğini desteklemektedir. Çalışma ayrıca Özbekistan’da gerçekleştirilen modernleşme sürecini; sap uzunluğu, perde sistemi, akort mekanizmaları, tel malzemeleri, ses alanı ve ergonomik tasarımda yapılan değişiklikler üzerinden incelemektedir. Özellikle değiştirilmiş yedi telli Afgan rubabının üst bölgelere erişimi kolaylaştırdığı, entonasyonu geliştirdiği, teknik serbestliği artırdığı ve icra imkânlarını genişlettiği belirlenmiştir. Sonuç olarak Afgan rubabının tarihsel sürekliliği ve modern dönüşümü; çağdaş icraya, müzik eğitime, orkestral uygulamalara ve Türk müzik mirasının korunmasına önemli katkı sağlamaktadır.

2822-3195 / © 2026 TM

Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Tashmatova, A.R. (2026). Orta Asya ve Türk müzik kültüründe Afgan rubabı: Tarihsel gelişim, yapısal özellikler ve modernleşme. *Türk Müziği*, 6(2), 199-209. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.22846633>

Giriş

Müzik çalgıları, dünya halklarının paha biçilmez kültürel mirasını oluşturmaktadır. Kendine özgü biçimleri, zarif süslemeleri, farklı tını özellikleri ve icra teknikleriyle Özbekistan’ın millî müzik kültürünün temel katmanlarından birini meydana getirmektedir. Özbek halkının manevi mirası içinde müzik çalgıları, hem profesyonel icra uygulamalarında hem de gündelik yaşamda merkezi bir yere sahiptir. Yüzyıllar boyunca, birçok kuşağın emeğiyle yalnızca bilimsel araştırmalar açısından değil, çağdaş müziksel yaratıcılık bakımından da büyük önem taşıyan estetik bir değere dönüşmüşlerdir. Millî müzik çalgılarının çağdaş icra uygulamalarının gerekliliklerine uygun biçimde modernleştirilmesi ve değiştirilmesi, halk çalgıları kültürünün tarihsel gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Bu açıdan

¹ Prof.Dr., Özbekistan Devlet Konservatuarı, Halk Çalgıları İcracılığı Bölümü, Taşkent, Özbekistan: Email: tashmatovaaazatul@gmail.com ORCID: 0009-0006-3562-5133

özellikle Afgan rubabı ile Kaşgar rubabı dikkat çekmektedir; çünkü bu iki çalgı, günümüz icra uygulamalarında ve müzik eğitiminde en yaygın kullanılan Orta Asya rubab türlerini temsil etmektedir.



Fotoğraf 1. Afgan rubabı (Ergashev, 2004, s. 1)

Özbek halkının en yaygın mızraplı telli çalgılarından biri olan Afgan rubabının kökeni ve tarihsel gelişimi çok eski dönemlere uzanmaktadır. Afgan rubabının ortaya çıkışına ilişkin çok sayıda efsane, mit ve anlatı bulunmaktadır. Bu efsanelerden biri, Özbek icracı ve Özbekistan Devlet Konservatuarı Halk Çalgıları İcracılığı Bölümü öğretim üyesi Gulyamkadir Ergashev tarafından Afgan rubabına adanmış öğretim kitabında yayımlanmıştır.

Bu efsaneye göre, Buhara Hanı'nın tek kızı ağır bir hastalığa yakalanmış ve dönemin ünlü hekimlerinden hiçbiri onu iyileştirememiştir. Bunun üzerine Han, "Kim kızımı iyileştirirse onunla evlenecek ve krallığının yarısını alacaktır" diye ilan etmiştir (Ergashev, 2004). Kısa bir süre sonra, Afganistan'ın Belh şehrinden gelen ve o sırada Buhara'da yaşayan yakışıklı bir genç Han'ın huzuruna çıkarak prensesi tedavi etmek için izin istemiştir. Han bu gence büyük bir kuşkuyla yaklaşmasına rağmen talebini kabul etmiştir.



Fotoğraf 2. Afgan rubabı (A. Tashmatova'nın kişisel arşivinden)

Genç adam, prensese doğrudan yaklaşmak yerine önce onun en yakın arkadaşıyla konuşmuş ve prensesin günlük yaşamı hakkında bilgi istemiştir. Arkadaşı, prensesin hiçbir şeyle ilgilenmediğini, kimseyle konuşmadığını, hiç gülümsemediğini ve günlerini bir tavus kuşunu seyrederek geçirdiğini anlatmıştır. Prensese, tavus kuşu parlak tüylerini açtığında onların görkemini hayranlıkla izliyor ve sürekli olarak, "Keşke bu tavus kuşu şarkı söyleyebilseydi, acımı dindirirdi" diyordu (Ergashev, 2004).

Bunu öğrenen genç zanaatkâr atölyesine dönmüş ve görünüşü tavus kuşuna benzeyen olağanüstü bir müzik çalgısı, yani bir rubab yapmıştır. Çalgı canlı renklerle süslenmiş, burguları tavus kuşunun tüylerini andıracak biçimde tasarlanmış ve tınısı insan sesinin ifade gücüne yaklaştırılmıştır. Yeni yaptığı çalgıyı yanına alarak Han'ın sarayına girmiş, sessizce prensesin yanına oturmuş ve son derece güzel ezgiler çalmaya başlamıştır. Prensese dikkatle dinlemiş, zamanla gülümsemeye başlamış ve sonunda yetenekli genç müzisyenle konuşmuştur.

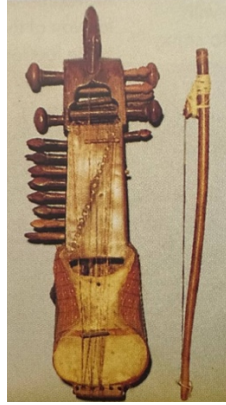
Yetenekli zanaatkârın, her gün rubab dinlemeye dayanan müzikle tedavi yöntemi oldukça etkili olmuştur. Prensese birkaç gün içinde iyileşmiş, duygusal dengesine yeniden kavuşmuş ve eskisinden daha güzel hâle gelmiştir. Bu mucizevi değişime tanık olan Han sözünü tutmuş; kızını müzisyenle evlendirmiş ve krallığının yarısını ona vermiştir.

Bu olağanüstü müzik çalgısının mucidi, prensesle birlikte uzun ve mutlu bir yaşam sürmüştür. Onların soyundan gelenler, uzun yıllar boyunca Buhara'da rubab çalmaya devam etmiş ve babalarının yaptığı çalgıyı daha da geliştirmişlerdir. Mucit de mucizevi rubabıyla insanları müzik yoluyla iyileştirme uygulamasını sürdürmüştür.

Bu gelenekten hareketle T. Zufarov ve G. Ergashev gibi seçkin Özbek icracılar, çalgı yapımcıları ve eğitimciler, bu çalgının sesinin duygusal acıları iyileştirme gücüne sahip olduğunu ve insan ruhunun en derin feryatlarını, iç çekişlerini

ve ağıtlarını dile getirdiğini vurgulamışlardır. Bu nedenle çalgıyı, “ruhun feryadını ifade eden çalgı” olarak adlandırmışlardır. Bununla birlikte, Rusçaya yapılan hatalı bir çeviri nedeniyle, efsaneye göre bu çalgıyı yapan kişinin Buharalı bir usta müzisyen olmasına rağmen çalgı bugün hâlâ Afgan rubabı olarak bilinmektedir. Bu nedenle tarihsel ve bilimsel açıdan bu çalgının Buhara rubabı olarak adlandırılması daha uygun görünmektedir.

Çeşitli bilimsel kaynaklarda sunulan tarihsel kanıtlar da Afgan rubabının kökeninin doğrudan Afgan halkına bağlanamayacağını göstermektedir. Bu bağlamda Abdurauf Fitrat’ın *Özbek Klasik Müziği ve Tarihi* adlı eserindeki değerlendirmeler özellikle dikkat çekicidir. Fitrat, anonim bir tarihî risaleye dayanarak rubabın ilk kez Muhammed Harezmşah döneminde Harezm’de ortaya çıktığını belirtmektedir.



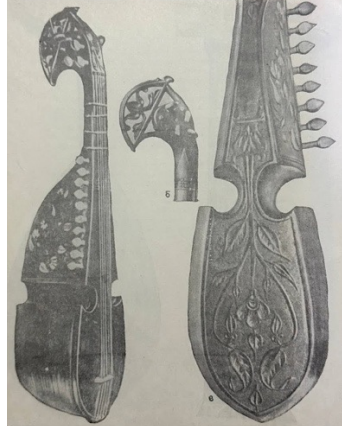
Fotoğraf 3. Sarangi (A. Tashmatova’nın kişisel arşivinden)

Fitrat ayrıca, 1920’li yıllarda Hindistan’dan getirilen ve sarangi olarak bilinen bir çalgının rubaba benzemesi nedeniyle başlangıçta hatalı bir sonuca ulaştığını belirtmektedir (Fitrat, 1993). Nitekim çeşitli tarihî ve başvuru kaynaklarında bu çalgı sarangi olarak tanımlanmaktadır. Organolog Israel Alender, *Hindistan’ın Müzik Çalgıları* adlı monografisinde sarangiye şu şekilde açıklamaktadır: “Sarangi, özellikle Kuzey Hindistan’da yaygın olarak kullanılan klasik bir yaylı çalgıdır. Tek parça ağaçtan oyularak yapılır ve üzerine köprünün yerleştirildiği deri bir ses tablasına sahiptir” (Alender, 1979). Yapım yöntemi ve yapısal tasarımı bakımından Afgan rubabıyla bazı benzerlikler göstermesine rağmen, rubabdan farklı olarak mızrapla değil yayla çalınmaktadır. Çalım pozisyonu da önemli ölçüde farklıdır: Rubab yatay konumda icra edilirken sarangi dikey biçimde tutulmaktadır.

Fitrat ayrıca şu hususu vurgulamaktadır: “Daha sonra Derviş Ali’nin *Risolai Musiqiy* adlı risalesine rastladım. Bu eserde söz konusu çalgının Muhammed Harezmşah döneminde Belh’te yapıldığı ve daha sonra Harezm’de geliştirildiği belirtilmektedir” (Fitrat, 1993). Fitrat’ın açıklamasına göre çalgının gövdesi dört temel bölümden oluşmaktadır: gövdenin üst ve alt kısımları, kısa sap ve burgu kutusu. Gövde ile sap tek parça ağaçtan oyulmakta, burgu kutusu ise ayrı olarak üretilip sapa eklenmektedir. Gövdenin üst ve alt bölümleri, yaklaşık 2,5 cm ölçüsündeki yan oyuklarla birbirinden ayrılmaktadır. Üst bölüm 21 cm uzunluğunda ve 18 cm genişliğinde olup geyik ya da keçi derisiyle kaplanmaktadır. Alt bölüm ise 28 cm uzunluğunda ve 10 cm genişliğindedir. Gövdeyi sapa bağlayan dar bölüm yaklaşık 5 cm’dir. Gövdenin alt kısmına ince bir ahşap ses tablası yerleştirilmekte, köprü ise çalgının alt ucundan yaklaşık dört parmak yukarıya konumlandırılmaktadır (Fitrat, 1993).

Profesör Alexander Semenov, *Derviş Ali’nin Orta Asya Müzik Risalesi (17. Yüzyıl)* adlı monografisinde şu değerlendirmeyi yapmaktadır: “Rebab, yazarımıza göre Sultan Muhammed Harezmşah döneminde (596/1200–617/1220), Cengiz Han önderliğindeki Moğol istilasından kısa bir süre önce Orta Asya’da yaygınlaşmış telli bir çalgıdır. Bu dönemde Harezmşah sarayında eşî benzeri olmayan rebab virtüözü Üstad Mahmud yaşamaktaydı. Muhammed Harezmşah Devleti’nin çöküşünün ardından Anadolu’ya göç etmiş ve kendisi de Orta Asya kökenli olan ünlü Fars şairi Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî’nin (ö. 1273) himayesine sığınmıştır. Üstad Mahmud bir süre Mevlânâ’nın çevresinde icrada bulunmuş ve şairin büyük takdirini kazanmıştır. Rebabın beş teli bulunmaktaydı; bunların dördü ipekten, biri ise gümüşten yapılmıştı” (Semenov, 1946).

Dolayısıyla Fitrat'ın çalgıya ilişkin betimlemesi, Özbekistan Devlet Konservatuarı Millî Çalgılar Bilimsel ve Deneyisel Laboratuvarı Müzik Çalgıları Müzesi'nde 1672 envanter numarasıyla korunan ve kimliği bilinmeyen Buharalı bir usta tarafından yapılmış özgün Afgan rubabı örneğinin yapısıyla neredeyse tamamen örtüşmektedir.

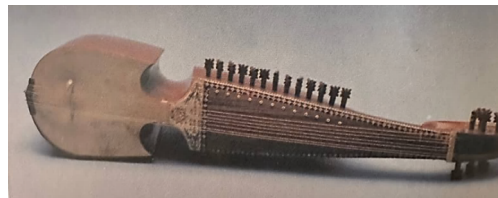


Fotoğraf 4. Afgan rubabının yapısal özellikleri (Avedova, 1966, s. 71)

Viktor Belyaev, *Özbekistan'ın Müzik Çalgıları* adlı monografisinde Hint rababının kendine özgü yapısını şu şekilde vurgulamaktadır: “Özbekistan’da yaygın olarak kullanılan diğer tüm telli çalgılarla karşılaştırıldığında Hint rababının temel ayırt edici özelliği biçimidir. Üstten bakıldığında çalgı, alt kısmı yuvarlatılmış, sivri uçlu bir kamayı andırmaktadır. Alt uçtan yaklaşık üçte birlik mesafede iki derin yan oyuk bulunmaktadır. Gövde son derece derindir; gövdenin derinliği, genişliğini yaklaşık bir buçuk kat aşmaktadır” (Belyaev, 1933).

Belyaev'in ayrıntılı betimlemesine dayanarak Hint rababının yapısının Afgan rubabıyla dikkat çekici ölçüde benzerlik gösterdiği sonucuna varılabilir. Bu benzerlik oldukça doğaldır; çünkü Afgan rubabının tarihi, yeni tarihsel kanıtlar, bilimsel yorumlar ve araştırma varsayımlarıyla sürekli olarak zenginleşen oldukça karmaşık bir gelişim süreciyle şekillenmiştir.

Bu bağlamda Nina Avedova'nın *Özbek Müzik Çalgılarının Süsleme Sanatı* adlı monografisi özel bir önem taşımaktadır. Avedova, Afgan rubabını şu şekilde tanımlamaktadır: “Buhara rubabı veya Tacik rubabı olarak da bilinen Afgan rubabı, Özbekistan, Afganistan ve Tacikistan’da yaygın biçimde kullanılan bir çalgıdır. Özbek perdeli mızraplı çalgıları arasında, Afgan ve Hint müzik çalgılarıyla yakından ilişkili kendine özgü biçimiyle ayırt edilmektedir. Çalgı, derinliği genişliğini yaklaşık bir buçuk kat aşan büyük ve uzun ahşap bir rezonans gövdesi ile hafifçe geriye doğru eğilmiş, kalın ve yuvarlak yapılı kısa bir saptan oluşmaktadır. Gövdenin daha geniş olan alt bölümü yuvarlaktır. Bu bölümün biraz üzerinde, gövdenin orta kısmına ulaşmadan önce, Kaşgar rubabının boynuz biçimli kıvrımlarını andıran iki derin yan oyuk bulunmaktadır. Membran deriden yapılmıştır. Çalgıda beş ana bağrısak telinin yanı sıra, burguları gövde boyunca yerleştirilmiş on adet metal rezonans teli bulunmaktadır” (Avedova, 1966).



Fotoğraf 5. Keşmir rababı (Hint müzik çalgıları sergisi kataloğu, 2003, s. 12)

Avedova'nın Afgan rubabının yapısal özelliklerine ilişkin kapsamlı çözümlemesi ve bu çalgının Buhara, Tacik, Hint ve Kaşgar türleriyle benzerliklerini belirleme çabası, Afgan rubabının özünde *Buhara rubabı* olduğu sonucuna ulaşmak için önemli dayanaklar sunmaktadır. Bu sonuç, çalgının kökeni ve gelişimine ilişkin süregelen tarihsel keşifler ve yeni bilimsel yaklaşımlar ışığında giderek daha ikna edici hâle gelmektedir. Nitekim bu konudaki araştırmalar çağdaş müzikoloji içinde gelişimini sürdürmektedir.

Çağdaş tarihsel müzikolojinin, müzik çalgılarının kökeni ve evrimine ilişkin yeni kanıtlar ortaya çıkarmaya devam ettiği ve böylece onların tarihsel gelişimine ilişkin bilgilerimizi genişletip zenginleştirdiği vurgulanmalıdır. Bu bağlamda icracı ve araştırmacı S. Kasliwal'ın çalışması özellikle dikkat çekicidir. Kasliwal, Keşmir rababını dış görünüşü, yapısal

tasarımı, çalım pozisyonu ve ses üretme yöntemi bakımından Afgan rubabıyla neredeyse özdeş bir çalgı olarak tanımlamaktadır. Rababa ilişkin bilinen en eski yazılı kayıt, yaklaşık 1650 yılında kaleme alınan *Sangit Parijaat* adlı risalede yer almaktadır. Bununla birlikte çalgının adına daha eski edebî kaynaklarda da rastlanmaktadır. Örneğin Jayasi ve Kabir'in şiirlerinde rababa yönelik çok sayıda gönderme bulunmaktadır (Kasliwal, 2001).

2003 yılında Sangeet Natak Akademi Müzesi koleksiyonunda yer alan Hint müzik çalgılarından oluşan bir serginin, Özbekistan Devlet Konservatuarı Müzik Çalgıları Müzesi'nde düzenlenmiş olması da dikkat çekicidir. Sergilenen çalgılar arasında, hem estetik önemini hem de yirmi birinci yüzyıldaki müzik icrası bakımından güncelliğini koruyan Keşmir rababı da yer almıştır.

Seçkin müzikolog Profesör Fayzulla Karomatov'un *Özbek Çalgı Müziği* adlı monografisinde ortaya koyduğu bilimsel yaklaşım da aynı ölçüde önem taşımaktadır. Karomatov bu eserinde Afgan, Tacik ve Buhara rubabları arasındaki yakın ilişkiyi şu sözlerle açıklamaktadır: “Mızraplı çalgılar grubu içinde Afgan, diğer bir ifadeyle Tacik veya Buhara rubabı, hem kendine özgü dış görünüşü hem de son derece zengin tını özellikleri nedeniyle özel bir yere sahiptir. Özellikle Buhara ve Semerkant'ta yaygınlaşmıştır. Günümüzde ise başta Buhara'dan göç eden müzisyenler arasında olmak üzere Taşkent dâhil Özbekistan'ın çeşitli şehirlerinde de bu çalgıya rastlanmaktadır” (Karomatov, 1972).

Karomatov, Afgan rubabının yapısını ayrıca şu şekilde tanımlamaktadır: “Günümüzde Özbekistan'da yaygın olarak kullanılan Afgan veya Buhara rubabı, yan oyuklara sahip büyük, derin ve kama biçimli bir gövde ile yuvarlak bir burgu kutusuyla sonlanan kısa bir saptan oluşmaktadır” (Karomatov, 1972).



Fotoğraf 6. Afgan rubabının yandan görünümü
(Karomatov, 1972, s. 142)



Fotoğraf 7. Afgan rubabının arkadan görünümü
(Karomatov, 1972, s. 141)

Bu gözlemler, geleneksel olarak Afgan rubabı olarak adlandırılan çalgının, birçok araştırmacının Buhara rubabı olarak tanımladığı çalgının temel yapısal özelliklerine sahip olduğunu bir kez daha göstermektedir. Tamara Vyzgo, *Orta Asya Müzik Çalgıları* adlı temel monografisinde, Orta Çağ Orta Asya minyatürleri üzerine yaptığı kapsamlı incelemeye dayanarak *Orta Asya rubabı* kavramını ortaya koymuştur. Vyzgo şöyle yazmaktadır:



Fotoğraf 8. Orta Asya rubabı (Vyzgo, 1980)

“Orta Asya rubabının tipik bir örneği, *Şehname* yazmasına ait, sanatçı Muhammed Murad Semerkandî tarafından yapılmış 16. yüzyıl ortalarına tarihlenen bir minyatürde görülmektedir. Söz konusu minyatürde Kay Kāvus, hizmetkârlarıyla çevrili biçimde tasvir edilmiştir (Özbekistan SSC Bilimler Akademisi Şarkiyat Enstitüsü, No. 1811, vr. 65a). Minyatürde betimlenen rubab icracısı, kompozisyonun genel sanatsal anlayışıyla bütünüyle uyumludur. Müzisyenin elinde tuttuğu çalgının da Orta Çağ Semerkant halk müzik çalgılarının tipik bir örneğini temsil ettiği düşünülebilir. Günümüz Buhara rubabında olduğu gibi, çalgının gövdesi biri parşömenle, diğeri ise ahşap ses tablasıyla kaplanmış iki eşit olmayan bölüme ayrılmıştır. Ayrıca geriye doğru kıvrılan bir burgu kutusuyla sonlanan nispeten kısa bir sapa sahiptir. Bunun yanında Orta Çağ müzisyeni çalgıyı, günümüz rubab icracılarıyla tamamen aynı biçimde, dizlerinin üzerinde yatay konumda tutmakta ve tellere mızrapla vurmaktadır” (Vyzgo, 1980).

Vyzgo ayrıca şu gözlemlerde bulunmaktadır: “Pamir bölgesinde, günümüzde ‘Afgan’ rubabı olarak bilinen, daha gelişmiş bir rubab türü de bulunmaktaydı. Bu çalgı, enine bir oyukla eşit olmayan iki bölüme ayrılmış oldukça derin bir gövdeye sahiptir. Daha geniş olan üst bölüm deriyle kaplanmış, daha dar ve uzun olan alt bölüm ise ahşap bir ses tablasıyla donatılmıştır. Çalgıda altı icra teli ve burguları yanlara yerleştirilmiş dokuz rezonans teli bulunmaktadır. Zengin biçimde süslenmiş gövdesi, ahşap oymacılığındaki üstün ustalığı göstermektedir. Çalgı Zarubin tarafından Penc Nehri kıyısındaki Şugnan bölgesinden temin edilmiştir. Yapı ve işçilik bakımından daha önce tanımlanan diğer rubablardan öylesine belirgin biçimde ayrılmaktadır ki Pamir bölgesine dışarıdan gelmiş olduğu makul biçimde düşünülebilir. Büyük olasılıkla, o dönemde olduğu gibi günümüzde de son derece yaygın olduğu Buhara’dan Şugnan’a ulaşmıştır” (Vyzgo, 1980).

Vyzgo’nun ayrıntılı betimlemesi, Afgan rubabı olarak adlandırılan çalgının yapısal özelliklerinin Buhara rubabıyla büyük ölçüde örtüştüğünü ve iki çalgının icra pratiklerinin özdeşliğini doğrulayan ikna edici kanıtlar sunmaktadır.

Rubabın bölgesel türlerine ilişkin ek kanıtlar, F. Karomatov ve N. Nurdzhanov’un *Pamirlerin Müzik Sanatı* adlı monografisinde de yer almaktadır: “Geçmişte bazı büyük yerleşim merkezlerinde Kabul rubobu (*rubobi qobuli*) olarak bilinen başka bir rubob türü de yaygın olarak kullanılmaktaydı” (Karomatov, 1972). Yazarlar bu çalgıyı tanımlarken önemli bir not düşmektedir: “Bu terimin ‘Afgan’ rubobunu, yani Buhara veya Tacik rubobunu ifade ediyor olması mümkündür” (Karomatov, 1972). Bu değerlendirme, Orta Asya rubabının birbiriyle bağlantılı çok sayıda bölgesel türünün bulunduğuyla ilişkin bu çalışmada ileri sürülen varsayımı daha da desteklemektedir.

Özbek çalgı yapımcılığının seçkin ustalarından Usta Usman Zufarov’un en büyük oğlu ve filoloji bilimleri adayı Tukhtamurod Zufarov’un görüşleri bu bağlamda özellikle önem taşımaktadır. Zufarov, babasının yaşamı ve sanatsal faaliyetlerine adanmış *Çalgı ve Yapım Tarihi* adlı kitabında şöyle yazmaktadır: “Eski dönemlerden itibaren Belh’in nüfusu Afganlardan değil, başta Özbekler olmak üzere esas olarak Türk halklarından oluşmaktaydı. Bu topluluklar, çok eski zamanlardan beri millî müzik çalgılarının yapımıyla uğraşmaktaydı” (Zufarov, 2014).



Fotoğraf 9. Usta U. Zufarov’un Afgan rubabı yapımı (T. Zufarov, 2014, s. 97)

Zufarov ayrıca şu hususu vurgulamaktadır: “Müzik çalgıları belirli bir milletin veya etnik grubun adıyla değil, ayırt edici özelliklerine göre adlandırılır. Dolayısıyla ‘Afgan rubabı’ terimini kullandığımızda, bu çalgının yalnızca Afgan

halkına ait olduğunu düşünmemeliyiz. İnsan ruhunun en ince hareketlerini aktarabilecek ölçüde son derece etkileyici bir tınıya sahip olması nedeniyle, bu adlandırma tarihsel açıdan kesin kabul edilemez” (Zufarov, 2014).

Bu yorum, *Afgan rubabı* adlandırmasının etnik aidiyeti belirleyen bir ifade olarak değil, öncelikle tarihsel ve organolojik bir terim olarak anlaşılması gerektiği yönündeki görüşü bir kez daha desteklemektedir.

Afgan rubabı, eski dönemlerden bu yana Orta Asya halkları ile Doğu’nun birçok ülkesinde en sevilen müzik çalgılarından biri olmayı sürdürmüştür. Bu çalgıdaki üstün ustalıklarını yansıtan birçok ünlü virtüözün *Rubobi* unvanıyla anılması dikkat çekicidir. Büyük İpek Yolu döneminde tüccarlar, kendi icra ettikleri çalgıları müzikseverlere sıklıkla hatıra hediyesi olarak sunmuşlardır. Böylece Doğu halklarının müzik çalgılarını uzak coğrafyalara tanıtmış ve millî müzik kültürlerinin yayılması ile gelişimine önemli katkıda bulunmuşlardır.



Fotoğraf 10. Modernleştirilmiş Afgan rubabı
(Tashmatova, 2006, s. 54)



Fotoğraf 11. Modifiye edilmiş Afgan rubabı
(Tashmatova, 2023, s. 32)

Özbek çalgı yapım ustaları, dünya organolojisinin kazanımlarını yaratıcı biçimde özümsemiş; Doğu ülkelerinde geliştirilen müzik çalgılarının yapım ilkelerini dikkatle inceleyerek bunları kendi dönemlerinin icra gereksinimlerine göre yeniden yorumlamışlardır. Yapım malzemelerinin seçiminde kalite ve akustik verimlilik belirleyici olmuş; farklı ağaç türleri, deri, teller, burgular ve mızraplar kullanılmıştır. Çalgıların modernleştirilmesine yönelik teknolojiler geliştikçe bu unsurlar da sürekli olarak iyileştirilmiştir.

Halk çalgılarının yapımına ilişkin bu temel konular yalnızca Özbek araştırmacılar tarafından değil, Türk dünyasının diğer ülkelerinden bilim insanları tarafından da incelenmiştir. Bu bağlamda Saadat Abdullayeva’nın *Azerbaycan Halk Müzik Çalgıları* adlı organolojik çalışması özellikle dikkat çekicidir (Abdullayeva, 2000). Yazar bu eserinde, müzik çalgılarının yapımında kullanılan malzemeleri ayrıntılı biçimde incelemekte ve bu malzemelerin tını kalitesi üzerindeki belirleyici etkisini ortaya koymaktadır. Abdullayeva’nın kapsamlı araştırması, çağdaş etnomüzikolojinin yöntemsel temellerini önemli ölçüde genişletirken aynı zamanda çalgı icrasının tını çeşitliliğinin, ifade gücünün ve teknik olanaklarının zenginleşmesine katkı sağlamaktadır.

Benzer süreçlerin 1930’lu yıllarda Azerbaycan’da da yaşandığı belirtilmelidir. Bu dönemde geleneksel halk çalgılarının geliştirilmesi ve modernleştirilmesine yönelik kapsamlı çalışmalar yürütülmüştür (Kerimov, 1959). Söz konusu gelişmeler, Özbekistan ile Azerbaycan arasındaki kültürlerarası ilişkileri önemli ölçüde güçlendirmiş ve çalgı icrası alanındaki sanatsal etkileşimi yoğunlaştırmıştır. Özbek ve Azerbaycan halklarının müzik çalgıları arasındaki yakın benzerlik, Azerbaycan halk ezgilerinin, düzenlemelerin, transkripsiyonların ve Azerbaycanlı bestecilerin özgün eserlerinin hem konser repertuarına hem de eğitim programlarına dâhil edilmesini mümkün kılmıştır.

İcracıların sanatsal birikimi ve çok sayıda gönüllünün özverili çalışmaları sayesinde Afgan rubabı gelişimini sürdürmüş, yeni tını özellikleri kazanmış ve icra kolaylığını artırmaya yönelik aşamalı yapısal değişikliklere uğramıştır. Çalgı, tarihsel gelişimi boyunca birbirini izleyen çeşitli iyileştirme aşamalarından geçmiştir. 1940’lı yıllarda Afgan rubabı, Özbekistan’ın Onur Sanatçısı Profesör Ashot Petrosyants ile çalgı tasarımcısı Savely Didenko tarafından önemli ölçüde modernleştirilmiştir. Petrosyants, *Çalgıbilim: Özbek Halk Müzik Çalgıları* adlı temel eserinde yeniden

yapılandırılan çalgıyı şu şekilde tanımlamaktadır: “Yeniden yapılandırılan Afgan rubabı, ses alanı bakımından Kaşgar rubabı gibi orta bölgede yer almaktadır” (Petrosyants, 1990).

Bu açıklama, yapısı geleneksel modelden çeşitli yönleriyle ayrılan modernleştirilmiş çalgıya ilişkindir. Çalgının çağdaş icra uygulamalarının gerekliliklerine uyarlanması sürecinde sap uzatılmış ve sabit perdeler eklenmiştir. Bunun sonucunda, yan oyukların ötesinde yer alan ikinci ahşap rezonans bölmesi kısaltılmıştır. Gövdenin ön bölümü genişletilmiş, çalgının perde düzeni ise on iki eşit aralıklı tampere sisteme dayanan tamamen kromatik bir yapıya dönüştürülmüştür. Geleneksel Afgan rubabından farklı olarak, yeniden yapılandırılan bu modelde rezonans tellerine yer verilmemiştir (Tashmatova, 2006).

Özgün ahşap burgular mekanik akort düzenekleriyle değiştirilmiştir. Üçüncü tek tel dışında, bağırsak tellerin yerine naylon teller kullanılmıştır; üçüncü tel ise özgün yapısını korumuştur.

Ses, ebonit bir mızrap aracılığıyla üretilmektedir. Çalgı, yumuşak ve kadifemsi tınısıyla ayırt edilmekte; tek ve çift vuruş, üçleme, staccato, pizzicato, arpej, tremolo ve glissando gibi geniş bir icra teknikleri yelpazesinin kullanılmasına olanak sağlamaktadır. Geleneksel Afgan rubabından farklı olarak modernleştirilmiş çalgı, yalnızca Özbek klasik müziğinin değil, çağdaş Özbek bestecilerinin eserlerinin ve Batı klasik müziği repertuarının da icrasına uygundur (Tashmatova, 2014).

Bu önemli geliştirmelere rağmen bazı ergonomik güçlükler çözülememiştir. Çalgının gövdesinin kendine özgü biçimi nedeniyle icracılar, klavyenin en üst pozisyonlarına ulaşmakta ciddi zorluk yaşamıştır. Üst bölgede çalabilmek için temel destek noktası olan sol el başparmağının sapın üzerinde kalması gerekmektedir. Ancak uygulamada icracılar çoğu zaman başparmaklarını aşağı indirmek zorunda kalmış; bu durum doğru çalım pozisyonunun bozulmasına, entonasyonun kesinliğini yitirmesine ve ses kalitesinin düşmesine yol açmıştır.



Fotoğraf 12. Beş telli Afgan rubabı (Tashmatova, 2023, s. 29)



Fotoğraf 13. Modifiye edilmiş yedi telli Afgan rubabı (Tashmatova, 2023, s. 29)

Fotoğraf 12-13'te ele alınan tarihsel, yapısal ve icraya ilişkin özellikler, rubab çeşitleri arasındaki ortak yönleri ve bölgesel farklılıkları ortaya koymaktadır. Bu ilişkileri daha açık biçimde göstermek amacıyla, çalışmada incelenen çalgıların temel özellikleri Tablo 1'de karşılaştırmalı olarak özetlenmiştir.

Tablo 1. Orta Asya rubab çeşitlerinin karşılaştırmalı özellikleri

Rubab çeşidi	Coğrafi ilişki	Gövde yapısı	Ses tablası	Teller	İcra tekniği	Ayırt edici özellik
Afgan rubabı	Özbekistan, Afganistan, Tacikistan	Yan oyuklara ve kısa sapa sahip derin, kama biçimli gövde	Üst bölüm deri, alt bölüm ahşap	Geleneksel biçiminde beş ana tel ve rezonans telleri	Yatay konumda mızrapla çalınır	Zengin ve yumuşak tını; Buhara ve Tacik rubablarıyla yakından ilişkilidir
Buhara rubabı	Buhara ve Semerkant	Eşit olmayan iki bölüme ayrılmış büyük ve derin gövde	Deri ve ahşap ses tablaları	Tarihsel modele göre değişir	Yatay konumda mızrapla çalınır	Literatürde sıklıkla Afgan rubabıyla yapısal olarak özdeş veya yakından ilişkili kabul edilir
Tacik rubabı	Tacikistan ve Orta Asya	Afgan/Buhara türüne benzer	Deri kaplı rezonans bölümü	Ana teller ve rezonans telleri	Mızrap tekniği	Çoğu zaman Afgan/Buhara rubab ailesinin bölgesel bir adlandırması olarak değerlendirilir
Pamir rubobu	Pamir bölgesi	Eşit olmayan bölümlere ayrılmış derin gövde	Üst bölüm deri, alt bölüm ahşap	İncelenen örnekte altı icra teli ve dokuz rezonans teli	Yatay konumda çalınır	İncelenen örneğin Buhara'dan getirilmiş olabileceği düşünülmektedir
Hint rababı	Hindistan	Yan oyuklara sahip derin, kama biçimli gövde	Deri ses tablası	İncelenen kaynaklarda tutarlı biçimde belirtilmemiştir	Mızrap tekniği	Afgan rubabıyla güçlü yapısal benzerlik gösterir
Keşmir rababı	Keşmir	Afgan rubabına benzer dış görünüş ve yapısal tasarım	Deri kaplı gövde bölümü	Modele göre değişir	Yatay konumda mızrapla çalınır	Görünüş, çalım pozisyonu ve ses üretimi bakımından Afgan rubabına büyük ölçüde benzer
Sarangi	Kuzey Hindistan	Tek parça ağaçtan oyulmuş gövde	Deri ses tablası	Birden fazla melodi ve rezonans teli	Dikey konumda yayla çalınır	Bazı yapısal benzerlikler taşımasına rağmen icra tekniği bakımından temel olarak ayrılır
Modernleştirilmiş Afgan rubabı	Özbekistan	Uzatılmış sap, kısaltılmış ikinci rezonans bölmesi ve genişletilmiş gövde	Değiştirilmiş yapı	Kromatik sistem; rezonans telleri çıkarılmıştır	Mızrap tekniği	On iki eşit aralıklı tampere sisteme ve çağdaş repertuvara uyarlanmıştır
Modifiye edilmiş yedi telli Afgan rubabı	Özbekistan	Ergonomik olarak yeniden tasarlanmış gövde ve sap	Modernleştirilmiş rezonans yapısı	Yedi tel	Mızrap tekniği	Genişletilmiş ses alanı, üst pozisyonlara daha kolay erişim ve artırılmış teknik serbestlik

Not. Karşılaştırma; Fitrat, Belyaev, Avedova, Karomatov, Vyzgo, Kasliwal, Alender, Petrosyants ve Tashmatova tarafından sunulan betimlemeler ile görsel materyallere dayanmaktadır. Sınıflandırmalar, kesin etnik kategoriler olarak değil, organolojik ve tarihsel ilişkiler olarak değerlendirilmelidir.

Sonuç

Bunun sonucunda müzisyenler, çalgının teknik ve sanatsal potansiyelini tam olarak kullanamamıştır. Saf ve rezonanslı bir ses elde edebilmek için icracılar çoğu zaman bedenlerini doğal olmayan biçimde sola doğru eğmek zorunda kalmış; bu durum fiziksel rahatsızlığa yol açmış ve teknik hareket özgürlüğünü sınırlandırmıştır. Bu eksikliklerin giderilmesi gereksinimi, çağdaş profesyonel icranın taleplerini karşılamak üzere bilimsel temellere dayalı biçimde geliştirilmiş modifiye bir Afgan rubabının ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Bu yeniliğin temel amacı, hem öğrenciler hem de konser icracıları için tasarlanmış, bilimsel temellere dayalı modifiye bir Afgan rubabını geliştirmek ve profesyonel icra pratiğinde yaygın biçimde kullanıma sunmaktır (Tashmatova, 2023). Yeni çalgı; en yüksek düzeyde ergonomik rahatlık, üstün ses üretimi, genişletilmiş bir ses alanı ve belirgin biçimde geliştirilmiş teknik ve sanatsal olanaklar sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Bu hedeflere ulaşmak amacıyla geleneksel beş telli Afgan rubabı, çağdaş müzik icrasının gerekliliklerine tam olarak karşılık veren yedi telli bir çalgıya dönüştürülmüştür. Böylece icracıların üst bölgelerdeki pasajları serbestçe çalabilmeleri ve sürekli olarak yüksek ses kalitesini koruyabilmeleri mümkün hâle gelmiştir.

Anvar Lutfullaev ve Tamara Solomonova, *Özbek Halk Müzik Çalgıları* adlı eğitimsel ve yöntemsel el kitabında, Afgan rubabı ile Kaşgar rubabını Özbekistan'daki profesyonel müzik eğitimi sisteminde kullanılan başlıca rubab çeşitleri olarak tanımlamaktadır. Yazarlar Afgan rubabını şu şekilde açıklamaktadır: “Günümüzde Özbekistan'da kullanılan Afgan ya da Buhara rubabı, yan oyuklara sahip büyük, derin ve kama biçimli bir gövde ile yuvarlak bir burgu kutusuyla sonlanan kısa bir saptan oluşmaktadır” (Lutfullaev & Solomonova). Çağdaş Özbek eğitim literatüründe yer alan bu tanımlama, Afgan ve Buhara rubabları arasındaki yakın ilişkiyi bir kez daha doğrulamakta ve bu çalgının yapısal özelliklerine ilişkin yerleşik bilimsel geleneği yansıtmaktadır.

Böylece Afgan rubabının temsili bir örnek olarak ele alındığı Orta Asya rubab çeşitlerinin tarihsel gelişiminin incelenmesi, çalgı icrasının tükenmez sanatsal potansiyelini ve sürekli genişleyen ifade olanaklarını ortaya koymaktadır. Çalgının ses alanının genişletilmesi, ses alanında daha özgür hareket etmeyi sağlamakta, icra rahatlığını artırmakta ve daha doğru ve incelikli bir entonasyona imkân vermektedir. Bunun sonucunda modifiye edilmiş Özbek halk müzik çalgıları, çağdaş müzik icrasının hemen her alanında giderek daha önemli bir konum kazanmıştır. Bu çalgıların teknik olanakları, yalnızca geleneksel halk ve klasik repertuarın değil, Özbek bestecilerin büyük ölçekli eserlerinin ve dünya müzik kültürünün başyapıtlarının da icra edilmesini mümkün kılmaktadır. Özbek halk müzik çalgılarının modifikasyonuna yönelik yaratıcı sürecin başarıyla devam ettiği ve önemli bir gelecek potansiyeline sahip olduğu söylenebilir. Çağdaş müzisyenler tarafından üstün bir sanat anlayışıyla icra edilen modifiye Özbek millî çalgıları, yirmi birinci yüzyılda Özbekistan'ın millî müzik sanatının daha da geliştirilmesindeki en umut verici yönlerden birini temsil etmektedir (Tashmatova, 2026).

Özbek halk müzik çalgılarının modifiye edilmesi sürecinin özünde sürekli ve tükenmez bir nitelik taşıdığı vurgulanmalıdır. Devam eden iyileştirmeler, genç icracıların saygın uluslararası yarışmalara başarıyla katılmaları, ödülleri kazanmaları ve Özbekistan'ın millî müzik kültürünü dünyanın önde gelen konser sahnelerinde temsil etmeleri için yeni olanaklar yaratmaktadır. Aynı zamanda Özbek halk müzik çalgıları, gelecekte yapılacak müzikolojik, organolojik ve etnomüzikolojik araştırmalar için paha biçilmez bir kaynak oluşturan temel bir sanatsal ve kültürel miras olma özelliğini sürdürmektedir. Bu çalgıların tarihsel evrimi, yapısal çeşitliliği ve genişleyen icra potansiyeli, yeni bilimsel araştırmalar için verimli bir zemin sunmaya devam etmektedir.

Bu çalgılar arasında modifiye edilmiş Afgan rubabı özellikle önemli bir konuma sahiptir. Tarihsel özgünlüğü modern teknik ve akustik olanaklarla birleştiren bu çalgı, yirmi birinci yüzyılda Özbekistan'ın millî müzik kültürünün daha ileri düzeyde geliştirilmesine katkı sağlayan öncelikli çalgılardan biri hâline gelmiştir.

Kaynakça

- Abdullayeva S. (2000). *The Folk Musical Instruments of Azerbaijan (A Musicological and Organological Study)*. Baku.
- Alender I. (1979). *Musical Instruments of India*. Moscow.
- Avedova N. (1966). *The Art of Decorating Uzbek Musical Instruments*. Tashkent.

- Belyaev V. (1933). *Musical Instruments of Uzbekistan*. Moscow.
- Ergashev G. (2004). *Afg'on rubobi darsligi*. Tashkent.
- Fitrat A. (1993). *Uzbek Classical Music and Its History*. Tashkent.
- Karomatov F. (1972). *Uzbek Instrumental Music*. Tashkent.
- Karomatov F., Nurdzhanov N. (1978). *The Musical Art of the Pamirs*. Book One. Moscow.
- Kasliwal S. (2001). *Classical Musical Instruments*. New Delhi.
- Kerimov K. (1959). *The Orchestra of Azerbaijani Folk Instruments*. Baku.
- Lutfullaev A., Solomonova T. (2005). *Uzbek Folk Musical Instruments. Part I*. Tashkent.
- Petrosyants A. (1990). *Instrumentology. Uzbek Folk Musical Instruments*. Tashkent.
- Semenov A. (1946). *The Central Asian Treatise on Music by Darvish Ali (17th Century)*. Tashkent.
- Tashmatova A. (2006). *Catalogue of the Museum of Musical Instruments*. Tashkent.
- Tashmatova A. (2014). *Anthology of Folk Musical Instruments*. Tashkent.
- Tashmatova A. (2023). *The Creation of Modified Uzbek Folk Musical Instruments*. Tashkent.
- Tashmatova, A.R. (2026). Comparative analysis of Uzbek and Chinese national musical instruments. *Journal of Turkish Organology*, 3(1), 29-38.
- Vadya-Darsan (2003). *Catalog of the exhibition of Indian musical instruments*. New Delhi, India.
- Vyzgo T. (1980). *Musical Instruments of Central Asia*. Moscow.
- Zufarov T. (2014). *The Instrument and the History of Its Manufacture*. Tashkent.



Research Article

The Afghan rubab in Central Asian and Turkic musical culture: Historical development, structural features, and modernization

Azatgul Rakhimovna Tashmatova²

Department of Folk Instrument Performance, State Conservatory of Uzbekistan, Tashkent, Uzbekistan

Article Info

Received: 13 May 2026

Accepted: 31 July 2026

Published: 30 September 2026

Keywords

Afghan rubab
Central Asian musical instruments
Instrument modernization
Instrument modification
Organology
Turkic musical culture

Abstract

This study examines the historical development, structural characteristics, and modernization of the Afghan rubab within the broader context of Central Asian and Turkic musical culture. Drawing on historical sources, organological studies, visual materials, museum specimens, and the author's own scholarly and practical investigations, the article compares the Afghan rubab with related regional varieties, including the Bukhara, Tajik, Pamiri, Indian, and Kashmiri rubabs, as well as the sarangi. The comparative analysis focuses on body construction, soundboard materials, string systems, playing position, sound production, and performance technique. The findings reveal that the Afghan rubab shares substantial structural and functional similarities with the Bukhara and Tajik rubabs, particularly in its deep wedge-shaped body, lateral recesses, short neck, leather-covered resonating section, and horizontal plectrum technique. The Pamiri and Kashmiri varieties also display notable similarities in body form, playing position, and string organization, while the Indian rabab shows close structural affinities. By contrast, the sarangi differs fundamentally in its vertical playing position and bowed performance technique. These comparisons support the view that the Afghan rubab should be understood as part of an interconnected Central Asian rubab family rather than as an instrument belonging exclusively to a single national tradition. The study further traces the modernization of the instrument in Uzbekistan, including changes in neck length, fret structure, tuning mechanisms, string materials, tonal range, and ergonomic design. Particular attention is given to the modified seven-string Afghan rubab, which provides easier access to the upper register, improved intonation, greater technical freedom, and expanded performance possibilities. The study concludes that the historical continuity and modern transformation of the Afghan rubab contribute significantly to contemporary performance, music education, orchestral practice, and the preservation of Turkic musical heritage.

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

Tashmatova, A.R. (2026). The Afghan rubab in Central Asian and Turkic musical culture: Historical development, structural features, and modernization. *Türk Müziği*, 6(3), 199-209. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.22846633>

Introduction

Musical instruments constitute an invaluable cultural heritage of the peoples of the world. Distinguished by their unique forms, exquisite ornamentation, diverse timbral characteristics, and performance techniques, they form a fundamental layer of the national musical culture of Uzbekistan. Within the spiritual heritage of the Uzbek people, musical instruments occupy a central place both in professional performance practice and in everyday life. Over the course of many centuries, through the efforts of numerous generations, they have evolved into an important aesthetic value that is of considerable interest not only to scholarship but also to contemporary musical creativity. The modernization and modification of national musical instruments in accordance with the requirements of contemporary performance practice have played a significant role in the historical development of folk instrumental

² Prof.Dr., Department of Folk Instrument Performance, State Conservatory of Uzbekistan, Tashkent, Uzbekistan. Email: tasmatovaazatgul@gmail.com ORCID: 0009-0006-3562-5133

culture. Particularly illustrative in this respect are the Afghan rubab and the Kashgar rubab, which represent the most widely used Central Asian varieties of the rubab in modern performance practice and music education.



Photo 1. Afghan rubab (Ergashev, 2004:1)

One of the most widespread plucked string instruments of the Uzbek people is the Afghan rubab, whose origins and historical development date back to remote antiquity. Numerous legends, myths, and narratives exist concerning the emergence of the Afghan rubab. One such legend was published by the Uzbek performer and professor of the Department of Folk Instrument Performance at the State Conservatory of Uzbekistan, Gulyamkadir Ergashev, in his instructional manual devoted to the Afghan rubab.

According to this legend, the only daughter of the Khan of Bukhara fell gravely ill, and none of the renowned physicians was able to cure her. The Khan therefore proclaimed: “Whoever heals my daughter shall marry her and receive half of my kingdom.” (Ergashev, 2004). Shortly thereafter, a handsome young man originally from the city of Balkh in Afghanistan, who was then living in Bukhara, approached the Khan and requested permission to treat the princess. Although the Khan regarded him with considerable skepticism, he nevertheless granted his request.



Photo 2. Afghan rubab (From a personal archive of Tashmatova A.)

Rather than approaching the princess directly, the young man first spoke with her closest companion and asked about the princess's daily life. The companion replied that the princess occupied herself with nothing, spoke to no one, never smiled, and spent her days gazing at a peacock, admiring the splendor of its brilliant feathers whenever it spread them. She repeatedly lamented: “If only this peacock could sing, it would heal my suffering.” (Ergashev, 2004). Having learned this, the young craftsman returned to his workshop and created an extraordinary musical instrument—a rubab whose appearance closely resembled that of a peacock. It was decorated with vivid colors, its tuning pegs resembled peacock feathers, and its timbre approached the expressive qualities of the human voice. Taking the newly created instrument with him, he entered the Khan's palace, silently seated himself beside the princess, and began performing melodies of exceptional beauty. The princess listened attentively, gradually began to smile, and eventually entered into conversation with the gifted young musician.

The method of music therapy proposed by the talented craftsman, based upon the daily experience of listening to the rubab, proved remarkably effective. Within only a few days the princess recovered, regained her emotional balance, and became even more beautiful than before. Witnessing this miraculous transformation, the astonished Khan fulfilled his promise: he gave his daughter in marriage to the musician and granted him half of his kingdom.

The inventor of the remarkable musical instrument lived a long and happy life with the princess. Their descendants continued to perform on the rubab in Bukhara for many years, further improving the instrument created by their father, who also continued his practice of healing people through music performed on his miraculous rubab.

Proceeding from this tradition, distinguished Uzbek performers, instrument makers, and educators—including T. Zufarov and G. Ergashev—emphasized that the sound of this instrument possesses the power to heal emotional suffering, expressing the deepest cries, sighs, and lamentations of the human soul. For this reason, they referred to it as the instrument that "expresses the lament of the soul". Owing to an inaccurate translation into Russian, however, the instrument continues to be known as the Afghan rubab, despite the fact that, according to this legend, its invention belonged to a master musician from Bukhara. Consequently, from both historical and scholarly perspectives, it appears more appropriate to refer to this instrument as the Bukhara rubab.

Historical evidence presented in numerous scholarly sources likewise supports the conclusion that the origin of the Afghan rubab cannot be directly attributed to the Afghan people. Particularly noteworthy in this regard are the reflections of Abdurauf Fitrat in his book *Uzbek Classical Music and Its History*, where he cites information from an anonymous historical treatise stating that the rubab first appeared in Khorezm during the reign of Muhammad Khorezmshah.



Photo 3. Sarangi (From a personal archive of Tashmatova A.)

Fitrat further writes that in the 1920s an instrument brought from India, known as the *sarangi*, resembled the rubab and initially led him to an erroneous conclusion (Fitrat, 1993). In a number of historical and reference publications, this instrument is indeed identified as the *sarangi*. The organologist Israel Alender, in his monograph *Musical Instruments of India*, describes it as follows: "The sarangi is a classical bowed string instrument, widespread primarily in Northern India. It is carved from a single piece of wood and features a leather soundboard with a bridge attached to it" (Alender, 1979). In terms of its method of construction and structural design, the instrument displays certain similarities with the Afghan rubab; however, unlike the latter, it is played with a bow rather than a plectrum. The playing position also differs considerably: whereas the rubab is performed in a horizontal position, the sarangi is held vertically.

Fitrat further emphasizes: "Subsequently, I came across the treatise *Risolai Musiqiy* by Darvish Ali, in which it is stated that this instrument was crafted in Balkh during the reign of Muhammad Khorezmshah and subsequently developed in Khorezm" (Fitrat, 1993). According to Fitrat's description, the body of the instrument consists of four principal components: the upper and lower sections of the body, a short neck, and a pegbox. The body and neck are carved from a single block of wood, whereas the pegbox is manufactured separately and attached to the neck. The upper and lower sections of the body are separated by lateral recesses measuring approximately 2.5 cm. The upper section is 21 cm in length and 18 cm in width and is covered with deer or goat skin. The lower section measures 28 cm in length and 10 cm in width. The narrowing section connecting the body to the neck measures approximately 5 cm. A thin wooden soundboard is attached to the lower section of the body, while the bridge is positioned approximately four finger-widths above the bottom of the instrument (Fitrat, 1993).

Professor Alexander Semenov, in his monograph *The Central Asian Treatise on Music by Darvish Ali (17th Century)*, observed: "The rebab is a string instrument which, according to our author, became widespread in Central

Asia during the reign of Sultan Muhammad Khorezmshah (596/1200–617/1220), shortly before the Mongol invasion led by Genghis Khan. During this period there lived at the Khorezmshah's court the unparalleled rebab virtuoso Ustad Mahmud. Following the collapse of Muhammad Khorezmshah's empire, he migrated to Asia Minor, where he found refuge under the patronage of the celebrated Persian poet Jalal al-Din Rumi (d. 1273), himself a native of Central Asia. For a period, Ustad Mahmud performed at Rumi's court and enjoyed the poet's profound esteem. The rebab possessed five strings, four made of silk and one of silver" (Semenov, 1946).

Thus, Fitrat's description of the instrument corresponds almost completely to the construction of the Afghan rubab represented by the unique museum specimen crafted by an unknown Bukhara master, preserved under inventory number 1672 in the Museum of Musical Instruments of the National Musical Instruments Scientific and Experimental Laboratory (*Milliy Cholg'u*) of the State Conservatory of Uzbekistan.

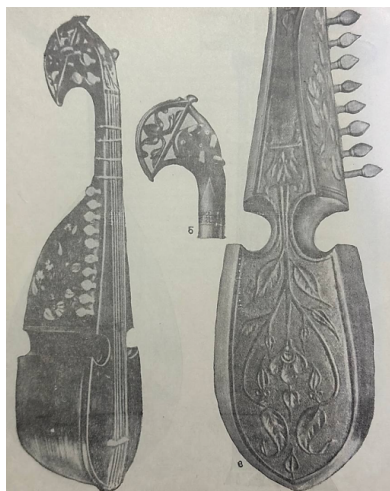


Photo 4. Structural Features of the Afghan Rubab (Avedova, 1966: 71)

In his monograph *Musical Instruments of Uzbekistan*, Viktor Belyaev likewise emphasizes the distinctive construction of the Indian rabab: "The principal distinguishing feature of the Indian rabab, in comparison with all other string instruments widespread in Uzbekistan, lies in its shape. Viewed from above, the instrument resembles a sharply pointed wedge with a rounded lower section. Approximately one-third of the distance from the lower end are two deep lateral recesses. The body is exceptionally deep, its depth exceeding its width by almost one and a half times" (Belyaev, 1933).

Based on Belyaev's detailed description, it may reasonably be concluded that the construction of the Indian rabab bears a remarkable resemblance to that of the Afghan rubab. Such similarity appears entirely natural, since the history of the Afghan rubab is characterized by a highly complex evolution, continuously enriched through the emergence of new historical evidence, scholarly interpretations, and research hypotheses.

Particularly significant in this regard is Nina Avedova's monograph *The Art of Decorating Uzbek Musical Instruments*, in which she provides the following description: "The Afghan rubab, also known as the Bukhara or Tajik rubab, is an instrument widely distributed throughout Uzbekistan, Afghanistan, and Tajikistan. Among Uzbek fretted plectrum instruments, it is distinguished by its characteristic form, closely associated with Afghan and Indian musical instruments. The instrument consists of a large elongated wooden resonating body whose depth exceeds its width by almost one and a half times, and a short neck slightly bent backward with a thick rounded shaft. The broader lower section of the body is rounded, while somewhat above this section, without reaching the middle of the body, there are two deep lateral recesses resembling the horn-shaped curves of the Kashgar rubab. The membrane is made of leather. The instrument possesses five principal gut strings together with ten sympathetic metal strings, the tuning pegs of which are inserted along the body" (Avedova, 1966).

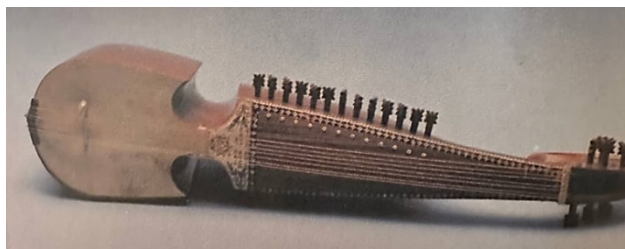


Photo 5. Kashmiri rabab (Catalog of the exhibition of Indian musical instruments, 2003: 12)

Avedova's profound analysis of the structural characteristics of the Afghan rubab and her effort to identify its similarities with the Bukhara, Tajik, Indian, and Kashgar varieties provide substantial grounds for concluding that the Afghan rubab is, in essence, the b u k h a r a rubab. This conclusion becomes increasingly convincing in light of the continuing historical discoveries and new scholarly concepts concerning the origin and development of this instrument, research that continues to evolve within contemporary musicology.

It should be emphasized that contemporary historical musicology continues to reveal new evidence concerning the origin and evolution of musical instruments, thereby broadening and enriching our understanding of their historical development. Of particular scholarly interest in this respect is the work of the performer and researcher S. Kasliwal, who describes the Kashmiri rabab as an instrument virtually identical to the Afghan rubab in its outward appearance, structural design, playing position, and method of sound production. The earliest known written reference to the rabab appears in the treatise *Sangit Parijaat*, composed around 1650. Nevertheless, the name of the instrument occurs considerably earlier in literary sources. For example, the poetry of Jayasi and Kabir contains numerous references to the rabab (Kasliwal, 2001).

It is noteworthy that in 2003, an exhibition of Indian musical instruments from the Museum of the Sangeet Natak Akademi was organized in the Museum of Musical Instruments of the State Conservatory of Uzbekistan. Among the exhibits was the Kashmiri rabab, which has preserved both its aesthetic significance and its relevance in musical performance practice in the twenty-first century.

Equally deserving of attention is the scholarly concept proposed by the distinguished musicologist Professor Fayzulla Karomatov in his monograph *Uzbek Instrumental Music*, in which he demonstrates the close relationship between the Afghan, Tajik, and Bukhara rubabs: "Among the group of plectrum instruments, the Afghan (or Tajik, Bukhara) rubab occupies a special place because of both its distinctive external form and its remarkably rich timbral qualities. It became especially widespread in Bukhara and Samarkand. At present, it may also be encountered in several other cities of Uzbekistan, including Tashkent, primarily among musicians who migrated there from Bukhara" (Karomatov, 1972).

Karomatov further characterizes the construction of the Afghan rubab as follows: "The Afghan, or Bukhara, rubab currently widespread in Uzbekistan consists of a large, deep, wedge-shaped body with lateral recesses and a short neck terminating in a rounded pegbox" (Karomatov, 1972).



Photo 6. Side View of the Afghan Rubab
(Karomatov,1972: 142)



Photo 7. Rear View of the Afghan Rubab
(Karomatov,1972: 141)

These observations once again demonstrate that the instrument traditionally referred to as the Afghan rubab possesses the principal structural characteristics of what many scholars identify as the Bukhara rubab. In her fundamental monograph *Musical Instruments of Central Asia*, Tamara Vyzgo introduced the concept of the Central Asian rubab, formulating it on the basis of an extensive study of medieval Central Asian miniature paintings. She writes:



Photo 8. Central Asian rubab (Vyzgo, 1980:)

“A typical example of the Central Asian rubab is found in a mid-sixteenth-century miniature by the artist Muhammad Murad Samarqandi from a manuscript of the *Shahnameh* (Institute of Oriental Studies of the Academy of Sciences of the UzSSR, No. 1811, fol. 65a), depicting Kay Kāvus surrounded by his attendant. The rubab performer portrayed in the miniature is entirely consistent with the overall artistic conception of the composition. It may be assumed that the instrument held by the musician likewise represents a typical example of the folk musical instruments of medieval Samarkand. As in the case of the modern Bukhara rubab, the body of the instrument is divided into two unequal sections, one covered with parchment and the other with a wooden soundboard. It also possesses a comparatively short neck terminating in a backward-curving pegbox. Furthermore, the medieval musician holds the instrument in exactly the same manner as contemporary rubab performers—horizontally across the knees, striking the strings with a plectrum” (Vyzgo, 1980).

Vyzgo further observes that: “In the Pamir region there also existed a more highly developed variety of the rubab, presently known as the ‘Afghan’ rubab. This instrument possesses a very deep body divided by a transverse recess into two unequal sections. The upper, broader section is covered with leather, while the lower, narrower and longer section is fitted with a wooden soundboard. The instrument has six playing strings and nine sympathetic strings with laterally

positioned tuning pegs. Its richly ornamented body bears witness to the remarkable craftsmanship of wood carving. The instrument was acquired by Zarubin in Shughnan, on the Panj River. It differs so substantially from the other rubabs described—both in construction and craftsmanship—that one may reasonably assume its foreign origin with respect to the Pamir region. Most likely, it reached Shughnan from Bukhara, where it was, at that time as well as today, exceptionally popular” (Vyzgo, 1980). Vyzgo's detailed description provides convincing evidence that the structural characteristics of the so-called Afghan rubab correspond closely to those of the Bukhara rubab and confirm the identity of their performance practice.

Additional evidence concerning the regional varieties of the rubab is presented in the monograph *The Musical Art of the Pamirs* by F. Karomatov and N. Nurdzhanov: “In the past, another variety of the rubob, known as the Kabul rubob (*rubobi qobuli*), was widespread in several large settlements” (Karomatov, 1972). In describing this instrument, the authors include an important note: “It is possible that the term refers to the ‘Afghan’ (Bukhara, Tajik) rubob” (Karomatov, 1972). This observation provides further support for the hypothesis advanced in the present study concerning the existence of numerous interconnected varieties of the Central Asian rubab.

Particularly significant are the views expressed by Tukhtamurod Zufarov, Candidate of Philological Sciences and eldest son of the distinguished Uzbek master instrument maker Usta Usman Zufarov. In his book *The Instrument and the History of Its Manufacture*, dedicated to the life and creative activity of his father, he writes: “Since ancient times, the population of Balkh consisted not of Afghans but primarily of Turkic peoples, including Uzbeks. From antiquity they were engaged in the manufacture of national musical instruments” (Zufarov, 2014).



Photo 9. Usta U. Zufarov Crafting an Afghan Rubab (Zufarov T, 2014: 97)

Zufarov further emphasizes: “Musical instruments are not named after a particular nation or ethnic group, but rather according to their distinctive characteristics. Consequently, when we use the term ‘Afghan rubab’, we should not assume that the instrument belongs exclusively to the Afghan people. Owing to its exceptionally expressive timbre, capable of conveying the most subtle movements of the human soul, such a designation cannot be regarded as historically precise” (Zufarov, 2014).

This interpretation once again supports the conclusion that the designation Afghan rubab should be understood primarily as a historical and organological term rather than as an ethnically determined one.

