



Gönderiliş Tarihi: 08/07/2023
Kabul Tarihi: 27/11/2023
ORCID 0000-0002-3865-0063

TÜRK MODERNLEŞMESİ SÜRECİNDE MÜZİK VE KADIN¹

Taylan ŞENGÜL²

ÖZ

Bu çalışmada Türk modernleşmesi sürecinde kadınların müzik alanındaki etkinliği ve konumları tartışılmaktadır. Bu doğrultuda özellikle Osmanlı Devleti'nde modernleşme çabalarından itibaren başlayan ve erken dönem Cumhuriyet'e geçiş sürecine değin devam eden müzik politikaları toplumsal cinsiyet perspektifinden değerlendirilmiştir. Bu bağlamda modernite ve modernleşme kavramlarının eril karakterli oluşundan yola çıkılarak Türkiye'de modernleşen müziğin de erilliğine işaret edilmekte ve bu anlamda bir sürekliliğe ve geçişliliğe işaret edilmektedir. Diğer taraftan bu çalışmanın odaklandığı sürecin özellikle modernleşme sürecini kapsamı nedeniyle rejim değişikliğinin yaşandığı dönemle sınırlandırılmaya çalışılmasına dikkat edilmiştir. Ayrıca yine söz konusu alan olarak müziğin oldukça çeşitli türleri kapsamı nedeniyle, müzikte modernleşme çabalarının çoksesli klasik batı müziğini referans alan bir dönüşüm yaşandığı göz önüne alınarak, müzikte kadınların konumu bu bağlamda değerlendirilmiştir. Yine bu çerçevede modernleşme sürecinde de pekişmiş olan müzikte kadınların görünürlüğüne ve ne denli etkili olabildiklerine ilişkin bir tespit yapılmaya çalışılmıştır. Böyle bir çalışma nihayetinde bir tür yorumlama girişimi olduğu için ikincil kaynaklara dayalı literatür taraması yoluyla yürütülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Türk modernleşmesi, Müzik, Kadın

Jel Kodları: J16, Z11, Z19

MUSIC AND WOMEN IN THE PROCESS OF TURKISH MODERNIZATION

ABSTRACT

In this study, the activities and positions of women in the field of music in the Turkish modernization process are discussed. In this direction, music policies in the transition period to the early Republic, which started especially with the modernization efforts that started in the Ottoman Empire, were evaluated from the perspective of gender. In this context, starting from the masculine character of the concepts of modernity and modernization, the masculinity of modernized music in Turkey is also pointed out, and in this sense, continuity and transitivity are pointed out. On the other hand, due to the fact that the process that the study focuses on covers the modernization process, attention has been paid to try to limit it to the period of regime change. In addition, the position of women in music has been evaluated in this context, taking into account that modernization efforts in music have undergone a transformation that references polyphonic classical Western Music, since music as a subject area covers quite a variety of genres. Again, within this framework, it has been tried to make a determination about the visibility of women and how effective they can be in music, which has also been strengthened in the modernization process. Such a study was ultimately conducted through a literature review based on secondary sources, as it was an attempt at interpretation.

Keywords: Turkish modernisation, Music, Woman

Jel Codes: J16, Z11, Z19

¹ Bu çalışma, yazarın Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Siyaset Bilimi doktora programı çerçevesinde aldığı "Türk Modernleşmesi ve Kadın" dersi kapsamında hazırlanan metnin geliştirilmesi yoluyla hazırlanmıştır. Değerli yorum ve eleştirileri için sayın Prof. Dr. Berrin KOYUNCU-LORASDAĞI'na teşekkürlerimi sunuyorum.

²Arş. Gör., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, İ.İ.B.F., Kamu Yönetimi Bölümü, taylan.sengul@gop.edu.tr

1. GİRİŞ

Türkiye'nin modernleşme sürecine dair araştırmalar, hem modern Türkiye'nin “modernliği”ne ilişkin sorunların arka planını gözleme imkânını sağlamakta hem de bu sorunlara çözüm üretebilmek adına yeni yol haritalarının çizilmesini sağlamaktadır. Bu bakımdan modernliğin niteliğini belirleyebilmek veya en azından niteliği üzerine konuşabilmek gerekli bir çabadır. Bu çerçevede Türk modernleşmesinin karakteristiğine dair belirtilmesi gereken en temel niteliklerden biri ise onun “eril” karakteridir. Toplumsal cinsiyet perspektifinden bakıldığında bu karakterin, sürecin hemen her alanında baskın çıktığını görmek mümkündür. Kaldı ki modernleşmeyi Tanzimat Dönemi'nden Cumhuriyet'e ve oradan da günümüze doğru gelen bir süreç olarak okuduğumuzda, başta tarih yazımının yani araştırmaya ilişkin yöntemin “seçkin” erkekler tarafından yazılması ve dolayısıyla da tarih anlayışının erkek özne üzerinden inşa edilmesi, modernleşme sürecinin eril karakterinin sebeplerinden biridir. Öte yandan sadece tarihin değil, tüm bilim dallarının benzer biçimde erkeğe göre ve erkek tarafından tanımlanması söz konusudur ki bu anlamda 1970'li yıllar itibariyle ortaya çıkan “kadın araştırmaları”, bir cins olarak kadının tarihini yazmayı amaç edinmiştir (Çakır, 1996: 12-17). Dolayısıyla Türk modernleşmesi sürecinin her alanının toplumsal cinsiyet ve kadın perspektifiyle yeniden ele alınması gerekliliği, araştırma alanımızı da genişleten bir etkiye sahiptir.

Türk modernleşmesinin eril karakteri doğrultusunda, Cumhuriyet'in ilanı ile bir “ulus” yaratmak adına kadınların “yeni bir annelik” rolü ile görevlendirilmesi, ekonomik, siyasal ve toplumsal alanda oldukça geniş ve ayrıntılı müdahaleler ve düzenlemeler yelpazesini gündeme getirmiştir. Özellikle toplumsal olanın düzenlenmesi başlı başına bir meseledir çünkü Osmanlı'nın ardından inşa edilen yeni bir ulus devlet oluşumu sürecinden kaynaklanan yapısal-toplumsal kırılma, üzerine modern bir ulus devlet inşa edilebilmesi için kamusal ve özel alanda kapsamlı değişimler gerektirmektedir. Dolayısıyla yeni rejimin inşası ve sürekliliği adına toplumsal politikaların rolü tartışılmaz boyuttadır. Başta eğitim alanında olmak üzere gerçekleşen bu müdahalenin ise yine ulusal değerleri inşa etmekteki rolü anlamında “sanata” yönelmesi kaçınılmazdır. Bu bağlamda yeni rejim, modern Türkiye adına modern bir sanat anlayışını da benimsemiş ve bu doğrultuda çeşitli girişimlerde bulunmuştur. Bu noktada inşa olunan yeni Cumhuriyet'in, modern-ulus devlet biçiminde örgütlenmiş olduğunu göz önüne aldığımızda, sanat politikalarını da kapsamak üzere toplumsal cinsiyete dayalı uygulamaların icra edildiği öne sürülebilir.

Connell'in (1990) belirttiği üzere devlet, idari veya bütçesel araçlarla bir dizi kurumun eş güdümlendirilmesiyle birlikte 19. ve 20. yüzyıllar arasında, endüstriyel kapitalizmle ilişkili liberal bir model olarak ortaya çıkmış; bir yandan daha geniş bir toplumsal cinsiyet ilişkileri içinde somutlanan şiddet ve kontrol mekanizmaları olarak sistemin bir parçası, diğer yandan ise toplumsal cinsiyete dayalı iktidar ilişkilerinin de temel düzenleyicisi haline gelmiştir. Ancak devletin bu bağlamdaki rolü, sadece “düzenleyici” olmanın ötesine geçerek, çeşitli kategoriler ve tarihsel imkânlar yaratması sebebiyle toplumsal cinsiyet dinamikleri içinde üretken bir güç olarak belirlemiştir (Connell: 1990). Bu çalışmada ise devletin toplumsal alana müdahalede bulunma kabiliyeti tartışılmayacak olup, devletin toplumsal cinsiyet ilişkilerini düzenleyici ve bu ilişkileri üretici rolünden hareket edilecektir. Aynı perspektifin özellikle Cumhuriyet'e geçiş sürecindeki modernleşme çabalarına binaen Türk modernleşmesi için de kabul edilebileceğini belirtmek gerekir. Bu çalışmada ele alınan sorun ise şu şekildedir: Sanatın modernleşmesi sürecinde, sanatın kollarından biri olan müzik alanında neler yapılmıştır ve daha önemlisi, erkek egemen “hafıza”ya rağmen, müzik alanında kadınların konumu tam olarak nerededir? Sanatın ve müziğin modernleşmesi sürecine kadınlar dahil olabilmemiş midir veya bu süreçte kadını aktif özne olarak görmek mümkün müdür? Bu gibi soruları çeşitlendirmek mümkün olmakla beraber, müziğin ulus inşa sürecindeki rolünü göz önünde bulundurarak Cumhuriyet'e geçiş sürecinde kadının müzik alanındaki konumunun netleştirilmesi, tarihe kadın perspektifinden bakış adına da bir imkân sağlayacak ve modernleşmenin karakterine dair daha net bir tablo oluşturmayı mümkün kılacaktır.

Gerek Batı'da gerekse Türkiye'de modernleşme ekseninde müziğin, özellikle “ulusal” olanın inşası adına yürütülen tartışmalar ekseninde şekillendiğini görmek mümkündür. Bununla birlikte Türk modernleşmesinin oluşumunu “erkeklerin ulus-devlet, kadınların ise modern aile kurmak” ikiliği üzerinden gerçekleştirdiğini vurgulayan Sancar, bu çerçevede modernleşmenin kadınlar ve erkekler tarafından beraber gerçekleştirildiği söylemine itiraz ederken (2014: 192), geçiş sürecinin erkek

egemen karakterine işaret etmektedir. Öte yandan ideolojik-politik inşa adına romanın önemine değindiği noktada, erken Cumhuriyet dönemi popüler aşk romanlarının, millî kültürü yayma ve Batı'dan farklı bir modern cinsel ahlâk yerleştirmek için moda, eğlence, giyim-kuşam, dans, balo ve müzik üzerinden bir modern yaşam tarzına işaret ettiğini vurgular (Sancar, 2014: 144). Dolayısıyla modernleşme sürecinin başta gündelik hayatı dönüştürmekle ilgili bir meselesi olduğunu ve bu bakımdan “müzik” ile veya “yeni bir müzik yaratmak” ile meşgul olması gibi bir zorunluluk ile karşı karşıya kaldığını söylemek mümkün görünmektedir.

Çalışmanın konusunu teşkil eden tartışmaya geçmeden önce yine çalışmanın kendisine dair önemli bir sınırlılığa işaret eden (modern) müzik ve kadın arasındaki ilişkide altı çizilmesi gereken bir eksiklik söz konusudur. Özellikle Türkiye’de kadının müzik alanındaki tarihini takip etmek çeşitli gerekçelerle zordur. Ancak temel zorluk, yine “eril hafızadan” kaynaklı bir şekilde, kadın müzisyenlerin sınırlı bir biçimde kayda geçmiş olmasından ileri gelmektedir. Bir diğer temel sorun ise diğer alanlarda olduğu üzere müziğin de “erkek egemen” bir anlam dünyasında biçimlenmiş olması ve dolayısıyla “kadının müzikle uğraşamayacağı” biçimindeki anlatıdan kaynaklanır. Bu noktada müziğin, güncel müzik türleri ve günümüz müzisyenlerini temsil eden bir kavram olmaktan öte “ulusal” olanı kurucu bir değer olarak değerlendirildiğinin tekrar altını çizmek gerekir; yeni Türk ulusunun modern müziğinin “kanon”unda kadının yeri oldukça sınırlı düzeydedir. Türkiye örneğini de kapsayacak biçimde modernleşme deneyiminin kendisi, modern düşünceye içkin olan erkek merkezli düşüncenin kurumsallaşmasına ve Bourdieu’nun (2015) ifadesiyle bir ebedileştirme ve tarihselleştirme çabasına dayandığından, ebedileştirme ve tarihselleştirme çabasını mümkün kılarak yeniden üreten nesnel ve öznel yapıların sürekli dayatılmasının tarihini; sürekliliği sağlayan devlet gibi “eyleyici kurumların” tarihini ve kadınları çeşitli meslek, bilim dalı veya uğraşlardan dışlayan “hiyerarşik yatkınlıkları” göz önüne almak gerekir (Bourdieu, 2015: 106-107). Dolayısıyla modernleşen müzikte kadının kayıtlanması ve konumlanmasında görülebilen sorunlar, yine Bourdieu’ya göre cinsiyet bölümlenmesini yeniden üretmek adına özel ataerkinin buyruk ve yasaklarını kamusal ataerki ile pekiştiren bir kurum olarak devlete ve özellikle de modern devletlerin bir özelliği olarak erkek merkezli düşünce prensiplerinin, vatandaşların medeni halini düzenleyen kurallara tahvil edilmesine (Bourdieu, 2015: 111) bağlanır. Bu bakımdan modern ulus devlet momenti ve onun hafızasını sorgulamak konusunda özel bir ilgi gerekmektedir; bahsedilen sorunlara odaklanmak amacıyla kadın tarihinin kaydında yer alan problemlere de dikkat etmek gerekmektedir. Örneğin varlığı, bir belgenin feminist bir yaklaşımla incelenmesi ve bunun hayata geçirilmesini sağlamak ve kadınlarla ilgili belgeleri, bir kadın kütüphanesi yoluyla koruma altına almak (Mardin, 2014: 187-188) ekseninde tanımlanabilecek olan “Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı”nın “kadın sanatçılar koleksiyonu”nda resim, heykel, seramik, enstalasyon, fotoğraf, grafik, illüstrasyon, karikatür, gravür ve çeşitli geleneksel sanatlarda eser veren 2.078 sanatçıya ait 10.236 belge³ yer almaktadır. Ancak bu eserler arasında müzikal kayıtlardan bahsedilmemiş olması, Türkiye’de müzik alanında kadınların tarihsel kaydına dair bir eksikliğe işaret etmektedir. Dolayısıyla bu çalışma niçin böyle bir eksiklik olduğu sorusuna bir cevap arayışını da içermektedir

