

TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM DOKTORA PROGRAMI

DOKTORA TEZİ

TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA
TÜRKİYE'DE KADIN BESTECİLER:
TANZİMAT'TAN GÜNÜMÜZE OSMANLI
İMPARATORLUĞU VE TÜRKİYE
CUMHURİYETİ'NDE KADIN BESTECİLER VE
YAPITLARI

ZEYNEP GÜLÇİN ÖZKİŞİ
06721302

TEZ DANIŞMANI
Prof. RUHİ AYANGİL

İSTANBUL
2009

ÖZ

TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA TÜRKİYE’DE KADIN BESTECİLER: TANZİMAT’TAN GÜNÜMÜZE OSMANLI İMPARATORLUĞU VE TÜRKİYE CUMHURİYETİ’NDE KADIN BESTECİLER VE YAPITLARI

Zeynep Gülçin Özkışı

Ağustos, 2009

Kadınlar, müzik tarihi literatüründe önemli müzik icracıları olarak kabul görürken, bestecilik ve müzikal yaratıcılık, daha çok erkeklerle ilişkilendirilen bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Temelde cinsiyetçi bir tanımlama olan “kadın besteci” tabirinin ortaya çıkışının ve kadınların bestecilik özelinde, müzikal kanonda erkeklere oranla daha az yer buluyor olmalarının sosyal, kültürel ve ekonomik birçok nedeni mevcuttur. Bu nedenler arasında, 20. yüzyılın ilk yarısına dek kadınlara atfedilen müzikal yaratıcılık yetersizliği miti ve kadınların kompozisyon eğitime erişimlerinin kısıtlanmış olması yer almaktadır. Kadın besteciler, kadın olmaktan ziyade, öncelikle bestecidirler. Erkek besteciler için “erkek besteci” tabiri kullanılmazken, kadın besteciler için “kadın besteci” tabirinin kullanılıyor olması düşündürücüdür. Ancak kadınların müzik tarihi literatürüne ve müzikal kanona erkeklere oranla çok daha az dâhil olabildikleri göz önünde bulundurulduğunda, kadınların literatüre ve kanona eşit oranda dâhil olabilmeleri için fırsat eşitliğinin sağlanması gereği açıktır. Toplumsal cinsiyet eşitliği sağlanabildiği ölçüde, “kadın besteci” tabiri gibi, “kadın” başlıklı çalışmalar da görevini tamamlayabilecektir. Böylece, kompozisyon alanında “kadın” ya da “erkek” başlıklı, cinsiyet merkezli çalışmalar, yerini, cinsiyetler üstü, genel kategorilere yönelik çalışmalara bırakabilecektir. Söz konusu fırsat eşitliğinin sağlanarak bu durumun gerçekleşebilmesi içinse, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin neden ve sonuçlarının saptandığı, kadın merkezli çalışmaların yapılması önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müzikal kanon, toplumsal cinsiyet, feminizm, kompozisyon eğitimi.

ABSTRACT

FEMALE COMPOSERS IN TURKEY IN THE CONTEXT OF GENDER: IN OTTOMAN EMPIRE AND TURKISH REPUBLIC, FROM TANZİMAT ERA TO TODAY, FEMALE COMPOSERS AND THEIR WORKS

Zeynep Gülçin ÖzkıŖı

August, 2009

Throughout the music history literature, musical creativity has been always accounted to male artists, whereas women were mostly accepted as prominent and talented music performers. Emerging of ‘female compositor’ term, which can be easily seen as a sexist description and the scarcity of women composers in musical canon is caused by several social, cultural and economic factors. For example, the myth of female incapacity for musical creativity, which was rather a strong prejudice until the mid of 20th century and women’s limited access to musical education in the area of composition were among these factors. Female composers are composers beyond being a woman when considering their profession. It is such a remarkable fact that male composers did not have any gender based description in their professional title and called ‘composers’ only, whereas women were called always ‘female composers’ in the history of music. Considering that women were rarely present in the literature of music and musical canon, it can easily be stated that there is a need for equal opportunity ground for female artists. In fact, the gender based classifications can only lose their validity to the extent that gender equality is provided in a major scale in the other areas of social life. In such a case, however, the studies in the literature of music would avoid any kind of gender centered categorisation and lead to more general categories beyond gender. It is crucial to mention that this equal opportunity environment can be achieved through studies which focuses on the causes and consequences of gender inequality and women’s place in social context.

Keywords: Musical canon, gender, feminism, composition education.

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın her aşamasında emeği olan; kıymetli önerilerini, engin bilgisini ve nadir kaynaklarını cömertçe paylaşan; dillendirdiğim her konuya büyük bir duyarlılıkla eğilip, sonsuz destek ve yardımını hiçbir zaman esirgemeyen değerli tez danışmanın Sn. Prof. Rûhî Ayangil'e çok büyük teşekkür borçluyum.

Çalışmanın başından itibaren olumlu yaklaşımları ve değerli katkılarından ötürü tez jürimde bulunan Sn. Çiğdem Erken, Sn. Eylem Arıca, Sn. Şebnem Ünal, Sn. Besim F. Dellaloğlu ve Sn. Ruhi Ayangil'e ve doktora program yürütücüm Sn. Prof. Oğuzhan Özcan'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Kaynak desteklerinden ötürü, Borusan Müzik Kütüphanesi ve kütüphane sorumlusu Sn. Çiğdem Açıca'ya; YTÜ Şevket Sabancı Merkez Kütüphanesi ve Vedat Kosal Müzik Uygulama ve Araştırma Merkezi'ne; Sabancı Üniversitesi İstanbul Politikalar Merkezi bünyesindeki Eğitim Reformu Girişimi'ne; Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı'na, çalışma için gerekli verileri sağlayan 11 üniversiteye ve merhum Vedat Kosal'ın değerli arşivini kullanımına açan saygıdeğer Renin Kosal Hanımefendi'ye teşekkürü borç bilirim.

Değerli zamanlarını ayırarak mülakata katılan Sn. Perihan Önder-Ridder, Sn. İpek Mine Sonakın ve Sn. Ayşe Önder'e, çalışmaya kattıkları değer ve tüm yardımları için müteşekkirim.

Çalışmanın formatıyla ilgili sonsuz yardım ve desteğini esirgemeyen, tezin teslim aşamasının tüm sıkıntı ve yoğunluğunu varlığıyla hafifleten Sn. Ayşen Kaya'ya ve müzik merkezli yapıt analizlerinin kontrolündeki yardımlarından ötürü Sn. Alkan Akıncı'ya borcum büyüktür. Deneyimi ve bilgisini paylaşmaktan çekinmeyen Sn. Koray Değirmenci'ye; yardımları için Sn. Emine Önel Kurt'a, Sn. Esra Berkman'a, Sn. Umut Burcu Tasa'ya ve Sn. Bahadır Şahin'e ayrıca teşekkür ederim.

Tezimin son aşamasında mekân konusundaki büyük desteği dolayısıyla Nâzım Hikmet Kültür Merkezi'ne, Sn. Nimet Çakıcı'ya ve Sn. Emin İğüs'e; ihtiyaç duyduğum her konuda yardım ve desteğini esirgemeyen Sn. Urum Ulaş Özdemir'e; her zaman yanımda olup bana güç veren Sn. Ceren Özpınar'a, Sn. Bora Keskiner'e, Sn. Birgül Oğuz'a ve varlığı için Sn. Necmi Zekâ'ya sevgiyle teşekkür ederim.

Anneme, babama, kardeşime ve Alkan'a, bana sundukları koşulsuz sevgi ve destek; çok sevgili Berfin Mestur Hanım'a ve Müşfik Mülâyim Bey'e ise, varlıklarıyla dünyanın en güzel kedili evinde yaşıyor olmamı sağladıkları için minnettarım.

İstanbul; Ağustos, 2009

Zeynep Gülçin Özkişi

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

TEZ ONAY SAYFASI

ÖZ.....iii

ABSTRACTiv

ÖNSÖZ.....v

İÇİNDEKİLERvi

TABLolar LİSTESİ.....x

ŞEKİLLER LİSTESİ.....xi

1. GİRİŞ 1

1.1. Problem Durumu 1

1.2. Amaç, Önem ve Hedef 1

1.3. Problem 2

1.4. Alt Problemler 2

1.5. Sayıtlar 2

1.6. Sınırlılıklar 3

2. YÖNTEM..... 5

2.1. Araştırma Modeli 5

2.2. Evren ve Örneklem 5

2.3. Veri Toplama Araçları 5

2.4. Veri Değerlendirme Teknikleri 7

3. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR 8

4. TOPLUMSAL CİNSİYET VE CİNSİYET ROLLERİNE İLİŞKİN YARGILAR VE KADIN BESTECİ SORUNU 12

4.1. Kadın Besteci Sorunu ve “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?”
Sorusu.....15

4.2. Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Besteci Sorununun Sosyal ve Psikolojik
Boyutları..... 16