Since ancient times, the Afghan rubab has remained one of the most beloved musical instruments among the peoples of Central Asia and numerous countries of the East. It is significant that many celebrated virtuoso performers were known by the honorary epithet Rubobi, reflecting their outstanding mastery of this instrument. During the era of the Great Silk Road, merchants frequently presented the instruments they themselves performed on as commemorative gifts to lovers of music. In this way, they introduced the musical instruments of the peoples of the East to distant regions and made an important contribution to the dissemination and development of national musical cultures.



Photo 10. Modernized Afghan Rubab
(Tashmatova, 2006: 54)



Photo 11. Modified Afghan Rubab
(Tashmatova, 2023: 32)

Uzbek master instrument makers creatively assimilated the achievements of world organology, carefully studying the constructional principles of musical instruments developed throughout the countries of the East and reinterpreting them in accordance with the performance requirements of their own historical period. Their selection of construction materials was determined by considerations of quality and acoustic efficiency, including various species of wood, leather, strings, tuning pegs, and plectra, all of which underwent continuous refinement as technologies of instrument modernization evolved.

These essential aspects of folk instrument construction have been examined not only by Uzbek scholars but also by researchers from other countries of the Turkic world. Particularly noteworthy in this regard is the organological study *The Folk Musical Instruments of Azerbaijan* by Saadat Abdullayeva (Abdullayeva, 2000), in which the author provides a detailed analysis of the materials used in the manufacture of musical instruments and demonstrates their decisive influence on tonal quality. Abdullayeva's comprehensive investigation substantially broadens the methodological foundations of contemporary ethnomusicology while simultaneously contributing to the enrichment of the timbral palette, expressive potential, and technical capabilities of instrumental performance.

It should also be noted that similar processes unfolded in Azerbaijan during the 1930s, when comprehensive work aimed at the improvement and modernization of traditional folk instruments was carried out (Kerimov, 1959). These developments significantly strengthened intercultural contacts between Uzbekistan and Azerbaijan and intensified artistic interaction in the sphere of instrumental performance. The close affinity between the musical instruments of the Uzbek and Azerbaijani peoples made it possible to incorporate Azerbaijani folk melodies, arrangements, transcriptions, and original compositions by Azerbaijani composers into concert repertoire as well as educational curricula.

Owing to the artistry of performers and the dedication of numerous enthusiasts, the Afghan rubab continued to evolve, acquiring new timbral qualities and undergoing gradual structural modifications intended to improve performance convenience. Throughout its historical development, the instrument passed through several successive stages of refinement. During the 1940s, the Afghan rubab was substantially modernized by the Honoured Artist of Uzbekistan, Professor Ashot Petrosyants, together with the instrument designer Savely Didenko. In his fundamental work *Instrumentology. Uzbek Folk Musical Instruments*, Petrosyants characterizes the reconstructed instrument as follows: "The reconstructed Afghan rubab, like the Kashgar rubab in terms of its sound range, occupies the middle register" (Petrosyants, 1990).

This description refers specifically to the modernized instrument, whose construction differs in several respects from the traditional model. In adapting the instrument to the requirements of contemporary performance practice, the neck was lengthened and fitted with fixed frets. Consequently, the second wooden resonating chamber located beyond the lateral recess was shortened. The front section of the body became wider, while the instrument's pitch organization was transformed into a fully chromatic system based on twelve-tone equal temperament. Unlike the traditional Afghan rubab, the reconstructed version no longer contains sympathetic strings (Tashmatova, 2006).

The original wooden tuning pegs were replaced with mechanical tuning machines. Gut strings were substituted with nylon strings, with the exception of the third single string, which retained its original construction.

Sound is produced by means of an ebonite plectrum. The instrument is distinguished by its soft, velvety timbre and permits the use of a broad spectrum of performance techniques, including single and double strokes, triplets, *staccato*, *pizzicato*, *arpeggio*, *tremolo*, and *glissando*. Unlike the traditional Afghan rubab, the modernized instrument is suitable not only for the performance of Uzbek classical music but also for compositions by contemporary Uzbek composers as well as works from the Western classical repertoire (Tashmatova, 2014).

Despite these important improvements, certain ergonomic difficulties remained unresolved. Owing to the distinctive shape of the instrument's body, performers experienced considerable difficulty in reaching the highest positions of the fingerboard. In order to play in the upper register, the thumb of the left hand—which serves as the principal point of support—had to remain above the neck. In practice, however, performers were often compelled to lower the thumb, thereby violating the correct playing position and resulting in imprecise intonation and reduced sound quality.



Photo 12. Five-String Afghan Rubab
(Tashmatova, 2023: 29)



Photo 13. Modified Seven-String Afghan Rubab
(Tashmatova, 2023: 29)

The historical, structural, and performance-related characteristics discussed above reveal both the shared features and the regional differences among the rubab varieties. To present these relationships more clearly, the principal characteristics of the instruments examined in the study are summarized comparatively in Table 1.

Table 1. Comparative characteristics of central Asian rubab varieties

Rubab variety	Geographic association	Body structure	Soundboard	Strings	Playing technique	Distinctive feature
Afghan rubab	Uzbekistan, Afghanistan, Tajikistan	Deep, wedge-shaped body with lateral recesses and short neck	Leather upper section and wooden lower section	Five principal strings and sympathetic strings in the traditional form	Played horizontally with a plectrum	Rich, soft timbre; closely associated with the Bukhara and Tajik rubabs
Bukhara rubab	Bukhara and Samarkand	Large, deep body divided into two unequal sections	Leather and wooden soundboards	Varies by historical model	Played horizontally with a plectrum	Frequently identified in the literature as structurally identical or closely related to the Afghan rubab
Tajik rubab	Tajikistan and Central Asia	Similar to the Afghan/Bukhara type	Leather-covered resonating section	Principal and sympathetic strings	Plectrum technique	Often treated as a regional designation of the Afghan/Bukhara rubab family
Pamiri rubab	Pamir region	Deep body divided into unequal sections	Leather upper section and wooden lower section	Six playing strings and nine sympathetic strings in the cited example	Played horizontally	The examined specimen was considered possibly imported from Bukhara
Indian rabab	India	Deep wedge-shaped body with lateral recesses	Leather soundboard	Not consistently specified in the cited sources	Plectrum technique	Strong structural resemblance to the Afghan rubab
Kashmiri rabab	Kashmir	Similar external form and structural design to the Afghan rubab	Leather-covered body section	Varies by model	Played horizontally with a plectrum	Closely resembles the Afghan rubab in appearance, playing position, and sound production
Sarangi	Northern India	Carved from a single block of wood	Leather soundboard	Multiple melody and sympathetic strings	Played vertically with a bow	Structurally similar in some respects, but differs fundamentally in playing technique
Modernized Afghan rubab	Uzbekistan	Lengthened neck, shortened second resonating chamber, widened body	Modified construction	Chromatic system; sympathetic strings removed	Plectrum technique	Adapted to twelve-tone equal temperament and contemporary repertoire
Modified seven-string Afghan rubab	Uzbekistan	Ergonomically redesigned body and neck	Modernized resonating structure	Seven strings	Plectrum technique	Expanded range, easier access to upper positions, and improved technical freedom

Note. The comparison is based on the descriptions and visual materials presented by Fitrat, Belyaev, Avedova, Karomatov, Vyzgo, Kasliwal, Alender, Petrosyants, and Tashmatova. The classifications should be interpreted as organological and historical associations rather than rigid ethnic categories.

Conclusion

Consequently, musicians were unable to realize the full technical and artistic potential of the instrument. In order to produce a pure, resonant tone, performers frequently had to lean their bodies unnaturally toward the left side, creating physical discomfort and limiting technical freedom. The necessity of overcoming these shortcomings naturally led to the scientifically grounded development of a modified Afghan rubab, designed to satisfy the demands of modern professional performance.

The principal objective of this innovation was to create and introduce into widespread professional practice a scientifically designed modified Afghan rubab intended for students and concert performers alike (Tashmatova, 2023). The new instrument was conceived to provide maximum ergonomic comfort, superior sound production, an expanded tonal range, and significantly enhanced technical and artistic capabilities. To achieve these aims, the traditional five-string Afghan rubab was transformed into a seven-string instrument, fully corresponding to the requirements of contemporary musical performance and allowing performers to execute passages in the upper register freely while maintaining consistently high sound quality.

In the educational and methodological manual *Uzbek Folk Musical Instruments*, Anvar Lutfullaev and Tamara Solomonova identify the Afghan rubab and the Kashgar rubab as the principal varieties of the rubab employed within Uzbekistan's system of professional music education. Characterizing the Afghan rubab, the authors note: "The Afghan, or Bukhara, rubab currently used in Uzbekistan consists of a large, deep, wedge-shaped body with lateral recesses and a short neck terminating in a rounded pegbox" (Lutfullaev & Solomonova). This description, presented in contemporary Uzbek educational literature, once again confirms the close relationship between the Afghan and Bukhara rubabs and reflects the established scholarly tradition concerning the structural characteristics of this instrument.

Thus, an examination of the historical development of the Central Asian varieties of the rubab, using the Afghan rubab as a representative example, reveals the inexhaustible artistic potential and continually expanding expressive possibilities of instrumental performance. The extension of the instrument's range ensures greater freedom in navigating the sound space, facilitates comfortable performance, and provides more accurate and refined intonation. Consequently, modified Uzbek folk musical instruments have acquired a position of increasing importance across virtually every sphere of contemporary musical performance. Their technical capabilities make it possible to perform not only traditional folk and classical repertoire but also large-scale works by Uzbek composers and masterpieces of world musical culture. There is every reason to affirm that the creative process of modifying Uzbek folk musical instruments continues successfully and possesses considerable future potential. The modified Uzbek national instruments, performed with remarkable artistry by contemporary musicians, represent one of the most promising directions in the further development of Uzbekistan's national musical art in the twenty-first century (Tashmatova, 2026).

It should be emphasized that the process of modifying Uzbek folk musical instruments is, in essence, continuous and inexhaustible. Ongoing improvements create new opportunities for young performers to participate successfully in prestigious international competitions, achieve prize-winning results, and represent Uzbekistan's national musical culture on the world's leading concert stages. At the same time, Uzbek folk musical instruments remain a fundamental artistic and cultural heritage, serving as an invaluable source for future musicological, organological, and ethnomusicological research. Their historical evolution, constructional diversity, and expanding performance potential continue to provide fertile ground for new scholarly investigations.

Among these instruments, the modified Afghan rubab occupies a particularly significant position. Combining historical authenticity with modern technical and acoustic capabilities, it has become one of the priority instruments contributing to the further development of the national musical culture of Uzbekistan in the twenty-first century.

References

Abdullayeva S. (2000). *The Folk Musical Instruments of Azerbaijan (A Musicological and Organological Study)*. Baku.

- Alender I. (1979). *Musical Instruments of India*. Moscow.
- Avedova N. (1966). *The Art of Decorating Uzbek Musical Instruments*. Tashkent.
- Belyaev V. (1933). *Musical Instruments of Uzbekistan*. Moscow.
- Ergashev G. (2004). *Afg'on rubobi darsligi*. Tashkent.
- Fitrat A. (1993). *Uzbek Classical Music and Its History*. Tashkent.
- Karomatov F. (1972). *Uzbek Instrumental Music*. Tashkent.
- Karomatov F., Nurdzhanov N. (1978). *The Musical Art of the Pamirs*. Book One. Moscow.
- Kasliwal S. (2001). *Classical Musical Instruments*. New Delhi.
- Kerimov K. (1959). *The Orchestra of Azerbaijani Folk Instruments*. Baku.
- Lutfullaev A., Solomonova T. (2005). *Uzbek Folk Musical Instruments. Part I*. Tashkent.
- Petrosyants A. (1990). *Instrumentology. Uzbek Folk Musical Instruments*. Tashkent.
- Semenov A. (1946). *The Central Asian Treatise on Music by Darvish Ali (17th Century)*. Tashkent.
- Tashmatova A. (2006). *Catalogue of the Museum of Musical Instruments*. Tashkent.
- Tashmatova A. (2014). *Anthology of Folk Musical Instruments*. Tashkent.
- Tashmatova A. (2023). *The Creation of Modified Uzbek Folk Musical Instruments*. Tashkent.
- Tashmatova, A.R. (2026). Comparative analysis of Uzbek and Chinese national musical instruments. *Journal of Turkish Organology*, 3(1), 29-38.
- Vadya-Darsan (2003). *Catalog of the exhibition of Indian musical instruments*. New Delhi, India.
- Vyzgo T. (1980). *Musical Instruments of Central Asia*. Moscow.
- Zufarov T. (2014). *The Instrument and the History of Its Manufa*

Araştırma Makalesi

Türk müzik kültürünün dijital platformlardaki eğitimsel aktarımı: YouTube'daki bağlama eğitim içeriklerinin pedagojik kalite açısından incelenmesi

Hüseyin Kaynak^{1*} ve Halil İbrahim Candan²

Türk Müziği, Gaziantep Üniversitesi, Gaziantep, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 6 Temmuz 2026

Kabul: 12 Ağustos 2026

Online Yayın: 30 Eylül 2026

Anahtar Kelimeler

Bağlama eğitimi
Çevrim içi müzik eğitimi
Dijital çalgı öğretimi
YouTube bağlama eğitim kanalları
Türk müziği

Öz

Bu araştırmanın amacı, YouTube platformunda bağlama eğitimine yönelik içerik üreten kanalların eğitim içeriklerini, öğretim yaklaşımlarını ve teknolojik-görsel sunum özelliklerini inceleyerek dijital ortamda gerçekleştirilen bağlama eğitiminin mevcut durumunu ortaya koymaktır. Araştırma, nitel araştırma yaklaşımlarından durum çalışması deseniyle yürütülmüş; araştırma verilerinin elde edilmesinde doküman incelemesi tekniğinden yararlanılmıştır. Araştırmada ölçüt örnekleme yöntemi kullanılarak beş YouTube bağlama eğitimi kanalı seçilmiştir. Araştırmada veri toplama aracı olarak, araştırmacılar tarafından geliştirilen YouTube Bağlama Eğitimi İçerik Kontrol Listesi kullanılmıştır. Araştırma sonucunda, incelenen YouTube kanallarında bağlama eğitiminin ağırlıklı olarak türkü/eser öğretimi ve uygulamalı gösterimler üzerinden yürütüldüğü belirlenmiştir. İçerik boyutunda kısa sap bağlama eğitimi, başlangıç düzeyi dersleri, süsleme teknikleri, nota ve görsel materyal kullanımı ile akort öğretiminin öne çıktığı; orta ve ileri düzey içerikler, uzun sap bağlama eğitimi, teknik egzersizler, ara geçiş çalışmaları ve solfej uygulamalarının ise daha sınırlı kaldığı görülmüştür. Öğretim sürecinde sözlü açıklamalar ve uygulamalı gösterimler yaygın biçimde kullanılırken, teknolojik ve görsel sunum açısından yakın plan kamera çekimlerinin öne çıktığı, birden fazla kamera açısının kullanımının ise oldukça düşük düzeyde kaldığı tespit edilmiştir. Ayrıca, Türk halk müziği icra geleneğinin temel unsurlarından biri olan yöresel tavır öğretimine incelenen kanalların hiçbirinde yer verilmediği belirlenmiştir. YouTube'da bağlama eğitimine yönelik içeriklerin seviyelendirilmiş bir öğretim anlayışıyla yapılandırılması, teknik becerilerin sistematik biçimde geliştirilmesi, teknolojik-görsel sunum olanaklarının daha etkin kullanılması, içerik üreticilerinin daha planlı ve bütüncül öğretim içerikleri hazırlaması ve gelecekteki araştırmalarda dijital bağlama eğitiminin daha geniş örneklemeler üzerinden incelenmesi önerilmektedir.

2822-3195 / © 2026 TM

Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Kaynak, H., ve Candan, H.İ. (2026). Türk müzik kültürünün dijital platformlardaki eğitimsel aktarımı: YouTube'daki bağlama eğitim içeriklerinin pedagojik kalite açısından incelenmesi. *Türk Müziği*, 6(3), 211-230. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.22846712>

Giriş

Müzik eğitimi, yüz yüze etkileşim, gözlem, dinleme, taklit ve uygulamaya dayalı yapısı nedeniyle uzun yıllar ağırlıklı olarak öğretici ile öğrenenin aynı fiziksel ortamda bulunduğu, geleneksel olarak usta çırak yöntemiyle öğretilen bir eğitim modeli içerisinde yürütülmüştür. Ancak dijital teknolojilerin yaygınlaşması ve özellikle pandemi döneminin

¹ Sorumlu yazar, Öğr. Gör. Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Gaziantep, Türkiye. huseyinkaynak40@gmail.com ORCID: 0000-0002-3405-183X

² Arş. Gör. Dr., Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Kahramanmaraş, Türkiye. halilibrahimcandan001@gmail.com ORCID: 0000-0002-2730-4747

getirmiş olduğu çeşitli olumsuzluklarla birlikte çevrim içi öğrenme ortamlarının eğitim yaşamında daha görünür hâle gelmesi, müzik ve çalgı öğretiminin gerçekleştirildiği ortamları da önemli ölçüde çeşitlendirmiştir. Video, ses, grafik ve diğer çoklu ortam bileşenlerinin öğrenme sürecinde birlikte kullanılmasının motivasyonu ve öğrenme çıktılarını destekleyebildiği belirtilirken (Abdulrahman ve diğerleri, 2020), video tabanlı öğretimin etkisinin sunulan bilgiyle birlikte bu bilginin görsel ve pedagojik olarak nasıl yapılandırıldığına da bağlı olduğu ortaya konulmuştur (Mayer ve diğerleri, 2020). Çalgı eğitimi açısından değerlendirildiğinde ise teknolojinin yalnızca geleneksel öğretimi destekleyen yardımcı bir araç olmaktan çıkarak anlamlı öğrenme deneyimlerinin oluşturulmasında pedagojik sürecin bir bileşeni hâline geldiği görülmektedir (Schiavio ve diğerleri, 2020). Nitekim uzaktan yürütülen keman öğretiminin teknik gelişim ve performans bakımından etkili sonuçlar verebildiğine ilişkin bulgular da çalgı öğretiminin fiziksel sınıfın sınırları dışında sürdürülebileceğini göstermektedir (Okan ve Arapgirlioğlu, 2020).

YouTube, müzik ve çalgı öğretiminin dijital ortama taşınmasında öne çıkan platformlardan biri hâline gelmiştir. Platformun videoları durdurma, tekrar izleme ve belirli bölümlere yeniden erişme olanağı sunması, özellikle uygulamaya dayalı müzik öğretimi açısından önemli öğrenme fırsatları sağlamaktadır (Karaçorlu ve Bulut Özek, 2024). YouTube üzerinden gerçekleştirilen piyano öğretimini inceleyen Açiksöz ve Güdek (2018), başlangıçtan ileri düzeye uzanan derslerin teknik çalışma, müzik teorisi, nota öğretimi ve performans uygulamalarıyla sistematik biçimde yapılandırılabilirliğini göstermiştir. Farklı çalgılara yönelik YouTube videolarını inceleyen Uygun (2020) ise bağlama eğitim videolarının diğer bazı çalgılara göre yüksek izlenme sayılarına eriştiğini, ancak düzenli ders serileri ve sistematik öğretim planları açısından eksiklikler bulunduğunu belirlemiştir. Benzer biçimde Gülüm (2023), YouTube'daki keman öğretim kanallarında kanal organizasyonu, oynatma listeleri, içerik çeşitliliği, video kalitesi ve kullanıcı etkileşiminin dijital öğretimin niteliğiyle ilişkili olduğunu ortaya koymuştur. Bağlama özelinde Atmaca ve Gereken (2023) de öğrencilerin YouTube'u ders tekrarı, yeni eser öğrenme, teknik sorunlara çözüm bulma ve farklı icracıları gözlemleme amacıyla kullandıklarını belirlemiştir. Bütün bu çalışmalar birlikte değerlendirildiğinde YouTube'un artık müzik performanslarının paylaşıldığı bir platform olmasının dışında çalgı öğretiminin, repertuvar aktarımının ve bireysel müzik öğreniminin gerçekleştiği önemli bir dijital eğitim ortamına dönüştüğü de görülmektedir.

Günümüzde, YouTube'un müzik ve çalgı öğretiminde giderek daha belirgin bir öğrenme ortamına dönüşmesi, özellikle bağlama eğitiminin dijital platformlarda nasıl yapılandırıldığına incelenmesini gerekli kılmaktadır. Mevcut çalışmalar YouTube'un çalgı öğretiminde kullanımını, kullanıcı deneyimlerini ve farklı enstrümanlara yönelik içerikleri çeşitli açılardan ele almış olsa da bağlama eğitiminin içerik, öğretim düzeni ve teknolojik-görsel sunum boyutlarını birlikte inceleyen çalışmalar sınırlıdır. Bu noktadan hareketle araştırmanın amacı, YouTube platformunda bağlama eğitime yönelik içerik üreten kanalların eğitim içeriklerini, öğretim yaklaşımlarını ve teknolojik-görsel sunum özelliklerini inceleyerek dijital ortamda gerçekleştirilen bağlama eğitiminin mevcut durumunu ortaya koymaktır.

YouTube ve Müzik Eğitimi

YouTube, günümüzde dünyanın en yaygın video paylaşım platformlarından biri olmasının yanı sıra eğitim amaçlı içeriklerin üretildiği, paylaşıldığı ve milyonlarca kullanıcı tarafından erişilebilen önemli bir dijital öğrenme ortamı olarak kabul edilmektedir. Görsel ve işitsel öğrenmeyi aynı anda destekleyen yapısı sayesinde kullanıcılar videoları istedikleri zaman izleyebilmekte, durdurabilmekte, tekrar edebilmekte ve ihtiyaç duydukları bölümlere geri dönebilmektedir. Bu imkanlar özellikle uygulamaya dayalı eğitim alanlarında öğrenmenin kalıcılığını destekleyen önemli avantajlar sunmaktadır (Karaçorlu ve Özek, 2024). Bununla birlikte YouTube'un öneri algoritmaları, kullanıcıların ilgi alanlarına uygun içeriklere daha kolay ulaşmalarını sağlarken, içerik üreticilerini de daha nitelikli ve sistematik öğretim materyalleri hazırlamaya yönlendirmektedir. Dolayısıyla günümüzde eğitim içeriklerinin niteliği pedagojik yaklaşımlarla birlikte dijital platformların işleyiş dinamikleriyle de yakından ilişkilidir.

YouTube'da yayımlanan eğitim videolarının etkililiği üzerine gerçekleştirilen araştırmalar da bu görüşü desteklemektedir. Mayer, Fiorella ve Stull (2020), öğretim videolarının öğrenme üzerindeki etkisini artıran temel ilkelerin uygun kamera perspektifinin kullanılması, görsel açıklamalarla anlatımın desteklenmesi, gereksiz bilgi yükünün azaltılması ve öğrenenin dikkatini temel öğretim unsurlarına yönlendiren tasarımların oluşturulması

olduğunu belirtmektedir. Araştırmacılara göre video tabanlı öğretimin başarısı aktarılan bilginin yanı sıra bilginin nasıl sunulduğuna da bağlıdır. Bu durum, dijital platformlarda yayımlanan eğitim içeriklerinin pedagojik niteliğinin yanı sıra görsel tasarım, öğretim planlaması ve teknolojik sunum özellikleri bakımından da değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir.

Bu gelişmeler doğrultusunda dijital platformlar, özellikle uygulamalı eğitim alanlarında geleneksel öğretim süreçlerini destekleyen önemli öğrenme ortamları hâline gelmiştir. Müzik eğitimi ve çalgı öğretimi de bu dönüşümden etkilenen alanların başında gelmektedir. Özellikle video tabanlı öğretim materyalleri sayesinde öğrenciler teknik uygulamaları ayrıntılı biçimde gözlemleyebilmekte, performans örneklerini tekrar izleyebilmekte ve bireysel çalışma süreçlerini kendi öğrenme hızlarına göre planlayabilmektedir. Bu nedenle son yıllarda YouTube ve benzeri dijital platformlar, müzik eğitimi araştırmalarında giderek daha fazla incelenen öğrenme ortamları arasında yer almaktadır.

Müzik eğitimi, bireylerin müziksel bilgi, beceri ve estetik duyarlılıklarını geliştirmeyi amaçlayan planlı bir eğitim sürecidir. Özellikle çalgı eğitimi, bilişsel öğrenmenin yanı sıra psikomotor becerilerin geliştirilmesini esas alan uygulamalı yapısı nedeniyle öğretim sürecinde görsel, işitsel ve devinışsel öğrenme alanlarının birlikte kullanılmasını gerektirmektedir. Öğrencilerin teknik uygulamaları doğru biçimde gözlemleyebilmesi, tekrar edebilmesi ve bireysel çalışma süreçlerini sürdürebilmesi, çalgı eğitiminde başarıyı etkileyen temel unsurlar arasında yer almaktadır. Bu nedenle son yıllarda dijital teknolojiler, çalgı eğitiminde öğretimi destekleyen araçlar niteliği taşımalarının dışında öğrenme sürecinin ayrılmaz bir parçası olarak değerlendirilmektedir. Schiavio, Nijs, van der Schyff ve Juntunen (2020), çağdaş çalgı eğitiminin teknik becerinin yanında anlamlı öğrenme deneyimleri oluşturmayı hedeflemesi gerektiğini; bu süreçte teknolojik araçların pedagojik yaklaşımlarla bütünleşik biçimde kullanılmasının önemli olduğunu vurgulamaktadır.

Bağlama Eğitimi

Türk halk müziğinin temel çalgılarından biri olan bağlama, tarihsel süreç içerisinde geleneksel müzik kültürünün taşıyıcısı olmuş, Türkiye’de mesleki ve akademik müzik eğitiminin önemli öğretim araçlarından biri hâline gelmiştir. Günümüzde konservatuvarlar, eğitim fakülteleri, güzel sanatlar fakülteleri ve halk eğitimi merkezleri başta olmak üzere birçok kurumda bağlama eğitimi sistematik öğretim programları doğrultusunda yürütülmektedir. Geleneksel halk müziğinin yanı sıra farklı müzik türlerinde de kullanım alanının genişlemesi, bağlamaya yönelik öğretim gereksinimini artırmış; buna bağlı olarak öğretim yöntemleri, eğitim materyalleri ve akademik çalışmalar da önemli ölçüde gelişme göstermiştir (Parlak, 2016; Ekici, 2018).

Bağlama eğitimi uzun yıllar boyunca usta-çırak ilişkisine dayanan meşk geleneği içerisinde sürdürülmüştür. Bu öğretim anlayışında öğrenciler; tezene teknikleri, tavrı özellikleri, düzen bilgisi, repertuar ve yöresel üslup özelliklerini doğrudan gözlem, dinleme ve tekrar yoluyla edinmişlerdir (Altuğ, 1998; Şen, 1998). Meşk sistemi, geleneksel icra özelliklerinin kuşaktan kuşağa aktarılmasında önemli bir işlev üstlenmiş olmakla birlikte, öğretim sürecinin büyük ölçüde öğreticinin bireysel bilgi ve deneyimine bağlı olması nedeniyle standart bir öğretim modeli oluşturamamıştır. Cumhuriyet döneminde müzik eğitiminin kurumsallaşmasıyla birlikte bağlama eğitimi de akademik kurumlara taşınmış; özellikle üniversiteler ve konservatuvarlarda geliştirilen öğretim programları sayesinde daha planlı ve sistematik bir yapıya kavuşmuştur (Parlak, 2016; Özdek, 2016).

Bununla birlikte bağlama eğitimi üzerine gerçekleştirilen çalışmalar, öğretim sürecinde hâlen çözüm bekleyen çeşitli sorunların bulunduğunu göstermektedir. Kullanılan metotlar arasında içerik ve öğretim yaklaşımı bakımından önemli farklılıkların bulunması, ortak bir öğretim standardının tam olarak oluşturulamamış olması, görsel ve işitsel öğretim materyallerinin sınırlılığı ile teknolojik olanakların öğretim sürecine yeterince entegre edilememesi bu sorunların başında gelmektedir (Koç, 2001; Özdek, 2015; Ekici, 2018). Özdemir’e (2016) göre çağdaş bağlama eğitimi; teknik becerilerin geliştirilmesinin yanı sıra tavrı, düzen, tezene teknikleri, yöresel üslup, müzikal ifade ve repertuar gelişimini birlikte ele alan bütüncül bir öğretim anlayışına dayanmalıdır. Bu yaklaşım, öğretim sürecinde kullanılan materyallerin ve öğrenme ortamlarının pedagojik açıdan nitelikli olmasını gerekli kılmaktadır.

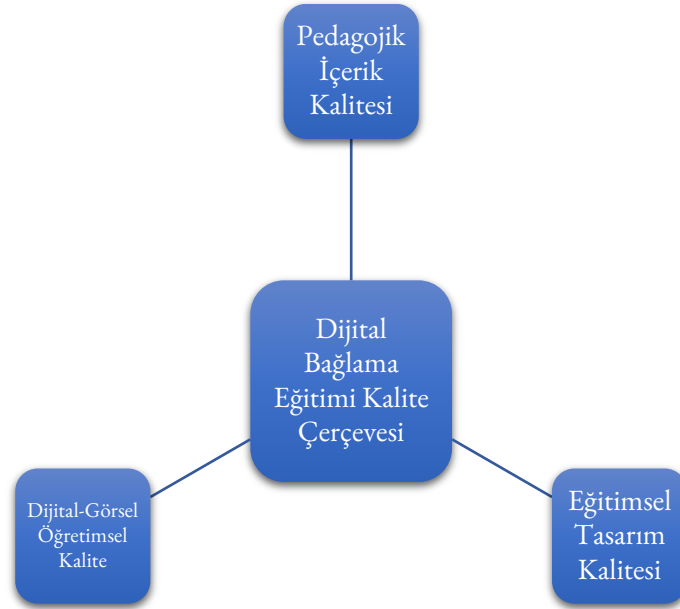
Dijital teknolojilerde yaşanan gelişmeler, bağlama eğitiminde kullanılan öğrenme ortamlarını da önemli ölçüde çeşitlendirmiştir. Günümüzde öğrenciler yalnızca yüz yüze derslerle sınırlı kalmamakta; video tabanlı öğretim

materyalleri, çevrim içi dersler ve dijital platformlar aracılığıyla öğrenme süreçlerini ders dışında da sürdürebilmektedir. Özellikle YouTube, bağlama öğrenmek isteyen bireylerin farklı öğreticilere ulaşabildiği, teknik uygulamaları ayrıntılı biçimde izleyebildiği, repertuvarını geliştirebildiği ve bireysel çalışma süreçlerini destekleyebildiği yaygın bir öğrenme ortamı hâline gelmiştir. Video içeriklerinin tekrar izlenebilmesi, uygulamaların farklı açılardan gözlemlenebilmesi ve öğretim materyallerine sürekli erişim sağlanabilmesi, YouTube'u bağlama eğitimi açısından önemli bir dijital öğrenme kaynağına dönüştürmektedir.

Ancak YouTube'da yayımlanan bağlama eğitimi videoları herhangi bir akademik denetim sürecinden geçmeden kullanıcılarla buluşmaktadır. Bu nedenle içeriklerin pedagojik niteliği, öğretimsel planlaması, teknik doğruluğu ve görsel sunum özellikleri kanaldan kanala farklılık gösterebilmektedir. Başka bir ifadeyle platform, bağlama öğrenmek isteyen bireyler için önemli fırsatlar sunarken aynı zamanda öğretim kalitesi bakımından önemli farklılıkları da bünyesinde barındırmaktadır. Bu durum, YouTube'da yer alan bağlama eğitimi içeriklerinin bilimsel ölçütler doğrultusunda incelenmesini ve mevcut durumlarının ortaya konulmasını gerekli kılmaktadır.

Kuramsal Çerçeve

Bu araştırmanın kuramsal çerçevesi, dijital çalgı eğitiminde pedagojik kalite, öğretimsel yapılandırma ve teknolojik-görsel sunum boyutları üzerine kurulmuştur. Dijital öğretim içeriklerinin niteliği yalnızca bilginin doğruluğuna değil, içeriğin aşamalı biçimde düzenlenmesine, uygulamayla desteklenmesine ve öğrenenin dikkatine etki eden görsel-işitsel unsurların etkili kullanımına bağlıdır. Mayer, Fiorella ve Stull'a göre öğretim videolarında uygun kamera perspektifi, görsel açıklamalar ve bilişsel yükü azaltan tasarım ilkeleri öğrenmenin niteliğini artırmaktadır (Mayer et al., 2020). Benzer biçimde teknolojinin çalgı eğitimindeki değeri, pedagojik yaklaşımlarla bütünleştiği ölçüde ortaya çıkmaktadır (Schiavio et al., 2020).



Şekil 1. Dijital Bağlama Eğitimi Kalite Çerçevesi ve Temel Boyutları

Bağlama eğitimi açısından ise nitelikli öğretim; teknik beceriler, repertuvar, tavır, düzen, süsleme, müziksel okuryazarlık ve aşamalı öğretimin birlikte ele alınmasını gerektirmektedir (Parlak, 2016; Özdemir, 2016). Bu nedenle çalışmada YouTube içeriklerinin pedagojik kalitesi, eğitimsel içerik, öğretimsel yapı ve teknolojik-görsel özellikler olmak üzere üç temel boyutta değerlendirilmektedir. Bunlar eğitimsel içerik kalitesi; seviyelendirme, teknik egzersiz, eser öğretimi, solfej-bona, yöresel tavır, süsleme, ara geçiş, bağlama türleri, öğretimsel tasarım kalitesi; kolaydan zora ilerleme, sistemli ders dizisi, sözlü açıklama, uygulamalı gösterim, dijital-görsel öğretimsel kalite; yakın plan, çoklu kamera, video düzenleme boyut ve alt boyutlarıdır.

İlgili Literatür

Dijital teknolojilerin müzik eğitiminde yaygın biçimde kullanılmaya başlanması, video tabanlı öğretim ortamlarının etkililiğini inceleyen araştırmaların sayısında da önemli bir artışa neden olmuştur. Bu çalışmalar genel olarak değerlendirildiğinde YouTube ve benzeri dijital platformların, özellikle uygulamalı çalgı eğitiminde geleneksel öğretim süreçlerini destekleyen önemli öğrenme ortamları hâline geldiği görülmektedir. Bununla birlikte araştırmalar, dijital platformlarda sunulan eğitim içeriklerinin niteliğinin içerik zenginliğinin dışında öğretim tasarımı, pedagojik planlama, teknolojik sunum özellikleri ve kullanıcı deneyimi gibi birçok değişkenle birlikte değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır (Mayer ve diğerleri, 2020; Schiavio ve diğerleri, 2020).

Müzik eğitimi alanında gerçekleştirilen çalışmalar incelendiğinde, YouTube'un farklı çalgılara yönelik öğretim süreçlerinde etkili biçimde kullanılabildiği görülmektedir. Açıksöz ve Güdek (2018), çevrim içi piyano eğitim kanallarını inceledikleri araştırmalarında ders içeriklerinin başlangıç düzeyinden ileri düzeye doğru sistematik bir öğretim anlayışıyla sunulduğunu; teknik çalışmalar, müzik teorisi, nota öğretimi ve performans uygulamalarının birbirini tamamlayan bir yapı oluşturduğunu belirlemişlerdir. Benzer şekilde Okan ve Arapgirlioğlu (2020), uzaktan keman eğitiminin öğrencilerin teknik gelişimi ve performans başarıları üzerinde yüz yüze eğitim kadar etkili sonuçlar ortaya koyabileceğini göstermiştir. Bu araştırmalar, video tabanlı öğretimin yalnızca bilgi aktarımını kolaylaştıran bir araç olmadığını, uygun pedagojik planlama ile etkili bir öğrenme ortamına dönüşebileceğini ortaya koymaktadır.

Farklı çalgıları kapsayan araştırmalar YouTube içeriklerinin öğretim süreçleri ve kullanıcı davranışları bakımından önemli farklılıklar gösterebildiğini ortaya koymaktadır. Uygun (2020), piyano, keman, gitar, flüt ve bağlama eğitim videolarını çeşitli değişkenler açısından değerlendirdiği araştırmasında bağlama videolarının diğer çalgılara göre daha yüksek izlenme sayılarına ulaştığını ve videoların önemli bir bölümünün öğretim amacıyla hazırlandığını belirlemiştir. Bununla birlikte araştırmada bağlama eğitimine yönelik içeriklerde düzenli ders serilerinin ve sistematik öğretim planlarının diğer bazı çalgılara göre daha sınırlı olduğu ifade edilmektedir. Bu bulgu, bağlama eğitimine yönelik dijital içeriklerin nicelik bakımından gelişme gösterdiğini; ancak öğretimsel yapı açısından geliştirilmesi gereken yönlerinin bulunduğunu göstermektedir.

YouTube kanallarını doğrudan kanal yapısı bakımından inceleyen araştırmalar da benzer sonuçlara ulaşmaktadır. Gülüm (2023), keman öğretim kanallarını kanal organizasyonu, oynatma listeleri, içerik çeşitliliği, video kalitesi ve kullanıcı etkileşimi gibi değişkenler bakımından değerlendirmiş; düzenli içerik paylaşımı, sistemli ders planlaması ve öğretim materyallerinin organize biçimde sunulmasının dijital öğrenme sürecinin niteliğini artırdığını belirtmiştir. Bu sonuçlar, dijital ortamlarda yürütülen çalgı eğitiminde aktarılan bilgisiyle beraber, öğretimin planlanma biçiminin ve içerik sunumunun da öğrenme üzerinde belirleyici olduğunu göstermektedir.

Bağlama eğitimi özelinde gerçekleştirilen araştırmalar ise kullanıcı deneyimlerine odaklanmaktadır. Atmaca ve Gereken (2023), bağlama öğrencilerinin YouTube kullanım deneyimlerini inceledikleri araştırmalarında öğrencilerin platformu ağırlıklı olarak ders tekrarları yapmak, yeni eserler öğrenmek, teknik problemlerine çözüm bulmak ve farklı icracıları gözlemlemek amacıyla kullandıklarını belirlemişlerdir. Bununla birlikte araştırmada içeriklerin sistematik bir öğretim programı doğrultusunda hazırlanmamış olması, teknik açıklamaların yeterince ayrıntılı olmaması ve video kalitesindeki farklılıkların öğrenme sürecini olumsuz etkileyebildiği ifade edilmektedir. Bu bulgular, YouTube'un bağlama eğitiminde önemli bir destekleyici öğrenme ortamı olduğunu göstermekle birlikte, içeriklerin pedagojik niteliğinin geliştirilmesi gerektiğine de işaret etmektedir.

Uluslararası literatürde ise öğretim videolarının etkililiğinin büyük ölçüde pedagojik tasarım ilkelerine bağlı olduğu vurgulanmaktadır. Mayer ve diğerleri (2020), etkili öğretim videolarında uygun kamera açıları, görsel açıklamalar, bilişsel yükü azaltan tasarım ilkeleri ve öğreneni aktif tutan anlatım biçimlerinin öğrenme başarısını artırdığını belirtmektedir. Benzer şekilde Schiavio ve diğerleri (2020), çağdaş çalgı eğitiminin teknik beceri kazandırmanın dışında anlamlı öğrenme deneyimleri oluşturmayı hedeflemesi gerektiğini; bu süreçte teknolojik araçların pedagojik yaklaşımlarla bütünleşik biçimde kullanılmasının önem taşıdığını ifade etmektedir. Abdulrahman ve diğerleri (2020) ise çoklu ortam araçları üzerine gerçekleştirdikleri sistematik derleme çalışmasında video, ses, grafik ve animasyon gibi çoklu ortam bileşenlerinin öğrenme motivasyonunu artırdığını ve öğrenme çıktıları üzerinde olumlu etkiler

oluşturduğunu ortaya koymuştur. Bu araştırmalar birlikte değerlendirildiğinde, dijital öğretim içeriklerinin yalnızca bilgi sunmasının yeterli olmadığı; öğretim tasarımı, görsel sunum ve teknolojik özelliklerin de öğrenme sürecinin ayrılmaz bir parçası olduğu anlaşılmaktadır.

Mevcut alan yazını genel olarak değerlendirildiğinde, YouTube'un müzik ve çalgı eğitiminde tamamlayıcı bir öğrenme ortamı olarak giderek daha fazla önem kazandığı görülmektedir. Bununla birlikte araştırmaların büyük çoğunluğu çevrim içi öğretimin etkililiği, kullanıcı deneyimleri veya farklı çalgılara yönelik genel içerik incelemeleri üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bağlama eğitimi alanındaki çalışmalar ise çoğunlukla öğrencilerin YouTube kullanım alışkanlıkları ya da platforma ilişkin genel değerlendirmelerle sınırlı kalmaktadır. Özellikle YouTube'da yer alan bağlama eğitimi kanallarının eğitim içerikleri, öğretim içerikleri ile teknolojik ve görsel özelliklerini birlikte ele alan, belirli ölçütlere dayalı sistematik incelemelere rastlanmamaktadır. Bu durum, dijital ortamda sunulan bağlama eğitimi içeriklerinin pedagojik açıdan değerlendirilmesini gerekli kılmakta ve alan yazınında önemli bir boşluğa işaret etmektedir.

Bu araştırma, söz konusu boşluktan hareketle YouTube platformunda yer alan bağlama eğitimi kanallarını eğitim içerikleri, öğretim özellikleri ile teknolojik ve görsel özellikleri bakımından incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmadan elde edilen bulguların, dijital öğrenme ortamlarında bağlama eğitimi içerikleri üreten içerik üreticilerine, bağlama eğitimcilerine ve bu alanda gerçekleştirilecek gelecekteki araştırmalara bilimsel katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Araştırmanın Önemi

Teknolojik gelişmeler, bilgiye erişim biçimlerini ve öğrenme süreçlerini önemli ölçüde dönüştürmüştür; özellikle video tabanlı dijital platformlar, eğitim içeriklerinin üretildiği, paylaşıldığı ve geniş kullanıcı kitlelerine ulaştırıldığı alternatif öğrenme ortamları hâline gelmiştir. YouTube, görsel ve işitsel öğrenmeyi aynı anda destekleyen yapısı, içeriklerin tekrar izlenebilmesine olanak sağlaması ve kullanıcıların bireysel öğrenme hızlarına göre ilerleyebilmesine imkân tanınması nedeniyle müzik ve çalgı eğitimi açısından önemli fırsatlar sunmaktadır (Karaçorlu ve Bulut Özek, 2024; Mayer ve diğerleri, 2020). Nitekim farklı çalgı alanlarında gerçekleştirilen çalışmalar, YouTube'un teknik uygulamaların gözlemlenmesi, öğretim materyallerine erişim ve bireysel çalışma süreçlerinin desteklenmesi bakımından önemli bir dijital öğrenme ortamı olduğunu ortaya koymaktadır (Açıksöz ve Güdek, 2018; Okan ve Arapgirlioğlu, 2020; Uygun, 2020).

Bu araştırmanın özgün değeri iki temel noktada ortaya çıkmaktadır. Birincisi, mevcut çalışmaların önemli bir bölümü YouTube'un genel eğitim amaçlı kullanımını veya farklı çalgılara yönelik içerikleri incelerken (Açıksöz ve Güdek, 2018; Gülüm, 2023; Uygun, 2020), bağlama eğitimi kanallarını eğitim içerikleri, öğretim içerikleri ve teknolojik-görsel sunum boyutlarıyla birlikte ele alan sınırlı sayıda çalışma bulunmaktadır. Bağlama, yalnızca bir çalgı olmanın ötesinde Türk halk müziğinin kültürel devamlılığı hususunda önemli bir taşıyıcı unsur olup; tezene teknikleri, tavır özellikleri, düzen bilgisi, repertuar ve yöresel icra biçimleri gibi çok boyutlu bir öğrenme sürecini içermektedir (Parlak, 2016; Özdemir, 2016). Bu nedenle bağlama eğitiminin dijital ortamdaki görünümünün incelenmesi, geleneksel müzik aktarım biçimlerinin yeni öğrenme ortamlarındaki dönüşümünü anlamak açısından önem taşımaktadır.

Araştırmanın ikinci özgün yönü ise ekonomik ve erişilebilir öğrenme olanakları açısından taşıdığı değerdir. Geleneksel çalgı eğitiminde birebir öğretim, kurs veya özel ders süreçleri zaman, mekân ve ekonomik kaynak açısından belirli sınırlılıklar oluşturabilmektedir. Buna karşılık YouTube gibi ücretsiz ve erişilebilir dijital platformlar, bireylerin farklı öğretilere ulaşabilmesine, ders içeriklerini tekrar edebilmesine ve kendi öğrenme süreçlerini bireyselleştirebilmesine olanak sağlamaktadır. Bu yönüyle dijital platformlar, özellikle müzik eğitimine erişimde fırsat eşitliğini destekleyebilecek alternatif öğrenme ortamları olarak değerlendirilmektedir (Abdulrahman ve diğerleri, 2020; Karaçorlu ve Bulut Özek, 2024). Bununla birlikte dijital ortamda sunulan içeriklerin her birinin aynı pedagojik niteliğe sahip olmadığı; içeriklerin öğretim planlaması, görsel sunum özellikleri ve teknik doğruluğu bakımından farklılık gösterebildiği belirtilmektedir (Mayer ve diğerleri, 2020; Schiavio ve diğerleri, 2020). Dolayısıyla YouTube'da yer alan bağlama eğitimi içeriklerinin bilimsel ölçütlerle incelenmesi, dijital bağlama eğitiminin mevcut durumunun ortaya konulması ve gelecekte daha nitelikli çevrim içi öğretim materyallerinin geliştirilmesi açısından önem taşımaktadır.

Araştırmanın Problemi

Dijital platformların müzik ve çalgı eğitiminde giderek yaygınlaşmasına rağmen, YouTube ortamında sunulan bağlama eğitim içeriklerinin pedagojik yapısı, öğretim özellikleri ve teknolojik-görsel sunum biçimleri açısından nasıl yapılandırıldığı konusunda sınırlı sayıda çalışma bulunmaktadır. Özellikle Türk halk müziğinin temel çalgılarından biri olan bağlamanın dijital ortamdaki eğitim süreçlerinin hangi içeriklerle, hangi öğretim yaklaşımlarıyla ve hangi teknolojik olanaklarla gerçekleştirildiğinin ortaya konulması önemli bir araştırma problemi olarak görülmektedir.

Bu araştırmanın amacı, YouTube platformunda yer alan bağlama eğitimi kanallarını; eğitim içerikleri, öğretim özellikleri ile teknolojik ve görsel sunum özellikleri açısından inceleyerek dijital ortamda bağlama eğitiminin mevcut durumunu ortaya koymaktır.

Bu temel amaç doğrultusunda aşağıdaki araştırma sorularına yanıt aranmıştır:

- YouTube platformunda yer alan bağlama eğitimi kanallarında bağlama eğitime yönelik içerikler nasıl yapılandırılmıştır?
- YouTube bağlama eğitimi kanallarında kullanılan öğretim yaklaşımları ve öğretim özellikleri nelerdir?
- YouTube bağlama eğitimi kanallarında kullanılan teknolojik ve görsel sunum özellikleri nelerdir?

Yöntem

Araştırma Modeli

Bu araştırma, nitel araştırma yaklaşımı kapsamında durum çalışması deseni ile yürütülmüştür. Durum çalışması, belirli bir durumun kendi doğal bağlamı içerisinde çok yönlü, derinlemesine ve bütüncül olarak incelenmesini amaçlayan nitel araştırma desenlerinden biridir (Yin, 2018; Stake, 1995). Bu çalışmada durum olarak, YouTube platformunda yer alan bağlama eğitimi kanallarında gerçekleştirilen dijital bağlama eğitimi ele alınmıştır. Araştırma kapsamında bu dijital öğretim ortamlarının eğitim içerikleri, öğretim özellikleri ve teknolojik-görsel sunum biçimleri ayrıntılı biçimde incelenerek mevcut durum ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın verileri doküman incelemesi tekniği kullanılarak elde edilmiştir. Doküman incelemesi, araştırma konusu ile ilişkili yazılı, görsel ve dijital materyallerin sistematik biçimde incelenerek araştırma verisine dönüştürülmesini sağlayan nitel veri toplama tekniklerinden biridir (Bowen, 2009). Bu doğrultuda YouTube platformunda yer alan bağlama eğitimi kanalları; eğitim içerikleri, öğretim özellikleri ile teknolojik ve görsel sunum özellikleri açısından incelenmiştir.

Araştırmada veri kaynağı olarak belirlenen YouTube kanallarındaki eğitim videoları, oynatma listeleri ve kanal içerikleri araştırmacılar tarafından geliştirilen YouTube Bağlama Eğitimi İçerik Kontrol Listesi aracılığıyla değerlendirilmiştir. Nitel araştırmalarda veri analiz süreci, elde edilen verilerin anlamlı kategoriler ve temalar altında düzenlenmesini, yorumlanmasını ve araştırma soruları doğrultusunda açıklanmasını içermektedir (Creswell & Poth, 2018). Bu doğrultuda elde edilen veriler betimsel analiz yöntemiyle çözümlenmiş; içerikler araştırmanın alt problemleri doğrultusunda sınıflandırılarak ortak özellikleri belirlenmiş ve bulgular hâlinde sunulmuştur.

Seçilen Youtube Kanalları

Araştırmanın çalışma grubunu, YouTube platformunda bağlama eğitimi amacıyla içerik üreten kanallar oluşturmaktadır. Çalışma grubunun belirlenmesinde amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme kullanılmıştır. Ölçüt örnekleme, araştırmacının araştırma amacı doğrultusunda önceden belirlediği özellikleri taşıyan durumları ayrıntılı olarak incelemek üzere seçmesine dayanan bir örnekleme yaklaşımıdır (Creswell & Poth, 2018; Patton, 2015). Bu yaklaşımda amaç, genelleme yapmak için geniş bir örnekleme ulaşmak değil, araştırma problemi açısından bilgi açısından zengin durumları belirleyerek derinlemesine inceleme yapmaktır (Patton, 2015).

Araştırma kapsamında çalışma grubunun belirlenmesinde aşağıdaki ölçütler esas alınmıştır:

- YouTube platformunda bağlama eğitimi amacıyla düzenli ve özgün içerik üreten olması,
- Araştırmanın gerçekleştirildiği tarihte en az 100.000 aboneye sahip olması,
- Bağlama eğitime yönelik erişilebilir ve herkese açık oynatma listelerinin bulunması,
- Kanal içerisinde başlangıç, orta veya ileri düzey bağlama eğitime yönelik videoların yer alması,

- Eğitim içeriklerinin araştırmanın amacı doğrultusunda incelenebilir nitelikte olması.

Bu ölçütler, dijital öğrenme ortamlarında içeriklerin varlığının yanı sıra; erişilebilirlik, süreklilik, düzenlilik ve öğretimsel yapı açısından değerlendirilmesinin gerekliliği dikkate alınarak oluşturulmuştur (Bowen, 2009; Mayer et al., 2020). Özellikle çevrim içi öğretim içeriklerinin niteliğinin içerik düzeni, pedagojik yapılandırma ve sunum özellikleriyle ilişkili olduğu belirtilmektedir (Mayer et al., 2020).

Yapılan inceleme sonucunda belirlenen ölçütleri karşılayan beş YouTube kanalı araştırma kapsamına alınmıştır. Araştırma etiği ve tarafsızlık ilkeleri doğrultusunda kanal isimleri doğrudan kullanılmamış, her bir kanal kodlanarak YK1, YK2, YK3, YK4 ve YK5 şeklinde tanımlanmıştır.

Tablo 1. Seçilen youtube kanallarına ilişkin tanımlayıcı bilgileri (Eylül 2026 itibarıyla)

YouTube kanalı	Abone sayısı	Oynatma liste sayısı	Video sayısı
YK1	430.000	5	169
YK2	154.000	10	205
YK3	136.000	2	280
YK4	131.000	7	162
YK5	125.000	10	127

Seçilen YouTube kanallarında bağlama eğitimi dışında farklı enstrüman eğitimleri, kişisel paylaşımlar veya çeşitli müzik içerikleri de yer alabilmektedir. Ancak araştırmanın amacı doğrultusunda yalnızca bağlama eğitimi ile ilişkili oynatma listeleri ve videolar araştırma kapsamına dâhil edilmiş; bağlama eğitimi dışındaki içerikler analiz dışında bırakılmıştır. Araştırma kapsamında incelenen YouTube kanallarına ilişkin bilgiler Tablo 1’de sunulmuştur.

Veri Toplama Araçları ve Süreci

Araştırmanın verileri, nitel araştırmalarda kullanılan doküman incelemesi tekniğiyle YouTube platformunda yer alan bağlama eğitimi içeriklerinden elde edilmiştir. Doküman incelemesi, araştırılması amaçlanan olguya ilişkin yazılı, görsel veya dijital materyallerin sistematik biçimde incelenerek araştırma verisine dönüştürülmesini sağlayan bir veri toplama tekniğidir (Bowen, 2009; Creswell & Poth, 2018). Günümüzde web siteleri, sosyal medya platformları ve video paylaşım ortamları, nitel araştırmalarda incelenebilecek önemli dijital doküman kaynakları arasında değerlendirilmektedir.

YouTube Bağlama Eğitimi İçerik Kontrol Listesi

Kontrol listesi, araştırmanın kuramsal çerçevesinde benimsenen pedagojik kalite yaklaşımı doğrultusunda yapılandırılmış; dijital bağlama eğitiminin niteliği eğitimsel içerik, öğretimsel yapı ve teknolojik-görsel sunum olmak üzere üç temel boyutta ele alınmıştır. Bu boyutların oluşturulmasında, etkili video öğretiminde pedagojik yapılandırma ve görsel sunumun önemine ilişkin ilkeler (Mayer et al., 2020) ile çalgı eğitiminde teknolojinin pedagojik süreçle bütünleştirilmesi gerekliliği (Schiavio et al., 2020) temel alınmıştır. YouTube platformunda yer alan bağlama eğitimi kanallarının eğitim içerikleri, öğretim özellikleri ile teknolojik ve görsel sunum özelliklerini sistematik biçimde değerlendirmek amacıyla araştırmacılar tarafından geliştirilmiştir (Bkz. Ek 1).

Veri toplama aracının geliştirilme sürecinde öncelikle dijital müzik eğitimi ve YouTube tabanlı çalgı eğitimi üzerine çalışılmış araştırmalar incelenmiştir (Açıksöz ve Güdek, 2018; Uygun, 2020; Gülüm, 2023; Atmaca ve Gereken, 2023). Ayrıca araştırmanın amacı ve alt problemleri doğrultusunda değerlendirilmesi gereken boyutlar belirlenmiştir. Nitel araştırmalarda veri toplama araçlarının araştırma sorularıyla doğrudan ilişkili olarak yapılandırılması ve incelenen olgunun farklı boyutlarını ortaya koyacak biçimde geliştirilmesi gerektiği belirtilmektedir (Creswell & Poth, 2018; Merriam & Tisdell, 2016).

Bu doğrultuda oluşturulan YouTube Bağlama Eğitimi İçerik Kontrol Listesi;

- Eğitimsel içerikler,
- Öğretimsel içerikler,
- Teknolojik ve görsel özellikler

olmak üzere üç temel boyuttan oluşturulmuştur. Hazırlanan kontrol listesinin kapsam geçerliğini değerlendirmek amacıyla uzman görüşüne başvurulmuştur. Bu doğrultuda hazırlanan uzman değerlendirme formu, müzik eğitimi alanında uzman beş akademisyene gönderilmiş ve maddelerin araştırmanın amacıyla uygunluğu, açıklığı ve kapsamı açısından değerlendirilmesi istenmiştir. Uzmanlardan alınan geri bildirimler doğrultusunda bazı maddelerde ifade değişiklikleri yapılmış, benzer özellik taşıyan maddeler yeniden düzenlenmiş ve kontrol listesi nihai şeklini kazanmıştır. Nitel araştırmalarda veri toplama araçlarının geliştirilmesi sürecinde uzman görüşü alınması, araştırma aracının anlaşılabilirliği ve kapsam uygunluğunun artırılması açısından önemli bir uygulama olarak görülmektedir (Merriam & Tisdell, 2016).

Araştırma kapsamında incelenen YouTube kanalları, geliştirilen YouTube Bağlama Eğitimi İçerik Kontrol Listesi doğrultusunda sistematik biçimde ele alınmıştır. Veri toplama sürecinde yalnızca herkese açık, bağlama eğitimi amacı taşıyan ve araştırma kapsamında belirlenen ölçütleri karşılayan içerikler analize dâhil edilmiştir. Kanal içerisinde yer alan ancak bağlama eğitimi ile ilişkili olmayan içerikler, erişime kapalı videolar, yalnızca üyelik yoluyla sunulan içerikler ve reklam amacı taşıyan paylaşımlar araştırma kapsamı dışında bırakılmıştır.

Verilerin Analizi

Araştırma kapsamında elde edilen veriler betimsel analiz yöntemi aracılığıyla analiz edilmiştir. Betimsel analiz, nitel araştırmalarda elde edilen verilerin önceden belirlenen temalar, kategoriler veya kavramsal çerçeveler doğrultusunda düzenlenmesi, özetlenmesi ve yorumlanmasına dayanan bir analiz yaklaşımıdır (Creswell & Poth, 2018; Miles, Huberman, & Saldaña, 2014). Bu analiz yaklaşımında araştırmacı, elde edilen verileri araştırma soruları doğrultusunda anlamlı kategoriler altında sınıflandırarak incelenen durumun temel özelliklerini ortaya koymayı hedefler (Merriam & Tisdell, 2016).

Bu araştırmada veriler, araştırmanın amacı ve alt problemleri doğrultusunda geliştirilen YouTube Bağlama Eğitimi İçerik Kontrol Listesinde yer alan ölçütler esas alınarak değerlendirilmiştir. Dolayısıyla YouTube kanallarından elde edilen veriler; eğitim içerikleri, öğretim özellikleri ile teknolojik ve görsel sunum özellikleri başlıkları altında sistematik olarak sınıflandırılmıştır. Sınıflandırma sürecinde her bir kanal ve içerik, kontrol listesinde yer alan ölçütler doğrultusunda incelenmiş ve ortak özellikler belirlenmiştir.

Elde edilen veriler Microsoft Excel programına aktarılmış, belirlenen ölçütlere ilişkin frekans (f) ve yüzde (%) değerleri hesaplanmıştır. Nicel olarak ifade edilen bu betimsel göstergeler, incelenen dijital öğretim içeriklerinin dağılımını ortaya koymak amacıyla kullanılmıştır. Elde edilen bulgular tablolar hâlinde sunulmuş ve araştırmanın alt problemleri doğrultusunda betimsel olarak yorumlanmıştır.

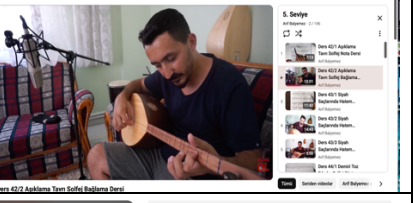
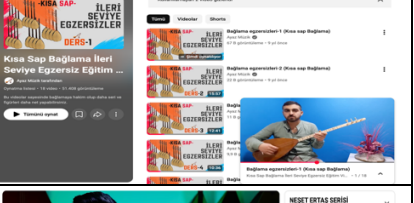
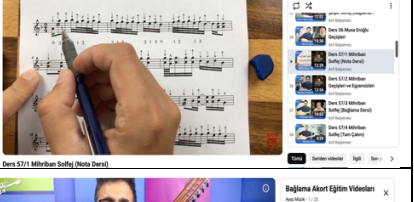
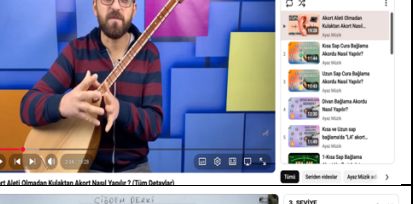
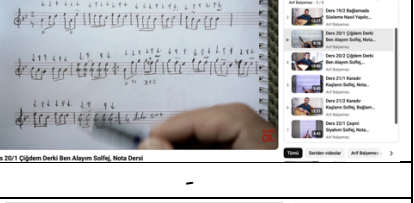
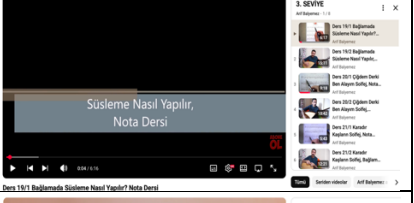
Bulgular

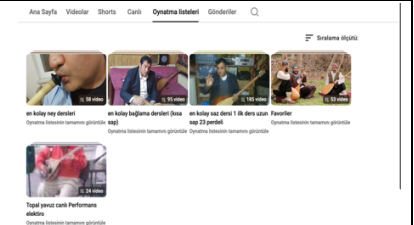
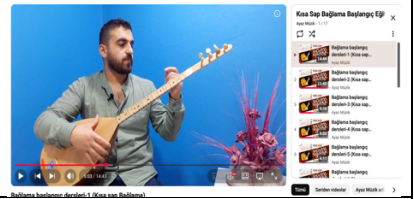
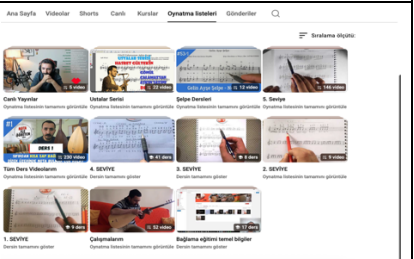
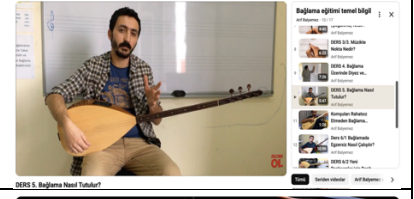
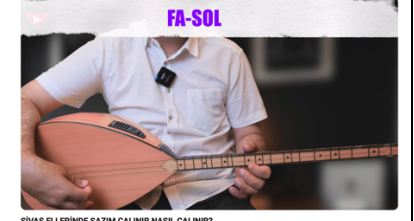
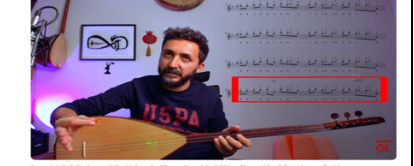
Bu bölümde araştırmanın alt problemine yönelik bulgulara yer verilmiş olup, frekans değerleri, kontrol listesindeki Var/Yok kodlamalarına göre beş kanal üzerinden hesaplanmıştır.

YouTbe Bağlama Eğitimi İçerik Kontrol Listesi'nin Uygulama Örneği

Tablo 2. Kontrol listesi video içerikleri görsel örnekleri

YouTube Bağlama Eğitimi İçerik Kontrol Listesi		
Bölüm 1. Eğitimsel İçerikler		
Özellikler	Açıklama	Ekran görüntüsü
Başlangıç düzeyi	Başlangıç düzeyine yönelik eğitim videoları bulunmaktadır.	