Modernleşme süreci içerisinde kadının konumuna dair bir tartışma yürütmek en nihayetinde meseleyi bir yandan feminist diğer yandan ise eleştirel bir perspektiften ele almayı gerektirmektedir. Saldaña’ya göre (2011: 20) eleştirel bir sorgulama, bir metot olmanın ötesinde toplumsal ve siyasal bir “görev”dir ve bu bağlamda toplumsal adaletsizliklerin analiz edilerek ortaya konmasındaki özenli bir çabayı barındırır. Keza feminizm de eleştirel bir perspektiften cinsiyet eşitsizliğini belirgin kılmaya çalışan çeşitli yöntemleri de içeriyor olsa da Randall’ın (2002: 109) ifadesiyle eleştirel-yıkıcı bir toplumsal hareketin ideolojisi olarak akademi dışından doğduğu için gerek siyaset bilimi gerekse de sosyal bilimler alanında benimsenmesi bütüncül değil seçici bir biçimde gerçekleşmiş; feminizm ile feminist siyaset bilimi arasında da bir mesafe olagelmıştır. Ancak bu durum, rasyonalist temellerin ve bilimsel yaklaşımın tümünden reddinden ziyade özellikle ana akım siyaset biliminin erkek merkezli

³ Bkz. <http://kadineserleri.org/koleksiyonlar/kadin-sanatcilar-koleksiyonu/>, Erişim: 22.06.2023. İlgili linkte “İşitsel Koleksiyon” başlıklı bölümde yer alan ses kayıtlarına ilişkin envantere göz atıldığında ise müzik ile ilgili oldukça az sayıda kaydın olduğu ve bu kayıtların, çalışmanın konusu kapsamında değerlendirilmeye elverişli bir kanon oluşturacak kapsamda ve bütünlükte olmadığı görülebilmektedir.

olmaya meyilli metot ve modellerinin, farklı araştırma metotlarının kaynaştırılarak ortaya çıkarılmasıyla (Randall, 2002: 117) telafi edilebilen “epistemolojik” bir mesele haline gelmiştir. Öte yandan Crotty’nin (1998) vurguladığı üzere feminist epistemolojinin tek bir biçiminden bahsetmek de güçtür; kadınların erkeklerle aynı veya farklı bir “bilgi” sürecine sahip olduğuna dair bir uzlaşma söz konusu değildir. Ancak farklı araştırma metotlarına veya bilişsel süreçlere karşın feminist bir bakış açısının daha çok “paylaşılan ortak değerler” üzerine inşa olan pratik kazanımlar olduğunu ifade etmek mümkündür (Crotty, 1998: 173-178). Bu bağlamda çalışmaya konu olan sorunsalın niçin politik bir niteliğe sahip olduğu ve niçin feminist bir bakış açısıyla incelenmesi gerektiğine dair bir cevap da verilmiş olacaktır. Öte yandan böyle bir çalışmanın pratik bir biçimde yürütülmesi adına mevcut literatürün araştırılması yoluyla ilerlemesi, hem kadın çalışmaları çerçevesinde özellikle müzik ve kadın ilişkisine dair alanın gelişmekte olmasından kaynaklanan bir kısıtlılıktan hem de bu çalışmayı yapan araştırmacının özellikle müzik disiplininden profesyonel anlamda uzak olmasından ileri gelmektedir.

2. MÜZİKTE YÖNTEM VE MÜZİK-KADIN İLİŞKİSİ

Modernleşme sürecinde müzik ve kadınların konumuna geçmeden önce, yönetsel olarak müzik çalışmalarında kadın bakış açısına dair söz etmek gerekecektir. Her ne kadar bu çalışma, uzmanlığı müzik veya müzikoloji olan bir araştırmacı tarafından yapılmıyor olsa da gerek konunun niteliği gerekse de bu alanda ulaşılabilen kaynakların oldukça sınırlı olması nedeniyle öncelikle böyle bir açıklama gerekli hale gelmekte ve bu sınırlılık çerçevesinde müzik disiplininin kendisine toplumsal cinsiyet yaklaşımı çerçevesinden bakılmaktadır. Bu bağlamda da öncelikle sanat ve kadın ilişkisine değinilerek, bu ilişkiden kaynaklı sorular ekseninde bir inceleme yapılacaktır.

Gouma-Peterson ve Mathews’a göre (2014) kadın sanatçılar üzerine yazılmış monografi sayısı oldukça azdır ve çoğu da 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başlarında yaşayan kadın sanatçıları konu almaktadır. Esas itibarıyla 1970’li ve 1980’li yıllarda yapılan araştırmalarda, erkekler kadar olmasa da kadınların da başarılı olduklarını kanıtlamak ve kadın sanatçıları geleneksel olarak belirlenen tarihsel çerçeveye yerleştirmek gibi bir eğilim görülmektedir ki bu anlamda da kadınların, önceden belirlenmiş yapıları “hapsedilmesi” söz konusu olur. Bu durum ise ayrıca bir risk taşımaktadır: Aynı kadın sanatçılar üzerine oluşabilecek bir “kanon”, sanat tarihinde baskın olarak beyaz kimliğinin ve bu bakımdan da beyaz kadınların baskınlığı dolayısıyla kendini tekrar eden bir tarih yazımına yol açabilir ki bu da en az erkeklerin yaptığı kadar sınırlayıcı ve dışlayıcı bir kanonun doğma ihtimalini taşır (Gouma-Peterson ve Mathews, 2014: 15). Türkiye’de müzikte kadının yerine ilişkin yapılan araştırmalara bakıldığında, kadın eserlerinin baskılanması suretiyle erkek egemen bir kanonun oluşma ihtimalinin de düşük olduğu öne sürülebilir. Çünkü hem müziğin yoğunlukla geleneksel bir bakış açısıyla “erkek işi” biçiminde değerlendirilmiş olması hem de yine erkek egemen anlayışın Osmanlı’dan Cumhuriyet’e müzik kurumlarını ve müzikte kurumsallaşmayı etkilemiş olması, üzerine tekrar edilen bir kadın müzisyen kanonu oluşmasını sağlayacak düzeyde dahi bilgi vermemektedir. Öte yandan bu sınırlı bilgi içerisinde yine Osmanlı’dan günümüze belli isimlerin farklı çalışmalarda sürekli zikredildiğini de söylemek mümkündür ancak böylesine bir tekrarın da kanonik bir külliyat yarattığını söylemek de iyimser bir bakış açısı olacaktır. Örneğin Cumhuriyet dönemi kadın müzisyenleri dendiğinde akla ilk olarak Safiye Ayla ismi gelmesi, ona dair bir kanonun oluştuğu anlamına da gelmemektedir. Üstelik müzisyen kadınlar yine bu alanda da erkeklerle ve erkek egemen yaklaşımla rekabet etmek zorunda oldukları için sınırlı bir bilgi birikimine sarılmaktan başka çare de gözükmemektedir. Öte yandan Gouma-Peterson ve Mathews’ın, kadın sanatçılar hakkındaki monografilerin 19 yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başlarında yaşayan kadın sanatçıları konu aldığını ve oldukça az sayıda olduğunu ifade etmesi, Türk modernleşmesi sürecinde müziğin gelişimine de uyarlanabilecek bir tespittir. Bu bakımdan belli isimler üzerine “müzikte kadın” temasının şekillenmesi ihtimalinin çok da zayıf olmadığını söylemekte fayda vardır. Bu bağlamda temel sorun Garb’a göre (1986) yine modernitenin düşünsel ve özellikle dilsel düzeninden kaynaklanmaktadır. Modernitenin kelime dağarcığı, geçmişte kadınların ürettiği imgelerin/nesnelerin üretim, alımlama ve

dağıtım koşullarının yanı sıra bunların yerleşik anlamlarını da dışladığı için kadınlara ait bu imgelerin üretimi modernitenin çerçevesine sığdırılmamış ve bu bağlamda da önemsizleştirilmiştir (Garb, 1986: 132). Dolayısıyla Türkiye özelinde değerlendirdiğimizde bu dışlamanın, sanatı ve siyasal/kamusal alanı kapsamak üzere Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde gözlenen bir tür politik tercihin sürekliliğine işaret ettiğini söylemek mümkündür.

Sanat ile kadın arasında müzik üzerinden kurulan ilişkide, öncelikle müziğe dair araştırmaların bu ilişkiyi açığa çıkarma potansiyeline değinmek gerekir. Çak'a (2018) göre bir kültürel aktarım mekanizması olarak müzikal repertuarın, toplumsal cinsiyetin izlenebileceği önemli bir kaynak olması dolayısıyla müzik ve toplumsal cinsiyet ilişkisi, çeşitli metodolojileri birleştirebilen; bilim tarihi ile feminizm ve müzik çalışmalarının kesiştiği üç tarihsel süreçteki araştırma ve paradigmaları açıklama potansiyeline sahip ilk içeriklerden biri olarak değerlendirilebilir. Buna göre ilk tarihsel süreç, kadın müziklerinin notasyonu ve dökümantasyonunun bir araya getirilmesi hakkındaki bilimsel çalışmalar olmak üzere kadınların müzikteki aktivitesini görünür kılma mücadelesidir. Bunu, toplumsal cinsiyet merkezli olmak üzere stiller, müzik yaratımı ve performanslar hakkındaki araştırmaları içeren ikinci aşama izler. Üçüncü aşama ise feminist teoride postmodern bilgi, gey ve lezbiyen çalışmalar, kültür ve performans çalışmaları, semiyotik ve psikanaliz üzerinden toplumsal ve müziksel yapı arasındaki bağların açıklanmaya çalışıldığı süreç olarak gelişmiştir (Çak, 2018: 72-73). Bu çerçevede ele alındığında müzik araştırması gerek kadınların kolektif hafızasını gerekse de toplumsal belleği inşa eden anlamın çözümlenmesini, kayda geçirilmesini ve de müzik-toplum ilişkisi üzerinden birey/özne ve özellikle de kadın özne-toplum ilişkisini çözümlmeyi sağlayan bir araçtır. Bunun yanında, "antropolojik yaklaşımın hakim olduğu etnomüzikoloji çalışmalarında geleneksel alan araştırması süreçlerinde, kadınların ve erkeklerin müzikal performanslarında toplumsal formasyon kodları"nın belirginleştirilmesi çabası (Yıldız, 2013: 35), toplumsal cinsiyet perspektifini şu iki nedenle de tekrar gündeme getirmektedir: İlki, toplumsal olanın yanı sıra müziği incelemek adına toplumsal cinsiyet yaklaşımının kapasitesinden faydalanarak kadının baskılanmış veya susturulmuş sesini duyabilmek, ikincisi ise daha genel olarak ilgili toplumsal formasyonun hangi cinsiyet kodları üzerine inşa edildiğini sorgulayarak bir analiz yapmaktır ki tam da bu noktada müzikoloji ve etnomüzikolojinin⁴ Türk modernleşmesinin "cinsiyetlendirilmiş" karakterini açığa çıkarma potansiyeline dikkat çekilmiş olur. Özellikle etnomüzikolojinin, halk arasında çalıştığı ve "folklorik" bir işleve sahip müziği ele almak suretiyle araştırdığı göz önünde bulundurulduğunda, sadece mevcut topluluğun kültürel bağlamını betimlemekten öte, toplum ve siyasal olan arasındaki veya halk ile siyasal ya da toplumsal "iktidar/iktidarlar" arasındaki ilişkiye yani meselenin politik karakterine dair de çıkarımlar yapabileceğini öngörmek yanlış olmayacaktır. Öte yandan toplumsal cinsiyet yaklaşımı kimlik oluşum süreçleri, cinsiyet ilişkileri ve cinsiyet ilişkilerinin iktidar ile olan bağını sorgulayan bir paradigma inşa etmesi sebebiyle müzik kültürlerine dair bir anlam üretme potansiyelini de bünyesinde barındırmakta ve buna bağlı olarak müzikal kültür, çalgı, repertuara erişim, kadının müziğe teşvik edilmesi, müzikal nitelik, kadın ve erkek performanslarının nedenleri ve bu performansların özel alan-kamusal alan ayrımı üzerinden konumlanması ile kadın ve erkeğin müzikal icrada bir aradalığı, aralarındaki iş bölümü ve performanslarının eşdeğerliği gibi toplumsal cinsiyet eşitliğine dair bir dizi tartışmayı gündeme getirmektedir (Yıldız, 2013: 36).