4.3. Tarihi ve Felsefi Art-Alan: On Dokuzuncu Yüzyıl Aydınlarının Kadın
Sorununa Yaklaşımı 20

4.4. Kadın Besteciler ve Yaratıcılıklarına İlişkin Yargılar 27

4.5. Müzikal Yaratıcılığın Eğitimle İlişkisi 33

4.6. On Dokuzuncu Yüzyıl Avrupası’nda Kadınların Müzik Eğitimine
Erişimi.....38

4.7. Müzikte Toplumun Kadına Verdiği Rol 42

4.8. Evlilik ve Anneliğin Bestecilik Kariyerleriyle İlişkisi..... 44

4.9. Müzikal Kanon 45

4.10. Kadın Müziğinin Gettolaşması	47
5. MÜZİK DİSİPLİNİ BAĞLAMINDA ELE ALINAN FEMİNİST KAVRAM VE TANIMLAR.....	49
5.1. Feminizm Tarihine Genel Bakış: Üç Feminizm Dalgası	50
5.1.1. Özcülük	54
5.2. Feminist Müzik Teorisi Bağlamında Dekonstrüktivizm, Postmodernizm, Postyapısalcılık ve Performativity	56
5.2.1. Dekonstrüksiyon	56
5.2.2. Postmodernizm.....	57
5.2.3. Postyapısalcılık	58
5.3. Müzikolojinin Disiplinlerarasılık Özelliği	60
5.3.1. Feminizm ve Müzikoloji	63
5.3.2. Feminist Müzik Eleştirisi ve Postmodernizm	64
5.4. Müzik ve Cinsiyet Semantiği	67
5.5. Toplumsal Cinsiyet ve Feminist Müzik Eleştirisi	68
5.5.1. Toplumsal Cinsiyet ve Feminist Edebiyat Eleştirisi Paradigması ..	71
5.6. Feminen Estetik.....	73
5.7. Müzikal Üretimde Toplumsal Cinsiyet Kodlaması	74
5.8. Feminist Müzik Teorisi	81
5.8.1. Tanım ve Örnekler	82
5.8.1.1. Ruth Crawford'ın 1931 String Quartet Analizi (Bölüm III) ..	86
5.8.1.2. Elena Kats-Chernin'in <i>Tast-en</i> Analizi	89
5.8.1.3. Brahms'ın III. Senfonisi Hakkındaki McClary Okumaları... ..	91
5.8.1.4. Toplumsal Cinsiyet, Alman Özcülüğü ve Lied.....	92
5.8.1.5. Feminist Müzik Teorisi ve Sonat	101
6. MÜZİK VE KADIN: TARİHSEL İNCELEME	108
6.1. Tarih Öncesi (M.Ö 10000-1500)	112
6.2. Antik Yunan	113
6.3. Orta Çağ ve Rönesans	120
6.4. On Yedinci ve On Sekizinci Yüzyıl.....	132
6.5. On Dokuzuncu Yüzyıl.....	146
6.6. Yirminci Yüzyıl	161
6.7. Batı-Dışı/Periferi Coğrafyalarda ve Avrupa Akademik Müziği Dışındaki Müzik Kültürlerinde Kadın ve Müzik Konulu Çalışmalar	172
7. TANZİMAT'TAN GÜNÜMÜZE, OSMANLI İMPARATORLUĞU VE TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NDE KADIN HAREKETİ VE KADIN SORUNUNA İLİŞKİN GENEL DURUM	177
7.1. Tanzimat ve II. Meşrutiyet Dönemi Aydınlarının Kadın sorununa Yaklaşımı	178
7.1.1. Tanzimat Dönemi Aydınlarının Kadın Sorununa Yaklaşımı.....	179
7.1.2. II. Meşrutiyet Dönemi Aydınlarının Kadın Sorununa Yaklaşımı ..	182
7.1.3. Tanzimat ve II. Meşrutiyet Döneminde Eğitim Kurumları ve Kadınların Eğitime Erişimi	193
7.1.4. İlk ve Orta Dereceli Okullar.....	194
7.1.5. Mesleki Eğitim	197
7.1.6. Yüksek Öğretim	197

7.2. Cumhuriyet Dönemi Kadın Hareketi ve Kadın Sorununa İlişkin Genel Durum	198
7.2.1. Cumhuriyet Döneminde Kadınların Eğitimi ve Eğitim Reformu	209
8. OSMANLI DEVLETİ VE CUMHURİYET'İN İLK YILLARINDA MÜZİK EĞİTİM KURUMLARI.....	212
8.1. Osmanlı Devleti'nde Müzik Eğitim Kurumları	212
8.1.1. Enderûn-ı Hümayun	212
8.1.2. Muzika-i Hümayûn	215
8.1.3. Bandolar	220
8.1.4. Dar-ül Elhan	221
8.2. Cumhuriyetin İlk Yıllarında Müzik Eğitim Kurumları	223
9. OSMANLI DEVLETİ'NDE MÜZİK VE KADIN.....	225
9.1. On Yedinci ve On Sekizinci Yüzyıllarda Osmanlı Devleti'nde Müzik ve Kadın	227
9.2. Osmanlı Sarayı ve Haremi Hümayun'da Müzik ve Kadın	233
9.2.1. On Dokuzuncu Yüzyılda Harem-i Hümayun'da Müzik ve Müzik Eğitimi, Harem Orkestrası ve Bandosu	235
9.2.2. Hükümdar Sarayı Dışındaki Sultan Saraylarında Bulunan Kadın Müzisyenler ve Orkestralar ile Piyanonun Yaygınlaşması	243
9.3. Kadın Sultan Besteciler	245
10. İNCELENEN BESTECİLER VE YAPIT ANALİZLERİ.....	247
10.1. Hadice Sultan	247
10.1.1. Hadice Sultan / <i>Marche Militaire</i>	248
10.1.2. Hadice Sultan / <i>Vals</i>	252
10.2. Fehime Sultan	257
10.2.1. Fehime Sultan / <i>Galop A La Constitution</i>	257
10.2.2. Fehime Sultan / <i>March L'Union Nationale</i>	265
10.3. Ayşe Sultan (Hamide Ayşe Osmanoğlu)	270
10.3.1. Ayşe Sultan / <i>Marche a la Majeste le Calife Abdoul - Medjid Khan II</i>	272
10.4. Fatma Zinnur Hanım	276
10.4.1. Fatma Zinnur Hanım / <i>Padişahın Birinci Cülüs Senesi Marşı</i>	276
10.5. Nazife Güran	281
10.5.1. Nazife Güran / <i>Gölde Akisler</i> (Piyano için 3 Konser Etüdü'nden)	284
10.6. Perihan Önder-Rıdder	294
10.6.1. Perihan Önder Ridder / <i>Keman ve Çello için Varyasyonlar</i>	298
10.7. İpek Mine Sonakın	323
10.7.1. İpek Mine Sonakın / <i>Yaylı Çalgılar Oda Orkestrası için Müzik II</i>	325
10.8. Ayşe Önder	343
10.8.1. Ayşe Önder / <i>Tuz, Biber ve Hindistancevizi-Telli Gelin</i>	346
10.9. Zeynep Gedizlioğlu	359
10.9.1. Zeynep Gedizlioğlu / <i>Yaylı Dörtlü No. 2, Susma (Hrant Dink Anısına)</i>	361

11. TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA BESTECİLİK EĞİTİMİ VE KARIYERİ	383
11.1. Türkiye’de Eğitim Alanında Toplumsal Cinsiyet Eşitliği	384
11.2. Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerine İlişkin Yargıların Kariyer Seçimine Etkisi	388
11.3. Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Genel Müzik ve Bestecilik Eğitimi ile Bestecilik Kariyeri	391
11.3.1. Lisans Öncesi Genel Müzik Öğretimi Veren Kurumlardaki Öğrencilerin Cinsiyet Bağlamındaki Profili: İstanbul Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Örneği	391
11.3.2. Lisans Devresi Kompozisyon Öğretimi Veren Kurumlardaki Öğrencilerin Cinsiyet Bağlamındaki Profili	393
11.3.3. Kompozisyon Öğrenimine Başlama Yaşının Cinsiyet Bağlamındaki Profili	396
11.3.4. Üniversitelerin Kompozisyon Öğretimi Veren Birimlerindeki Öğretim Elemanlarının Cinsiyet Bağlamındaki Profili	397
12. BESTECİLERLE YAPILAN MÜLAKATLAR	399
12.1. Perihan Önder Ridder (1960)	399
12.2. İpek Mine Sonakın (1966)	410
12.3. Ayşe Önder (1973)	419
12.4. Mülakatlara Yönelik Genel Değerlendirme	427
13. SONUÇ	430
KAYNAKÇA	434
EKLER	493
ÖZGEÇMİŞ	463

TABLÖLAR LİSTESİ

	Sayfa No.
Tablo 1: Mezun Kız ve Erkek Öğrencilerin Sayısı	392
Tablo 2: Mezun Kız ve Erkek Öğrencilerin Oranı	392
Tablo 3: Mezun Kız ve Erkek Öğrencilerin Sayısı	394
Tablo 4: Mezun Kız ve Erkek Öğrencilerin Oranı	395
Tablo 5: Kadın ve Erkek Bestecilerin Lise Devresi Müzik Öğrenim Durumları....	396
Tablo 6: Kadın ve Erkek Bestecilerin Kurumsal Olarak Kompozisyon Öğretimi Verme Durumları	397

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa No.
Şekil 1: Hadice Sultan, <i>Marche Militaire</i> , ölçü: 1-8.	248
Şekil 2: Hadice Sultan, <i>Marche Militaire</i> , ölçü: 9-16.	249
Şekil 3: Hadice Sultan, <i>Marche Militaire</i> , ölçü: 17-24.	249
Şekil 4: Hadice Sultan, <i>Marche Militaire</i> , ölçü: 25-32.	250
Şekil 5: Hadice Sultan, <i>Marche Militaire</i> , ölçü: 33-40.	250
Şekil 6: Hadice Sultan, <i>Marche Militaire</i> , ölçü: 41-44.	251
Şekil 7: Hadice Sultan, <i>Marche Militaire</i> , ölçü: 45-52.	251
Şekil 8: Hadice Sultan, <i>Marche Militaire</i> , ölçü: 53-60.	252
Şekil 9: Hadice Sultan, <i>Valse</i> , ölçü: 1-10.	253
Şekil 10: Hadice Sultan, <i>Valse</i> , ölçü: 11-18.	253
Şekil 11: Hadice Sultan, <i>Valse</i> , ölçü: 19-26.	254
Şekil 12: Hadice Sultan, <i>Valse</i> , ölçü: 27-34.	254
Şekil 13: Hadice Sultan, <i>Valse</i> , ölçü: 35-42.	255
Şekil 14: Hadice Sultan, <i>Valse</i> , ölçü: 43-47.	255
Şekil 15: Hadice Sultan, <i>Valse</i> , ölçü: 48-55.	256
Şekil 16: Hadice Sultan, <i>Valse</i> , ölçü: 56-63.	256
Şekil 17: Fehime Sultan, <i>Galop A La Constitution</i> , ölçü: 1-14.	258
Şekil 18: Fehime Sultan, <i>Galop A La Constitution</i> , ölçü: 15-22.	258
Şekil 19: Fehime Sultan, <i>Galop A La Constitution</i> , ölçü: 22-30.	258
Şekil 20: Fehime Sultan, <i>Galop A La Constitution</i> , ölçü: 31-38.	259
Şekil 21: Fehime Sultan, <i>Galop A La Constitution</i> , ölçü: 39-54.	259
Şekil 22: Fehime Sultan, <i>Galop A La Constitution</i> , ölçü: 55-62.	260
Şekil 23: Fehime Sultan, <i>Galop A La Constitution</i> , ölçü: 63-70.	260
Şekil 24: Fehime Sultan, <i>Galop A La Constitution</i> , ölçü: 71-78.	260
Şekil 25: Fehime Sultan, <i>Galop A La Constitution</i> , ölçü: 79-86.	261
Şekil 26: Fehime Sultan, <i>Galop A La Constitution</i> , ölçü: 87-94.	262
Şekil 27: Fehime Sultan, <i>Galop A La Constitution</i> , ölçü: 95-102.	262
Şekil 28: Fehime Sultan, <i>Galop A La Constitution</i> , ölçü: 103-110.	263
Şekil 29: Fehime Sultan, <i>Galop A La Constitution</i> , ölçü: 111-122.	263
Şekil 30: Fehime Sultan, <i>Galop A La Constitution</i> , ölçü: 123-130.	264
Şekil 31: Fehime Sultan, <i>Galop A La Constitution</i> , ölçü: 131-138.	264
Şekil 32: Fehime Sultan, <i>Galop A La Constitution</i> , ölçü: 139-148.	265
Şekil 33: Fehime Sultan, <i>March L'Union Nationale</i> , ölçü: 1-8.	265
Şekil 34: Fehime Sultan, <i>March L'Union Nationale</i> , ölçü: 9-16.	266
Şekil 35: Fehime Sultan, <i>March L'Union Nationale</i> , ölçü: 17-24.	266
Şekil 36: Fehime Sultan, <i>March L'Union Nationale</i> , ölçü: 25-32.	266
Şekil 37: Fehime Sultan, <i>March L'Union Nationale</i> , ölçü: 33-40.	267
Şekil 38: Fehime Sultan, <i>March L'Union Nationale</i> , ölçü: 41-48.	267
Şekil 39: Fehime Sultan, <i>March L'Union Nationale</i> , ölçü: 81-92.	268
Şekil 40: Fehime Sultan, <i>March L'Union Nationale</i> , ölçü: 93-100.	268
Şekil 41: Fehime Sultan, <i>March L'Union Nationale</i> , ölçü: 101-108.	269

