

MAKAMSAL TÜRK MÜZİĞİ EĞİTİMİ VE İCRASINDA BATI ARMONİSİ

Togay ŞENALP¹

ÖZET

Bu yazıda Makamsal nitelikteki Türk Müziği'nin tampere seslerden oluşan Batı Çoksesli Müziği ile nasıl ve ne zamandan beri bir etkileşime girdiği incelenmiştir. Bu etkileşim eğitim, icra ve beste açısından değerlendirilmiştir. Makamsal müzik ve batı müziği eğitiminin ayrı ayrı yürütülüyor olmasının, iki dili birden kullanan besteci yetişmesini engellediği ileri sürülmüştür. Beste üretiminin tek kişilik oluşuna dikkat çekilerek eğitimin aynı bireye bu iki dilin bilgisini birlikte vermesi gerektiği fikri savunulmuştur. Öte yandan eğitimde değilse de icrada batı armonisinin otuz yıldır makamsal müziğe dâhil edildiği örneklerle ortaya konmuştur. Zeki Müren, Barış Manço, Sezen Aksu ve İnci Çayırılı'nın çalışmaları bu açıdan incelenmiştir. Makamsal yapı ve armoninin birlikte kullanımının 1970'li yıllarda başladığı görülmüştür. Makamsal Türk Müziği geleneğinin çokkültürlü yapısı hatırlatılmış dolayısıyla farklı bir kültürü kendi içine dâhil edebilmesinin mümkün olduğunun altı çizilmiştir. Nasıl ki geçmişte Arap, Acem ve Bizans kültürlerinin izleri bu müziğe dahil olduysa, günümüzde de Batı Avrupa kültürünün izlerinin dahil olmasının doğal karşılanması gerektiği savunulmuştur. Bu fikrin sonucu olarak tampere seslerden oluşan çoksesli armoninin makamsal müzik eğitimine dahil edilmesi önerilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Makamsal Müzik, Batı Müziği, Çokkültürlülük, Müzik Eğitimi, Armoni

¹Yrd. Doç. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi / Sahne Sanatları Bölümü, togaysenalp(at)mu.edu.tr.

WESTERN HARMONY IN THE PRACTICE AND EDUCATION OF TURKISH MAKAM MUSIC

ABSTRACT

In this paper, the interaction between Turkish Makam Music and Western Music who is composed from tampered sounds has been discussed and the interaction has been situated in a historical period. This interaction has been evaluated in three domains which are; education; performance and composition. The education on this two musical language has been done detachedly in Ottoman Empire and in Turkey as well and this fact may interrupt the formation of composers who can compose with both languages. As composition process is an individual process this two musical knowledge has to be given to one same person. At the other hand even the education goes detachedly the performers has used the western harmony with makam at the last 40 years. This has been showed with different examples from the albums of artists such as Zeki Müren, Barış Manço, Sezen Aksu, İnci Çayırılı. All this examples has showed that this period starts at 1970's. The multicultural character of this music has been underlined for showing how this music is able to adapt himself to a different culture. After adapting Arabic, Persian and Byzantine music characteristics to himself, this music can and should embrace western music harmony system at the end of 200 years of intense interaction.

Keywords: Makam Music, Maqam Music, Western Music, Multiculturality, Music Education, Harmony

Şenalp, Togay. "Makamsal Türk Müziği Eğitimi Ve İcrasında Batı Armonisi". *idil* 5.24 (2016): 1145-1152.

Şenalp, T. (2016). Makamsal Türk Müziği Eğitimi Ve İcrasında Batı Armonisi. *idil*, 5 (24), s.1145-1152.

Makamsal Türk Müziği ve Çoksesli Batı Müziği'nin karşılaşması iki yüz yıldan fazla bir süredir Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti kültür tarihini ilgilendiren en önemli konulardan biri olmuştur. Özellikle de resim, heykel gibi sanat dallarına kıyasla müziğin bu toplumda ne kadar yaygın olduğu da göz önünde bulundurulursa müzikteki kültürel çatışmanın toplumda ne kadar önemli bir yer tuttuğu daha iyi anlaşılabilir. Gelenekle batılılaşmanın bir arada yürümesi için Batı müziği ile geleneksel müziğimiz nasıl bir araya getirilmelidir? Bu sorunun cevabını bulmak için Osmanlı İmparatorluğu'ndan bu yana farklı dönemlerde farklı devlet politikaları güdülmüştür. Guisepe Donizetti örneğindeki gibi Avrupa'dan eğitimci getirildiği gibi Türk Beşleri örneğindeki gibi besteciler Avrupa'ya eğitim almak üzere gönderilmiştir:

“Bu dönemde (1920'lerde) eğitim amaçlı yurtdışına öğrenci gönderilmesi, müzik eğitimi açısından da önemli bir noktadır. Yurtdışında müzik eğitimi almak, sanatçı ve müzik öğretmeni olarak yetiştirilmek üzere seçilen yetenekli öğrencilerden, 1924 yılının sonbaharında Ekrem Zeki Ün ve 1925 yılında Ulvi Cemal Erkin ve Cezmi Erinc Paris'e, 1926 yılında Necil Kâzım Akses ve 1927 yılında Hasan Ferit Alnar Viyana'ya, 1928 yılında Cevad Memduh Altar Leipzig'e, Ahmet Adnan Saygun Paris'e, Halil Bedii Yönetken Prag'a gönderilmiştir. Bu yıllarda Nurullah Şevket Taşkıran ve Bayan Afife de Avrupa'ya şan eğitimi için gönderilmiştir. Bu gençler 1930'lardan sonra yurda dönerek ülkenin müzik eğitim kurumlarında yer almış ve dönemin müzik eğitim anlayışında büyük bir öneme sahip olmuşlardır.” (Şahin ve Duman, 2008)

Kuşkusuz bu yatırımlar batılı ve çağdaş olduğu kadar kimlikli de olan bir müzik devrimi hedeflenerek yapılmıştır. Tüm bu çabalara rağmen bir müzik türüne hâkim olanın diğerine uzak kaldığı çift kutuplu bir eğitim alışkanlığı yerleşmiştir ve bu anlayış günümüzde sürmektedir. Batı Müziği ve Türk Müziği konservatuarlarında öğrenciler kendi alanlarında uzmanlaşmakta ve sentez çalışmalarında ise diğer alana dair sınırlı bilgi ve tecrübe ile yol almaktadırlar. Hâlbuki toplumda bu iki müzik zevki birlikte yaşamaya devam etmektedir. İnsanların kulakları, müzik algıları batı armonisine ve tampere seslere alışmış olduğu gibi bir yandan da beğenileri geleneksel ezgilere ve ritim kalıplarına hala bağlıdır. Gelenegün tek sesli ve ezgi öncelikli beste anlayışı ile batı müziğinin akor ve kontrpuanla çoksesli olarak örülen bestecilik anlayışı tüm bu süre boyunca kaynaştırılmaya çalışılmıştır. Bunu devlet politikaları da desteklemiş öte yandan toplumsal dönüşüm de beraberinde getirmiş, bu yol kaçınılmaz olarak karşımıza çıkmıştır:

“...kendi coğrafyasının malzemesini Avrupalı tekniklerle harmanlama, yukarıda değindiğimiz gibi Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinden beri yapılmaktadır. Cumhuriyetin ilanı ve sonrasındaki reformlar, daha oturaklı bir sanat anlayışının gelişmesi için çaba sarf etmiş, “milli sanat” görüşü benimsenmiştir. Genç sanatçılar yurtdışına yollanarak yüksek medeniyet seviyesinin yakalanması için gerekenler yapılmıştır. Besteciler, farklı ülkelere gönderildiği için dönüşlerinde yerel malzemenin kullanımına ilişkin farklı görüşler geliştirmiştir. Ne yazık ki ortak bir dil oluşturulamamış, Rus Milli Okulundan

benzetmeyle alıntılanan “Türk Beşleri” deyimini yalnızca ilk bestecilerimizin sayısını belirtmekten öteye gidememiştir. Batı müziği kökenli eğitim alan müzisyenlerin eğitimlerinde ne yazık ki geleneksel müzik eğitimi olmadığından, bazı kavramlar karışmış ya da oturmamıştır.” (Özer, 2013)