Bu temel sorgulamalar eşliğinde ele alındığında kadın ve müzik ilişkisinin erkek merkezli modern bir iktidar ilişkisine dayanan dışlama ilişkisi üzerine kurulduğunu söylemek gerekir ki bu hususun belirtilmesinin temel nedeni, modernite ve müzik olgularının oldukça "Batılı" veya "Avrupa merkezli" bir biçimde inceleniyor oluşudur. Mevcut kaynaklara bakıldığında, bu hattın "klasik müzik" ve kadının müzikteki konumu arasındaki ilişkiyi de belirlediği ve söz konusu Türkiye olduğunda benzer bir izleğin ortaya çıktığı görülebilecektir. Dolayısıyla çalışmanın temel odağına geçmeden önce Avrupa'da müzik, müzikoloji ve kadın ilişkisinin modern dışlama üzerinden geliştiği vurgulanmaya çalışılacaktır.

⁴ Müzikolojinin bir dalı olan etnomüzikoloji, en temelde, "Batı müziği dışında kalan müzik türlerini yapısal olarak araştırma" veya "müziği bir insan davranışı olarak ele alan ve belli bir toplumda yapılan müziğin, o toplumun kültürel koşullarındaki işlevini saptamaya çalışan 'kültür içindeki müzik araştırmaları'" (Kaplan, 2008: 50-51) biçiminde tanımlamak mümkündür.

3. AVRUPA'DA MÜZİĞİN GELİŞİMİ VE KADIN

Bu çalışma kapsamında Avrupa'da müzikten bahsedilirken tarihsel bir kategori olarak modernleşme kavramı temel alındığı için klasik müziğin esas alındığını vurgulamak gerekmektedir. Makal'a göre (2020: 742-743) daha çok "iyileştirici" rolüne vurgu yapılan klasik müzik, oldukça sınıfsaldır⁵ (tarihsel olarak burjuvazi ve aristokraziyle bağlantılı, günümüzde ise orta ve üst sınıflar ile özdeşleşmiştir); "beyaz"lara ait ırkçı bir boyutu olan ve erkek-merkezli olması nedeniyle de cinsiyetçidir. Özkişi'ye göre (2018) de müziğin eril karakterini yansıtan en belirgin söylemlerden biri, kadınların besteci olarak erkeklerle eşit olmadıklarıdır ve bu söylem, kadının doğuştan "eksik olduğu" anlayışına dayanır. Aynı bakış açısı 19. yüzyıl erkek düşünürlerince felsefe ve psikoloji çerçevesinde akademik anlamda da pekiştirilmiş ve ilaveten akademik müzik alanında kariyer yapmak isteyen kadınlara, çoğu Batı toplumunda bu durumun "uygunsuzluğu" vurgulanmıştır (Özkişi, 2018: 67-69). Bu çerçevede müzik eğitim kurumlarının verdiği eğitime kadınların dahil oluşu, şan eğitimi veya piyano, arp gibi belirli enstrümanların eğitimiyle sınırlı tutulmuş, kompozisyon ve müzik teorisi gibi bölümlere ise kadınların erişimi engellenmiştir (Makal, 2020: 749). Keza Özkişi, müzikal kanon içerisinde kadın besteci sayısının azlığını, müzikal kompozisyonun matematiksel ve bu anlamda soyut akıl yürütme becerisi gerektirmesi dolayısıyla rasyonalist-eril bir zeminde inşa edilmesine bağlamıştır. Haliyle erilleş(tiril)en müzik, eğitim fırsatını yakalayan ilk kuşak besteci kadınların usta-çırak ilişkisi içerisinde erkeklerden ders almış olmaları nedeniyle erkekleri taklit etmesine yol açmıştır. Böyle bir eğitim ilişkisi içinde kadınların hazırladığı kısa biçimli kompozisyonlar, onların doğalarına atfedilen bir eğilim veya bir tür yetenek eksikliği olarak görülürken, daha karmaşık kompozisyonlar ise kadınların kendi kimliklerine ihanet olarak addedilmiş ve bu gibi nedenlerden dolayı kadın besteciler, isimlerini gizlemeyi de içeren yollarla erilliği sürekli olarak pekiştirilen bu alanda var olma mücadelesi vermişlerdir. Bu mücadele ise sürekli eril bir tekrara dayanan ve bu anlamda kadını dışarıda tutan bir müzik literatürü olarak kanona karşı gelişmekte; kanonun müzikal değerlendirmede evrensel bir "başarı" ölçütü olarak benimsenmesi yoluyla ise bu dışlama süreci pekişmektedir. Buna karşın kadın müziği bir tür "karşı atak" yaparak alternatif bir kanon biçiminde ancak daha küçük yerlerde gettolaşmaktadır ve gettolaşan kompozisyonların daha az prestijli ve feminen türler içerdiği ifade edilmektedir (Özkişi, 2018: 73-90).

Gettolaşma çerçevesinden bakıldığında Batı'da müzik ve kadın ilişkisinin tarihsel olarak yine kadının dışlanması üzerinden geliştiğini söylemek mümkündür. Bu dışlamanın görünür hale gelişini ise feminist teorinin gelişimiyle beraber değerlendirmek gerekmektedir. Çak ve Beşiroğlu'na göre (2018) 1970'ler sonrasında yükselişe geçen feminist kuram doğrultusunda kimi kayıt şirketleri tarihsel ve çağdaş kadın çalışmaları üzerinde yoğunlaşmış, 1980'ler itibarıyla Amerikan üniversitelerinde "müzikte kadın" adında dersler verilmeye başlanmış ve yine 1990'larda kadın bestecileri kayıt altına almaya yönelik çalışmalar yürütülmüştür ki tüm bu çalışmalarda "maskülen" ve "feminen" olanın toplumsal inşası ve toplumsal cinsiyet düalizmi belirleyici olmuştur. Bu çerçeveden bakıldığında 1970'lerden önce Avrupa müzik tarihi çalışmalarında kadınlarla nadiren karşılaşıldığı ve var olan kadınların da erkek bestecilerle olan ilişkileri dolayısıyla yer edinebildikleri belirtilmiştir. Bu bağlamda Çak ve Beşiroğlu, 1700'lü yıllarda yavaş yavaş müzik sözlüklerine ve müzik tarihi çalışmalarına girmeye başlayan kadın ismi sayısında bir canlılık görüldüğünü; 19. yüzyıla gelindiğinde artan kadın besteci sayısına rağmen bir duraksama olduğunu ve bu duraksamada müziğin erkek egemen yapısının yanı sıra toplum içinde kadın performansını uygunsuz bulan ve kadının müzik ile olan meşguliyetini, geleneksel olarak sadece ev içinde, aile ve arkadaşları eğlendirmeye yönelik düşünen anlayışın etkisi olduğunu ifade etmektedir. 1870 ve 1910 yılları arasında ise "müzikte kadın" başlığı sözlüklerde kullanılmaya, 1900 ve 1940'lı yılları arasında ise müzikolojide "kadınların tarihi" ile ilgili kolektif çalışmalara yer verilmeye başlanmıştır. Keza etnomüzikolojide de böylesi

⁵ Müziğin sınıfsallığı ile ilişkili olarak ortaya çıkan dışlamanın, Bourdieu'nun tabiriyle evrensel bir atfla erkeğin üstünlüğünün üretim-yeniden üretim faaliyetlerinin, erkeğe ayrıcalık sağlayan bir toplumsal-biyolojik üretim ile cinsel işbölümünden kaynaklanarak *habitus*'lara yerleşmiş şemaların nesnelleştirilmesinden ve bu şemaların evrenselleşerek toplumun her üyesinin algı, düşünce ve eylemsel kodlarını biçimlendiren bir "sağduyu nesnelliğine" taşınmasından kaynaklı bir tür "sembolik şiddet" (Bourdieu, 2015: 49) olarak okunması veya bu dışlamanın bu türden bir şiddet nedeniyle modern müziğe de etki etmiş olduğunu söylemek mümkündür.

çalışmaların başlaması, Batı düşüncesi üzerine kurulan bir sanat anlayışının ötesinde toplumlar arası cinsiyet, kimlik, kuvvet ve sosyal gerçeklikte müziğin rolü gibi konulara dikkat çekmesi dolayısıyla önem kazanmıştır. 1980'ler itibariyle caz müziği ve popüler müziğe ilişkin yürütülen çalışmalar gündeme şu sorunsalı getirmiştir: Müzik, bizi büyüleyebilen aktif bir cinsel partner gibi görülmekte ve bu yönüyle de cinsiyetlileştirilmektedir ve dolayısıyla müziğin cinsiyetlileştirilmesi, bilinçli veya bilinç dışında gelişen bir çaba olarak nasıl gerçekleşir sorusuna ilişkin cevaplar bulmak da bu çalışmalar sayesinde mümkün hale gelmiştir. Ayrıca bu çalışmaların ortaya çıkardığı bir diğer bağlam, kadın müzisyenlerin bir ulusun sembolü, toplumsal cinsiyet rollerinin oyuncuları, kültürel-sosyal değişim güçleri veya politik sözcüler olarak (Çak ve Beşiroğlu, 2018: 47-57) görülmeleri ve dolayısıyla müzikte modernleşmenin eril karakterinin ortaya çıkarılmasında bu faktörlerin etkin biçimde rol oynamış olması önem arz etmektedir. Günümüzde ise kadınların müzikal kurumlara (kompozisyon dersi veren hocalar, konser programlarında yer alabilen kadın besteciler, konserlerde kadın bestecilerin eserlerinin sayısı/oranı gibi) katılımına dair verilerin hala oldukça sınırlı düzeylerde kaldığını ifade etmek mümkündür (Makal, 2020: 753). Üstelik mesele sadece kadınların müzik kurumlarına kabulü ile ilgili de değildir; orkestraların cinsiyetçi ve ırkçı yapısı, orkestralarda önemli bir yeri olan baş kemancı ve grup şefi gibi statülerde kadınların sayısının düşük olması, orkestralarda çalgıların da toplumsal cinsiyet rollerine göre ayrılmış olmasından kaynaklı olarak kadınların belli enstrümanlara yoğunlaşmış olması, gerek tüm orkestralarda gerekse de aynı orkestra içinde kadın-erkek ücret farklılıkları ve bunun özellikle erkeklerin eğitim ve kariyer imkanlarından daha fazla faydalanabilmesiyle ilişkisi, müzik dünyası ve orkestralarda “taciz” gibi olgular (Makal, 2020: 759-766) kadınların hala müzikal kurumlarda yeterince yer bulamadıklarının göstergeleri ve kısmen de nedenleridir. Özetle Kutluk'a göre (2016: 59-60) müzik yaşamında orta sınıfın belirleyici etkisi, kadınların müzikte var olabilmelerine bir alan açmıştır ancak müzik yaşamında güç ve otorite hâlâ erkektedir; Batı sanat müziği, azalan elitizmine rağmen cinsiyetçi, beyaz-orta veya üst sınıf erkeklerin müziği olarak nitelenmeye devam etmektedir.

4. TÜRKİYE'DE MODERNLEŞEN MÜZİK VE KADININ KONUMU

Genel itibariyle Batı'da müziğin, özellikle yapısal olarak kadınların etkinliğini ciddi ölçüde sınırlamış olduğunu ve bu tavrın henüz kırılmakla beraber tam anlamıyla bir eşitliğin sağlanamamış olduğunu söylemek mümkündür. Bu noktada tekrar etmek gerekir ki müzik dediğimizde halk arasında yaşayan folklorik müzikten değil, özellikle uluslaşma sürecinde, kaynağını bir biçimde halktan bulmaya yönelik çabalar doğrultusunda çeşitli düzenlemeler yoluyla inşa edilen ve bu anlamıyla kanonik, klasikleşmiş bir “elit” müzikten bahsedilmektedir. Bu çalışmanın konusu itibariyle Türkiye'de yaşanan gelişmelere bakacak olursak geleneksel halk müziğinin dışında ve yine modernleşme sürecinde inşa edilen bir müzikten bahsetmek mümkündür. Ancak Türkiye'de müzikte kadının konumu ele alındığında, her ne kadar çalışmanın merkezinde yer almıyor olsa da halk müziğinden tamamen kopuk bir süreçten bahsedilmemektedir. Kaldı ki böylesi bir ayırım, ne bu çalışmanın konusu anlamında gereklidir ne de konu hakkında uzmanlığı olmayan bir araştırmacı tarafından ele alındığı için üzerine konuşulabilecek bir alandır. Dolayısıyla çalışma kapsamında, mevcut veriler doğrultusunda, modernleşme ve ulus devlet sürecinde ortaya çıkan müziğin, toplumsal cinsiyet çerçevesindeki niteliğine ilişkin bir deneme söz konusu olacaktır. Türk modernleşmesi sürecinde müzik üzerine yapılan çalışmalara bakıldığında, modernleşme süreci dolayısıyla Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan tarihsel bir hattın izlenmesi ve müziğin de bu çerçevede yorumlanması söz konusudur ve bu çerçevede öncelikle Osmanlı'da müziğin yeri ve modernleşmesi sürecinden bahsederek genel itibariyle Türk (klasik) müziğinin karakteri ve tarihsel süreklilikleri hakkında da bir fikir edinmek mümkün olacaktır.

4.1 Osmanlı Dönemi'nde Müzik ve Kadın

Beşiroğlu'na göre (2019), kadınların pratiklerinin müzikte görünür olmaması ve kadınların müzikal pratikleri şeklinde bağımsız bir kavramı tanımlamak adına bir çabanın gerekmesi aslen iktidar ilişkileri ve baskı çerçevesinde açıklanması gereken bir durumdur ve dolayısıyla Osmanlı döneminde

kadınların müziğini görünür kılmak feminist yaklaşıma dair bir mesele olarak belirlemektedir (Beşiroğlu, 2019: 23-24). Osmanlı'dan itibaren gelen ataerkil yapı sanat eğitimini, icrasını ve üretimini cinsiyet sınırları dahilinde belirlenmiş toplumsal kurallara dönüştürmüş olduğu için (Çak, 2018: 74) Osmanlı müziğinde erkeklerin daha görünür olduğunu söylemek mümkündür.