Şekil 42: Fehime Sultan, <i>March L'Union Nationale</i> , ölçü: 109-116.	269
Şekil 43: Fehime Sultan, <i>March L'Union Nationale</i> , ölçü: 117-124.	269
Şekil 44: Fehime Sultan, <i>March L'Union Nationale</i> , ölçü: 125-144.	270
Şekil 45: Ayşe Sultan, <i>Marche a la Abdoul-Medjid Khan II</i> , ölçü: 1-8.	272
Şekil 46: Ayşe Sultan, <i>Marche a la Abdoul-Medjid Khan II</i> , ölçü: 9-16.	273
Şekil 47: Ayşe Sultan, <i>Marche a la Abdoul-Medjid Khan II</i> , ölçü: 16-24.	274
Şekil 48: Ayşe Sultan, <i>Marche a la Abdoul-Medjid Khan II</i> , ölçü: 24-32.	274
Şekil 49: Ayşe Sultan, <i>Marche a la Abdoul-Medjid Khan II</i> , ölçü: 32-36.	275
Şekil 50: Ayşe Sultan, <i>Marche a la Abdoul-Medjid Khan II</i> , ölçü: 36-40.	275
Şekil 51: Fatma Zinnur Hanım, <i>Padişahın Cülüs Senesi Marşı</i> , ölçü: 1-12.	277
Şekil 52: Fatma Zinnur Hanım, <i>Padişahın Cülüs Senesi Marşı</i> , ölçü: 12-20.	278
Şekil 53: Fatma Zinnur Hanım, <i>Padişahın Cülüs Senesi Marşı</i> , ölçü: 20-28.	278
Şekil 54: Fatma Zinnur Hanım, <i>Padişahın Cülüs Senesi Marşı</i> , ölçü: 28-36.	279
Şekil 55: Fatma Zinnur Hanım, <i>Padişahın Cülüs Senesi Marşı</i> , ölçü: 37-44.	279
Şekil 56: Fatma Zinnur Hanım, <i>Padişahın Cülüs Senesi Marşı</i> , ölçü: 45-52.	280
Şekil 57: Fatma Zinnur Hanım, <i>Padişahın Cülüs Senesi Marşı</i> , ölçü: 53-60.	280
Şekil 58: Fatma Zinnur Hanım, <i>Padişahın Cülüs Senesi Marşı</i> , ölçü: 61-68.	281
Şekil 59: Nazife Güran, <i>Gölde Akisler</i> , ölçü: 1-8.	284
Şekil 60: Nazife Güran, <i>Gölde Akisler</i> , ölçü: 8-18.	285
Şekil 61: Nazife Güran, <i>Gölde Akisler</i> , ölçü: 19-20.	286
Şekil 62: Nazife Güran, <i>Gölde Akisler</i> , ölçü: 21-28.	286
Şekil 63: Nazife Güran, <i>Gölde Akisler</i> , ölçü: 28-36.	287
Şekil 64: Nazife Güran, <i>Gölde Akisler</i> , ölçü: 36-43.	288
Şekil 65: Nazife Güran, <i>Gölde Akisler</i> , ölçü: 43-47.	288
Şekil 66: Nazife Güran, <i>Gölde Akisler</i> , ölçü: 47-57.	289
Şekil 67: Nazife Güran, <i>Gölde Akisler</i> , ölçü: 58-64.	290
Şekil 68: Nazife Güran, <i>Gölde Akisler</i> , ölçü: 54-67.	291
Şekil 69: Nazife Güran, <i>Gölde Akisler</i> , ölçü: 67-72.	291
Şekil 70: Nazife Güran, <i>Gölde Akisler</i> , ölçü: 73-79.	292
Şekil 71: Nazife Güran, <i>Gölde Akisler</i> , ölçü: 80-85.	292
Şekil 72: Nazife Güran, <i>Gölde Akisler</i> , ölçü: 85-89.	293
Şekil 73: Nazife Güran, <i>Gölde Akisler</i> , ölçü: 89-99.	294
Şekil 74: Nazife Güran, <i>Gölde Akisler</i> , ölçü: 100-101.	294
Şekil 75: Nazife Güran, <i>Gölde Akisler</i> , ölçü: 102-104.	294
Şekil 76: Perihan Önder Ridder, <i>Tema</i> , ölçü: 1-2.	299
Şekil 77: Perihan Önder Ridder, <i>Tema</i> , ölçü: 3.	299
Şekil 78: Perihan Önder Ridder, <i>Tema</i> , ölçü: 5.	299
Şekil 79: Perihan Önder Ridder, <i>Tema</i> , ölçü: 5-6.	300
Şekil 80: Perihan Önder Ridder, <i>Tema</i> , ölçü: 7.	300
Şekil 81: Perihan Önder Ridder, <i>Tema</i> , ölçü: 8-9.	300
Şekil 82: Perihan Önder Ridder, <i>Tema</i> , ölçü: 12-14.	301
Şekil 83: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon I</i> , ölçü: 1.	301
Şekil 84: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon I</i> , ölçü: 2-3.	302
Şekil 85: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon I</i> , ölçü: 4-5.	302
Şekil 86: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon I</i> , ölçü: 5-7.	302
Şekil 87: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon I</i> , ölçü: 7-11.	303
Şekil 88: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon I</i> , ölçü: 13-18.	303
Şekil 89: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon I</i> , ölçü: 19-20.	304
Şekil 90: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon I</i> , ölçü: 22.	304

Şekil 91: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon I</i> , ölçü: 23-28.....	304
Şekil 92: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon II</i> , ölçü: 1.....	305
Şekil 93: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon II</i> , ölçü: 2-3.....	305
Şekil 94: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon II</i> , ölçü: 4-6.....	305
Şekil 95: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon II</i> , ölçü: 8-9.....	306
Şekil 96: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon II</i> , ölçü: 11.....	306
Şekil 97: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon II</i> , ölçü: 13-17.....	307
Şekil 98: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon II</i> , ölçü: 17-18.....	307
Şekil 99: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon II</i> , ölçü: 19-20.....	307
Şekil 100: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon II</i> , ölçü: 20-21.....	308
Şekil 101: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon II</i> , ölçü: 22-24.....	308
Şekil 102: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon II</i> , ölçü: 24-26.....	308
Şekil 103: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon III</i> , ölçü: 1-3.....	309
Şekil 104: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon III</i> , ölçü: 3-5.....	309
Şekil 105: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon III</i> , ölçü: 6-8.....	310
Şekil 106: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon III</i> , ölçü: 8-10.....	310
Şekil 107: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon III</i> , ölçü: 11-14.....	310
Şekil 108: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon IV</i> , ölçü: 1-3.....	311
Şekil 109: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon IV</i> , ölçü: 3-6.....	311
Şekil 110: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon IV</i> , ölçü: 7-11.....	311
Şekil 111: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon IV</i> , ölçü: 11-17.....	312
Şekil 112: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon IV</i> , ölçü: 17-21.....	312
Şekil 113: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon IV</i> , ölçü: 22-25.....	312
Şekil 114: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon IV</i> , ölçü: 26-31.....	313
Şekil 115: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon IV</i> , ölçü: 32-41.....	313
Şekil 116: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon IV</i> , ölçü: 42-57.....	314
Şekil 117: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon IV</i> , ölçü: 59-63.....	314
Şekil 118: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon IV</i> , ölçü: 65-72.....	315
Şekil 119: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon V</i> , ölçü: 1-7.....	315
Şekil 120: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon V</i> , ölçü: 8-15.....	316
Şekil 121: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon V</i> , ölçü: 15-24.....	316
Şekil 122: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon V</i> , ölçü: 24-34.....	317
Şekil 123: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon V</i> , ölçü: 34-44.....	318
Şekil 124: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon V</i> , ölçü: 46-56.....	319
Şekil 125: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon VI</i> , ölçü: 1-3.....	319
Şekil 126: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon VI</i> , ölçü: 4-5.....	320
Şekil 127: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon VI</i> , ölçü: 6-9.....	320
Şekil 128: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon VI</i> , ölçü: 10-16.....	321
Şekil 129: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon VI</i> , ölçü: 17-23.....	322
Şekil 130: Perihan Önder Ridder, <i>Varyasyon VI</i> , ölçü: 24-32.....	323
Şekil 131: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 1-3.....	325
Şekil 132: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 4-5.....	326
Şekil 133: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 6-11.....	326
Şekil 134: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 11-12...	327
Şekil 135: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 12-13...	327
Şekil 136: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 13-14....	328
Şekil 137: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 15-17...	328
Şekil 138: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 17.....	329
Şekil 139: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 18-20....	329

Şekil 140: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 21-25...	330
Şekil 141: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 26-28...	330
Şekil 142: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 29-34...	331
Şekil 143: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 36-40...	331
Şekil 144: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 41-45...	332
Şekil 145: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 45-46...	332
Şekil 146: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 47.....	333
Şekil 147: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 47.....	333
Şekil 148: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 48-49...	334
Şekil 149: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 50-52...	334
Şekil 150: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 53.....	335
Şekil 151: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 54-58...	335
Şekil 152: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 59-61...	336
Şekil 153: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 62-65...	336
Şekil 154: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 71-73...	337
Şekil 155: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 74.....	337
Şekil 156: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 75-76...	338
Şekil 157: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 76-78...	338
Şekil 158: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 78-80...	339
Şekil 159: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 80.....	339
Şekil 160: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 81-84...	340
Şekil 161: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 84-85...	340
Şekil 162: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 85-88...	341
Şekil 163: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 89-92....	342
Şekil 164: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 92-93...	342
Şekil 165: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 94-97...	343
Şekil 166: İpek M. Sonakın, <i>Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II</i> , ölçü: 98-103.	343
Şekil 167: Ayşe Önder, <i>Telli Gelin</i> , ölçü: 1-2	347
Şekil 168: Ayşe Önder, <i>Telli Gelin</i> , ölçü: 2-8	348
Şekil 169: Ayşe Önder, <i>Telli Gelin</i> , ölçü: 12-17	349
Şekil 170: Ayşe Önder, <i>Telli Gelin</i> , ölçü: 17-21	350
Şekil 171: Ayşe Önder, <i>Telli Gelin</i> , ölçü: 22-23	351
Şekil 172: Ayşe Önder, <i>Telli Gelin</i> , ölçü: 24	352
Şekil 173: Ayşe Önder, <i>Telli Gelin</i> , ölçü: 25	352
Şekil 174: Ayşe Önder, <i>Telli Gelin</i> , ölçü: 27-28	353
Şekil 175: Ayşe Önder, <i>Telli Gelin</i> , ölçü: 29-30	354
Şekil 176: Ayşe Önder, <i>Telli Gelin</i> , ölçü: 31	354
Şekil 177: Ayşe Önder, <i>Telli Gelin</i> , ölçü: 32-33	355
Şekil 178: Ayşe Önder, <i>Telli Gelin</i> , ölçü: 32-38	355
Şekil 179: Ayşe Önder, <i>Telli Gelin</i> , ölçü: 32-38	356
Şekil 180: Ayşe Önder, <i>Telli Gelin</i> , ölçü: 36-38	356
Şekil 181: Ayşe Önder, <i>Telli Gelin</i> , ölçü: 39-45	357
Şekil 182: Ayşe Önder, <i>Telli Gelin</i> , ölçü: 45-46	358
Şekil 183: Ayşe Önder, <i>Telli Gelin</i> , ölçü: 47-48	358
Şekil 184: Ayşe Önder, <i>Telli Gelin</i> , ölçü: 49-53	359
Şekil 185: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 1-3	362
Şekil 186: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 3	363
Şekil 187: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 8-10	363
Şekil 188: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 11-13	364