Orta düzey	Orta düzeye yönelik eğitim videoları bulunmaktadır.	
İleri düzey	İleri düzeye yönelik eğitim videoları bulunmaktadır.	
Teknik egzersiz	Teknik egzersiz çalışmalarına yer verilmiştir.	
Türk/eser öğretimi	Türkü/eser öğretimine yer verilmiştir.	
Nota materyali	Nota veya görsel öğretim materyalleri kullanılmaktadır.	
Akort öğretimi	Akort öğretimine yer verilmektedir.	
Solfej çalışmaları	Solfej çalışmalarına yer verilmektedir.	
Yöresel tavır	Yöresel tavır öğretimine yer verilmektedir.	
Süsleme teknikleri	Süsleme tekniklerine yer verilmektedir.	
Ara geçiş çalışmaları	Ara geçiş çalışmalarına yer verilmektedir.	

Uzun sap bağlama	Uzun sap bağlama eğitimine yer verilmektedir.	
Kısa sap bağlama	Kısa sap bağlama eğitimine yer verilmektedir.	
Bölüm 2. Öğretimsel İçerikler		
Sistemli oynatma listesi	Bağlama eğitime yönelik sistemli oynatma listeleri bulunmaktadır.	
Teknik uygulama-sözlü açıklama	Teknik uygulamalar sözlü açıklamalarla desteklenmektedir.	
Kolaydan zora	Ders içerikleri kolaydan zora doğru planlanmıştır.	
Uygulamalı gösterim	Uygulamalı gösterimlere yer verilmektedir.	
Bölüm 3. Teknolojik ve Görsel Özellikler		
Yakın plan kamera çekimi	Bağlama icrasını göstermeye yönelik yakın plan kamera çekimleri kullanılmaktadır.	
Çoklu kamera açısı	Birden fazla kamera açısından yararlanılmaktadır.	
Video düzenleme teknikleri	Video düzenleme teknikleri (yakınlaştırma, yazı, görsel ekleme vb.) kullanılmaktadır.	

Tablo 2’de yer alan görseller, kontrol listesindeki video içeriklerini veri analizi sürecinde uygulama biçimlerini örneklendirmek amacıyla sunulmuştur.

YouTube platformunda yer alan bağlama eğitimi videolarının eğitim içerikleri

Araştırma kapsamında YouTube platformunda yer alan bağlama eğitimi kanallarının eğitim içerikleri incelenmiştir. Bu doğrultuda kanallar; başlangıç, orta ve ileri düzey eğitim videolarına yer verilmesi, teknik egzersiz içeriklerinin bulunması, türkü/eser öğretiminin gerçekleştirilmesi ve nota veya görsel öğretim materyallerinin kullanılması bakımından değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular Tablo 2’de sunulmuştur.

Tablo 3. İncelenen YouTube bağlama eğitimi kanallarının eğitim içeriklerine ilişkin bulgular

Eğitim İçeriği	f	Kanallar	%
Başlangıç düzeyine yönelik eğitim videolarına yer verilmesi	4	YK1-YK2-YK3-YK4	80
Orta düzey eğitim videolarına yer verilmesi	5	YK1-YK2-YK3-YK4-YK5	100
İleri düzey eğitim videolarına yer verilmesi	3	YK1-YK2-YK4	60
Teknik egzersiz çalışmalarına yer verilmesi	3	YK1-YK2-YK3-YK4	60
Türkü / eser öğretimine yer verilmesi	5	YK1-YK2-YK3-YK4-YK5	100
Nota veya görsel öğretim materyali kullanımına yer verilmesi	4	YK1-YK2-YK4-YK5	80

Tablo 3 incelendiğinde araştırma kapsamında değerlendirilen beş YouTube kanalının tamamında (%100) türkü/eser öğretimine yer verildiği belirlenmiştir. Buna karşılık başlangıç düzeyine yönelik eğitim içeriklerinin YK1, YK2, YK3 ve YK4 kanallarının olduğu dört kanalda (%80), orta düzey eğitim içeriklerinin beş kanalın (%100) tamamında ve ileri düzey eğitim içeriklerinin ise, YK1, YK2 ve YK4 kanalları olmak üzere üç kanalda (%60) bulunduğu görülmektedir.

Teknik egzersiz çalışmalarına yer veren kanallardan üçü (%60) YK1, YK2 ve YK4 kanalı, nota veya görsel öğretim materyallerinin öğretim sürecini desteklemek amacıyla kullanan kanalların YK1, YK2, YK4 ve YK5 kanallarının olduğu dört kanal (%80) belirlenmiştir. Bu bulgular, YouTube’da bağlama eğitime yönelik içeriklerin büyük ölçüde uygulamalı öğretime ve eser icrasına odaklandığını, buna karşın seviyelendirilmiş öğretim yaklaşımı ve teknik beceriyi sistematik biçimde geliştirmeye yönelik içeriklerin tüm kanallarda aynı düzeyde bulunmadığını göstermektedir.

Tablo 4. İncelenen YouTube bağlama eğitimi kanallarının öğretim içeriklerine ilişkin bulgular

Öğretim İçeriği	f	Kanallar	%
Akort öğretimine yer verilmesi	4	YK1-YK3-YK4-YK5	80
Solfej çalışmalarına yer verilmesi	2	YK2-YK4	40
Yöresel Tavrı öğretimine yer verilmesi	0	-	0
Süsleme tekniklerine yer verilmesi	4	YK1-YK2-YK4-YK5	80
Ara geçiş çalışmalarına yer verilmesi	3	YK1-YK2-YK4	60
Uzun sap bağlama eğitime yer verilmesi	3	YK1-YK2-YK3	60
Kısa sap bağlama eğitime yer verilmesi	5	YK1-YK2-YK3-YK4-YK5	100

Tablo 4 incelendiğinde araştırma kapsamında değerlendirilen beş YouTube kanalında; kısa sap eğitiminin tamamında (%100), uzun sap eğitiminin ise üç kanal (%60) olan YK1, YK2 ve YK3 kanallarında eğitim verildiği görülmektedir. Kanalların hiçbirinde yöresel tavrı öğretimine yönelik eğitim içerikleri bulunmamıştır. Bu durum bağlama eğitiminde önemli bir yere sahip olan yöresel tavrı öğretiminin göz ardı edildiğini göstermektedir. Süsleme tekniklerine yönelik videolara yer veren dört (%80) kanalların ise YK1, YK2, YK4, YK5 kanalları olduğu görülmüştür.

Bunun yanında akort öğretiminin YK1, YK3, YK4 ve YK5 kanallarından dört kanalda (%80), ara geçiş çalışmalarının üç kanal (%60) olan YK1, YK2 ve YK4 kanallarında, solfej çalışmalarının ise yalnızca YK2 ve YK4 kanallarında (%40) yer aldığı görülmektedir. Bu bulgu, YouTube’da bağlama eğitime yönelik içeriklerin ağırlıklı olarak çalgı icrasına ve uygulamaya odaklandığını; müziksel okuryazarlığı destekleyen solfej gibi teorik içeriklerin ise daha sınırlı düzeyde sunulduğunu göstermektedir.

YouTube platformunda yer alan bağlama eğitimi videolarının öğretim özellikleri

Araştırmancının ikinci alt problemi kapsamında YouTube platformunda yer alan bağlama eğitimi videolarının öğretim özellikleri incelenmiştir. Bu kapsamda kanallar; sistemli oynatma listeleri oluşturma, teknik uygulamaların sözlü açıklamalarla desteklenmesi, ders içeriklerinin kolaydan zora doğru planlanması ve uygulamalı gösterimlere yer verilmesi bakımından değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular Tablo 4'te sunulmuştur.

Tablo 5. İncelenen YouTube bağlama eğitimi kanallarının öğretim özelliklerine ilişkin bulgular

Öğretim Özelliği	f	Kanallar	%
Sistemli oynatma listeleri oluşturulması	3	YK1-YK2-YK4	60
Teknik uygulamaların sözlü açıklamalarla desteklenmesi	5	YK1-YK2-YK3-YK4-YK5	100
Ders içeriklerinin kolaydan zora doğru planlanması	3	YK1-YK2-YK4	60
Uygulamalı gösterimlere yer verilmesi	5	YK1-YK2-YK3-YK4-YK5	100

Tablo 5 incelendiğinde araştırma kapsamında değerlendirilen beş YouTube kanalının YK1, YK2 ve YK4 kanallarında (%60) bağlama eğitimine yönelik sistemli oynatma listeleri oluşturulduğu, kanalların tamamında (%100) ise teknik uygulamaların sözlü açıklamalarla desteklendiği ve uygulamalı gösterimlere yer verildiği görülmektedir. Bu bulgu, incelenen kanalların tamamında öğretim sürecinin yalnızca görsel icra ile sınırlandırılmadığını, sözlü anlatım ve uygulamalı öğretim yaklaşımlarının birlikte kullanıldığını göstermektedir.

Buna karşılık ders içeriklerinin kolaydan zora doğru planlanmış bir öğretim sırası izlediği kanalların YK1, YK2 ve YK4 (%60) olduğu belirlenmiştir. YK3 ve YK5 kanallarında ise (%40) ise ders içeriklerinin belirli bir öğretim programı doğrultusunda ilerlemediği, video sıralamalarında düzensizlikler ve konu tekrarlarının bulunduğu görülmüştür. Bu durum, YouTube'da bağlama eğitimi sunan kanallar arasında öğretim sürecinin planlanması bakımından farklı yaklaşımların benimsendiğini ortaya koymaktadır.

YouTube platformunda yer alan bağlama eğitimi videolarının teknolojik ve görsel özellikleri

Araştırmancının üçüncü alt problemi kapsamında YouTube platformunda yer alan bağlama eğitimi videolarının teknolojik ve görsel özellikleri incelenmiştir. Bu kapsamda videolar; bağlama icrasını göstermeye yönelik yakın plan çekimlerin kullanılması, birden fazla kamera açısından yararlanılması ve video düzenleme tekniklerinin kullanılması bakımından değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular Tablo 5'te sunulmuştur.

Tablo 6. İncelenen YouTube bağlama eğitimi videolarının teknolojik ve görsel özelliklerine ilişkin bulgular

Teknolojik ve Görsel Özellik	f	Kanallar	%
Yakın plan kamera çekimlerinin kullanılması	4	YK1-YK2-YK4-YK5	80
Birden fazla kamera açısından yararlanılması	1	YK2	20
Video düzenleme tekniklerinden yararlanılması	4	YK1-YK2-YK4-YK5	80

Tablo 6 incelendiğinde araştırma kapsamında değerlendirilen beş YouTube kanalının dördü (%80) olan YK1, YK2, YK4 ve YK5 kanallarının bağlama icrasını daha anlaşılır hâle getirmek amacıyla yakın plan kamera çekimlerinden yararlandığı belirlenmiştir. Benzer şekilde yine aynı kanalların (YK1, YK2, YK4 ve YK5) (%80) video düzenleme tekniklerinin (yakınlaştırma, yazı, görsel ekleme vb.) öğretim sürecini desteklemek amacıyla kullanıldığı görülmektedir.

Buna karşılık birden fazla kamera açısından yararlanılan kanal sayısının yalnızca bir (%20) olduğu ve bu kanalın B kanalı olduğu belirlenmiştir. Bu bulgu, YouTube'da bağlama eğitimi amacıyla hazırlanan videolarda teknolojik destek unsurlarının belirli ölçüde kullanıldığını; ancak çok açılı çekim gibi daha gelişmiş görsel sunum tekniklerinin yaygın olarak tercih edilmediğini göstermektedir.

Sonuç ve Tartışma

Kanal içerikleri

Araştırmada incelenen YouTube bağlama eğitimi kanallarının eğitim-öğretim içeriklerine ilişkin bulgular, platformda sunulan içeriklerin büyük ölçüde uygulamalı çalgı öğretimine odaklandığını göstermektedir. İncelenen kanalların tamamında türkü ve eser öğretimine yer verilmesi, YouTube'un bağlama eğitiminde öncelikle uygulama temelli bir öğrenme ortamı olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır. Buna karşılık başlangıç, orta ve ileri düzey eğitim

içeriklerinin, teknik egzersizlerin, akort öğretiminin ve özellikle solfej çalışmalarının tüm kanallarda aynı düzeyde yer almaması, ayrıca uzun sap bağlama eğitime yönelik içeriklerin üç kanalda ve kısa sap bağlama eğitime yönelik içeriklerin bütün kanallarda bulunması, dijital ortamda sunulan bağlama eğitiminde ortak bir öğretim programı anlayışının henüz oluşmadığını düşündürmektedir.

Bu bulgu, Açiksöz ve Güdek'in (2018) çevrim içi piyano eğitimi üzerine gerçekleştirdikleri araştırmanın sonuçlarıyla kısmen benzerlik göstermektedir. Söz konusu araştırmada eğitim içeriklerinin başlangıç düzeyinden ileri düzeye doğru planlı bir öğretim sırası içerisinde sunulduğu, teknik çalışmaların, nota öğretiminin ve müzik teorisinin birbirini destekleyecek biçimde yapılandırıldığı belirtilmektedir. Mevcut araştırmada ise benzer bir sistematik yapıya yalnızca bazı bağlama eğitimi kanallarında rastlanmış, bazı kanallarda içeriklerin daha çok bağımsız eser öğretimi ekseninde ilerlediği görülmüştür. Bu durum, bağlama eğitime yönelik dijital içerik üretiminin büyük ölçüde içerik üreticilerinin bireysel öğretim anlayışına göre şekillendiğini göstermektedir.

Araştırmada teknik egzersizlere ve süsleme tekniklerine önemli ölçüde yer verildiği belirlenmiştir. Diğer ölçüt olan yöresel tavır öğretimine hiç yer verilmemesi bağlamanın geleneksel aktarım rolünden uzaklaştığını gösterebilir. Bununla birlikte solfej çalışmalarının yalnızca sınırlı sayıda kanalda bulunması dikkat çekmektedir. Çalgı eğitiminde teknik becerilerin geliştirilmesi kadar müziksel okuryazarlığın da önemli olduğu dikkate alındığında, solfej ve nota öğretiminin yeterince yer almaması öğrencilerin ritim, ezgi ve müzikal okuma becerilerinin gelişimini olumsuz etkileyebilecektir. Okan ve Arapgirlioğlu (2020), dijital öğretim ortamlarının yalnızca performans becerilerinin değil, bilişsel öğrenme süreçlerinin de desteklenmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, YouTube'da yer alan bağlama eğitimi içeriklerinin uygulamalı öğretim bakımından güçlü olmakla birlikte kuramsal müzik eğitimi yönünden geliştirilmeye açık olduğu söylenebilir.

Araştırmanın bulguları, Uygun'un (2020) farklı çalgılara yönelik YouTube videolarını incelediği çalışmayla da benzerlik göstermektedir. Uygun (2020), bağlama eğitim videolarının önemli ölçüde öğretim amacıyla hazırlandığını ancak düzenli ders serileri ve sistematik öğretim planlarının bütün içeriklerde aynı düzeyde bulunmadığını ifade etmektedir. Bu araştırmada da başlangıçtan ileri düzeye doğru yapılandırılmış eğitim içeriklerinin yalnızca belirli kanallarda yer aldığı belirlenmiştir. Dolayısıyla YouTube'da bağlama eğitimi sunan içerik üreticilerinin önemli bir bölümünün öğretim programı mantığından çok bireysel deneyim aktarımını önceliği söylenebilir.

Bununla birlikte kanal incelemelerinde, bazı içerik üreticilerinin başlangıç düzeyinden ileri düzeye kadar planlanmış ders serileri oluşturduğu; bazılarının ise daha çok eser öğretimi, performans videoları ve bağımsız teknik anlatımlara ağırlık verdiği görülmüştür. Bu farklılık, dijital platformlarda içerik üretiminin belirli bir öğretim standardına göre değil, içerik üreticilerinin bireysel yaklaşımlarına göre şekillendiğini göstermektedir. Karaçorlu ve Özek'in (2024) belirttiği gibi YouTube' da içerik üretimi pedagojik gereksinimle birlikte kullanıcı beklentileri ve platform dinamiklerinden de etkilenmektedir. Bu nedenle içerik üreticilerinin izlenme oranı yüksek eser öğretimlerine daha fazla yer vermesi, teknik ve kuramsal içeriklerin ise görece daha sınırlı kalmasına neden olabilmektedir.

Sonuç olarak bu araştırma, YouTube'da yer alan bağlama eğitimi içeriklerinin önemli bir çeşitlilik sunduğunu, ancak öğretim içeriklerinin kapsamı ve yapılandırılması bakımından kanallar arasında belirgin farklılıklar bulunduğunu ortaya koymuştur. Bulgular, YouTube'un bağlama eğitiminde erişilebilir ve etkili bir öğrenme ortamı olduğunu göstermekle birlikte, içeriklerin eğitim programı anlayışı doğrultusunda daha sistematik biçimde planlanmasının öğretim sürecinin niteliğini artırabileceğini düşündürmektedir. Ayrıca bu araştırmanın, bağlama eğitim videolarını izlenme veya kullanıcı etkileşiminin dışında eğitim içeriği, teknik kazanımlar ve öğretim kapsamı bakımından bütüncül olarak değerlendirmesi yönüyle mevcut alan yazına özgün bir katkı sunduğu değerlendirilmektedir.

Öğretimsel özellikler

Araştırmada incelenen YouTube bağlama eğitimi kanallarının üçünde eğitim içeriklerinin sistemli oynatma listeleri altında sunulduğu, tamamında ise derslerin sözlü açıklamalarla desteklendiği ve uygulamalı gösterimlere yer verildiği belirlenmiştir. Bununla beraber yalnızca üç kanalda ders içeriklerinin kolaydan zora doğru planlanmış bir öğretim sırası izlediği görülmüştür. Bu bulgular, YouTube'da bağlama eğitime yönelik içerik üreten kanalların öğretim sürecini

destekleyici çeşitli yöntemler kullandığını, ancak bu yöntemlerin planlı ve programlı bir öğretim anlayışıyla her zaman bütünleşmediğini göstermektedir.

YouTube'un eğitim ortamı olarak sunduğu en önemli avantajlardan biri, öğretim içeriklerinin oynatma listeleri hâlinde düzenlenebilmesine olanak sağlamasıdır. Bu özellik, öğrencilerin konuları belirli bir sıra içerisinde takip edebilmesine ve ihtiyaç duydukları derslere kolaylıkla ulaşabilmesine katkı sağlamaktadır. Karaçorlu ve Özek (2024), dijital öğrenme ortamlarında içeriklerin sistematik biçimde organize edilmesinin öğrenme sürecinin niteliğini artıran temel unsurlardan biri olduğunu belirtmektedir. Bu araştırmada incelenen tüm kanallarda oynatma listelerinin kullanılması, içerik üreticilerinin öğretim sürecini belirli bir düzen içerisinde sunma çabasında olduklarını göstermektedir. Bununla birlikte oynatma listelerinin bulunması tek başına sistematik bir öğretim programının varlığı anlamına gelmemektedir. Nitekim araştırmada yalnızca üç kanalda derslerin başlangıç düzeyinden ileri düzeye doğru planlı bir sıralama izlediği belirlenmiştir.

Çalgı eğitiminde öğrenme sürecinin aşamalı olarak yapılandırılması, öğrencilerin teknik becerileri doğru sırayla kazanabilmeleri açısından önemli görülmektedir. Açıksoz ve Güdek (2018), çevrim içi piyano eğitiminde derslerin belirli bir öğretim sırası içerisinde sunulmasının teknik becerilerin ve müziksel gelişimin daha sağlıklı ilerlemesine katkı sağladığını ifade etmektedir. Benzer şekilde Okan ve Arapgirlioğlu (2020), dijital öğretim materyallerinin etkili olabilmesi için öğretim sürecinin pedagojik ilkeler doğrultusunda planlanması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu araştırmada bazı kanallarda konu tekrarlarının bulunması, derslerin bağımsız videolar şeklinde sunulması veya seviyelendirilmiş bir öğretim planının izlenmemesi, dijital bağlama eğitiminde öğretim tasarımının geliştirilmesi gereken yönlerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Araştırmada dikkat çeken bir diğer bulgu, incelenen bütün kanallarda sözlü açıklamaların uygulamalı gösterimlerle birlikte kullanılmasıdır. Çalgı eğitiminde yalnızca doğru icranın gösterilmesi çoğu zaman yeterli olmamakta; teknik uygulamaların amacı, uygulanış biçimi ve dikkat edilmesi gereken noktaların da açıklanması öğrenme sürecini desteklemektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, sözlü anlatım ile uygulamalı gösterimin birlikte kullanılması öğrencilerin görerek taklit etmelerinin yanı sıra uygulamanın mantığını kavramalarına da katkı sağlayabilmektedir. Atmaca ve Gerekten'in (2023) araştırmasında bağlama öğrencilerinin, ayrıntılı açıklamalar içeren videoları daha yararlı bulduklarını ifade etmeleri de bu değerlendirmeyi desteklemektedir.

Diğer taraftan, sistematik öğretim planı bulunan kanallarda öğrencilerin temel tekniklerden başlayarak daha ileri düzey becerilere yönlendirildiği; öğretim sırasının bulunmadığı kanallarda ise öğrencilerin içerikler arasında kendi öğrenme gereksinimlerine göre seçim yapmak zorunda kaldıkları görülmektedir. Bu durum, bireysel öğrenme sorumluluğunu artırmakla birlikte özellikle bağlamaya yeni başlayan öğrenciler açısından öğrenme sürecini zorlaştırabilmektedir. Dijital öğrenme ortamlarının sunduğu esnek yapı önemli bir avantaj olmakla birlikte, pedagojik planlamanın yetersiz olduğu durumlarda bu esneklik öğrenciler için yönlendirme eksikliğine dönüşebilmektedir.

Sonuç olarak araştırma bulguları, YouTube'da yer alan bağlama eğitimi videolarının öğretim sürecini destekleyen önemli özellikler taşıdığını göstermektedir. Özellikle oynatma listeleri, sözlü anlatımlar ve uygulamalı gösterimler çevrim içi bağlama eğitimi destekleyen güçlü yönler olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte içeriklerin önemli bir bölümünde seviyelendirilmiş öğretim planlarının bulunmaması, dijital bağlama eğitiminde öğretim tasarımına yönelik ortak ölçütlerin geliştirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda içerik üreticilerinin teknik bilgi aktaran videolar hazırlamalarının yanında, pedagojik ilkeleri dikkate alan bütüncül öğretim serileri oluşturmalarının çevrim içi bağlama eğitiminin niteliğine önemli katkılar sağlayacağı düşünülmektedir.

Teknolojik ve görsel özellikler

Araştırmada incelenen YouTube bağlama eğitimi kanallarının teknolojik ve görsel özelliklerine ilişkin bulgular, içerik üreticilerinin büyük bölümünün öğretim sürecini desteklemek amacıyla çeşitli dijital sunum tekniklerinden yararlandığını göstermektedir. Araştırma kapsamında değerlendirilen kanalların büyük çoğunluğunda yakın plan kamera çekimleri ve video düzenleme teknikleri kullanılırken, birden fazla kamera açısından yararlanılan kanal sayısının oldukça sınırlı olduğu belirlenmiştir. Bu bulgu, bağlama eğitimine yönelik dijital içeriklerin temel görsel düzenleme

tekniklerinden yararlandığını, ancak daha gelişmiş görsel öğretim uygulamalarının henüz yaygınlaşmadığını ortaya koymaktadır.

Çalgı eğitiminde görsel sunumun niteliği, özellikle teknik becerilerin kazandırılması açısından önemli bir yere sahiptir. Bağlama eğitiminde tezene tutuşu, sağ ve sol el koordinasyonu, parmak pozisyonları ve mızrap hareketleri gibi uygulamaların doğru biçimde gözlemlenebilmesi, öğrencilerin teknik becerileri doğru model alabilmeleri açısından büyük önem taşımaktadır. Bu nedenle yakın plan kamera çekimleri, öğrencilerin ayrıntıları daha net görebilmelerine olanak sağlayarak çevrim içi öğretimin etkililiğini artırmaktadır. Araştırmada incelenen kanalların büyük bölümünde yakın plan çekimlerin tercih edilmesi, içerik üreticilerinin bu gereksinimin farkında olduklarını göstermektedir.

Bu sonuç, Karaçorlu ve Özek'in (2024) dijital öğrenme ortamlarında görsel sunum kalitesinin öğrenme süreçleri üzerindeki belirleyici etkisine ilişkin değerlendirmeleriyle örtüşmektedir. Araştırmacılar, eğitim videolarında kullanılan görüntü kalitesi, kamera açıları ve görsel düzenlemelerin sadece estetik bir unsur olmadığını, öğrenmeyi doğrudan etkileyen pedagojik değişkenler arasında yer aldığını belirtmektedir. Bu araştırmada da yakın plan çekimlerin yaygın biçimde kullanılması, bağlama eğitiminde teknik hareketlerin daha anlaşılır biçimde sunulmasına katkı sağlayan olumlu bir özellik olarak değerlendirilebilir.

Araştırmada dikkat çeken bir diğer bulgu ise video düzenleme tekniklerinin büyük çoğunlukla öğretim amacıyla kullanılmasıdır. Yakınlaştırma, ekran yazıları, görsel işaretlemeler ve benzeri düzenleme uygulamaları, öğrencilerin dikkatini önemli ayrıntılara yönlendirebilmekte ve öğrenme sürecini destekleyebilmektedir. Okan ve Arapgirlioğlu (2020), dijital öğretim materyallerinin etkili olabilmesi için içerik bakımının beraberinde, sunum biçimi bakımından da öğrenmeyi destekleyecek şekilde tasarlanması gerektiğini ifade etmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde araştırma kapsamında incelenen kanalların önemli bir bölümünde video düzenleme tekniklerinden yararlanılması, dijital öğretim ilkeleri açısından olumlu bir bulgu olarak değerlendirilebilir.

Buna karşılık araştırmada yalnızca bir kanalda birden fazla kamera açısından yararlanıldığı belirlenmiştir. Oysa farklı kamera açıları özellikle bağlama gibi iki el koordinasyonunun önemli olduğu çalgılarda öğrencilerin aynı hareketi farklı perspektiflerden izleyebilmelerine olanak sağlamaktadır. Tek kamera ile hazırlanan videolarda bazı teknik ayrıntıların yeterince görülememesi, özellikle başlangıç düzeyindeki öğrenciler için öğrenme sürecini güçleştirebilmektedir. Atmaca ve Gerekten'in (2023) araştırmasında öğrencilerin video kalitesi ve görsel açıklık konusundaki beklentilerini dile getirmeleri de bu değerlendirmeyi desteklemektedir. Dolayısıyla çok açılı kamera sistemlerinin daha yaygın kullanılması, çevrim içi bağlama eğitiminin niteliğini artırabilecek önemli unsurlardan biri olarak değerlendirilebilir.

Diğer taraftan dijital platformların gelişimi, içerik üretimiyle birlikte, içeriklerin sunuluş biçimini de etkilemektedir. Tanyeri ve Esmergül (2026), YouTube içeriklerinin görünürlüğü ve kullanıcı etkileşimi üzerinde görsel tasarım, video düzeni ve dijital sunum biçimlerinin etkili olduğunu belirtmektedir. Her ne kadar söz konusu araştırma doğrudan çalgı eğitimini konu almamış olsa da dijital platformlarda hazırlanan eğitim içeriklerinin pedagojik niteliği kadar görsel sunum kalitesinin de önem taşıdığını göstermektedir. Bu araştırmada elde edilen bulgular da bağlama eğitimi videolarında görsel düzenleme tekniklerinin yaygın biçimde kullanılmasının öğretim sürecini destekleyen ve kullanıcı deneyimini geliştiren bir unsur olduğunu ortaya koymaktadır.

Öneriler

İlerideki araştırmalar için öneriler

Bu araştırma, belirlenen ölçütleri karşılayan beş YouTube bağlama eğitimi kanalı ile sınırlandırılmıştır. Gelecek araştırmalarda daha geniş örneklemeler kullanılarak farklı dijital platformlarda yer alan bağlama eğitimi içerikleri karşılaştırmalı olarak incelenebilir. Ayrıca YouTube'da sunulan bağlama eğitimi videolarının öğrencilerin teknik gelişimleri, performans başarıları ve öğrenme süreçleri üzerindeki etkisini belirlemeye yönelik deneysel ve karma yöntem araştırmalarının gerçekleştirilmesi önerilmektedir. Bunun yanı sıra dijital bağlama eğitimi içeriklerinin öğretim tasarımı, kullanıcı etkileşimi ve pedagojik niteliğini değerlendirmeye yönelik yeni ölçme araçlarının geliştirilmesi, alana önemli katkılar sağlayacaktır.

Uygulamacılar için öneriler

Araştırma bulguları doğrultusunda, YouTube'da bağlama eğitimi amacıyla içerik üreten öğretmenlerin ders içeriklerini başlangıç, orta ve ileri düzey şeklinde sistematik bir öğretim planı doğrultusunda yapılandırmaları önerilmektedir. Bunun yanında teknik egzersizler, uzun sap bağlama eğitimi, solfej çalışmaları ve öğretimi destekleyen teknolojik uygulamalara daha fazla yer verilmesi dijital bağlama eğitiminin niteliğini artırabilir. Araştırmanın en dikkat çekici bulgularından biri, incelenen kanalların hiçbirinde yöresel tavır öğretimine yer verilmemiş olmasıdır. Oysa yöresel tavır, bağlama icrasının ve Türk halk müziği geleneğinin temel bileşenlerinden biridir. Bu nedenle dijital bağlama eğitimi içeriklerinde farklı yörelere özgü tavır özelliklerini tanıtan, tezene tekniklerini uygulamalı olarak gösteren ve yöresel icra anlayışını sistematik biçimde öğreten ders serilerine yer verilmesi önerilmektedir. Böylece dijital ortamda yürütülen bağlama eğitiminin teknik becerilerin kazandırılmasının yanı sıra Türk halk müziğinin yöresel icra geleneklerinin korunmasına ve gelecek kuşaklara aktarılmasına da katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Araştırmanın Sınırlılığı

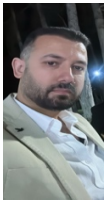
Bu araştırma;

- Araştırmanın yürütüldüğü tarihte YouTube platformunda yer alan ve en az 100.000 aboneye sahip bağlama eğitimi kanalları ile,
- Araştırma kapsamında belirlenen ölçütleri karşılayan beş YouTube kanalı ile,
- Bu kanallarda herkese açık olarak erişilebilen bağlama eğitimi videoları ve oynatma listeleri ile,
- Araştırmacılar tarafından geliştirilen YouTube Bağlama Eğitimi Videoları Kontrol Listesi kapsamında incelenen değişkenlerle,
- Araştırmanın gerçekleştirildiği tarihte YouTube platformunda erişilebilir durumda bulunan içeriklerle sınırlıdır.

Bilgilendirme

Bu çalışmada kullanılan YouTube Bağlama Eğitimi Videoları Kontrol Listesi araştırmacılar tarafından geliştirilmiş olup, veri toplama aracının kapsam geçerliğinin uzman görüşleriyle değerlendirilmesi amacıyla etik kurul onayı alınmıştır. Bu kapsamda araştırma, Gaziantep Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Kurulunun 2026-07-0042 karar numarası ile etik açıdan uygun bulunmuştur.

Yazar Özgeçmişi



Öğr. Gör. **Hüseyin Kaynak**, 2012 yılında Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler bölümü Türk Halk Müziği anasanat dalında lisans eğitimini tamamlamıştır. 2012-2015 yılları arasında mezun olduğu üniversitede part-time öğretim görevlisi olarak çalışmış, 2015 yılında da kadrolu öğretim görevlisi olarak çalışma hayatına başlamış, halen aynı üniversitede öğretim görevlisi olarak çalışma hayatına devam etmektedir. 2018 yılında Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi bölümünde yüksek lisansını tamamlamıştır. 2023 yılında Malatya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği bölümünde doktora eğitimine başlamış ve doktora eğitimi devam etmektedir. Öğrencilik ve iş hayatı boyunca bir çok konserlerde ve korolarda hem bağlama icracısı hem de şef olarak görev almıştır. Akademik çalışmaları, bağlama eğitimi, Türk halk müziği, bağlama icrası olarak sürdürmektedir.

Kurum: Gaziantep Üniversitesi E-mail: huseyinkaynak40@gmail.com ORCID: 0000-0002-3405-183X

Academiaedu: <https://independent.academia.edu/HuseyinKaynak11>

Researchgate: https://www.researchgate.net/profile/Hueseyin-Kaynak?ev=hdr_xprf



Arş Gör. Dr. **Halil İbrahim Candan**, 1994 yılında Adana'da doğdu. Lisans eğitimini Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümünde tamamladı. Necmettin Erbakan Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalında yüksek lisans ve doktora eğitimini tamamladı. Halen Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümünde araştırma görevlisi olarak görev yapmaktadır. Akademik çalışmalarını Türk halk müziği, bağlama eğitimi, bağlama icrası, Türk halk müziği çalgıları ve müzik eğitimi alanlarında sürdürmektedir. Özellikle bağlama eğitimi ve icrası,

geleneksel icra biçimlerinin eğitim süreçlerine aktarılması ve Türk halk müziği repertuvarının eğitim boyutuyla incelenmesi üzerine çalışmalar yürütmektedir. Sanatsal çalışmalarında ise bağlama icracısı olarak çeşitli ulusal ve uluslararası konser, dinleti ve müzik etkinliklerinde görev almaktadır.

Kurum: Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi E-mail: halilibrahimcandan001@gmail.com ORCID: 0000-0002-2730-4747

Academiaedu: <https://independent.academia.edu/HalilibrahimCandan2>

Researchgate: https://www.researchgate.net/profile/Halil-Candan?ev=hdr_xprf

Kaynaklar

- Abdulrahman, M. D., Faruk, N., Oloyede, A. A., Surajudeen-Bakinde, N. T., Olawoyin, L. A., Mejabi, O. V., Imam-Fulani, Y. O., Fahm, A. O., & Azeez, A. L. (2020). Multimedia tools in the teaching and learning processes: A systematic review. *Heliyon*, 6(11), e05312. <https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2020.e05312>
- Açıksöz, M., & Güdek, B. (2018). Müzik eğitiminde YouTube etkisi: Online piyano dersleri. *Turkish Studies Information Technologies & Applied Sciences*, 13(6), 39–56. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.12821>
- Altuğ, N. (1998). Müzik eğitiminde metot ve yöntem. Balıkesir 1. *Türk Müziği Sempozyumu* (s. 15-20). Balıkesir: Taner Ofset.
- Atmaca, A., & Gereken, S. E. (2023). Learning needs of amateur bağlama students: A netnographic analysis on the basis of YouTube experiences. *Cumhuriyet International Journal of Education*, 12(3), 760-776. <https://doi.org/10.30703/cije.1282927>
- Bowen, G. A. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal*, 9(2), 27–40. <https://doi.org/10.3316/QRJ0902027>
- Creswell, J. W., & Poth, C. N. (2018). *Qualitative inquiry & research design: Choosing among five approaches* (4th ed.). SAGE Publications. <https://us.sagepub.com/en-us/nam/qualitative-inquiry-and-research-design/book246896>
- Ekici, S. (2018). *Bağlama eğitimi*. Pegem Akademi.
- Gülüm, O. (2023). YouTube'da keman öğretim dizisi içeren Türkçe kanalların çeşitli değişkenler bakımından incelenmesi. *Türk Müziği*, 3(3), 336–347.
- Karaçorlu, H., & Bulut Özek, M. (2024). YouTube'un eğitim amaçlı kullanımı. *Uluslararası Eğitim Bilim ve Teknoloji Dergisi*, 10(2), 81–95. <https://doi.org/10.47714/uebt.1171667>
- Koç, A. (2001). XX. yüzyılın son dönemlerinde yaygın eğitimde kullanılan bağlama eğitim metotları ve XXI. yüzyıldaki beklentiler. G. Ay (Ed.), *Müzikte 2000 Sempozyumu Bildirileri* (ss. 216–224). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Mayer, R. E., Fiorella, L., & Stull, A. (2020). Five ways to increase the effectiveness of instructional video. *Educational Technology Research and Development*, 68(3), 837–852. <https://doi.org/10.1007/s11423-020-09749-6>
- Mayer, R. E., Fiorella, L., & Stull, A. (2020). Five ways to increase the effectiveness of instructional video. *Educational Technology Research and Development*, 68(3), 837–852. <https://doi.org/10.1007/s11423-020-09749-6>
- Merriam, S. B., & Tisdell, E. J. (2016). *Qualitative research: A guide to design and implementation* (4th ed.). Jossey-Bass. <https://www.wiley.com/en-us/Qualitative+Research%3A+A+Guide+to+Design+and+Implementation%2C+4th+Edition-p-9781119003618>
- Miles, M. B., Huberman, A. M., & Saldaña, J. (2014). *Qualitative data analysis: A methods sourcebook* (3rd ed.). SAGE Publications. <https://us.sagepub.com/en-us/nam/qualitative-data-analysis/book246128>
- Okan, S., & Arapgirlioglu, H. (2020). Uzaktan öğretim modelinin orta seviye keman öğrenimine etkisi. *Millî Eğitim*, 49(226), 205–232.
- Özdek, A. (2015). Bağlama öğretimine dönük basılı materyallerde görece notasyona ilişkin bilgi ve uyarılar. Ö. Öztunoğlu (Dü.), *II. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri* içinde (s. 36-54). Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.
- Özdek, A. (2016). Günümüzde bağlama eğitiminde görülen problemler ve çözüm önerileri. A. Koç (Dü.), *1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu* içinde (s. 177-199). İstanbul: Acar Matbaacılık ve Yayıncılık.
- Özdemir, M. A. (2016). Bağlama eğitim/öğretim sürecinde kullanılabilecek materyallerin geliştirilmesi. A. Koç (Dü.), *1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu* içinde (s. 200-207). İstanbul: Acar Matbaacılık ve Yayıncılık.
- Parlak, E. (2016). Cumhuriyetin kuruluşundan günümüze sosyokültürel gelişmeler bağlamında yöntem ve yaklaşımlar açısından bağlama icrası ve eğitimi. A. Koç (Dü.), *1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu* içinde (s. 209-236). İstanbul: Acar Matbaacılık ve Yayıncılık.
- Schiavio, A., Nijs, L., van der Schyff, D., & Juntunen, M.-L. (2020). Editorial: Towards a meaningful instrumental music education: Methods, perspectives, and challenges. *Frontiers in Psychology*, 11, 625994. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.625994>
- Schiavio, A., Nijs, L., van der Schyff, D., & Juntunen, M.-L. (2020). Editorial: Towards a meaningful instrumental music education: Methods, perspectives, and challenges. *Frontiers in Psychology*, 11, 625994. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.625994>

- Stake, R. E. (1995). *The art of case study research*. SAGE Publications.
<https://us.sagepub.com/en-us/nam/the-art-of-case-study-research/book4954>
- Şen, Y. (1998). Türk müziği eğitiminde bağlamanın yeri ve önemi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 4, 161-167.
- Tanyeri, A., & Esmegül, M. (2026). Popülerlik ve müzikal yapı ilişkisi: YouTube'daki çocuk şarkıları üzerine bir analiz. *Yegâh Müzikoloji Dergisi*, 9(2), 1265–1284. <https://doi.org/10.51576/ynd.1922973>
- Uygun, G. (2020). YouTube ortamında çalgı eğitimi veren videoların çeşitli değişkenler bakımından incelenmesi. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, 2(2), 13–26. <https://doi.org/10.47956/bmsd.801844>
- Yin, R. K. (2018). *Case study research and applications: Design and methods* (6th ed.). SAGE Publications.
<https://us.sagepub.com/en-us/nam/case-study-research-and-applications/book250150>

Web siteleri

- Web 1.** https://youtube.com/@egemendisli?si=vv-_7BpkBQak52Tp
- Web 2.** <https://youtube.com/@ayazmuzik?si=dY7JsTbwH1cuYPPr>
- Web 3.** https://youtube.com/@enkolaysazdersi_ali_yildiz38?si=LXpKPVMVITY6ai6bJ
- Web 4.** <https://youtube.com/@arifbalyemez?si=HT-vZw0VJGTr9z0Y>
- Web 5.** <https://youtube.com/@metinyigit?si=scj6uIuBaRDDmVii>

Ek 1. YouTube Bağlama Eğitimi İçerik Kontrol Listesi

YouTube Bağlama Eğitimi İçerik Kontrol Listesi			
Bölüm 1. Eğitimsel İçerikler			
Özellikler	Açıklama	Var	Yok
Başlangıç düzeyi	Başlangıç düzeyine yönelik eğitim videoları bulunmaktadır.		
Orta düzey	Orta düzeye yönelik eğitim videoları bulunmaktadır.		
İleri düzey	İleri düzeye yönelik eğitim videoları bulunmaktadır.		
Teknik egzersiz	Teknik egzersiz çalışmalarına yer verilmiştir.		
Türk/eser öğretimi	Türkü/eser öğretimine yer verilmiştir.		
Nota materyali	Nota veya görsel öğretim materyalleri kullanılmaktadır.		
Akort öğretimi	Akort öğretimine yer verilmektedir.		
Solfej çalışmaları	Solfej çalışmalarına yer verilmektedir.		
Yöresel tavır	Yöresel tavır öğretimine yer verilmektedir.		
Süsleme teknikleri	Süsleme tekniklerine yer verilmektedir.		
Ara geçiş çalışmaları	Ara geçiş çalışmalarına yer verilmektedir.		
Uzun sap bağlama	Uzun sap bağlama eğitimine yer verilmektedir.		
Kısa sap bağlama	Kısa sap bağlama eğitimine yer verilmektedir.		
Bölüm 2. Öğretimsel İçerikler			
Özellikler	Açıklama	Var	Yok
Sistemli oynatma listesi	Bağlama eğitimine yönelik sistemli oynatma listeleri bulunmaktadır.		
Teknik uygulama-sözlü açıklama	Teknik uygulamalar sözlü açıklamalarla desteklenmektedir.		
Kolaydan zora	Ders içerikleri kolaydan zora doğru planlanmıştır.		
Uygulamalı gösterim	Uygulamalı gösterimlere yer verilmektedir.		
Bölüm 3. Teknolojik ve Görsel Özellikler			
Özellikler	Açıklama	Var	Yok
Yakın plan kamera çekimi	Bağlama icrasını göstermeye yönelik yakın plan kamera çekimleri kullanılmaktadır.		
Çoklu kamera açısı	Birden fazla kamera açısından yararlanılmaktadır.		
Video düzenleme teknikleri	Video düzenleme teknikleri (yakınlaştırma, yazı, görsel ekleme vb.) kullanılmaktadır.		

Research Article

Educational transmission of Turkish music culture on digital platforms: An examination of bağlama education content on YouTube in terms of pedagogical quality

Hüseyin Kaynak^{3*} and Halil İbrahim Candan⁴

Gaziantep University Turkish Music State Conservatory, Gaziantep, Türkiye

Article Info

Received: 6 July 2026

Accepted: 12 August 2026

Published: 30 September 2026

Keywords

Bağlama education
Digital instrumental instruction
Online music education
Turkish music
YouTube bağlama education
channels

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.



Abstract

The aim of this study is to examine the educational content, instructional approaches, and technological-visual presentation features of YouTube channels producing bağlama education content, thereby revealing the current state of bağlama education conducted in digital environments. The study was conducted using a case study design within the qualitative research approach, and document analysis was employed to obtain the research data. Five YouTube bağlama education channels were selected through criterion sampling. The YouTube Bağlama Education Content Checklist, developed by the researchers, was used as the data collection instrument. The findings showed that bağlama education on the examined YouTube channels was predominantly conducted through folk song/piece instruction and practical demonstrations. In terms of content, short-neck bağlama instruction, beginner-level lessons, ornamentation techniques, the use of notation and visual materials, and tuning instruction were prominent, whereas intermediate- and advanced-level content, long-neck bağlama instruction, technical exercises, transition exercises, and solfège activities were more limited. Verbal explanations and practical demonstrations were widely used in the instructional process. In terms of technological and visual presentation, close-up camera shots were commonly employed, while the use of multiple camera angles remained very limited. In addition, none of the examined channels included instruction in regional performance styles, one of the fundamental components of the Turkish folk music performance tradition. It is recommended that bağlama education content on YouTube be structured according to a level-based instructional approach, that technical skills be developed more systematically, that technological-visual presentation opportunities be used more effectively, that content creators prepare more planned and comprehensive instructional materials, and that future studies examine digital bağlama education using larger samples.

To cite this article

Kaynak, H., and Candan, H.İ. (2026). Educational transmission of Turkish music culture on digital platforms: An examination of bağlama education content on YouTube in terms of pedagogical quality. *Türk Müziği*, 6(3), 211-230. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.22846712>

Introduction

Music education has long been conducted predominantly within an instructional model in which the teacher and learner are present in the same physical environment, traditionally relying on the master-apprentice approach due to its dependence on face-to-face interaction, observation, listening, imitation, and practice. However, the widespread adoption of digital technologies and, particularly, the increased visibility of online learning environments in educational life as a result of the various disruptions brought about by the pandemic have significantly diversified the

³ Corresponding author, Lecturer, Gaziantep University Turkish Music State Conservatory, Gaziantep, Türkiye. huseyinkaynak40@gmail.com ORCID: 0000-0002-3405-183X

⁴ Research Assistant, PhD, Faculty of Fine Arts, Kahramanmaraş Sütçü İmam University, Kahramanmaraş, Türkiye. halilibrahimcandan001@gmail.com ORCID: 0000-0002-2730-4747

settings in which music and instrumental instruction take place. While the combined use of video, audio, graphics, and other multimedia components in the learning process has been reported to support motivation and learning outcomes (Abdulrahman et al., 2020), the effectiveness of video-based instruction has also been shown to depend not only on the information presented but also on how that information is structured visually and pedagogically (Mayer et al., 2020). From the perspective of instrumental education, technology is increasingly regarded not merely as an auxiliary tool supporting traditional instruction, but as an integral component of the pedagogical process in creating meaningful learning experiences (Schiavio et al., 2020). Indeed, findings indicating that remotely delivered violin instruction can produce effective outcomes in terms of technical development and performance further demonstrate that instrumental instruction can be sustained beyond the boundaries of the physical classroom (Okan & Arapgirlioglu, 2020).

YouTube has become one of the prominent platforms through which music and instrumental instruction have moved into digital environments. The platform's ability to allow users to pause videos, replay them, and return to specific sections provides important learning opportunities, particularly for practice-based music instruction (Karaçorlu & Bulut Özek, 2024). Examining piano instruction delivered through YouTube, Açıksöz and Güdek (2018) demonstrated that lessons ranging from beginner to advanced levels can be systematically structured through technical exercises, music theory, notation instruction, and performance practices. Uygun (2020), who examined YouTube videos devoted to different instruments, found that bağlama instructional videos achieved higher viewing figures than those for some other instruments, although shortcomings were identified in terms of regular lesson series and systematic instructional planning. Similarly, Gülüm (2023) showed that channel organization, playlists, content diversity, video quality, and user interaction in violin instruction channels on YouTube are associated with the quality of digital instruction. Specifically in relation to bağlama education, Atmaca and Gerekten (2023) found that students used YouTube to review lessons, learn new pieces, find solutions to technical problems, and observe different performers. Taken together, these studies indicate that YouTube has evolved beyond being merely a platform for sharing musical performances and has become an important digital educational environment in which instrumental instruction, repertoire transmission, and individual music learning take place.

As YouTube has increasingly become a prominent learning environment in music and instrumental instruction, there is a growing need to examine how bağlama education is structured on digital platforms. Although existing studies have addressed the use of YouTube in instrumental instruction, user experiences, and content related to different instruments from various perspectives, studies that jointly examine bağlama education in terms of content, instructional organization, and technological-visual presentation remain limited. Accordingly, the aim of this study is to examine the educational content, instructional approaches, and technological-visual presentation features of YouTube channels producing bağlama education content, thereby revealing the current state of bağlama education conducted in digital environments.

YouTube and Music Education

YouTube is currently regarded not only as one of the world's most widely used video-sharing platforms but also as an important digital learning environment in which educational content is produced, shared, and accessed by millions of users. Owing to its capacity to support visual and auditory learning simultaneously, users can watch videos whenever they wish, pause them, replay them, and return to specific sections as needed. These affordances provide significant advantages, particularly in practice-based fields of education, by supporting the retention of learning (Karaçorlu & Özek, 2024). At the same time, YouTube's recommendation algorithms enable users to access content more easily according to their interests while encouraging content creators to prepare more systematic and higher-quality instructional materials. Accordingly, the quality of educational content today is closely related not only to pedagogical approaches but also to the operational dynamics of digital platforms.

Research on the effectiveness of educational videos published on YouTube also supports this view. Mayer, Fiorella, and Stull (2020) state that the principal factors that increase the instructional effectiveness of videos include the use of appropriate camera perspectives, support through visual explanations, reduction of unnecessary information load, and

the design of materials that direct learners' attention to essential instructional elements. According to these researchers, the success of video-based instruction depends not only on the information conveyed but also on the way in which that information is presented. This indicates that educational content published on digital platforms should be evaluated not only in terms of pedagogical quality but also with regard to visual design, instructional planning, and technological presentation features.

In line with these developments, digital platforms have become important learning environments that support traditional instructional processes, particularly in practice-based fields. Music education and instrumental instruction are among the areas most strongly influenced by this transformation. Through video-based instructional materials, students can observe technical applications in detail, repeatedly watch performance examples, and organize their individual practice according to their own learning pace. For this reason, YouTube and similar digital platforms have increasingly become subjects of investigation in music education research in recent years.

Music education is a planned educational process aimed at developing individuals' musical knowledge, skills, and aesthetic sensitivity. Instrumental education in particular requires the combined use of visual, auditory, and kinesthetic learning domains because of its practice-based structure, which involves the development of psychomotor skills in addition to cognitive learning. The ability of students to observe technical applications accurately, repeat them, and sustain their individual practice processes is among the fundamental factors influencing success in instrumental education. Consequently, digital technologies in recent years have been regarded not merely as tools that support instrumental instruction but as integral components of the learning process. Schiavio, Nijs, van der Schyff, and Juntunen (2020) emphasize that contemporary instrumental education should aim not only to develop technical skills but also to create meaningful learning experiences, and that technological tools should be integrated with pedagogical approaches throughout this process.

Bağlama Education

As one of the principal instruments of Turkish folk music, the bağlama has historically served as a carrier of traditional musical culture and has become an important instructional instrument in professional and academic music education in Türkiye. Today, bağlama education is provided through systematic instructional programs in a wide range of institutions, particularly conservatories, faculties of education, faculties of fine arts, and public education centers. The expansion of the bağlama into musical genres beyond traditional folk music has increased the need for instruction in the instrument, leading to considerable developments in teaching methods, instructional materials, and academic research (Parlak, 2016; Ekici, 2018).

For many years, bağlama education was sustained within the *meşk* tradition based on the master-apprentice relationship. Within this instructional approach, students acquired plectrum techniques, regional performance styles, tuning systems, repertoire, and local stylistic characteristics through direct observation, listening, and repetition (Altuğ, 1998; Şen, 1998). Although the *meşk* system played an important role in transmitting traditional performance characteristics from generation to generation, it did not produce a standardized instructional model because the teaching process largely depended on the individual knowledge and experience of the instructor. With the institutionalization of music education during the Republican period, bağlama education was also incorporated into academic institutions and acquired a more planned and systematic structure, particularly through instructional programs developed at universities and conservatories (Parlak, 2016; Özdek, 2016).

Nevertheless, studies on bağlama education indicate that a number of unresolved problems remain in the instructional process. Among the most significant are substantial differences among methods in terms of content and instructional approach, the absence of a fully established common instructional standard, the limited availability of visual and auditory teaching materials, and the insufficient integration of technological opportunities into instruction (Koç, 2001; Özdek, 2015; Ekici, 2018). According to Özdemir (2016), contemporary bağlama education should be based on a holistic instructional approach that integrates the development of technical skills with regional performance styles, tuning systems, plectrum techniques, local stylistic characteristics, musical expression, and repertoire

development. This approach requires the materials and learning environments used in instruction to possess sufficient pedagogical quality.

Developments in digital technologies have also substantially diversified the learning environments used in bağlama education. Today, students are no longer limited to face-to-face lessons and can continue their learning beyond the classroom through video-based instructional materials, online lessons, and digital platforms. YouTube in particular has become a widely used learning environment through which individuals wishing to learn the bağlama can access different instructors, observe technical applications in detail, develop their repertoire, and support their individual practice. The ability to replay video content, observe applications from different perspectives, and maintain continuous access to instructional materials has transformed YouTube into an important digital learning resource for bağlama education.

However, bağlama instructional videos published on YouTube are made available to users without undergoing any academic review process. Consequently, the pedagogical quality, instructional planning, technical accuracy, and visual presentation characteristics of the content may vary considerably from one channel to another. In other words, while the platform offers important opportunities for individuals wishing to learn the bağlama, it also contains substantial differences in instructional quality. This situation makes it necessary to examine bağlama education content on YouTube according to scientific criteria and to determine its current characteristics.

Theoretical Framework

The theoretical framework of this study is based on the dimensions of pedagogical quality, instructional structuring, and technological-visual presentation in digital instrumental education. The quality of digital instructional content depends not only on the accuracy of the information presented but also on the progressive organization of content, its support through practical application, and the effective use of audiovisual elements that influence learners' attention. According to Mayer, Fiorella, and Stull, appropriate camera perspectives, visual explanations, and design principles that reduce cognitive load enhance the quality of learning in instructional videos (Mayer et al., 2020). Similarly, the value of technology in instrumental education emerges to the extent that it is integrated with pedagogical approaches (Schiavio et al., 2020).

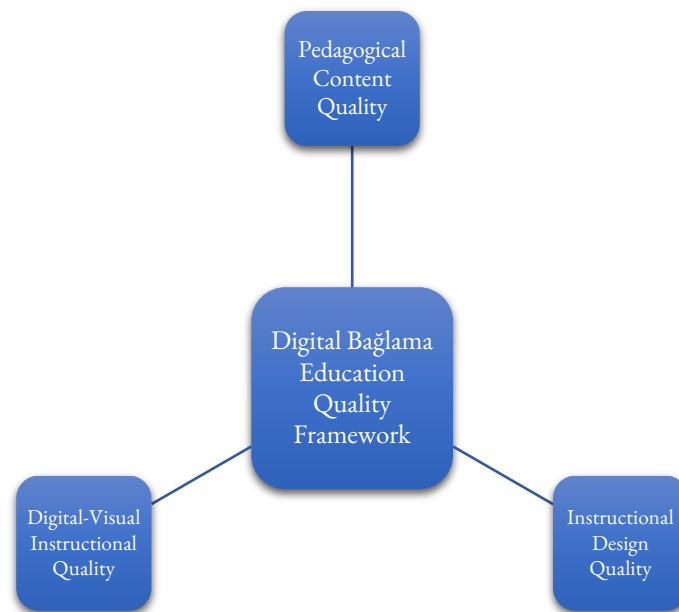


Figure 1. Digital Bağlama education quality framework and its core dimensions

From the perspective of bağlama education, high-quality instruction requires the integrated consideration of technical skills, repertoire, regional style, tuning systems, ornamentation, musical literacy, and progressive instruction (Parlak, 2016; Özdemir, 2016). Therefore, in this study, the pedagogical quality of YouTube content is evaluated across three main dimensions: educational content, instructional structure, and technological-visual features. These

dimensions and subdimensions are as follows: pedagogical content quality, including level progression, technical exercises, piece instruction, solfege-bona, regional style, ornamentation, transition exercises, and bağlama types; instructional design quality, including progression from simple to complex, systematic lesson sequencing, verbal explanation, and practical demonstration; and digital-visual instructional quality, including close-up shots, multiple camera angles, and video editing techniques.

Related Literature

The widespread use of digital technologies in music education has led to a significant increase in the number of studies examining the effectiveness of video-based instructional environments. Taken together, these studies indicate that YouTube and similar digital platforms have become important learning environments that support traditional instructional processes, particularly in practice-based instrumental education. At the same time, research suggests that the quality of educational content delivered through digital platforms should be evaluated not only in terms of content richness but also in relation to instructional design, pedagogical planning, technological presentation features, and user experience (Mayer et al., 2020; Schiavio et al., 2020).

Studies in the field of music education show that YouTube can be used effectively in instructional processes involving different instruments. Açiksöz and Güdek (2018), in their examination of online piano education channels, found that lesson content was presented systematically from beginner to advanced levels and that technical studies, music theory, notation instruction, and performance practices formed a complementary structure. Similarly, Okan and Arapgirlioğlu (2020) demonstrated that distance violin education could produce results comparable to face-to-face instruction in terms of students' technical development and performance achievement. These studies show that video-based instruction is not merely a tool for facilitating information transfer but can become an effective learning environment when supported by appropriate pedagogical planning.

Research covering different instruments has also shown that YouTube content may vary considerably in terms of instructional processes and user behavior. Uygun (2020), who evaluated piano, violin, guitar, flute, and bağlama instructional videos according to various variables, found that bağlama videos achieved higher viewing figures than those for some other instruments and that a substantial proportion of the videos had been prepared for instructional purposes. However, the study also reported that regular lesson series and systematic instructional plans were more limited in bağlama education content than in some other instrumental fields. This finding suggests that digital content for bağlama education has expanded quantitatively, while aspects of its instructional structure still require further development.

Studies that directly examine the structural organization of YouTube channels have reached similar conclusions. Gülüm (2023) evaluated violin instruction channels in terms of channel organization, playlists, content diversity, video quality, and user interaction, and reported that regular content sharing, systematic lesson planning, and the organized presentation of instructional materials enhance the quality of the digital learning process. These findings indicate that in instrumental education conducted through digital environments, not only the information conveyed but also the way instruction is planned and content is presented has a determining influence on learning.

Studies focusing specifically on bağlama education have primarily addressed user experiences. Atmaca and Gerekten (2023), in their examination of bağlama students' experiences of using YouTube, found that students used the platform mainly to review lessons, learn new pieces, solve technical problems, and observe different performers. However, the study also indicated that the lack of systematically structured instructional programs, insufficiently detailed technical explanations, and variations in video quality could negatively affect the learning process. These findings show that although YouTube constitutes an important supplementary learning environment for bağlama education, the pedagogical quality of its content still requires improvement.

In the international literature, the effectiveness of instructional videos is emphasized as being largely dependent on pedagogical design principles. Mayer et al. (2020) state that the use of appropriate camera angles, visual explanations, design principles that reduce cognitive load, and presentation styles that keep learners actively engaged can improve learning outcomes in instructional videos. Similarly, Schiavio et al. (2020) argue that contemporary instrumental

education should aim not only to develop technical skills but also to create meaningful learning experiences, with technological tools integrated into pedagogical approaches throughout the process. Abdulrahman et al. (2020), in their systematic review of multimedia tools, found that multimedia components such as video, audio, graphics, and animation can increase learning motivation and positively influence learning outcomes. Taken together, these studies demonstrate that simply presenting information is insufficient in digital instructional content; instructional design, visual presentation, and technological features are also integral components of the learning process.

Current literature indicates that YouTube is becoming increasingly important as a supplementary learning environment in music and instrumental education. However, the majority of existing studies focus on the effectiveness of online instruction, user experiences, or general content analyses across different instruments. Studies in the field of bağlama education, on the other hand, are largely limited to students' YouTube usage habits or general evaluations of the platform. In particular, there is a lack of systematic studies based on specific criteria that jointly examine the educational content, instructional content, and technological and visual features of bağlama education channels on YouTube. This gap highlights the need to evaluate bağlama education content presented in digital environments from a pedagogical perspective.

Building on this gap, the present study aims to examine bağlama education channels on YouTube in terms of their educational content, instructional features, and technological and visual characteristics. The findings are expected to make a scholarly contribution to content creators producing bağlama education materials in digital learning environments, bağlama educators, and future research in this field.

Significance of the Study

Technological developments have significantly transformed the ways in which information is accessed and learning processes are organized. In particular, video-based digital platforms have become alternative learning environments in which educational content is produced, shared, and delivered to large audiences. YouTube offers important opportunities for music and instrumental education because it supports visual and auditory learning simultaneously, allows content to be replayed, and enables users to progress according to their individual learning pace (Karaçorlu & Bulut Özek, 2024; Mayer et al., 2020). Indeed, studies conducted in different instrumental fields have shown that YouTube serves as an important digital learning environment for observing technical applications, accessing instructional materials, and supporting individual practice processes (Açıksöz & Güdek, 2018; Okan & Arapgirlioğlu, 2020; Uygun, 2020).

The original contribution of this study emerges from two main points. First, while a substantial proportion of existing studies examine the general educational use of YouTube or content related to different instruments (Açıksöz & Güdek, 2018; Gülüm, 2023; Uygun, 2020), only a limited number of studies address bağlama education channels by considering educational content, instructional content, and technological-visual presentation dimensions together. Beyond being merely a musical instrument, the bağlama is an important carrier of the cultural continuity of Turkish folk music and involves a multidimensional learning process that includes plectrum techniques, regional performance styles, tuning systems, repertoire, and local performance practices (Parlak, 2016; Özdemir, 2016). Therefore, examining the presence and structure of bağlama education in digital environments is important for understanding the transformation of traditional modes of musical transmission within new learning environments.

The second original aspect of the study concerns its relevance to economical and accessible learning opportunities. In traditional instrumental education, one-to-one instruction, courses, and private lessons may impose certain limitations in terms of time, space, and financial resources. By contrast, free and accessible digital platforms such as YouTube allow individuals to access different instructors, review lesson content repeatedly, and individualize their learning processes. In this respect, digital platforms can be regarded as alternative learning environments that may support greater equality of opportunity in access to music education (Abdulrahman et al., 2020; Karaçorlu & Bulut Özek, 2024). At the same time, not all content presented in digital environments possesses the same level of pedagogical quality, and content may differ in terms of instructional planning, visual presentation features, and technical accuracy (Mayer et al., 2020; Schiavio et al., 2020). Therefore, examining bağlama education content on YouTube according to

scientific criteria is important for identifying the current state of digital bağlama education and for supporting the development of higher-quality online instructional materials in the future.

Research Problem

Despite the increasing use of digital platforms in music and instrumental education, there is only a limited body of research examining how bağlama education content presented on YouTube is structured in terms of pedagogical organization, instructional features, and technological-visual presentation. In particular, determining what types of content, instructional approaches, and technological opportunities are used in the digital teaching of the bağlama, one of the principal instruments of Turkish folk music, constitutes an important research problem.