Makamsal Müzik Eğitiminde Armoni

Kişinin tek sesli yapıdaki kendi kültürünü çoksesli yapıyla birlikte ifade etmesi için iki alana da hâkim olması gerekmektedir. Elbette bu iki ayrı uzmanlık alanının ikisine birden hâkim olmak büyük ve zorlu bir hedeftir. Müzikolog Hüseyin Saadettin Arel, Türk Müziği’ni ileriye taşıyacak bestekâr modelini 1940’larda ortaya koymuş ve kültürel çatışmayı aşma gerekliliğinin altını çizmiştir:

“Ben bestekârdan şu sıfatları isterim:

1. Doğuştan musikiye istidatlı olmak
2. En az yüksek tahsilini bitirmiş bulunmak ve bununla da kanmayarak umumi kültürünü genişletmek
3. Türk Musikisini ve Garp musikisini, her ikisinde bestekârlık yapabilecek kadar iyi bilmek
4. Musikiden başka bir meslekle uğraşmamak

Bu dört şart bestekârlık arabasının dört tekerleğidir: Bir tanesi eksik veya bozuk olunca araba aksar.(...) Yukardaki şartlar arasında sebebi anlaşılamayacak olanı yoktur. Yalnız üçüncü şart biraz ağır gibi görülebilir. Vakıa her milletin bestekârı kendi musikisini öğrenmekle iktifa ederken Türk bestekârının omuzlarına iki büyük yükün birden yükletilişi fazla gibidir. Lâkin ne yapalım ki Türk bestekârının Garp musikisinden alacağı feyizler bizi muvakkat bir müddet için bu külfete sevk ediyor. Ne zaman o feyizler Türk musikisinin çevresine girerek kendi mameleki olursa ancak o vakit Türk bestekârı da diğerleri gibi kendi musikisini öğrenmekle iktifa edecektir.”

Tampere seslerden oluşan Batı Müziği armoni ve kontrpuan sisteminin bu yüzden makamsal müzik müfredatına alınmasında ve hatta makamsal müziğin günümüzdeki asli oluşturanlarından biri olarak görülmesinde büyük fayda vardır. Toplumda bu iki alanda ayrı ayrı uzmanlar yetişmesi bu iki yüzyıllık çatışmanın çözüme ulaştırılmasına pek de katkı sağlamamaktadır çünkü iş üretime yani beste yapmaya geldiğinde müzik üretim sürecinin bireysel oluşu gerçeği karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla iki dili yani makamsal dil ve tampere seslerden oluşan çoksesli batı müziği dillerini bir arada kurgulayacak olan bir tek kişi ise toplumun değil o bir tek kişinin o iki dili birden öğrenmesi gözetilmelidir. Öte yandan eğitim tarihimize baktığımızda bir dilin ya da diğerinin öğretildiği kurumlar vardır. Batı

Müziği eğitimi verilen devlet konservatuarları ve Türk Müziği eğitimi verilen Türk Müziği konservatuarları günümüz müzik eğitimindeki bu çift kutuplu yapıya işaret eder. Tarihimizde bazen bir kurum kapatılıp yeni kimlikle yeni bir kurum açılmış, çift kutuplu yapı devam ettirilmiştir. Örneğin geleneksel müzikle işleyen Mehterhane'nin kapatılıp batı müziği eğitimi vermeyi önceleyen Muzıka-i Humayun'un 1826'da açılması, bu anlamda önemli bir değişimdir. Askeri olmayan alanda da eğitimde benzer çiftkutuplu değişimler yaşanmıştır:

“Nağmeler evi anlamına gelen Darülelhan Osmanlı'da kurulan ilk sistemli konservatuardır. Darülbeydi'deki müzik şubelerinin kapatılmasının ardından kurulmasına karar verilen okulun ilk amaçlarından biri Klasik Türk Müsikisi repertuarını notaya almak ve gerekli tashihatları yapmaktır. Bu görev Darülbeydi'de düşünülmüş ancak yerine getirilememiştir. Ayrıca Batı Müsikisi ve Türk Halk Müsikisi sahasında da araştırma ve uygulamalı eğitim öngörülmüştür.” (Özden, 2013; 19)