Şekil 189: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 12-13	364
Şekil 190: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 12-13	364
Şekil 191: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 13	364
Şekil 192: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 15	365
Şekil 193: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 17	365
Şekil 194: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 51	366
Şekil 195: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 52-54	367
Şekil 196: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 72-73	368
Şekil 197: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 75	368
Şekil 198: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 76	369
Şekil 199: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 78	370
Şekil 200: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 79-81	371
Şekil 201: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 81-82	372
Şekil 202: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 85	372
Şekil 203: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 86-87	373
Şekil 204: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 87	374
Şekil 205: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 88-89	375
Şekil 206: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 94	375
Şekil 207: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 95	375
Şekil 208: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 95	375
Şekil 209: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 95	376
Şekil 210: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 95	376
Şekil 211: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 106	376
Şekil 212: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 107-109	377
Şekil 213: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 110-111	378
Şekil 214: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 112	378
Şekil 215: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 112, 115	379
Şekil 216: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 114	380
Şekil 217: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 116-118	380
Şekil 218: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 118	381
Şekil 219: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 119	381
Şekil 220: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 120-121	382
Şekil 221: Zeynep Gedizlioğlu, <i>Yaylı Dörtlü No. II</i> , ölçü: 122	382

1. GİRİŞ

Bu bölümde, problem durumu, amaç, önem ve hedef, problem cümlesi, alt problemler, sayılılar ve sınırlılıklar yer almaktadır.

1.1. Problem Durumu

Bu tez çalışmasında, Avrupa Akademik Müziği üzerine yoğunlaşan kadın besteciler ve yapıtları ile belirlenmiş müzik eğitim kurumlarından toplanan verilerden yola çıkılarak, toplumsal cinsiyetin, eğitim, kariyer seçimi ve kariyer hayatını nasıl ve ne yönde etkilediği, bestecilik özelinde incelenmeye alınmıştır.

1.2. Amaç, Önem ve Hedef

Türkiye’de -özellikle Avrupa Akademik Müziği üzerine yoğunlaşan- kadın bestecilerin deneyimlerine dayanan bir literatür eksikliği vardır. Buradan hareketle bir önem sıralaması yapıldığında, kadın bestecilerin eserlerindeki kompozisyon tekniklerinin incelenerek literatüre katkıda bulunulması; Türkiye’de bestecilik, müzik ve özelde kompozisyon eğitiminin ve kadınların kompozisyon eğitimine erişimlerinin incelenmesi ve kadın bestecilerin sosyo-kültürel arka planları ve bestelerinin yapısal ve biçimsel analizlerinin yapılması; sosyoloji alanıyla birleşen liberal feminist bilinç nedeniyle, müzikal hayatın Türkiye’deki çağdaş kadın besteciler için nasıl olduğunun incelenmesi ve kadınların tarihsel olarak kendilerine kapalı bir alana erişiminin, bu alandaki başarılarını nasıl etkilediğinin araştırılması; geçmişte ve günümüzdeki kadın bestecilerin tanınmasına katkıda bulunulması; “kadın” ve “erkek” besteciliği/besteci ayrımının geçersizliğinin savunulması, “erkek besteci” tabiri literatürde kullanılmadığı gibi, aslında cinsiyetçi bir tanımlama olan “kadın besteci” tabirinin de kullanılmaması gerekliliğinin belirtilmesi, bunun gerçekleşebilmesi içinse, öncelikle kadınların kompozisyon eğitimine erişimleri ve yapıtlarının müzikal kanona dâhil olması konusundaki fırsat eşitliğinin sağlanması gereğinin vurgulanması bu çalışmanın başlıca amacını oluşturmaktadır.

Çalışmanın hedefi, kadın ve erkek besteciler hakkında karşılaştırmalı bir çalışma yapmak ya da kadın bestecilerin yapıtlarında feminen unsurlar tespit etmek ve bu yolla bestecilik yöntemlerine özcü bir yaklaşımla yönelmek değil; literatürde konuya ilişkin farklı kaynaklı okumalar, bestecilerle yapılan mülakatlar, belirlenmiş kurumlardan toplanan veriler ve analiz edilen yapıtlardan yola çıkarak, toplumsal cinsiyetin, kariyer seçimini nasıl ve ne yönde etkilediğinin bestecilik özelinde incelenmesi ve kadın bestecilerle yapıtlarının literatüre kazandırılmasına katkıda bulunulmasıdır.

1.3. Problem

Avrupa Akademik Müziği üzerine yoğunlaşan kadın bestecilerin bestecilik yaşamları, süreçleri, yaklaşımları ve yöntemleri nasıldır ve toplumsal cinsiyetin bestecilik eğitimi ve kariyerine yansıma durumu nedir?

1.4. Alt Problemler

Tez çalışması hazırlanırken ele alınan alt problemler şunlar olmuştur:

Kadınların müzikteki yaratıcılık yetersizliği mitini savunan tarihi ve sosyolojik faktörler nelerdir? Feminist müzik eleştirisi, teorisi, feminen estetik, müzik ve cinsiyet semantiği ile müzikal üretimde toplumsal cinsiyet kodlaması nedir? Yapıt/müzikal kompozisyon, “kör dinleme/analiz” yoluyla yani bestecisinin cinsel kimliği bilinmeksizin incelendiğinde, inceleyen kişiye, bir erkek ya da kadın besteciye ait olduğunun ipuçlarını vererebilir mi? Kadınların kompozisyon eğitimine erişim durumları ile toplumsal cinsiyet ve cinsiyet rollerinin kariyer seçimine - bestecilik özelindeki- etkisi nedir? Müzik ve özelde kompozisyon öğretim kurumları ile bu kurumlardaki öğrencilerin cinsiyet bağlamındaki profili nasıldır?

1.5. Sayıtlar

Yapıtta var olduğu iddia edilen feminizme dair ya da feminen/maskülen unsurlar, yani cinsiyete atfedilen müzikal öğeler, besteciden ziyade, analizi gerçekleştiren kişiye özeldir ve metin/yapıt üzerine geliştirilebilecek okumalardan/analizlerden yalnızca biri olup her okuma/analiz gibi, genel-geçer, mutlak ve nihai bir okuma

değildir; özellikle çalgısal müziğin - edebi metin de içermediğinden - edebiyat malzemesiyle açıklanması ve somutlanması nesnellikten uzaktır. Yapıt/müzikal kompozisyon, “kör dinleme/analiz” yoluyla yani bestecisinin cinsel kimliği bilinmeksizin incelendiğinde, inceleyen kişiye, bir erkek ya da kadın besteciye ait olduğunu göstermez.

Lisans öncesine yönelik genel müzik öğretimi veren kurumlardaki kız öğrencilerin sayısı erkek öğrencilerden daha fazla iken; lisans devresi kompozisyon öğrenimi özelinde bu durum tam tersidir ve erkek öğrencilerin sayısı kız öğrencilerden fazladır. Bu durum toplumsal cinsiyetin kariyer seçimindeki rolüyle bağlantılıdır.

Lisans devresinde kompozisyon öğrenimi gören kadınların büyük kısmı, lisans öncesinde de müzik öğretim kurumlarında öğrenim görmüşken; lisans devresinde kompozisyon öğrenimi gören erkeklerin büyük kısmı lisans öncesinde müzik öğrenim kurumlarında öğrenim görmemişlerdir.

Kompozisyon öğretimi veren kurumlarda, lisans devresinde kompozisyon öğrenimi görmüş olup kompozisyon dersi veren erkek öğretim elemanlarının sayısı, aynı koşullarda kompozisyon öğrenimini almış kadın öğretim elemanlarından fazladır.

1.6. Sınırlılıklar

Çalışmada, Türkiye’deki kompozisyon lisans devresi öğrenimi veren kurumlardaki öğrenci profili toplumsal cinsiyet bağlamında incelendiğinden, bestecilik öğrenimlerini Türkiye’deki müzik kurumlarındaki kompozisyon lisans devresinde tamamlayarak, yapıtları uluslararası alanda dolaşıma girmiş, bestecilik üretimleri Avrupa Akademik Müziği alanında olan üç kadın besteci ile mülakat yapılmıştır.

Türkiye’deki toplam 11 üniversite, bünyesinde kompozisyon lisans devresi öğretimi vermektedir. Kompozisyon öğretim kurumları ve bu kurumlardaki öğrencilerin cinsiyet bağlamındaki profili, bünyesinde kompozisyon lisans devresi bulunan bu 11 kurum üzerinden incelenmiştir. Lisans öncesine yönelik genel müzik öğretimi veren kurumlardaki öğrencilerin cinsiyet bağlamındaki profili ise, çalışma kompozisyon öğretimi özelinde şekillendiğinden, genel müzik öğretimi veren ilk güzel sanatlar lisesi olmasından ötürü İstanbul Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi üzerinden değerlendirilmiştir. Yapıtların analiz edilen 9 kadın bestecinin, partiyon ve ses

kaydına ulaşılabilen -tezde çok sayıda yapıt analizi yer alacağından, geniş topluluklar için yazılmış değıl- küçük topluluklar için yazılmış bir yapıtı, analiz edilmek üzere belirlenmiştir.

Yine, mülakat yapılan kadın  bestecinin haricinde, çalışmada yapıtları analiz edilen diğerk altı kadın bestecinin, Avrupa Akademik Mziğı alanında mevcut kompozisyonel üretimleri ile bu alandaki öncü nitelikleri göz önünde bulundurulmuştur.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Araştırmanın modeli betimseldir.¹

2.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni, Türkiye’de, Avrupa Akademik Müziği alanında kompozisyonel üretimi olan kadın besteciler ve yapıtları ile kompozisyon lisans devresi öğretim kurumlarındaki öğrencilerin cinsiyet bağlamındaki profilleridir.