Beşiroğlu'na göre (2019) Osmanlı'da toplumsal ve kültürel yaşamın önemli bir unsuru olan müziğe kadınların makam müziği yoluyla olan katkısı yine toplumsal yaşamın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Bu bağlamda erkekler ile kadınların müzik eğitimlerinin de mekânsal olarak farklılaşması söz olmuş, genel itibariyle erkekler müzik eğitimini Enderun'da⁶, kadınlar ise haremde görmüşlerdir. Ancak kadınların müzik eğitim ve icrasına katılımı sadece sarayla sınırlı kalmamış ve özellikle varlıklı aileler, yüksek rütbeli bürokratlar ve diğer eğitimli sınıflar, hanelerinde müzik icra edebilmiştir. Öte yandan 19. yüzyıla kadar halk eğlencelerinin yaygın olmaması ve kamusal alanların seçkin Müslüman kadınlar için uygun görülmemesi nedeniyle evlerde gerçekleşen eğlencelerde kadınlar müzik icra etmişlerdir. Ayrıca gelin adaylarının müziğe yetenekli oluşunun, eşlerini eğlendirebileceklerini göstermesi bakımından önemli görülmesi (Beşiroğlu, 2019: 31-33) özellikle saray ve çevresinde şekillenen Osmanlı kültürel yaşamının ve müziğinin, başta sultan olmak üzere hanede (ve dolayısıyla padişahın tüm mülkün sahibi olması nedeniyle devlette) erkeğin hoşnut kalması veya eril bir gözetim altında tutulması üzerinden şekillendiğini öne sürmek mümkündür⁷. Diğer yandan müziğin cinsiyetlere göre mekânsal ayrışmasına dikkat çeken Çolakoğlu (2010), saraya ait görsel ve yazılı belgelere göre iç mekânlarda ve özellikle haremde müziğin kadınlar tarafından icra edilmesine⁸, dış mekânda ve padişah huzurunda yapılan şenliklerde ise erkekler tarafından icra edilmesine işaret eder. Yine, saray harem, şehir konağı harem, köy konağı harem ve kına eğlenceleri gibi mekânlar eğlencelerin düzenlendiği yerler olmaktadır, bunlardan saray ve konak haremelerinde kadınların çalgısı, köy konağı ve taşra haremelerinde ise kadınların çalgısından çok dansları öne çıkmaktadır. Haliyle kadınların icralarını toplumsal yapıdan kaynaklanan bir mekân belirlemektedir (Çolakoğlu, 2010: 182-188). Yine, müziğin toplumsal cinsiyet rollerine göre düzenlenmesinin bir başka göstergesi, seyyahların anlatımlarından görüldüğü üzere kimi enstrümanların kadınlar tarafından daha yoğun kullanılmış, kimi enstrümanlara ise erkeksilik atfedilerek enstrümanların eril-dişil ayrımına göre betimlenmiş olmasıdır (Çevik ve Kaltakçı, 2011: 619-620).

Beşiroğlu'na göre (2019: 38) eldeki sınırlı kaynaklar açısından bakıldığında Osmanlı'da kadın müzisyen ve dansçıların varlığı yaygındır ve pek çok kadına müzikal eğitim sağlayan kurumlar inşa edilmiştir. Özellikle 17. yüzyıl sonu itibariyle kadınların musiki içerisinde edinmiş oldukları konumun, müzikte Batılılaşma'nın başladığı dönemde daha görünür hale geldiği düşünülebilir ve üstelik bilinen az sayıda kadın besteci olmasına karşın kadınların bu dönemde aktif bir şekilde müzik hayatında yer almaları, kadın bestecilerin ve bestelerinin günümüzde bilinenden daha fazla sayıda olduğunu düşündürmektedir (Çevik ve Kaltakçı, 2011: 624-630). Bu çerçevede yine Beşiroğlu'na göre (2019) 17. ve 18. yüzyıl aralığında dönemin tanınmış kadın bestecileri olan Reftar Kalfa ve Dilhayat Kalfa ilk örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır. II. Mahmud zamanında başlayan müzikte modernleşme

⁶ Uzunçarşılı'ya göre Enderun'da musiki eğitimi, 17. yüzyılda esas teşkil etmese de dışarıdan yevmiyeli hocalar veya aslen Enderunlu müzisyenler arasından seçilenler aracılığıyla sağlanmaktadır. Ayrıca Enderun hocaları, cariyelelere de dersler vermekte (Uzunçarşılı, 1977: 87), bu bakımdan da kadınların (elbette sınırlı sayıda kadının) müzik eğitimine sahip olmalarına da aracı olmaktadır.

⁷ Burada Osmanlı kültür yaşamından bahsedilirken saray ve onu etrafında gelişen bir müzikten bahsedilmesinin nedeni de yine çalışmanın konusu itibariyle halk müziği olgusunun dışarıda tutulma çabasından ileri gelmektedir. Ancak yeri gelmişken şu soruyu da not düşmek yerinde olacaktır: Beşiroğlu'nun (2019: 33) Aksoy'dan aktardığına göre harem müziği ile halk beğenisi arasında, geleneklere uygun olduğu ölçüde bir kabul ve dolayısıyla aktarım/geçiş söz konusudur. Ancak kökenleri itibariyle halk müziğinin heterodoks yapısı, saray/harem müziğinin cinsiyetliliğini ne derece taşır? Anadolu müziğinde daha eşitlikçi bir yapıdan bahsetmek de mümkün olamaz mı? Belirtildiği üzere bu konu, çalışmanın amacı ve kapsamı dışında kalmakla beraber saray ve halk müziği arasındaki "geçişlilik" adına da düşünülmesi gereken bir meseledir.

⁸ Bu noktada, iç mekândaki müziğin sadece kadınlar tarafından icra edildiği yönünde bir ifadenin de anlaşılmasına gerek. Nihayetinde haremde kadınlara müzik eğitimi veren erkeklerden de bahsedilmektedir. Ama harem olgusu düşünüldüğünde kadınların nispeten daha görünür olduğunu söylemek, daha yerinde bir ifade olabilir.

sürecine takiben Sultan Abdülmecit döneminde Batı'dan gelen müzikal ve teatral eğitimin desteklenmesi, 19. yüzyıla değin gelen bu süreçte saraya ilk kez piyanonun gelişi, sultanın kızlarına ve cariyelere özel piyano derslerinin verilmesi, cariyelerden oluşan bir “fanfar orkestrasının” kuruluşu ve konakta kadın dans gruplarının ortaya çıkışı önemli gelişmelerdir. Bu dönemin önemli besteci, icracı ve ediplerinden biri olan Leyla Hanım, ilk özel piyano derslerine katılanlar arasındadır ve onun anlatımlarına göre bir de bale kursu da vardır. Bu dönemin en önemli özelliği olarak padişah kızlarının veya saraydaki diğer kadınların (örneğin Arife Kadriye Sultan, Fehime Sultan, Fatma Nuri Hanım, Gevheri Sultan [Fatma Osmanoğlu], Hatice Sultan gibi) müzikal eğitim almaları, müzik ve kadın ilişkisinin seçkinler arasında geliştiğinin bir ispatıdır. Öte yandan bu isimlerin her daim erkekler gözetiminde eğitim aldıklarını da unutmamak gerekir. Yine de 19. yüzyıl itibariyle Osmanlı müziğinde kadınların yer almış olması ve Batı müziğine ilgi göstermiş olmaları, kadınların Cumhuriyet dönemi müziğinde kalıcı bir yer edinmelerine dayanak oluşturmuştur (Beşiroğlu, 2019: 43-50).

4.2 Cumhuriyet’e Geçiş Sürecinde Müziğin Gelişimi ve Kadınlar

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e ve Cumhuriyet'in modern müziğine geçiş sürecine bakıldığında görüleceği üzere, Osmanlı müziğinden radikal bir kopuş hedeflenmiş gibi görünse de sürecin tam olarak böyle bir kopuş üzerine geliştiğini ifade etmeyi güçleştirecek birtakım özgünlükler söz konusudur. Bu özgün durumu daha net ifade etmek için ise yine son dönem Osmanlı'da müziğin modernleşmesi yönünde atılan adımlar ve kurumsallaşma sürecinden bahsetmek ve ardından da Cumhuriyet'in kurumlarından bahsetmek gerekecektir.

Osmanlı müziğinde yaşanan dönüşümün en önemli özelliklerinden birinin yine bu müziğin kendi karakteri ile ilgili olduğunu söylemek mümkündür. Balkılıç'a göre (2015) Osmanlı müziği yazılı olmayan, yazılı olarak aktarılamayan ve bu nedenle kulak eğitimine dayanan bir sisteme sahip olduğu için bu sistem hafızaya dayanmaktadır. Bunun dışında bir tür şehir müziği olan Osmanlı müziğinin saray dışında halk müziği ile etkileşime sahip olması nedeniyle, halk kültürü ile “yüksek kültür” arasında hem bir sınır oluşturması hem de bir köprü niteliğini taşıması söz konusudur. 16. yüzyıl Osmanlı sarayının Batı müziği ve Batı müziği enstrümanları ile tanıştığı, 18. yüzyıl ise değişimin belirginleştiği bir dönem olmuştur (Balkılıç, 2015: 47-53). Dönem itibariyle Yeniçeri Ocağı'nın lağvedilmesini takiben Muzıka-yi Hümâyun'un kuruluşu, müzikte Batılılaşma adına kurumsal bir dönüşümü ve devletin “tercihini” göstermiş; özellikle “piyano” enstrümanının önce saray mensupları ve kadın sultanlar arasında ve sonrasında toplumun genelinde yaygınlaşması ile müzikal olarak Batılı kültüre adaptasyon sağlanmıştır (Güzel, 2021: 249). Yine Muzıka-yi Hümâyun'un, opera, operet, tiyatro gibi sanatsal faaliyetleri toplayan ve kurumsallaştıran bir yapı olmasının yanında kadınlar orkestrasına da ev sahipliği yapması önemlidir ve bu kurumun asıl oluşumunda, İtalya'ya yapılan başvuru neticesinde gelen Giuseppe Donizetti, öğrencilere Batılı nota sistemini öğreterek müziğin modernleşmesi sürecine en önemli katkılardan birini sunmuştur (Sariboğa Akca, 2021: 289-290). Öte yandan Balkılıç'a göre müzikte modernizasyon sürecinin sarayın dışına yayılmasında: i. 1830'lu yıllarda İstanbul'a ilk tiyatro binasının yapılması ve burada opera parçalarının icra edilmesi; ii. Abdülmecid döneminden itibaren opera ve operetlerin sarayda ve şehirde yaygınlaşması; iii. özellikle II. Abdülhamid'in Batı müziğinin gelişimini destekleyen ve dönemi itibariyle askeri çalgılar, koro ve orkestra çalışmaları anlamında çeşitli girişimlerde bulunması oldukça etkili olmuştur. Ancak bu çabaların birkaç yıl ile sınırlı kalması ve genellikle yabancılardan oluşan topluluklar üzerinden sürmesi ve ayrıca kendisinden sonra Klasik Batı müziğinin “hafif” örnekleri icra edilmeye çalışılsa da Donizetti Paşa'nın ölümü ve özellikle 1870 sonrasında İmparatorluk'un içine düştüğü siyasi-ekonomik kriz, çok sesli müzik ve operanın 1923'e kadar bir duraksama dönemine girmesine yol açmıştır (Balkılıç, 2015: 55-57). Aksoy'un vurguladığı üzere Türk musikisinin olgunluk dönemi olan “klasik” dönem yani 18. yüzyıl, üslupta yenilik hareketlerinin de hızlandığı ve formların çeşitlendiği bir sürece de işaret etmekte ve bu çeşitliliğin bir unsuru olarak klasik dönemin sonlarında ortaya çıkan “şarkı” formu, hem besteciye bir ölçüde serbestlik sağlaması hem de daha kolay anlaşılabilir beğenilmesi

dolayısıyla müziğin saraydan şehre doğru genişlemesini sağlamıştır. Tanzimat Dönemi'nde de şarkı ve şarkı besteciliği hâkim müzik biçimi haline gelerek “şehirleşmiş”, besteciler saray ve tekke dışından yetişmeye başlamıştır ve Cumhuriyet müziğine giden süreci de etkilemiştir. Özellikle II. Meşrutiyet sonrasında giderek daha geniş kitlelere yayılan müzik, kendine ait bir mekân olarak “konser salonlarında” icra edilmeye başlanmış; senfonik orkestra müziği, oyun müziği, fasıl, şarkı gibi çeşitli türlerde dinleyici edinmiş ve bu doğrultuda “piyasalaşmıştır”. Dönem itibarıyla müziğin piyasalaşması, Türk musikisinden ziyade şehirleşmiş bir halk müziğinin etkisinde kalmış ve 20. yy. başlarında kısa ömürlü piyasa şarkıları yaygınlaşırken, özellikle Cumhuriyet'in ardından yasaklanan Türk musiki eğitimi nedeniyle piyasa tavrı daha baskın hale gelmiştir. Yine özellikle II. Meşrutiyet sonrasında toplumsal anlamda yaygınlaştırmak adına orta dereceli okullar, meslek okulları, yabancı okullar veya özel okullarda Batı ve Türk musiki eğitimi müfredata dahil edilmiştir. II. Meşrutiyet sonrasında en önemli gelişmesi ise 1914 yılında “Dâr-ül-bedâyi”nin kuruluşudur. Ancak 1916'da savaş koşulları nedeniyle musiki bölümü kapatılmış, 1917'de ise bir diğer müzik okulu olarak kurulan “Dâr-ül-elhân”⁹, işgal sonrasında bir süre eğitimine ara verse de 1923'te yeniden açılarak bünyesinde Batı müziği bölümünün kuruluşu ile ilk kez herkese açık bir devlet okulunda müzik eğitimi veren bir kurum olmuştur. 1926'da ise Türk müziği bölümü kapatılarak Batı müziği konservatuvarı haline dönüştürülmüştür (Aksoy, 1985: 1229-1235). Bu noktada dönem itibarıyla özellikle “şarkı” formunda müzik icrasının ayrıksı bir yeri olduğu öne sürülebilir. Adar'a göre (2015) Türk müziğinin pek çok formunda kadın temalı eserler verilmiş olmakla beraber, şarkı formunun ortaya çıkması ile yine kadın temalı pek çok şarkı bestelenmiştir. Kaldı ki şarkı formunun Türk müziğinde büyük bir yer kazandığı (Adar, 2015: 1073) göz önüne alındığında, Türk müziğinde kadının, en azından tematik olarak belirli bir konum elde etmesinde bu formun etkili olmuş olabileceği söylenebilir. Her ne kadar şarkı