The aim of this study is to examine bağlama education channels on YouTube in terms of their educational content, instructional features, and technological and visual presentation characteristics, thereby revealing the current state of bağlama education in digital environments.

In line with this main aim, the following research questions were addressed:

- How is bağlama education content structured in bağlama education channels on YouTube?
- What instructional approaches and instructional features are used in YouTube bağlama education channels?
- What technological and visual presentation features are used in YouTube bağlama education channels?

Method

Research Design

This study was conducted using a case study design within the framework of qualitative research. A case study is one of the qualitative research designs used to examine a particular case in a multifaceted, in-depth, and holistic manner within its natural context (Yin, 2018; Stake, 1995). In this study, the case examined was digital bağlama education conducted through bağlama education channels on YouTube. Within the scope of the research, the educational content, instructional features, and technological-visual presentation characteristics of these digital instructional environments were examined in detail in order to identify their current state.

The data for this study were obtained using the document analysis technique. Document analysis is a qualitative data collection technique that enables written, visual, and digital materials related to the research topic to be systematically examined and transformed into research data (Bowen, 2009). Accordingly, bağlama education channels on YouTube were examined in terms of their educational content, instructional features, and technological and visual presentation characteristics.

The instructional videos, playlists, and channel content of the YouTube channels identified as data sources were evaluated using the YouTube Bağlama Education Content Checklist developed by the researchers. In qualitative research, the data analysis process involves organizing the collected data under meaningful categories and themes, interpreting them, and explaining them in accordance with the research questions (Creswell & Poth, 2018). Accordingly, the data obtained were analyzed using descriptive analysis; the content was classified in line with the sub-problems of the study, common characteristics were identified, and the findings were presented accordingly.

Selected YouTube Channels

The study group consisted of channels producing content for bağlama education on YouTube. Criterion sampling, one of the purposive sampling methods, was used to determine the study group. Criterion sampling is an approach based on selecting cases that possess predetermined characteristics relevant to the purpose of the study for detailed examination (Creswell & Poth, 2018; Patton, 2015). The purpose of this approach is not to obtain a large sample for generalization, but rather to identify information-rich cases in relation to the research problem and examine them in depth (Patton, 2015). The following criteria were used to determine the study group:

- Producing regular and original content for bağlama education on YouTube,
- Having at least 100,000 subscribers at the time the study was conducted,
- Having accessible and publicly available playlists devoted to bağlama education,
- Including videos addressing beginner, intermediate, or advanced levels of bağlama education,

- Providing educational content suitable for examination in accordance with the purpose of the study.

These criteria were developed by considering the need to evaluate digital learning content not only in terms of its availability but also with regard to accessibility, continuity, regularity, and instructional structure (Bowen, 2009; Mayer et al., 2020). In particular, the quality of online instructional content has been associated with content organization, pedagogical structuring, and presentation characteristics (Mayer et al., 2020).

As a result of the examination, five YouTube channels that met the specified criteria were included in the study. In accordance with research ethics and impartiality principles, the channel names were not used directly; instead, each channel was coded and identified as YC1, YC2, YC3, YC4, and YC5.

Table 1. Descriptive information on the selected YouTube channels as of September 2026

YouTube Channel	Number of Subscribers	Number of Playlists	Number of Videos
YC1	430,000	5	169
YC2	154,000	10	205
YC3	136,000	2	280
YC4	131,000	7	162
YC5	125,000	10	127

The selected YouTube channels may also include instruction for different instruments, personal posts, or various types of music-related content in addition to bağlama education. However, in accordance with the purpose of the study, only playlists and videos related to bağlama education were included in the research, while content unrelated to bağlama education was excluded from the analysis. Information on the YouTube channels examined within the scope of the study is presented in Table 1.

Data Collection Tools and Procedure

The data were obtained from bağlama education content available on YouTube through document analysis, a technique commonly used in qualitative research. Document analysis is a data collection technique that enables written, visual, or digital materials related to the phenomenon under investigation to be systematically examined and transformed into research data (Bowen, 2009; Creswell & Poth, 2018). Today, websites, social media platforms, and video-sharing environments are regarded as important sources of digital documents that can be examined in qualitative research.

YouTube Bağlama Education Content Checklist

The checklist was structured in accordance with the pedagogical quality approach adopted in the theoretical framework of the study, and the quality of digital bağlama education was addressed through three main dimensions: educational content, instructional structure, and technological-visual presentation. These dimensions were developed on the basis of principles emphasizing the importance of pedagogical structuring and visual presentation in effective video instruction (Mayer et al., 2020), as well as the need to integrate technology with pedagogical processes in instrumental education (Schiavio et al., 2020). The checklist was developed by the researchers to systematically evaluate the educational content, instructional features, and technological and visual presentation characteristics of bağlama education channels on YouTube (see Appendix 1).

During the development of the data collection instrument, studies on digital music education and YouTube-based instrumental education were first reviewed (Açıksöz & Güdek, 2018; Uygun, 2020; Gülüm, 2023; Atmaca & Gerekten, 2023). In addition, the dimensions to be evaluated were determined in line with the purpose and sub-problems of the study. In qualitative research, data collection instruments should be structured in direct relation to the research questions and developed in a way that reveals different dimensions of the phenomenon under investigation (Creswell & Poth, 2018; Merriam & Tisdell, 2016).

Accordingly, the YouTube Bağlama Education Content Checklist was structured around three main dimensions:

- Educational content,
- Instructional content,
- Technological and visual features.

Expert opinion was sought to evaluate the content validity of the checklist. For this purpose, an expert evaluation form was sent to five academics specializing in music education, who were asked to assess the items in terms of their relevance to the purpose of the study, clarity, and scope. Based on the feedback received from the experts, the wording of some items was revised, items with similar characteristics were reorganized, and the checklist was finalized. In qualitative research, obtaining expert opinion during the development of data collection instruments is considered an important practice for improving the clarity and content appropriateness of the research instrument (Merriam & Tisdell, 2016).

The YouTube channels examined within the scope of the study were systematically evaluated using the developed YouTube Bağlama Education Content Checklist. During the data collection process, only publicly accessible content intended for bağlama education and meeting the criteria established for the study was included in the analysis. Content available on the channels but unrelated to bağlama education, restricted-access videos, members-only content, and posts intended for advertising purposes were excluded from the study.

Data Analysis

The data obtained within the scope of the study were analyzed using descriptive analysis. Descriptive analysis is an analytical approach in qualitative research based on organizing, summarizing, and interpreting data in accordance with predetermined themes, categories, or conceptual frameworks (Creswell & Poth, 2018; Miles, Huberman, & Saldaña, 2014). In this approach, the researcher aims to identify the main characteristics of the case under examination by classifying the collected data into meaningful categories in line with the research questions (Merriam & Tisdell, 2016). In this study, the data were evaluated according to the criteria included in the YouTube Bağlama Education Content Checklist, which was developed in accordance with the purpose and sub-problems of the research. Accordingly, data obtained from the YouTube channels were systematically classified under the headings of educational content, instructional features, and technological and visual presentation characteristics. During the classification process, each channel and its content were examined according to the criteria included in the checklist, and common characteristics were identified.

The data were transferred to Microsoft Excel, and frequency (f) and percentage (%) values were calculated for the specified criteria. These quantitatively expressed descriptive indicators were used to demonstrate the distribution of the digital instructional content examined. The findings were presented in tables and interpreted descriptively in accordance with the sub-problems of the study.

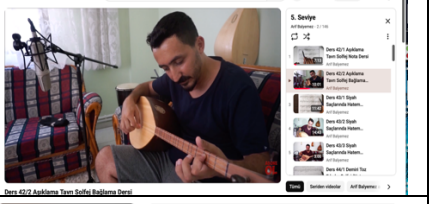
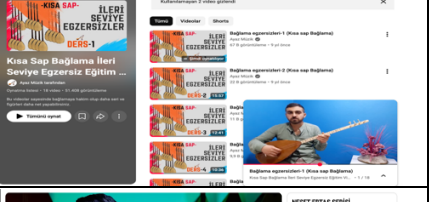
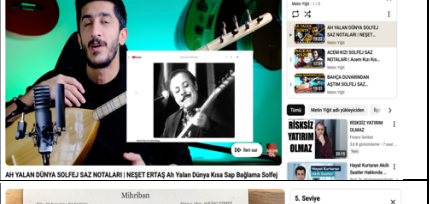
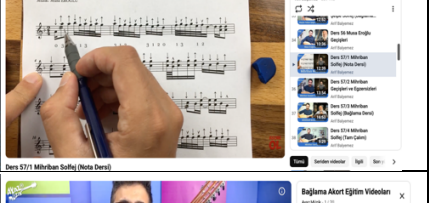
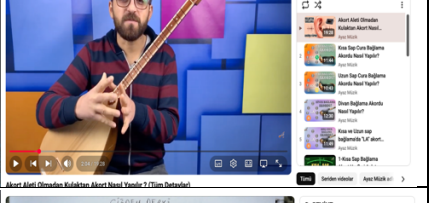
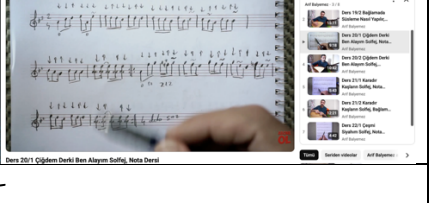
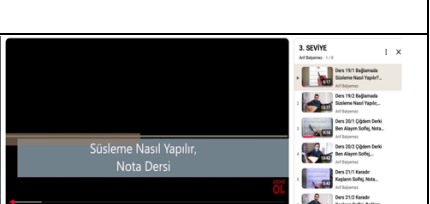
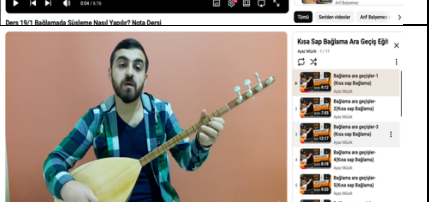
Findings

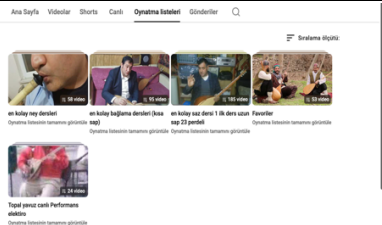
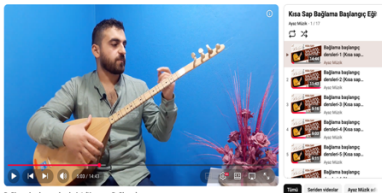
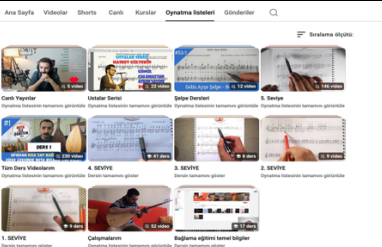
This section presents the findings related to the research sub-problems. Frequency values were calculated across the five channels based on the Yes/No coding used in the checklist.

Example of the Application of the YouTube Bağlama Education Content Checklist

Table 2. Visual examples of video content included in the checklist

YouTube Bağlama Education Content Checklist		
Section 1. Educational Content		
Features	Description	Screenshot
Beginner level	Instructional videos for beginner-level learners are available.	

Intermediate level	Instructional videos for intermediate-level learners are available.	
Advanced level	Instructional videos for advanced-level learners are available.	
Technical exercises	Technical exercise activities are included.	
Folk song/piece instruction	Folk song/piece instruction is included.	
Notation materials	Notation or visual instructional materials are used.	
Tuning instruction	Tuning instruction is included.	
Solfège exercises	Solfège exercises are included.	
Regional performance style	Instruction in regional performance styles is included.	-
Ornamentation techniques	Ornamentation techniques are included.	
Transition exercises	Transition exercises are included.	

Long-neck bağlama	Long-neck bağlama instruction is included.	
Short-neck bağlama	Short-neck bağlama instruction is included.	
Section 2. Instructional Content		
Systematic playlist	Systematic playlists for bağlama education are available.	
Technical application-verbal explanation	Technical applications are supported by verbal explanations.	
Progression from simple to complex	Lesson content is organized from simple to complex.	
Practical demonstration	Practical demonstrations are included.	
Section 3. Technological and Visual Features		
Close-up camera shots	Close-up camera shots are used to demonstrate bağlama performance.	
Multiple camera angles	More than one camera angle is used.	
Video editing techniques	Video editing techniques such as zooming, text, and visual inserts are used.	

The visuals presented in Table 2 are provided to illustrate how the video content criteria in the checklist were applied during the data analysis process.

Educational Content of Bağlama Instruction Videos on YouTube

Within the scope of the study, the educational content of bağlama education channels on YouTube was examined. Accordingly, the channels were evaluated in terms of the availability of beginner-, intermediate-, and advanced-level instructional videos, the inclusion of technical exercise content, the provision of folk song/piece instruction, and the use of notation or visual instructional materials. The findings are presented in Table 2.

Table 3. Findings on the educational content of the examined YouTube bağlama education channels

Educational Content	f	Channels	%
Inclusion of instructional videos for beginner-level learners	4	YC1-YC2-YC3-YC4	80
Inclusion of intermediate-level instructional videos	5	YC1-YC2-YC3-YC4-YC5	100
Inclusion of advanced-level instructional videos	3	YC1-YC2-YC4	60
Inclusion of technical exercise activities	3	YC1-YC2-YC3-YC4	60
Inclusion of folk song/piece instruction	5	YC1-YC2-YC3-YC4-YC5	100
Use of notation or visual instructional materials	4	YC1-YC2-YC4-YC5	80

As shown in Table 3, folk song/piece instruction was included in all five YouTube channels examined within the scope of the study (100%). In contrast, beginner-level instructional content was available on four channels, namely YC1, YC2, YC3, and YC4 (80%); intermediate-level instructional content was available on all five channels (100%); and advanced-level instructional content was available on three channels, namely YC1, YC2, and YC4 (60%).

Technical exercise activities were identified on three channels (60%), namely YC1, YC2, and YC4, while notation or visual instructional materials were used to support the instructional process on four channels, namely YC1, YC2, YC4, and YC5 (80%). These findings indicate that bağlama education content on YouTube largely focuses on practical instruction and the performance of musical pieces, whereas level-based instructional approaches and content aimed at systematically developing technical skills are not represented to the same extent across all channels.

Table 4. Findings on the instructional content of the examined YouTube bağlama education channels

Instructional Content	f	Channels	%
Inclusion of tuning instruction	4	YC1-YC3-YC4-YC5	80
Inclusion of solfège exercises	2	YC2-YC4	40
Inclusion of regional performance style instruction	0	-	0
Inclusion of ornamentation techniques	4	YC1-YC2-YC4-YC5	80
Inclusion of transition exercises	3	YC1-YC2-YC4	60
Inclusion of long-neck bağlama instruction	3	YC1-YC2-YC3	60
Inclusion of short-neck bağlama instruction	5	YC1-YC2-YC3-YC4-YC5	100

As shown in Table 4, short-neck bağlama instruction was provided on all five channels examined within the scope of the study (100%), whereas long-neck bağlama instruction was provided on three channels, namely YC1, YC2, and YC3 (60%). No instructional content related to regional performance styles was identified on any of the channels. This finding indicates that regional performance style instruction, which holds an important place in bağlama education, was not represented in the examined channels. Videos addressing ornamentation techniques were found on four channels, namely YC1, YC2, YC4, and YC5 (80%).

In addition, tuning instruction was included on four channels, namely YC1, YC3, YC4, and YC5 (80%); transition exercises were included on three channels, namely YC1, YC2, and YC4 (60%); and solfège exercises were included only on YC2 and YC4 (40%). These findings suggest that bağlama education content on YouTube predominantly focuses on instrumental performance and practical application, while theoretical content supporting musical literacy, such as solfège, is presented to a more limited extent.

Instructional Features of Bağlama Education Videos on YouTube

Within the scope of the second research sub-problem, the instructional features of bağlama education videos on YouTube were examined. Accordingly, the channels were evaluated in terms of the creation of systematic playlists, the

support of technical applications through verbal explanations, the organization of lesson content from simple to complex, and the inclusion of practical demonstrations. The findings are presented in Table 5.

Table 5. Findings on the instructional features of the examined YouTube bağlama education channels

Instructional Feature	f	Channels	%
Creation of systematic playlists	3	YC1-YC2-YC4	60
Supporting technical applications with verbal explanations	5	YC1-YC2-YC3-YC4-YC5	100
Organization of lesson content from simple to complex	3	YC1-YC2-YC4	60
Inclusion of practical demonstrations	5	YC1-YC2-YC3-YC4-YC5	100

As shown in Table 5, systematic playlists for bağlama education were created on three of the five YouTube channels examined, namely YC1, YC2, and YC4 (60%). On all five channels (100%), technical applications were supported by verbal explanations and practical demonstrations were included. This finding indicates that the instructional process on all examined channels was not limited to visual performance alone, but combined verbal explanation with practice-based instruction.

In contrast, lesson content followed an instructional sequence organized from simple to complex on three channels, namely YC1, YC2, and YC4 (60%). On YC3 and YC5 (40%), lesson content did not progress according to a clearly structured instructional program, and irregularities in video sequencing and repetitions of topics were observed. This finding demonstrates that different approaches are adopted across YouTube channels in terms of planning the bağlama instructional process.

Technological and Visual Features of Bağlama Education Videos on YouTube

Within the scope of the third research sub-problem, the technological and visual features of bağlama education videos on YouTube were examined. Accordingly, the videos were evaluated in terms of the use of close-up shots to demonstrate bağlama performance, the use of multiple camera angles, and the use of video editing techniques. The findings are presented in Table 6.

Table 6. Findings on the technological and visual features of the examined YouTube bağlama education videos

Technological and Visual Feature	f	Channels	%
Use of close-up camera shots	4	YC1-YC2-YC4-YC5	80
Use of multiple camera angles	1	YC2	20
Use of video editing techniques	4	YC1-YC2-YC4-YC5	80

As shown in Table 6, four of the five YouTube channels examined, namely YC1, YC2, YC4, and YC5 (80%), used close-up camera shots to make bağlama performance easier to observe and understand. Similarly, the same four channels, YC1, YC2, YC4, and YC5 (80%), used video editing techniques, such as zooming, text overlays, and visual inserts, to support the instructional process.

In contrast, only one channel (20%) used multiple camera angles, and this channel was identified as YC2. This finding indicates that technological support elements are used to some extent in videos prepared for bağlama education on YouTube; however, more advanced visual presentation techniques, such as multi-angle recording, are not widely employed.

Conclusion and Discussion

Channel Content

The findings regarding the educational and instructional content of the YouTube bağlama education channels examined in this study indicate that the content available on the platform is largely focused on practice-based instrumental instruction. The inclusion of folk song and musical piece instruction across all of the examined channels demonstrates that YouTube is primarily used as a practice-oriented learning environment in bağlama education. In contrast, the fact that beginner-, intermediate-, and advanced-level instructional content, technical exercises, tuning instruction, and particularly solfège activities were not represented to the same extent across all channels, together with the presence of long-neck bağlama instruction on only three channels and short-neck bağlama instruction on all

channels, suggests that a common curriculum-based approach to bağlama education has not yet been established in the digital environment.

This finding partially corresponds with the results of Açiksöz and Güdek's (2018) study on online piano education. Their study reported that instructional content was presented within a planned progression from beginner to advanced levels and that technical exercises, notation instruction, and music theory were structured in a mutually supportive manner. In the present study, however, such a systematic structure was observed only in some bağlama education channels, while the content of other channels progressed primarily through independent piece instruction. This suggests that the production of digital content for bağlama education is largely shaped by the individual instructional approaches of content creators.

The findings also showed that technical exercises and ornamentation techniques were included to a considerable extent. By contrast, no content related to regional performance style instruction was identified. This may indicate that one of the culturally distinctive components of traditional bağlama instruction is insufficiently represented in the digital instructional environment. In addition, solfège activities were found in only a limited number of channels. Considering that musical literacy is as important as the development of technical skills in instrumental education, the limited inclusion of solfège and notation instruction may restrict opportunities for learners to develop rhythmic, melodic, and music-reading skills. Okan and Arapgirlioğlu (2020) emphasize that digital instructional environments should support not only performance skills but also cognitive learning processes. From this perspective, although bağlama education content on YouTube appears relatively strong in terms of practical instruction, it remains open to further development with respect to theoretical music education.

The findings of the present study are also consistent with Uygun's (2020) examination of YouTube videos related to different instruments. Uygun (2020) reported that a substantial proportion of bağlama education videos were prepared for instructional purposes, but that regular lesson series and systematic instructional plans were not equally represented across all content. Similarly, the present study found that instructional content structured progressively from beginner to advanced levels was available only on certain channels. Therefore, it may be suggested that a considerable proportion of content creators providing bağlama instruction on YouTube prioritize the transmission of individual experience rather than a curriculum-oriented instructional approach.

The channel analyses further showed that some content creators developed planned lesson series extending from beginner to advanced levels, whereas others focused more heavily on piece instruction, performance videos, and independent technical explanations. This variation indicates that content production on digital platforms is shaped not by a common instructional standard but by the individual approaches of content creators. As Karaçorlu and Özek (2024) note, content production on YouTube is influenced not only by pedagogical needs but also by user expectations and platform dynamics. Consequently, content creators may devote greater attention to piece-instruction videos that attract higher levels of viewer interest, while technical and theoretical content may remain comparatively limited.

Overall, this study demonstrates that bağlama education content on YouTube offers considerable diversity, while also revealing substantial differences among channels in terms of the scope and organization of instructional content. The findings indicate that YouTube provides an accessible digital learning environment for bağlama education; however, planning content more systematically in accordance with a curriculum-oriented approach may improve the quality of the instructional process. The study also contributes to the existing literature by evaluating bağlama education videos holistically in terms of educational content, technical learning outcomes, and instructional scope, rather than limiting the analysis to viewing figures or user interaction.

Instructional Features

The findings showed that instructional content was presented through systematic playlists on three of the YouTube bağlama education channels examined, while lessons on all channels were supported by verbal explanations and practical demonstrations. However, only three channels followed a planned instructional sequence progressing from simple to complex. These findings indicate that channels producing bağlama education content on YouTube employ

various methods to support the instructional process, although these methods are not always integrated into a planned and structured instructional approach.

One of the major advantages of YouTube as an educational environment is its ability to organize instructional content into playlists. This feature enables learners to follow topics in a particular sequence and to access the lessons they need more easily. Karaçorlu and Özek (2024) state that the systematic organization of content in digital learning environments is one of the fundamental factors contributing to the quality of the learning process. The use of playlists across the examined channels indicates that content creators attempt to present instructional materials in an organized manner. Nevertheless, the existence of playlists alone does not necessarily indicate the presence of a systematic instructional program. Indeed, the present study found that only three channels followed a planned instructional progression from beginner to advanced levels.

In instrumental education, structuring the learning process progressively is considered important for enabling students to acquire technical skills in an appropriate sequence. Açıkşöz and Güdek (2018) state that presenting online piano lessons within a clearly defined instructional sequence contributes to the more effective development of technical skills and musical competence. Similarly, Okan and Arapgirlioğlu (2020) emphasize that digital instructional materials should be planned in accordance with pedagogical principles in order to be effective. In the present study, the presence of topic repetitions in some channels, the presentation of lessons as independent videos, and the absence of a level-based instructional plan can be considered among the aspects of instructional design that require further development in digital bağlama education.

Another noteworthy finding is that verbal explanations were used together with practical demonstrations in all of the channels examined. In instrumental education, simply demonstrating correct performance is often insufficient; explaining the purpose of technical applications, how they should be performed, and the points requiring particular attention also supports the learning process. From this perspective, combining verbal explanation with practical demonstration may help students not only imitate what they observe but also understand the logic underlying the application. The findings of Atmaca and Gerekten (2023), in which bağlama students reported finding videos with detailed explanations more useful, also support this interpretation.

On the other hand, in channels with a systematic instructional plan, learners were guided from basic techniques toward more advanced skills, whereas in channels without a clear instructional sequence, learners had to select among available content according to their own learning needs. Although this may increase individual responsibility for learning, it can also make the learning process more difficult, particularly for beginners. While the flexibility offered by digital learning environments is an important advantage, in cases where pedagogical planning is insufficient, this flexibility may turn into a lack of instructional guidance for learners.

Overall, the findings indicate that bağlama education videos on YouTube possess several features that support the instructional process. In particular, playlists, verbal explanations, and practical demonstrations can be regarded as strengths of online bağlama education. However, the absence of level-based instructional plans in a substantial proportion of the content indicates the need to develop shared criteria for instructional design in digital bağlama education. In this respect, content creators could make an important contribution to the quality of online bağlama education not only by producing videos that convey technical knowledge but also by developing comprehensive instructional series based on pedagogical principles.

Technological and Visual Features

The findings regarding the technological and visual features of the YouTube bağlama education channels examined in this study indicate that most content creators make use of various digital presentation techniques to support the instructional process. While close-up camera shots and video editing techniques were used in the majority of the channels examined, the number of channels using multiple camera angles was quite limited. This finding shows that digital bağlama education content benefits from basic visual presentation techniques, whereas more advanced visual instructional practices have not yet become widespread.

The quality of visual presentation plays an important role in instrumental education, particularly in the acquisition of technical skills. In bağlama education, the ability to observe practices such as plectrum grip, right- and left-hand coordination, finger positions, and plectrum movements accurately is particularly important for enabling learners to model technical skills correctly. Close-up camera shots therefore allow learners to see technical details more clearly and may enhance the effectiveness of online instruction. The widespread use of close-up shots among the channels examined suggests that content creators are aware of this instructional need.

This finding is consistent with Karaçorlu and Özek's (2024) evaluation of the determining role of visual presentation quality in digital learning environments. The researchers indicate that image quality, camera angles, and visual editing in educational videos are not merely aesthetic elements but are among the pedagogical variables that can directly influence learning. In the present study, the widespread use of close-up shots can likewise be regarded as a positive feature that contributes to presenting technical movements in bağlama education more clearly.

Another noteworthy finding is that video editing techniques were used predominantly for instructional purposes. Techniques such as zooming, on-screen text, visual markings, and similar editing applications can direct learners' attention to important details and support the learning process. Okan and Arapgirlioğlu (2020) state that for digital instructional materials to be effective, they should be designed not only in terms of content but also in terms of presentation in ways that support learning. From this perspective, the use of video editing techniques in a substantial proportion of the channels examined can be considered a positive finding in terms of digital instructional principles. In contrast, only one channel was found to use multiple camera angles. However, different camera angles may be particularly useful for instruments such as the bağlama, where coordination between both hands is important, because they allow learners to observe the same movement from different perspectives. In videos recorded with a single camera, some technical details may not be sufficiently visible, which can make the learning process more difficult, especially for beginners. The findings of Atmaca and Gerekten (2023), in which students expressed expectations regarding video quality and visual clarity, also support this interpretation. Therefore, the more widespread use of multi-angle camera systems may be regarded as an important factor that could improve the quality of online bağlama education. In addition, the development of digital platforms affects not only content production but also the way content is presented. Tanyeri and Esmergül (2026) state that visual design, video organization, and digital presentation formats influence the visibility of YouTube content and user interaction. Although their study does not directly address instrumental education, it demonstrates that visual presentation quality is important alongside pedagogical quality in educational content produced for digital platforms. The findings of the present study similarly indicate that the widespread use of visual editing techniques in bağlama education videos constitutes an element that supports the instructional process and enhances the user experience.

Recommendations

Recommendations for Future Research

This study was limited to five YouTube bağlama education channels that met the predetermined criteria. Future studies may employ larger samples and comparatively examine bağlama education content available on different digital platforms. In addition, experimental and mixed-method studies are recommended to investigate the effects of bağlama education videos on YouTube on students' technical development, performance achievement, and learning processes. Furthermore, the development of new measurement tools for evaluating the instructional design, user interaction, and pedagogical quality of digital bağlama education content could make an important contribution to the field.

Recommendations for Practitioners

Based on the findings of the study, instructors producing bağlama education content on YouTube are recommended to structure their lesson content according to a systematic instructional plan organized at beginner, intermediate, and advanced levels. In addition, greater emphasis on technical exercises, long-neck bağlama instruction, solfège activities, and technology-supported instructional practices may improve the quality of digital bağlama education.

One of the most noteworthy findings of the study was that none of the examined channels included instruction in regional performance styles. However, regional performance style is one of the fundamental components of bağlama performance and the Turkish folk music tradition. Therefore, digital bağlama education content should include lesson series that introduce performance characteristics specific to different regions, demonstrate plectrum techniques through practical applications, and systematically teach regional performance practices. In this way, bağlama education conducted in digital environments may contribute not only to the acquisition of technical skills but also to the preservation and transmission of the regional performance traditions of Turkish folk music to future generations.

Limitations of the Study

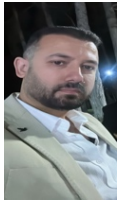
This study is limited to:

- Bağlama education channels on YouTube that had at least 100,000 subscribers at the time the study was conducted,
- Five YouTube channels that met the criteria established within the scope of the study,
- Publicly accessible bağlama education videos and playlists available on these channels,
- The variables examined through the YouTube Bağlama Education Videos Checklist developed by the researchers,
- Content that was available on YouTube at the time the study was conducted.

Ethical Information

The YouTube Bağlama Education Videos Checklist used in this study was developed by the researchers, and ethics committee approval was obtained in order to evaluate the content validity of the data collection instrument through expert opinions. Accordingly, the study was reviewed at the 11th meeting of the Gaziantep University Social and Human Sciences Scientific Research and Publication Ethics Committee held on August 3, 2026, and was found ethically appropriate under decision no. 2026-07-0042.

Biodata of Authors



Lecturer **Hüseyin Kaynak** completed his undergraduate education in 2012 in the Turkish Folk Music Major of the Department of Basic Sciences at Gaziantep University Turkish Music State Conservatory. Between 2012 and 2015, he worked as a part-time lecturer at the university from which he graduated. In 2015, he began working as a full-time lecturer and continues to serve in the same position at Gaziantep University. He completed his master's degree in the Department of Music Education at the Institute of Educational Sciences, Gazi University, in 2018. In 2023, he began his doctoral studies in the Department of Turkish Music at the Institute of Social Sciences, Malatya University, and his doctoral education is ongoing. Throughout his student and professional life, he has participated in numerous concerts and choirs as both a bağlama performer and conductor. His academic studies focus on bağlama education, Turkish folk music, and bağlama performance. Institution: Gaziantep University E-mail: huseyinkaynak40@gmail.com ORCID: 0000-0002-3405-183X Academia.edu: <https://independent.academia.edu/HuseyinKaynak11>

ResearchGate: https://www.researchgate.net/profile/Huseyin-Kaynak?ev=hdr_xprf



Research Assistant, PhD, **Halil İbrahim Candan** was born in Adana in 1994. He completed his undergraduate education in the Department of Turkish Music at Gaziantep University Turkish Music State Conservatory. He completed his master's and doctoral degrees in the Department of Music Education at Necmettin Erbakan University. He currently works as a research assistant in the Department of Music, Faculty of Fine Arts, Kahramanmaraş Sütçü İmam University. His academic studies focus on Turkish folk music, bağlama education, bağlama performance, Turkish folk music instruments, and music education. In particular, his research addresses bağlama education and performance, the integration of traditional performance practices into educational processes, and the examination of the Turkish folk music repertoire from an educational perspective. In his artistic work, he has participated as a bağlama performer in various national and international concerts, recitals, and music events. Institution: Kahramanmaraş Sütçü İmam University E-mail: halilibrahimcandan001@gmail.com ORCID: 0000-0002-2730-4747

Academia.edu: <https://independent.academia.edu/HalilibrahimCandan2>

ResearchGate: https://www.researchgate.net/profile/Halil-Candan?ev=hdr_xprf

References

- Abdulrahman, M. D., Faruk, N., Oloyede, A. A., Surajudeen-Bakinde, N. T., Olawoyin, L. A., Mejabi, O. V., Imam-Fulani, Y. O., Fahm, A. O., & Azeez, A. L. (2020). Multimedia tools in the teaching and learning processes: A systematic review. *Heliyon*, 6(11), e05312. <https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2020.e05312>
- Açıksöz, M., & Güdek, B. (2018). Müzik eğitiminde YouTube etkisi: Online piyano dersleri (The effect of YouTube on music education: Online piano lessons). *Turkish Studies Information Technologies & Applied Sciences*, 13(6), 39–56. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.12821>
- Altuğ, N. (1998). Müzik eğitiminde metot ve yöntem (Methods and approaches in music education). *Balıkesir 1. Türk Müziği Sempozyumu* (ss. 15–20). Taner Ofset.
- Atmaca, A., & Gerekten, S. E. (2023). Learning needs of amateur bağlama students: A netnographic analysis on the basis of YouTube experiences. *Cumhuriyet International Journal of Education*, 12(3), 760–776. <https://doi.org/10.30703/cije.1282927>
- Bowen, G. A. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal*, 9(2), 27–40. <https://doi.org/10.3316/QRJ0902027>
- Creswell, J. W., & Poth, C. N. (2018). *Qualitative inquiry & research design: Choosing among five approaches* (4th ed.). SAGE Publications. <https://us.sagepub.com/en-us/nam/qualitative-inquiry-and-research-design/book246896>
- Ekici, S. (2018). *Bağlama eğitimi (Bağlama education)*. Pegem Akademi.
- Gülüm, O. (2023). YouTube'da keman öğretim dizisi içeren Türkçe kanalların çeşitli değişkenler bakımından incelenmesi (An examination of Turkish YouTube channels containing violin instruction series in terms of various variables). *Türk Müziği*, 3(3), 336–347.
- Karaçorlu, H., & Bulut Özek, M. (2024). YouTube'un eğitim amaçlı kullanımı (The use of YouTube for educational purposes). *Uluslararası Eğitim Bilim ve Teknoloji Dergisi*, 10(2), 81–95. <https://doi.org/10.47714/uebt.1171667>
- Koç, A. (2001). XX. yüzyılın son dönemlerinde yaygın eğitimde kullanılan bağlama eğitim metotları ve XXI. yüzyıldaki beklentiler (Bağlama teaching methods used in non-formal education in the late twentieth century and expectations for the twenty-first century). G. Ay (Ed.), *Müzikte 2000 Sempozyumu Bildirileri* (ss. 216–224). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Mayer, R. E., Fiorella, L., & Stull, A. (2020). Five ways to increase the effectiveness of instructional video. *Educational Technology Research and Development*, 68(3), 837–852. <https://doi.org/10.1007/s11423-020-09749-6>
- Merriam, S. B., & Tisdell, E. J. (2016). *Qualitative research: A guide to design and implementation* (4th ed.). Jossey-Bass. <https://www.wiley.com/en-us/Qualitative+Research%3A+A+Guide+to+Design+and+Implementation%2C+4th+Edition-p-9781119003618>
- Miles, M. B., Huberman, A. M., & Saldaña, J. (2014). *Qualitative data analysis: A methods sourcebook* (3rd ed.). SAGE Publications. <https://us.sagepub.com/en-us/nam/qualitative-data-analysis/book246128>
- Okan, S., & Arapgırlıoğlu, H. (2020). Uzaktan öğretim modelinin orta seviye keman öğrenimine etkisi (The effect of the distance education model on intermediate-level violin learning). *Millî Eğitim*, 49(226), 205–232.
- Özdek, A. (2015). Bağlama öğretimine dönük basılı materyallerde görece notasyona ilişkin bilgi ve uyarılar (Information and warnings concerning relative notation in printed materials for bağlama instruction). Ö. Özaltunoğlu (Ed.), *II. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri* (ss. 36–54). Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.
- Özdek, A. (2016). Günümüzde bağlama eğitiminde görülen problemler ve çözüm önerileri (Current problems in bağlama education and proposed solutions). A. Koç (Ed.), *1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu* (ss. 177–199). Acar Matbaacılık ve Yayıncılık.
- Özdemir, M. A. (2016). Bağlama eğitim/öğretim sürecinde kullanılabilecek materyallerin geliştirilmesi (Development of materials for use in the bağlama education and instruction process). A. Koç (Ed.), *1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu* (ss. 200–207). Acar Matbaacılık ve Yayıncılık.
- Parlak, E. (2016). Cumhuriyetin kuruluşundan günümüze sosyokültürel gelişmeler bağlamında yöntem ve yaklaşımlar açısından bağlama icrası ve eğitimi (Bağlama performance and education in terms of methods and approaches within the context of sociocultural developments from the foundation of the Republic to the present). A. Koç (Ed.), *1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu* (ss. 209–236). Acar Matbaacılık ve Yayıncılık.
- Schiavio, A., Nijs, L., van der Schyff, D., & Juntunen, M.-L. (2020). Editorial: Towards a meaningful instrumental music education: Methods, perspectives, and challenges. *Frontiers in Psychology*, 11, 625994. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.625994>
- Stake, R. E. (1995). *The art of case study research*. SAGE Publications. <https://us.sagepub.com/en-us/nam/the-art-of-case-study-research/book4954>
- Şen, Y. (1998). Türk müziği eğitiminde bağlamanın yeri ve önemi (The place and importance of the bağlama in Turkish music education). *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 4, 161–167.
- Tanyeri, A., & Esmergül, M. (2026). Popülerlik ve müzikal yapı ilişkisi: YouTube'daki çocuk şarkıları üzerine bir analiz (The relationship between popularity and musical structure: An analysis of children's songs on YouTube). *Yegâh Müzikoloji Dergisi*, 9(2), 1265–1284. <https://doi.org/10.51576/ynd.1922973>

- Uygun, G. (2020). YouTube ortamında çalgı eğitimi veren videoların çeşitli değişkenler bakımından incelenmesi (An examination of instrumental education videos on YouTube in terms of various variables). *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, 2(2), 13–26. <https://doi.org/10.47956/bmsd.801844>
- Yin, R. K. (2018). *Case study research and applications: Design and methods* (6th ed.). SAGE Publications. <https://us.sagepub.com/en-us/nam/case-study-research-and-applications/book250150>

Websites

- Web 1.** https://youtube.com/@egemendisli?si=vv-_7BpkBQak52Tp
- Web 2.** <https://youtube.com/@ayazmuzik?si=dY7JsTbwH1cuYPPr>
- Web 3.** https://youtube.com/@enkolaysazdersi_ali_yildiz38?si=LXpKPYMVTY6ai6bJ
- Web 4.** <https://youtube.com/@arifbalyemez?si=HT-vZw0VJGTr9z0Y>
- Web 5.** <https://youtube.com/@metinyigit?si=scj6uIuBaRDDmVii>

Appendix 1. YouTube Bağlama Education Content Checklist

YouTube Bağlama Education Content Checklist			
Section 1. Educational Content			
Features	Description	Yes	No
Beginner level	Instructional videos for beginner-level learners are available.		
Intermediate level	Instructional videos for intermediate-level learners are available.		
Advanced level	Instructional videos for advanced-level learners are available.		
Technical exercises	Technical exercise activities are included.		
Folk song/piece instruction	Folk song/piece instruction is included.		
Notation materials	Notation or visual instructional materials are used.		
Tuning instruction	Tuning instruction is included.		
Solfège exercises	Solfège exercises are included.		
Regional performance style	Instruction in regional performance styles is included.		
Ornamentation techniques	Ornamentation techniques are included.		
Transition exercises	Transition exercises are included.		
Long-neck bağlama	Long-neck bağlama instruction is included.		
Short-neck bağlama	Short-neck bağlama instruction is included.		
Section 2. Instructional Content			
Features	Description	Yes	No
Systematic playlist	Systematic playlists for bağlama education are available.		
Technical application-verbal explanation	Technical applications are supported by verbal explanations.		
Progression from simple to complex	Lesson content is organized from simple to complex.		
Practical demonstration	Practical demonstrations are included.		
Section 3. Technological and Visual Features			
Features	Description	Yes	No
Close-up camera shots	Close-up camera shots are used to demonstrate bağlama performance.		
Multiple camera angles	More than one camera angle is used.		
Video editing techniques	Video editing techniques such as zooming, text, and visual inserts are used.		

Araştırma Makalesi

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

Selim Tan ¹

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

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Müzikoloji Bölümü, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara, Türkiye. Email: 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, gramofonun 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 maksadıyla 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 onayıyla 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" karşıtlıklarından 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 failleri 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 kantocuların 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 kantoculara örneklerdir (Beşiroğlu & Özbilen, 2010, s. 239). Cumhuriyet döneminde ise Türk kantocuların 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 Elkutlu, 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, türküleri 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 zerrelere 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”, “yarananma” 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, tınısal 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 Türküsü*'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.

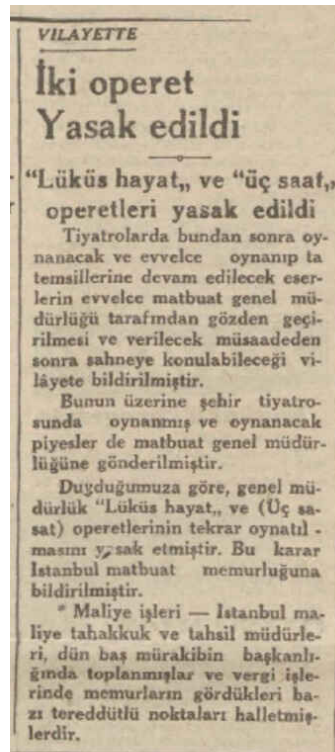
Başlangıçta Dârülbeyâ'î'de operetin hem fikrî hem fiilî destekçilerinden olan Muhsin Ertuğrul, *Üç Saat*'in sahnelenmesi sonrasında şunları söyler:

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 Darülbeyâ'î için nihayet arızı bir şeydir, hâlbuki tiyatromuzda teessüs ettiğinden beri aslanan ciddi eserlerin temsidir. Artık bu acı neticeye vardıktan sonra Darülbeyâ'î'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 Dârülbeyâ'î'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, Dârülbedâyi 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 meyhane 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 çağrısı, 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 alımlanır. 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 tarihlidir)
- 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 tarihlidir)
- 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 tarihlidir) <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 tarihlidir)
- Bourdieu, P. (2018). *Sosyoloji meseleleri* (F. Öztürk, M. Gültekin ve A. Sümer, Çev.). Heretik Yayınları. (Özgün eser 1981 tarihlidir)
- 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 tarihlidir)
- 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 mübarek 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 Tan²

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

² 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; Küçükkaplan, 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 *Mechterhane*; 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 Mızıkâ 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 Gökâlp's *Türkçülüğün Esasları* (1923/2019). Gökâlp 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). Gökâlp (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, Gökâlp 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 Gökâlpian 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 Dârülbendî, 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).

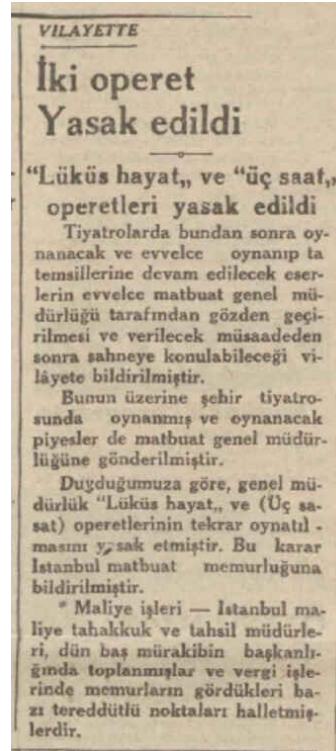


Figure 1. The news report titled “İki operet yasak edildi,” published in *Milliyet* (January 30, 1935)

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 Dârülbendî, 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 **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 Istanbul 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). *Darülbeyti*, (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 hatıraları* (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. Özkırmı, 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 Darülbeyti'de operet (Operetta at Darülbeyti 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). Muzıka-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.

Araştırma Makalesi

Türk müziği araştırmalarında hesaplamalı etnomüzikoloji çalışmaları için güvenilir bir araç: MakamKit

Seyhan Canyakan¹

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Afyonkarahisar, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 21 Haziran 2026

Kabul: 31 Ağustos 2026

Online Yayın: 30 Eylül 2026

Anahtar Kelimeler

Hesaplamalı etnomüzikoloji

Karar perdesi

Koma

Makam kuramı

MakamKit

Nota aktarımı

Türk müziği

Öz

Bu makale, Türk makam müziği için geliştirilmiş MakamKit adlı analiz motorunun yeteneklerini tanıtır, ölçülmüş başarımını bildirir ve bu ölçümler sırasında ortaya çıkan bir aktarım sorununu tartışır. Motorun en temel özelliği, makam müziğinin kendi perde dünyasını bozmadan taşımasıdır: dijital notadan koma bilgisinin yeniden kurulması, 511 eser ve 129.151 nota üzerinde denetlenmiş ve binde iki hata payıyla neredeyse eksiksiz bulunmuştur; yani eser, motorun içinden geçerken Batı'nın on iki sesli düzenine yuvarlanmamaktadır. Bunun üzerine kurulan çözümleme katmanlarında motor, daha önce hiç görmediği 180 eserlik bir sınav takımında makamı eserlerin dörtte üçünden fazlasında ilk adayında, tanıdığı makam adlarıyla sınırlı bakıldığında ise onda dokuza yakınında doğru bilmektedir. Usul ve biçim tanıma, bu çalışmayla birlikte ilk kez sayısal olarak ölçülmüştür: on yedi usulde 2.586 eser üzerinde usulün ilk üç aday içinde doğru bulunma oranı yaklaşık yüzde doksan üç, yedi biçimde 1.820 eser üzerinde biçimin ilk adayda doğru bilinme oranı yaklaşık yüzde seksen yedidir. Ses kaydından makam tanıma, seyrin en çıplak duyulduğu solo taksimde güvenilir, geçkilerle örülü topluluk icralarında ise beklendiği gibi daha kırılındır. Basılı nota tanımada ise motor, sayfadaki bir işaretin hangi perdeye karşılık geldiğini on notadan dokuzunda bir koma yanlışla payı içinde doğru hesaplar, o sayfadaki eserin makamını güvenilir biçimde adlandıramamakta; motor bunu gizlemek yerine, uzman onayı tamamlanmadan temiz çıktı vermeyi reddetmektedir. Motorun tasarım ilkesi budur: bilmediğinde susar, emin olmadığında aday sıralar, kaynağı yetersizse hiç cevap vermez. Bu titizlik sayesinde ortaya bir de beklenmedik bulgu çıkmıştır: aynı eserin iki farklı dijital nüshası, eserin karar perdesi konusunda her dört eserden birinden fazlasında birbirleriyle anlaşılamamaktadır. Bu, motorun değil külliyyatın sorunudur ve bugüne dek bu ölçekte ölçülmemiştir; meşkten notaya, notadan baskıya uzanan aktarım zincirine dijital nüshanın da bir halka olarak eklendiğini gösterir. Makalenin katkısı iki yönlüdür: makam müziği için ölçülmüş başarımı ve kaynak-güven düzeni açıkça belgelenmiş bir araştırma aracı tanıtmak, ve bu aracın imkân verdiği bir aktarım bulgusunu alanın gündemine taşımak. Yazılımın iç tasarımı, lisans durumu gereği kapsam dışıdır.

2822-3195 / © 2026 TM

Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Canyakan, S. (2026). Türk müziği araştırmalarında hesaplamalı etnomüzikoloji çalışmaları için güvenilir bir araç: MakamKit. *Türk Müziği*, 6(2), 251-261. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.22846832>

Giriş

Türk makam müziğinin bilgisayarla incelenmesi son yirmi yılda kendi geleneğini kurdu. Bozkurt'un (2008) kayıtlardan perde çıkarma yöntemi ile Gedik ve Bozkurt'un (2010) perde histogramı yaklaşımı bu incelemenin ölçüm zeminini kurdu; Bozkurt, Yarman, Karaosmanoğlu ve Akkoç'un (2009) çalışması kuram kitaplarındaki dizilerle icradaki fiili perdelerin her noktada örtüşmediğini gösterdi. Karaosmanoğlu'nun (2012) hazırladığı SymbTr nota külliyyatı ile Uyar,

¹ Doç.Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Afyonkarahisar, Türkiye; Email: scanyakan@aku.edu.tr ORCID: 0000-0001-6373-4245

Atlı, Şentürk, Bozkurt ve Serra'nın (2014) araştırma korpusu, bu tür incelemelerin binlerce eser üzerinde tekrarlanabilmesini sağladı. Şentürk, Holzapfel ve Serra (2014) notayla kaydı hizalamayı, Holzapfel (2014) yüzeydeki ritim ile usul arasındaki ilişkiyi, Ünal, Bozkurt ve Karaosmanoğlu (2014) notadan makam tanımayı, Bozkurt, Karaosmanoğlu, Karaçalı ve Ünal (2014) usul ve makam bilgisiyle yönlendirilen cümle bölmeyi ele aldı. Bozkurt, Ayangil ve Holzapfel'in (2014) derlemesi bu birikimi topladı.

Bu birikimin bir eksiği vardı: araştırmacının eline geçen, uçtan uca çalışan, ne yaptığı ve ne kadar doğru yaptığı açıkça belgelenmiş bir araç. Yayımlanan yöntemlerin çoğu tek bir soruna odaklanır; bir eseri nota dosyasından alıp perdesini ölçmek, makamını önermek, usulünü ve biçimini tahmin etmek, kaydıyla karşılaştırmak ve bunların hepsini aynı kayıt düzeni içinde tutmak, ayrı ayrı çözülmüş parçaların bir araya getirilmesini gerektirir. MakamKit bu boşluk için geliştirilmiştir.

Aracın kurulmasında belirleyici olan, Türk müziğinin kendi aktarım tarihidir. Behar'ın (1998) ayrıntılı biçimde anlattığı gibi, Osmanlı/Türk müziğinde aktarımın esas yolu yüzyıllarca yazılı nota değil meşkti: eser, usta ile çırak arasında tekrar tekrar icra edilerek bedenden bedene geçerdi. Batı notasının bu geleneğe girişi, Ayangil'in (2008) izlediği üzere geç, tartışmalı ve hiçbir zaman tam olmayan bir süreçtir. Nota, meşkin taşıdığı bilginin ancak bir bölümünü kâğıda geçirebilmiştir. Signell'in (1977) seyir üzerine yaptığı betimleme, Popescu-Judet'ın (1996) terim tarihi ve Wright'ın (1992) erken kaynak incelemeleri, bu zincirin her halkasında bir yorum kararı bulunduğunu gösterir. Perde sistemi de bunun dışında değildir: bugün dijital külliyatlarda ortak dil olan Arel-Ezgi-Uzdilek çerçevesi (Arel, 1968) yirminci yüzyılda kurulmuş bir düzendir ve Bozkurt ve diğerlerinin (2009) ölçümleri onun icrayla her noktada örtüşmediğini ortaya koymuştur.

Bu tarih, bir aracın karşısına iki ödev koyar. Birincisi, makamın perde dünyasını bozmadan taşımak: bir eser motorun içinden geçerken komalarını yitirip Batı'nın on iki sesli düzenine yuvarlanıyorsa, çıkan sonuç artık o eser hakkında değildir. İkincisi, bilmediğini bilmek: notanın taşıyamadığı bilgi hesapla geri getirilemez, ve bir araç bunu itiraf etmiyorsa araştırmacıyı yanıltır. MakamKit'in tasarımı bu iki ödev üzerine kuruludur.

Aracın ölçülmesinde ise müzik bilgisayarlığı literatürünün uyarıları esas alınmıştır. Sturm (2013, 2014) yüksek başarı gösteren bir programın müzikal bir şey öğrendiğinin kanıtlanmış olmadığını, verinin tesadüfi düzenliliklerine tutunmuş olabileceğini uzun süredir hatırlatır. Kapoor ve Narayanan (2023), bildirilen makine başarımlarının önemli bir bölümünün, sınav sorularının çalışma kâğıdında bulunmasına benzer bir kusur yüzünden şişkin çıktığını göstermiştir. Panteli, Benetos ve Dixon (2018) aynı uyarıyı dünya müziği külliyatları için tekrarlar. Bu nedenle aşağıdaki bütün sayılar, motorun daha önce hiç görmediği eserler üzerinde ya da eser bütünlüğü korunarak kurulmuş sınavlarda ölçülmüş; her sayının hangi sınavdan çıktığı ayrıca belirtilmiştir.

MakamKit nedir, bu makalede ne kadar anlatılmaktadır?

MakamKit'in beş işi vardır: nota dosyasından perde, süre ve bölüm bilgisini çıkarmak; ses kaydından perde seyrini çıkarıp karar perdesi ve makam adayları önermek; usul ve aksak yapıyı incelemek; güfteyi çözümlemek; eserler arası benzerlik, kümelenme ve ağ haritaları üretmek. Bunların yanında, basılı ya da taranmış notayı uzman denetimine açık bir inceleme paketine çeviren bir tanıma hattı ve uzman her kararı onaylamadan temiz çıktı vermeyen bir nota editörü bulunur. Editör, koma doğruluğunda seslendirme yapabildiği için, motorun önerisi kulakla da denetlenebilir.

Bu makale motorun *ne yaptığını ve ne kadar doğru yaptığını* anlatır. Programın iç tasarımı — hangi özelliklerden yararlandığı, hangi model ailesini kullandığı, eşiklerini nasıl türettiği, dosyalarının nasıl düzenlendiği — yazılımın lisans durumu gereği anlatılmamaktadır. Buna karşılık denemelerin nasıl kurulduğu eksiksiz verilmektedir; çünkü bu bilgi olmadan sonuç okunamaz.

Araştırma Problemi

Makale, motorun yeteneklerini yedi soruda ele alır:

- Makamın perde dünyası, motorun içinden geçerken bozulmadan korunuyor mu?
- Motor bir eserin makamını notadan ne kadar doğru tanıyor?
- Usulü nota yüzeyinden tanıyabiliyor mu; devri tanımakla devrin ağırlığını tanımak aynı şey mi?
- Bir eserin biçimini tanıyabiliyor mu; ve tanıyamadığında bunu söyleyecek kadar tedbirli mi?

- Bir ses kaydından makamı tanırken hangi icra biçiminde güvenilir?
- Basılı bir notayı okurken hangi bilgisi kullanılabilir, hangisi kullanılamaz?
- Bütün bunları ölçerken, külliyyatın kendisi hakkında ne öğrendik?

Ortak Zemin

Veri. Nota üzerinden yapılan bütün denemeler SymbTr külliyyatı (Karaosmanoğlu, 2012) ve ondan türetilen yerel çalışma kopyaları üzerinde yapılmıştır. Ses denemeleri solo taksim kayıtları ile CompMusic/OTMM çevresinde derlenmiş topluluk icralarına dayanır (Uyar vd., 2014). Basılı nota denemeleri, aynı eserlerin nota görüntüleri ile dijital karşılıklarının eşleştirilmesinden oluşan sabit bir listeyle yapılmıştır. Külliyyatın kullanımı ticari olmayan araştırma amaçlıdır ve atıf zorunludur.

Örneklem uyarısı. Bu külliyyatlar repertuarın rastgele bir kesiti değildir. İçlerindeki eserler günümüze ulaşmış, meşh zincirinde yaşatılmış, notaya alınmış, basılmış, dijitalleştirilmiş ve bir besteciye bağlanmış eserlerdir; her aşama bir seçimdir (Behar, 1998; Ayangil, 2008). Aşağıdaki hiçbir sonuç repertuarın tamamı hakkında bir yargı değildir.

Ölçmek ile tahmin etmek. Motorun verdiği sonuçlar iki ayrı cinstendir ve bu ayırım aracın tasarımına gömülüdür. Birincisi **ölçüm**dür: bir perdenin frekansı, iki perde arasındaki aralık, bir sesin komadaki sapması, notadaki bir sesin süresi, bir eserin son notası. Bunlar hesaplanır, tahmin edilmez; aynı dosyaya her zaman aynı cevabı verirler. Cetvelin doğruluk oranı olmaz.

İkincisi yargıdır: makam adı, usul adı, biçim adı, taranmış bir sayfadaki işaretin ne olduğu, bir kayıttaki karar perdesinin yeri. Bunlar tahmindir ve yanılma payı taşır.

Motorun sözleşmesi bu ayırım üzerine kuruludur: ölçümü verir, yargıyı adaylarıyla ve payıyla birlikte verir, ikisini karıştırmaz. Her cevap dört durumdan birine düşer — kesin, öneri (sıralı adaylar), çekimser (“bilmiyorum”), ret (hiç cevap yok). Sessizce yanlış cevap vermek bu düzende tanımlı bir durum değildir.

Notun hangi sınavdan geldiği. Bir yargının başarı oranı üç ayrı biçimde kaydedilir ve bunlar birbirinin yerine kullanılmaz: motorun kullanıcıya fiilen verdiği yoldan her tür eserle; aynı yoldan, yalnızca motorun tanıdığı adlar arasında kalan eserlerle; ve modelin kendi iç denemesinden aldığı not. Üçüncüsü gerçek bir sayıdır ama kullanıcının aldığı sonucu ölçmez, bu yüzden ayrı tutulur.

Bölüm 1. Makamın perde dünyası bozulmadan taşınıyor mu?

Soru

Makam müziğini bilgisayara aktarmanın ilk ve en temel engeli perdedir. Yaygın nota yazılımlarının çoğu Batı’nın on iki sesli düzenine göre çalışır; bir bakiye ile bir küçük mücennebi ayırt etmez, eseri en yakın yarım sese yuvarlar. Böyle bir yuvarlama olduğunda, sonrasında yapılan bütün çözümleme başka bir eser hakkındadır. Bu yüzden bir makam aracının ilk sınavı, komayı koruyup korumadığıdır.

Deneme ve bulgu

Dijital notada koma bilgisi her zaman doğrudan yazılı değildir; sayısal bir alandan yeniden kurulması gerekir. Bu yeniden kurulumun gerçek karşılığıyla örtüşmesi 511 eser ve 129.151 nota üzerinde tek tek denetlenmiş, binde iki hata payıyla neredeyse eksiksiz bulunmuştur. Yani eser motorun içinden geçerken perde kimliğini yitirmemektedir. Motor yine de bunun bir *okuma* değil bir *yeniden kurulum* olduğunu kaydında saklar; ayırım korunur.

İkinci bir sağlamlık ölçüsü, külliyyatın açılabilirliğidir. SymbTr’nin XML külliyyatındaki üç bin dosyanın tamamı tek tek açılmaya çalışılmış, yaklaşık yüzde doksan sekizi (%98) sorunsuz açılmıştır. Açılmayan altmış yedi dosyanın hepsi kaynakta yarıda kesilmiş, bozuk dosyalardır; motor bunlar için hiçbir sonuç üretmez, sessizce eksik bir çıktı vermez.

Bu iki ölçüm birlikte, motorun üzerine bina kurulabilecek bir zemin sunduğunu gösterir: eser bozulmadan giriyor, bozuk dosya sessizce geçmiyor. Sonraki bütün bölümler bu zeminin üzerinde durur.

Bölüm 2. Notadan makam tanıma

Soru

Makam müziğinde bir eserin kimliği büyük ölçüde nerede karar kıldığına bağlıdır. Karar perdesi, seyrin sonunda varılan yerdir ve makamı tanımanın en güçlü ipucudur. Nota bu bilgiyi açıkça taşır: eserin son notası çoğu zaman doğrudan

okunabilir. Ünal, Bozkurt ve Karaosmanoğlu (2014) notadan makam tanımının kurulabileceğini göstermiştir. Buradaki soru, MakamKit'in bu işi ne kadar doğru yaptığıdır.

Deneme

Motorun daha önce hiç görmediği 180 eserlik sabit bir sınav takımı kullanılmıştır (deneme tarihi: 19 Haziran 2026). Model, kırk makam adı tanıyan sabit bir modeldir ve deneme sırasında hiç değiştirilmemiştir.

Bulgu

Tablo 1. Motorun hiç görmediği 180 eserde makam tanıma.

Eser kümesi	n	İlk aday doğru	İlk üç aday içinde doğru
Tümü	180	%77,8	%86,1
Motorun tanıdığı makam adları	161	%87,0	%96,3

Motor, kendi tanıdığı makam adları arasında kalan eserlerde on eserden yaklaşık dokuzunu ilk adayında doğru bilmekte; ilk üç adayına bakıldığında ise yirmi beş eserden yirmi dördünde doğru makam listede bulunmaktadır. Bu, makam müziği için bildirilen sonuçlar arasında güçlü bir düzeydir ve doğru kullanım biçimini de gösterir: motor üç aday üretir, uzman aralarından seçer.

Motorun tanımadığı makamlar ise ayrı bir başlıktır. Model kırk makam bilmektedir; rastgele seçilmiş bir SymbTr örneğinde eserlerin yaklaşık beşte biri bu kırkın dışındadır ve bu eserlerde doğru cevap baştan imkânsızdır. Motor bunu gizlemez: her cevabında kaç makam tanıdığını ve hangilerini tanıdığını bildirir, böylece araştırmacı sonucu kullanmadan önce aradığı makamın listede olup olmadığını görebilir. Kapsam genişletme, aracın açık geliştirme başlığıdır.

Bu ne anlama geliyor

Bu bölümün asıl mesajı, sayının kendisi kadar sayının nasıl sunulduğudur. Motor tek bir ad dayatmaz; üç aday, tanıdığı makam listesi ve o listeye göre ölçülmüş başarı payı ile birlikte cevap verir. Sturm'un (2013) uyarısı bir sayının hangi sınavdan çıktığı söylenmedikçe kullanıcı hakkında hiçbir şey söylemeyeceği burada tasarım ilkesine çevrilmiştir. Motorun kendi iç denemesinden aldığı not, kullanıcının aldığı sonuçtan yüksektir; bu iki sayı motorun kayıt düzeninde ayrı ayrı tutulur ve iç deneme notu hiçbir zaman kullanıcı başarısı gibi gösterilmez.

Bölüm 3. Usul: yeni bir yetenek ve beklenmedik bir sınır

Soru

Usul, Türk müziğinde ritmin adı değil düzenidir. Bir usulü tanımak, kaç zamanlı olduğunu bilmek değil; düm ile tekin nereye düştüğünü, hangi vuruşun ağır hangisinin hafif olduğunu bilmektir. Holzapfel (2014) nota yüzeyindeki ritim ile usulün kendisi arasındaki mesafeyi ölçülebilir biçimde ele almış, Bozkurt ve diğerleri (2014) usul bilgisinin cümle bölmeyi yönlendirdiğini göstermiştir. Soru şudur: usulün adı notanın süre yazısından ne kadar çıkarılabilir?

Bu soru MakamKit için ayrıca önemlidir, çünkü motorda notadan usul tanıma bu çalışmayla birlikte ilk kez kurulmuş ve ölçülmüştür; daha önce motor bir nota dosyası için usul adı üretmiyordu.