Araştırmanın örneklemini ise, bestecilik öğrenimlerini Türkiye’deki müzik kurumlarındaki kompozisyon lisans devresinde tamamlayarak, yapıtları uluslararası alanda dolaşıma girmiş, 1960-1977 yılları arasında doğmuş, bestecilik üretimleri Avrupa Akademik Müziği alanında olan 4 kadın besteci ve Osmanlı Devleti ve Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nde yine bestecilik üretimleri Avrupa Akademik Müziği alanında olan 5 öncü kadın besteci olmak üzere toplam 9 kadın besteci ile bir güzel sanatlar lisesi ve bünyesinde kompozisyon lisans devresi bulunan 11 kurum oluşturmaktadır.

2.3. Veri Toplama Araçları

Bu araştırmanın verileri, kadın besteciler ve toplumsal cinsiyet üzerine yapılan çeşitli tarihsel ve güncel okumalar; bestecilik yaşamları ve deneyimlerine ilişkin açık uçlu toplam 51 sorudan oluşan mülakat metni; seçilen kadın bestecilerin Borusan Kültür ve Sanat Merkezi ve YTÜ Vedat Kosal Müzik Uygulama ve Araştırma Merkezi Türk Bestecileri Nota Arşivi; bizzat bestecilerin kendileri ve Merhum Vedat Kosal’ın özel arşivinden annesi Sayın Renin Kosal Hanımefendi vasıtasıyla edinilen partisyonları

¹Betimsel yöntem; olayların, nesnelerin, kurumların veya çeşitli durumların ne olduklarını ortaya çıkarma işlemleridir, S. Cebeci, *Bilimsel Araştırma ve Yazma Teknikleri*, 2. bs. (İstanbul: Alfa Basım Yayın Dağıtım Ltd. Şti., 2002) , 7.

aracılığı ile gerçekleştirilen yapıt analizleri ve ilgili müzik öğretim kurumlarından mezun olan kız ve erkek öğrencilerin listeleri aracılığı ile toplanmıştır.

Çağdaş kadın bestecilerin mesleki ve kişisel deneyimlerinin ana hatlarını çizebilmek ve yaratıcı sürece katılımlarını gözlemlemek için, geçmişteki kadınların müzik deneyimleriyle onların art-alanlar açısından ele almak gerektiği düşünüldüğünden, araştırmanın başlangıcı olarak bu bilgiye temel oluşturan literatür incelenerek, tarihsel bir art-alan sunulmuştur. Bu tarihi araştırma kadınların müzikteki ekonomik, siyasi ve sosyal durumlarının sosyolojik bakımdan ele alıp, günümüzde Türkiye’deki kadın besteciler açısından araştırma sorularını belirleyen art-alan bilgisini oluşturmuştur.

Mülakat için belirlenen bestecilerin tamamının, bestecilik eğitimlerini Türkiye’deki müzik eğitim kurumlarından birinde almış, 1960-1977 yıllarında doğmuş olup yapıtları uluslararası alanda dolaşıma girmiş kadın besteciler olması gözetilmiştir. Mülakat için belirlenen bestecilerin yaşamları ve bestecilik deneyimlerine ilişkin veri toplayabilmek için *Perspectives in New Music*’in² yardımcı editörü Elaine Barkin’in New York’ta düzenlenen bir kongreye katılan Amerikalı kadın bestecilere yönelttiği 1982 yılına ait bir anketi referans alınarak açık uçlu toplam 51 soru hazırlanmıştır.

Çalışmayı yürütmek için seçilen yol kısmî nitel (gözlemsel) etnografik araştırmadır. Bir metod olarak etnografi türüne başvurulduğunda gözleme dayalı bir araştırma metodolojisi kullanılacaktır. Etnografinin prosedür ve uygulamalarından bazıları izlenecek ancak alanda bir “katılımcı/gözlemci” değil, ondan ziyade alana ait ayrı gözlemler, süjelerle yapılacak derinlemesine mülakat ve müzikal analizlerle birleştirilecektir. Etnografide olduğu gibi gerçek dünyalarına girip gözlem yapılmayacaktır.³ Bu yüzden gerçek dünyalarına girip gözlem yapmak yerine, bestecilik yaşamlarını nasıl dillendirdikleri üzerinde durulacaktır.⁴

² Elaine Barkin, “Questionnaire”, *Perspectives of New Music*, s. 19 (Son Bahar/Kış 1980, Bahar/Yaz 1981): 460-462’den aktaran Marilyn Scott, “Too Good to Ignore: The Work of Canadian. Women Composers” (Yüksek Lisans Tezi, University of Toronto, 1996), 47.

³ Britzman şöyle belirtir: “Çünkü hayatları öznellikleriyle yaşanmaktadır”, Deborah P. Britzman, “Could This Be Your Story? Guilty Readings and Other Ethnographic Dramas”, *Bergamo Konferansı 19 Ekim 1990* (Ohio: Dayton, 1990): 2’ den aktaran Scott, 45.

⁴ Çünkü onların yaşamları “ancak kendileri tarafından anlamlandırılırsa anlaşılabilir”, Hamel, Jacques, Stephane Dufour, Dominic Fortin, *Case Study Methods* (32. Newbury Park: CA.: Sage Publications, Qualitative Research Methods Series, 1993), 16’ dan aktaran Scott, *age*.

Nitel araştırma ve etnografiye girebilmek için çoğunlukla Bogdan&Bicklen⁵ ve Ely'nin⁶ yazıları ile ilgili tekniklere ulaşılabilmektedir. Glesne ve Peshkin⁷, Yin⁸, Lincoln ve Guba⁹, Strauss ve Corbin'in¹⁰ yazıları da önemli birer kaynaktır.

2.4. Veri Değerlendirme Teknikleri

Mülakat soruları, kendi içinde belirli ana kategoriler altında ele alınmış, mülakata katılan tüm bestecilerin yanıtları, bu ana kategoriler çerçevesinde bir arada, karşılaştırılarak değerlendirilmiştir. Söz konusu öğretim kurumlarından toplanan veriler, kız ve erkek öğrenci sayılarının birbirlerine oranları bakımından incelenmiş ve karşılaştırılmıştır.

⁵ Robert C. Bogdan, Sari Knosf Biklen, *Qualitative Research for Education: An Introduction to Theory and Methods* (Boston: Allyn and Bacon, 1992)'den aktaran Scott, *age*, 47.

⁶ Margot Ely, *Doing Qualitative Research: Circles within Circles* (London: The Falmer Press, 1991)'den aktaran Scott, *age*, 46.

⁷ Corrine Glesne, Alan Peshkin, *Becoming Qualitative Researchers: An Introduction* (N.Y.: White Plains, Longman Publishing Group, 1992),'den aktaran Scott, *age*.

⁸ Robert K. Yin, *Case Study Research: Design and Methods* (Newbury Park: CA.: Sage Publications, 1989)'den aktaran Scott, *age*, 47.

⁹ Yvonna S. Lincoln, Egon G. Guba, *Naturalistic Inquiry* (Newbury Park: CA.: Sage Publications, 1985)'den aktaran Scott, *age*.

¹⁰ Anselm Strauss, Juliet Corbin, *Basics of Qualitative Research: Grounded Theory Procedures and Techniques* (Newbury Park: CA: Sage Publications, 1990),'den aktaran Scott, *age*.

3. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Bu çalışmayı bağlama oturtmak amacıyla araştırma sorularını tanımlayıp, gerekli veriye ulaşabilmek için geniş bir literatür araştırması yapılmıştır. Kadın ve müzik konulu çalışmalar literatürü, ayrı ama iç içe geçmiş, her birinde farklı araştırma ve analitik paradigmlar görülen üç döneme ayrılmaktadır.¹¹ İlk dönem (1910'dan günümüze) kadınların müzikal etkinliğinin neredeyse hiç görülmemesi ile ilgilenirken, kadın müziklerini toplamaya, dosyalamaya ve notalandırmaya odaklanır ve daha bütünsel bir görüntü çıkarmaya çalışır. İkinci dalga (1965'ten bu yana) özellikle antropoloji ve folklordan etkilenecek kadın müziği sorusunu daha geniş cinsiyet ilişkileri bağlamında yeniden gündeme getirmeye başlar. Bu dönemde farklı kültürlerin cinsiyet hiyerarşisinden eşitliğe kadar çeşitlenen cinsiyet düzenlemeleri araştırılmış, cinsiyet tarzları incelenmiştir ve müzik yaratımı ile performansı, cinsiyet ilişkilerini değiştiren veya protesto eden bağlamlar olarak ele alınmıştır. Üçüncü dalga (1985'ten bu yana) ise özellikle feminist teorisindeki postmodernizmden, kültür ve performans çalışmalarından, semiyotik ile psikanalizden etkilenmiş, sosyal ve müzikal yapılar arasındaki bağlantıları ve bunların nasıl birbirlerinin içine geçtiğini anlamaya yönelmiştir.

Bu tezde kadın ve müzik konulu çalışmaların tüm dönemlerine ilişkin literatür araştırması yapılmıştır.

Konuyu tarihsel bağlamda incelemek; şimdiki durumla kıyaslama ve karşılaştırma yapabilmeyi sağlamaktadır. Tarihsel olarak toplumun kadına verdiği roller, toplumsal cinsiyet, kadınların müzikteki yaratıcılık yetersizliği miti, kadınlar için müzik ve kompozisyon eğitime erişim, kendisi bir cinsiyet söylemi olarak müzik fikri (müzikal semiyotik ve feminen estetik), müzikal kanonun yaratılışı ve algılanışı, kadın müziğinin gettolaşması, kadınların müzik tarihi içindeki rolleri ve müzik

¹¹ Ellen Koskoff, <http://www.oxfordmusiconline.com> [05.07.2009].

eğitim kurumları ve bu kurumlardaki cinsiyet profili gibi çalışmaya dair literatür taranmıştır.

Çeşitli müzikoloji metinleri aracılığıyla tarihsel araştırma yapılarak literatür tarandığında, antikiteden günümüz kadın bestecilerine kadar, kadınların müzikteki yaratıcılık yetersizliği mitlerinin varlığı görülmektedir. Bu mitlerin genişlemesine yol açan tarihi kısıtlamalar incelenmiştir. Tezde tarihsel olarak incelenen ve mülakatlar yoluyla ele alınan kadın bestecilerin yaratıcılıklarını ortaya çıkarmak ve hayatlarındaki toplumsal engelleri aşmak için kullandıkları mekanizmalara dair izler aranacaktır. Çalışmada özellikle, literatürde kadınların toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve ayrımcılıkla mücadele etmek için kullandığı dört temel tekniği ortaya koyan en önemli kaynaklardan biri olan, Glazer ve Slater'ın¹² geliştirdiği çerçeve dikkate alınmıştır. Bu teknikler süperperformans, itaatkârlık, ayrılma ve yeniliktir (*super-performance, innovation, segregation, subordination*).¹³ Glazer ve Slater, pek çok öncü kadının araştırmalarında yaşam boyu kariyere devam etmek için bir tek stratejinin yeterli olmadığını fark ettiğini belirtmiştir. Örneğin bir kadın lisede süperperformansı kullanırken, daha sonra iş hayatında yeniliğe başvurmuştur.