⁹ Özkaya Duman'ın ifade ettiği üzere bu kurum, Türk müziği yoğunluklu bir programa sahip olmakla beraber Batı müziğine de yer vermekte, programına nazariyat, solfej, dinî müzik, Türk müziği usulleri, Türk müzik aletleri, şan, viyolonsel, piyano, kompozisyon ve müzik tarihi gibi alanları ayırmaktadır. Bu doğrultuda çeşitli notasyon, düzenleme, tespit, yayım ve folklor araştırmaları gibi faaliyetler yürütülmüştür. 1. Dünya Savaşı koşullarında 1918 yılında kurumun erkekler bölümü kapatılarak kadınlar kısmının bir süre daha devam ettiği belirtilmektedir (Özkaya Duman, 2017: 117-118). Buradan yola çıkarak kurumun temelde Türk müziğini korumaya yönelik yapısına işaret etmek ve dolayısıyla da müziğin modernleşmesi sürecinde muhafazakâr bir tavır ile hareket ettiğini belirtmek gerekir. Her ne kadar erken dönem Cumhuriyet'in müzik politikalarının “Batı”ya yönelik bir modernleşme anlayışı doğrultusunda gelişimi söz konusu olsa da Dâr-ül-elhân'ın tavrı ile modernleşme süreci arasında politik bir çelişki yerine sürekliliğin olduğunu öne sürmek mümkündür. Şöyle ki, Kemalist modernleşmeyi kültürcü bir gelişim hattı üzerinden “milletleşme ve devletleşme” politikası olarak vurgulayan İrem'e göre evrensel aydınlanma anlayışı yerelde bir halk ve coğrafya için daraltılırken, Türklüğe özgün unsurların bir yandan Kemalizm diğer yandan muhafazakâr düşünce tarafından vurgulanması söz konusudur. Bu bağlamda sınırlı bir Aydınlanma düşüncesi, tekil kültüre dayalı olmak üzere modernlik ve muhafazakârlık arasında kalan milliyetçiliği ortaya çıkarmış ve cumhuriyetin modernleşme sürecine karakterini veren süreç, “muhafazakâr modernite”nin de öncül argümanı haline gelmiştir. Öte yandan Türk modernleşmesinin salt teknik değil siyasal bir motivasyona sahip olması ve fakat siyasal ivmenin “tekil-özgüncü” bir projeye sınırlı kaldığını ifade eden İrem'e göre evrenselci bir yaklaşımdan ziyade muhafazakâr bir modernite anlayışı gelişmiş olur (İrem, 2008: 15-16; 23). Dolayısıyla Dâr-ül-elhân'ın, Türk müziğini muhafaza eden ve yanı sıra Batı müziğine de yer veren programı itibarıyla “muhafazakâr modernleşme” üzerinden okunması mantıklı olacaktır. Ayrıca kurumun kadınlara ait bölümünün yine muhafazakâr modernite çerçevesinden okunması gerektiği ve böylece moderniteye özgü eril kodların müzikal anlamda da yeniden üretimine alan açan bir mecra olarak görülebileceği düşünülmektedir. Nitekim Özkaya Duman'ın belirttiği üzere 1921 yılında kapatılan Dâr-ül-elhân'ın, Cumhuriyet'in ilanı sonrasında 1923'te Garp Musiki Şubesi açılıp 1927'de Şark Musiki Şubesi kapatılarak doğrudan bir Batı musiki konservatuvarı haline gelmesi, müzikte modernleşme sürecinin bir uğrağı olarak okunabilmekle beraber, bu geçiş sürecinde de özellikle eril kodların işlediğini gösteren pratiklerin yer aldığı görmek mümkündür. Şöyle ki Dâhiliye Nezaret'ine yazılan 26 Ocak 1922 tarihli yazıda “mahruzat-ı İslâmiyyenin umumi mahallelerde çalgı çalması ve tegannî eylemesi adâb-ı ve ahlâk-ı diniyye ve milliyeye mugayir” olduğu gerekçesiyle kadın ve erkeğin bir arada tiyatro, temsil, müsamereler gibi faaliyetleri yürütmesinin sakıncalı bulunduğu değerlendirilmekte, kadınların erkeklerle bir arada konserlere katılıp şarkı söylemesinin uygunsuzluğuna işaret edilmektedir. Ayrıca kurumun işleyişinde yer alan, kadınların mülki idari amirden izin almak suretiyle erkekler ile ortak katılım sağlayabilmeleri kuralı, gerek kadının sanat ve müzikteki yerinin gerekse de Dâr-ül-elhân'ın muhafazakâr bir anlayış doğrultusunda şekillendiğini ve ancak inkılaplar süreciyle modernleşme sürecinde çağdaş bir anlayışa kavuşabildiğini göstermektedir (Özkaya Duman, 2017: 120-121). Şu hâlde özellikle Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde sanatta da muhafazakâr bir modernleşme perspektifinden hareket edildiğini ve kadının bu çerçevede disipline edilmeye çalışıldığını öne sürmek gerekecektir.

formunda kadın temasının yer aldığını söylemek¹⁰, bu formu kadınların icra ettiği veya bir tür “gettolaşmış” kadın müziği olduğu anlamına gelmese de bu formun sonraki kadın müzisyenler adına bir zemin oluşturma potansiyeli nedeniyle önemli olduğunu ifade etmek mümkündür.

Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçiş döneminde özellikle kadınların müzikte görünürlüğü anlamında önem taşıyan bir başka örnek olarak “kanto”ların üzerinde de durmak gerekecektir. Kadınların yaratıcı, besteci ve doğaçlama özelliklerinin görünür kılınmasında bir zemin oluşturması bakımından önem taşıyan kanto (Gülün, 2019: 65), özellikle Osmanlı’nın modernleşme ve Batılılaşma çabası dahilinde gerçekleşen siyasal ve toplumsal dönüşümün bir getirisi olarak tiyatro ve opera gibi sanat dallarının İmparatorluk başkentinde yer bulmaya başlaması ile, başlangıçta gayrimüslim tebaadan olmak üzere kadınların kamusal alanda görünmesini sağlamıştır. Beşiroğlu ve Özbilen’e göre (2010) ise sonraki süreçte Müslüman kadınlar da yabancı kadın isimleri kullanarak sahneye çıkmışlar (örneğin Kadriye Hanım’ın “Papasköprülü Amelya” adıyla sahneye çıkmıştır) ve böylece, kadının kültürel-kamusal yaşamda yer almalarına dair örnek olmuşlardır. Aynı zamanda 1870’lerden 1930’lara değin Karagöz, ortaoyunu, tuluat, kanto, incesaz ve meddahlık önemli eğlence ve sanat faaliyetleri olarak yaygınlaşmış, tuluat oyunlarında ise kanto kullanılmıştır. Böylece “özel alanda” yer alan kadınların sahneye çıkarılması suretiyle tiyatrolara izleyici çekilmeye çalışılmıştır. Daha özeldir ise kantolar, Osmanlı-Türk müziğinin ilk popüler türü olarak belirlemekte, kadın kimliğinin saray ve çevresinde de değişimini sağlayarak popülerleşmesini sağlayan bir müzik türü olarak şekillenmiştir. Kantonun benimsenmesinde ise belirgin olan özellik, kadın kimliğine dayalı oluşudur. Üstelik bu noktada kadın kimliği ve kanto, Osmanlı toplumunun modernleşen yüzünü aktaran bir gösterge olarak da değerlendirilmektedir. Diğer yandan özellikle Cumhuriyet dönemi kantolarında kadınların daha önceden yapmadığı işleri yaptıklarına dair ifadelerin yer alması, erkeklere karşı başkaldıran ve onlarla aynı işleri yapabildiklerini gösteren ifadeleri içermesi vb. nedenlerle (Beşiroğlu ve Özbilen, 2010: 235-239) kantonun, tam da kadın bakış açısından bir müzikal ifade haline geldiğini söylemek gerekir. Ayrıca icra edildiği mekanlar da düşünüldüğünde, özellikle ilk dönemleri itibarıyla kantonun gettolaşmış kadın müziğinin önemli bir örneğini teşkil ettiği de söylenebilir.

4.3 Cumhuriyet Dönemi’nde Müzik ve Kadınların Müzikteki Yeri

Erken Cumhuriyet dönemi kültür ve sanat tartışmalarında en çok vurgu yapılan nokta, yeni sanat anlayışının ve müzikte de Batılı-çoksesli müzik anlayışının yakalanabilmesi adına gelen bir tür “sentez” fikridir. Bu fikir, Ziya Gökalp’ten Mustafa Kemal’e değin giden bir sürece temas etmekle beraber, Mustafa Kemal’in müzik konusunda da Ziya Gökalp’ten güçlü bir biçimde etkilendiği söylenemez (Tezcan, 2010: 162).¹¹ Tekelioğlu’na göre (2006) Gökalp geleneksel Türk kültürünü vurgularken yeni kurulan ulus devlet, “Doğu”ya ait olanı tabu olarak görmüştür. Ayrıca bu dönemde Batı müziğinin çok sesli yapısı ile halk arasında bir tür köprü kurmak için kamusal alanda Batı müziğinin seçkin örnekleri yansıtılmış, diğer yandan da halk tarafından sevilen Anadolu ezgileri, çok sesli yeniden düzenleme üzerinden bir tür Doğu-Batı sentezi olarak revize edilmeye çalışılmıştır (Tekelioğlu, 2006: 92-94). Mustafa Kemal’in müziğe bakışı ise daha radikal bir tavra işaret etmektedir. Bu çerçevede yapılması gereken Batı müziğini yani bir süreç sonunda ortaya çıkan ürünü doğrudan alımlamak yerine onun “sürecini” yani ekol, sistem, iş olarak tekniğini, “müzikçiliği”ni öğrenerek kendi ülkemizden çıkacak ürünleri ortaya koyabilmektir (aktaran Budak, 2006: 89).

Erken Cumhuriyet döneminde müzik politikası adına yaşanan gelişmeleri kısaca şu şekilde sıralamak mümkündür (Tezcan, 2010: 163-164):

¹⁰ Örneğin Hacı Arif Bey’in eserlerinde kadın, daha çok romantik bir anlam çerçevesinde ve kadına karşı sevgi, kırgınlık, küskünlük, özlem, aşk acısı gibi bağlamlarda ele alınmıştır (Adar, 2015: 1080).

¹¹ Genel itibarıyla Mustafa Kemal’in Ziya Gökalp’e karşı olan düşünsel mesafesinin kökenlerinde, bir yandan Gökalp’in İttihatçılar ile olan ilişkisi ve Enver Paşa’ya olan yakınlığının yanında Mustafa Kemal’in “mizacı”nın da etkisi söz konusudur (Aydemir, 1992: 176).

- 1924'te Muzika-yı Hümayun'un İstanbul'dan Ankara'ya getirilerek “Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti” (Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası) olarak adlandırılması,
- Müzik öğretmeni yetiştirmek için 1924'te “Musiki Muallim Mektebi”nin açılışı,
- Dâr-ül-elhân'ın Türk Musikisi bölümünün kapatılarak, 1926'da “İstanbul Konservatuarı” olarak adlandırılması ve ardından “İstanbul Belediye Konservatuarı” adını alması,
- 1926-1939 yılları arasında “Alaturka Musiki Tasnif ve Tespit Heyeti”nin kurularak klasik Türk müziği, dini ezgiler, tekke müzikleri gibi eserler arasında seçilen müziklerden tasnif faaliyetleri yapılması¹²,
- Millî Eğitim Bakanlığı tarafından, 1934'te müzik ve tiyatro sanatını çağdaşlaştırmak adına “Millî Musiki ve Temsil Akademisi”nin kurulması,
- Halk müziği derlemeleri ve kompozitörler tarafından işlenmesi adına çeşitli araştırmalar ve faaliyetler düzenlenmesi,
- 1924'ten itibaren Avrupa'ya müzik eğitimi için öğrencilerin gönderilmesi (Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Hasan Ferit Alnar gibi isimlerin bu sayede yetiştiği belirtilmelidir),
- Yurt dışından çeşitli uzman müzisyenlerin ülkeye davet edilmesi (Keza Ankara Devlet Konservatuarı'nın kuruluşunda büyük rolü olan Alman besteci Paul Hindemith ve İstanbul Belediye Konservatuarı'nın iyileştirilmesi adına Joseph Marx'ın bu anlamda ülkeye gelişleri önemlidir).