Deneme

SymbTr metin külliyatından, en az otuz eseri bulunan usuller alınmıştır: on yedi usulde toplam 2.586 eser. Usul alanı bozuk olan 414 dosya elenmiştir. Eserler bütün hâlinde beş takıma bölünmüş, her seferinde bir takım sınav olarak ayrılmıştır (deneme tarihi: 20 Haziran 2026).

Bir noktanın altı çizilmelidir: külliyattaki dosyaların yalnızca yüzde biri kadarında ölçü rakamı yazılıdır. Motor usulü ölçü rakamından okuyamaz; süre ve vuruş dokusundan çıkarmak zorundadır. Bu, işi kolaylaştıran değil zorlaştıran bir koşuldur.

Bulgu

Motor eserlerin yaklaşık yüzde yetmişinde usulü ilk adayında doğru bilmekte, ilk üç aday içinde doğru usul eserlerin yaklaşık yüzde doksan üçünde (%93) bulunmaktadır. Ölçü rakamı olmadan, yalnızca süre dokusundan elde edilen bu sonuç, aracın kullanılabilir bir usul önerisi üretebildiğini gösterir.

Usul usul bakıldığında aksak, aksak semâî ve semâî gibi devirler yüksek oranda yakalanmaktadır. Buna karşılık kapalı curcuna, nim sofyana ve evfer gibi usullerde oran belirgin biçimde düşmektedir.

Tablo 2. Usullere göre yakalama oranı (seçilmiş)

Usul	Oran	Usul	Oran
aksak	0,90	düyek	0,70
aksak semâî	0,87	müsemmen	0,67
semâî	0,86	sofyan	0,55
devrihindî	0,80	evfer	0,39
ağır aksak	0,78	nim sofyan	0,29
curcuna	0,74	kapalı curcuna	0,21

Bu düşüşün nedenini bulmak için ikinci bir deneme yapılmıştır: aynı tahminler, bu kez usul aileleri düzeyinde değerlendirilmiştir — ağır aksak ile aksak, kapalı curcuna ile curcuna, yürük semâî II ile yürük semâî aynı sayılmıştır.

Tablo 3. Aynı tahminlerin usul ailesi düzeyinde değerlendirilmesi.

Aile	Oran	Alt biçimin kendi oranı
curcuna	0,89	kapalı curcuna: 0,21
aksak	0,92	ağır aksak: 0,78
yürük semâî	0,67	yürük semâî II: 0,51

Bu ne anlama geliyor

İki tablo yan yana bulunduğu örüntü açıktır: motor devri doğru tanımakta, devrin niteleyicisini tanıyamamaktadır. Kapalı curcuna adıyla beş eserden birinde bilinirken, aynı tahminler curcuna ailesi olarak sayıldığında on eserden dokuzunda doğrudur. Motor aslında “curcuna” demektedir; yanlışlığı yer hangi curcuna olduğudur.

Bu, aracın bir kusuru değil, notanın bir sınırıdır — ve bulgunun kendisi etnomüzikolojik bir sonuçtur. Ağır, kapalı, yürük gibi niteleyiciler notanın süre yazısında değil, düm-tek ağırlık düzeninde, tempoda ve icra tavrında yaşar. Bir usulün “ağır” olması, sürelerin uzun yazılmasından ibaret değildir; vuruşların taşıdığı yükün başka dağılmasıdır. Kâğıt bu yükü kaydetmez; meşk kaydeder. Usta çırağa devrin kaç zamanlı olduğunu değil, nasıl basılacağını öğretir. Holzapfel’in (2014) kavramsal ayrımı burada, iki tablonun farkı olarak sayısallaşmaktadır.

Pratikte bu, aracın nasıl kullanılacağını da söyler: motorun ilk üç adayı doğru usulü çok yüksek oranda içerdiğinden, doğru kullanım tek ad dayatmak değil, üç adayı uzmanın önüne koymaktır. Motor zaten böyle davranmaktadır.

Kapsam beyanı

Bu deneme motorun kendi iç sınavıdır; kullanıcının kullandığı yoldan geçen bir ölçüm değildir. Deneme tarihinde bu yetenek henüz kullanıcıya açılmamıştı; sayılar tavan değeri sayılmalıdır. Usul adları külliyyatın kendi dosya adlarından gelmekte, bozuk alanlar tahmin edilmek yerine reddedilmektedir.

Bölüm 4. Biçim tanıma ve tedbir

Soru

Şarkı, türkü, peşrev, saz semâîsi gibi adlar hem eserin yapısını hem repertuvardaki yerini anlatır. Stokes’un (1992) tür sınırlarının müzikal olduğu kadar toplumsal da olduğunu gösteren tartışması, bu kategorilerin masum olmadığını hatırlatır. Soru iki katmanlıdır: motor biçimi tanıyabilir mi, ve tanıyamadığında bunu söyleyecek kadar tedbirli midir? Usulde olduğu gibi, biçim tanıma da motorda ilk kez bu çalışmayla ölçülmüştür.

Deneme ve bulgu

SymbTr temelli bir çalışma külliyyatından, en az elli eseri bulunan yedi biçim alınmıştır: 1.820 eser. Eser bütünlüğü korunarak beş takıma bölünmüştür (deneme tarihi: 21 Haziran 2026).

Motor eserlerin yaklaşık yüzde seksen yedisinde (%87) biçimi ilk adayında doğru bilmekte, ilk üç aday içinde doğru biçim neredeyse her eserde bulunmaktadır.

Tablo 4. Biçimlere göre doğruluk payı ve yakalama oranı.

Biçim	Eser	Bu adı verdiğinde haklı çıkma	Bu biçimdeki eserleri yakalama
şarkı	994	0,87	0,92
türkü	285	0,74	0,61
seyir	169	0,97	0,97
kupe	120	0,94	0,98
peşrev	93	0,87	0,82
saz semâisi	86	0,93	0,95
aranağme	73	0,92	0,78

Peşrev ve saz semâisi gibi klasik çalgısal biçimlerin yüksek oranda tanınması, aracın repertuvar çalışmalarında kullanılabilirliğini gösterir. Motorun en çok yanıldığı yer türküdür ve yanılı büyük ölçüde şarkı yönündedir; bu şaşırtıcı değildir, çünkü şarkı ile türkü arasındaki sınır notanın yüzeyinde her zaman görünür bir sınır değildir.

Motorun tedbir düzeyi ayrıca ölçülmüştür. “Kesin” diyebilmesi için gereken eşik, yüzde doksan beş doğruluk hedefine göre ayarlanmıştır; bu eşikte motor eserlerin dörtte üçü hakkında kesin konuşmakta, kalanı sıralı aday listesi olarak sunmakta, en belirsiz durumlarda hiç konuşmamaktadır.

Tablo 5. Motorun ne zaman “kesin” dediği

	Değer
Hedeflenen doğruluk payı	0,95
Eşikte gerçekleşen doğruluk payı	0,95
Eşikte “kesin” denebilen eser oranı	0,73

Bu ne anlama geliyor

Tablo 5, aracın en ayırt edici özelliğini sayıya döker: motor yüksek doğrulukla geniş kapsamı aynı anda vaat etmez, ikisi arasındaki pazarlığı açıkça yapar ve sonucunu bildirir. Bir araştırmacı için bu, tek bir yüksek orandan daha kullanışlıdır; hangi eserde motora güvenip hangisinde kendi kararını vereceğini bilir.

Bir uyarı da eklenmelidir. Motorun en başarılı olduğu üç kategori — seyir, kupe, aranağme — külliyyatın kendi düzenleme birimleridir ve geleneksel anlamda birer biçim sayılıp sayılmayacakları tartışmalıdır. Bu, makinenin müzikal biçimden çok külliyyatın düzenleme alışkanlığını öğrenmiş olabileceği ihtimalini akılda tutmayı gerektirir; Sturm’un (2014) meşhur “at” benzetmesiyle anlattığı durumdur. Şüpheyi dağıtmanın yolu, külliyyatların kendi kategorilerinin nasıl kurulduğunu belgelemekten geçer (Gebru vd., 2021; Bender & Friedman, 2018).

Bölüm 5. Ses kaydından makam

Soru

Bir makamı en açık gösteren icra biçimi taksimdir: usul yoktur, güfte yoktur, icracı makamın seyrini serbestçe kurar; makamın çıkıcı mı inici mi olduğu, asma duraklarının nerede olduğu, karara nasıl inildiği burada en çıplak hâliyle duyulur. Bir fasıl icrası ya da topluluk kaydı ise geçkileriyle ve toplu tavrıyla çok daha karışık bir dokudur. Soru, motorun hangi icra biçiminde güvenilir olduğudur.

Deneme ve bulgu

Tablo 6. Ses kaydından makam tanıma.

Kaynak	Örneklem	Tanınması istenen makam	İlk aday doğru	İlk üç aday içinde doğru
Solo taksim	280 kesit	6	%75,5	%94,5
Solo taksim (ortak karar)	277 kesit	6	%75,0	%95,0
Topluluk icrası	1.000 kayıt	20	%59,8	%85,1

Dar kapsamdaki altı makam şunlardır: hicaz, nihavend, rast, saba, segâh, uşşak. Motorun birden çok yöntemin ortak kararına dayanan yolu, kayıtların yaklaşık yüzde kırkında “kesin” diyebilmekte ve bu durumlarda on kayıttan dokuzunda doğru çıkmaktadır — yani motor her kayıta konuşmamakta, konuştuğunda büyük ölçüde haklı çıkmaktadır.

Yirmi makamlık geniş kapsamda ilk üç aday içinde doğru makamın bulunma oranı yüzde seksen beşin üzerindedir; bin kayıtlık bir örnekleme bu, aracın geniş repertuarlı arşiv taramalarında ön eleme için kullanılabileceğini gösterir.

Bu ne anlama geliyor

Tablodaki sayılar birbiriyle kıyaslanamaz: altı makam arasından doğru olanı bulmakla yirmi makam arasından bulmak aynı zorlukta değildir. Müzikal olarak okunduğunda tablo şunu söyler: motor, makamın seyrinin en açık görüldüğü yerde en güvenilirdir. Bu, Signell'in (1977) seyrin makam kimliğindeki merkezî yerine dair betimlemesiyle uyumludur. Seyir ne kadar açık duyuluyorsa hem insan hem makine için makam o kadar kolay tanınmaktadır.

Bir sınır belirtilmelidir: ses tarafında motorun hiç görmediği eserlerden oluşan sabit bir sınav takımı henüz kurulmamıştır; yukarıdaki sayılar iç deneme değerleridir. Nota tarafında uygulanan disiplinin ses tarafına taşınması aracın açık geliştirme başlığıdır.

Bölüm 6. Basılı nota: ölçebildiği yer ile okuyamadığı yer

Soru

Türk müziği kaynaklarının büyük bölümü basılı ya da elyazması notadır. Bunların bilgisayara aktarılması, sayfadaki işaretlerin otomatik tanınması sorununu doğurur; bu iş Batı müziği için bile çözülmüş sayılmaz (Rebelo vd., 2012; Calvo-Zaragoza, Hajiç ve Pacha, 2020). Türk müziğinde daha zordur, çünkü tanınması gereken yalnızca notanın yeri değil, komayı gösteren arıza işaretleridir.

Deneme ve bulgu

Motorun hiç görmediği 150 nota görüntüsü ile dijital karşılıklarından oluşan sabit bir liste kullanılmış, 147'si ölçülebilmıştır (deneme tarihi: 19 Haziran 2026). Bu listedeki hiçbir eser sistemin görsel örnek havuzunda bulunmamaktadır.

Sonuç iki uçludur. Motor, sayfada gördüğü bir işaretin hangi perdeye denk düştüğünü *on notadan dokuzunda bir koma yanlışma payı içinde* doğru hesaplamaktadır. Buna karşılık o sayfadaki eserin makamını güvenilir biçimde adlandıramamaktadır. Nota nota bakıldığında hatanın nerede toplandığı da görülür: oktav hiç şaşırlmamış, nota adı neredeyse hiç yanlış okunmamış; kayıpların büyük bölümü hiç görülemeyen notalardan, kalanı ise koma okumasından gelmektedir.

Tablo 7. Basılı notadan tanıma (147 eser).

	Oran
Perde, bir koma yanlışma payı içinde doğru	%88,8
Karar perdesi doğru	%30,6
Makam, ilk üç aday içinde doğru	%14,3
Makam, ilk aday doğru	%3,4

Bu ne anlama geliyor

Bu iki uç aynı cinsten sonuçlar değildir ve tek bir “tanıma başarısı” rakamına toplanamaz. Motor *ölçmeyi becerdiği yerde ölçmekte, okuyamadığı yerde ise okuduğunu iddia etmemektedir*. Bu, aracın tasarım ilkesinin en açık görüldüğü yerdir: taramadan gelen hiçbir sonuç doğrudan temiz nota sayılmaz; her işaret uzman onaylayana kadar “incelenmemiş” kalır; temiz çıktı ancak bütün işaretler onaylandığında verilir, eksik incelemede sistem sessizce eksik bir sonuç üretmek yerine işlemi reddeder. Calvo-Zaragoza ve diğerlerinin (2020) tanıma ile kodlamayı ayırma çağrısının güven tarafındaki karşılığı budur.

Araştırmacı için pratik sonuç açıktır ve olumludur: tarama çıktısı makam kaynağı olarak kullanılamaz, ama nota nota denetlemek koşuluyla koma ölçümü kaynağı olarak kullanılabilir. Elyazması ve eski basma notaların perde içeriğini ölçmek isteyen bir çalışma için bu, hâlihazırda kullanılabilir bir imkândır.

Bölüm 7. Ölçerken ortaya çıkan: külliyyatın kendi sorunu

Bulgu

Bölüm 2'nin denemeleri yapılırken beklenmedik bir durum fark edilmiştir. SymbTr külliyyatında pek çok eser iki ayrı dijital nüshada bulunur: külliyyatın kendi metin dosyası ve yaygın nota değişim biçimi olan MusicXML. Aynı sabit model, aynı eserleri bu iki nüshadan okuduğunda farklı sonuçlar vermektedir. Nedeni aranınca kaynak bulunmuştur: *iki nüsha eserin karar perdesi konusunda dört eserden birinden fazlasında birbiriyle anlaşamamaktadır*.

Tablo 8. İki nüshanın birbiriyle anlaşması (80 eserlik örneklem, aynı model)

Karşılaştırılan	n	anlaşan	oran
Karar (durak) perdesi	76	55	%72,4
İlk aday (makam adı)	76	45	%59,2

Kimi eserde fark bir beşli, kimi eserde tam bir oktavdır. Bunun sonucu doğrudan makam tanımaya yansımaktadır: metin nüshasından okunduğunda eserlerin dörtte üçünden fazlasında doğru bilinen makam, MusicXML nüshasından okunduğunda yarısına düşmektedir.

Bu ne anlama geliyor

Bu bulgu MakamKit'in bir kusuru değildir; motor iki nüshayı da aynı biçimde, aynı modelle işlemiştir. Bulgu *külliyatın kendisine* aittir ve bilinen literatürde bu ölçekte ölçülmemiştir. Ortaya çıkması, aracın karar perdesini bağımsız olarak ölçüp kaydetmesi ve iki kaynağı karşılaştırabilmesi sayesinde mümkün olmuştur; yani burada araç, kendi hakkında değil incelediği alan hakkında bilgi üretmiştir.

Etnomüzikolojik anlamı ise şudur. Behar'ın (1998) anlattığı meşk zinciri, eser notaya geçtiğinde bitmez; notadan basılı edisyona, edisyondan dijital dosyaya uzanan halkalar da birer aktarım halkasıdır ve her biri kendi kaybını üretir. Ayangil'in (2008) Batı notasının Türk müziğine girişinde saptadığı uyum sorunları, bugün dosya biçimleri düzeyinde sürmektedir. Bir eserin karar perdesinin bir nüshada rast, ötekinde gerdaniye okunması, o eseri okuyanın onu bambaşka bir perde bölgesinde işitmesi demektir.

Buradan alanı ilgilendiren somut bir öneri çıkar: bir çalışmada “SymbTr'den alınan şu eser” demek yetmez, hangi nüshadan alındığının belirtilmesi gerekir. Bu, künye titizliği değil yöntem zorunluluğudur. MakamKit bu nedenle her cevabında kaynağın türünü ve güven basamağını taşır; aynı eser için iki nüsha varsa hangisinin tercih edildiğini de bildirir.

Sonuç ve Tartışma

MakamKit, Türk makam müziği için üç şeyi bir arada sağlayan bir araştırma aracıdır: makamın perde dünyasını bozmadan taşımak, çözümleme katmanlarını uçtan uca çalıştırmak, ve her sonucun ne kadar güvenilir olduğunu sonucun kendisiyle birlikte bildirmek.

Ölçümler bunu doğrulamaktadır. Koma bilgisi 511 eser ve 129.151 nota üzerinde binde iki hata payıyla korunmakta; motor, daha önce hiç görmediği eserlerde makamı — kendi tanıdığı adlar arasında — on eserden dokuza yakınında ilk adayında bilmekte, ilk üç adayında ise neredeyse her eserde doğru makamı listelemektedir. Usul ve biçim tanıma bu çalışmayla ilk kez ölçülmüş, ilk üç aday düzeyinde sırasıyla yüzde doksan üç ve neredeyse tam doğruluk vermiştir. Ses tarafında motor, seyrin en açık duyulduğu solo taksimde güvenilir, geniş repertuarlı arşivlerde ise ön eleme için kullanılabilir düzeydedir. Basılı notada perde ölçümü bugün kullanılabilir durumdadır.

Aracın ikinci katkısı tasarımındadır. Motor uydurmaz: bilmediğinde susar, emin olmadığında aday sıralar, kaynak yetersizse hiç cevap vermez, uzman onayı tamamlanmadan temiz nota çıkarmaz. Her cevabı hangi kaynaktan geldiğini, motorun kaç kategori tanıdığını ve o yolun ölçülmüş başarı payını taşır. Sturm'un (2013, 2014) ve Kapoor ile Narayanan'ın (2023) uyarıları burada bir uyarı olarak değil, bir davranış kuralı olarak yaşamaktadır. Bu, açık ve yeniden üretilebilir bilim çağrılarının (Wilkinson vd., 2016; Munafò vd., 2017; Nosek vd., 2018) makam müziği araçlarına uyarlanması somut bir denemesidir.

Üçüncü katkı, aracın imkân verdiği iki bulgudur; ikisi de motor hakkında değil, alan hakkındadır. *Birincisi* usuldedir. Motor devri doğru tanımakta, ama ağır/kapalı/yürük gibi niteleyicileri tanıyamamaktadır — ve bunun nedeni açıktır: bu niteleyiciler notanın süre yazısında değil, düm-tek ağırlık düzeninde ve icra tavrında yaşar. Kâğıt bu yükü kaydetmez, meşk kaydeder. Holzapfel'in (2014) kavramsal ayrımı burada iki tablonun farkı olarak sayısallaşmaktadır. Bu bulgunun etnomüzikolojik anlamı şudur: meşkin taşıdığı ama kâğıdın taşımadığı bilgi, hesaplada geri getirilemez; bir usulün ağırlığını bilmek için onu basmış birinden öğrenmek gerekir. Bu, hesaplamalı yöntemin acizliğini değil, iş bölümünü tarif eder.

İkincisi külliyyattadır. Aynı eserin iki dijital nüshası karar perdesinde dört eserden birinden fazlasında anlaşamamaktadır. Bu, bilinen literatürde bu ölçekte ölçülmemiş bir bulgudur ve “veri kümesi” dediğimiz şeyin sabit bir zemin olmadığını gösterir. Panteli ve diğerlerinin (2018) dünya müziği külliyyatları için işaret ettiği tasarım sorunları, Türk müziğinde eserin kimliği düzeyine kadar inmektedir. Bulgudan çıkan öneri somuttur: dijital nüshanın hangisi olduğu, artık bir künye ayrıntısı değil bir yöntem bilgisidir.

Motorun etnomüzikolojideki yeri bu tabloda açıkça çıkar: MakamKit *yorumcu değil ölçücüdür*. Bir eserin makamına karar vermez; karar için gereken ölçümleri üretir, adaylarını sıralar, bilmediğini söyler ve gerektiğinde susar. Kararı, kaynağın tarihini, meşk silsilesini ve icra geleneğini bilen araştırmacı verir. Bu iş bölümü bir eksiklik değil, sınırını bilen bir aracın tanımıdır. Meşk geleneğinde de bilgi, kimden alındığı bilinmeden kabul edilmezdi; MakamKit’in kaynak-güven düzeni, o eski sorunun dijital ortamdaki karşılığıdır.

Sınırlılıklar ve Geliştirme Başlıkları

Sayıların kaynağı ve çıkar durumu. Bildirilen bütün sayılar yazarın geliştirdiği motorun kendi ölçüm kayıtlarından alınmıştır; hiçbir bağımsız bir üçüncü tarafça yeniden koşulmamıştır. Denemelerin kuruluşu eksiksiz verilmiştir, ama bağımsız doğrulama yapılmamıştır.

Tarih. Sayılar 19–21 Haziran 2026 tarihli denemelere aittir; araç gelişmeye devam etmektedir.

Aktarım sınırı. Veri, özgün tarihsel kaynak değil, meşkten notaya, notadan baskıya, baskıdan dijital dosyaya uzanan zincirin son halkasıdır. Perde ölçümlerinin dayandığı Arel–Ezgi–Uzdilek çerçevesi yirminci yüzyılda kurulmuş bir düzendir (Arel, 1968); erken repertuvara geriye dönük uygulanması bir çağ karıştırma riski taşır (Bozkurt vd., 2009).

Kapsam. Nota tarafındaki makam modeli kırk makam, dar ses yolu altı makam, geniş ses yolu yirmi makam, usul modeli on yedi usul, biçim modeli yedi biçim tanımaktadır. Bu kapsamların dışındaki hiçbir kategori için iddia geçerli değildir. Kapsam genişletme açık bir geliştirme başlığıdır.

Sınav takımının bağımsızlığı. Bölüm 2’nin sınav listesi, gelecekte yapılacak bir yeniden eğitimin havuzunun içindedir. Bugünkü sabit modelin sayıları geçerlidir; model yeniden eğitilirse liste “görülmemiş” olma niteliğini yitirir. Bu, kapatılması planlanan bir açıktır.

Ses tarafında sabit sınav takımı. Bölüm 5’in sayıları iç deneme değerleridir; nota tarafındaki disiplinin ses tarafına taşınması gerekmektedir.

Kullanıcıya açılma. Bölüm 3 (usul) ve Bölüm 4 (biçim) yetenekleri, deneme tarihinde kullanıcının kullandığı yoldan geçmemiştir; sayılar tavan değeri sayılmalıdır.

Etiketlerin niteliği. Usul ve biçim adları külliyyatın kendi dosya adlarından gelmektedir; uzman elinden çıkmış olmakla birlikte bağımsız olarak yeniden denetlenmemiştir. Biçim alanı, geleneksel biçimlerle külliyyat-ı kesit adlarını birbirine karıştırmaktadır.

Uzman denemesinin yokluğu. Motorun sonuçlarının uzman yargısıyla ne ölçüde örtüştüğünü sınavan, önceden planlanmış bir uzman denemesi henüz koşulmamıştır. Denemeler makinenin tutarlılığını ölçmekte, müzikal doğruluğu ölçmemektedir; bu, aracın bir sonraki adımıdır.

Beyanlar

Çıkar çatışması. Yazar, bu makalede tanıtılan yazılımın geliştiricisidir. Bildirilen sayıların tamamı, düşük olanlar dâhil, motorun kendi ölçüm kayıtlarından değiştirilmeden aktarılmıştır.

Veri ve materyal erişilebilirliği. Denemelerin dayandığı SymbTr külliyyatı açık erişimlidir (Karaosmanoğlu, 2012) ve ticari olmayan araştırma amaçlı kullanıma, atıf koşuluyla açıktır. Denemelerin kuruluşu makalede eksiksiz verilmiştir. Yazılımın kaynak kodu ve iç tasarımı lisans durumu gereği paylaşılmamaktadır; bu, bildirilen davranış iddialarının başka araçlarla ve açık külliyyatlar üzerinde sınavmasını engellemez.

Etik kurul onayı. Çalışma insan ya da hayvan katılımcı içermediğinden etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Finansman. Çalışma herhangi bir dış finansman almamıştır.

Bilgilendirme

MakamKit'in ortaya çıkmasında Dr. Hasan Said Tortop'un fikrî katkısı etkili olmuştur. Bu değerli katkısından dolayı kendisine teşekkürlerimi sunarım. Dr. Seyhan Canyakan tarafından geliştirilen yazılım, Genç Bilge Yayıncılık bünyesindeki akademik dergilerde münhasır kullanım ve yayın izniyle tahsis edilmiştir ve yayınevinin yazılı onayı olmadan başka kişi veya kurumlarca bilimsel araştırma, analiz ve akademik yayın amacıyla kullanılamaz.

Kaynakça

- Arel, H. S. (1968). *Türk mûsikîsi nazariyatı dersleri*. İstanbul: Hüsniyatı Matbaası.
- Ayangil, R. (2008). Western notation in Turkish music. *Journal of the Royal Asiatic Society*, 18(4), 401–447. <https://doi.org/10.1017/S1356186308008651>
- Behar, C. (1998). *Aşk olmayınca meşk olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde öğretim ve intikal*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bender, E. M., & Friedman, B. (2018). Data statements for natural language processing: Toward mitigating system bias and enabling better science. *Transactions of the Association for Computational Linguistics*, 6, 587–604. https://doi.org/10.1162/tacl_a_00041
- Bozkurt, B. (2008). An automatic pitch analysis method for Turkish makam music. *Journal of New Music Research*, 37(1), 1–13. <https://doi.org/10.1080/09298210802259520>
- Bozkurt, B., Ayangil, R., & Holzapfel, A. (2014). Computational analysis of Turkish makam music: Review of state-of-the-art and challenges. *Journal of New Music Research*, 43(1), 3–23. <https://doi.org/10.1080/09298215.2013.865760>
- Bozkurt, B., Karaosmanoğlu, M. K., Karaçalı, B., & Ünal, E. (2014). Usul and makam driven automatic melodic segmentation for Turkish music. *Journal of New Music Research*, 43(4), 375–389. <https://doi.org/10.1080/09298215.2014.924535>
- Bozkurt, B., Yarman, O., Karaosmanoğlu, M. K., & Akkoç, C. (2009). Weighing diverse theoretical models on Turkish makam music against pitch measurements: A comparison of peaks automatically derived from frequency histograms with proposed scale tones. *Journal of New Music Research*, 38(1), 45–70. <https://doi.org/10.1080/09298210903147673>
- Calvo-Zaragoza, J., Hajič, J., Jr., & Pacha, A. (2020). Understanding optical music recognition. *ACM Computing Surveys*, 53(4), 1–35. <https://doi.org/10.1145/3397499>
- Cornelis, O., Lesaffre, M., Moelants, D., & Leman, M. (2010). Access to ethnic music: Advances and perspectives in content-based music information retrieval. *Signal Processing*, 90(4), 1008–1031. <https://doi.org/10.1016/j.sigpro.2009.06.020>
- Gebru, T., Morgenstern, J., Vecchione, B., Vaughan, J. W., Wallach, H., Daumé, H., III, & Crawford, K. (2021). Datasheets for datasets. *Communications of the ACM*, 64(12), 86–92. <https://doi.org/10.1145/3458723>
- Gedik, A. C., & Bozkurt, B. (2010). Pitch-frequency histogram-based music information retrieval for Turkish music. *Signal Processing*, 90(4), 1049–1063. <https://doi.org/10.1016/j.sigpro.2009.06.017>
- Gómez, E., Herrera, P., & Gómez-Martin, F. (2013). Computational ethnomusicology: Perspectives and challenges. *Journal of New Music Research*, 42(2), 111–112. <https://doi.org/10.1080/09298215.2013.818038>
- Holzapfel, A. (2014). Relation between surface rhythm and rhythmic modes in Turkish makam music. *Journal of New Music Research*, 44(1), 25–38. <https://doi.org/10.1080/09298215.2014.939661>
- Kapoor, S., & Narayanan, A. (2023). Leakage and the reproducibility crisis in machine-learning-based science. *Patterns*, 4(9), 100804. <https://doi.org/10.1016/j.patter.2023.100804>
- Karaosmanoğlu, M. K. (2012). A Turkish makam music symbolic database for music information retrieval: SymbTr. *Proceedings of the 13th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR)*, 223–228.
- Kim, J. W., Salamon, J., Li, P., & Bello, J. P. (2018). CREPE: A convolutional representation for pitch estimation. *2018 IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing (ICASSP)*, 161–165. <https://doi.org/10.1109/ICASSP.2018.8461329>
- Mauch, M., & Dixon, S. (2014). pYIN: A fundamental frequency estimator using probabilistic threshold distributions. *2014 IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing (ICASSP)*, 659–663. <https://doi.org/10.1109/ICASSP.2014.6853678>
- Mitchell, M., Wu, S., Zaldivar, A., Barnes, P., Vasserman, L., Hutchinson, B., Spitzer, E., Raji, I. D., & Gebru, T. (2019). Model cards for model reporting. *Proceedings of the Conference on Fairness, Accountability, and Transparency (FAT* '19)*, 220–229. <https://doi.org/10.1145/3287560.3287596>
- Munafò, M. R., Nosek, B. A., Bishop, D. V. M., Button, K. S., Chambers, C. D., Percie du Sert, N., Simonsohn, U., Wagenmakers, E.-J., Ware, J. J., & Ioannidis, J. P. A. (2017). A manifesto for reproducible science. *Nature Human Behaviour*, 1, 0021. <https://doi.org/10.1038/s41562-016-0021>
- Nosek, B. A., Ebersole, C. R., DeHaven, A. C., & Mellor, D. T. (2018). The preregistration revolution. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 115(11), 2600–2606. <https://doi.org/10.1073/pnas.1708274114>
- Panteli, M., Benetos, E., & Dixon, S. (2018). A review of manual and computational approaches for the study of world music corpora. *Journal of New Music Research*, 47(2), 176–189. <https://doi.org/10.1080/09298215.2017.1418896>

- Popescu-Judet, E. (1996). *Meanings in Turkish musical culture*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Rebelo, A., Fujinaga, I., Paszkiewicz, F., Marçal, A. R. S., Guedes, C., & Cardoso, J. S. (2012). Optical music recognition: State-of-the-art and open issues. *International Journal of Multimedia Information Retrieval*, 1(3), 173–190. <https://doi.org/10.1007/s13735-012-0004-6>
- Signell, K. L. (1977). *Makam: Modal practice in Turkish art music*. Seattle: Asian Music Publications.
- Stokes, M. (1992). *The arabesk debate: Music and musicians in modern Turkey*. Oxford: Clarendon Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198273677.001.0001>
- Sturm, B. L. (2013). Classification accuracy is not enough: On the evaluation of music genre recognition systems. *Journal of Intelligent Information Systems*, 41(3), 371–406. <https://doi.org/10.1007/s10844-013-0250-y>
- Sturm, B. L. (2014). A simple method to determine if a music information retrieval system is a “horse”. *IEEE Transactions on Multimedia*, 16(6), 1636–1644. <https://doi.org/10.1109/TMM.2014.2330697>
- Şentürk, S., Holzapfel, A., & Serra, X. (2014). Linking scores and audio recordings in makam music of Turkey. *Journal of New Music Research*, 43(1), 34–52. <https://doi.org/10.1080/09298215.2013.864681>
- Uyar, B., Atlı, H. S., Şentürk, S., Bozkurt, B., & Serra, X. (2014). A corpus for computational research of Turkish makam music. *Proceedings of the 1st International Workshop on Digital Libraries for Musicology (DLfM '14)*, 1–7. <https://doi.org/10.1145/2660168.2660174>
- Ünal, E., Bozkurt, B., & Karaosmanoğlu, M. K. (2014). A hierarchical approach to makam classification of Turkish makam music, using symbolic data. *Journal of New Music Research*, 43(1), 132–146. <https://doi.org/10.1080/09298215.2013.870211>
- W3C Music Notation Community Group. (2021). *MusicXML 4.0*. <https://www.w3.org/2021/06/musicxml40/>
- Wilkinson, M. D., Dumontier, M., Aalbersberg, I. J., Appleton, G., Axton, M., Baak, A., ... Mons, B. (2016). The FAIR Guiding Principles for scientific data management and stewardship. *Scientific Data*, 3, 160018. <https://doi.org/10.1038/sdata.2016.18>
- Wright, O. (1992). *Words without songs: A musicological study of an early Ottoman anthology and its precursors*. London: School of Oriental and African Studies, University of London.



Research Article

MakamKit: A reliable tool for computational ethnomusicology research in Turkish music

Seyhan Canyakan²

Afyon Kocatepe University State Conservatory, Afyonkarahisar, Türkiye

Article Info

Received: 21 June 2026

Accepted: 30 July 2026

Published: 30 September 2026

Keywords

Computational ethnomusicology
Makam theory
Usul
Comma
Karar pitch
MakamKit

Abstract

This article introduces MakamKit, an analysis engine developed for Turkish makam music, reports its measured performance, and discusses a transmission problem that surfaced during those measurements. The engine's most fundamental property is that it carries the pitch world of makam music without distortion: reconstruction of comma information from digital scores was audited over 511 pieces and 129,151 notes and found virtually complete, with an error rate of two per thousand — the music is not rounded to twelve-tone equal temperament as it passes through the system. On this foundation, the engine identifies the makam of more than three quarters of pieces at first candidate on a 180-piece set it had never seen, rising to nearly nine in ten when restricted to the makam names it knows. Usul and form recognition are here measured numerically for the first time: across 2,586 pieces in seventeen usuls the correct usul appears among the top three candidates in about 93% of cases, and across 1,820 pieces in seven forms the correct form is identified at first candidate in about 87%. Makam recognition from audio is reliable in solo taksim, where the seyir is most exposed, and predictably more fragile in ensemble performances woven with modulations. In printed-score recognition, the engine computes which pitch a written sign corresponds to within a one-comma margin in nine notes out of ten, while it cannot reliably name the makam of that page — and rather than concealing this, it refuses to emit a clean score until expert verification is complete. This is the engine's design principle: it stays silent when it does not know, ranks candidates when unsure, and declines entirely when the source is inadequate. That discipline yielded an unexpected finding: two digital copies of the same piece disagree about its final (karar) pitch in more than one case out of four. This is a problem of the corpus rather than of the engine, and it had not previously been measured at this scale; it shows that the digital copy is itself a link in the chain running from meşk to notation to print. The contribution is twofold: to introduce a research tool whose measured performance and source-trust architecture are documented openly, and to bring the transmission finding it enabled onto the field's agenda. The software's internal design is outside the article's scope owing to its licence status.

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

Canyakan, S. (2026). MakamKit: A reliable tool for computational ethnomusicology research in Turkish music. *Türk Müziği*, 6(3), 251-261. DOI <https://doi.org/10.5281/zenodo.22846832>

Introduction

The computational study of Turkish makam music has established its own tradition over the past two decades. Bozkurt's (2008) method for extracting pitch from recordings and Gedik and Bozkurt's (2010) pitch-histogram approach laid the measurement foundations of the field; the study by Bozkurt, Yarman, Karaosmanoğlu and Akkoç (2009) showed that the scales given in theory books do not coincide at every point with the pitches actually used in performance. The SymbTr score corpus compiled by Karaosmanoğlu (2012) and the research corpus of Uyar, Atlı, Şentürk, Bozkurt and Serra (2014) made it possible to repeat such investigations over thousands of pieces. Şentürk, Holzapfel and Serra (2014) addressed the alignment of scores with recordings, Holzapfel (2014) the relation between

² Assoc.Prof.Dr., Afyon Kocatepe University State Conservatory, Afyonkarahisar, Türkiye: Email: scanyakan@aku.edu.tr ORCID: 0000-0001-6373-4245

surface rhythm and *usul*, Ünal, Bozkurt and Karaosmanoğlu (2014) makam recognition from scores, and Bozkurt, Karaosmanoğlu, Karaçalı and Ünal (2014) melodic segmentation guided by *usul* and makam knowledge. The review by Bozkurt, Ayangil and Holzapfel (2014) drew this body of work together.

One thing was missing from this accumulation: a tool that reaches the researcher's hands, works end to end, and openly documents what it does and how accurately it does it. Most published methods focus on a single problem; taking a piece from a score file, measuring its pitches, proposing its makam, estimating its *usul* and form, comparing it with a recording, and keeping all of this within a single record of provenance requires assembling parts that have been solved separately. MakamKit was developed for this gap.

What was decisive in building the tool is the transmission history of Turkish music itself. As Behar (1998) has described in detail, the principal channel of transmission in Ottoman/Turkish music was for centuries not written notation but *meşk*: the piece passed from body to body between master and apprentice, through repeated performance. The entry of Western notation into this tradition was, as Ayangil (2008) traces, late, contested, and never complete. Notation has been able to commit to paper only a part of what *meşk* carried. Signell's (1977) description of *seyir*, Popescu-Judet's (1996) history of terminology, and Wright's (1992) studies of early sources each show, from a different direction, that every link in this chain involves an interpretive decision. The pitch system is no exception: the Arel-Ezgi-Uzdilek framework that is today the common language of digital corpora (Arel, 1968) is an order theorised in the twentieth century, and the measurements of Bozkurt et al. (2009) have shown that it does not coincide with performance at every point.

This history sets two obligations before any tool. The first is to carry the pitch world of makam without distortion: if a piece loses its commas as it passes through the engine and is rounded to the Western twelve-tone system, the result is no longer about that piece. The second is to know what it does not know: information that notation cannot carry cannot be recovered by computation, and a tool that does not admit this misleads the researcher. MakamKit's design rests on these two obligations.

In measuring the tool, the warnings of the music information retrieval literature have been taken as the baseline. Sturm (2013, 2014) has long reminded us that a program achieving high accuracy has not thereby been shown to have learned anything musical; it may have latched onto incidental regularities in the data. Kapoor and Narayanan (2023) have shown that a substantial share of reported machine performance figures is inflated by a flaw akin to having the exam questions on one's study sheet. Panteli, Benetos and Dixon (2018) repeat the same warning for world-music corpora. For this reason, every figure below was measured either on pieces the engine had never seen or in tests constructed with piece-level integrity preserved; and which test each figure comes from is stated explicitly.

What MakamKit is, and how much of it this article describes

MakamKit performs five tasks: extracting pitch, duration and section information from a score file; extracting the pitch trace from an audio recording and proposing a *karar* pitch and makam candidates; examining *usul* and *aksak* structure; analysing lyrics; and producing similarity, clustering, network and atlas outputs across pieces. Alongside these are a recognition pipeline that turns a printed or scanned score into a review package open to expert inspection, and a score editor that yields no clean output until the expert has approved every decision. Because the editor can play back with comma accuracy, the engine's proposal can also be checked by ear.

This article describes *what the engine does and how accurately it does it*. The internal design of the program — which features it draws on, which model family it uses, how it derives its thresholds, how its files are organised — is *not described*, owing to the software's licence status. By contrast, the construction of every experiment is given in full, because without that information the results cannot be read.

Research Problem

The article addresses the engine's capabilities through seven questions:

- Is the pitch world of makam preserved without distortion as it passes through the engine?
- How accurately does the engine recognise a piece's makam from the score?

- Can it recognise the *usul* from the surface of the score; and is recognising the cycle the same as recognising the weight of that cycle?
- Can it recognise a piece's form; and is it cautious enough to say so when it cannot?
- In recognising makam from an audio recording, in which mode of performance is it reliable?
- In reading a printed score, which of its outputs can be used and which cannot?
- While measuring all of this, what did we learn about the corpus itself?

Common Ground

Data. All score-based experiments were carried out on the SymbTr corpus (Karaosmanoğlu, 2012) and local working copies derived from it. The audio experiments rest on solo *taksim* recordings and on ensemble performances compiled around the CompMusic/OTMM effort (Uyar et al., 2014). The printed-score experiments used a fixed list pairing score images of pieces with their digital counterparts. Use of the corpus is for non-commercial research purposes, and attribution is required.

A caution about the sample. These corpora are not a random cross-section of the repertoire. The pieces in them have survived to the present, been kept alive in the *meşk* chain, been written down, printed, digitised and attributed to a composer; every stage is a selection (Behar, 1998; Ayangil, 2008). None of the results below is a judgement about the repertoire as a whole.

Measuring versus estimating. The results the engine produces are of two different kinds, and this distinction is built into the tool's design.

The first is *measurement*: the frequency of a pitch, the interval between two pitches, the comma deviation of a tone, the duration of a note in the score, the final note of a piece. These are computed, not guessed; they return the same answer for the same file every time. A ruler does not have an accuracy rate.

The second is *judgement*: the makam name, the *usul* name, the form name, what a sign on a scanned page is, where the *karar* pitch lies in a recording. These are estimates and carry a margin of error.

The engine's contract rests on this distinction: it delivers the measurement; it delivers the judgement together with its candidates and its margin; and it does not conflate the two. Every answer falls into one of four states — certain, suggestion (ranked candidates), abstention ("I do not know"), refusal (no answer at all). Silently returning a wrong answer is not a defined state in this scheme.

Which examination a figure comes from. The success rate of a judgement is recorded in three separate ways, and these are never used interchangeably: from the path the engine actually gives the user, over pieces of every kind; from the same path, restricted to pieces whose label lies among the names the engine knows; and the mark the model receives in its own internal examination. The third is a real figure, but it does not measure what the user receives, and is therefore kept separate.

Section 1. Is the pitch world of makam carried without distortion?

The question

The first and most basic obstacle in transferring makam music to a computer is pitch. Most common notation software operates on the Western twelve-tone system; it does not distinguish a *bakiye* from a *küçük mücennep*, and rounds the piece to the nearest semitone. Once such rounding occurs, every analysis performed afterwards is about a different piece. The first test of a makam tool is therefore whether it preserves the comma.

Experiment and finding

Comma information is not always written directly in a digital score; it must be reconstructed from a numerical field. The agreement of this reconstruction with the true value was audited note by note over 511 pieces and 129,151 notes and found *virtually complete, with an error rate of two per thousand*. The piece therefore does not lose its pitch identity as it passes through the engine. Even so, the engine records that this is a *reconstruction* rather than a *reading*; the distinction is preserved.

A second measure of robustness is the openability of the corpus. All three thousand files in SymbTr's XML corpus were opened one by one, and *about ninety-eight per cent (98%)* opened without problem. All sixty-seven files that failed are truncated or corrupt at source; the engine produces no result for them and does not silently emit an incomplete output.

Taken together, these two measurements show that the engine offers a foundation that can be built upon: the piece enters undistorted, and a corrupt file does not pass through unnoticed. Every subsequent section stands on this foundation.

Section 2. Makam recognition from the score

The question

In makam music, the identity of a piece depends largely on where it comes to rest. The *karar* pitch is the point reached at the end of the *seyir*, and it is the strongest clue for identifying the makam. Notation carries this information openly: the final note of the piece can usually be read directly. Ünal, Bozkurt and Karaosmanoğlu (2014) showed that makam recognition from scores can be established. The question here is how accurately MakamKit does this.

Experiment

A fixed test set of 180 pieces the engine had never seen before was used (experiment date: 19 June 2026). The model is a fixed model that knows forty makam names and was not altered during the experiment.

Finding

Table 1. Makam recognition on 180 pieces the engine had never seen

Set of pieces	n	First candidate correct	Correct within first three
All	180	77.8%	86.1%
Makam names known to the engine	161	87.0%	96.3%

Among pieces whose label lies within the makam names the engine knows, it identifies about nine out of ten correctly at its first candidate; looking at its first three candidates, the correct makam is on the list in twenty-four out of twenty-five pieces. This is a strong level among results reported for makam music, and it also shows the correct mode of use: the engine produces three candidates, and the expert chooses among them.

Makams the engine does not know are a separate matter. The model knows forty makams; in a randomly drawn SymbTr sample, about one fifth of the pieces fall outside these forty, and for them a correct answer is impossible by construction. The engine does not hide this: with every answer it reports how many makams it knows and which ones, so that the researcher can see, before using a result, whether the makam being sought is on the list. Extending this coverage is an openly stated development goal for the tool.

What this means

The main message of this section lies as much in how the figure is presented as in the figure itself. The engine does not impose a single name; it answers with three candidates, the list of makams it knows, and the success rate measured against that list. Sturm's (2013) warning — that a figure says nothing about the user unless the examination it came from is stated — has here been turned into a design principle. The mark the model receives in its own internal examination is higher than what the user receives; these two figures are kept in separate records, and the internal mark is never displayed as if it were the user's success rate.

Section 3. Usul: a new capability and an unexpected limit

The question

Usul in Turkish music is not the name of the rhythm but its order. To recognise an *usul* is not to know how many beats it has; it is to know where the *düm* and the *tek* fall, which stroke is heavy and which is light. Holzapfel (2014) treated in measurable terms the distance between the rhythm on the surface of the score and the *usul* itself, and Bozkurt et al. (2014) showed that knowledge of *usul* guides melodic segmentation. The question is this: how far can the name of an *usul* be derived from the durational writing of the score?

This question matters for MakamKit in a further respect, because *usul* recognition from scores was established and measured in the engine for the first time with this study; previously the engine produced no *usul* name for a score file.

Experiment

From the SymbTr text corpus, *usuls* with at least thirty pieces were taken: 2,586 usable pieces across seventeen *usuls*. 414 files with a corrupt *usul* field were excluded. The pieces were divided whole into five sets, one set being reserved as the examination each time (experiment date: 20 June 2026).

One point deserves emphasis: only about one per cent of the files in the corpus carry a written time signature. The engine therefore cannot read the *usul* from the time signature; it must derive it from the texture of durations and strokes. This is a condition that makes the task harder, not easier.

Finding

The engine identifies the *usul* correctly at its first candidate in about seventy per cent of pieces, and the correct *usul* appears among its first three candidates in about ninety-three per cent (93%) of pieces. Obtained without a time signature, from the durational texture alone, this result shows that the tool can produce a usable *usul* proposal.

Looking *usul* by *usul*, cycles such as *aksak*, *aksak semâî* and *semâî* are captured at a high rate. By contrast, the rate drops markedly for *usuls* such as *kapalı curcuna*, *nim sofyan* and *evfer*.

Table 2. Capture rate by *usul* (selected)

Usul	Rate	Usul	Rate
aksak	0.90	düyek	0.70
aksak semâî	0.87	müsemmen	0.67
semâî	0.86	sofyan	0.55
devrihindî	0.80	evfer	0.39
ağır aksak	0.78	nim sofyan	0.29
curcuna	0.74	kapalı curcuna	0.21

To find the reason for this drop, a second experiment was run: the same predictions were re-scored, this time at the level of *usul* families — *ağır aksak* counted as *aksak*, *kapalı curcuna* as *curcuna*, and *yürük semâî II* as *yürük semâî*.

Table 3. The same predictions evaluated at the level of *usul* families

Family	Rate	Rate of the sub-variant itself
curcuna	0.89	kapalı curcuna: 0.21
aksak	0.92	ağır aksak: 0.78
yürük semâî	0.67	yürük semâî II: 0.51

What this means

Placed side by side, the two tables reveal a clear pattern: the engine recognises the cycle correctly, but not the qualifier of the cycle. *Kapalı curcuna* is identified under its own name in only one piece out of five, whereas the same predictions, counted at the level of the *curcuna* family, are correct in nine pieces out of ten. The engine is in fact saying “curcuna”; where it errs is in *which* curcuna.

This is not a defect of the tool but a limit of notation — and the finding is itself an ethnomusicological result. Qualifiers such as *ağır*, *kapalı* and *yürük* live not in the durational writing of the score but in the *düm-tek* hierarchy of weight, in tempo, and in performance manner. That an *usul* is “*ağır*” is not merely a matter of durations being written long; it is a different distribution of the weight the strokes carry. Paper does not record this weight; *meşk* does. The master teaches the apprentice not how many beats the cycle has but how it is to be struck. Holzapfel’s (2014) conceptual distinction is here quantified as the difference between two tables.

In practice this also indicates how the tool should be used: since the engine’s first three candidates contain the correct *usul* at a very high rate, the correct use is not to impose a single name but to place three candidates before the expert. This is already how the engine behaves.

Statement of scope

This experiment is the engine’s own internal examination; it is not a measurement taken along the path the user follows. At the time of the experiment this capability had not yet been released to users; the figures should be read as ceiling values. The *usul* labels come from the corpus’s own file names, and corrupt fields are rejected rather than guessed.

Section 4. Form recognition and caution

The question

Names such as *şarkı*, *türkü*, *peşrev* and *saz semâisi* describe both a piece's structure and its place in the repertoire. Stokes's (1992) discussion, showing that genre boundaries are as much social as musical, reminds us that these categories are not innocent. The question has two layers: can the engine recognise form, and is it cautious enough to say so when it cannot?

As with *usul*, form recognition was measured in the engine for the first time with this study.

Experiment and finding

From a SymbTr-based working corpus, seven forms with at least fifty pieces were taken: 1,820 pieces. The pieces were divided whole into five sets (experiment date: 21 June 2026).

The engine identifies the form correctly at its first candidate in about eighty-seven per cent (87%) of pieces, and the correct form appears among its first three candidates in nearly every piece.

Table 4. Precision and capture rate by form

Form	Pieces	Correct when it gives this name	Capture of pieces in this form
şarkı	994	0.87	0.92
türkü	285	0.74	0.61
seyir	169	0.97	0.97
kupe	120	0.94	0.98
peşrev	93	0.87	0.82
saz semâisi	86	0.93	0.95
aranağme	73	0.92	0.78

That classical instrumental forms such as *peşrev* and *saz semâisi* are recognised at a high rate indicates the tool's usability in repertoire studies. Where the engine errs most is *türkü*, and the error runs largely towards *şarkı*; this is unsurprising, since the boundary between *şarkı* and *türkü* is not always a visible boundary on the surface of the score. The engine's level of caution was also measured. The threshold required for it to say "certain" is calibrated to a target precision of ninety-five per cent; at that threshold the engine speaks with certainty about three quarters of the pieces, presents the rest as a ranked candidate list, and in the most uncertain cases does not speak at all.

Table 5. When the engine says "certain"

	Value
Target precision	0.95
Precision achieved at the threshold	0.95
Share of pieces declared "certain" at the threshold	0.73

What this means

Table 5 puts the tool's most distinctive property into figures: the engine does not promise high accuracy and broad coverage at the same time; it makes the bargain between them openly and reports the outcome. For a researcher this is more useful than a single high rate, because it tells them on which pieces to trust the engine and on which to decide for themselves.

A caution must also be added. The three categories on which the engine performs best — *seyir*, *kupe*, *aranağme* — are the corpus's own editorial units, and whether they count as "forms" in the traditional sense is debatable. This requires keeping in mind the possibility that the machine has learned the corpus's editorial habits rather than musical form; this is the situation Sturm (2014) describes with his well-known "horse" analogy. Dispelling the suspicion requires documenting how corpora construct their own categories (Geburu et al., 2021; Bender & Friedman, 2018).

Section 5. Makam from audio recordings

The question

The mode of performance that displays a makam most openly is the *taksim*: there is no *usul*, no text, and the performer builds the makam's *seyir* freely; whether the makam is ascending or descending, where its resting degrees lie, and how the descent to the *karar* is made are heard here at their most exposed. A *fasıl* performance or an ensemble recording,

by contrast, is a far denser texture with its modulations and its collective manner. The question is in which mode of performance the engine is reliable.

Experiment and finding

Table 6. Makam recognition from audio recordings

Source	Sample	Makams to be recognised	First candidate correct	Correct within first three
Solo <i>taksim</i>	280 excerpts	6	75.5%	94.5%
Solo <i>taksim</i> (joint decision)	277 excerpts	6	75.0%	95.0%
Ensemble performance	1,000 recordings	20	59.8%	85.1%

The six makams in the narrow scope are: *hicaz*, *nihavend*, *rast*, *saba*, *segâh*, *ussak*. The engine's path based on the joint decision of several methods is able to say "certain" in about forty per cent of recordings, and in those cases it is correct in nine recordings out of ten — that is, the engine does not speak on every recording, and when it does speak it is largely right.

In the broad twenty-makam scope, the correct makam appears among the first three candidates in over eighty-five per cent of cases; on a sample of a thousand recordings this shows that the tool can be used for preliminary filtering in archive surveys of broad repertoire.

What this means

The figures in the table are not comparable with one another: finding the right answer among six makams is not as hard as finding it among twenty. Read musically, the table says this: the engine is most reliable where the makam's *seyir* is most visible. This accords with Signell's (1977) description of the central place of *seyir* in makam identity — the more openly the *seyir* is heard, the more easily the makam is recognised, for human and machine alike.

One limit should be stated: on the audio side, a fixed test set of pieces the engine has never seen has not yet been established; the figures above are internal-experiment values. Carrying the discipline applied on the score side over to the audio side is an openly stated development goal for the tool.

Section 6. Printed scores: where it can measure and where it cannot read

The question

A large part of the sources of Turkish music consists of printed or manuscript scores. Transferring them to a computer raises the problem of automatically recognising the signs on the page; this is not considered solved even for Western music (Rebelo et al., 2012; Calvo-Zaragoza, Hajič & Pacha, 2020). It is harder in Turkish music, because what must be recognised is not only the position of the note but the accidentals that indicate the comma.

Experiment and finding

A fixed list of 150 score images the engine had never seen, paired with their digital counterparts, was used; 147 could be measured (experiment date: 19 July 2026). None of the pieces on this list is present in the system's pool of visual examples.

The result has two poles. The engine computes which pitch a sign it sees on the page corresponds to, *within a one-comma margin, in nine notes out of ten*. By contrast, it cannot reliably name the makam of the piece on that page. Note-by-note inspection shows where the errors gather: the octave is never mistaken, the note name almost never misread; the bulk of the losses come from notes that are never detected, and the remainder from misreading the comma.

Table 7. Recognition from printed scores (147 pieces)

	Rate
Pitch correct within a one-comma margin	88.8%
<i>Karar</i> pitch correct	30.6%
Makam correct within first three candidates	14.3%
Makam correct at first candidate	3.4%

What this means

These two poles are not results of the same kind and cannot be collapsed into a single "recognition accuracy" figure. The engine *measures where it is able to measure, and does not claim to have read where it cannot read*. This is where the tool's design principle is most clearly visible: no result coming from a scan counts directly as a clean score; every sign

remains “unreviewed” until the expert approves it; a clean output is issued only when every sign has been approved, and in the case of incomplete review the system refuses the operation rather than silently producing an incomplete result. This is the trust-side counterpart of Calvo-Zaragoza et al.’s (2020) call to separate recognition from encoding. The practical consequence for the researcher is clear and positive: scan output cannot be used as a source for makam, but — on condition of note-by-note verification — it can be used as a source for comma measurement. For a study seeking to measure the pitch content of manuscripts and old printed scores, this is an already usable capability.

Section 7. What surfaced during measurement: a problem of the corpus itself

Finding

While the experiments of Section 2 were being carried out, an unexpected situation was noticed. Many pieces in the SymbTr corpus exist in two separate digital copies: the corpus’s own text file and MusicXML, the common score-interchange format. The same fixed model gives different results when reading the same pieces from these two copies. When the cause was sought, the source was found: *the two copies disagree about a piece’s karar pitch in more than one piece out of four*.

Table 8. Agreement between the two copies (80-piece sample, same model)

Quantity compared	n	agreeing	rate
Karar (final) pitch	76	55	72.4%
First candidate (makam name)	76	45	59.2%

In some pieces the difference is a fifth, in others a full octave. The consequence is reflected directly in makam recognition: the makam identified correctly in more than three quarters of pieces when read from the text copy drops to half when read from the MusicXML copy.

What this means

This finding is not a defect of MakamKit; the engine processed both copies in the same way, with the same model. The finding belongs to *the corpus itself*, and it has not been measured at this scale in the known literature. It came to light because the tool measures and records the *karar* pitch independently and can compare two sources — that is, here the tool produced knowledge not about itself but about the field it studies.

Its ethnomusicological meaning is this. The *meşk* chain Behar (1998) describes does not end when the piece is written down; the links running from notation to printed edition, and from edition to digital file, are themselves links of transmission, and each produces its own loss. The problems of fit that Ayangil (2008) identified in the entry of Western notation into Turkish music persist today at the level of file formats. For a piece’s *karar* pitch to be read as *rast* in one copy and *gerdaniye* in another means that whoever reads it hears it in an entirely different pitch region.

From this follows a concrete recommendation for the field: in a study it is not enough to say “this piece taken from SymbTr”; which copy it was taken from must be stated. This is not bibliographic fastidiousness but methodological necessity. MakamKit therefore carries, with every answer, the type of the source and its trust level; where two copies exist for the same piece, it also reports which one was preferred.

Conclusion and Discussion

MakamKit is a research tool that provides three things together for Turkish makam music: carrying the pitch world of makam without distortion, running the analysis layers end to end, and reporting how reliable each result is together with the result itself.

The measurements bear this out. Comma information is preserved with an error rate of two per thousand over 511 pieces and 129,151 notes; on pieces it had never seen, the engine identifies the makam — among the names it knows — at its first candidate in nearly nine pieces out of ten, and lists the correct makam among its first three candidates in almost every piece. Usul and form recognition were measured for the first time in this study, yielding, at the level of the first three candidates, ninety-three per cent and near-complete accuracy respectively. On the audio side the engine is reliable in solo *taksim*, where the *seyir* is heard most openly, and usable for preliminary filtering in archives of broad repertoire. In printed scores, pitch measurement is usable today.

The tool's second contribution lies in its design. The engine does not fabricate: it stays silent when it does not know, ranks candidates when unsure, gives no answer when the source is inadequate, and issues no clean score until expert verification is complete. Every answer carries the source it came from, how many categories the engine knows, and the measured success rate of that path. The warnings of Sturm (2013, 2014) and of Kapoor and Narayanan (2023) live here not as warnings but as rules of behaviour. This is a concrete attempt to adapt the calls for open and reproducible science (Wilkinson et al., 2016; Munafò et al., 2017; Nosek et al., 2018) to the tools of makam music.

The third contribution consists of two findings the tool made possible; both are about the field rather than about the engine.

The first concerns *usul*. The engine recognises the cycle correctly but cannot recognise qualifiers such as *ağır*, *kapalı* and *yürük* — and the reason is clear: these qualifiers live not in the durational writing of the score but in the *düm-tek* hierarchy of weight and in performance manner. Paper does not record this weight; *meşk* does. Holzapfel's (2014) conceptual distinction is quantified here as the difference between two tables. The ethnomusicological meaning of the finding is this: what *meşk* carried but paper did not cannot be recovered by computation either; to know the weight of an *usul*, one must learn it from someone who has struck it. This describes not the impotence of computational method but a division of labour.

The second concerns the corpus. Two digital copies of the same piece disagree about the *karar* pitch in more than one piece out of four. This is a finding not measured at this scale in the known literature, and it shows that what we call a “dataset” is not a stable ground. The design problems Panteli et al. (2018) identify for world-music corpora reach, in Turkish music, down to the level of a piece's identity. The recommendation that follows is concrete: which digital copy was used is no longer a bibliographic detail but a piece of methodological information.

The engine's place in ethnomusicology follows clearly from this picture: MakamKit is *a measurer, not an interpreter*. It does not decide a piece's makam; it produces the measurements required for that decision, ranks its candidates, says when it does not know, and stays silent when it should. The decision is made by the researcher who knows the source's history, the *meşk* lineage, and the performance tradition. This division of labour is not a shortcoming but the definition of a tool that knows its limits. In the *meşk* tradition, too, knowledge was not accepted without knowing from whom it had been received; MakamKit's source-trust order is the digital counterpart of that old question.

Limitations and Development Goals

Source of the figures and competing interest. All reported figures are taken from the measurement records of the engine developed by the author; none has been re-run by an independent third party. The construction of the experiments is given in full, but independent verification has not been performed.

Date. The figures belong to experiments run between 19 and 21 June 2026; the tool continues to develop.

Limit of transmission. The data are not original historical sources but the last link in a chain running from *meşk* to notation, from notation to print, and from print to digital file. The Arel–Ezgi–Uzdilek framework on which the pitch measurements rest is an order theorised in the twentieth century (Arel, 1968); applying it retrospectively to the early repertoire carries a risk of anachronism (Bozkurt et al., 2009).

Coverage. The score-side makam model knows forty makams, the narrow audio path six makams, the broad audio path twenty makams, the *usul* model seventeen *usuls*, and the form model seven forms. No claim holds for any category outside these scopes. Extending coverage is an openly stated development goal.

Independence of the test set. The test list of Section 2 lies within the pool that a future retraining would use. The figures of today's fixed model are valid; but if the model is retrained, the list loses its status as “unseen”. This is a gap that is planned to be closed.

No fixed test set on the audio side. The figures of Section 5 are internal-experiment values; the discipline applied on the score side needs to be carried over to the audio side.

Release to users. The *usul* capability (Section 3) and the form capability (Section 4) had not passed through the path the user follows at the time of the experiments; the figures should be read as ceiling values.

Nature of the labels. The *usul* and form names come from the corpus's own file names; although they originate from expert hands, they have not been independently re-verified. The form field also conflates traditional forms with corpus-internal excerpt labels.

No expert trial. A pre-planned expert trial testing how far the engine's results agree with expert judgement has not yet been run. The experiments measure the machine's consistency, not its musical correctness; this is the tool's next step.

Declarations

Competing interest. The author is the developer of the software introduced in this article. All reported figures, including the low ones, are conveyed unaltered from the engine's own measurement records.

Data and material availability. The SymbTr corpus on which the experiments rest is openly accessible (Karaosmanoğlu, 2012) and open to non-commercial research use with attribution. The construction of the experiments is given in full in the article. The software's source code and internal design are not shared, owing to its licence status; this does not prevent the reported claims about behaviour from being tested with other tools and on open corpora.

Ethics committee approval. The study involves no human or animal participants and therefore requires no ethics committee approval.

Funding. The study received no external funding.

Acknowledgement

MakamKit was conceived with the intellectual contribution of Dr. Hasan Said Tortop. I would like to express my gratitude to him for this valuable contribution. The software, developed by Dr. Seyhan Canyakan, has been exclusively authorized for use and publication in academic journals published by Genç Bilge Publishing and may not be used by any other person or institution for scientific research, analysis, or academic publication without the publisher's written permission.