Çalışmamıza ışık tutacak literatürdeki diğer kaynaklar arasında pek çok müzikolog, feminist ve sosyologun çalışmaları mevcuttur. Bunlar arasında iki kaynak öne çıkmaktadır: Birincisi Marcia Citron'ın *Gender and the Musical Canon*¹⁴ adlı kitabıdır. Burada yazar temel olarak kanonu oluşturan öğelere değinir ve en güçlü kanonlardan biri olan üniversite müzik tarihi müfredatını eleştirir. Diğer önemli çalışma ise Susan McClary'nin bir cinsiyet söylemi olarak müzik fikrini (müzikal semiyotik ve feminen estetik) ve müzik ile cinsiyet ve cinsellik arasındaki bağları ele aldığı eseri *Feminine Endings*'dir. Yazar, müzikteki ataerkil anlatımı betimlemek için 19. yüzyılın beyaz Avrupalı erkek bestecilerinin kompozisyonlarını doğrudan müzikal alıntılar yaparak inceler ve eril yüksek kültür üstün kalırken, erotizmin

¹² Penina Migdal Glazer, Miriam Slater, *Unequal Colleagues: The Entrance of Women into the Professions, 1890-1940* (New Brunswick: N.J.: Rutgers University Press, 1987), 'den aktaran Scott, *age*, 13.

¹³ Scott, *age*.

¹⁴ Marcia J. Citron, *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Mass.: Cambridge University Press, 1993.

feminen şeytanın dışı vurumu olarak gösterilmesini protesto eder.¹⁵ Müzikteki uyumsuz “öteki”den bahseder ve analitik bir biçimde müzikte cinsiyet ve cinsellik kavramlarıyla sık karşılaştığı iddiasını ele alır.

Günümüzde kadın bestecilere verilen önemin giderek arttığından söz edilebilir ve bu durum özellikle çağdaş süreli yayınlarda göze çarpmaktadır: Araştırma sorularıyla ilgili kavramlara dair bilgi genişletilirken yararlanılan *Feminist Studies*, *Feminist Aesthetics*, *Women’s Studies Newsletter*, *Perspectives in New Music*, *Sojourner*, *The Women’s Review of Books*, *Journal of Musicology*, *Journal of Musicological Research*, *Philosophy of Music Education Review*, *Etude*, *British Journal of Music Education*, *Musical Quarterly*, *College Music*, *Symposium*, *Opus* vb. yayınlar, kuramsal argümanlar için temel kaynak teşkil edecektir.

Cinsiyet ve müzik üzerine feminist bir bakış açısıyla yazılmış diğer kaynaklar arasında, bu konuda yazılmış denemeleri bir eserde toplayan Susan C. Cook ve Judy S. Tsou’nun metni¹⁶ ve Jane Bowers ve Judith Tick *Women Making Music: The Western Art Tradition 1150-1950* adlı kitabı¹⁷ önemli çalışmalar arasındadır. Çalışmanın başat kaynaklarından olan, Eugene Gates,¹⁸ Marilyn Scott,¹⁹ Margaret Jean Grant,²⁰ Kimberly Greene’in tezlerinde, kadın bestecilerle ilgili yaratıcılık yetersizliği miti, kadınların kompozisyon eğitimine erişimleri ve müzik disiplini bağlamında ele alınan feminist kavram ve tanımlara değinilir. Benzer konuları ele alan diğer kaynaklar arasında Ruth Solie,²¹ Linda Nochlin,²² Ellen Koskoff,²³ Cook

¹⁵ Barbara White, “Feminine Endings, Feminist Beginnings”, *Sojourner* (Ağustos 1991): 32-33’den aktaran Scott, *age*, 14.

¹⁶ Susan C. Cook, Judy S. Tsou, *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music* (Urbana: University of Illinois Press, 1994)’den aktaran Scott, *age*, 15.

¹⁷ Jane Bowers, Judith Tick, *Women Making Music: The Western Art Tradition 1150-1950* (Chicago: University of Chicago Press, 1987)’den aktaran Scott, *age*, 16.

¹⁸ Eugene Murray Gates, “The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era” (Doktora Tezi, University of Toronto, 1992).

¹⁹ Scott, *age*.

²⁰ Margaret Jean Grant, “A Feminist Analysis of Francis Poulenc’s Sonata for Oboe and Piano” (Doktora Tezi, The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006)

²¹ Solie, Ruth A. *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley: University of California Press, 1993.

²² Nochlin, Linda. “Why Have There Been No Great Women Artists?” (“Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?”). *Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. ed. ve çev. Ahu Antmen. İstanbul: İletişim Yay. 2008: 119-156.

²³ Koskoff, Ellen. *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. (New York: Greenwood Press, 1987).

ve Tsou,²⁴ Judith Butler²⁵ ile Bower ve Tick'in²⁶ eserleri sayılabilir. Mildred Denby Green²⁷ ve Judith Tick'in²⁸ metinleri, kadın müzisyen ve bestecilerin deneyimlerini ve yapıtlarını tarihsel olarak ele alan önemli kaynaklardandır. Leyla Saz,²⁹ Mahmut Ragıp Gazimihal,³⁰ İsmail Hakkı Uzunçarşılı,³¹ Bülent Aksoy,³² Şefika Şehvar Beşiroğlu³³ ve Vedat Kosal'ın³⁴ çalışmaları ise Osmanlı İmparatorluğu'nda kadınlar ve müzik konusunda başvurulmuş diğer kaynaklar arasında yer almaktadır.

²⁴ Cook, Susan, C. Judy S. Tsou. *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*. (Urbana: University of Illinois Presss, 1994).

²⁵ Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

²⁶ Bowers, Jane, Judith Tick. *Women Making Music: The Western Art Tradition 1150-1950*. (Chicago: University of Chicago Press, 1987).

²⁷ Mildred Denby Green, "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America" (D.M.E., The University of Oklahoma, 1975).

²⁸ Judith Tick, <http://www.oxfordmusiconline.com> [05.07.2009].

²⁹ Leyla Saz, *Anılar (19.yy'da Saray Haremi)* (İstanbul: Cumhuriyet Kitapları, 2000).

³⁰ Mahmut Ragıp Gazimihal, *Türkiye Avrupa Musiki Münasebetleri 1600-1875*, c. I (İstanbul: Numune Mat., 1939).

³¹ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı", *Belleten*, c. XLI, s. 161 (Ocak 1977).

³² Bülent Aksoy, "Osmanlı Mûsikî Geleneğinde Kadın", *Osmanlı Ansiklopedisi*, c. 10 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999).

³³ Şefika Şehvar Beşiroğlu, "Osmanlı Musikisi ve Kadın", *Türkler Ansiklopedisi*, c. 12 (İstanbul, 2002).

³⁴ Vedat Kosal, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Klasik Batı Müziği*, (İstanbul: EKO Yay. 2002).

4. TOPLUMSAL CİNSİYET VE CİNSİYET ROLLERİNE İLİŞKİN YARGILAR VE KADIN BESTECİ SORUNU

Toplumsal cinsiyet kavramını sosyolojiye kazandıran Ann Oakley'e göre 'cinsiyet', biyolojik kadın erkek ayrımını ifade ederken 'toplumsal cinsiyet' erkeklik ile kadınlık arasında buna paralel ve toplumsal bakımdan eşitsiz bölünmeye gönderme yapmaktadır. Fakat bu terimin kapsamı, ilk ortaya çıkışından beri, yalnızca bireysel kimliği değil sembolik düzeyde erkekliğin ve kadınlığın kültürel idealleri ve yapısal düzeyde ise kurumlar ve örgütlerdeki cinsel iş bölümünü içine alacak kadar genişlemiştir.³⁵

Genel olarak toplumsal cinsiyet (*gender*), kadın ve erkekler için toplumsal olarak oluşturulmuş roller ve öğrenilmiş davranış ve beklentilere işaret etmek için kullanılan bir kavramdır. Bu kavram, kadın ve erkeğin biyolojik farklılıklarına işaret eden biyolojik cinsiyetten (*sex*) farklıdır. Bütün toplumlarda doğuştan gelen bu biyolojik farklılıklar kültürel olarak yorumlanıp değerlendirilir. Böylece hangi davranış ve faaliyetlerin kadınlar veya erkekler için uygun olduğuna, bu iki cinsin hangi haklara, kaynaklara ve güce ne derecede sahip olduğuna ya da olması gerektiğine ilişkin toplumsal beklentiler geliştirilir.³⁶

Ecevit, bu beklentilerin toplumdan topluma ve aynı toplum içinde bir toplumsal kesimden diğerine kısmen değişse de özünde toplumsal cinsiyet temelli asimetrisinin yani farklılıklar ve eşitsizliklerin olduğu ortak noktalar bulunduğunu ifade eder. Cinsiyet kavramı, kadın ve erkek arasındaki biyolojik ayrıma karşılık gelirken, toplumsal cinsiyet kavramı, kadın erkek arasındaki sosyo-kültürel eşitsiz bölünmeye dikkat çeker. Cinsiyetin biyolojik olarak verilmiş olduğunu, buna karşın toplumsal cinsiyetin sosyal olarak inşa edildiğini belirten toplumsal cinsiyet kavramı, erkeklik

³⁵ Ann Oakley, *Sex, Gender and Society* (London: Temple Smith 1972)'den aktaran Gordon Marshall, *Sosyoloji Sözlüğü* (İstanbul: Bilim Sanat Yayınları, 1999).

³⁶ Yıldız Ecevit, "Toplumsal Cinsiyetle Yoksulluk İlişkisi Nasıl Kurulabilir? Bu İlişki Nasıl Çalışılabilir?", *C. Ü. Tıp Fakültesi Dergisi*, c. 25, s.4 (Özel Eki, 2003): 83.

ve dişiliği belirlemede, doğuştan getirilen bedensel farklılıklara bağlanamayan tüm etmenlerin -özellikle de sosyal ve kültürel- önemini vurgular. Kadın ve erkek arasındaki toplumsal olarak belirlenmiş, zamanla ve toplumdan topluma değişiklik gösterebilen, insanların cinsiyetine yani biyolojik yapılarına göre kalıplaştırılan rolleri kapsar. Kadın ve erkeği sosyal olarak yapılandıran özellikler ya da kişiye toplum tarafından yüklenen roller olarak da açıklanabilir.