Balkılıç'a göre (2015) tarihsel olarak 1924-34 ve 1934-52 yılları arasında iki ayrı dönemde incelenen erken Cumhuriyet dönemi müziğinin ilk döneminin karakteristik yapısı, “ulusal opera” besteleme çabalarını, ikinci dönem ise daha çok kurumsallaşma sürecini yansıtmaktadır. Bu ilk dönemde ise baskın karakter, özellikle geleneksel müziğe ilişkin yasaklamalar veya denetimler olarak belirmektedir. Örneğin 1926 yılında Dâr-ül-elhân'da Türk müziği eğitimi, 1927 yılında ise çağdaşlaşmak adına tek sesli müzik eğitimi hem özel hem de devlet okullarında yasaklanmıştır.¹³ Öte yandan bu dönemde Telsiz Telefon Anonim Şirketi imtiyaz olarak radyo yayınına başlamış ve halk müziği, Osmanlı geleneksel müziği ve Batı klasik müziği radyonun yayın programlarında yer almıştır. Ancak 1928'de Mustafa Kemal'in, Batı müziğinin hareketli yapısına vurgu yapan bir konuşmasından¹⁴ sonra ulusal bir opera bestelenmesine yönelik çalışmalara ağırlık verilmiş ve “Türk Beşleri” olarak adlandırılan müzisyenler de bu doğrultuda çalışmalara başlamışlardır. Ayrıca 1931 yılında “Opera Cemiyeti” kurulmuş; 1934'te ise Ankara Halkevi'nde operanın ilk örneği olarak *Özsoy Operası* gerçekleştirilmiştir. Adnan Saygun'un bestelediği bu operadan sonra yine Saygun'un bestelediği *Taşbebek* ve Necil Kâzım Akses'in bestelediği *Bayönder* operaları, 1934'te icra edilmiş ve fakat oldukça eleştirilmişlerdir. Nihayetinde ulusal operanın başarısızlığını gidermek adına yeni bir komisyon kurulmasına karar verilmiş ve müzik reformunun alt yapısını hızlandırma çalışmaları başlatılmıştır (Balkılıç, 2015: 62-68). Her ne kadar bu dönemde halk müziği düzenlemelerine ilişkin çalışmalar yürütülmüş ve ileriki yıllarda Türk Halk Müziği adına önemli katkıları olacak isimler bu dönem faaliyetleri ile ortaya çıkmış olsalar da bu çalışmanın konusu itibarıyla halk müziğindeki

¹²“Eski repertuarı tespit ve tasnif edip notaya almak” amacıyla, “eğitim ve öğretim niteliği taşımamak” ve “öğretimin olmadığı günlerde” çalışmalarına devam etmesi koşulu ile 1927 yılında kurulan Alaturka Musiki Tespit ve Tasnif Heyeti, devlet eliyle merkezi konumundan uzaklaştırılan Osmanlı-Türk müziğinin bir diğer yandan halk tarafından sahiplenilmesine etki eden bir kurum olmuştur (Kaptan ve Kaptan, 2019: 815).

¹³ Bu dönüşüm öncesinde Türk Musikisi icrasında Tanburi Faize Hanım ve Hayriye (Örs) Hanım gibi kadın müzisyen ve eğitimcilerin varlığına da dikkat etmek gerekir (Gülün, 2019: 59).

¹⁴ Mustafa Kemal, yazı inkılabı üzerine 9/10 Ağustos 1928 yılında Sarayburnu Parkı gazinosundaki konuşmasında, Mısırlı Müniretül Mehdiye Hanım'ın performansını dinledikten sonra, her ne kadar beğenilerini ifade etse de bir müzik devrimine olan ihtiyacı vurgulamıştır. Doğu müziğinin “terennümleri” karşısında medeni dünyanın müziğini duyan halkın neşelendiğini, Türk'ün de doğası itibarıyla “şen, şâtır” olduğunu ve bu bakımdan da doğu müziği tarafından engellenen bu enerjik-faal ruh halinin açığa çıkarılması için medeni müziğin gerekliliğini ifade etmiştir (Atatürk, 1997: 272-273).

gelişmeleri dışarıda bırakmak gerekmektedir. Kaldı ki halk müziğinde kadınların yeri ve etkinlikleri hem yöntem ve bağlam itibarıyla hem de modernleşme süreciyle kurulan ilişki bakımından ayrıca incelenmeyi hak etmektedir.

Erken Cumhuriyet müziğinin ikinci dönemi ele alındığında öncelikle yasaklardan ve sonrasında gelen serbestleşme sürecinde Batılı bir müzik oluşturma motivasyonunda yaşanan bir durgunluk veya çözüme sürecinden bahsetmek mümkündür. Balkılıç'a göre (2015) 1 Kasım 1934 yılında Mustafa Kemal'in TBMM'nin açılışında yaptığı konuşmayı takiben, Türk müziğini evrensel ölçülere taşımaya yönelik bir komisyon kurulmuş ve aynı yıl, yine Mustafa Kemal'in bir konuşması¹⁵ üzerine radyolarda Türk müziği yasaklanmıştır ki bu yasak, Türk Tarih Tezi kapsamında değerlendirilmektedir. Ancak ilgili yasak, halkın radyoda Türk müziği yerine Arap Müziği dinlemeye başlaması dolayısıyla iki yıl sonra sona ermiştir. Öyle ki 1937-1940 yılları arasındaki radyo yayınlarında geleneksel Osmanlı müziği, diğer Türk müziklerine göre daha fazla yer edinmiştir. Bu çerçevede gerek yasak konusundaki belirsizlikler (kimin yasakladığı, bir yanlış anlama olup olmadığı vs. ilişkin) ve radyonun ulusal ve modern müziği halka yaymak için verimli kullanılamaması gibi nedenler dolayısıyla, dönemin müzik politikalarında bir karmaşa söz konusudur. Üstelik bu dönemin bir diğer karakteristik özelliği olarak yurt dışından gelen uzmanların da çok sesli müzik konusunda Türk Halk müziğine işaret etmiş olmalarının (örneğin Paul Hindemith) yanı sıra ulusal bir opera yaratma çabalarının da devam etmiş olması ve ayrıca dönemin "caz" gibi popüler müziklerinin tamamen dışlanmış olması, dönemin müzik politikalarındaki tutarsızlık ve kafa karışıklığının göstergeleri konumundadır. Nitekim bu süreç daha sonraki dönemde sönümlenmiş ve müzik reformu 1940'ların ortalarından itibaren etkisini yitirmiştir (Balkılıç, 2015: 70-81). 1950 yılı sonrasında ise müzik alanındaki gelişme çizgisinin de siyasal iktidar değişikliğinden etkilendiğini ve fakat keskin bir kopuşun yaşanmadığını söylemek mümkündür.¹⁶ Yurtseven ve Sağer'e göre (2018) Demokrat Parti döneminde kültür işleri Millî Eğitim Bakanlığı tarafından yürütülmüş, özel kurum, örgüt ve kişilerin yardım ve destekleri de dönem faaliyetlerinde etkili olmuştur. Yine bu dönemde Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nın kurulmasıyla, Batı müziğine alternatif bir konservatuvar da kurumsallaşmıştır. Sonraki dönemlerde ise bu iki tür arasında keskin farkların nispeten silinmiş ve müzikal kurumların sayısı ile çeşitliliği giderek artmış; eğitim ve icra alanlarına odaklanan kurumların yanı sıra araştırmaya yönelik bölümler de yeni bir model olarak ortaya çıkmıştır (Yurtseven ve Sağer, 2018: 130). Çok daha sonraki yılları kapsayacak bu çeşitliliğin öncesinde ve belki de öncü olarak Demokrat Parti döneminin serbest ekonomi ve politikaları doğrultusunda yaşanan toplumsal hareketlilik (bir yandan göç olgusu bir yandan da ithalat politikaları vs.) radyo, plak çalar gibi cihazların yaygınlaşmasını ve müzik piyasasının da şekillenmesini beraberinde getirmiştir (Gülün, 2019: 61-62).

Bu gelişmeler doğrultusunda bakıldığında modern Türk müziğinin hedeflediği "Batılı" anlamda müzik veya bir tür sentez fikrinin, çok çeşitli denetim ve müdahale mekanizmasına rağmen kendi seyrini izlemiş olduğunu savunmak mümkündür. Ancak odak noktası olan kadınların yine bu süreçten nasıl etkilendiklerini yanıtlamak gerekirse, yine eril kodlarla mücadele eden ve Türk müziği kurumlarının erkek egemen yapısı içinde yer bulmaya çalışan kadınlardan bahsetmek gerekecektir. Bu noktada müzikal kurumların gelişiminin ve kadınların, dönemin şartlarından doğrudan etkilendiğini söylemek de mümkündür ki ilk kadın opera sanatçısı olan Semiha Berksoy'un babasıyla yaşadığı fikir ayrılığı bir örnek olarak verilebilir. Babasının itirazlarına ve ailesinin şerefine hanel getireceğine yönelik söylemlerine karşın Semiha Berksoy'un konservatuara devam edeceğini ve fakat çalışma saatlerini ailesiyle birlikte belirleyeceğini ifade etmesi (Güloğlu, 2006: 167), temelde Cumhuriyet ve Türk modernleşmesinin, ulus devletinin oluşumunda "yeni anneler" olarak bir yandan kadınlara çeşitli

¹⁵"Arkadaşlar! Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğini bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak bunda en çabuk en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir... Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletmeğe yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz... Ulusal; ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak; bu güzeyde, Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. Kültür İşleri Bakanlığının buna değerince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim." (Atatürk, 1997: 396)

¹⁶ Örneğin bu dönemde bestelerini vermeye başlayan Melahat Pars, Cumhuriyet dönemi Türk kadın bestekârları arasında önemli bir yer tutmakta, Türk Müziği alanında icracı ve eğitimi özellikleriyle öne çıkmaktadır (Yağcı, 2019: 827).

siyasal-sosyal haklar ve alanlar tanınması, öte yandan ise yine kadın üzerinde kurduğu denetimi koruması çerçevesinde anlam kazanır. Tunçdemir'e göre (2010) bu dönemde yetişen ve 1928'de yurtdışı eğitimine gönderildikten sonra 1930'da yurda dönerek klasik müzik çalışmaları ve öğretmenliğini yürüten Ferhunde Erkin, Batı müziği kalıpları ile halk müziğine ait ritmik ve melodik öğeleri kullanarak çeşitli eserler vermiştir. 1947-1957 yılları arasında yoğun konser etkinlikleri düzenleyen Erkin, 1961-1967 yılları arasında keman sanatçısı Suna Kan ile beraber Anadolu'da ve yurt dışında konserler düzenlemiş olan devrin önemli kadın klasik müzik sanatçısı ve öğretmenlerinden olmasının yanı sıra ilk kadın konser piyanistidir (Tunçdemir, 2010: 128-132). Yine dönemin önemli bir diğer ismi gerek Türk musikisi gerekse de Batı temelli kalıplar ekseninde müzikal sentezin örneklerini veren Neveser Kökdeş olmuştur. Oldukça dramatik bir yaşam öyküsüne sahip olan Kökdeş'in, müziğin gelişimi ekseninde karşılaştığı durum da bir hayli ilginçtir. 1940'lı yıllardan itibaren İstanbul radyosuna eserlerini gönderen Kökdeş, bir yandan bestelerine "Neveser Musikisi" ismi takılacak kadar özgün, diğer yandan ise İstanbul radyosunda programlara dahil olan ve fakat eserleri "Batılı" bulunduğu gerekçesiyle (ki bu konuda bir belirsizlik ve tartışmalar olmakla beraber) İstanbul radyosundan uzak tutulduğunu düşünen; radyoya piyano gibi Batılı enstrümanları dahil etmeye çalışan; bir yandan ise ünü BBC, Radio Diffusion et Télévision Françaises gibi televizyon ve radyo kanallarına ve Edouard Bervily, Tino Rosi gibi caz ve opera sanatçılarına uzanmış bir kadındır (Çakarlı, 2017: 18-21). Bu noktada Kökdeş'in radyodan uzak tutulmasında, "batılı" tarzının etkisi olduğu göz önüne alınacak olursa 1940'lardan 1950'lere, modern müzik adına yaşanan dönüşümün sönümlenmiş olması ve alaturka müziğin popülerliğinin artmış olması nedeniyle böyle gizli bir engellenmenin olmuş olabileceği öne sürülebilir.

Dönem itibarıyla temel motivasyonun Batılılaşma'yı "göstermek" olmasına ilaveten müzik endüstrisinin de gelişmesiyle birlikte kadın yorumculara yer verilmeye başlanmış, gayrimüslim kadınların yanı sıra Türk-Müslüman kadınların da yer edinmesiyle beraber müzikte kadınların kendilerini ispat ettikleri bir dönem olmuştur (Güloğlu, 2006: 176-177). Dolayısıyla Batı'ya (Harika Çocuk Yasası olarak da bilinen kanun ile) eğitim için gönderilen İdil Biret ve Suna Kan'ın konumları da benzer bir nitelik taşımış, hem Cumhuriyet'in Batılı yüzünü gösterme fırsatı olarak görülmeleri nedeniyle önemsenmiş hem de "kadın" olmaları ve ileride bir "yabancı" ile evlenebilme ihtimalleri nedeniyle de itirazla karşılaşmışlardır. Öte yandan kadın bestecilerin "sınırlı" da olsa varlığına ilişkin Yüksel Koptagel'in konumu (ki Erken Cumhuriyet döneminde Türkiye'de yetişmiş ve Klasik Batı müziği eserleri yazan, kayıtlara geçmiş tek besteci), hem kadın besteci olması anlamında hem de 1950'li yıllarda etkinlik göstermesi anlamında önem arz etmektedir. Keza Avniye Nazife Aral-Güran'a da bu dönemin kadın Klasik Batı Müziği bestecisi olarak yer vermek gerekir (Gülün, 2019: 62-65)¹⁷.