References

- Arel, H. S. (1968). *Türk mûsikîsi nazariyatı dersleri*. İstanbul: Hüsnütabiat Matbaası.
- Ayangil, R. (2008). Western notation in Turkish music. *Journal of the Royal Asiatic Society*, 18(4), 401–447. <https://doi.org/10.1017/S1356186308008651>
- Behar, C. (1998). *Aşk olmayınca meşk olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde öğretim ve intikal*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bender, E. M., & Friedman, B. (2018). Data statements for natural language processing: Toward mitigating system bias and enabling better science. *Transactions of the Association for Computational Linguistics*, 6, 587–604. https://doi.org/10.1162/tacl_a_00041
- Bozkurt, B. (2008). An automatic pitch analysis method for Turkish maqam music. *Journal of New Music Research*, 37(1), 1–13. <https://doi.org/10.1080/09298210802259520>
- Bozkurt, B., Ayangil, R., & Holzapfel, A. (2014). Computational analysis of Turkish makam music: Review of state-of-the-art and challenges. *Journal of New Music Research*, 43(1), 3–23. <https://doi.org/10.1080/09298215.2013.865760>
- Bozkurt, B., Karaosmanoğlu, M. K., Karaçalı, B., & Ünal, E. (2014). Usul and makam driven automatic melodic segmentation for Turkish music. *Journal of New Music Research*, 43(4), 375–389. <https://doi.org/10.1080/09298215.2014.924535>
- Bozkurt, B., Yarman, O., Karaosmanoğlu, M. K., & Akkoç, C. (2009). Weighing diverse theoretical models on Turkish maqam music against pitch measurements: A comparison of peaks automatically derived from frequency histograms with proposed scale tones. *Journal of New Music Research*, 38(1), 45–70. <https://doi.org/10.1080/09298210903147673>
- Calvo-Zaragoza, J., Hajič, J., Jr., & Pacha, A. (2020). Understanding optical music recognition. *ACM Computing Surveys*, 53(4), 1–35. <https://doi.org/10.1145/3397499>
- Cornelis, O., Lesaffre, M., Moelants, D., & Leman, M. (2010). Access to ethnic music: Advances and perspectives in content-based music information retrieval. *Signal Processing*, 90(4), 1008–1031. <https://doi.org/10.1016/j.sigpro.2009.06.020>
- Gebru, T., Morgenstern, J., Vecchione, B., Vaughan, J. W., Wallach, H., Daumé, H., III, & Crawford, K. (2021). Datasheets for datasets. *Communications of the ACM*, 64(12), 86–92. <https://doi.org/10.1145/3458723>
- Gedik, A. C., & Bozkurt, B. (2010). Pitch-frequency histogram-based music information retrieval for Turkish music. *Signal Processing*, 90(4), 1049–1063. <https://doi.org/10.1016/j.sigpro.2009.06.017>

- Gómez, E., Herrera, P., & Gómez-Martin, F. (2013). Computational ethnomusicology: Perspectives and challenges. *Journal of New Music Research*, 42(2), 111–112. <https://doi.org/10.1080/09298215.2013.818038>
- Holzapfel, A. (2014). Relation between surface rhythm and rhythmic modes in Turkish makam music. *Journal of New Music Research*, 44(1), 25–38. <https://doi.org/10.1080/09298215.2014.939661>
- Kapoor, S., & Narayanan, A. (2023). Leakage and the reproducibility crisis in machine-learning-based science. *Patterns*, 4(9), 100804. <https://doi.org/10.1016/j.patter.2023.100804>
- Karaosmanoğlu, M. K. (2012). A Turkish makam music symbolic database for music information retrieval: SymbTr. *Proceedings of the 13th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR)*, 223–228.
- Kim, J. W., Salamon, J., Li, P., & Bello, J. P. (2018). CREPE: A convolutional representation for pitch estimation. *2018 IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing (ICASSP)*, 161–165. <https://doi.org/10.1109/ICASSP.2018.8461329>
- Mauch, M., & Dixon, S. (2014). pYIN: A fundamental frequency estimator using probabilistic threshold distributions. *2014 IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing (ICASSP)*, 659–663. <https://doi.org/10.1109/ICASSP.2014.6853678>
- Mitchell, M., Wu, S., Zaldivar, A., Barnes, P., Vasserman, L., Hutchinson, B., Spitzer, E., Raji, I. D., & Gebru, T. (2019). Model cards for model reporting. *Proceedings of the Conference on Fairness, Accountability, and Transparency (FAT* '19)*, 220–229. <https://doi.org/10.1145/3287560.3287596>
- Munafò, M. R., Nosek, B. A., Bishop, D. V. M., Button, K. S., Chambers, C. D., Percie du Sert, N., Simonsohn, U., Wagenmakers, E.-J., Ware, J. J., & Ioannidis, J. P. A. (2017). A manifesto for reproducible science. *Nature Human Behaviour*, 1, 0021. <https://doi.org/10.1038/s41562-016-0021>
- Nosek, B. A., Ebersole, C. R., DeHaven, A. C., & Mellor, D. T. (2018). The preregistration revolution. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 115(11), 2600–2606. <https://doi.org/10.1073/pnas.1708274114>
- Panteli, M., Benetos, E., & Dixon, S. (2018). A review of manual and computational approaches for the study of world music corpora. *Journal of New Music Research*, 47(2), 176–189. <https://doi.org/10.1080/09298215.2017.1418896>
- Popescu-Judet, E. (1996). *Meanings in Turkish musical culture*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Rebelo, A., Fujinaga, I., Paszkiewicz, F., Marçal, A. R. S., Guedes, C., & Cardoso, J. S. (2012). Optical music recognition: State-of-the-art and open issues. *International Journal of Multimedia Information Retrieval*, 1(3), 173–190. <https://doi.org/10.1007/s13735-012-0004-6>
- Signell, K. L. (1977). *Makam: Modal practice in Turkish art music*. Seattle: Asian Music Publications.
- Stokes, M. (1992). *The arabesk debate: Music and musicians in modern Turkey*. Oxford: Clarendon Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198273677.001.0001>
- Sturm, B. L. (2013). Classification accuracy is not enough: On the evaluation of music genre recognition systems. *Journal of Intelligent Information Systems*, 41(3), 371–406. <https://doi.org/10.1007/s10844-013-0250-y>
- Sturm, B. L. (2014). A simple method to determine if a music information retrieval system is a “horse”. *IEEE Transactions on Multimedia*, 16(6), 1636–1644. <https://doi.org/10.1109/TMM.2014.2330697>
- Şentürk, S., Holzapfel, A., & Serra, X. (2014). Linking scores and audio recordings in makam music of Turkey. *Journal of New Music Research*, 43(1), 34–52. <https://doi.org/10.1080/09298215.2013.864681>
- Uyar, B., Atlı, H. S., Şentürk, S., Bozkurt, B., & Serra, X. (2014). A corpus for computational research of Turkish makam music. *Proceedings of the 1st International Workshop on Digital Libraries for Musicology (DLfM '14)*, 1–7. <https://doi.org/10.1145/2660168.2660174>
- Ünal, E., Bozkurt, B., & Karaosmanoğlu, M. K. (2014). A hierarchical approach to makam classification of Turkish makam music, using symbolic data. *Journal of New Music Research*, 43(1), 132–146. <https://doi.org/10.1080/09298215.2013.870211>
- W3C Music Notation Community Group. (2021). *MusicXML 4.0*. <https://www.w3.org/2021/06/musicxml40/>
- Wilkinson, M. D., Dumontier, M., Aalbersberg, I. J., Appleton, G., Axton, M., Baak, A., ... Mons, B. (2016). The FAIR Guiding Principles for scientific data management and stewardship. *Scientific Data*, 3, 160018. <https://doi.org/10.1038/sdata.2016.18>
- Wright, O. (1992). *Words without songs: A musicological study of an early Ottoman anthology and its precursors*. London: School of Oriental and African Studies, University of London.

Araştırma Makalesi

Türk müziğinde 20. yüzyıl kanun icracılığının evrimi: Meşk sisteminden kurumsal eğitime geçiş

Aymira Doğanyılmaz¹

Akdeniz Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Ana Sanat Dalı Çalgı Bölümü, Antalya, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 2 Aralık 2025

Kabul: 7 Eylül 2026

Online Yayın: 30 Eylül 2026

Anahtar Kelimeler

20. yüzyıl Türk müziği

Kanun sazı

Kanunda meşk

Meşk sistemi

Türk müziği eğitimi

Usta çırak

Öz

Türk musikisi, makamsal yapı, üslup, usul ve icradaki tavır özellikleri sebebi ile tarih boyunca çok katmanlı bir kültürel miras olan meşk yöntemiyle kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Bu sistemde eğitim, birebir uygulamaya dayalı usta-çırak ilişkisi ile yürütülmüş ve yüzyıllar boyunca icracılığın temelini oluşturmuştur. Türk Musikisi'nde önemli bir yere sahip olduğu düşünülmese de meşk sistemi üzerine yapılan çalışmalar halen sınırlıdır ve çeşitli belirsizlikler içerdiği görülmektedir. Bu çalışma, literatürde görece sınırlı biçimde ele alınan meşk sistemini, günümüz kurumsal müzik eğitimi ile ilişkisi bağlamında, kanun sazı özelinde incelemeyi; elde edilen bulgularla gelecekte yapılacak araştırmalara katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi kullanılarak kapsamlı bir literatür taraması gerçekleştirilmiştir. Araştırma, “Kanunda Meşk”, “20. Yüzyıl Türk Musikisi”, “Meşk Sistemi”, “Kanun Sazı”, “Usta-çırak ilişkisi” ve “Türk Müziği Eğitimi” gibi anahtar kelimeler doğrultusunda yapılandırılmıştır. Analiz kapsamında Türk Musikisi'nde meşk sistemi, kanun sazının bu sistem içindeki yeri ve geçirdiği dönüşüm, usta-çırak ilişkisinin icracılığa etkisi ve kurumsal müzik eğitimi ile meşk sistemi arasındaki etkileşim gibi konular ele alınmıştır. Ayrıca Osmanlı Dönemi, Cumhuriyet Dönemi ve günümüzü temsil eden kanun icracılarının eğitim geçmişleri, icra biçimleri ve müzikal yaklaşımları karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular, 20. yüzyılın başında geleneksel meşk yönteminin belirleyici olduğunu, yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise konservatuvar temelli eğitimin icracılık anlayışını şekillendirdiğini ortaya koymaktadır. Bu dönüşüm, kanunun teknik kapasitesinde ve repertuar çeşitliliğinde önemli bir genişlemeye yol açmıştır. Aynı zamanda meşk sistemi ile kurumsal müzik eğitiminin sentezlenmesiyle yeni bir gelişim alanının ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Sonuç olarak kanun icracılığı geçmişten günümüze kadar beslenmiş olduğu meşk sistemini korumakla beraber çağdaş müzik eğitimi ile bütünleşerek sürekli gelişen ve zenginleşen kümülatif bir yapıya dönüşmüştür.

2822-3195 / © 2026 TM

Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Doğanyılmaz, A. (2026). Türk müziğinde 20. yüzyıl kanun icracılığının evrimi: Meşk sisteminden kurumsal eğitime geçiş. *Türk Müziği*, 6(3), 263-272. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.22846861>

Giriş

Meşk, kelime itibarıyla ustadan çırağa aktarım, egzersiz yapma, yazma ya da bir yazı üzerinde çalışma yapma anlamlarında kullanılmaktadır. Yalnızca musikide değil Hat, Nakkaş ve Tezhip gibi sanat dallarında da kullanılmakta olan bir terimdir. “Meşk, musiki dünyasının hat sanatından ödünç aldığı “yazı örneği”, “yazı alıştırması” ya da “yazı karalaması” anlamına gelen bir terimdir” (Behar, 1998, s. 12). Meşk sözcüğünün musikide kullanıldığını tam anlamıyla 16.yy. başlarında yazılmış olan Babürname’de görmekteyiz. Ali Şir Nevai’nin teşviki ile Herat’ta musiki öğrenmeye

¹ Akdeniz Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Ana Sanat Dalı Çalgı Bölümü, Antalya, Türkiye. Email: Aymiradoganyilmaz@gmail.com ORCID: 0009-0007-1957-5567

başlayan İranlı şair Benai hakkında Babür Şah şu sözleri kaleme almıştır: “...ol kış musiki meşk kılur...” (Behar, 1998, s. 33) (Şah, Babürname , 1986 , s. 162).

Türk musikisi, makamsal yapı, üslûp, usûl ve icradaki tavır özellikleri sebebi ile tarih boyunca çok katmanlı bir kültürel miras olan meşk yöntemiyle kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Bu sistemde eğitim, birebir uygulamaya dayalı usta-çırak ilişkisi ile yürütülmüş ve yüzyıllar boyunca icracılığın temelini oluşturmuştur. Ustadan çırağa taklit, tekrar, örnek alma, ezber ve hafıza teknikleri ile uygulanan bu eğitim sisteminde hoca öğrencisine bir eseri öğretebilmek için bölüm bölüm ya da eserin tümünü defalarca tekrarlamalıdır. Öğrenci dikkatini hocasına, ustasına, vermelidir ve hafızası güçlü olmalıdır. Gösterilmekte olan pasajı hafızasına kaydetmeli, tekrarlarını yapmalıdır. “Hafızaya alınmadan bir eserin özümsemişi ve müzisyenin bir parçası haline gelmesi ve o eser üzerine yorum ve tavır koyması mümkün olmayacaktır. Hafızaya verilen bu önem ‘Meşk’ olarak tanımladığımız eğitim sisteminin temelini oluşturmuştur.” (Beşiroğlu, 1998, s. 137).

Yalnızca saz eserlerinde değil sözlü eserlerde de etkili olan bu eğitim sistemi, sözlü eserlerde de aynı teknikler kullanılarak icra edilmektedir. Cem Behar meşk sisteminin nasıl etkili olduğunu şu şekilde ifade etmektedir:

“Geçilecek eserin güftesi talebeye yazdırılır veya yazma ya da basılmış bir güfte mecmuasından yararlanılır. Geçilecek eserin usûlü bellidir. Eğer hatırlatmaya gerek varsa esere başlanmadan önce bu usûl birkaç kere vurulur. Öğrenci usûlü sağ ve sol eliyle -dizlerini kudüm itibar ederek- vurur. Sonra eser hep usûl vurularak hoca tarafından okunur, öğrenciye tekrar ettirilir. Hoca eseri kısım kısım (zemin, nakarat, meyan, varsa terennüm vs.) ve bir bütün olarak öğrencinin hafızasına iyice ve eksiksiz yerleşinceye kadar defalarca okutturur, öğrencinin tereddütleri ve yanlışları ortadan kalkıncaya dek tekrar ettirir. Nihai amaç meşk edilen eserin talebenin hafızasına nakşedilmesidir.” (Behar, 1998, s. 16).

Türk Musikisi’nin, makamsal yapısı ve icradaki tavır özellikleri nedeniyle üslûp müziği olması meşk sisteminin kullanımını neredeyse zorunlu kılmaktadır. Bu durumu Alaeddin Yavaşca şu şekilde vurgulamaktadır: “Üslubun da tam manasıyla yerine oturtulması için onunla çok yakından ilişkili bir meşk düzeni vardır. Meşk düzeni, kendisinde hangi sanatı temsil ediyorsa o sanattaki ustalığı artık tamamıyla belirgin hale gelmiş olan kişilerin, tecrübeli kişilerin, tecrübesiz kişilere kendisindeki bu bilgileri, tecrübeleri vermesi, dağıtmasıdır.” (Yavaşca, Türk Müziği’nde İcra Üslupları, 1998, s. 52-60).

Türk musikisi tarih boyunca sürekli olarak gelişim ve değişim göstermiştir. 20. Yüzyıla kadar olan süreçte batı etkisi altında olmayan Türk Musikisi, 20. yüzyıla gelindiğinde, Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemleriyle birlikte müzik eğitimi alanında batı etkisi belirginleşmiş, Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte ise konservatuvar ve akademi düzeyinde kurumsal müzik eğitimi başlamıştır. Bu dönüşüm, icracılık anlayışını da kökten değiştirmiştir.

“Gelenekimizdeki meşk sisteminden bugünkü notalı eğitime geçiş devrinde nota bilenler eski sistemi, kulaktan çıkarmayı küçümsemişlerdir. Ancak tamamen notaya dayalı eğitimde de kulak eğitimi, ezbere icra gibi konular zayıf kalmıştır. Bu açıdan, metotlardan yapılan çalışmada, gelenekimizdeki semai (işitmeye dayalı) sistemin avantajlarından faydalanmak doğru olur.” (Torun, 2000, s. 15).

Araştırmanın Amacı ve Problemi

Bu araştırma, Türk Musikisi’nde meşk sisteminden kurumsal müzik eğitime geçiş sürecinin, kanun icracılığı bağlamında nasıl gerçekleştiğini ve bu dönüşümün icra pratikleri üzerindeki etkilerini incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada, erken dönem, orta dönem ve çağdaş dönem kanun icracılarının eğitim anlayışları arasındaki farklılıkları ortaya konularak, meşk sisteminin önemi değerlendirilmekte ve bu geleneğin zaman içinde yerini konservatuvar temelli kurumsal eğitime bırakma süreci ele alınmaktadır.

Literatürde meşk sistemi ve kanun sazında meşk üzerine yapılan çalışmalar incelendiğinde, konunun genellikle tarihsel, pedagojik ve üslup aktarımı bağlamında ele alındığı görülmektedir. Bununla beraber mevcut çalışmaların çoğunlukla genel bir çerçeve ile ele alındığı, belirli çalgılar özelinde yapılan derinlemesine analizlerin sınırlı kaldığı dikkat çekmektedir. Özellikle kanun sazı bağlamında, meşk sisteminden kurumsal müzik eğitime geçiş sürecinin icracılık üzerindeki etkilerini bütüncül bir yaklaşımla ele alan çalışmaların yetersiz kaldığı görülmektedir. Bu bağlamda çalışmanın temel problemi şu şekilde ortaya konulabilir:

“Türk Musikisi’nde meşk sisteminden kurumsal müzik eğitime geçiş süreci, kanun icracılığı bağlamında nasıl gerçekleşmiş ve bu dönüşüm icra pratiklerini nasıl etkilemiştir?”

Bu araştırma, söz konusu literatür boşluğunu doldurmayı amaçlamakla beraber meşk sistemi ile kurumsal müzik eğitimi arasındaki etkileşimi kanun sazı özelinde inceleyerek alana özgün bir katkı sağlamayı hedeflemektedir. Bu doğrultuda çalışmada, Osmanlı Dönemi, Cumhuriyet Dönemi ve günümüzü temsil eden üç kanun icracısının eğitim geçmişleri, icra biçimleri ve müzikal yaklaşımları karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiş, söz konusu dönüşümün çalgının teknik kapasitesini ve repertuar açısından gelişimi üzerindeki etkileri analiz edilmiştir.

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde yürütülmüş olup tarihsel, betimsel ve karşılaştırmalı analiz araştırma modeline dayanmaktadır. Çalışmada, Türk Musikisi’nde meşk sisteminden kurumsal eğitime geçiş süreci doküman incelemesi yöntemiyle ele alınmıştır.

Veri Toplama Araçları

Araştırmada veri toplama araçları olarak literatür taraması kullanılmıştır. Araştırmanın veri kaynaklarını erken dönem, orta dönem ve çağdaş dönem kanun icracılarına ilişkin yazılı kaynaklar ve biyografik çalışmalar oluşturmaktadır. Bu kapsamda, her dönemi temsil eden üç kanun icracısının yaşam öyküleri, eğitim süreçleri ve teknik yaklaşımları incelenmiştir. Araştırmada incelenen icracılar amaçlı örnekleme yoluyla belirlenmiştir. Seçimde, farklı tarihsel dönemleri temsil etmeleri, eğitim süreçlerine ilişkin yeterli kaynağa ulaşılabilmesi ve meşk sisteminden kurumsal müzik eğitime geçişi yansıtmaları temel ölçütler olarak alınmıştır. Bu doğrultuda Kanuni Hacı Arif Bey erken dönem, Vecihe Daryal geçiş dönemini, Göksel Baktar ise çağdaş dönemi temsil eden örnekler olarak seçilmiştir.

Veri Analizi

Elde edilen veriler betimsel analiz yöntemiyle incelenmiş, icracıların eğitim süreçleri ve icra özellikleri literatür doğrultusunda ele alınmıştır. Dönemler arasındaki benzerlik ve farklılıklar karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiş, bulgular tarihsel bağlam ve literatür kapsamı içerisinde yorumlanmıştır.

Bulgular

Kanuni Hacı Arif Bey (1862-1911) (Erken Dönem Kanun İcracısı)

Kanuni Hacı Arif Bey, İstanbul’un Aksaray semtinde doğmuştur. İlkokul yıllarını tamamladıktan sonra ortaöğretimi için Koca Mustafa Paşa Rüstiyesi’ne geçmiş ve oradan mezun olmuştur. 1885 yılında Posta Ve Telgraf Nezareti Muhasebe Müdürlüğü’nde kâtip olarak çalışmaya başlamıştır. Hacı Arif Bey’e, 1893 yılı kasım ayında salise rütbesi verilmiş, 1895 yılında ise başkâtip olarak Yemen’e atanmıştır. Meslek hayatı boyunca 3 kere Yemen’e gitmiş (gönderilmiş) olan Hacı Arif Bey, her zaman kısa bir süre geçtiğinde İstanbul’a dönmek zorunda kalmıştır ve Menaha’da kolera hastalığına yakalanarak vefat etmiştir.

Türk Müziği’nin önde gelen kanunilerinden biri olmasının yanı sıra bestelemiş olduğu eserler ile bestekâr kimliğini de ortaya koymuştur. Musikiye başlaması, memurluk yıllarının başında tanıştığı Sarı Talat Bey aracılığıyla gerçekleşmiştir. Sarı Talat Bey’den birkaç yıl meşk sistemiyle ders almıştır. Kısa bir zamanda uzun bir yol kat eden Hacı Arif Bey, Yemen’e gittiği dönemde de kanun icrasını bırakmamış çalışmalarını sürdürmüştür. Sürekli Yemen-İstanbul arasında gidip gelen Hacı Arif Bey, Cemil Bey, Neyzen Tefik, Santûri Ethem, Üdi Nevres, Hacı Fâik, Hacı Kerâmî, Lâmekânî Mustafa, Kaşıyanık Hüsamettin Beyler, Bolahenk Nuri ve Zekâi Dede gibi değerli musikîşinaslarla yakın ilişkiler kurmuş ve onlarla musiki toplantıları yapmış, meşk etmişlerdir.

Kanun icracılarının daimi olarak kullanmakta olduğu “fiske” tekniğini ilk kullanan kişi Hacı Arif Bey’dir. Öğrendiği ve geliştirmiş olduğu sazında hocalık yaparak meşk sistemiyle Kanuni Nazım Bey, Kanuni Reşat Bey, Şehzade Celalettin Efendi ve oğlu olan Zeki Arif Ataerkin gibi isimlere de aktarmış, icracılığı öğretmiştir.

“II. Meşrutiyet’in ilanından sonra Dar-ül Musiki adında bir Türk Musikisi Cemiyeti Kurmuştur. Tanburi Cemil Bey, Santuri Ethem Efendi, Udi Nevres Bey gibi isimlerin eşliği ile birlikte Tepebaşı Tiyatrosu’nda halka mükemmel dinletiler gerçekleştirmiştir.” (Öztuna, Türk Musikisi Ansiklopedisi, 1970, s. 67).



Şekil 1 Kanuni Hacı Arif Bey (Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korusu).

“Kanuni Hacı Arif Bey’den günümüze peşrev, saz semaisi, sirto, beste, semai, marş ve şarkı formlarında bestelemiş olduğu yaklaşık 96 eser kalmıştır.” (Öztuna, Türk Musikisi Ansiklopedisi , 1970, s. 68).

Kanuni Hacı Arif Bey’in eğitim ve icra anlayışı incelendiğinde, meşk sisteminin belirleyici olduğu geleneksel bir yapı görülmektedir. Usta-çırak ilişkisi içerisinde edinilen bilgi ve becerilerin, bireysel çaba ve deneyimle pekiştirildiği, teknik gelişimin ise büyük ölçüde icra pratiği üzerinden şekillendiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, icracının hem teknik yenilikler (fiske tekniği gibi) geliştirmesi hem de bu birikimi meşk yoluyla sonraki kuşaklara aktarması, erken dönem kanun icracılığının sözlü ve uygulamaya dayalı karakterini yansıtmaktadır.

Orta Dönem: Geçiş Süreci ve Kurumlaşmanın Başlangıcı

Vecihe Daryal (1912-1970)

Annesi Şâhinde Hanım, babası Şirvanlı din bilgini Abdülmecid Daryal’dır. Müzik eğitimine ilk olarak Nazire (Nazıra?) Hanım’dan kanun dersleri alarak başlamıştır. Nazire Hanım’ın önerisi ile Darüelhan (Kız Öğretmen Okulu) müzik şubesine girerek Muazzez Yurcu Hanım’ın öğrencisi olmuştur. Ayrıca Rauf Yekta Bey’den Türk Müziği nazariyatı ve musiki tarihi, İsmail Hakkı Bey’den fasıl musikisi, Sedat Öztoprak ve Reşat Erer’den saz eserleri üzerine dersler almıştır. “Daryal, eğitimi sırasında Muazzez Yurcu Hanım ile kanun üzerine meşk ettiklerini belirtmiştir.” (Özalp, 2000, s. 322).

Vecihe Hanım, Halil Nadaroğlu ile yaptığı bir görüşmede almış olduğu kanun eğitimi hakkında şu cümleleri sarf etmiştir: “Kanunun ne demek olduğunu bana senelerce ders verme lütfunda bulunan Âmâ Nazım Bey’in öğrencisi Muazzez Hanımefendi’den öğrendim.” (Daryal, 1946).

1926 yılında Darüelhan’ın kapatılması ile birlikte Çapa Kız Öğretmen Okulu’na geçiş yapmış ve aynı yıl içerisinde mezun olmuştur. Daha sonra aynı yerde 3 yıl boyunca Madam Heze ile Edgar Manas’tan piyano, Muhiddin Sadak’tan solfej, Ekrem Besim Tektaş’tan Batı Müsikisi tarihi, Cemal Reşid Rey’den armoni öğrenmiştir.

Vecihe Daryal’ın sanat hayatı, Darul Elhan’ın Şark Musikisi adına düzenlenen Beyoğlu Unyon Fransez Salonu’nda katılmış olduğu konser ile başlamıştır (1926). İlk konseri olarak kayıtlara geçmiştir.

Türkiye’nin ilk radyo kuruluşu olan Türk Telsiz Telefon A.Ş. (1928) adı altında yayına başlamış olan bir radyoda Ruşen Ferit Kam, Mesud Cemil gibi musiki ustaları ile birlikte 1938 yılına kadar kanun icra etmiştir. İstanbul Radyosu’nun 1928 yılında Eyüp’ten Beyoğlu’na taşınması ile beraber “Daimi Sanatkâr” kadrosuna dâhil edilmiştir. Ardından Ankara Radyosu’na geçen Vecihe Daryal, 1953 yılına kadar kanun icrasına burada devam etmiştir. “İlk İstanbul Radyosu Eyüp’den 1928’de Beyoğlu’ndaki Büyük Postane’ye taşındıktan sonra Vecihe Daryal “Daimi Sanatkâr” olarak kadroya alındı.” (Özalp, 2000, s. 323).

1953 yılının sonlarına doğru İstanbul’a yerleşerek İstanbul Radyosu ile birlikte Belediye Konservatuvarı icra heyetinde görev almış, 1966 yılında ise tekrar Ankara’ya dönmüştür. Böylece 44 yıl boyunca aralıksız olarak icracılık, hocalık yapmış, önemli konserlere katılmış ve sınav jürileri arasında yer almıştır.

Vecihe Daryal, Türk Musikisi içerisinde yetişmiş olan önemli sanatçılardan biridir. Vecihe Daryal’ın mızrap vuruşları Alnar’ın mızrabına nazaran eşiğe daha yakın daha sert ve çıkardığı sesler daha parlaktır.

“Mesud Cemil onun kanunundan çıkan sesler için “Metal bir zemin üzerine düşen billur damlaları.” Demiştir.” (Özalp, 2000, s. 325).

Vecihe Daryal'a göre "Kanunu orta derecede çalmak diye bir şey yok ya mükemmel çalmak var ya da hiç çalmamak." Vardı. (Özalp, 2000, s. 325). "Accompaniment" terimi ile ifade edilen müzikte eşlik, her türlü refakati temsil etmektedir. Vecihe Daryal, ses sanatçılarına etmiş olduğu mükemmel eşliklerin yanında sazandelere etmiş olduğu kanun eşlikleri ile de tanınmaktadır.

Öğrendiğini unutmayan ve eline geçmiş olan en ufak belgeyi bile saklama eğilimde olan Vecihe Daryal, müziğin içerisinde geçirmiş olduğu 50 yıl süresince eline ulaşmış her türlü eseri ve belgeleri toplamış titizlik içerisinde bir koleksiyon meydana getirmiştir. Nadir bulunan eserleri dahi bu koleksiyona dâhil etmiştir. Bu sayede birçok eserin doğru hallerini notaya dökmüştür. Bu koleksiyon daha sonra TRT tarafından satın alınmıştır. 12 Kasım 1970 yılında şeker komasına girerek hayatını kaybeden Vecihe Daryal'ın, kütüphanesi ve geriye kalan belgeleri ise Dicle Üniversitesi'ne gönderilmiştir (1995).

"Çok okuyan, çok çalışan, yüksek edebiyat bilgisi olan, öğrendiğini unutmayan, en ufak bir belgeyi saklayan bir yaratılıştaki olan Vecihe Daryal, elli yıllık sanat hayatında titiz bir koleksiyoncu olarak eser ve belge toplamıştır." (Özalp, 2000, s. 326).

Vecihe Daryal'ın eğitim süreci, meşk geleneği ile kurumsal müzik eğitiminin birlikte varlık gösterdiği bir geçiş dönemine işaret etmektedir. Darüelhan bünyesinde aldığı sistemli eğitim, teorik bilgi ve teknik donanımını güçlendirirken, meşk pratiği ise üslup ve tavır aktarımında belirleyici olmuştur. İcra anlayışında gözlenen teknik kontrol, repertuvar hâkimiyeti ve eşlik becerisi bu iki farklı eğitim modelinin sentezine dayanmaktadır. Bu durum, orta dönemde kanun icracılığının hem geleneksel hem de kurumsal unsurları birlikte barındıran bir yapıya evrildiğini göstermektedir. Nitekim Kazazoglu (2017), Vecihe Daryal'ın kanun icrasını teknik, ezgisel ve makamsal açıdan inceleyerek sanatçının kendine özgü tavır ve süsleme özelliklerini ortaya koymuştur.



Şekil 2. İlk İstanbul Radyosu ile Darüelhan'da görev alan sanatkarlar. Soldan sağa arka sıra; Udi Nevres Bey, Refik Fersan, Ali Rıza Şengel, Mesud Cemil ve Selahaddin Demircioğlu. Oturanlar; Udi Hayriye Örs(?), Vecihe Daryal ve Ruşen Ferit Kam. (Yavuzoglu ve Kırmızı, 2025, s. 43).

Çağdaş Dönem Kanun İcracısı; Kurumsallaşma Ve Meşk

Göksel Baktagir (1966)

Kırklareli şehrinde 7 Eylül tarihinde dünyaya gelmiştir. Vali Faik Üstün İlkokulu'nda ilk eğitimini tamamlamıştır. 7 yaşında iken ablası ile birlikte mandolin eğitimi almış mandolin çalmaya başlamışlardır. 10 yaşında iken babasının hediye etmiş olduğu bağlama ile bağlama çalmaya başlamıştır ve bağlamaya yakın olarak gördüğü ud denemeleri de yapmıştır. 14 yaşında ise günümüzde icra ettiği kanuna yönelmiştir. Lisede teknik lise ahşap bölümü okumuştur. Üniversite eğitimi için ise İstanbul'a taşınmıştır. Baktagir'in müzik eğitimindeki ilk hocası, Türk Musikisi enstrümanlarından birçoğunu icra ettiği bilinen rahmetli babası Muzaffer Baktagir'dir. Kanun sazında birçok kişiyi etkilemiş olan Ahmet Meter'den etkilenmiş ve bunun üzerine kanuna başlamıştır. Üniversite eğitiminde Yavuz Özüstün, Erol Sayan, Erol Deren ve Selahaddin İçli gibi isimlerden ders almıştır Kanun sazında Ahmet Meter'i ekol kabul etmektedir. Onun dışında ise önem verdiği, ekol kabul ettiği sanatçı Necdet Yaşar'dır.



Şekil 3. Göksel Baktagir Ve Hocası Necdet Yaşar (Baktagir, 2021).

Müzikteki motivasyon kaynağı bestelediği eserler olduğu bilinen Baktagir, çocukluğundan beri besteleme yeteneğini yok saymamış, üniversitede kazanmış olduğu bilgilerle sentezleyerek bestelerine aktarmıştır.

1988 yılında İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümünden mezun olmuştur. 1989 yılında Necdet Yaşar'ın daveti üzerine İstanbul Devlet Türk Musikisi Topluluğu'nda kanun sanatçısı olarak görev almaya başlamıştır. Necdet Yaşar ile tanışması hayatının dönüm noktalarından birisi olduğu bilinmektedir. Necdet Yaşar'ın icra yaklaşımı, icracının kendini geri plana çekip tüm varlığıyla müziğe yoğunlaşması gerektiği düşüncesine dayanır. Bu yaklaşım, birçok icracı için bir dönüm noktası olarak değerlendirilmektedir.

İstanbul Devlet Türk Musikisi Topluluğu'nda birkaç yıl görev aldıktan sonra Mimar Sinan Üniversitesi'nde Geleneksel Türk Musikisi adında bir ders konulması üzerine yaklaşık 3 yıl boyunca burada ders vermiştir. Daha sonra Haliç Üniversitesi'nde kanun eğitmeni olarak görev almıştır. Bunun haricinde 16 yıl boyunca her yaz Yunanistan'ın Girit Adası'nda Yurdal Tokcan ve Derya Türkan ile birlikte seminerler vermiştir. Şu anda ise 3 ayda bir workshoplar düzenlemekte ve dersler vermeye devam etmektedir.

Yerli yabancı birçok sentez çalışması içerisinde yer alan Göksel Baktagir, Türk musikisinden ilerlemeyi tercih etmiştir. Eserleri arasında en fazla Gül Bahçesi ve Müzik Kutusu isimli bestelerine kıymet verdiği bilinmektedir.

Göksel Baktagir'in müzikal gelişimi, kurumsal eğitiminin merkezde olduğu ancak bireysel ve geleneksel etkilerle beslenen çağdaş bir yapıyı ortaya koymaktadır. Akademik eğitim süreci teknik yeterlilik ve teorik alt yapısını şekillendirirken usta icracılardan edinilen etkiler ve bireysel üretim süreci icra anlayışına özgünlük kazandırmaktadır. Beste faaliyetlerinin icracılıkla paralel ilerlemesi, repertuvar yaklaşımının yalnızca aktarım değil üretim odaklı bir boyut kazandırdığını göstermektedir. Bu yönüyle Baktagir, çağdaş dönemde kanun icracılığının hem gelenekle ilişkisini sürdüren hem de yenilikçi bir karakter kazanan yapısını temsil etmektedir.

Erken Dönem, Orta Dönem Ve Çağdaş Dönem Sazendelerinin Tematik Ve Dönemsel Karşılaştırmalı Analizi

Tablo 1. Erken Dönem, Orta Dönem ve Çağdaş Dönem Kanun İrcacılarının Tematik Olarak Karşılaştırılması

Kategori	Kanuni Hacı Arif Bey (Erken Dönem)	Vecihe Daryal (Orta Dönem)	Göksel Baktagir (Çağdaş Dönem)
Eğitim Yapısı	Meşk sistemi temellidir. Sarı Talat Bey'den birebir meşk yoluyla eğitim almıştır. Eğitim süreci usta-çırak ilişkisine dayanmaktadır.	Meşk + kurumsal eğitim birlikte görülmektedir. Darüelhan'da eğitim almış; aynı zamanda Muazzez Yurcu ile meşk etmiştir. Batı müziği dersleri de almıştır.	Kurumsal konservatuvar eğitimi ön plandadır (İTÜ TMDK). Bunun yanında aile içi (babası) ve usta icracılardan (Ahmet Meter vb.) etkilenmiştir.
İcra Teknikleri	"Fiske" tekniğini ilk kullanan icracıdır. Teknik gelişimi bireysel çaba ve meşk süreciyle ilerlemiştir.	Mızrap tekniği güçlüdür; eşige yakın ve sert vuruşlarla parlak ses elde eder. Teknik açıdan gelişmiş ve kontrollü bir icra anlayışı vardır.	Geleneksel icrayı modern yaklaşımla sentezler. Teknik gelişimi hem akademik eğitim hem de usta etkisiyle şekillenmiştir. İfade ve yorum ön plandadır.

Repertuvar Yaklaşımı	Klasik Türk musiki formalarında (peşrev, saz semaisi vb.) eserler bestelemiştir. Repertuvarı geleneksel çizgidedir.	Geniş repertuvar bilgisine sahiptir. Eserleri titizlikle toplayarak arşivlemiş ve doğru notaya aktarmıştır. Eşlik (accompaniment) konusunda öne çıkar.	Geleneksel Türk musikisini temel alır ancak çağdaş ve özgün besteler üretir. Kendi eserlerini repertuvara kazandırır.
Pedagojik Yöntem	Meşk sistemiyle eğitim vermiştir. Bilgiyi birebir aktarım yoluyla öğrencilerine iletmıştır.	Hem meşk hem kurumsal eğitim anlayışını benimsemiştir. Uzun yıllar icracılık ve öğretmenlik yapmıştır. Disiplinli ve mükemmeliyetçi bir yaklaşımı vardır.	Kurumsal eğitimci kimliği ön plandadır. Üniversitelerde ders vermiş, workshop ve seminerlerle öğretim faaliyetlerini sürdürmektedir. Geleneksel ile modern pedagojiyi birleştirir.

Tablo 1 incelendiğinde, erken dönem kanun icracılarında eğitimin büyük ölçüde meşk sistemi üzerine temellendiği, orta dönemde ise meşk geleneği ile kurumsal müzik eğitiminin birlikte varlık gösterdiği görülmektedir. Çağdaş dönemde ise konservatuvar temelli eğitimin belirgin biçimde ön plana çıktığı ancak meşk geleneğinin tamamen ortadan kalkmadığı anlaşılmaktadır.

İcra teknikleri açısından değerlendirildiğinde, erken dönemde bireysel deneyime dayalı teknik yaklaşımların hâkim olduğu, orta dönemde bu yaklaşımların daha sistematik bir yapı kazandığı, çağdaş dönemde ise teknik yeterlilik ile müzikal yorumun bütüncül bir anlayışla ele alındığı dikkat çekmektedir.

Repertuvar ve pedagojik yaklaşımlar bağlamında ise süreç içerisinde sözlü ve usta-çırak ilişkisine dayalı geleneksel aktarımın yerini giderek daha planlı, yazılı ve kurumsal bir eğitim anlayışına bıraktığı söylenebilir.

Bu bulgular, Türk Musikisi'nde meşk sisteminden kurumsal müzik eğitime geçiş sürecinin doğrusal bir dönüşümden ziyade, süreklilik ve dönüşümün birlikte yaşandığı bir yapı sergilediğini ortaya koymaktadır.

Tartışma ve Sonuç

Bu çalışmada, Türk Musikisi'nde meşk sisteminden kurumsal müzik eğitime geçiş sürecini kanun icracılığı bağlamında ele alarak, erken dönem, orta dönem ve çağdaş dönem icracılarının eğitim anlayışları, icra teknikleri, repertuvar yaklaşımları ve pedagojik tutumları üzerinden karşılaştırmalı bir değerlendirme sunmuştur. Elde edilen bulgular, söz konusu dönüşümün lineer ve keskin bir kopuş şeklinde gerçekleşmediğini aksine tarihsel süreç içerisinde meşk geleneği ile kurumsal müzik eğitiminin belirli dönemlerde eşzamanlı olarak varlık gösterdiğini ve birbirini besleyen bir yapı içerisinde geliştiğini ortaya koymaktadır.

Erken dönem kanun icracısı örneğinde, eğitim ve icra pratiğinin tamamen meşk sistemi çerçevesinde şekillendiği görülmektedir. Bu dönemde bilgi aktarımı, usta-çırak ilişkisine dayalı birebir etkileşim yoluyla gerçekleşmiş teknik yeterlilik, büyük ölçüde tekrar, taklit ve hafıza süreçleri aracılığıyla kazanılmıştır. İcra pratiği ise doğrudan geleneksel aktarımın bir uzantısı olarak gelişmiş ve bireysel yorumdan ziyade üslup bütünlüğünün korunması ön planda tutulmuştur. Bu durum, meşk sisteminin yalnızca bir öğretim yöntemi değil, aynı zamanda icra estetiğini belirleyen temel bir yapı olduğunu göstermektedir. "Hem sözlü hem de çalgı müziğimizde meşk edilerek öğrenilen ya da öğretilen eserler sonucu mutlaka bir tavır ve üslup söz konusu ortaya çıkar." (Kahyaoglu, 2021, s. 279). "Musikimizde meşk yoluyla üstadından, hocasından bilmediği eseri ve icra özelliklerini, tavır ve üslubu öğrenirken, bestekârlık yeteneği olan, bir yandan da bestenin nasıl yapılacağını öğrenmiş oluyordu. Meşk ettiği eserlerde kullanılan kaideleri, esasları ve diğer unsurları, hocası bestekâr veya beste bilgisine sahip ise meşk esnasında ondan duyuyor ve kendisinin beste yeteneği var ise bu nazari bilgisini meşk ettiği eserlerdeki uygulamalara kıyasla yani bir çeşit taklit yoluyla yaparak öğreniyordu." (Yavaşca, 2002, s. 71-72).

Orta dönem incelendiğinde, meşk sisteminin tamamen ortadan kalkmadığı ancak kurumsal müzik eğitiminin etkisiyle dönüşüme uğradığı anlaşılmaktadır. Darülelhan ve benzeri kurumlarda verilen eğitim, teorik bilginin sistematik biçimde aktarılmasını sağlarken, meşk uygulamaları üslup ve tavır aktarımında tamamlayıcı bir rol üstlenmiştir.

Bu bağlamda orta dönem, meşk geleneği ile kurumsal eğitimin birlikte varlık gösterdiği ve birbirini tamamladığı bir geçiş evresi olarak değerlendirilebilir. Vecihe Daryal örneğinde görüldüğü üzere hem geleneksel hem de Batı Müziği temelli teorik eğitimin bir arada bulunması icra anlayışında teknik kontrol, repertuvar zenginliği ve yorum gücünün gelişmesine katkı sağlamıştır. Benzer biçimde Köşreli (2024), müzik eğitimi lisans programlarında edinilen alan bilgilerinin mesleki uygulamalarda aktif olarak kullanıldığını ve özellikle uygulamalı alan derslerinde kazanılan bilgi ve becerilerin mesleki süreçlere doğrudan katkı sağladığını belirtmektedir. Bununla birlikte, kurumsal eğitimin gelişmesi geleneksel aktarımın işlevini ortadan kaldırmamış; özellikle repertuvarın kuşaklar arasında aktarılmasında meşk önemini sürdürmüştür. Kahyaoğlu (2021) da Türk müziği repertuvarının tarihsel sürekliliğinin sağlanmasında meşk sisteminin temel bir işlev üstlendiğini belirtmektedir. Cumhuriyet döneminde müzik eğitiminin kurumsallaşması, yeni eğitim kurumlarının oluşturulmasıyla daha sistematik bir yapı kazanmıştır (Dereli, 2022).

Schecher, insan yaşamına ait değer ve davranışların bir arada bulunduğu yerin sadece arşivler olmadığını, fiili olarak eylemde bulunduğu sözlü deneyimlerinin biriktiği repertuvarın varlığından bahsetmektedir (Gümüş, 2010, s. 17). Bu ifadeden hareketle meşk ortamının kültürel bir performans ortamı yaratarak yaşadığı toplumla arasındaki bağlı dönemin özellikleri ile birlikte ileriye taşınması hem mecazi hem gerçek anlamdaki “Repertuvar” kavramının varlığını desteklemektedir (Üstünkaya, 2025, s. 9).

Çağdaş dönemde ise konservatuvar temelli kurumsal müzik eğitiminin belirgin biçimde ön plana çıktığı görülmektedir. Bununla birlikte meşk geleneğinin tamamen terk edilmediği, aksine bireysel öğrenme süreçlerinde, usta icracılarla kurulan ilişkilerde ve geleneksel tavır aktarımında varlığını sürdürdüğü anlaşılmaktadır. Göksel Baktagir örneğinde, akademik eğitim ile birlikte bireysel yönelimler, usta etkisi ve üretim faaliyetlerinin icra sürecine entegre olduğu, böylece icracılığının yalnızca yorumlayan değil aynı zamanda beste üreten ve pedagojik faaliyet yürüten çok yönlü bir yapıya dönüştüğü görülmektedir. Bu durum, çağdaş dönemde kanun icracılığının hem teknik hem de estetik açıdan daha geniş bir ifade alanına kavuştuğunu göstermektedir. “XIX. Asrın ilk çeyreğine kadar Türk Musikisi öğretimi tamamen bu sisteme (meşk) dayalı olarak devam etmiş daha sonraları Batı etkisiyle kurulan konservatuvar vb. musiki kurumlarında da meşk kısmen uygulanmış olup günümüzde de belirli ölçülerde sürmektedir. (Karataş, 2010, s. 134). İcra teknikleri açısından değerlendirildiğinde erken dönemden çağdaş döneme doğru ilerleyen süreçte bireysel deneyime dayalı teknik gelişimin yerini daha sistematik ve kurumsal eğitimle desteklenen teknik yeterliliklerin aldığı buna paralel olarak icra anlayışında da teknik ile yorumun birlikte ele alındığı bir yaklaşımın ortaya çıktığı görülmektedir. Repertuvar bağlamında ise erken dönemde geleneksel formlar içerisinde sınırlı bir yapı söz konusu iken orta dönemde arşivleme ve notalama faaliyetlerinin etkisiyle repertuvarın korunması ve aktarımı güçlenmiş, çağdaş dönemde ise hem geleneksel hem de modern besteleri içeren daha geniş ve çeşitlenmiş bir repertuvar anlayışı gelmiştir. Pedagojik açıdan ise meşk temelli birebir aktarım modelinin, kurumsal eğitim içerisinde planlı, programlı ve çok kaynaklı bir öğretim yaklaşımı ile desteklendiği ve zaman içerisinde bu iki yaklaşımın birlikte varlık gösterdiği anlaşılmaktadır.

Meşk geleneğinde çırağın, ustadan yalnızca eserleri değil; makamı, icra biçimini, üslup ve tavrı ve dönemin müzik dağarcığını da öğrendiği, böylece repertuvarın nesilden nesile aktarıldığı bilinmektedir (Behar, 2023, s. 19). Bununla birlikte, XX. yüzyıldan itibaren teknolojik gelişmelerle birlikte ses kayıt imkânlarının artması ve eserlerin notaya alınması, Türk musikisi repertuvarının korunması ve aktarılmasında önemli bir rol oynamıştır. Tanbûri Cemil Bey’in kayıtlarının günümüze ulaşması bu duruma önemli bir örnek oluşturmakta; resmî ve kişisel çabalarla eserlerin kaydedilmesi ve notaya alınması, mûsikî eserlerinin kaybolmasının önüne geçilmesine katkı sağlamaktadır (Öncel, 2015, s. 221).

Türk Musikisi’nde meşk sisteminden kurumsal müzik eğitime geçiş sürecinin doğrusal bir dönüşümden ziyade süreklilik ve dönüşümün eş zamanlı olarak yaşandığı dinamik bir yapı sergilediği söylenebilir. Kanun icracılığı özelinde bu süreç (incelenen üç icracı bağlamında), çalgının teknik kapasitesinin genişlemesine, repertuvarın zenginleşmesine ve icra pratiklerinin çeşitlenmesine katkı sağlamıştır. Bununla birlikte meşk sisteminin tamamen ortadan kalkmadığı aksine kurumsal eğitimle etkileşim içerisinde varlığını sürdürerek çağdaş icra anlayışının şekillenmesinde rol oynadığı görülmektedir. Meşk, içerdği taklit, takrir, örnekleme ve bellek eğitimi metodları bakımından ele alınıp kullanılabilir

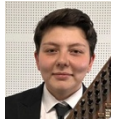
bir hale getirilebilir. Nota ve meşk yoluyla öğrenme birleştirilebilir. Bu sayede geleneğin üslup özellikleri de korunup işlenebilir olacaktır (Gerçek, 2008, s. 7).

Sonuç olarak, kanun icracılığı günümüzde meşk geleneğinin birikimini koruyan ancak kurumsal müzik eğitimi ile bütünleşerek gelişimini sürdüren kümülatif ve çok katmanlı bir yapıya dönüşmüştür. Bu bağlamda, gelecekte yapılacak araştırmaların farklı çalgılar, daha geniş icracı örneklemeleri ve farklı dönemleri kapsayacak şekilde genişletilmesi, Türk Musikisi eğitiminde meşk ve kurumsallaşma ilişkisini derinlemesine anlamaya katkı sağlayacaktır.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma, üç farklı dönemi temsil eden üç kanun icracısı ve bu icracılara ilişkin ulaşılabilen yazılı ve biyografik kaynaklarla sınırlıdır. Bu nedenle bulgular, Türk müziğinde kanun icracılığının tüm tarihsel gelişimine genellenemez.

Yazar Özgeçmişi



Aymira Doğanyılmaz, Akdeniz Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü Çalgı Anasanat Dalı'ndan 2025 yılında dereceyle mezun olmuştur. Eğitim hayatı boyunca ve mezuniyet sonrasında çeşitli konser, dinleti ve müzikal etkinliklerde aktif olarak yer almış; farklı korolarda korist olarak görev almıştır. 2017 yılından itibaren çeşitli yaş ve seviyelerde öğrencilere enstrüman eğitimi vermektedir. Başta kanun olmak üzere piyano, gitar, keman, bateri, ukulele, def ve konga gibi farklı türlerdeki telli, yaylı ve vurmali çalgıları icra edebilmektedir. Bunun yanı sıra bireysel müzik çalışmalarını sürdürmekte; kendi eserlerini yazmakta ve bestelemektedir. Müzik eğitimi, icra, sahne deneyimi ve bestecilik alanlarındaki çalışmalarını sürdürmektedir.

E-Mail: Aymiradoganyilmaz@gmail.com ORCID: 0009-0007-1957-5567

Academiaedu: <https://independent.academia.edu/aymiradoğnayilmaz>

Kaynakça

- Baktagir, G. (2021, Kasım 24). *Sanat hayatımın dönüm noktası canım hocam* [Instagram post]. Instagram. https://www.instagram.com/p/CWqflgqt_cf/
- Behar, C. (2005). *Aşk olmayınca meşk olmaz*. Yapı Kredi Yayınları.
- Beşiroğlu, Ş. Ş. (1998). Türk musikisinde üslup ve tavır açısından meşk. In G. Ay (Ed.), 4. *İstanbul Türk Müziği Günleri Bildirileri Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu*. Ankara.
- Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu. (n.d.). *Hakkımızda*. <https://www.devletkorosu.com/index.php/h-k>
- Dalyanoğlu, D., Gümüş, P., Gündoğan, S., (2010). Richard Schechner Dosyası Üzerine. *Mimesis*, 16.
- Daryal, V. (1946, Şubat). Üstade sanatkar Vecihe Daryal [Interview]. Interview by H. Nadaroğlu.
- Dereli, R. (2022). Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde Türk müziğinin eğitimi adına öğretmen yetiştirme kurumu: Mûsikî Muallim Mektebi. *Türk Müziği*, 2(1), 13–20. <https://turkmuzigidergisi.com/index.php/tm/article/view/22>
- Gerçek, İ.H. (2008) Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Meşk Sisteminden Notalı Eğitim Sistemine Geçişle İlgili Bazı Düşünceler, *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 15(8), 151-158.
- Gümüş P., Gündoğan S., (2010). Richard Schechner Ve Performans Kuramı. *Mimesis Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi*, 16.
- Kahyaoglu, Y. (2021). Meşk system in Turkish music. *İnönü University Journal of Culture and Art*, 7(1), 277-283.
- Karataş, Ö. S. (2010). Klasik Türk musikisi icra ve besteciliğinde usta-çırak geleneği. In *İzmir Ulusal Müzik Sempozyumu Bildirileri* (s. 134).
- Kazazoglu, İ. (2017). Geleneksel Kanun İcracısı Örneği Olarak Vecihe Daryal Ve Hicaz Taksimnin Tahlili. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 5(1), 1500-1522. <https://izlik.org/JA55ZP95UU>
- Kösreli, S. (2024). Müzik öğretmenlerinin lisans eğitimi alan bilgisi derslerinin mesleki kullanılabilirliğine ilişkin görüşleri. *Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 26(1), 115–125. <https://doi.org/10.17556/erziefd.1218543>
- Öncel, M. (2015). Türk Musikisindeki Notasyonun Tarihsel Seyri. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 19(2), 200-222.
- Özalp, N. (2000). *Türk musikisi tarihi*. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (1976). *Büyük Türk musikisi ansiklopedisi* (Cilt 1). Millî Eğitim Basımevi.
- Şah, B. (1986). *Babürname* (R. R. Arat, Ed.). Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Torun, M. (2000). *Ud metodu: Gelenekten geleceğe*. Çağlar Yayınları.

- Üstünkaya, N. (2025). Türk Müziğinde Meşk Geleneğinin Performans Teori Bağlamında İncelenmesi. *Journal of the Music Research Association*, 1(1), 78-94.
- Yavaşca, A. (1998). Türk müziği'nde icra üslupları. *Musikşinas Dergisi* (s.71-72).
- Yavuzoğlu, İ., & Kırmızı, E. G. (2025). Vecihe Daryal ve Türk müziğinde kanun-vokal etkileşimi: Eser üzerinden analiz. *Otuzyedi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(1), 38-56.

Research Article

The evolution of qanun performance in 20th-century Turkish music: From the meşk system to institutional education

Aymira Doğanyılmaz²

Akdeniz University State Conservatory, Department of Turkish Music, Instrument Division, Antalya, Türkiye

Article Info

Received: 2 December 2025

Accepted: 7 September 2026

Published: 30 September 2026

Keywords

20th-century Turkish music
Master-apprentice relationship
Meşk on the Qanun
Meşk system
Qanun
Turkish music education

Abstract

Turkish music has been transmitted from generation to generation throughout history through the meşk method, a multilayered form of cultural heritage shaped by its modal structure, style, rhythmic cycles (usûl), and performance characteristics. In this system, education was carried out through a one-to-one master-apprentice relationship based on practical application and formed the foundation of performance for centuries. Although the meşk system is considered to have an important place in Turkish Music, studies on the system remain relatively limited and contain various uncertainties. This study aims to examine the meşk system, which has received relatively limited attention in the literature, in relation to contemporary institutional music education, specifically through the qanun, and to contribute to future research through the findings obtained. A comprehensive literature review was conducted using document analysis, one of the qualitative research methods. The study was structured around keywords such as “Meşk on the Qanun,” “20th-Century Turkish Music,” “Meşk System,” “Qanun,” “Master-Apprentice Relationship,” and “Turkish Music Education.” The analysis addressed the meşk system in Turkish Music, the place and transformation of the qanun within this system, the effect of the master-apprentice relationship on performance, and the interaction between the meşk system and institutional music education. In addition, the educational backgrounds, performance styles, and musical approaches of qanun performers representing the Ottoman period, Republican period, and present day were comparatively evaluated. The findings indicate that the traditional meşk method was decisive at the beginning of the 20th century, while conservatory-based education began to shape the understanding of performance from the second half of the century onward. This transformation led to a significant expansion in the technical capacity of the qanun and in repertoire diversity. At the same time, the synthesis of the meşk system and institutional music education appears to have created a new field of development. Consequently, qanun performance has evolved into a cumulative structure that preserves the meşk system from which it has been nourished while continuously developing through integration with contemporary music education.

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

Doğanyılmaz, A. (2026). The evolution of qanun performance in 20th-century Turkish music: From the meşk system to institutional education. *Türk Müziği*, 6(3), 263-271. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.22846861>

Introduction

The term meşk is used to mean transmission from master to apprentice, practicing, writing, or working on a piece of writing. It is a term used not only in music but also in art forms such as calligraphy, ornamentation, and illumination. “Meşk is a term borrowed by the musical world from the art of calligraphy, meaning ‘a writing sample,’ ‘a writing exercise,’ or ‘a writing scribble’” (Behar, 1998, p. 12). The use of the word meşk in music can be clearly seen in the Baburnama, written at the beginning of the 16th century. Babur Shah wrote the following about the Persian poet

² Akdeniz University State Conservatory, Department of Turkish Music, Instrument Division, Antalya, Türkiye: Email: Aymiradoganyilmaz@gmail.com
ORCID: 0009-0007-1957-5567

Benai, who began studying music in Herat at the encouragement of Ali-Shir Nava'i: "...ol kış musiki meşk kılur..." (Behar, 1998, p. 33; Shah, Baburnama, 1986, p. 162).

Because of its modal structure, style, rhythmic cycles, and performance characteristics, Turkish music has been transmitted from generation to generation throughout history through the meşk method, a multilayered cultural heritage. In this system, education was conducted through a one-to-one master-apprentice relationship based on practical application and formed the foundation of performance for centuries. In this educational system, carried out through imitation, repetition, modeling, memorization, and memory techniques from master to apprentice, the teacher had to repeat a piece, either section by section or in its entirety, many times in order to teach it to the student. The student had to focus on the teacher and master and possess a strong memory. The

student had to record the demonstrated passage in memory and repeat it. "Without being committed to memory, it would not be possible to internalize a work, make it part of the musician, and develop an interpretation and manner of performance for that work. The importance given to memory formed the basis of the educational system we define as 'Meşk'" (Beşiroğlu, 1998, p. 137).

This educational system was effective not only for instrumental works but also for vocal works, in which the same techniques were used. Cem Behar describes the effectiveness of the meşk system as follows: the lyrics of the work to be learned were written down for the student or taken from a handwritten or printed collection; the rhythmic cycle was established; if necessary, it was marked several times before beginning; the student marked the rhythm with the right and left hands, treating the knees as a kudüm; the teacher then performed the work while keeping the rhythm, and the student repeated it. The teacher had the student repeat the work section by section—such as zemin, nakarat, meyan, and, where applicable, terennüm—and as a whole until it was firmly and completely established in the student's memory. The ultimate aim was to engrave the practiced work in the student's memory (Behar, 1998, p. 16).

The fact that Turkish Music is a music of style because of its modal structure and performance characteristics makes the use of the meşk system almost indispensable. Alaeddin Yavaşca emphasizes this as follows: "There is a meşk arrangement closely related to style in order for style to be fully established. The meşk arrangement is the transfer and distribution, by people whose mastery in an art has become fully evident and who are experienced, of their knowledge and experience to inexperienced people" (Yavaşca, Türk Müziği'nde İcra Üslupları, 1998, pp. 52–60).

Turkish music has continuously developed and changed throughout history. Until the 20th century, Turkish Music was not under Western influence; by the 20th century, however, Western influence became evident in music education during the final period of the Ottoman Empire, and with the establishment of the Republic, institutional music education began at conservatory and academy levels. This transformation fundamentally changed the understanding of performance.

Torun (2000, p. 15) notes that during the transition from the traditional meşk system to today's notation-based education, those who knew notation looked down on the old ear-based system; however, ear training and memorized performance also remained weak in education based entirely on notation. Therefore, benefiting from the advantages of the traditional semâî, or listening-based, system is appropriate.

Aim and Problem of the Study

This study aims to examine how the transition from the meşk system to institutional music education in Turkish Music occurred in the context of qanun performance and how this transformation affected performance practices. The study identifies differences among the educational approaches of early, middle, and contemporary qanun performers, evaluates the importance of the meşk system, and addresses the process through which this tradition gradually gave way to conservatory-based institutional education.

An examination of studies on the meşk system and meşk on the qanun shows that the subject has generally been addressed in historical, pedagogical, and style-transmission contexts. However, most existing studies have adopted a general framework, while in-depth analyses focusing on specific instruments remain limited. In particular, studies that holistically examine the effects of the transition from the meşk system to institutional music education on qanun performance remain insufficient. Accordingly, the main problem of the study can be stated as follows:

“How did the transition from the meşk system to institutional music education in Turkish Music occur in the context of qanun performance, and how did this transformation affect performance practices?”

This research aims to fill this gap in the literature and make an original contribution by examining the interaction between the meşk system and institutional music education specifically through the qanun. Accordingly, the educational backgrounds, performance styles, and musical approaches of three qanun performers representing the Ottoman period, Republican period, and present day were comparatively evaluated, and the effects of this transformation on the instrument's technical capacity and repertoire development were analyzed.

Method

Research Model

This research was conducted within a qualitative research approach and is based on a historical, descriptive, and comparative analysis model. The transition from the meşk system to institutional education in Turkish Music was examined through document analysis.

Data Collection Instruments

A literature review was used as the data collection method in this study. The data sources consisted of written sources and biographical studies on qanun performers from the early, transitional, and contemporary periods. In this context, the biographies, educational backgrounds, and technical approaches of three qanun performers representing these periods were examined. The performers were selected through purposive sampling. The main selection criteria were their representation of different historical periods, the availability of sufficient sources on their educational backgrounds, and their reflection of the transition from the meşk system to institutional music education. Accordingly, Kanuni Hacı Arif Bey was selected to represent the early period, Vecihe Daryal the transitional period, and Göksel Baktagir the contemporary period..

Data Analysis

The collected data were examined through descriptive analysis, and the educational processes and performance characteristics of the performers were evaluated in accordance with the literature. Similarities and differences between periods were assessed comparatively, and the findings were interpreted within their historical context and the scope of the literature.

Findings

Kanuni Hacı Arif Bey (1862–1911) (Early-Period Qanun Performer)

Kanuni Hacı Arif Bey was born in the Aksaray district of Istanbul. After completing primary school, he attended and graduated from Koca Mustafa Paşa Rüştîyesi for his secondary education. In 1885, he began working as a clerk at the Accounting Directorate of the Ministry of Posts and Telegraphs. In November 1893, he was awarded the rank of salise, and in 1895 he was appointed chief clerk in Yemen. He was sent to Yemen three times during his professional life and each time had to return to Istanbul after a short period. He contracted cholera in Menaha and died there.

In addition to being one of the leading qanun players of Turkish Music, he also demonstrated his identity as a composer through the works he composed. He began studying music through Sarı Talat Bey, whom he met during the early years of his civil-service career. He studied with Sarı Talat Bey through the meşk system for several years. He made considerable progress in a short time and continued practicing the qanun during his time in Yemen. While traveling continuously between Yemen and Istanbul, Hacı Arif Bey established close relationships and held musical gatherings and meşk sessions with distinguished musicians such as Cemil Bey, Neyzen Tevfik, Santûri Ethem, Üdi Nevres, Hacı Fâik, Hacı Kerâmi, Lâmekânî Mustafa, Kaşıyarık Hüsametdin Bey, Bolahenk Nuri, and Zekâi Dede.