Freud'a göre, insanda psikoseksüel gelişim evrelerinden biri olan simgesel/kültürel yaşama geçiş yani çocuğın toplumsallaşma sürecinde, çocuk için belirlenen kalıplaşmış beklentiler söz konusudur ve her insan doğuştan biseksüeldir ancak sonradan çeşitli etkenler sonucunda arzu nesnesini belirler. Çocuğın içinde bulunduğu sosyal ve kültürel yapı, çocuğa cinsiyetini oyuncaklar, giysiler, sağ kesimi ve benzeri şekilde kabul ettirir. Kız ve erkek çocuklar için seçilen ve sunulan oyuncaklar ve giysiler gibi nesneler, çocukları gelecekteki kültürel rollerine hazırlamış olur. Toplumsal cinsiyet, toplumlara göre farklılık gösterse de, ataerkil düzenin benimsenmesiyle belirli bir standardizasyonu korumaktadır.

Bora, Simone de Beauvoir'in 1949'da "kadın doğulmaz, kadın olunur" demesinden sonra cinsiyete ilişkin, kadın olmanın ne anlama geldiği; birer toplumsal form olarak kadınlık ve erkekliği üreten kültürel süreçler ve bağlamların ne olduğu; kadın olma sürecinde kadının seğimlerinin ve kararlarının ağırlılığının olup olmadığı ve kişinin özgürlük alnının ne kadar olduğu ve bu bu özgürlük alanının genişliğini etkileyen faktörlerin neler olabileceği gibi sayısız soruyu içeren, geniş bir tartışma alanının açılmış olduğunu belirtir ve ekler:

Bu sorular beraberinde insanın bedeni ile toplumsal kaderinin birbirinden ayrı iki şey olarak algılanmasını beraberinde getirdi: "Evet, kadınlık ve erkekliğin biyolojik bir temeli vardır ve bu değişmez; ancak cinsiyet, bu temelden ibaret değildir, onun üzerine kurulan ve toplumsal bağlama göre değişen bir örüntü vardır: Toplumsal cinsiyet"³⁷

Connel, ideal erkeklik imajlarıyla ilgili şunları söyler:

Söz gelimi batı ülkelerde, ideal erkeklik imajları, en sistematik biçimde rekabete dayalı spor kanalıyla oluşturulur ve özendirilir. ...bu tür yetenek, kişinin "erkeklik

³⁷ Aksu Bora, *Kadınların Sınıfı*, (İstanbul: İletişim, 2005), 37.

derecesini değerlendirme” aracıdır. erkekliğin bedensel anlamının hedefleri ise herşeyden önce kadınlar karşısındaki üstünlüğü ve kadınlara egemen olunması için gerekli olan hegemonyacı erkekliğe bağlı güçlülük duygusunun öteki erkek gruplarına karşı da duyulmasıyla ilgilidir³⁸.

Toplumsal cinsiyet, cinse dayalı farklılıklara ilişkin bilginin kendisidir ancak bu bilgi mutlak değil görecelidir ve iktidar ilişkileri – yani egemenlik ve itaat – tarafından yapılmış bir araç rolü oynamaktadır.³⁹

Cinsiyet rollerinin kültürle ilişkisi yapılan çalışmalarca desteklenmektedir. Kültür ve cinsiyet rolleri ilişkisi konusunda Ruth Benedict ve Margaret Mead ilkel kültürlerle ilişkili ilk alan çalışmalarını yapmışlardır. Ruth Benedict; kültür ve kişilik ilişkileri konusunda Freud'un psikanalitik görüşünün etkisiyle kültürün, ilk çocukluk ve çocukluk yıllarında insan kişiliği üzerinde yaptığı etki doğrultusunda kültürel kalıpların kişiliği biçimlendirdiğini söylemektedir. Her kültürün diğerlerinden farklı olduğu noktasından hareket eden Benedict,⁴⁰ cinsiyetle ilgili rollerin sosyo-psikolojik olgu ve süreçlerin kültürlerarası bir genel özelliği olduğunun ileri sürülemeyeceği görüşündedir.

Mead'in kültür-kişilik sistemine ilişkin saptadığı en önemli konu ise cinsiyet rolleri bakımından, kadın ve erkek davranışlarının kültürden kültüre farklılık göstermesidir.” Sex and Temperament in Three Primitive Societies” adlı eserinde birbirine yakın üç ilkel kültürde cinsiyete göre farklı davranışları batı toplumundaki erkek ve kadın davranışlarıyla karşılaştırılmış ve bu davranışların önemli ölçüde kültürel şartlanma sonucu oluştuğunu göstermiştir. Buna göre bu kültürlerde batı kültürlerindeki erkekler gibi davranan kadınlar, kadın gibi davranan erkekler vardır.⁴¹

Kandiyoti ise, cinsiyet rol standartlarından bir kültürde erkek ve kadınların cinsiyetlerine uygun sayılan davranış beklentileri anlaşılması gerektiğini ileri sürerek

³⁸ Robert William Connel, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, çev. C. Soydemir (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998), 123.

³⁹ Bora, *age*, 37.

⁴⁰ Ruth Benedict, *Pattern of Culture* (New York: Houghton Mifflin, 1959), 32–33'den aktaran Aysel Günindi Ersöz, “Cinsiyet Rollerine İlişkin Beklenti, Tutum, Davranışlar Ve Eşler Arası Sorumluluk Paylaşımı (Kamu'da Çalışan Yönetici Kadınlar Örneği)” (Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997), 33.

⁴¹ Peggy R. Sanday, “Margaret Mead's View of Sex Roles in Her Own and Other Societies”, *American Anthropologist*, vol. 82, nov. 2 (1980): 341'den aktaran Ersöz, *age*, 33.

bu standartların kültürlerarasında, aynı toplumun değişik alt kültür gruplarında ve kuşaklar arasında çok değişebileceğine işaret etmektedir.⁴²

4.1. Kadın Besteci Sorunu ve “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” Sorusu

Nochlin, “neden hiç büyük kadın sanatçı (ya da besteci, matematikçi, felsefeci...) yok” sorusunun, kadın sorunu denen meseleyle ilgili hemen hemen bütün tartışmaların arka planında suçlayıcı bir biçimde çınladığını belirtir.⁴³ Bu soruyu yanıtlayabilmek için seçilen yollardan birinin, tarih boyunca değerli ya da değeri yeterince bilinmemiş bir takım kadın sanatçıları bulup ortaya çıkartmak ve eserlerinin iyi olduğunu kanıtlamaya çalışmak olduğunu söyler. Nochlin, bu tür araştırma ve girişimlerin değerli çabalar olduğunu ancak “Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?” sorusunun ardında yatan varsayımları sorgulamak adına hiçbir katkıda bulunmadıklarını, aksine, söz konusu girişimlerde bu soruya yanıt vermeye çalışırken, sorunun içerdiği olumsuz göndermelerin de üstü kapalı olarak pekiştirilmiş olduğunu vurgular. Bu soruyu yanıtlamak için başvurulmuş diğer yolun ise, kadınlık durumunun ve deneyimlerinin kendine özgü koşullarına dayanan, hem biçimsel hem de anlatımsal nitelikleri açısından farklı ve ayırt edilebilir bir kadın üslubunun varlığını kanıtlamaya çalışmak olduğunu söyler.⁴⁴

“Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?” sorusunun ne anlama geldiği düşünüldüğünde önemli soruların sorulma şeklinin bizi bu dünyanın düzeni hakkında nasıl koşullandırıldığını -hatta yanılgıya düşürdüğünü-fark edebileceğimizi belirten Nochlin, konuyu şöyle örnekler:

Yani gerçekten bir Doğu Asya Sorunu, Yoksulluk Sorunu, Zenci Sorunu ve tabii bir Kadın Sorunu olduğunu baştan kabul etmiş durumdayız. Ama kendimize öncelikle bu “soru”ları kimin soru haline getirdiğini, kimin sorduğunu ve sonra da bu tür soruların nasıl bir işlev taşıdığını sormamız gerekiyor. (Tabii bu arada belleklerimizi şöyle bir yoklayarak, Nazilerin “Yahudi Sorunu”nu da hatırlayabiliriz.). Gerçekten

⁴² Deniz Kandiyoti, “Kadınlarda Psiko-Sosyal Değişim Kuşaklararası Bir Karşılaştırma”, *Türk Toplumunda Kadın*, der. Nermin Abadan-Unat (Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneği Yayını, 1982): 319’dan aktaran Ersöz, *age*, 34.

⁴³ Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?” (“Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?”). *Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. ed. ve çev. Ahu Antmen. İstanbul: İletişim Yay. 2008, s. 123

⁴⁴ Nochlin, *age*, s. 123, 124

de içinde yaşadığımız bu hızlı iletişim çağında, iktidar sahiplerinin vicdan azabını maskeleyerek adına çabucak birtakım “sorunlar” kurgulanıyor: Amerikalılar Vietnam ve Kamboçya’da yol açtıkları sorunlardan “Doğu Asya Sorunu” olarak söz ederken, Doğu Asyalılar bunları daha gerçekçi bir bakışla “Amerikan Sorunu” olarak görebilir; sözde “Yoksulluk Sorunu”, kent içindeki gecekondu ve kırsal çöplüklerde yaşayan ve sorunun dolaysız mağduru olanlar tarafından “Zenginlik Sorunu” olarak nitelendirilebilir; benzer bir ironi, gerçekte Beyaz Sorunu olan şeyi karşıtı olan Zenci Sorunu’na dönüştürür; aynı ters mantık, bizim şu anda üzerine eğildiğimiz “Kadın Sorunu” açısından da geçerli.⁴⁵

Sonuç olarak, “Kadın sorunu” olarak adlandırılan şey sahte bir sorun olabilir ama “Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?” sorusunun ardındaki yanlış anlayış, kadınların doğası konusundaki özgül birtakım politik ve ideolojik meselelerin ötesinde, belli başlı alanlardaki entelektüel çarpıtmaya da işaret eder. Kadınlarla birlikte, beyaz, tercihen orta sınıf mensubu ve her şeyden önce erkek olarak doğma şansına erişmemiş herkes için, yalnızca sanat alanında değil daha başka yüzlerce alanda da engelleyici, baskıcı ve cesaret kırıcıdır.⁴⁶

Sorun bizim kaderimizde, hormonlarımızda, aybaşı kanamalarımızda, kadın olmamızda değil, kurumlarımızda ve eğitimimizdedir - burada eğitim sözcüğünü, anlamlı simgeler, işaretler ve kodlarla çevrili dünyamıza adım attığımız andan itibaren yaşadığımız her şeyi kapsayan bir anlamda kullanıyorum.⁴⁷

4.2. Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Besteci Sorununun Sosyal ve Psikolojik Boyutları

Kadınların besteci olarak erkeklerle eşit olmalarını engelleyen ve doğuştan gelen eksiklikleri olduğu fikri, on dokuzuncu yüzyıl Romantik dönem felsefesine dayanır ve bazı psikologlar, kadın bestecilerin cinsiyet farklılığından kaynaklanan “tarih sahnesindeki eksiklikleriyle” ilgili teorileri ileri sürerek bu sosyal mite bilimsel destek vermişlerdir. Araştırmanın kavramsal çerçevesini tamamlamak için, kadın yaratıcılığı üzerine oluşmuş psikolojik literatürün incelenmesi, kadın bestecileri erkek meslektaşlarla eşit görülmekten uzak tutan bir dizi psikolojik ve sosyolojik

⁴⁵ Nochlin, *age*, s. 126, 127.