“1908 Meşrutiyeti'nden sonra beliren devlet konservatuarı ihtiyacı, 1914'ün Maarif Nezareti'ne Darü'l Elhan (Nağmeler Sarayı) adlı ilk tiyatro ve müzik okulunu kurdurdu. Müzik bölümünün başına getirilen Berlin Kraliyet Akademisi Mezunu, bestekâr Musa Süreyya Bey de, 1926'da bakanlık makamına Zeki Üngör'le birlikte verdiği raporda “bugünkü kültürümüz için gereksiz olan Şark musikisinin bu kurumdan çıkarılarak adının İstanbul Konservatuarı'na çevrilmesi”ni talep ederek, başında bulunduğu bir devlet müessesesinden kendi musikisinin öğretimini kendi raporuyla kaldırttı. Yine de, “eğitim amacı taşımamak şartıyla ve ders olmayan günlerde” Konservatuar'da çalışmasına lütfen izin verilen Rauf Yekta Bey başkanlığındaki bir *Tedkik ve Tasnif Hey'eti*, klasik eserlerden 180'inin notasını “Darü'l-Elhan Külliyyatı” başlığı altında yayımlamış ve bazılarının plaklarını da yapmıştır.” (Tanrıkorur;30)

Bu yaklaşımlarda bir müziği öncelemek diğerini ikinci plana atmak ortaya çıkmaktadır. Eğitimde ikinci plana düşen makamsal müzik de olsa –ki genellikle öyle olmuştur- batı müziği de olsa her durumda sadece bir kişi olan besteci aldığı tekyönlü eğitim sonucu iki dilin zevkini birden yaşatan bir eser üretmekte zorlanacaktır. Günümüzde Türkiye ve Dünya'da makamlar konusunda bilgi sahibi bir öğrencinin armoni ve kontrpuan bilgisinden uzak olması ve bunun tam tersi olarak armoni ve kontrpuan bilgisi olan bir müzik öğrencisinin makamları tanımaması gayet sıradandır. Arel'in de belirttiği üzere özel durumumuz bu alandaki bilgilerin bir batı ülkesinde değilse de özellikle ülkemizde ortak olarak bilinmesini gerekli kılmaktadır.

Makamsal Müzik İcrasında Armoni

Bu çift kutuplu durum, eğitim alanından çıkıp gündelik hayattaki müzik icrası alanında incelendiğinde farklı sonuçlarla karşı karşıya kalınmaktadır. Armoni ve makamsal ezgilerin birlikteliği eğitimdekenden farklı olarak popüler icrada 1970'lerden beri sıkça uygulanan bir icra yöntemidir. Bu açılardan örneğin Barış

Manço, Sezen Aksu, Zeki Müren, İnci Çayırılı gibi birçok farklı sanatçının seslendirdiği albümler incelendiğinde armoni eşliğinin makamsal müzikle ne zaman nasıl buluştuğu örneklendirilebilir ve böylece tarihsel olarak makamsal müzik icrasında armoni eşliği konusu somutlaştırılabilir. Sezen Aksu'nun 1978 tarihli Serçe adlı albümünde kendi bestelerinin yanı sıra makamsal nitelikte dört şarkıya yer verilmiştir. Bir ud taksimi ile başlayan şarkılar sırası ve makamları ile şöyledir; “Ölürsem Yazıktır” (Segâh), “Olmaz İlaç (Segâh), “Akasyalar Açarken” (Hüzzam) ve “Karam” (Segâh). Bu eserlerin icrasında armoni kullanılmamışsa da aynı albümde hem makamsal müzik örneklerinin hem de batı tampere sesleri ve armoni anlayışı ile yapılan Türkçe bestelerin birlikte var olması açısından albüm önemlidir. Seçilen makamsal eserlerin ağırlıklı olarak bir makamda olması ve ağırdan başlayıp hareketli bir türkü ile sona ermesi açısından geleneksel fasıldan izler taşır. Sonraki albümlerinde bu alışkanlığı devam ettirmemiş olsa da bestelerinde hicaz çeşnisine sıkça rastlanmaktadır. Barış Manço'nun 1976 tarihli “Sakla Samanı Gelir Zamanı” albümü Tatyos Efendi'nin Uşşak makamındaki bestesi “Gamzedeyim Deva Bulmam” ile açılır. Albümde Selahattin Pınar bestesi olan Hicaz makamındaki “Bir Bahar Akşamı” parçası da bulunmaktadır. Bu iki eser de Barış Manço'nun müzik anlayışı ile ve batı armonisi ile icra edilmiştir. “Estergon Kalesi” türküsü de Barış Manço tarafından batı armonisi eşliği ile yorumlanmış Hicaz makamlı bir türküdür. Zeki Müren'in 1977 tarihli “Nazar Boncuğu” albümünde teksesli ve fasıl geleneğine uyumlu bir repertuar seçimi vardır. Rast ve Hüseyini makamlı şarkılar yoğunluktadır. Teksesli icra tercih edilmiştir. 1982 tarihli “Eskimeyen Dost” albümünde ise makamsal repertuar olduğu gibi geleneksel müziği hatırlatan ama makamsallık gözetilmeden bestelenmiş eserler de vardır. İcrada batı müziği sazları bazen teksesli olarak bazen de armoni ile Zeki Müren'e eşlik etmiştir. İnci Çayırılı'nın 1974 tarihli albümünde yer alan “Kara Kara Gözler”in düzenlemesinde de armoni eşliği vardır. Bu icralar ve o dönemdeki benzer icralarda teksesli eşlik ön plandadır fakat yine de armoni eşliği de artık başlamıştır. Batı sazları ve armoni bilgisi ile üretilen bas eşliği ise dönemin genel tınısı gibidir ve birçok şarkı eşliğinde vardır. Bu örnekler kuşkusuz çoğaltılabilir ve sadece bu konu üzerine bir çalışma yapılabilirse de bu çalışmanın amacını ve sınırlarını aşacağından tarihsel dönemin tespiti bu örneklerle sınırlandırılacaktır. Özetle tampere seslerden oluşan Batı Müziği, Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti müzik hayatına 200 yıl önce girmiş vemaamsal müzik olmadan kendi başına kullanılabildiği gibi makamsal nitelikteki üretimlerde de son 30 yıldır sıklıkla kullanılagelmektedir. Bu durumda icradan yola çıkarak eğitimde de yer alması ve hatta makamsal müziğin devir itibarı ile asli unsurlarından biri olarak kabul görmesi yerinde bir öneri olarak kabul edilebilir. Bu konu ile ilgili yapılan bir çalışmada da benzer öneriler görülmektedir:

“- Türk müziğinin öğretiminde, hem geleneksel müziklerimiz hem de çoksesli Türk müziği bir bütün halinde verilmelidir.
- Geleneksel müziklerimizle ilgili beste ve icra çalışmalarında, geleneksel ses sistemlerinin kullanımında bir sakınca görülmemeli, benzer bir yaklaşımla geleneksel müziklerimiz kaynaklı çoksesli Türk müziği yapıtlarının bestelenmesi ve icrasında da tampere ses sistemini kullanmaktan çekinilmemelidir.
- Geleneksel müziğimiz kaynaklı çokseslilik yaklaşımlarına ilişkin olarak; özellikle eğitim müziği besteciliği alanında farklı diğer diziler üzerinde de denemeler yapılmalıdır.” (Albuz, 2011)

Ezgi ya da bir deyişle “yatay elemanlar” makamsal müziğin birincil unsuru olsa da “dikey elemanlar” da bu müziği ileriye taşıyacaktır.

“Ritim ve ezgiden sonra müziğin en önemli ögesi olan armoniyi rastlantılara terk etmek –bu, mimari bir yapının planlanmasını yalnızca yatay elemanları düşünerek yapmaya benzemez mi? Mimarın tasarladığı yapı ister bir kule, ister bir baraka olsun, yatay elemanlardan olduğu kadar düşey elemanlardan da kaçınmaz. Bunlardan birini vurgulayıpdiğini ona bağımlı kılabilir ama hiçbirini bütünüyle dışlayamaz. Aynı şekilde, müzikte de ezgisel çizgiler ne kadar ilgi odağı olursa olsun armonik özellik gözardı edilemez.” (Hindemith, 2007: 148-149)