Hacı Arif Bey was the first person to use the “fiske” technique, which qanun performers subsequently used regularly. Through the meşk system, he transmitted the knowledge and skills he had learned and developed on the instrument to figures such as Kanuni Nazım Bey, Kanuni Reşat Bey, Şehzade Celalettin Efendi, and his son Zeki Arif Ataergin, teaching them qanun performance.

After the proclamation of the Second Constitutional Era, he established a Turkish Music society called Dar-ül

Musiki. Together with figures such as Tanburi Cemil Bey, Santuri Ethem Efendi, and Udi Nevres Bey, he gave performances for the public at Tepebaşı Theatre (Öztuna, Türk Musikisi Ansiklopedisi, 1970, p. 67). Approximately 96 works composed by Hacı Arif Bey in forms including peşrev, saz semaisi, sirto, beste, semai, march, and song have survived to the present day (Öztuna, Türk Musikisi Ansiklopedisi, 1970, p. 68).



Figure 1. Kanuni Hacı Arif Bey (Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu)

When Hacı Arif Bey's educational and performance approach is examined, a traditional structure in which the meşk system was decisive becomes evident. Knowledge and skills acquired through the master-apprentice relationship were reinforced through individual effort and experience, while technical development was shaped largely through performance practice. In this context, the performer's development of technical innovations such as the fiske technique and transmission of this accumulated knowledge to subsequent generations through meşk reflect the oral and practice-based character of early-period qanun performance.

Middle Period: Transition and the Beginning of Institutionalization Vecihe Daryal (1912–1970)

Her mother was Şâhinde Hanım and her father was Abdülmecid Daryal, a religious scholar from Shirvan. She began her musical education by taking qanun lessons from Nazire (Nazıra?) Hanım. At Nazire Hanım's recommendation, she entered the music branch of Darüelhan (Girls' Teachers' School) and became a student of Muazzez Yurcu Hanım. She also studied Turkish Music theory and music history with Rauf Yekta Bey, fasıl music with İsmail Hakkı Bey, and instrumental works with Sedat Öztoprak and Reşat Erer. Daryal stated that she practiced meşk on the qanun with Muazzez Yurcu Hanım during her education (Özalp, 2000, p. 322). In an interview with Halil Nadaroğlu, Vecihe Hanım described her qanun education as follows: "I learned what the qanun means from Muazzez Hanım, a student of Âmâ Nazım Bey, who graciously taught me for years" (Daryal, 1946).

Following the closure of Darüelhan in 1926, she transferred to Çapa Girls' Teachers' School and graduated in the same year. She subsequently studied piano with Madam Heze and Edgar Manas for three years at the same institution, solfège with Muhiddin Sadak, Western Music history with Ekrem Besim Tektaş, and harmony with Cemal Reşid Rey.

Vecihe Daryal's artistic career began with a concert she participated in at the Beyoğlu Union Française Hall as part of Darüelhan's Eastern Music program in 1926, which was recorded as her first concert. She performed qanun until 1938 with musicians such as Ruşen Ferit Kam and Mesud Cemil on a radio station that began broadcasting in 1928 under the name Türk Telsiz Telefon A.Ş., the first radio organization in Turkey. When Istanbul Radio moved from Eyüp to Beyoğlu in 1928, she was included in the permanent artist staff. She later moved to Ankara Radio and continued performing qanun there until 1953.

Toward the end of 1953, she settled in Istanbul and worked with Istanbul Radio and the performance ensemble of the Municipal Conservatory; in 1966 she returned to Ankara. Thus, for 44 uninterrupted years, she worked as a performer and teacher, participated in important concerts, and served on examination juries.

Vecihe Daryal was an important artist trained within Turkish Music. Her plectrum strokes were closer to the bridge and harder than Alnar's, producing brighter sounds. Mesud Cemil described the sound of her qanun as "crystal drops falling onto a metal surface" (Özalp, 2000, p. 325).

According to Vecihe Daryal, "There is no such thing as playing the qanun moderately; either you play it perfectly or you do not play it at all" (Özalp, 2000, p. 325).

The term "accompaniment" in music represents all forms of accompaniment. Vecihe Daryal was known not only

for her excellent accompaniment of vocalists but also for her qanun accompaniment of instrumentalists. She had a tendency to preserve everything she learned and even the smallest document that came into her possession. During the 50 years she spent in music, she collected every work and document that reached her and created a meticulous collection, including rare works. In this way, she transcribed many works into accurate notation. The collection was later purchased by TRT. Vecihe Daryal died on November 12, 1970 after falling into a diabetic coma, while her library and remaining documents were sent to Dicle University in 1995.

Vecihe Daryal's educational process represents a transitional period in which the meşk tradition and institutional music education coexisted. Her systematic education at Darülelhan strengthened her theoretical knowledge and technical equipment, while meşk practice remained decisive in the transmission of style and manner. The technical control, repertoire mastery, and accompaniment skills evident in her performance approach were based on a synthesis of these two educational models. This shows that, during the middle period, qanun performance evolved into a structure containing both traditional and institutional elements. Indeed, Kazazoğlu (2017) examined Vecihe Daryal's qanun performance from technical, melodic, and modal perspectives, revealing the performer's distinctive stylistic and ornamentation features.

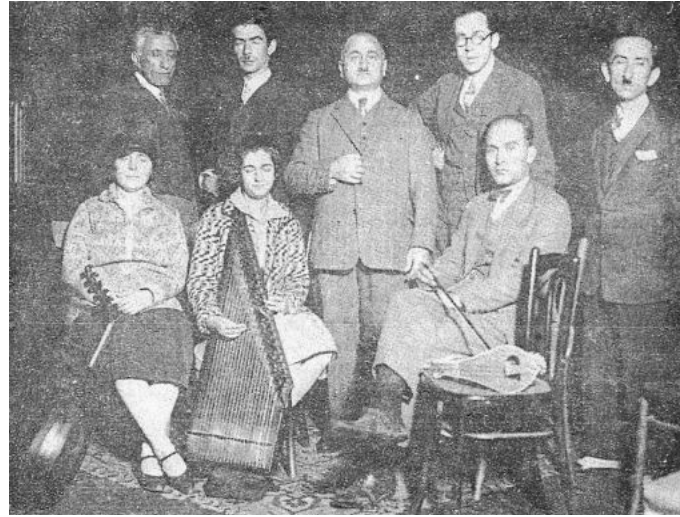


Figure 2 . Artists who worked at the first Istanbul Radio and Darülelhan. Back row, from left to right: Udi Nevres Bey, Refik Fersan, Ali Rıza Şengel, Mesud Cemil, and Selahaddin Demircioğlu. Seated: Udi Hayriye Örs (?), Vecihe Daryal, and Ruşen Ferit Kam. (Yavuzoğlu ve Kırmızı, 2025, p. 43).

Contemporary Qanun Performer: Institutionalization and Meşk Göksel Baktagir (1966)

Göksel Baktagir was born in Kırklareli on September 7. He completed his primary education at Vali Faik Üstün Primary School. At the age of seven, he began learning the mandolin together with his sister. At age ten, he began playing the bağlama given to him by his father and also experimented with the oud, which he considered similar to the bağlama. At age fourteen, he turned to the qanun, which he performs today. He attended the technical high school woodworking department. He moved to Istanbul for university education. Baktagir's first music teacher was his late father, Muzaffer Baktagir, who was known to play many Turkish Music instruments. Influenced by Ahmet Meter, who had affected many qanun players, he began playing the qanun. During his university education, he studied with Yavuz Özüstün, Erol Sayan, Erol Deren, and Selahaddin İçli. He considers Ahmet Meter an influential school in qanun performance and also regards Necdet Yaşar as an important artist and model.

Baktagir's primary source of motivation in music is known to be his compositions. He did not disregard his composing ability from childhood and incorporated the knowledge he gained at university into his compositions. He graduated from the Department of Basic Sciences at the ITU Turkish Music State Conservatory in 1988. In 1989, upon Necdet Yaşar's invitation, he began working as a qanun artist at the Istanbul State Turkish Music Ensemble. Meeting Necdet Yaşar is regarded as one of the turning points in his life. Yaşar's performance approach was based on the idea that the performer should put the self in the background and concentrate fully on the music. This approach

is regarded as a turning point for many performers.

After working for several years at the Istanbul State Turkish Music Ensemble, Baktagir taught for approximately three years at Mimar Sinan University after a course called Traditional Turkish Music was introduced there. He later worked as a qanun instructor at Haliç University. In addition, he gave seminars every summer for 16 years on the island of Crete, Greece, together with Yurdal Tokcan and Derya Türkan. He currently continues to organize workshops every three months and to teach.

Although Göksel Baktagir has participated in numerous synthesis projects involving Turkish and foreign elements, he has preferred to proceed from Turkish music. Among his compositions, Gül Bahçesi and Müzik Kutusu are known to be the works he values most.

Göksel Baktagir's musical development presents a contemporary structure in which institutional education is central but enriched by individual and traditional influences. While academic education shaped his technical competence and theoretical foundation, influences from master performers and his individual creative process gave originality to his performance approach. The parallel development of composition and performance shows that his approach to repertoire has acquired a production-oriented dimension rather than being limited to transmission. In this respect, Baktagir represents the contemporary character of qanun performance, which maintains its relationship with tradition while gaining an innovative dimension.



Figure 3. Göksel Baktagir and his teacher Necdet Yaşar (Baktagir, 2021)

Thematic and period-based comparative analysis of early, middle, and contemporary instrumentalist

Table 1. Thematic comparison of early-, middle-, and contemporary-period qanun performers

Category	Kanuni Hacı Arif Bey (Early Period)	Vecihe Daryal (Middle Period)	Göksel Baktagir (Contemporary Period)
Educational Structure	It is based on the meşk (traditional apprenticeship-based instruction) system. Training was received directly from Sarı Talat Bey through one-on-one instruction. The training process relies on a master-apprentice relationship.	Training involved a combination of meşk (traditional master-apprentice instruction) and formal institutional education. The individual studied at Darülelhan and also received meşk training from Muazzez Yurcu; they also took lessons in Western music.	Formal conservatory training plays a prominent role (İTÜ TMDK). Alongside this, he was influenced by his family (his father) and master performers (such as Ahmet Meter).
Performans Techniques	He is the performer who first employed the “fiske” technique. His technical development progressed through individual effort and the process of traditional apprenticeship (meşk).	The plectrum technique is powerful; a brilliant tone is achieved through firm strokes close to the bridge. The performance style is technically advanced and controlled.	He synthesizes traditional performance with a modern approach. Technical development has been shaped by both academic training and the influence of a master. Expression and interpretation take center stage.

Repertoire Approach	He has composed works in classical Turkish music forms (such as peşrev, saz semaisi, etc.). His repertoire follows a traditional style.	She possesses an extensive repertoire. She has meticulously collected and archived musical works, transcribing them into accurate notation. He/She excels in accompaniment.	He is based on traditional Turkish music but produces contemporary and original compositions. It adds its own works to the repertoire.
Pedagogical Method	He provided instruction through the meşk system. He transmitted knowledge to his students through direct, one-on-one transfer.	She has adopted an approach that combines traditional apprenticeship-style training with institutional education. She has spent many years working as both a performer and an instructor. She possesses a disciplined and perfectionist approach.	Him identity as a corporate educator is central. Having taught at universities, they continue their educational activities through workshops and seminars, blending traditional and modern pedagogy.

Table 1 shows that education among early-period qanun performers was largely based on the meşk system, whereas in the middle period the meşk tradition and institutional music education coexisted. In the contemporary period, conservatory-based education has clearly come to the forefront, although the meşk tradition has not disappeared completely.

In terms of performance techniques, individual experience-based technical approaches dominated the early period; in the middle period these approaches acquired a more systematic structure; and in the contemporary period technical competence and musical interpretation began to be addressed holistically.

In terms of repertoire and pedagogical approaches, it can be stated that the traditional oral transmission based on the master-apprentice relationship gradually gave way to a more planned, written, and institutional educational approach. These findings demonstrate that the transition from the meşk system to institutional music education in Turkish Music was not a linear transformation, but rather a structure in which continuity and transformation occurred together.

Discussion and Conclusion

This study examined the transition from the meşk system to institutional music education in Turkish Music in the context of qanun performance and presented a comparative evaluation of the educational approaches, performance techniques, repertoire approaches, and pedagogical attitudes of performers from the early, middle, and contemporary periods. The findings demonstrate that this transformation did not occur as a linear and sharp break; rather, throughout the historical process, the meşk tradition and institutional music education coexisted during certain periods and developed within a mutually reinforcing structure.

In the early-period qanun performer example, education and performance practice were shaped entirely within the meşk system. Knowledge transfer occurred through one-to-one interaction based on the master-apprentice relationship, while technical competence was acquired largely through repetition, imitation, and memory. Performance practice developed as a direct extension of traditional transmission, with preservation of stylistic integrity taking precedence over individual interpretation. This demonstrates that the meşk system was not merely a teaching method but also a fundamental structure determining performance aesthetics. As Kahyaoğlu (2021, p. 279) states, works learned or taught through meşk in both vocal and instrumental music inevitably produce a manner and style. Yavaşca (2002, pp. 71–72) similarly explains that through meşk, musicians learned not only unfamiliar works and their performance characteristics, manner, and style from their masters, but also, when they possessed compositional ability, the principles of composition through the rules and practices embodied in the works they studied.

When the middle period is examined, it becomes clear that the meşk system did not disappear completely but was transformed under the influence of institutional music education. Education provided at Darüelhan and similar institutions enabled theoretical knowledge to be transmitted systematically, while meşk practices played a complementary role in the transmission of style and manner.

In this context, the middle period can be evaluated as a transitional phase in which the meşk tradition and institutional education coexisted and complemented one another. As seen in the example of Vecihe Daryal, the coexistence of traditional and Western Music-based theoretical education contributed to the development of technical control, repertoire richness, and interpretive ability. Similarly, Köşreli (2024) states that the field knowledge acquired in undergraduate music education programs is actively utilized in professional practice and that the knowledge and skills gained particularly through practice-based courses contribute directly to professional practice. Nevertheless, the development of institutional education did not eliminate the function of traditional transmission; meşk continued to play an important role, particularly in transmitting the repertoire across generations. Kahyaoğlu (2021) likewise emphasizes that the meşk system has played a fundamental role in ensuring the historical continuity of the Turkish music repertoire. The institutionalization of music education during the Republican period became more systematic with the establishment of new educational institutions (Dereli, 2022).

Schechner argues that the values and behaviors of human life are not preserved solely in archives, but also in a repertoire in which lived and oral experiences accumulate through actual performance (Gümüş, 2010, p. 17). From this perspective, the meşk environment creates a cultural performance setting through which the characteristics of a particular period are carried forward together with their relationship to the society in which they existed, thereby supporting the concept of “repertoire” in both its metaphorical and literal senses (Üstünkaya, 2025, p. 9).

In the contemporary period, conservatory-based institutional music education clearly comes to the forefront. Nevertheless, the meşk tradition has not been completely abandoned; rather, it continues to exist in individual learning processes, relationships with master performers, and the transmission of traditional manner. In the example of Göksel Baktagir, academic education, individual orientations, master influence, and creative activities are integrated into the performance process. Thus, his musicianship has evolved into a multifaceted structure that not only interprets but also composes and conducts pedagogical activities. This indicates that contemporary qanun performance has gained a broader field of expression both technically and aesthetically. Karataş (2010, p. 134) notes that Turkish Music education was based entirely on the meşk system until the first quarter of the nineteenth century and that, although the system was later partially maintained in conservatories and similar music institutions established under Western influence, it continues to be practiced to a certain extent today.

In terms of performance techniques, from the early to the contemporary period, individual experience-based technical development was gradually replaced by technical competencies supported by more systematic and institutional education. In parallel, an approach emerged in which technique and interpretation were considered together. Regarding repertoire, the early period featured a relatively limited structure within traditional forms; in the middle period, preservation and transmission of the repertoire were strengthened through archiving and notation; and in the contemporary period, a broader and more diversified repertoire incorporating both traditional and modern compositions emerged. From a pedagogical perspective, the one-to-one transmission model based on meşk was supported within institutional education by a planned, programmed, and multi-source teaching approach, and over time the two approaches continued to coexist.

In the meşk tradition, the apprentice learned from the master not only the musical works but also the makam, performance practices, style and manner, as well as the musical repertoire of the period. In this way, the repertoire was transmitted from one generation to another through cultural performance (Behar, 2023, p. 19). However, from the twentieth century onward, technological developments, particularly the increasing availability of sound recording and musical notation, played an important role in the preservation and transmission of the Turkish Music repertoire. The survival of Tanbûri Cemil Bey’s recordings to the present day provides an important example of this process. Official and individual efforts to record and notate musical works have also contributed to preventing the loss of Turkish Music repertoire (Öncel, 2015, p. 221).

The transition from the meşk system to institutional music education in Turkish Music can therefore be described as a dynamic structure in which continuity and transformation occurred simultaneously rather than as a linear transformation. Specifically in qanun performance, this process (in the context of the three performers examined)

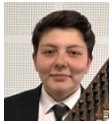
contributed to the expansion of the instrument's technical capacity, enrichment of the repertoire, and diversification of performance practices. However, the meşk system did not disappear completely; rather, it continued to exist through interaction with institutional education and played a role in shaping contemporary performance. In this respect, the methods inherent in meşk, including imitation, repetition, modeling, and memory training, can be reconsidered and adapted for contemporary use. Learning through notation and meşk can be combined, thereby contributing to the preservation and continued cultivation of the stylistic characteristics of the tradition (Gerçek, 2008, p. 7).

Consequently, qanun performance has evolved into a cumulative and multilayered structure that preserves the accumulated heritage of the meşk tradition while continuing its development through integration with institutional music education. Future research encompassing different instruments, larger samples of performers, and different periods would contribute to a deeper understanding of the relationship between meşk and institutionalization in Turkish Music education.

Limitations of the Study

This study is limited to three qanun performers representing different historical periods and the available written and biographical sources related to these performers. Therefore, the findings cannot be generalized to the entire historical development of qanun performance in Turkish music.

Biodata of Author



Aymira Doğanyılmaz, graduated with honors from the Department of Instruments, Division of Turkish Music, at Akdeniz University State Conservatory in 2025. During her education and after graduation, she actively participated in various concerts, recitals, and musical events and served as a chorister in different choirs. Since 2017, she has provided instrument education to students of various ages and levels. In addition to the qanun, she can perform various string, bowed, and percussion instruments, including piano, guitar, violin, drums, ukulele, daf, and conga. She continues her individual musical studies and writes and composes her own works. She continues her work in music education, performance, stage experience, and composition. E-Mail: aymiradoganyilmaz@gmail.com ORCID: 0009-0007-1957-5567

Academiaedu: <https://independent.academia.edu/aymiradoğnayilmaz>

References

- Baktagir, G. (2021, November 24). *Sanat hayatımın dönüm noktası canım hocam (My dear teacher, the turning point of my artistic life)* [Instagram post]. Instagram. https://www.instagram.com/p/CWqflgqt_cf/
- Behar, C. (2005). *Aşk olmayınca meşk olmaz (There can be no meşk without love)*. Yapı Kredi Yayınları.
- Beşiroğlu, Ş. Ş. (1998). Türk musikisinde üslup ve tavır açısından meşk (Meşk in Turkish music in terms of style and manner). In G. Ay (Ed.), *4. İstanbul Türk Müziği Günleri Bildirileri Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu*. Ankara.
- Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu. (n.d.). *Hakkımızda (About us)*. <https://www.devletkorosu.com/index.php/h-k>
- Dalyanoğlu, D., Gümüş, P., & Gündoğan, S. (2010). Richard Schechner dosyası üzerine (On the Richard Schechner dossier). *Mimesis*, 16.
- Daryal, V. (1946, Şubat). Üstade sanatkar Vecihe Daryal (Master artist Vecihe Daryal) [Interview]. Interview by H. Nadaroğlu.
- Dereli, R. (2022). Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde Türk müziğinin eğitimi adına öğretmen yetiştirme kurumu: Mûsikî Muallim Mektebi (Teacher training institution for the education of Turkish music in the early years of the Republic: Music Teachers' School (Mûsikî Muallim Mektebi)). *Türk Müziği*, 2(1), 13–20. <https://turkmuzigidergisi.com/index.php/tm/article/view/22>
- Gerçek, İ. H. (2008). Geleneksel Türk Sanat Müziğinde meşk sisteminden notalı eğitim sistemine geçişle ilgili bazı düşünceler (Some thoughts on the transition from the meşk system to the notated education system in Traditional Turkish Art Music). *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 15(8), 151–158.
- Gümüş, P., & Gündoğan, S. (2010). Richard Schechner ve performans kuramı (Richard Schechner and performance theory). *Mimesis Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi*, 16.
- Kahyaoglu, Y. (2021). Meşk system in Turkish music. *İnönü University Journal of Culture and Art*, 7(1), 277–283.
- Karataş, Ö. S. (2010). Klasik Türk musiki icra ve besteciliğinde usta-çırak geleneği (The master-apprentice tradition in Classical Turkish music performance and composition). In *İzmir Ulusal Müzik Sempozyumu Bildirileri* (s. 134).

- Kazazoğlu, İ. (2017). Geleneksel Kanun İcracısı Örneği Olarak Vecihe Daryal Ve Hicaz Taksiminin Tahlili (Analysis of Vecihe Daryal and Her Hicaz Taksim as an Example of Traditional Qanun Performance). *Rast Müzikoloji Dergisi*, 5(1), 1500-1522. <https://izlik.org/JA55ZP95UU>
- Kösreli, S. (2024). Müzik öğretmenlerinin lisans eğitimi alan bilgisi derslerinin mesleki kullanılabilirliğine ilişkin görüşleri. *Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 26(1), 115–125. <https://doi.org/10.17556/erziefd.1218543>
- Öncel, M. (2015). Türk musikisindeki notasyonun tarihsel seyri (The historical development of notation in Turkish music). *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 19(2), 200–222.
- Özalp, N. (2000). *Türk musiki tarihi (History of Turkish music)*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (1976). *Büyük Türk musiki ansiklopedisi (Encyclopedia of Turkish music)* (Cilt 1). Milli Eğitim Basımevi.
- Şah, B. (1986). *Babürname (The Baburnama)* (R. R. Arat, Ed.). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Torun, M. (2000). *Ud metodu: Gelenekten geleceğe (Oud method: From tradition to the future)*. Çağlar Yayınları.
- Üstünkaya, N. (2025). Türk Müziğinde meşk geleneğinin performans teori bağlamında incelenmesi (An examination of the meşk tradition in Turkish music within the context of performance theory). *Journal of the Music Research Association*, 1(1), 78–94.
- Yavaşca, A. (1998). Türk müziği'nde icra üslupları (Performance styles in Turkish music). *Musikşinas Dergisi*, 71–72.
- Yavuzoğlu, İ., & Kırmızı, E. G. (2025). Vecihe Daryal ve Türk müziğinde kanun-vokal etkileşimi: Eser üzerinden analiz. *Otuzyedi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(1), 38–56.

Görüşme Makalesi

Gelenekten geleceğe Türk Müziği: Prof.Dr. Cenk Güray ile meşk, makam, doğaçlama ve tarihsel müzikoloji üzerine bir görüşme

Orkun Zafer Özgelen¹

Müzik Teorisi Bölümü, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Makam Müziği Devlet Konservatuvarı, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 7 Ağustos 2026

Kabul: 13 Eylül 2026

Online Yayın: 30 Eylül 2026

Anahtar Kelimeler

Cenk Güray

Doğaçlama

Makam teorisi

Meşk

Tarihsel müzikoloji

Türk müziği

Öz

Bu çalışma, Türk müziği teorisi, tarihsel müzikoloji ve icra alanlarındaki çalışmalarıyla tanınan Cenk Güray ile gerçekleştirilen görüşmeden hareketle Türk müziğinin aktarım, kuram, üretim ve gelecek perspektiflerini ele almaktadır. Nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde görüşme tekniğinin kullanıldığı çalışmada, görüşme sırasında ortaya konulan düşünceler ilgili örnekler ve kaynaklarla desteklenerek makale formatında değerlendirilmiştir. Görüşmenin temel eksenlerini meşk sisteminin günümüzdeki işlevi, makam kavramının tonal ve modal sistemlerle ilişkisi, doğaçlama ve taksim müzikal üretimdeki rolü, geleneksel müzik hafızasının çağdaş bestecilik yaklaşımlarıyla ilişkisi, tarihsel müzikolojinin Türk müziği araştırmalarına sağlayabileceği katkılar ve Türk müziğinin geleceği oluşturmaktadır. Güray'ın değerlendirmelerinde meşk, yalnızca repertuar aktarımına dayalı bir öğretim yöntemi değil, teori, icra ve farklı düşünsel alanları bir araya getiren bütüncül bir müzik eğitimi anlayışı olarak öne çıkmaktadır. Makamın ise yalnızca perde dizileri üzerinden değil, ezgisel hareketler ve işlevler doğrultusunda değerlendirilmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Doğaçlama, geleneksel müzik hafızasının icra ve bestecilik yoluyla yeniden üretimini sağlayan temel unsurlardan biri olarak ele alınırken; tarihsel müzikoloji açısından müzik kaynaklarının dönemin edebiyat, felsefe, astronomi, astroloji ve inanç dünyasıyla birlikte okunmasının gerekliliği ortaya konulmaktadır. Görüşme sonucunda Türk müziğinin geleceğinin, geleneğin değişmeden korunmasından ziyade onun üretim mantığının ve düşünsel arka planının anlaşılması ve bu birikimin çağdaş teorik, teknolojik ve yaratıcı imkânlarla yeniden ilişkilendirilmesiyle şekillenebileceği düşüncesi belirginleşmektedir.

2822-3195 / © 2026 TM

Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Özgelen, O.Z. (2026). Gelenekten geleceğe Türk Müziği: Prof.Dr. Cenk Güray ile meşk, makam, doğaçlama ve tarihsel müzikoloji üzerine bir görüşme. *Türk Müziği*, 6(3), 273-282. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.22847022>



Fotoğraf 1. Prof. Dr. Cenk Güray hocamla görüşme sonrası (Yazarın kişisel arşivi, 6 Kasım 2025)

¹ Dr., Müzik Teorisi Bölümü, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Makam Müziği Devlet Konservatuvarı, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye. E-mail: ozgelen@itu.edu.tr ORCID: 0000-0003-3597-7703

Nitel bir çerçeve içinde kaleme alınan çalışmamızda veri toplama amaçlı yararlanılan görüşme tekniği kullanılmıştır (Akman Dömbekci ve Erişen, 2022). Mülakat esnasında Güray'ın verdiği örneklerin detaylandırılması ve kaynaklarla desteklenmesi görüşmenin makaleye dönüşmesi sonrasında yapılmıştır.

Dr. Orkun Zafer Özgelen: Türk müziğinde meşk sistemi, tarihsel süreklilik açısından bugün nasıl bir işlev taşımaktadır?

Prof.Dr. Cenk Güray: Tekrar teşekkür ederim bu imkânı verdiğiniz için ve taltif eden sözlerin için. Sorunun içindeki temel kavramla ilgili düşüncemi açıklayarak başlayım. Meşk geleneğinin tarihsel işlevinin bugüne eskiden daha güçlü bir biçimde yansması gerektiğini düşünüyorum. Neden daha güçlü bir biçimde? Bu hamasi bir şey değil. Modern zamanların ve sonrasının insanları gittikçe kendini sınırlıyor. Ve resmin bütününe görmekte zorlanıyor. Esasında meşk sistemi bize bütüncül bir müzik aktarımı pratiği verir. Ben hep şu örneği veririm; mesela Zekai Dede'nin şöyle bir lüksü olabilir miydi? Ben bir besteciyim ama edebiyatı hiç bilmiyorum' deme lüksü olabilir miydi? Hiç zannetmiyorum. Yani böyle bir soru sormak aklının hiçbir yerinde yoktu. Çünkü doğal olarak edebiyat birikimini, felsefi birikimini, bütün düşünsel alanlardaki birikimi ve müzik birikimini bir arada düşünüyordu bu insanlar. Bütüncül olarak yetişiyorlardı. Sadece Mevlevi meşrep kişilerde yok bu. Belki Mevlevi meşrep kişilerde daha bile derinlikli olmuş olabilir. 200, 300 yıl öncenin müzik insanları aynı zamanda önemli düşünce insanları aynı zamanda edebiyatla ilgili uzmanlıkları var. Bunun dışında onu besleyecek yan alanlarda; mesela pek büyük bir kısmı hattattır. Diğer sanat alanlarıyla da etkileşim içerisindedir. Dolayısıyla Erkan Oğur hocayla söyleşimizde de bahsettiğimiz; müzik nereden başlıyor? doğadaki bir uyumun bir tür yansımasıdır müzik. En nihayetinde doğanın belki de ilk başladığı ana gidiyoruz ve oradaki vahdeti görüyoruz. Ve hep onu arıyoruz esasında. Dolayısıyla o vahdeti bulmak için bütüncül bakmak, bütün birleşenleriyle bakmak gerekiyor. Meşk sistemi bugün daha acil olarak bizim ihtiyacımız. Neden? çünkü örneğin ben müzik teorisinde çalışan biriyim diyelim, makamları iyi kötü bilebilirim. Ama bugün artık 'ben divan edebiyatından çok fazla anlamıyorum' deme lüksüm var. Ve kimse eleştirmeyebilir. Dolayısıyla böyle bir sınırlanmışlık içinde yaşarken, bütünlüğü görebilmek için meşk sistemine daha fazla ihtiyacımız var. Peki nasıl? Bugünün insanı dar zamanlarda yaşıyor. Hem hocalar hem öğrenciler. Bir tür hoca-öğrenci ilişkisi bu değil mi? Üstat ve öğrencisi bir arada çalışacak, uzun zaman geçirecekler. Belki binlerce eseri beraber geçecekler. Değil mi? böyleydi bu olay? Bugün böyle bir zaman var mı? Mesela Sinan benim öğrencim, onunla bir araya geldiğimiz zamanlar belki birkaç saattir en fazla, üstelik başka şehirde yaşıyoruz. Ama yanı şehirdeyken bile sınırlıydı. Dolayısıyla bunun için başka metotlar geliştirmek lazım. Örneğin Ertuğrul Bayraktar hocamızın fikriyle, önce Okan Murat Öztürk hocam sonra ben ve diğer pek çok akademisyen, teorisyen, icracı arkadaşımızın ortak çalışmalarıyla ortaya konmuş olan 'ezgi çekirdeği'² yaklaşımında, geçmişteki bütüncüllüğe dair bir model görüyoruz. Neden? Çünkü bu model sadece bir ezgiyi analiz eden, onun hangi makam olduğunu anlamaya yardımcı olan bir yöntem değil, en küçük bir motifteki özellikten, onun bir cümleye nasıl evirildiği, daha büyük bir esere evirildiği, söz yapısıyla nasıl ilişki kurduğu, nasıl bir ezgi mimarisi oluşturduğunu bu yaklaşımla ortaya koyabiliyoruz. Analiz edebiliyoruz. Tabii işin bilme kısmı ayrı aktarabilme kısmı ayrı. Ezgi çekirdekleri aynı zamanda bunu oldukça anlaşılır, akılda kalıcı ve pratikten beslenen ve pratiği de besleyecek biçimde anlatıyor. Tamamen icrayla bağlantılı bir biçimde anlatıyor. Dolayısıyla bu teorik yaklaşımın, usta-çırak ilişkisi içinde süregiden teorik aktarımı, bunun inşa ettiği ezgisel ve sözel mimariyi ve en küçük yapıdaki yapıdaki özelliğin en büyük yapıya kadar taşındığı estetiği aktarabilmede belli bir mahareti olabileceğine inanıyoruz. Ezgi çekirdeği yöntemine Hüseyini üzerinden şöyle bir örnek verilebilir (Figür 1).

² Ezgi çekirdeklerinin" çalışma prensibini, bir makâma "duyuşsal" benzerlik ve aidiyet gösteren ezgileri üreten bir "algoritmaya" benzetebilmenin mümkün olduğunu tekrar belirtmemiz gerekir. Ezgi çekirdeğinin oluşum prensiplerini ortaya çıkaran kurallar, perdelerin birbirleriyle ilişkileri sonucunda ortaya çıkan işlevleri açısından sınıflandırılabilir. Bu ezgi çekirdeği içindeki "perdeleri", "işlevleri dolayısıyla" dört farklı "perde tipine" ayrılarak açıkladık. Söz konusu perde tipleri; "merkez tanımlayıcı perde/kutb (M)", "ortak tanımlayıcı perde (T)" " , "pekiştirici perde (P)" ve "süsleyici perde (S)" olarak ele alınmıştır.

"Merkez tanımlayıcı" perde olarak adlandırılan perde, "ezgi çekirdeğinin" ana ekseninde-merkezinde yer almaktadır. Bu perdenin çevresindeki "üç ya da dört perde" bu perdeyi merkez/kutb alacak bir biçimde hareket etmekte ve bu perde üzerinde "kararlı bir dengenin" oluşmasını sağlamaktadır. Çoğu kez, "merkez tanımlayıcı perdeyi" merkez/kutb edinen "perde kümesinde" oluşan "kendine özgü" ezgiler, bir makâmı "bu perde üzerinden" şüpheye yer bırakmayacak bir biçimde adlandırabilme niteliğine sahiptir (Bayraktarkatal ve Güray, 2021: 1003-1004).



Figür 1. Hüseyini ezgi çekirdeği örneği (Bayraktarkatal ve Güray, 2021: 1005)

Sadece bu model değil pek çok model var, kıymetli çalışmalar var. Tarihsel gelenekten beslenen ve bugünkü icra teori bağlantısına dair önerisi olan modellerin; eğitim sisteminde, müzik üretimi sisteminde yer alabilmesi; usta-çırak ilişkisinin bugün yaşatılabilmesiyle alakalı önemli bir mesafeyi kat etmemizi sağlayacaktır diye düşünüyorum.

Bugün (Bahçeşehir Üniversitesi Konservatuvarı'nda bir söyleşi) Erkan Oğur hocayla gerçekleştirdiğimiz çalışma da Oğur hocanın müzik ve icraya dair fikirlerinin paylaşımıyla alakalıydı. En nihayetinde Oğur hocayla birebir meşk yapma fırsatı bulamayan kişilerin de bu düşünceleri; bu tip söyleşilerde, söyleşilerden oluşacak kitaplarda veya bunların elektronik ortamlarda oluşturulan kayıtlarıyla dinliyor olabilmelerine fırsat sağlayacaktır. Dolayısıyla burada bir metodoloji gerekiyor. Fakat bu metodolojinin tarihsel süreci doğru tahlil etmesi gerekiyor. Ve günümüze müzik üretimi adına pratik bir şey söylemesi gerekiyor. Sadece tarihi çok iyi analiz etmekle kalmaması, günümüz müzik üretiminde bunu nasıl sağlayacağını da işaret etmesi gerekiyor. Bunun yollarını oluşturursak geçmişteki meşk sisteminin bugün tekrar aktif olarak kullanılmasının yollarını arayabilecek duruma gelebiliriz.

Dr. Orkun Zafer Özgelen: Makam kavramının Türk müziğindeki algısı ile Batı müziğindeki tonalite anlayışı arasında sizce temel farklar nelerdir?

Prof.Dr. Cenk Güray: Buradaki temel sorun tonal sistem, modal sistem ve makamsal sistem arasındaki alışverişleri işaret ediyor. Dolayısıyla ben bunların hepsini kapsayacak cevaplar vereyim, yine tatmin edici olmazsa ek sorular da alabiliriz. Bu sistemlerin genel farklılıkları; mesela tonal sistem zaman içinde belirli derecelerin ön plana çıktığı bir tür dizidir. Belirli dereceler üzerinden hareket eden ama hareketinin ezgisel formülünü bilmediğimiz ama en nihayetinde hareketinin temel kırılma noktalarında dizinin dereceleri olan bir tür üretim biçimidir. Modalite ise esasında o derecelerin oluşmasında belirli ezgisel fonksiyonları da ihtiva eden bir ezgi yapıları sınıflandırmasıdır. Bu ikisi arasında yoğun bir geçişkenlik vardır. Tonal armoni, modal armoni gibi alanlar bu geçişkenliğe dair bir sürü şey ihtiva eder. Yani bir modalite üzerinden bir tür çok seslendirme düşündüğümüz zaman oradaki ezgiye dair bazı temel hareketleri de göz önüne alırız. Tonalitede ise o hareketlerin yoğunlaştığı bazı merkezleri göz önüne alırız. Dolayısıyla aynı bağlamda her ikisinin birbiriyle kaynaştığı noktalar da olabilir. Her ikisi de şu an itibarıyla polifonik düşünce üreten yerler olarak görünebilir. Makam teorisinin genel gelişimi bu yönde ilerlememiş. Başlangıç olarak modal, ezgisel yapılar ki onlar daha çok kilise modları üzerinden hareket ediyor ama belirli ezgi formülleri var orada. Ezgisel kalıplar var. Kilise modlarının Avrupa'da ilerlediği yönde benzer bir ezgi kalıbı fikriyle ilerlemiş. Ama zaman içinde modlardaki ezgisel hareketlerin daha geri planda kalması ve tonal sistemden etkileşimle derecelerin ön plana çıkıyor olması ve bu derecelerle beraber ezgisel hareketlerin ve kalıpların bir anlam kazanıyor olması makam sistemini bu düşünceden ayırmış. Makam sisteminin ise 19. yüzyıla kadar hiçbir zaman bir dizi derecesi üstünde ilerlememiş. Ezgi formülü olarak anlatılmış. Tabii ki bazı perdeler burada ön plana çıkmış ama bu perdeler Batı müziğindeki karşılıkları gibi bir tür gerilim-çözülüm ilişkisinin aktörü olmamış. Her ne kadar doğal duyuştaki bir gerilim-çözülüm olsa bile, onlar ezgiyi Batı müziğinden gelen fonksiyonların dışında farklı fonksiyonlarla tanımlama gibi bir işleve sahip olmuş. En nihayetinde tonal sistemin ve modal sistemin işlevsel sesleri makam müziği tarafında birebir aynı işlevlerle karşılık bulmamış, işlevler değişmiş ve bu işlevlerle örtüşen sesler değişmiştir. 19. yüzyılda ise özellikle Batı müziğindeki tonal sistemin, belki biraz modal sistemin etkileşimleriyle ortaya çıkan bir teorik anlayış makam müziği üzerinde etki göstermeye başlamış. Rauf yekta, Hüseyin Sadettin Arel, Suphi Ezgi gibi isimlerin teorilerini zaten çok iyi biliyoruz. Ve böylelikle Batı müziğindeki işlevsellikler üzerinden alınan örnekler makam müziğine uyarlanmaya gayret edilmiş. O müzikal yapının temel özellikleri çok fazla analiz edilmeden, başka bir müziğin özellikleri o yapıyla entegre edilmeye çalışılmış. Burada çok başarılı sonuçlar da olabilir. Ama en nihayetinde belirli bir yabancılaşma olduğu da hepimizin malumu. Bugün geldiğimiz noktada kendi fonksiyonlarıyla, ezgisel hareketleriyle, bu hareketler üzerinde oluşan formlarla beraber makamsal müziği tekrar

anlamamıza yönelik yeni yaklaşımlar yeni teorilerin ortaya çıktığını görüyoruz. Tamamıyla kendi doğasından kaynaklı özgün yaklaşımlar ortaya çıkıyor. Sizlerin de bu konu da kıymetli çalışmaları var tebrik ediyorum. Dolayısıyla bu süreci incelediğimiz zaman çok doğal olarak başlamış ama sonra bir miktar da yabancılaşmayla beraber birbirine uyuşturulmaya, terkip edilmeye çalışılmıştır. En nihayetinde bu yabancılaşmayla çok doğru sonuçlar da ortaya çıkmamış. Günümüz teorik yaklaşımları dediğimiz zaman Türkiye dışındaki dünyada oluşan bazı müzik teorisi yaklaşımları var. Onlar da daha bütüncül, sadece tonal sistem onunla bağlantılı bir modal sistem fikrinin daha dışına çıkmış teorik yaklaşımlar var. Ve bu yaklaşımlar sadece Batı müziğinin içindeki ezgisel hareketleri çözümlemeye ve buradan bir polifoni üretmeye yönelik değil, pek çok mikrotonal sistemi de belirli bir teorik yaklaşımda analiz etmeye yönelik çalışmalar. Mesela çok popüler shenker analizi. Bu analiz makam müziğine uyarlanabilmektedir. Örnekler var. Ülkemizde de bu çalışmalar yapılıyor. Ben daha fazla şu yöne önem vermek gerektiğini düşünüyorum; müziğin kendisini, özünü anlamaktan kaynaklı yeni teorik yaklaşımlar. Elbette bu dünyadaki pek çok teorik yaklaşımlarla etkileşim halinde olacaktır. Bu artık kaçınılmaz. Mesela biz Ertuğrul Bayraktar hocamla iki hafta sonra Viyana'ya gidiyoruz. Müzik teorisi sempozyumuna bizi de davet ettiler. Binary harmony üzerine. Yani ikili ya da çift armoni. Temel iki sesin oluşturduğu armonik özellikler, oradaki bazı erken dönem müziklerinde görülen paralel yürüyüşlerin içinde üretilen birli beşli gibi armoniklerin aktif olduğu çok seslendirme hareketleri de bunun içinde. Hatta ülkemizde de bununla alakalı Muzaffer Sarısözen hocanın Ankara Devlet Konservatuvarı'nda yaptığı derlemelerde bazı paralel beşli yürüyüşler vs. vardır. Kemal İlerici armonisinin iki ses üzerine dayanan bir tarafı da var. Temel ses ve o derecelerin aktarımı üzerinden ortaya konan bir tarafı da var. Bunlar da bu anlayışın içinde. Dolayısıyla binary harmony üzerinde çalışan pek çok kişi birbiriyle etkileşim halinde artık. Bir baktım programa dünyanın pek çok ülkesinden kişiler geliyor. Ve en nihayetinde herkes kendi müziğinden örnekler getirecek. Ve belki de orada Orta Avrupa'nın Alp dağlarındaki müziğine dair bir örnek belki bize bir yol açacak. Ama kendi müzikal repertuarımızın özelliklerini doğru anladıktan sonra burayla etkileşimde halinde olmak bizim de ufukumuzu açacaktır. Hem geleceğe dair bakış açımızı genişletecektir hem de geçmişle bağlantımızı güçlü şekilde devam ettirecektir.

Dr. Orkun Zafer Özgelen: Müzik kültürümüzde doğaçlamanın (taksim) tarihsel rolü ve günümüzdeki işlevi nasıl değerlendirilebilir? ve çağdaş bestecilik teknikleriyle bu geleneksel müzik hafızası nasıl buluşur?

Prof.Dr. Cenk Güray: Müziğimizin esası doğaçlamaya dayanıyor. Bunu iki yönde söylüyorum. Birincisi sadece doğaçlamaya dayalı belirli müzikal türler var. Bunlar pek çok defalar form da teşkil ediyor. Mesela daha önce üstünde durmadığım bir alan benim için önemli bir kanıt teşkil etti o da; Kur'an tecvidi. Biz şimdi Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesinde bir tez yürütüyoruz. Yazarı Hamit Ömer Ekicim'in doktora tezi.³ Ve bu doktora tezi esnasında Kur'an tecvidinin ne kadar güçlü bir form yapısına dayandığı, yani esasında doğaçlama olarak ortaya konan bir müziğin çok güçlü bir formu da teşkil edebileceğine dair detaylarla karşılaştık, İsmail Biçer hocanın icraları üzerinden. Belirli doğaçlama hatları var ama o doğaçlama hatlarının bir araya gelmesiyle beraber büyük bir form oluşuyor. Ve o uzunluğuna kısalığına göre bir sureyi ya da bir ayeti oluşturuyor. Bu tip örnekleri çoğaltabiliriz. Yani doğaçlama bizim müziğimizde çok kritik ve önemli ve o an için icra edilen bir besteleme tekniği gibi de geliyor bana. Mesela bugün Murat Salim Tokaç hocanın taksimlerinde bir kompozisyon ürünü olduğuna dair birçok detayla karşılaşsınız. Başlangıç kısmı, ilerleme, genişleme kısmı, meyan bölümü köprüleri vs. Taksim de bu anlamda bir form teşkil eder. Ve doğaçlama olması bu form yapısına dair hiçbir tereddütü de ortaya koymaz tam aksine bu formu temsil eden icracılara biz 'iyi icracı' deriz. Bunun dışında bestecilik, başta da bahsettiğimiz gibi meşk geleneğiyle geliyor ve eser üzerinden hareket ediliyor. Yani bir besteci ustalarından öğrendiklerini hatırlayarak yeni eserler üretiyor. Ve bunun da başlangıcı o bilgisine dair doğaçlama ezgileri üretebilme kapasitesine dayanıyor. Bunun birinci şartı; repertuarı çok iyi bilmesi, ikinci şart; teoriyi iyi bilmesi ki bu repertuar içinden nasıl yeni bir ürünü ortaya çıkaracağını ona anlatan teoridir. Teorinin hem ezgi üretimi kısmıdır hem formu ortaya çıkarma kısmıdır hem makamı anlama kısmıdır. Dolayısıyla bizim geleneğimizde bir besteci eser bestelediği zaman eline kâğıdı alıp 'şu ölçüyü şöyle yazayım vs' demekten daha çok ezgi

³ Bkz. Ekicim, H. Ö. (2025). Kur'an tilavetinde makam kullanımının ezgi çekirdeği modeliyle analizinden hareketle yapay zekâ destekli ezgi üretimi: Hâfız İsmail Biçer örneği. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.

üretmek ve deneyerek beste yapar. Sözlü bir şey tasarlayacaksa şiiri alır veya çalgısal bir şey yapacaksa çalgısını eline alır ve ona göre düşündüğü makamdan ezgi üretmeye başlar. Veya kafasında bir anahtar ezgi vardır, onu genişletir. Esasında buradaki süreç te bir doğaçlama süreçtir. Temelinde doğaçlama vardır en azından. Ama bu doğaçlamaların nihayetinde doğaçlamalar bir fikre doğru evrilir ve bu fikirler nota vasıtasıyla kaydedilebilir, sabitlenebilir ve bir beste oluşur. Ama biliriz ki bunun arka planında gelenekten gelen çok güçlü bir beslenme vardır, hafıza vardır. Ve o hafızadan beslendiği için bu kişi böyle ezgiler üretebilmektedir. En nihayetinde doğaçlama ve taksim bu yönüyle bizim müziğimizin üretim aracıdır, canlı kalma aracıdır ve aktarılma aracıdır. Bunu rahatlıkla söyleyebilirim. Yani müziğimiz aktarılabilirse ve yaşatılabilirse bunu biz doğaçlamaya borçluyuz. Çünkü doğaçlama bizim hafızamızın o andaki karşılığıdır.

Sorunun diğer bölümüne gelirsek; çağdaş bestecilik teknikleriyle bu geleneksel müzik hafızası nasıl buluşur? bunu da bir önceki soruya bağlayarak cevaplayacağım. Eğer bir besteci müziğin özünden ortaya çıkan bir teoriyi anlayarak hareket ediyorsa, yani mesela makam algısını makam müzik kültürünün için gelen bir teorik yaklaşımla algılayıp, o yaklaşımın sirayet ettiği eserleri doğru analiz edip bunları çağdaş bestecilik anlayışlarıyla (mesela atonal müzik, on iki ton besteciliği gibi) değişik anlayışlarla bezeyerek bir sonuca gitmeye çalışıyorsa burada başarılı olmaması için hiçbir sebep yoktur. Çok enteresan ürünler ortaya çıkabiliyor. Bizim Ankara Devlet Konservatuvarı'nda çok kıymetli besteciler ve öğrenciler var. Ve ben bu deneyimleri çok seviyorum. Bizde Muammer Sun, Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Ferit Alnar, Necil Kazım Akses ekolleri var. Onların bıraktığı alt yapı üzerinden yeni teknikleri, yeni arayışları da devreye sokarak çok enteresan eserler ortaya koyan hem hocalarımız hem de öğrencilerimiz var. Ben onları yakinen takip ediyorum. Mutlaka diğer kurumlarda da çok kıymetli işler çıkmaktadır. Senin mesela bir çalışmanı yeni duydum.⁴ Bu durumun önü çok açık ama mesele müziğe kaynaklık eden hafızayı doğru anlamak. Bunu biz sadece bir müzik malzemesi olarak görüp çağdaş tekniklerle birleştirelim diye bakarsak buradan bir yere gidemeyiz. Buradaki teoriyi doğru anlayıp, bestecilik için kullandığımız anlayışı o teoriden yapılandırmalıyız. Ankara Devlet Konservatuvarı'na sıklıkla gelen bir eleştiri vardır. Özellikle Türk beşleriyle ilgili. Hepsini saygıyla anıyorum. Pek çok noktada haksızlık yapıldığını düşünüyorum. Mesela şöyle bir genel söylem vardır; türküler çok seslendirdiler. Sen de bu konuyla ilgilisin, ben hepsinin müziklerini dinliyorum okuyorum. Hepsinin anlayışı birbirinden farklı. Hiçbiri de 'şöyle bir ezgi var buna ikinci bir ses yazayım' diye meseleye böyle bir basitlikte bakmamış, böyle bir yüzeysellikte bakmamış. Arka planındaki notlarda yoğun analizler, yoğun araştırma çalışmaları, yoğun egzersizler ve daha iyisini yapma çabasını görüyoruz. İşin bir kısmı çok seslendirme ama bir taraftan da orkestrasyon. Orkestra tercihleri o kadar farklı ki hepsinin. Hepsinin kişiliğini görebiliyorsunuz. Yani bu öyle 'piyano başına oturayım şu ezgiye bir ses yazayım, orkestra çalsın' gibi bir şey değil ama böyle bir hafiflik içinde anlatılıyor. Çok üzülüyorum. Böylelikle bu kişilerin emekleri de görmezden geliniyor bazen. Hepsi çok emek vermiş. Bu çalışmalar sonucunda da bugünkü anlamda bir müzik kültürü oluşmuş. Mesela Adnan Saygun'un Karadeniz bölgesinden Darüelhan derlemelerinin notasyonları var. Ben bu kadar kemeçe notasyonu hiç görmedim. Vardır belki ama ben görmedim. Ama Saygun'un yaptığı işin kıymetini azaltmaz bu. O derlemeler üzerinden horon yazıyor orkestra için. Dolayısıyla bu şekilde bizim hocalarımızın meseleye yaklaştığı ciddiyette ve o özden beslenen bir anlayışla bakarsak buradan çok güzel sonuçlar çıkabileceğini düşünüyorum.

Dr. Orkun Zafer Özgelen: Türk müziği araştırmalarında “tarihsel müzikoloji” yaklaşımını benimsemek sizce ne tür yeni ufuklar açar?

Prof.Dr. Cenk Güray: Bu güzel soru için teşekkür ederim. Bir örnek üzerinden gideyim. 15. yüzyıl müzik teorisi kaynaklarıyla ilgili çalışıyorum, âvâze diye bir kavram var. Bu âvâzeler yedi adet gezegenle örtüşüyor. 12 ana makam 12 ay ve burçla, dört şube dört unsurla birleşiyor. Bazen de İranî kaynakla 24 şube olabiliyor. Âvâzeyi bir türlü anlayamamıştık. Nasıl oluyor? Gezegenlerle ilişkilendiriliyor ama bu metodolojik bir ayırım değil. Orada bu kavramı makamla ayıran bir şey olması gerekiyordu. Bir âvâze neden âvâze denir? mesela Gerdaniye. Edvar kitaplarında genel geçer bir tabir vardı; iki makamın birbirine terkip edilmesiyle bir âvâze oluşuyor diye. Ben bunu çözdim demeyim ama

⁴ Üzeyir Hacıbeyli XVII Beynelxalq Musiqi Festivali. Dostluq Konserti. Tarzenin (Tar ve halk çalgıları orkestrası için) premieri. 2025. https://www.youtube.com/watch?v=cz5_qu0YP-Q

en azından nasıl bir fikriyatla ortaya konduğunu, aynı dönem yazılmış olan ilm-i nücûm yani astroloji kaynaklarından yaklaştım. Makamlar yıldız hareketleriyle değişkenlik göstermeyen burçlara dayalı ve daha doğrusal hareketler. Oysaki âvâzeler gezegenlerin burçlarla ilişkisine göre değişkenlik gösteren, belirli zamanlarda farklı özellikler gösterebilen bir esneklik içeriyor. Bunun yanında bir de doğrusal ezgi hareketlerinden daha çok başladığı noktaya dönen bazı ezgi hareketleri de taşıyor. Dolayısıyla daha devrîsel bir anlayışla Antik Yunan'daki yedili harmoni sistemine daha çok benziyor. Diğer tarafta on ikili bir sistem var ona da makamlar benziyor. Buradaki o devrîsel özelliği nasıl anlayabiliriz? Belki Gerdaniye'yi anlatırken Rast hareketiyle başlaması kendi içinde Rast hareketinin bir dönüşüm içererek tekrar Rast perdesine gitmesi fakat perdelerle beraber Hüseyini'nin bitiş hareketiyle tamamlanması. Yani Gerdaniye ve Rast perdeleri arasında bir tür döngüsel hareketlilik ve bu döngüsel hareketin Rast fikriyatıyla başlayıp Hüseyini fikriyatıyla bitmiş olması. Yani doğrusal bir seyirle bu makamı anlatamıyorsunuz, kendi içindeki Rast hareketinin katmanını Hüseyini katmanı ile buluşturarak, birbiriyle temas eden iki daire halinde anlatmak daha makul görünüyor. Dolayısıyla ben bunu ilm-i nücûm kaynaklarına bakmasam çözümleyemeyecektim. Bu arada yine aynı dönemdeki edebiyat kaynaklarına baktığımızda da mesela Kaygusuz Abdal aşağı yukarı aynı dönemlerdedir, yıldız sembolizmalarıyla ilgili bir sürü şiirini görürsünüz. Yine o dönemin gezginlerinin notları gerek inanç sisteminde gerek sosyal hayatın belirli yerlerinde o evrenden, kozmik gelenekten kaynaklı bir tür mistik anlayışın hâkim olduğunu bize anlatır. Hatta devir fikrinin hâkim olduğunu görebiliriz. Hatta sema, semah gibi gelenekler o dönem itibarıyla sıklıkla görülebilmektedir. Dolayısıyla Mevlevî menakıplarından tutun, diğer menakıpnamelere, inançsal eserlere, ilm-i nücûm kitaplarına ve bunun yanında medresede okutulan astronomi kitaplarına, orada da belirli evrensel ilkeler müzikle örtüşmekte ve bütün o tarihsel detayları ihtiva eden her bir kaynağa hâkim olmadan müzik düşüncesini anlamak çok mümkün değildir. Çünkü müzik düşüncesi bir taraftan matematikle, bir taraftan fizikle bir taraftan felsefeyle ilişkilendirilir. Hangi noktaya gelmeye çalışıyorum? esasında tarihsel müzikoloji çalışmaları ilk soruda bahsettiğimiz gibi müziğe dair resmin bütününe görmemiz için çok önemli. Parçaları oradan topluyoruz çünkü. Ama bunu yaparken sadece müzik kaynaklarıyla sınırlı kalmamız gerekiyor. O dönemin bütün kaynaklarının çapraz okuması yap-boz gibi görünen bazı noktaların bizim için meçhul kısımlarının aydınlatılmasında çok önemli. Mesela bir âvâzenin bir gezegenle ilişkisini ben nasıl ispatlayacağım? müzik teorisi kitabında böyle bir bilgi var ama ben bunu ne yapacağım? ama ilm-i nücûm kaynaklarına baktığım zaman gezegenlerin değişimlerine göre hangi unsurların etkin olmaya başladığını görebiliyorum. Dört unsurdan hangisi daha etkin? hangi burç ön plana çıkıyor? görebiliyorum. O zaman o âvâze üzerinde burçla ilgili makamların tarihlerde daha baskın olduğunu, belli tarihlerde su unsuru yerine ateş unsurunun daha baskın olduğunu gözlemleyebiliyorum. En nihayetinde bunu okumasam sadece müzik teorisi kaynağından bunu anlamam mümkün değil. O dönemki kişiler bütün resmi görebiliyorlardı. Ve bu meselenin farkındalardı. Ama bu bilgiler bizim için artık aşikâr değil. Ama o dönemin anlayışıyla bunları incelediğimiz zaman şifreleri çözmek o kadar zor değil. En azından bir miktar dokunabiliyoruz o dönemin müziğine. Birebir o dönemin insanı olamayız. Ama anlayışımızı genişleterek o dönemi doğru anlamaya çalışabiliriz. Buradaki esas esprî o dönemi tamamıyla anlamak değil, bu müzik kültürünün özelliklerinden günümüze ne getirebiliriz? daha fazla neyi taşıyabiliriz? çünkü günümüz insanındaki bu zamansal daralma, kategorileştirme noktasında bilgisel daralma, güncel bilgilerin bombardımanı altında esas özü kaybetme gibi riskler ancak bütün evrensel resmi gördüğümüz zaman bizim için giderilebilecek bir noktaya geliyor. Bunun için tarih kaynaklarına bütüncül bir bakışla bakmaya ihtiyacımız var.

Dr. Orkun Zafer Özgelen: Türk müziğinin geleceğini, hem akademik hem icra bakımından nasıl görüyorsunuz?

Prof.Dr. Cenk Güray: Ben her zaman kişiliğim gereği umutlu bakma taraftarıyım. Pek çok tartışmasa şunları duyuyoruz: 'eski müzik artık ortadan kayboldu, klasik Türk müziği artık üretilmiyor, halk müziği pop müzikle karıştı' gibi fikirlerle karşılaşıyoruz. Bunlarla ilgili belirli noktalarda haklı gördüğüm hususlar olsa da ben müzik dünyamızı çok dinamik ve umut verici görüyorum. Mesela halk müziği açısından bu noktada daha bile hareketli bir müzik dünyası gördüğümü söyleyebilirim. Çünkü bugün bakıyoruz besteciler var, aşıklık geleneğinin devamı niteliğinde temsilci var. Mesela Musa Eroğlu hem bir müzik adamı hem de aşıklık geleneğinden beslenerek yeni eserler ortaya koyan bir üretici.

Erkan Oğur halk müziği geleneğinden beslenerek yeni müzikler ortaya koyan bir kişi. Dolayısıyla halk müziği alanında böyle bir hareketlilikten bahsetmek mümkün. Klasik Türk müziği alanında bu hareketlilik biraz daha sakin görünse bile enteresan çalışmalara rastlayabiliyoruz. İncesaz gibi toplulukların yaptığı çalışmalar gelenekten çok kopuk değil. Kültür bakanlığı korolarının, mesela bizim Murat Salim Tokaç hocayla beraber oluşturduğumuz araştırma uygulama topluluğu araştırma temelli çalışmalar yapmaktadır. Geleceğe güzel bir perspektif açan bir topluluk. Bunun dışında üniversiteler içindeki icra heyetleri geleneğe sahip çıkan ve yeni bestelerin önünü açan fikirlerle bu alanı bezemektedirler. Mesela Göksel Baktagir, Derya Türkan, Yurdal Tokcan, Murat Salim Tokaç, Tahir Aydoğdu gibi kişiler hem icra alanında hem bestecilik alanında üretimler yaparak klasik Türk müziği olarak tabir ettiğimiz alanı canlı tutmaktadırlar. Bu arada ben temel olarak hiçbir zaman ayırım noktasında değilim. Bütün müzik kültürlerinin ortak bir etkileşim halinde olduğunu düşünüyorum. Ancak form, üslup özelliklerinin de böyle bir ortaklık fikri içinde kaybedilmemesi gerektiğini düşünüyorum. Yani klasik Türk müziği denilen bir alan varsa kendi özellikleriyle korunmalı ama bu alanın halk müziğiyle bağlantısı da koparılmamalı. Bunun yanında vazgeçilmez bir durum olan batı müziğiyle etkileşimler, dünya müzikleriyle etkileşimler ise hiç olmadığı kadar fazla. Çünkü artık bu imkanlar o kadar fazla ki herkes her yere gidebiliyor, bütün dünya bir arada. Mesela çok rahatlıkla bir İtalyan müzisyenle bir proje yapabilirsiniz. Önce uzaktan başlarsınız, kayıtlar yaparsınız daha sonra bir araya gelebilirsiniz. Bir sürü imkân var. Akademik alan ise beni daha da umutlandırıyor. Mesela biz demin de konuştuk, biz ikinci kuşak akademisyenler olarak görebiliriz kendimizi. Bir önceki kuşak; Ruhi Ayangil, Şehvar Beşiroğlu, Hakan Cevher, Gülçin Yahya Kaçar gibi hocalar akademik silsileyi bütünüyle işaret ederek ve hatmederek kendi kariyerlerini oluşturmuş ilk kuşağı belki de. Ondan önce de örneklerimiz var tabii mesela yurtdışı doktoralı Güntekin Oransay. Ama kuşak olarak bu kuşak ilk olabilir. Çünkü o dönemin şartları içinde sanatkarlık üzerinden akademiye bir geçiş vardı. Mesela Alaeddin Yavaşca hocanın ‘profesör’ ünvanına sahip olması akademik süreç içinde değildi. Sanatsal birikimden kaynaklı payeler orada oluşuyordu ve tabii ki fazlasıyla hak ediyordu. Biz ikinci kuşağız. İlk kuşak zemini oluşturdu. Şu an üretim vakti ve üretimlerin bizim kuşaktan itibaren de geliştiğini görüyorum. Bu sayısal olarak da içerik olarak böyle. Her ürünün bilimsel olarak müthiş katkılar yapan ürünler olarak görmeyebiliriz. Daha başarılı olan vardır, daha mütevazı çalışmalar vardır. Hepsinin meselenin üzerine bir taş koyduğunu gözlemleyebiliyorum. Ve bunların sayısal olarak çokluğu üzerine gelecek çalışmaların da zeminini güçlendirecektir. En nihayetinde akademinin gelişimi zaten böyle olacaktır. Dolayısıyla şu an başlayan süreç benim için çok daha zengin sonuçların çıkmaya başlayacağını bir habercisi gibi. Kendi çalışmalarında da görüyorum. Mesela bazı çalışmalarım içime daha fazla siniyor, bazısında hala bazı sorunlar görüyorum. Bu çok doğal bir şey, hepimiz bunu yaşıyor olabiliriz, daha iyisini yapmaya çalışıyorum. Kendi öğrencilerimi daha iyisini yapmaya ve beni de geçmeleri adına teşvik etmeye çalışıyorum. Ve burada belli sayıda çalışmalar ortaya çıkıyor, bunların bir kısmı o alanda daha fazla bir kısmı daha az etki yaratacak, yönleri tekrar tasarlayacağız tekrar düşünceğiz ve hep beraber daha iyisini yapacağız. En nihayetinde bu şekilde bir zenginlik oluşturacağız diye düşünüyorum. Ben her zaman şunu öne sürdüm; Anadolu müzik kültüründeki zenginlikler sadece Anadolu’ya ait değil. Dünyanın en önemli noktalarından biri burası. Medeniyetlerin, kültürlerarası etkileşimlerin en fazla olduğu çok önemli bir yer. Ve buradaki kültür resmin eksik kalan parçasını tamamlamaya yetecek malzemeyi sağlayabilir. Benim umudum burada. O yüzden çok umutlu bakıyorum.