¹⁷ Yine bu dönemde dünya çapında meşhur olan kadın opera sanatçıları Leyla Gencer, Suna Korad, Semiha Berksoy; keman sanatçıları Ayla Erduran ve Suna Kan; piyanistler İdil Biret, Verda Erman, Ayşegül Sarıca, Güher-Süher Pekinel kardeşler, Gülsin Onay gibi isimlerdir. Yine Erken Cumhuriyet Dönemi itibarıyla Klasik Batı Müziği'nde yetişen besteci Nazife Aral-Güran (Gülün, 2019: 63-65) önemli kadın müzisyenler olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu Klasik Batı Müziği olduğu için oldukça önemli olan bir diğer alan ise orkestrayı yöneten şeflerin yine çoğunlukla erkek olmasından kaynaklı olarak müzik içindeki cinsiyetli iş bölümüne işaret etmektedir. Türkiye'de İnci Özgül, ilk kadın Klasik Batı Müziği orkestra şefi olması sebebiyle oldukça önemli bir isimdir ve kadın orkestra şeflerinin nitelik ve nicelik olarak gelişmesine dair tespit ve temennilerde bulunmaktadır (Makal, 2020: 774-780). Nitekim daha genç kuşaktan Nisan Ak, aynı şekilde kadın orkestra şeflerinin önemli bir üyesidir ve "kadın orkestra şefi" titrimini, kadın hareketinin bir üretimi ve yönetici pozisyonundaki bir kadının görünürlüğünü savunmak adına özellikle vurgulamaktadır ([121](https://www.google.com/search?q=nisan+ak&sxsrf=APwXEdc3xeGIHSiuSRCxZyMt5dMwV38Kaw%3A1687723275809&source=hp&ei=C52YZLLiLb2Xxc8PyKmZQA&iflsig=AOEireoAAAAZJirG4toNBTykjrDCPfg1XUVDFh6ozF0&ved=0ahUKEWjyK9KSm9__AhW9S_EDHchUBggQ4dUDCAg&uact=5&oq=nisan+ak&gs_lcp=Cgnd3Mtd2l6EAMyBwgjElOFECcyCwguEIAEELEDEIMBmGUIhCABDIFCC4QgAQyBQgAEIAEMgUIABCABDIFCAAQgAQyBQgAEIAEMgUIABCABDIFCAAQgAQ6EQgEIAEELEDEIMBEMcBENEDOGsIABCABBCCxAXCDAToLCC4QigUQsQMqgwE6CAgAEIAEELEDOgQIIxAnOg4ILhCABBCxAXDHARDRAzoICC4QgAQsQM6CAgAEIoFELEDOgsIABCKBRCxAXCDAAVAAWKAIYMANaABwAHgAgAG0AogBlAySAQcwLjYuMS4xmAEAoAEB&scient=gws-wiz#fpstate=ive&vld=cid:c7546225,vid:bYz9PRbwVxk, Erişim: 25.06.2023). Farklı kuşaklardan olmalarına karşın her iki ismin de özellikle orkestra şefliği konusunda kadın şeflerin daha fazla olmasına yönelik temennileri de müzikte eril tahakkümün günümüzde de devam ettiğine işaret etmektedir.</p></div><div data-bbox=)

Daha genel hatları itibariyle bakıldığında erken Cumhuriyet'ten günümüze gelen süreçte kadınların müzikal olarak daha yaygın konum elde etmeleri, müziğin de popülerleşmesi ile paralel bir seyir izlemiştir. Gülün'e göre (2019) bu bağlamda örneğin kanto, 1960'lı yıllardan itibaren tekrar yaygınlaşmış ve Nurhan Damcıoğlu gibi popülerleşen isimler sayesinde uzunca bir süre temsil edilebilmiştir. Bir diğer örnek olarak ise “tango”, 1960'lı yıllarda devlet radyolarının desteği ile bilinir hale gelmiştir. Türkiye'de bestelenen ilk tango tarzı müzik ise *Süreyya Opereti*'dir ve en önemli solistlerinden olan Afife Hanım ile bir diğer önemli solist olan Seyyan Hanım, bu alandaki “ilk” kadınlardandır. Kanto ve tango gibi esasen Türk müziği kökenli olmayan ve ancak sonradan takip edilen türler gibi “caz” müziği de her ne kadar 1920 yılında ülkeye gelmiş olsa da 1940'larda popülerleşir; Sevim Tevs ve Sevinç Tevs ise bu alandaki öncülerdendir. Yine Türk müziğinin popülerleşmesi sürecinde 1960'larda Türk popunun Ayten Alpman, Rüçhan Çamay, Tülay German gibi kadınları öncü isimler olmuşlar; 1980'lere gelene değin ise caz ve farklı türlerde olmak üzere daha çok kadın müzisyen tanınır duruma gelmiştir. Özellikle 1990'lı yıllar itibariyle de Bilkent, İstanbul Bilgi, Yıldız Teknik, Hacettepe Üniversiteleri'nde, Ankara Devlet Konservatuvarı'nda ve diğer üniversitelerde caz bölümlerinin açılması ile bu müziğin giderek yaygınlaşan bir şekilde kurumsallaşması söz konusu olmuştur (Gülün, 2019: 68-76).

Günümüze yaklaşıldığında müzikte ve özellikle klasik müziği içermekle beraber farklı müzik alanlarında kadınların konumuna dair bakıldığında yine çeşitliliğin etkisiyle beraber müzisyen kadınların üretimi ve etkinliğinde süren bir artıştan bahsetmek mümkündür. Bu konu hakkında Gülün'ün (2019) çalışması, sayısal anlamda da bilgiler vermekle beraber genel olarak ifade edilebilir ki özellikle 1980 sonrası müzikte kurumsallaşmanın akademik eğitim seviyesinde çoğalması ve ayrıca toplumsal cinsiyet bakış açısının gelişmesi ile birlikte alana dair bir merak ve araştırma başlamıştır ancak Klasik Batı Müziği'nde kadının güncel konumuna dair hala sınırlı bilgiye ulaşılabilmektedir. Bu tabloda önemli bir ayrıntı ise özellikle Güzel Sanatlar Lisesi seviyesinde eğitim gören kız öğrenci sayısının erkek öğrencilerin neredeyse iki katı oluşudur. Lisans düzeyinde yine daha düşük seviyelere inmekle beraber bu sayı, aslen genç kadınların müziğe verdikleri önemi göstermesi anlamında da önem taşır. Ayrıca müzik sektörü ve akademiye yaratıcı alanlarda yer alan kadın müzisyenlerin çoğalması, kadınların birbirinden cesaret alması adına da önem arz etmektedir (Gülün, 2019: 74-82). Nitekim bizzat Gülün'ün müzikal hayatı klasik müziğin dışındaki üretim zenginliğinin ve aynı zamanda bu üretimin akademik düzeyde gerçekleşmesinin de bir örneğini teşkil etmektedir.¹⁸ Yanı sıra uluslararası anlamda tanınırlığı olan Gülün'ün kendi yolculuğunda da müzikte eril tahakkümün şimdiye değin bahsedilen hemen tüm boyutlarıyla farklı düzeylerde de olsa karşılaşmış olduğu da görülebilecektir. Gülün'ün Deniz Koloğlu ile yapmış olduğu söyleşide aktardığı üzere, her ne kadar kadın olmayı müzisyenliğinin önünde görmüyor olsa da gerek enstrümanın gerekse de performansın cinsiyetleştirilmesinin yanında kadının enstrüman çalamayacağı/virtüöz olamayacağı yönündeki önyargı dolayısıyla yaşanan ayrımcılığa karşı kadın olmayı, bedeni ile sahnede olabilmeyi ve enstrümanı ile kendini ifade edebilmeyi nasıl sahiplendiğini de anlatmaktadır. Bir diğer yandan ise profesyonel olarak müzik dünyasındaki “Gatekeepers” olarak tanımladığı kişi veya kurumların, kadın virtüözlerin bilinirliğini/tanınırlığını engellediğini ve bu anlamda da kadınların dünyada erkek egemen bir müzik sektörüne ve sektörde yaşanan ayrımcılığa karşı direnmek durumunda kaldıklarını vurgular.¹⁹ Tam da bu çerçevede “Kadınlar Matinesi” isimli albüm projesinin de Türkiye adına önemli bir örnek olduğunu belirtmek gerekir çünkü albüm, bir yandan projeye dahil olan ve 2015 yılında bir

¹⁸ “Besteci, piyanist, vokalist, aranjör, eğitimci ve araştırmacı” niteliklerini bir araya toplamış olan Gülün'ün müzikal kariyerine dair bilgi için bkz. Chiti, Patricia Adkins ve Gülün, Selen (der.) (2019), *Türkiye'de Kadın ve Müzik*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 167-169.

¹⁹ Bu noktada Türkiye'de müzik sektörünün güvencesizliğinin de kadınların karşı karşıya olduğu cinsiyet ayrımcılığını pekiştirdiğini öne sürmek mümkündür. Ersöz'e göre (2023: 3336; 3342), halihazırda sanat ve emeğin iç içe geçtiği bir mecra olarak müzik, Türkiye müzik piyasasının ekonomik yapısı itibariyle yaratıcı süreçlerden ziyade sanatçıyı belirli müzikal tüketim kalıplarına hapsedmektedir. Bu bağlamda Gatekeeping olgusuyla mücadele eden kadın müzisyenler, yeniden üretimi sağlayabilmek adına kendi sanatsal yönelimlerini bir kenara bırakmak suretiyle yaratıcı emeklerinin köreltilmesi riskiyle de karşı karşıya kalırlar.

erkek tarafından katledilen Değer Deniz²⁰'in ardından “bir araya gelmek” fikrini pekiştirmekte diğer yandan ise Gülün'ün vurguladığı “müzisyen olma” anlayışını güçlendirerek müziğin erilliğine karşı bir duruşu sergilemektedir (Koloğlu, 2019: 286-289).

5. SONUÇ

Bu çalışmada temel olarak Türk müziğinin hemen her döneminde erkek egemen eğitim, kurumlar ve karar alma mekanizmalarının sürmüş olduğu sonucuna varılmıştır. Ancak bu durum, kadınların müzikal alanda yer almadıklarını söylemek gibi bir sonuca da götürmemektedir. Tersine, elde edilen bulgular ve yapılan çalışmalar göstermektedir ki kadınlar hemen her dönemde müzikte yer edinmiş ve var olma mücadelesi vermişlerdir.

Çalışmada ortaya konulan bir diğer sonuç ise kadınların müzikal anlamdaki konumlarının belirlenmesi adına metodolojik olarak atılması gereken çeşitli adımların olduğudur. Özellikle dünya genelinde toplumsal cinsiyet temelli paradigmanın sosyal bilimlerde yer almaya başlaması dahi çok yeni iken müzikte, üstelik Türkiye müzik çalışmalarında bu perspektifin kullanımı da hayli yenidir. Bu nedenle kadınların Türk müziğinin gelişim süreci içerisindeki yerine dair çalışmaların da henüz sınırlı olduğuna işaret eden bir görüşün yoğun şekilde ifade edildiğini söylemek mümkündür. Haliyle bu konu üzerine yapılacak çalışmalar daha fazla tarihsel veriyi gerekli kılmaktadır. Ayrıca gerek toplumsal cinsiyet yaklaşımının disiplinlerarası yapısı, gerekse de müziğin başlı başına toplumsal ve kültürel bir olgu oluşu, bu alanda yapılacak çalışmaların yöntem ve verilerinin yorumlanmasında çok daha fazla uyum gerektirmektedir.

Bu çalışmada işaret edildiği üzere modernleşme sürecinde ele alınan müzik, bir ulus devlet oluşumu adına Batı müziği kalıpları ve enstrümanları temelinde inşa edilen/edilmeye çalışılan müziktir. Dolayısıyla da halk müziğinin seyri ve halk müziğinde kadının konumuna dair ayrı bir çalışma gerekmektedir. Ancak modern bir müzikal kanon yaratımı hedefi doğrultusunda Osmanlı'dan geldiği düşünülen musiki reddedilirken halk müziği ise modernleşmenin bir kaynağı olarak işlevselleşmekte ve senteze dahil edilmektedir. Bu noktada ister istemez modern müzik ve halk müziği hatta geleneksel *alaturka* müzik arasında geçişlerin yaşandığını ve tam anlamıyla bir reddiyenin gerçekleşmediğini ifade etmek mümkündür. Bu geçişler aynı zamanda kadınların beste ürettiği, şarkı söylediği, sahneye çıkabildiği vs. alanlar olarak da önem kazanmıştır çünkü müziğin giderek böylesi bir sentez üzerinden popülerleşmiş olması, kadınların görünürlüğü adına önemli bir alan yaratmıştır.