Sonuç

Makamsal müzik geleneksel olarak elbette yatay olanla yani ezgisel olanla ilgilidir. Ona, tampere dışı olan, segâh sesi gibi incelikli lezzetlerde ısrar etme ayrıcalığını da bu yatay olma özelliği sağlar. Öte yandan günümüzde dikey yapının 1970’lerden bu yana bu müziğin icrasında kabul görmeye başladığı dikkate alınmalıdır. Bu sebeple eğitimde de yer alması zamanla uyumlu bir yenilik olacağı gibi armonilendirme işinde kaliteyi arttırıcı bir unsur olacaktır. Klasik icra tek sesli yapıda devam ederken, armonilendirilmiş bir icranın da daha bilinçli ve sistematik bir şekilde buna eklenmesi kentli Türk Müziğine katkı sağlayacaktır. Bu teknik mesele aynı zamanda kimlik tanımı ile de desteklenebilir. Belki de kentli ve makamsal nitelikteki Türk Müziği’nin biricikliği “saf Türk kalmak gibi bir yaklaşımla içine kapalı olmak yerine etkileşime girdiği kültürlerle zenginleşen evrensel, dışa açık, bütünüleyici müzik anlayışında” aranmalıdır. Bu yüzden, 200 yıllık bir etkileşimin ardından Makamsal Türk Müziğinde armoniyi en son eklenmiş asli unsurlardan biri olarak görmek bu müziğe kişiliğinden bir şey kaybettirmeyecek ve çokkültürlülüğünden beslenen zenginliğini arttıracaktır. Klasik icrayı veya armonilendirilmiş icrayı tercih etmek elbette bir tercih olacaktır ama bu seçimin bilinçli olarak yapılabilmesi için öncelikle armoninin makamsal müzik eğitimine dâhil edilmiş olması gerekmektedir. Arap, İran, Bizans etkisinin ardından Batı Avrupa etkisini de sahiplenmek bu müziğin biricikliğini bozmaz hatta etki almaya açık olup yine de kendisi olabilmeyi beceren yönünü perçinler, ses dünyasını, müzikal ifade olanaklarını zenginleştirir, kültürel bir denge sağlar. Tampere dışındaki seslerin nasıl armonize edileceği ise bu alanda üretime devam ettikçe çözülecektir. Bu noktada tampere olmayan sesleri yakın

tampere seslere dönüştürerek bir armoni çalışması yapılabileceği gibi armonide ve orkestrasyonda çarpışan seslerden kaçınarak düzenleme yapılması da denenebilir. Bu iki yolun ikisi birden denenerek farklı kazanımlar elde edilebilecektir. Tampere seslerden oluşan Batı Müziği Armonisi'nin Makamsal Türk Müziği'nin asli konularından biri olarak kabul edilmesi, icra ve eğitim alanında olduğu gibi bestecilik alanında da kazanımlara yol açacaktır. Böylelikle bestecilikte ezgi öncelikli üretim dışında armonik dizi öncelikli bir yöntem de tercih edilebilecek ve bu yeni yöntemle dahi makamsal lezzet üretilebilir olacaktır. Hatta günümüzde gençler arasında makamsal bilginin yeniden beste üretiminde kullanıma girmesini, bu armonik diziler kolaylaştırabilir. Tüm bu sebeplere ek olarak en temelde müziğin üretim sürecinin bireysel oluşu da dikkate alınmalıdır. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e dek devam eden müzik eğitiminde ise çift kutuplu bir yaklaşım benimsenmiş olduğu ve halen böyle devam ettiği bilinmektedir. Bestecilik ağırlıklı olarak bireysel bir üretim şekli olduğuna göre ancak iki dilin olanaklarını aynı anda içselleştirmiş besteciler artarsa daha kimlikli eserler ortaya konabilecek ve Arel'in umut ettiği yeni ufuklar belirginleşebilecektir.

KAYNAKLAR

Albuz, Aytekin,(2011), Türk Müziğinde Çoksesselilik Yaklaşımları, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt 1 Sayı 1

Arel, Hüseyin Saadettin.1969, Türk Musikisi Kimindir, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul

Hindemith, Paul. 2007, Ses İşçiliği, Norgunk Yayınları, İstanbul

Özden, Erhan. 2013. Osmanlı'nın Musiki Okulları, Rast Müzikoloji Dergisi Cilt 1 Sayı 2

Özer, Mehmet Can. 2013, Modernizm ve Avrupalılaşmanın Makamsal Müziğe Etkileri ve Günümüz Bestecilerinde Yansımaları, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi Yıl1 Sayı 1

Şahin, Mustafa ve Duman, Ruşen. 2008, Cumhuriyetin Yapılanma Sürecinde Müzik Eğitimi, ÇTTAD VII/16-17

Tanrıkorur, Cinuçen. 2003, Osmanlı Dönemi Türk Musikisi, Dergâh Yayınları, İstanbul