Sonuç

Cenk Güray ile gerçekleştirilen bu görüşme, Türk müziğinin geçmişten günümüze uzanan aktarım, kuram ve üretim süreçlerinin birbirinden bağımsız alanlar olarak değil, ortak bir müzik hafızasının farklı görünüşleri olarak değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Görüşmede ele alınan meşk, makam, doğaçlama, tarihsel müzikoloji ve Türk müziğinin geleceği başlıkları, farklı sorun alanlarına temas etmekle birlikte, temelde geleneğin nasıl anlaşılması, aktarılması ve çağdaş müzik dünyası içerisinde nasıl yeniden üretilebileceği sorusunda birleşmektedir. Bu bağlamda gelenek, yalnızca geçmişten devralınan ve korunması gereken sabit bir repertuar bütünü olarak değil; icra, teori, hafıza ve üretim arasındaki etkileşim sayesinde süreklilik kazanan dinamik bir yapı olarak belirginleşmektedir.

Görüşmenin öne çıkan düşüncelerinden biri, meşk sisteminin yalnızca eser aktarımına dayalı bir öğretim yöntemi olmadığı, müzik insanının farklı bilgi ve sanat alanlarıyla ilişki kurmasını sağlayan bütüncül bir eğitim anlayışını temsil ettiğidir. Güray'ın değerlendirmeleri, modern uzmanlaşmanın oluşturduğu sınırlı bilgi alanlarına karşı meşkin temsil ettiği bütüncüllüğün günümüzde yeniden düşünülmesi gerektiğine işaret etmektedir. Bununla birlikte tarihsel meşk pratiğinin geçmişteki biçimiyle yeniden kurulmasının günümüzün zaman, mekân ve eğitim koşulları içerisinde güç olduğu da kabul edilmektedir. Bu nedenle “ezgi çekirdeği” gibi teori ile icra arasındaki ilişkiyi güçlendiren modeller ile kayıt, söyleşi ve elektronik aktarım imkânlarının geleneksel usta-çırak ilişkisinin çağdaş koşullardaki devamlılığı açısından işlevsel olabileceği düşünülmektedir.

Görüşmede makam teorisi konusunda ortaya çıkan yaklaşım da benzer biçimde müziğin kendi iç dinamiklerinin merkeze alınması gerektiği düşüncesine dayanmaktadır. Makamın yalnızca perde dizileri ve dereceler üzerinden açıklanması yerine, ezgisel hareket, işlev ve kalıplarla birlikte değerlendirilmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Özellikle 19. yüzyıldan itibaren Batı müziği teorisinin kavram ve modelleriyle kurulan ilişkinin Türk makam müziği teorisi üzerindeki etkileri tartışılırken, çağdaş teorik arayışların makam müziğinin kendi üretim mantığını ve ezgisel özelliklerini açıklayabilecek modeller geliştirmesinin önemi ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte bu yaklaşım, farklı müzik teorileriyle etkileşimi reddeden kapalı bir anlayıştan ziyade, öncelikle incelenen müziğin özgün yapısını kavrayarak farklı teorik yaklaşımlarla ilişki kurulmasını önermektedir.

Doğaçlama ise görüşmede Türk müziğinin yalnızca belirli bir icra pratiği olarak değil, müzikal hafızanın üretime dönüştüğü temel alanlardan biri olarak değerlendirilmektedir. Taksim ve diğer doğaçlama pratiklerinde görülen biçimsel örgütlenme, doğaçlama ile kompozisyon arasındaki sınırların düşünüldüğünden daha geçirgen olduğunu göstermektedir. Güray'ın ifadesiyle doğaçlamanın müzikal hafızanın “o andaki karşılığı” olması, geleneğin tekrar yoluyla değil, her icrada yeniden üretilerek sürdürüldüğünü düşündürmektedir. Bu bakımdan çağdaş bestecilik ile geleneksel müzik hafızasının buluşması da geleneksel malzemenin yüzeysel biçimde çağdaş tekniklerle bir araya getirilmesinden ziyade, söz konusu müziğin teorik ve estetik yapısının anlaşılmasıyla mümkün görünmektedir.

Görüşmenin tarihsel müzikolojiye ilişkin bölümü ise Türk müziğinin geçmişini anlamada disiplinler arası ve çapraz okumalara duyulan gereksinimi belirginleştirmektedir. Müzik teorisi kaynaklarının dönemin astronomi, astroloji, edebiyat, felsefe ve inanç dünyasına ait metinlerle birlikte değerlendirilmesi, tarihsel kavramların yalnızca günümüz teorik kategorileri üzerinden açıklanmasının oluşturabileceği sınırlılıkları aşmaya imkân vermektedir. Güray'ın âvâze kavramı üzerinden verdiği örnek, tarihsel müzikolojinin yalnızca geçmişe ait bilgileri tespit eden bir alan olmadığını; kavramların ortaya çıktıkları düşünsel evren içerisindeki anlamlarını yeniden kurmaya çalışan bir yaklaşım olduğunu göstermektedir.

Bütün bu değerlendirmeler Türk müziğinin geleceğine ilişkin görüşlerle birlikte düşünüldüğünde, görüşmenin temelinde geçmiş ile gelecek arasında doğrusal değil, üretken bir süreklilik fikrinin bulunduğu söylenebilir. Güray, Türk müziğinin gerek icra gerekse akademik üretim bakımından canlılığını koruduğunu; farklı geleneklerin ve dünya müziklerinin giderek artan etkileşiminin yeni olanaklar yarattığını belirtirken, bu etkileşim içerisinde form ve üslup özelliklerinin kaybedilmemesi gerektiğine dikkat çekmektedir. Akademik alandaki üretimlerin artmasını da gelecekte daha nitelikli çalışmaların ortaya çıkmasına zemin hazırlayan bir birikim süreci olarak değerlendirmektedir.

Sonuç olarak görüşmeden hareketle Türk müziğinin sürekliliğinin, geleneği değişmeden muhafaza etmekten çok geleneğin üretim mantığını, hafızasını ve düşünsel arka planını anlayarak onu yeni koşullar içerisinde yeniden işletebilme becerisine bağlı olduğu söylenebilir. Meşk bu hafızanın aktarımını, makam teorisi müziğin iç örgütlenmesini, doğaçlama hafızanın yaratıcı biçimde yeniden üretimini, tarihsel müzikoloji ise bütün bu unsurların tarihsel ve düşünsel bağlamlarının anlaşılmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla Türk müziğinin geleceği açısından temel mesele, geçmiş ile çağdaşlık arasında bir tercih yapmak değil; geçmişten devralınan bilgi ve deneyimi çağdaş teorik, teknolojik ve yaratıcı imkânlarla ilişkilendirebilecek yöntemler geliştirmektir. Bu açıdan Güray'ın görüşleri, Türk müziğinin geleceğine yönelik yaklaşımın koruma kadar anlama, aktarım kadar üretme ve gelenek kadar yenilenme kavramları üzerine kurulması gerektiğini ortaya koymaktadır.

Prof. Dr. Cenk Güray Biyografisi

Prof. Dr. **Cenk Güray**, 1973 yılında Ankara’da doğdu. Anadolu’nun geleneksel müzik kültürüne, bir yandan bu kültürün temel çalgılarından bağlamayı icra ederek, diğer yandan müzikoloji ve müzik teorisi alanındaki akademik çalışmalarıyla katkı sunmaktadır. Mühendislik, yapay zekâ, müzikoloji, Türk din musikisi, makam teorisi ve geleneksel müzik icrasını bir araya getiren disiplinlerarası akademik geçmişi, çalışmalarının ayırt edici özelliklerinden biridir. Orta Doğu Teknik Üniversitesi Maden Mühendisliği Bölümü’nden 1995 yılında mezun

olan Güray, aynı bölümde yüksek lisansını 1998, doktorasını ise 2003 yılında tamamladı. Mühendislik alanındaki eğitiminin ardından akademik ilgisini müzikoloji ve müzik teorisine yöneltti. Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Anabilim Dalı’ndaki yüksek lisans eğitimini 2006 yılında “Makam Yapılarını Yansıtan Bir Model Önerisi İçin Yapay Zekâ Tekniklerinin Kullanımı” başlıklı teziyle tamamladı. Bu çalışma, geleneksel makam yapılarını yapay zekâ teknikleri aracılığıyla ele alması bakımından Güray’ın mühendislik altyapısı ile müzikolojik çalışmalarını buluşturan disiplinlerarası yaklaşımının erken örneklerinden birini oluşturdu. 2006 yılında Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk Din Musikisi Anabilim Dalı’nda doktora çalışmalarına başlayan Güray, bu eğitimini 2012 yılında “Anadolu’daki İnanç ve Müzik İlişkisinin Sema-Semah Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi” başlıklı teziyle tamamladı. Bu çalışmalar doğrultusunda araştırmaları; Anadolu’daki müzik ve inanç ilişkileri, semâ ve semah gelenekleri, Türk din musikisi, Alevilik-Bektaşilik, geleneksel Türk müziği teorisi, makam ve edvâr geleneği, Osmanlı-Türk müzik kültürü ve farklı tarihsel ve kültürel coğrafyalardaki makam geleneklerinin karşılaştırılması gibi alanlarda yoğunlaştı. Güray’ın bilimsel çalışmalarının önemli eksenlerinden birini, Anadolu ve çevre coğrafyalardaki müzik kültürlerini tarih, inanç, kültür, teori ve icra arasındaki ilişkiler üzerinden değerlendirme yaklaşımı oluşturmaktadır. Geleneksel Türk müziğinde makam kavramı ve makam teorisinin tarihsel kaynakları, edvâr geleneği, Anadolu inanç sistemlerinde müzik, semâ-semah ilişkisi, dinî müzik gelenekleri, Osmanlı kent müziği, müzik ve kimlik ilişkileri ile karşılaştırmalı makam teorileri üzerine araştırmalar gerçekleştirmiştir. Bu alanlarda çok sayıda ulusal ve uluslararası bilimsel toplantıya katılmış; bildiriler sunmuş, makaleler ve kitaplar yayımlamıştır. Akademik çalışmalarının yanında aktif bir bağlama icracısı olan Cenk Güray, müzik teorisi ile icra arasındaki ilişkinin çalışmalarındaki merkezi önemini uzun yıllardır sürdürmektedir. Geleneksel müzik icrası ve kuramı alanlarında Erhan Kürkçü, Mehmet Semiz, Okan Murat Öztürk, Veysel Aydın, Selçuk Sipahioğlu, Hasan Erdoğan, Süleyman Erguner ve Tahir Aydoğdu gibi isimlerle çalışmıştır. Caz teorisi ve tarihi üzerine Durul Gence ve Murat Arkan ile çalışma fırsatı bulmuş; Erkan Oğur’un müzikal ve düşünsel birikiminden yararlanmıştır. İcraya yönelik çalışmalarında Ali Fuat Aydın ile Zeybek müziği ve Ege müzik kültürü üzerine yoğunlaşmış; Dr. Murat Salim Tokaç ve Erguvan Topluluğu ile Osmanlı kent müziği geleneği üzerinde çalışmalar gerçekleştirmiştir. Güray, ABİS-Deneysel Müzik Topluluğu, Akdeniz Orkestrası, Yağmur Öncesi ve ODTÜ Türk Halk Bilimi Topluluğu Bağlama Orkestrası gibi çeşitli topluluklar aracılığıyla müzikal çalışmalarını sürdürmüştür; bu çalışmalar kapsamında farklı müzisyen ve icracılarla ortak üretimlerde bulunmuştur. İcracı olarak Türkiye’de ve dünyanın çeşitli ülkelerinde konserlere, caz ve geleneksel müzik festivallerine, televizyon ve radyo programlarına ve kayıt çalışmalarına katılmış; atölye çalışmaları ve ustalık sınıfları yönetmiş, yurt içinde ve yurt dışında albümler üretmiştir. Bu yönüyle Güray’ın akademik müzik araştırmaları ile sahne ve icra deneyimi birbirini tamamlayan iki temel çalışma alanı olarak gelişmiştir. Bilimsel çalışmalarının yanı sıra çok sayıda ulusal ve uluslararası araştırma ve kültür projesinde araştırmacı, proje yürütücüsü, kurul üyesi ve koordinatör olarak görev almıştır. “Türk Müziğinin ve Kültürünün Tarihsel Kaynağı Olarak Edvarlar”, “Bizans Sonrası Hristiyan ve İslam Coğrafyalarında Makam Müziğine Kuramsal Yaklaşımların Karşılaştırmalı Analizi”, “Türk-Kazak Müzik Ortaklığı” ve “Anadolu ve Çevre Coğrafyalarda Makam Müziği Ansiklopedisi” bu çalışmalar arasında yer almaktadır. Ayrıca Uluslararası Geleneksel Müzik Konseyi çerçevesindeki makam ve Arap dünyasında müzik konulu bilimsel faaliyetlerde ve geleneksel müzik kültürlerinin araştırılması ve aktarılmasına yönelik çeşitli projelerde görev üstlenmiştir. Akademik yaşamı boyunca Anadolu İnanç Sistemlerinde Müzik, Geleneksel Türk Müziklerinde Makam Analizi, Geleneksel Türk Müziklerinde Form Analizi, Ortaçağ İslam Dünyasında Müzik, Anadolu’da Alevilik-Bektaşilik, Geleneksel Türk Müziği Teorisi ve Karşılaştırmalı Ses Sistemleri gibi alanlarda dersler vermiştir. Böylece tarihsel ve kuramsal araştırmalarını lisans ve lisansüstü düzeyde müzik eğitimiyle de bütünleştirmiştir. Cenk Güray, akademik ve sanatsal çalışmalarının yanı sıra müzik kültürünün kurumsal olarak araştırılması, korunması, aktarılması ve uluslararası düzeyde görünür kılınmasına yönelik faaliyetlerde de bulunmaktadır. International Council for Traditional Music (ICTM) ve Etnomüzikoloji Derneği gibi bilimsel ve mesleki kuruluşlarda yer almış; Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu bünyesindeki Atatürk Kültür Merkezi Bilim Kurulu üyeliğinde bulunmuştur. Güray aynı zamanda, 2017 yılında kurulmasına öncülük ettiği Anadolu Müzik

Kültürleri Derneği'nin başkanlığını yürütmektedir. Dernek aracılığıyla Anadolu müzik kültürünün icra ve teori alanlarındaki zenginliklerinin Türkiye ve dünya insanların "ortak belleğindeki" önemini altını sanatsal ve akademik faaliyetlerle çizmeye yönelik çalışmalar gerçekleştirmektedir. Bu çalışmalar, geleneksel müzik kültürünün yalnızca korunması değil, akademik araştırma, icra ve kültürlerarası etkileşim aracılığıyla yaşayan bir kültürel miras olarak değerlendirilmesi anlayışını yansıtmaktadır. Prof. Dr. Cenk Güray, halen Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü, Müzik Teorileri Anabilim Dalı öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır. Akademik araştırmaları ile aktif müzik icrasını birlikte sürdüren Güray'ın çalışmaları; Anadolu ve Osmanlı-Türk müzik kültürünün tarihsel, kuramsal, inançsal ve icraya dayalı boyutlarının bütüncül ve disiplinlerarası bir yaklaşımla incelenmesi üzerinde yoğunlaşmaktadır. Evli ve bir kız çocuğu sahibi olan Cenk Güray, akademisyenlik, araştırmacılık ve icracılığın yanı sıra Anadolu'nun müzik kültürünün bilimsel ve sanatsal yollarla gelecek kuşaklara aktarılmasına yönelik çalışmalarını sürdürmektedir.

Web: <https://cenkguray.com/> Web: <https://cenkguray.com/>



Dr. Orkun Zafer Özgelen, müziğe bağlama çalarak başladı ve 2000 yılında lisede İTÜ Türk makam müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitim bölümünü, ardından 2004 yılında lisansta İTÜ Konservatuvarı Kompozisyon bölümünü kazandı. Erol Sayan ile repertuar, Faris Akarsu ile piyano, kompozisyon ve teori, Nail Yavuzoğlu ile armoni, teori, Oğuzhan Balcı ile kompozisyon, Feridun Öney ile Türk makam müziği, Neşe Yeşim Altınel Çoban ile form bilgisi çalıştı. 2008'de Erasmus bursuyla İtalya, Roma, Conservatorio di Santa Cecilia'da iki sene Orkestrasyon ve Kompozisyon dersleri aldı. 2010 yılında İTÜ Müzikal Topluluğu'nu kurdu. Bu devrede birçok festival ve davetlerde etkinlik ve konser düzenledi. Bu toplulukta kurucu şef olarak hizmet etmenin ardından, 2015 yılında Koç Üniversitesi Müzikal Topluluğu'ndan davet alarak bir sene bu topluluğa müzik direktörlüğü ve eğitmenliği yaptı. Oscar Wilde'nin "Dorian Gray'in Portresi" adlı romanının müzikal adaptasyonu olan 'Dorian' isimli müzikalin düzenlemesini ve müzik direktörlüğünü yaptı. 2021 yılında Doç. Şerife Güvençoğlu ile hazırladığı *Türk Makam Müziğisinin Seyir Defteri I* adlı kitabı Pan Yayıncılık tarafından yayınlandı. 2023 yılında basılan Dr. Öğr. Üyesi Funda Esin ile *Türk Makam Müziği'nden Esintiler* adlı albümde aranjör ve piyanist olarak yer aldı. 2023 yılında Nebi Birgi tarafından yazılan 'The Diva' müzikalinin müziklerini besteledi. 2024 Şubat ayında İTÜ Müzikoloji ve Müzik Teorisi programından mezun olarak doktor ünvanını aldı. 2025 yılında *Hüseyin Sadeddin Arel ve Bir Musiki Masalı* adlı kitabı Eğitim Yayınevi tarafından basıldı. Hali hazırda İTÜ Türk makam müziği Devlet Konservatuvarı'nda akademisyen olarak görev yapmaktadır.

Kaynakça

- Akman Dömbekci, H., & Erişen, M. A. (2022). Nitel Araştırmalarda Görüşme Tekniği. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(Özel Sayı 2), 141-160. <https://doi.org/10.18037/ausbd.1227330>
- Bayraktarkatal, M. E., Güray, C. (2021). *Makamın Yapıtışı. Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası* (Tokaç, M, S & Güray, C. Ed.). Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Ekicim, H. Ö. (2025). *Kur'an tilavetinde makam kullanımının ezgi çekirdeği modeliyle analizinden hareketle yapay zekâ destekli ezgi üretimi: Hâfız İsmail Biçer örneği*. Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.

Interview Article

From tradition to the future of Turkish music: An interview with Prof. Dr. Cenk Güray on meşk, makam, improvisation, and historical musicology

Orkun Zafer Özgelen⁵

Department of Music Theory, Turkish Music State Conservatory, Istanbul Technical University, Istanbul, Türkiye

Article Info

Received: 7 August 2026

Accepted: 13 September 2026

Published: 30 September 2026

Keywords

Cenk Güray

Turkish music

Meşk

Makam theory

Improvisation

Historical musicology

Abstract

Drawing on an interview with Cenk Güray, who is known for his work in Turkish music theory, historical musicology, and performance, this study examines perspectives on the transmission, theory, production, and future of Turkish music. Employing an interview technique within a qualitative research approach, the study presents the ideas articulated during the interview in article form, supported by relevant examples and sources. The main themes of the interview include the contemporary function of the meşk system; the relationship of the concept of makam to tonal and modal systems; the role of improvisation and taksim in musical production; the relationship between traditional musical memory and contemporary approaches to composition; the potential contributions of historical musicology to research on Turkish music; and the future of Turkish music. In Güray's assessments, meşk emerges not merely as a teaching method based on the transmission of repertoire, but as a holistic approach to music education that brings together theory, performance, and diverse intellectual domains. He also emphasizes that makam should be understood not solely in terms of pitch collections, but through melodic movements and functions. While improvisation is considered one of the fundamental means through which traditional musical memory is reproduced in performance and composition, the perspective of historical musicology highlights the need to read musical sources in conjunction with the literature, philosophy, astronomy, astrology, and systems of belief of their respective periods. The interview ultimately foregrounds the view that the future of Turkish music may be shaped not by preserving tradition unchanged, but by understanding its logic of musical production and intellectual foundations and by reconnecting this accumulated knowledge with contemporary theoretical, technological, and creative possibilities.

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

Özgelen, O.Z. (2026). From tradition to the future of Turkish music: An interview with Prof. Dr. Cenk Güray on meşk, makam, improvisation, and historical musicology. *Türk Müziği*, 6(3), 273-282. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.22847022>



Photograph 1. After the interview with Prof. Dr. Cenk Güray (Author's personal archive, November 6, 2025)

⁵ Dr., Department of Music Theory, Turkish Music State Conservatory, Istanbul Technical University, Istanbul, Türkiye. E-mail: ozgelen@itu.edu.tr ORCID: 0000-0003-3597-7703

In this study, which was conducted within a qualitative framework, the interview technique was employed for data collection (Akman Dömbekci & Erişen, 2022). The examples provided by Güray during the interview were elaborated upon and supported with relevant sources after the interview had been developed into article form.

Dr. Orkun Zafer Özgelen: What function does the meşk system in Turkish music serve today in terms of historical continuity?

Prof. Dr. Cenk Güray: Thank you again for giving me this opportunity and for your kind words. Let me begin by explaining my view of the central concept in your question. I believe that the historical function of the meşk tradition should be reflected in the present more strongly than ever before. Why more strongly? This is not simply a matter of glorifying the past. People in modern and postmodern times are increasingly confining themselves to narrower domains and finding it more difficult to see the whole picture. In essence, the meşk system provides us with a holistic practice of musical transmission.

I often give the following example: could Zekai Dede have afforded to say, “I am a composer, but I know nothing about literature”? I do not think so at all. Such a question would probably never even have occurred to him. This is because musicians of that period naturally considered their knowledge of literature, philosophy, other intellectual domains, and music as an integrated whole. They were educated holistically. Nor was this limited to people of a Mevlevî disposition, although it may have reached an even greater depth among them. Musicians of two or three centuries ago were also significant intellectual figures, and many possessed considerable expertise in literature. They were also engaged in complementary fields that enriched their musical world; for example, a large proportion of them were calligraphers. They interacted with other forms of art as well.

This brings us to something we also discussed in our conversation with Erkan Oğur: where does music begin? Music is, in a sense, a reflection of the harmony found in nature. Ultimately, we go back perhaps to the very beginning of nature and encounter the vahdet—the underlying unity—there. In fact, that is what we are always searching for. To discover that unity, therefore, we need to adopt a holistic perspective and consider all of its constituent elements together.

Today, our need for the meşk system is more urgent. Why? Let us say, for example, that I work in music theory. I may have a reasonable knowledge of makams, but today I can afford to say, “I do not know very much about Divan literature,” and perhaps no one will criticize me for it. When we live within such narrowly defined boundaries, we need the meşk system even more in order to perceive the whole.

But how can this be achieved? People today live under severe time constraints—teachers and students alike. Meşk is essentially a kind of master–student relationship, is it not? The master and the student work together and spend long periods of time together. They may work through thousands of pieces together. That was how the system functioned, was it not? Do we have that kind of time today? Sinan, for example, is my student. When we meet, we may spend only a few hours together at most, particularly because we now live in different cities. Yet even when we lived in the same city, our time together was limited. We therefore need to develop alternative methods.

One example is the “melodic nucleus” (ezgi çekirdeği) approach,⁶ originally conceived by our teacher Ertuğrul Bayraktar and subsequently developed through the collaborative efforts of my teacher Okan Murat Öztürk, myself, and many other colleagues who are academics, theorists, and performers. In this approach, we see a model of the holistic perspective that existed in the past. Why? Because this model is not merely a method for analyzing a melody and helping us identify its makam. It enables us to trace how a characteristic found in the smallest motif develops into

⁶ It should once again be emphasized that the operating principle of “melodic nuclei” can be likened to an “algorithm” that generates melodies displaying perceptual similarity to and affiliation with a particular makam. The rules underlying the formation of a melodic nucleus can be classified according to the functions that emerge from the relationships among pitches. We have explained the “pitches” within a melodic nucleus by dividing them, according to their functions, into four different “pitch types”: the “central defining pitch/qutb (M),” “shared defining pitch (T),” “reinforcing pitch (P),” and “ornamental pitch (S).” The pitch referred to as the “central defining pitch” occupies the principal axis or center of the “melodic nucleus.” The “three or four pitches” surrounding it move in such a way as to take this pitch as their center/qutb, thereby establishing a “stable equilibrium” around it. In many cases, the “distinctive” melodies formed within the “pitch cluster” centered on the “central defining pitch” possess characteristics that make it possible to identify a makam through that pitch without ambiguity (Bayraktarkatal & Güray, 2021, pp. 1003–1004).

a phrase, how that phrase evolves into a larger work, how it relates to the verbal structure, and how it ultimately creates a melodic architecture. In other words, all of these processes can be analyzed through this approach.

Of course, knowing something and being able to transmit that knowledge are two different matters. The concept of melodic nuclei also presents this knowledge in a highly comprehensible and memorable manner—one that emerges from practice while simultaneously contributing back to practice. It explains the process in direct connection with performance. We therefore believe that this theoretical approach has considerable potential for transmitting the theoretical knowledge sustained through the master–apprentice relationship, the melodic and verbal architecture constructed through that transmission, and the aesthetic principle through which a characteristic of the smallest structure is carried through to the largest structure. The melodic nucleus method can be illustrated through the following example in Hüseyini (Figure 1).



The historical development of makam theory, however, did not proceed in this direction. Modal melodic structures initially developed—particularly through the church modes—with certain melodic formulas and characteristic melodic patterns. Makam developed along a comparable idea of characteristic melodic patterns to that seen in the historical development of the church modes in Europe. Over time, however, melodic movement within the modes receded somewhat into the background, while degrees became increasingly prominent under the influence of the tonal system, and melodic movements and patterns came to acquire meaning in conjunction with those degrees. This development differentiated the makam system from that line of thought.

Until the nineteenth century, the makam system was never conceived primarily in terms of scale degrees. It was explained through melodic formulas. Certain pitches naturally assumed prominence, but these pitches did not function as agents of a tension–resolution relationship in the same way as their counterparts in Western music. Although a natural sense of tension and resolution may still be perceived aurally, these pitches served to define melodic movement through functions different from those derived from Western music. Ultimately, the functional tones of tonal and modal systems did not find direct equivalents with identical functions in makam music; the functions changed, as did the pitches corresponding to those functions.

In the nineteenth century, however, a theoretical understanding shaped particularly by interactions with the tonal system of Western music, and perhaps to some extent with its modal system, began to exert an influence on makam music. We are, of course, very familiar with the theories developed by figures such as Rauf Yekta, Hüseyin Sadettin Arel, and Suphi Ezgi. In this context, attempts were made to adapt models based on functional principles derived from Western music to makam music. Characteristics originating in another musical system were thus integrated into makam music without always sufficiently analyzing the fundamental characteristics of the musical structure itself. Some highly successful results may certainly have emerged from this process. Nevertheless, we are all aware that it also produced a certain degree of alienation.

At the point we have reached today, we are witnessing the emergence of new approaches and theories aimed at understanding makamic music anew through its own functions, melodic movements, and the forms generated through those movements. Original approaches are emerging directly from the intrinsic nature of the music itself. You have also produced valuable work in this field, and I congratulate you on that.

Accordingly, when we examine this process, we see that it began quite naturally, but that, over time, attempts were made to reconcile and synthesize these systems, accompanied by a certain degree of alienation. Ultimately, this alienation did not always produce particularly accurate results. When we speak of contemporary theoretical approaches, there are now various approaches to music theory that have emerged outside Türkiye. Some of these are more holistic and move beyond a conception limited to the tonal system and a related modal system. These approaches are concerned not only with analyzing melodic movements within Western music and generating polyphony from them, but also with analyzing a wide range of microtonal systems within particular theoretical frameworks.

One example is the widely used *Schenkerian analysis*. This analytical approach can be adapted to makam music; examples already exist, and such studies are also being conducted in Türkiye. However, I believe greater emphasis should be placed on developing new theoretical approaches that arise from understanding the music itself—its very essence. Naturally, such approaches will interact with the many theoretical perspectives that exist around the world. This is now unavoidable.

For example, my teacher Ertuğrul Bayraktar and I will be going to Vienna in two weeks. We have been invited to a music theory symposium on *binary harmony*, that is, two-part or dual harmony. This includes the harmonic characteristics generated by two fundamental pitches, as well as polyphonic movements involving intervals such as unisons and fifths within the parallel motion found in certain early musical traditions. We also have examples related to this in Türkiye. For instance, some of the materials collected by Muzaffer Sarısözen at the Ankara State Conservatory contain parallel fifths and similar movements. Kemal İlerici's harmonic system likewise has an aspect based on two pitches, as well as another dimension constructed through the fundamental pitch and the transposition of those degrees. These can also be considered within this framework.

Many scholars working on binary harmony are therefore now interacting with one another. When I looked at the symposium program, I saw participants coming from many different countries. Ultimately, everyone will bring examples from their own musical traditions. Perhaps an example from the music of the Alpine regions of Central Europe will open up a new path for us. But once we have correctly understood the characteristics of our own musical repertoire, engaging with such approaches will broaden our horizons. It will both expand our perspective on the future and enable us to maintain a strong connection with the past.

Dr. Orkun Zafer Özgelen: How can the historical role of improvisation (*taksim*) in our musical culture and its function today be understood? And how can this traditional musical memory engage with contemporary compositional techniques?

Prof. Dr. Cenk Güray: The foundation of our music lies in improvisation. I mean this in two respects. First, there are certain musical genres that are based entirely on improvisation. In many cases, these also constitute forms in their own right. For example, an area that I had not previously focused on provided me with important evidence in this regard: Qur'anic *tajwīd*. We are currently supervising a dissertation at the Faculty of Divinity of Ankara University. It is the doctoral dissertation of Hamit Ömer Ekicim.⁷ During the course of this doctoral research, particularly through the performances of İsmail Biçer, we encountered details demonstrating the extent to which Qur'anic *tajwīd* is grounded in a strong formal structure—in other words, how music produced through improvisation can itself constitute a highly developed musical form. There are particular lines of improvisation, and when these improvisational lines are brought together, a larger form emerges. Depending on its length, this may encompass a *sūrah* or an *āyah*. Many similar examples could be given.

Improvisation is therefore extremely important and fundamental to our music, and I regard it almost as a compositional technique realized in the moment of performance. For example, in Murat Salim Tokaç's *taksims*, one can identify many features that point to a compositional structure: an opening section, development, expansion, a *meyan* section, bridges, and so forth. In this sense, *taksim* itself constitutes a form. The fact that it is improvised does not cast any doubt on its formal structure. On the contrary, we describe performers who are capable of realizing this form effectively as “good performers.”

Composition, moreover, as I mentioned earlier, emerges from the meşk tradition and develops through engagement with existing works. In other words, a composer creates new works by drawing on what has been learned from masters. The starting point of this process is the ability to generate improvised melodies on the basis of that accumulated knowledge. The first prerequisite is a thorough knowledge of the repertoire; the second is a strong command of theory, because theory explains how a new musical product can be generated from that repertoire. Theory encompasses the generation of melody, the construction of form, and the understanding of makam.

Accordingly, in our tradition, when composers create a work, rather than taking a sheet of paper and saying, “I will write this measure in this way,” they compose primarily by generating and experimenting with melodies. If they are creating a vocal work, they begin with the poem; if they are composing an instrumental work, they take up their instrument and begin generating melodies in the makam they have in mind. Alternatively, they may have a key melodic idea in mind and develop it further. In essence, this too is an improvisational process—or at least improvisation lies at its foundation.

Eventually, however, these improvisations evolve toward a musical idea. These ideas can then be recorded and fixed through notation, resulting in a composition. Yet we know that behind this process lies a powerful foundation derived from tradition—a musical memory. It is precisely because the composer draws upon this memory that such melodies can be generated. Ultimately, improvisation and *taksim*, in this respect, are means through which our music is produced, kept alive, and transmitted. I can say this with confidence: if our music can be transmitted and sustained,

⁷ See Ekicim, H. Ö. (2025). Kur'an tilavetinde makam kullanımının ezgi çekirdeği modeliyle analizinden hareketle yapay zekâ destekli ezgi üretimi: Hâfız İsmail Biçer örneği (AI-assisted melody generation based on the analysis of makam use in Qur'anic recitation through the melodic nucleus model: The case of Hâfız İsmail Biçer). (Unpublished Doctoral Dissertation). Institute of Social Sciences, Ankara University, Ankara.

we owe this to improvisation, because improvisation is the manifestation of our musical memory at that particular moment.

Turning to the other part of your question—how can this traditional musical memory engage with contemporary compositional techniques? I will answer this by connecting it to the previous question. If a composer proceeds with an understanding of a theory that emerges from the essence of the music itself—for example, if the composer understands makam through a theoretical approach arising from within makam music culture, accurately analyzes the works in which that approach is manifested, and then seeks to combine this understanding with contemporary compositional approaches, such as atonal music or twelve-tone composition, there is no reason why the result should not be successful. Highly interesting works can emerge from such processes.

At the Ankara State Conservatory, we have highly accomplished composers and students, and I greatly value these kinds of experiments. We have traditions established by Muammer Sun, Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Ferit Alnar, and Necil Kazım Akses. Building upon the foundations they established, both our faculty members and students are producing highly interesting works by incorporating new techniques and pursuing new directions. I follow their work closely. I am certain that very valuable work is also being produced at other institutions. We have just heard, for example, one of your own works.⁸ This field offers considerable possibilities, but the essential issue is to understand correctly the musical memory from which the music itself derives. If we regard this merely as musical material to be combined with contemporary techniques, we will not get very far. We need to understand the underlying theory correctly and construct our approach to composition on the basis of that theory.

There is a criticism frequently directed at the Ankara State Conservatory, particularly in relation to the *Turkish Five*. I remember all of them with great respect, and I believe they have been treated unfairly in many respects. There is, for example, a common claim that they simply polyphonized folk songs. You are also interested in this subject, and I listen to and study the music of all of them. Each had a very different approach. None of them approached the matter so simplistically as to say, “Here is a melody; let me add a second voice to it.” None treated it with such superficiality. In the notes underlying their work, we encounter extensive analysis, intensive research, rigorous exercises, and a constant effort to achieve something better.

Polyphonization is certainly one aspect of this work, but orchestration is another. Their choices in orchestration differ so greatly that the individual personality of each composer becomes clearly perceptible. In other words, this was never simply a matter of “sitting down at the piano, adding another voice to a melody, and having an orchestra play it,” yet it is sometimes described with precisely this kind of superficiality. I find that very regrettable, because the considerable efforts of these composers are sometimes overlooked as a result. They all devoted an enormous amount of work to what they did. Through these efforts, a musical culture in the modern sense eventually emerged.

For example, Adnan Saygun produced notations of the Darülelhan collections from the Black Sea region. I have never seen so many notations for *kemençe*. Perhaps other examples exist, but I have not encountered them. That does not diminish the value of Saygun’s work. Drawing on those collections, he composed a *horon* for orchestra. I therefore believe that very valuable results can emerge if we approach the subject with the same seriousness as our teachers did and with an understanding rooted in the essence of the music itself.

Dr. Orkun Zafer Özgelen: What new horizons do you think the adoption of a “historical musicology” approach could open up in research on Turkish music?

Prof. Dr. Cenk Güray: Thank you for this excellent question. Let me proceed through an example. I work on fifteenth-century sources of music theory, in which there is a concept known as *âvâze*. These *âvâzes* correspond to the seven planets. The twelve principal makams correspond to the twelve months and the signs of the zodiac, while the four *şube* correspond to the four elements. In some Iranian sources, there may also be a system of twenty-four.

⁸ Üzeyir Hacıbeyli XVII Beynelxalq Musiqi Festivali. Dostluq Konserti. Tarzenin (Tar ve halk çalgıları orkestrası için) premieri. 2025. https://www.youtube.com/watch?v=cz5_qu0YP-Q

For a long time, we could not fully understand the âvâze. How was it constituted? It was associated with the planets, but that alone did not constitute a methodological distinction. There had to be something that differentiated the concept from makam. Why is an âvâze called an âvâze? Take Gerdaniye, for example. There was a commonly repeated formulation in the *edvâr* treatises stating that an âvâze emerges through the combination of two makams. I would not claim that I have definitively solved the issue, but I was at least able to approach the intellectual framework within which the concept emerged by examining contemporaneous sources on *ilm-i nücûm*, that is, astrology.

Makams are associated with zodiacal signs, which do not vary according to the movements of the stars, and they display more linear forms of movement. Âvâzes, by contrast, possess a certain flexibility: they vary according to the relationship between the planets and the signs of the zodiac and can display different characteristics at particular times. In addition, they contain certain melodic movements that return to their point of departure rather than proceeding in a predominantly linear fashion. They therefore reflect a more cyclical conception and bear a closer resemblance to the sevenfold system of harmony in Ancient Greece. On the other hand, there is also a twelvefold system, to which the makams bear greater resemblance.

How, then, can we understand this cyclical characteristic? Consider Gerdaniye, for example. It may begin with a Rast movement; that Rast movement undergoes a transformation within itself and returns to the Rast pitch, yet the overall movement is completed through a concluding motion associated with Hüseynî. In other words, there is a kind of cyclical movement between the Gerdaniye and Rast pitches, and this cycle begins with a Rast conception and concludes with a Hüseynî conception. You cannot adequately explain this makam through a linear *seyir*. It seems more appropriate to bring the layer of Rast movement within it together with the Hüseynî layer and represent them as two intersecting circles.

I would not have been able to analyze this without consulting sources on *ilm-i nücûm*. At the same time, when we examine literary sources from the same period, we encounter similar evidence. Kaygusuz Abdal, for example, lived approximately during this period, and many of his poems contain stellar symbolism. Likewise, the accounts of travelers from the period indicate that a kind of mystical understanding derived from this conception of the universe and from a cosmic tradition prevailed in certain aspects of both belief systems and social life. We can even observe the predominance of the idea of **devîr**, or cyclical movement. Traditions such as *semâ* and *semah* were also frequently encountered during this period.

Therefore, from Mevlevî *menâkıb* narratives and other *menâkıbnâmes* to religious works, books on *ilm-i nücûm*, and the astronomy texts taught in the *medrese*—in which certain universal principles likewise intersect with music—it is very difficult to understand musical thought without acquiring a command of the full range of sources containing these historical details. Musical thought was connected simultaneously with mathematics, physics, and philosophy.

What am I ultimately trying to emphasize? Historical musicology is extremely important because, as we discussed in the first question, it enables us to see the whole picture of music. It allows us to gather the different pieces of that picture. In doing so, however, we must not restrict ourselves solely to musical sources.

Cross-reading all the sources from a given period is extremely important for illuminating those unknown elements that otherwise appear to us like missing pieces of a puzzle. For example, how can I demonstrate the relationship between an âvâze and a planet? A music theory treatise may contain such information, but what am I supposed to do with it? When I examine sources on *ilm-i nücûm*, however, I can see which elements become active according to changes in the planets. Which of the four elements becomes more influential? Which zodiac sign comes to the fore? I can observe these relationships. I can then see that, in relation to a particular âvâze, the makams associated with a given zodiac sign become more prominent at certain times, or that at particular times the element of fire becomes more dominant than the element of water. Ultimately, without reading these sources, I would not be able to understand any of this from a music theory source alone.

People of that period were able to see the whole picture, and they were aware of these relationships. For us, however, this knowledge is no longer self-evident. Yet when we examine these matters through the intellectual framework of the period, deciphering these codes is not so difficult. At the very least, we can come somewhat closer to the music of that

period. We cannot become people of that historical era ourselves, but by broadening our understanding, we can try to comprehend the period more accurately.

The essential point, however, is not to understand that period in its entirety, but to ask: what can we bring from the characteristics of that musical culture into the present? What more can we carry forward? Contemporary life entails certain risks: the compression of time, the narrowing of knowledge through categorization, and the possibility of losing sight of the essential core under the constant bombardment of new information. These risks can only begin to be overcome when we are able to see the broader, universal picture. For this reason, we need to approach historical sources from a holistic perspective.

Dr. Orkun Zafer Özgelen: How do you see the future of Turkish music, both academically and in terms of performance?

Prof. Dr. Cenk Güray: By nature, I always prefer to remain optimistic. In many discussions, we hear statements such as, “The music of the past has disappeared,” “Classical Turkish music is no longer being produced,” or “Folk music has become mixed with popular music.” Although I believe there are certain respects in which such observations may be justified, I see our musical world as highly dynamic and promising.

In terms of folk music, I would even say that we are witnessing a particularly vibrant musical environment. Today, for example, we have composers and representatives who continue the *âşık* tradition. Musa Eroğlu, for instance, is both a musician and a creative artist who produces new works while drawing upon the *âşık* tradition. Erkan Oğur likewise creates new music rooted in the folk music tradition. It is therefore certainly possible to speak of considerable vitality in the field of folk music.

Although this vitality may appear somewhat less pronounced in Classical Turkish music, we can still encounter very interesting work. The music produced by ensembles such as İncesaz, for example, is not greatly detached from tradition. The choirs of the Ministry of Culture also contribute to this field. The research and performance ensemble that we established together with Murat Salim Tokaç, for instance, undertakes research-based work and offers a valuable perspective for the future. In addition, performance ensembles within universities enrich the field through approaches that both sustain the tradition and encourage the creation of new compositions. Musicians such as Göksel Baktagir, Derya Türkan, Yurdal Tokcan, Murat Salim Tokaç, and Tahir Aydoğdu keep what we call Classical Turkish music alive through their work in both performance and composition.

At the same time, I fundamentally do not favor rigid divisions. I believe that all musical cultures exist in a state of mutual interaction. Nevertheless, I also believe that the characteristics of form and style should not be lost within this idea of interconnectedness. In other words, if there is a field we call Classical Turkish music, it should be preserved with its own distinctive characteristics, but its connection with folk music should not be severed. At the same time, interaction with Western music—which is now unavoidable—and with the musics of the world is greater than ever before. The possibilities are now so extensive that people can connect with virtually anywhere in the world. You can very easily collaborate on a project with an Italian musician, for example. You may begin remotely, make recordings, and later come together in person. There are numerous possibilities.

The academic field makes me even more optimistic. As we were just discussing, we might consider ourselves the second generation of academics in this field. The preceding generation—scholars such as Ruhi Ayangil, Şehvar Beşiroğlu, Hakan Cevher, and Gülçin Yahya Kaçar—perhaps constituted the first generation to build their careers by completing the full sequence of academic stages. Of course, there were earlier examples, such as Güntekin Oransay, who earned his doctorate abroad. But as a generation, this may have been the first, because under the conditions of that period, there was a transition from artistry into academia. For example, our teacher Alaeddin Yavaşca’s title of “professor” was not obtained through an academic career path. Such titles were conferred on the basis of artistic accomplishment, and of course he fully deserved that recognition.

We are the second generation. The first generation established the foundations; now it is time for production, and I can see scholarly output developing from our generation onward. This is true both quantitatively and in terms of

content. We may not regard every publication as making an extraordinary scientific contribution. Some studies will be more successful, while others will be more modest. Yet I can see that each of them adds something to the field. Their increasing number will also strengthen the foundations for future research. Ultimately, this is how an academic field develops.

For me, therefore, the process currently underway seems to herald the emergence of much richer results. I see this in my own work as well. Some of my studies satisfy me more than others, while in some I can still identify certain problems. This is entirely natural; perhaps all of us experience this. I am constantly trying to do better. I try to encourage my students to do better as well—and to surpass me. A certain body of work is emerging in this way. Some of these studies will have a greater impact in their respective fields, others a more limited one. We will redesign our directions, reconsider our approaches, and together strive to do better. Ultimately, I believe that this is how we will create a rich scholarly environment.

I have always maintained that the richness of Anatolian musical culture does not belong to Anatolia alone. This is one of the most important regions in the world.

It is a highly significant region where civilizations and intercultural interactions have intersected with exceptional intensity. The material found here may be sufficient to complete some of the missing pieces in the broader picture of culture. That is where my hope lies. For this reason, I am very optimistic.

Conclusion

This interview with Cenk Güray demonstrates that the processes of transmission, theory, and musical production extending from the past to the present in Turkish music should be understood not as independent domains, but as different manifestations of a shared musical memory. Although the themes addressed in the interview—meşk, makam, improvisation, historical musicology, and the future of Turkish music—engage with different areas of inquiry, they ultimately converge on the question of how tradition can be understood and transmitted, and how it can be reproduced within the contemporary musical world. In this context, tradition emerges not merely as a fixed body of repertoire inherited from the past and requiring preservation, but as a dynamic structure that acquires continuity through the interaction of performance, theory, memory, and musical production.

One of the principal ideas emerging from the interview is that the meşk system is not merely a teaching method based on the transmission of musical works, but represents a holistic approach to education that enables the musician to engage with different fields of knowledge and the arts. Güray's assessments suggest that the holistic perspective represented by meşk should be reconsidered today as a response to the restricted domains of knowledge produced by modern specialization. At the same time, it is acknowledged that reconstructing historical meşk practice in its original form is difficult under contemporary conditions of time, space, and education. For this reason, models such as the "*melodic nucleus*" (*ezgi çekirdeği*), which strengthen the relationship between theory and performance, together with the possibilities offered by recordings, interviews, and digital forms of transmission, may provide functional means of sustaining the traditional master–apprentice relationship under contemporary conditions.

The approach to makam theory that emerges from the interview is similarly grounded in the idea that the internal dynamics of the music itself should be placed at the center of theoretical inquiry. Rather than explaining makam solely through pitch collections and scale degrees, the interview emphasizes the need to consider melodic movement, function, and characteristic patterns. In discussing the effects on Turkish makam music theory of its engagement, particularly from the nineteenth century onward, with concepts and models derived from Western music theory, the importance of developing contemporary theoretical models capable of explaining makam music's own logic of musical production and melodic characteristics becomes apparent. At the same time, this approach does not advocate a closed theoretical framework that rejects interaction with other theories of music. Instead, it proposes that such interaction should proceed from an understanding of the distinctive structure of the music under examination.

Improvisation, meanwhile, is considered in the interview not merely as a particular performance practice within Turkish music, but as one of the fundamental domains in which musical memory is transformed into musical

production. The formal organization found in *taksim* and other improvisational practices suggests that the boundaries between improvisation and composition are more permeable than is often assumed. Güray's characterization of improvisation as the "manifestation of musical memory at that particular moment" suggests that tradition is sustained not through repetition alone, but by being recreated in each performance. From this perspective, the encounter between contemporary composition and traditional musical memory appears possible not through the superficial combination of traditional material with contemporary techniques, but through an understanding of the theoretical and aesthetic structure of the music concerned.

The section of the interview devoted to historical musicology further highlights the need for interdisciplinary and cross-disciplinary readings in understanding the history of Turkish music. Examining music-theoretical sources in conjunction with texts concerning the astronomy, astrology, literature, philosophy, and systems of belief of the period makes it possible to move beyond the limitations that may arise when historical concepts are interpreted solely through contemporary theoretical categories. Güray's example of the concept of *âvâze* demonstrates that historical musicology is not merely a field concerned with identifying information about the past; rather, it is an approach that seeks to reconstruct the meanings of concepts within the intellectual world in which they emerged.

When all these considerations are viewed together with the perspectives expressed on the future of Turkish music, it can be argued that the interview is fundamentally underpinned by the idea of a productive, rather than linear, continuity between the past and the future. Güray maintains that Turkish music continues to demonstrate vitality in both performance and academic production. While noting that the increasing interaction among different traditions and the musics of the world creates new possibilities, he also emphasizes that characteristics of form and style should not be lost in the course of such interaction. He similarly regards the growth of academic output as a cumulative process that establishes the foundations for higher-quality research in the future.

In conclusion, the interview suggests that the continuity of Turkish music depends less on preserving tradition unchanged than on the ability to understand the productive logic, memory, and intellectual foundations of tradition and to reactivate them under new conditions. *Meşk* facilitates the transmission of this memory; *makam* theory explains the internal organization of the music; improvisation enables the creative reproduction of musical memory; and historical musicology provides an understanding of the historical and intellectual contexts of all these elements. The central issue for the future of Turkish music, therefore, is not to choose between the past and the contemporary world, but to develop methods capable of connecting inherited knowledge and experience with contemporary theoretical, technological, and creative possibilities. From this perspective, Güray's views demonstrate that an approach to the future of Turkish music should be founded on understanding as much as preservation, production as much as transmission, and renewal as much as tradition.

Biodata of Prof. Dr. Cenk Güray



Prof. Dr. **Cenk Güray** was born in Ankara in 1973. He contributes to the traditional musical culture of Anatolia both as a performer of the *bağlama*, one of the principal instruments of this tradition, and through his academic work in musicology and music theory. His interdisciplinary academic background, bringing together engineering, artificial intelligence, musicology, Turkish religious music, *makam* theory, and traditional music performance, constitutes one of the distinctive features of his work. Güray graduated from the Department of Mining

Engineering at Middle East Technical University in 1995, completing his master's degree in the same department in 1998 and his doctorate in 2003. Following his education in engineering, he directed his academic interests toward musicology and music theory. In 2006, he completed his master's degree in the Department of Musicology at Başkent University State Conservatory with a thesis entitled "*The Use of Artificial Intelligence Techniques for a Model Proposal Reflecting Makam Structures*." This study represented one of the early examples of Güray's interdisciplinary approach, bringing together his engineering background and musicological research through the application of artificial intelligence techniques to traditional *makam* structures. In 2006, Güray began doctoral studies in the Department of Turkish Religious Music at Ankara University Faculty of Divinity, completing his doctorate in 2012 with a dissertation

entitled “*An Examination of the Relationship between Belief and Music in Anatolia within the Framework of the Concepts of Semâ and Semah.*” In connection with these studies, his research has focused on the relationships between music and belief in Anatolia; the traditions of semâ and semah; Turkish religious music; Alevism and Bektashism; traditional Turkish music theory; makam and the edvâr tradition; Ottoman-Turkish musical culture; and comparative studies of makam traditions across different historical and cultural geographies. One of the principal strands of Güray’s scholarly work is his approach to the musical cultures of Anatolia and its surrounding regions through the interrelationships among history, belief, culture, theory, and performance. He has conducted research on the concept of makam and the historical sources of makam theory in traditional Turkish music, the edvâr tradition, music in Anatolian belief systems, the relationship between semâ and semah, religious musical traditions, Ottoman urban music, relationships between music and identity, and comparative theories of makam. He has participated in numerous national and international academic conferences in these fields, presented papers, and published articles and books. Alongside his academic work, Cenk Güray is an active bağlama performer and has long maintained the relationship between music theory and performance as a central dimension of his work. In the fields of traditional music performance and theory, he has worked with Erhan Kürkçü, Mehmet Semiz, Okan Murat Öztürk, Veysel Aydın, Selçuk Sipahioğlu, Hasan Erdoğan, Süleyman Erguner, and Tahir Aydoğdu. He has had the opportunity to study jazz theory and history with Durul Gence and Murat Arkan and has benefited from Erkan Oğur’s musical and intellectual knowledge. In his performance-oriented studies, he has focused on Zeybek music and Aegean musical culture with Ali Fuat Aydın and has worked on the tradition of Ottoman urban music with Dr. Murat Salim Tokaç and the Erguvan Ensemble. Güray has continued his musical activities through various ensembles, including the ABİS Experimental Music Ensemble, Akdeniz Orchestra, Yağmur Öncesi, and the Middle East Technical University Turkish Folklore Society Bağlama Orchestra, collaborating with various musicians and performers within the scope of these activities. As a performer, he has participated in concerts, jazz and traditional music festivals, television and radio programs, and recording projects in Türkiye and various countries around the world. He has also conducted workshops and masterclasses and produced albums both in Türkiye and abroad. In this respect, Güray’s academic research in music and his experience in performance have developed as two complementary areas of his work. In addition to his scholarly activities, Güray has served as a researcher, project director, board member, and coordinator in numerous national and international research and cultural projects. These include “Edvâr Treatises as Historical Sources of Turkish Music and Culture,” “A Comparative Analysis of Theoretical Approaches to Makam Music in Post-Byzantine Christian and Islamic Geographies,” “Turkish-Kazakh Musical Partnership,” and “Encyclopedia of Makam Music in Anatolia and Surrounding Geographies.” He has also participated in scholarly activities concerning makam and music in the Arab world within the framework of the International Council for Traditional Music, as well as in various projects devoted to the study and transmission of traditional musical cultures. Throughout his academic career, Güray has taught courses in areas such as Music in Anatolian Belief Systems, Makam Analysis in Traditional Turkish Musics, Form Analysis in Traditional Turkish Musics, Music in the Medieval Islamic World, Alevism and Bektashism in Anatolia, Traditional Turkish Music Theory, and Comparative Tuning Systems. In this way, he has integrated his historical and theoretical research with music education at both undergraduate and graduate levels. In addition to his academic and artistic work, Cenk Güray is involved in activities aimed at the institutional study, preservation, transmission, and international visibility of musical culture. He has been involved in scholarly and professional organizations such as the International Council for Traditional Music (ICTM) and the Ethnomusicology Association and has served as a member of the Scientific Board of the Atatürk Cultural Center under the Atatürk Supreme Council for Culture, Language and History. Güray also serves as president of the Anatolian Musical Cultures Association, which he helped establish in 2017. Through the association, he undertakes artistic and academic activities intended to emphasize the significance of the richness of Anatolian musical culture in performance and theory within the “shared memory” of people in Türkiye and around the world. These activities reflect an understanding of traditional musical culture not merely as something to be preserved, but as a living cultural heritage sustained through academic research, performance, and intercultural interaction. Prof. Dr. Cenk Güray currently serves as a faculty member in the Department of Music Theories, Department of Music Sciences, Ankara State Conservatory, Hacettepe University. Combining academic research with active musical performance, his work focuses on the historical, theoretical, belief-related, and performance-based dimensions of Anatolian and Ottoman-Turkish musical culture through a holistic and interdisciplinary approach. Married and the father of one daughter, Cenk Güray continues his work as an academic, researcher, and performer, while also contributing to the transmission of Anatolia’s musical culture to future generations through scholarly and artistic means.

Web: <https://cenkguray.com>



Dr. **Orkun Zafer Özgelen** began his musical training by playing the bağlama. In 2000, while still in high school, he was admitted to the Department of Instrumental Training at the ITU Turkish Music State Conservatory, and in 2004 he entered the Composition Department at the ITU Conservatory for his undergraduate studies. He studied repertoire with Erol Sayan; piano, composition, and theory with Faris Akarsu; harmony and theory with Nail Yavuzoğlu; composition with Oğuzhan Balci; Turkish makam music with Feridun Öney; and musical form with Neşe Yeşim Altınel Çoban. In 2008, with an Erasmus scholarship, he studied orchestration and composition for two years at the Conservatorio di Santa Cecilia in Rome, Italy. In 2010, he founded the ITU Musical Theatre Ensemble, through which he organized performances and concerts at numerous festivals and invited events. After serving as the ensemble's founding conductor, he was invited by the Koç University Musical Theatre Ensemble in 2015, where he worked for one year as music director and instructor. He also arranged and served as music director for the musical *Dorian*, an adaptation of Oscar Wilde's novel *The Picture of Dorian Gray*. In 2021, *Türk Makam Müziğisinin Seyir Defteri I*, which he co-authored with Assoc. Prof. Şerife Güvençoğlu, was published by Pan Publishing. In 2023, he participated as arranger and pianist in the album *Türk Makam Müziği'nden Esintiler*, prepared with Assist. Prof. Funda Esin. In the same year, he composed the music for *The Diva*, a musical written by Nebi Birgi. In February 2024, Özgelen completed the Musicology and Music Theory program at ITU and received his doctoral degree. In 2025, his book *Hüseyin Sadeddin Arel ve Bir Musiki Masalı* was published by Eğitim Publishing. He currently serves as an academic at the ITU Turkish Music State Conservatory.

References

- Akman Dömbekci, H., & Erişen, M. A. (2022). Nitel araştırmalarda görüşme tekniği (Interview technique in qualitative research). *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (Anadolu University Journal of Social Sciences)*, 22(Özel Sayı 2), 141–160. DOI
- Bayraktarkatal, M. E., & Güray, C. (2021). *Makamın yapıtaşı (The building block of makam)*. In M. S. Tokaç & C. Güray (Eds.), *Anadolu ve komşu coğrafyalarda makam müziği atlası (Atlas of makam music in Anatolia and neighboring regions)*. Publications of the Atatürk Cultural Center.
- Ekicim, H. Ö. (2025). *Kur'an tilavetinde makam kullanımının ezgi çekirdeği modeliyle analizinden bareketle yapay zekâ destekli ezgi üretimi: Hâfız İsmail Biçer örneği (AI-assisted melody generation based on the analysis of makam use in Qur'anic recitation through the melodic nucleus model: The case of Hâfız İsmail Biçer)*. Doctoral Dissertation. Institute of Social Sciences, Ankara University, Ankara.

Türk Müziği

Ulusal Hakemli Dergi

ISSN:2822-3195

Türk Müziği Dergisi Hakkında/About

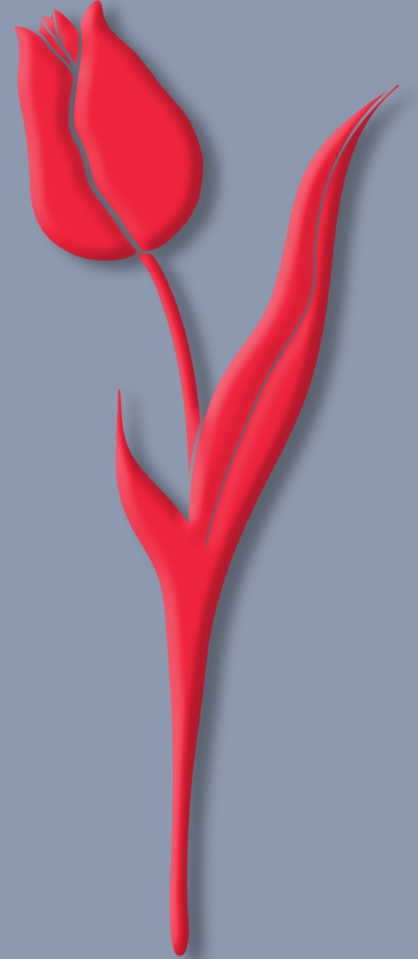
Türk Müziği (TM) dergisi (e-ISSN: 2822-3195), Türk Müziği araştırmalarının disiplinler arası bir şekilde yapıldığı bilimsel, akademik, uluslararası ve hakemli bir dergidir. Türk müziğinin derinlemesine tahlilinin yapıldığı en temel kaynak ve platform olmayı hedefler. Türk müziği, birçok coğrafyada tarihte etkisini hissettirmiş ve hala da hissettirmekte olan zenginliği ile dünya çapında birçok araştırmacının ilgi konusudur. Bu açıdan Türk Müziği dergisi, dünya çapındaki müzikoloji ve etnomüzikoloji bölümlerinin yakından takip ettiği itibar edilir bilimsel bir platformdur. Yayınlanma zamanı Mart, Haziran, Eylül ve Aralık aylarıdır. Türk Müziği'nin yayın dili Türkçe ve İngilizce (çift dilli)' dir.

Türk Müziği (TM) Journal (e-ISSN: 2822-3195) is a scientific, academic, international, and peer-reviewed journal devoted to interdisciplinary research on Turkish music. It aims to serve as a major scholarly source and platform for the in-depth analysis of Turkish music. With its rich heritage and historical influence across diverse geographical regions, Turkish music continues to attract the attention of researchers worldwide. In this respect, Türk Müziği Journal provides a reputable scholarly platform for researchers in musicology and ethnomusicology around the world. The journal is published quarterly, in March, June, September, and December. The publication languages of Türk Müziği are Turkish and English (bilingual).

Yayın Alanı/Scope

Türk Müziği, Türk Müziği Teorisi, Türk Müziği Felsefesi, Türk Müziği Tarihi, Türk Müziği Metodolojisi gibi temel konularının yanında Türk Müziği ile ilgili disiplinler arası birçok araştırma konularını kapsar. TM, araştırma makaleleri, derleme makaleleri, kitap incelemeleri ve röportajlar şeklinde makaleler yayınlar. TM, Mart, Haziran, Eylül ve Aralık olmak üzere yılda dört kez yayınlanır. Dergide çift-kör hakemlik yapılır. TM kapsamı; Türk Müziği Kuramları, Türk Müziği Felsefesi, Türk Müziği Tarihi, Türk Müziği Uygulamaları, Türk Müziği Enstrümanları, Disiplinler arası Türk Müziği Araştırmaları, Türk Popüler Müziği, Türk Tasavvuf Müziği, Türk Dili Devletleri Müziği (Azeri, Kafkas, Özbek ...), Türk Müzik Öğretimi-Pedagojisi, Türk Çalgı Öğretimi, Türk Çalgı Tasarımı

Türk Müziği (TM) covers a wide range of interdisciplinary research topics related to Turkish music, in addition to its core areas such as Turkish Music, Turkish Music Theory, Philosophy of Turkish Music, History of Turkish Music, and Turkish Music Methodology. TM publishes research articles, review articles, book reviews, and interviews. The journal is published quarterly, in March, June, September, and December, and follows a double-blind peer-review process. The scope of TM includes Turkish Music Theories, Philosophy of Turkish Music, History of Turkish Music, Turkish Music Practices, Turkish Musical Instruments, Interdisciplinary Turkish Music Studies, Turkish Popular Music, Turkish Sufi Music, Music of Turkic-Speaking Countries (Azerbaijani, Caucasian, Uzbek, etc.), Turkish Music Education and Pedagogy, Turkish Instrument Education, and Turkish Musical Instrument Design.



Genç Bilge
Yayıncılık

ISSN 2822-3195



9 772822 319004