Bu çalışmada dikkat edilebilecek bir diğer nokta ise kadınların eserlerinde “kadınlık, kadın olmak vs.”ye dair bir bilincin olup olmadığı sorusu ile ilgilidir. Örneğin gerek son dönem Osmanlı eserlerinde gerekse de modernleşen müzikte kadınların böylesi bir ifadesi mevcut mudur? Bu soruya ilişkin doğrudan bir veri elde edilemediğini ifade etmek gerekir. Ancak bu noktada gettolaşmış kadın müziğine işaret etmenin önemli olduğu savunulabilir. Özellikle dönemin kantoları veya sonraki dönemlerin tango, caz gibi devam eden popülerleşmiş müziklerine göz atıldığında böylesi bir bilincin daha gözlenebilir olduğunu ifade etmek mümkündür. Ortalama son otuz yıl içerisinde kadınların kendilerini ve bir “kadınlık bilinci”ni ifade etme imkanlarını pop, rock, alternatif müzik gibi giderek çeşitlenen müzikal alan ve piyasa içinde bulduklarını söylemek de yanlış olmayacaktır. Ne var ki piyasanın da eril bir söylemden bağımsız olduğunu söylemek zordur. Bu çerçevede tüm gelişmeler doğrultusunda kadınların müzik alanında, “müzik ile” var olma mücadelesi devam etmekte ve bu mücadele, kadın kimliği meselesine bağlı bir özneleşme zemini olduğu için politik bir mücadele olarak sürmektedir.

²⁰Değer Deniz hakkında bkz. Chiti, Patricia Adkins ve Gülün, Selen (der.) (2019), *Türkiye’de Kadın ve Müzik*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 140. Ayrıca Deniz’in katli hakkında bkz. <https://www.diken.com.tr/deger-deniz-cinayeti-kiz-kardesine-40-dakika-boyunca-iskence-yapildi/>, Erişim: 25.06.2023

KAYNAKÇA

- Adar, Ç. (2015), Türk Müziğinde Kadın Algısı, “Hacı Arif Bey Eserleri Örneği”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (37), s. 1072-1081, Erişim: 24.07.2020, http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt8/sayi37_pdf/8digersosbil/ADAR_caghan.pdf.
- Aksoy, B. (1985), Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma, *Türkiye Ansiklopedisi*, (c. 5, s. 1212-1236), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atatürk (1997), *Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri- Cilt:1 (1919-1938)*, 5. Baskı, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi.
- Atatürk (1997), *Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri- Cilt:2 (1906-1938)*, 5. Baskı, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi.
- Aydemir, Ş. S. (1992), *Tek Adam- 3. Cilt*, 11. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Balkılıç, Ö. (2015), *Temiz ve Soylu Türküler Söyleyelim*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Beşiroğlu, Ş. Ş. (2019), Osmanlı Müziğinde Kadınlar (Patricia Adkins Chiti ve Selen Gülün, der.), *Türkiye’de Kadın ve Müzik* (s. 23-56), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Beşiroğlu, Ş. Ş. ve Özbilen, B. (2010), Osmanlı-Türk Musikisinde Kadının Değişen Müzikal Kimliği: Kantolar ve Kantocular, *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 1 (1), s. 233-241, Erişim: 25.07.2020, <http://porteakademik.itu.edu.tr/docs/librariesprovider181/Yayın-Arşivi/1.-sayı/porte-akademik-1-27.pdf>.
- Bourdieu, P. (2015), *Eril Tahakküm*, (Bediz Yılmaz, çev.), 2. Baskı, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Budak, O. A. (2006), *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi*, Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Connell, R. W. (1990), The State, Gender and Sexual Politics: Theory and Appraisal, *Theory and Society*, 19 (5), s. 507-544, Erişim: 30.06.2023, https://www.jstor.org/stable/pdf/657562.pdf?refreqid=excelsior%3A62f22a3ff3529eddcc20334ed2b4af15&ab_segments=&origin=&initiator=&acceptTC=1.
- Crotty, M. (1998), *The Foundations of Social Research*, London: Sage Publications.
- Çak, Ş. E. (2018), Toplumsal Cinsiyet ve Müziğe Dair, *Etnomüzikoloji Dergisi*, 1 (1), s. 68-80, Erişim: 20.07.2020, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/842396>.
- Çak, Ş. E. ve Beşiroğlu, Ş. Ş. (2018), Avrupa’da Müzikoloji Alanında Yapılmış Çalışmalarda Kadının Varlığı, (Şeyma Ersoy Çak ve Ş. Şehvar Beşiroğlu, ed.), *Kadın ve Müzik* (s. 47-61), 2. Baskı, İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Çakarlı, G. (2017), *Türk Müziğinde Batılılaşma Sürecinde Bir Kadın Bestekâr: Neveser Kökdeş*, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Çakır, S. (1996), *Osmanlı Kadın Hareketi*, 2. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- Çevik, A. E. ve Kaltakçı, M. Y. (2011), Türk Musiki Geleneğinde Kadın ve Kadın Bestekârlar, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 29, s. 609-638, Erişim: 24.07.2020, https://www.academia.edu/43227079/Türk_Musiki_Geleneğinde_Kadın_ve_Kadın_Bestekârlar_Women_And_Women_Compositors_In_Turkish_Musical_Tradition_.
- Çolakoğlu, G. (2010), Toplumsal Cinsiyet Teorisi Bağlamında Osmanlı-Türk Musiki İcra Mekânlarının Kadın İcracılar Üzerindeki Etkisi, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3 (14), s. 181-190, Erişim: 24.07.2020, http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt3/sayi14pdf/colakoglu_gozde.pdf.
- Ersöz, B. (2023) Pandemi Enformel İlişkiler ve Güvencesiz Çalışma: Müzisyen Emeğinin Sahadaki İzleri, *Çalışma ve Toplum*, 4 (79). s.3333-3360, Erişim: 01.11.2023, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3426106>.
- Garb, T. (1986), Engaging Embroidery, *Art History*, 9 (1), s. 131-134, Erişim: 30.03.2023, Wiley Online Library.
- Gouma-Peterson, T. ve Mathews, P. (2014), Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi (Ahu Antmen, ed.), *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (s. 13-117), (Esin Soğancılar ve Ahu Antmen, çev.), 4. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

- Güloğlu, V. (2006), Atatürk Dönemi Türk Müziği Politikalarının Yansımaları: Kadın Ses Sanatçıları, *Muğla Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Dergisi*, Özel Sayı, s. 165-179, Erişim: 26.07.2020, <http://www.sobbiad.mu.edu.tr/index.php/asd/article/view/424/390>.
- Gülün, S. (2019), Türkiye Cumhuriyeti'nde Kadın Besteciler, (Patricia Adkins Chiti ve Selen Gülün, der.), *Türkiye'de Kadın ve Müzik* (s. 57-91), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Güzel, A. (2021), XIX. Yüzyılda Piyano ve Osmanlı Kadını, *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 8 (1), s. 246-261, Erişim: 21.04.2023, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1398078>.
- İrem, N. (2008), Cumhuriyet Modernleşmesinin Sınırları ve Bir Sınır Dili Olarak Muhafazakâr Modernite, *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, 5 (18), s. 11-32, Erişim: 25.05.2023, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1182600>.
- Kaplan, A. (2008), *Kültürel Müzikoloji*, 2. Baskı, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kaptan, V. ve Kaptan, M. N. (2019), Cumhuriyet Dönemi ve Öncesi Batılılaşma Hareketlerinin Türk Müziğine Etkileri, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 8 (58), s. 809-823, Erişim: 25.07.2020, <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1550404310.pdf>.
- Koloğlu, D. (haz.) (2019), *Müzikle Yaşayan Kadınlar*, İstanbul: Kara Plak Yayınları.
- Kutluk, F. (2016), *Müzikte Cinsellik ve Toplumsal Cinsiyet*, İstanbul: H2O Kitap.
- Makal, A. (2020), Toplumsal Cinsiyet Açısından Müzik ve Kadın: Dünyada ve Türkiye'de Kadın Müzisyenler ve Cinsiyete Dayalı Ayrımcılık, *Çalışma ve Toplum*, 2 (65), s. 739-789, Erişim: 22.07.2020, <http://www.calismatoplum.org/sayi65/makal2.pdf>.
- Mardin, A. D. (2014), Görünmezlikten Görünürlüğe: Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı, (Aksu Bora ve Asena Günal, der.), *90'larda Türkiye'de Feminizm* (s. 183-204), 5. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özkaya Duman, O. (2017), Yüzyüncü Yılında Darülelhan'dan Konservatuar'a Musiki Eğitimi ve Cumhuriyet Dönemi Modernleşme ile Musikinin Millileşme Meselesi: "Saray Müziğinden Salon Müziğine", *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, 16 (61), s. 111-143, Erişim: 22.05.2023, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/675328>.
- Özkişi, G. Z. (2018), Müzikte Cinsiyet Rollerine İlişkin Yargılar: Kanon, Gettolaşma ve Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadın Besteci Sorunu, (Şeyma Ersoy Çak ve Ş. Şehvar Beşiroğlu, ed.), *Kadın ve Müzik* (s. 63-96), 2. Baskı, İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Randall, V. (2002), Feminism, (David Marsh ve Gerry Stoker, ed.), *Theory and Methods in Political Science* (s. 109-130), 2. Baskı, New York: Palgrave Macmillan.
- Saldaña, J. (2011), *Fundamentals of Qualitative Research*, New York: Oxford University Press.
- Sancar, S. (2014), *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*, 3. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sarıboğa Akca, B. (2021), Osmanlı Dönemi Batılılaşma Sürecinde İki Önemli Flütçü: Giuseppe Donizetti ve Mustafa Saffet Atabinen, *Turkish Studies-Social Sciences*, 16 (1), s. 281-301, Erişim: 23.04.2023, <https://turkishstudies.net/social?mod=tammetin&makaleadi=&makaleurl=fa261fb4-f98a-46c0-aecc-0271311953d5.pdf&key=48948>.
- Tekelioğlu, O. (2006), *Pop Yazılar*, İstanbul: Telos Yayıncılık.
- Tezcan, N. (2010), Atatürk'ün Müzik Anlayışı ve Yaşadığı Dönemde Türk Müziğindeki Değişim, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1, s. 160-167, Erişim: 25.07.2020, <http://sosbildergi.msgsu.edu.tr/index.php/dergi-arsiv/1-1-sayi>.
- Tunçdemir, İ. (2010), Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Çoksesli Müzik Alanında Bir Öncü: Ferhunde Erkin, *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 1 (1), s. 123-134, Erişim: 25.07.2020, <http://porteakademik.itu.edu.tr/docs/librariesprovider181/Yayın-Arşivi/1.-sayi/porte-akademik-1-15.pdf>.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1977), Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı, *Bellekten*, 41 (161), s. 79-114, Erişim: 13.04.2023, <https://belleten.gov.tr/tam-metin-pdf/1443/tur>.

- Yağcı, S. (2019), Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Müziği Kadın Bestekârlarından Melahat Pars'ın Eserleri Üzerine Bir İnceleme, *Turkish Studies*, 14 (1), s. 819-831, Erişim: 26.07.2020, <http://www.turkishstudies.net/DergiTamDetay.aspx?ID=14774>.
- Yıldız, B. (2013), Müzik Araştırmalarında Toplumsal Cinsiyet Çalışmalarına Türkiye Bağlamında Genel Bir Bakış, *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 6, s. 30-44, Erişim: 20.07.2020, http://porteakademik.itu.edu.tr/docs/librariesprovider181/Yayın-Arşivi/6.-sayı/porte_akademik-6-3.pdf.
- Yurtseven, G. ve Sağer, T. (2018), Türkiye Cumhuriyeti'nin Müzik Kurumları Yapılanması ve Müzikal Değişim -1950 Sonrası, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8 (17), s. 124-133, Erişim: 26.07.2020, <https://dergipark.org.tr/pub/iujad/issue/39995/363653>.

İnternet Kaynakları

<http://kadineserleri.org/koleksiyonlar/kadin-sanatcilar-koleksiyonu/>, Erişim: 22.06.2023

https://www.google.com/search?q=nisan+ak&sxsrf=APwXEdc3xeGIHSiuSRCxZyMt5dMwV38Kaw%3A1687723275809&source=hp&ei=C52YZLLiLb2Xxc8PyKmZQA&iflsig=AOEireoAAAAAZJirG4toNBTykjr dCPfg1XUVDFh6ozF0&ved=0ahUKEwjy9KSm9__AhW9S_EDHchUBggQ4dUDCAg&uact=5&oq=nisan+ak&gs_lcp=Cgdnd3Mtd2l6EAMyBwgjEIofECcyCwguEIAEELEDEIMBMgUILhCABDIFCC4QgAQyBQgAEIAEMgUIABCABDIFCAAQgAQyBQgAEIAEMgUIABCABDIFCAAQgAQ6EQguEIAEELEDEIMBEMcBENEDogsIABCABBCxAxCDAToLCC4QigUQsQMqgwE6CAgAEIAEELEDOgQIIxAnOg4ILhCABBCxAxDHARDRAzoICC4QgAQsQM6CAgAEIoFELEDOgsIABCKBRCxAxCDAAWKAIYMANaABwAHgAgAG0AogBlAySAQcwLjYuMS4xmAEAoAEB&sclient=gws-wiz#fpstate=ive&vld=cid:c7546225,vid:bYz9PRbwVxk, Erişim: 25.06.2023

<https://www.diken.com.tr/deger-deniz-cinayeti-kiz-kardesine-40-dakika-boyunca-iskence-yapildi/>, Erişim Tarihi: 25.06.2023