⁴⁶ Nochlin, *age*, s. 127.

⁴⁷ Nochlin, *age*, s. 125, 126.

engelin ele alınması ve biyolojik belirlenmişlik, cinsiyet-rol sosyalleşmesi ve evlilik ile annelik kurumlarının yaratıcılık üzerindeki etkilerinin incelenmesi gerekmektedir.

Kadınların besteci olmasını engelleyen sözde eksiklikleri on dokuzuncu yüzyıl boyunca hüküm sürmüş, filozof ve eleştirmenler bu iddianın biyolojik nedenlerini bulmaya çalışmış ve yüzyıl ortalarında cinsiyetlerin zihinsel kapasitelerini araştıranlar olmuştur.⁴⁸ Bu araştırmalar hakkında yorumda bulunan Bertrand Russell: “Eğlence istiyorsanız bunları araştıranların, kadınların erkeklerden daha aptal olduğunu kanıtlama çabalarına bakabilirsiniz”⁴⁹ der.

Kadın ‘eksikliğinin’ biyolojik temellerini arayış çabalarına ilişkin olarak psikolog Carol Jacklin 1981 tarihli makalesinde cinsiyetle ilgili araştırmalardaki on “metodolojik sorun”dan bahseder. Bunlardan biri “cinsiyetle ilişkili farklılığın nedenini genetikte gören mantık hatası”dır.⁵⁰ Cinsiyetler arasındaki sosyal ve biyolojik farklılıkların biyolojik açıklamaları yanlış bir temele dayandırılmaktadır, çünkü insan davranışları teoride bile biyolojik açıdan belirlenemez.⁵¹ Biyolog Anne Fausto-Sterling’in açıklaması şöyledir: “Bir bireyin davranışları hem biyolojik oluşum hem de sosyal çevre arasındaki bir dizi etkileşimden ortaya çıkar. Bu etkileşim ağı her iki yönde de akar. Biyoloji bir noktaya kadar davranışı koşullandırabilirken, davranış, bireyin psikolojisini değiştirebilir.”⁵²

Ayrıca cinsiyete uygun davranışlar ve erkek-kadın kişiliği kavramlarının kültürden kültüre değiştiği antropolojik araştırmalarla belgelendirilmiştir.⁵³ Margaret Mead’ın üç Yeni Gine’li kabileyi –Arapesh, Mundugumor ve Tchambuli- konu alan araştırmasındaki bulguları şöyledir:

⁴⁸ Gates, *age*,’den aktaran Margaret Jean Grant, “A Feminist Analysis of Francis Poulenc’s Sonata for Oboe and Piano” (Doktora Tezi, The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).

⁴⁹ Bertnard Russell, *The Scientific Outlook* (Londra: George Allen & unwin, 1931), 17’den aktaran Gates, *age*, 50.

⁵⁰ Carol N.Jacklin, “Methodological Issues in the Study of Sex-Related Differences”, *Developmental Review* 1 (Eylül 1981): 269’dan aktaran Gates, *age*, 53.

⁵¹ Anne Fausto-Sterling, *Myths of Gender: Biological Myths about Women and Men* (New York: Basic Books, 1985), 7–8’den aktaran Gates, *age*, 51.

⁵² Fausto-Sterling, *age*, 8’den aktaran Gates, *age*.

⁵³ İlgili literatür için bakınız Paul C.Rosenblatt, Michael R.Cunningham, “Sex Differences in Cross-Cultural Perspectives”, *Exploring Sex Differences*’dan, Barbara Lloyd, John Archer (Londra ve New York: Academic Pres), 71-93’den aktaran Gates, *age*, 53.

Arapeshler’de hem erkek hem de kadınların... bizim ailede annelik, cinsel yönden kadınsı dediğimiz... bir kişilik sergilediğini gördük... Mundugumorlar’da erkek ve kadının bizim kültürümüzde disiplinsiz ve oldukça vahşi bir erkekte gördüğümüz kişilik tipini gözlemledik... üçüncü kabilede ise kendi kültürümüzün tam tersiyle karşılaştık; kadın hakim, tarafsız, yönetici iken, erkek daha az sorumluluk sahibi ve duygusal olarak bağımlı. Bütün bu bulgular şunu gösterdi ki... bütün kişilik özellikleri olmasa da kadın veya erkek olarak adlandırdığımız çoğu özellik cinsiyetlerle çok az ilgilidir.⁵⁴

The Study of Man adlı eserinde antropolog Ralph Linton cinsiyetlere özgü kılınan mesleklerin de kültürler arasında değişiklik gösterdiğine işaret eder.⁵⁵ Ayrıca Linton’a göre:

Pek çok [toplum] bu algılamaları, cinsiyetler ya da farklı roller arasındaki fizyolojik farklılıklar açısından mantık temellerine oturtmaya çalışmakta. Fakat kadın ve erkeğe farklı kültürlerde yüklenen statüler üzerine yapılan karşılaştırmalı çalışmalar, bu tür çabaların bir başlangıç noktası olduğunu ama yine de gerçek algılamaların hala neredeyse tamamen kültür tarafından belirlendiğini göstermekte.⁵⁶

Mead ve Linton’un karşıt kültür hakkında topladıkları veriler, sosyalleşmenin gücünü gösterir ki; cinsiyetlerin kişilikleri ve davranışlarını şekillendiren de budur. Bir toplumda yaşamayı öğrenme sürecinin önemli bir bölümü cinsiyet-rolünün sosyalleşmesidir. Kişilik, bireyin toplumsal çevredeki farklı güçlerle etkileşimine bağlı olarak şekillenir.⁵⁷ Mead’in kabileleri gibi cinsiyet-rollerin olmadığı ya da bir başkasındakinin tam tersi olduğu toplumlar mevcuttur ve sosyalleşme süreci aynı toplum içindeki bir kişiden diğerine değişiklik gösterir. Bununla birlikte kültürler arasında ve içinde belli benzerlikler de yok değildir.⁵⁸ Tanımlanmaya çalışılan nokta, pek çok toplumda insanların genelinde görülen “tipik” cinsiyet-rol sosyalleşme sürecidir.

⁵⁴ Margaret Mead, *Sex and Temperament in Three Primitive Societies* (New York: Mentor, 1950, Orijinal baskı 1935), 205 - 206’den aktaran Gates, *age*, 54.

⁵⁵ Ralph Linton, *The Study of Man: An Introduction* (New York: Appleton-Century-Crofts, 1964, Orijinal baskı 1937), 116-118’den aktaran Gates, *age*.

⁵⁶ Linton, *age*, 116’den aktaran Gates, *age*.

⁵⁷ Esther R. Greenglas, *A World of Difference: Gender Roles in Perspective* (Toronto ve New York: John Wiley&Sons, 1982), 35’den aktaran Gates, *age*, 55.

⁵⁸ Graham White, *Socialisation* (Londra ve New York: Longman, 1977), 1 - 6’den aktaran Gates, *age*.

Çoğu toplum, kendisini meydana getiren okul, kilise, devlet, basın, arkadaş ve komşular gibi sosyal kurumlar aracılığıyla ve belli kişilik özelliklerine dair inanışlara göre erkek ve kadınlar için farklı davranış biçimlerini teşvik eder.⁵⁹ Örneğin batı toplumunda kadınların arkadaş canlısı, diğerlerine karşı koruyucu olması ve görünüşüne dikkat etmesi; erkeklerin ise hem fiziksel hem de cinsel açıdan agresif, duygusal açıdan sert, bağımsız olması beklenmektedir ve dolayısıyla bu toplumda doğan erkek ve kız çocuklar bu rollere uymaya hazır hale getirilecektir.⁶⁰ Kızlara çekici olmaları, bir kocayı etkileyebilmeleri öğretilirken erkeklerin kendi yeteneklerine göre gelişmeleri teşvik edilecektir.⁶¹ Yani kısacası cinsiyetlere yüklenen roller “sosyal beklentileri vurgular ve dolayısıyla rollere verilen tepkilerin niteliklerini kontrol eder.”⁶²

Sosyalleşme süreci sadece çocuklukla sınırlı olmayıp, yaşam boyu sürdüğü için kadınlar “kadınsılıklarını” kaybetmekten korkarak erkeklere adanan mesleklerden uzak dururlar.⁶³ On dokuzuncu yüzyılda akademik müzikte kariyer yapmak isteyen kadınlara bu durumun “uygunsuzluğu” sürekli hatırlatılmıştır: Örneğin Johannes Scherr yaratıcı sanatlarda kariyer sahibi olmak isteyen kadınlar için şunları yazar: “Kendilerinden istenmediği halde topluma zorla girmeye çalışan kadınlar, ya evde kalmış çirkin kız kuruları ya da beceriksiz evkadınları ve sorumsuz annelerdir.”⁶⁴ Seksolog Krafft-Ebing’e göre, erkek gibi düşünen, hisseden veya davranan kadınlar “aşırı derecede dejenere bir eşcinsellik” sergiler.⁶⁵

Fromm bu konuda önemli bir tespitte bulunur: “...Müzik teorisi, kadın bestecilerin karşılaştığı [önemli bir] engeldir... Fakat önlerindeki en büyük engel, besteci

⁵⁹ Juanita H. Williams, *The Psychology of Women: Behaviour in a Biosocial Context* (New York: Norton, 1977), 171–172; Esther R. Greenglass, *A World of Difference: Gender Roles in Perspective* (Toronto: John Wiley & Sons, 1982), 35’den aktaran Gates, *age*, 11.

⁶⁰ Williams, *age*, 172’den aktaran Gates, *age*, 12.

⁶¹ *age*, 194’den aktaran Gates, *age*.

⁶² Ashley Montagu, *The Natural Superiority of Women* (New York: Macmillan, 1968), 15’den aktaran Gates, *age*, 56.

⁶³ Janet Sayers, *Sexual Contradictions: Psychology, Psychoanalysis, and Feminism* (Londra ve New York: Tavistock Publications, 1986), 27 - 28’den aktaran Gates, *age*, 15.

⁶⁴ Johannes Scherr, *Ein weltgeschichtliche Drama* (Leipzig: 1875), 175, Herminghouse tarafından “Women and the Literary Enterprise in Nineteenth-Century Germany”’de alıntılanmıştır, 84’den aktaran Gates, *age*, 57.

⁶⁵ R. von Frafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis* (1886), çev. Franklin S. Klaf (New York: Bell, 1965), 262–263, Sayers alıntılanmıştır, 28’den aktaran Gates, *age*, 16.

kadınların zihninde büyüyen, kültürel yaklaşımların içselleştirilmesi sürecinden kaynaklanan psikolojik duvardır.”⁶⁶

4.3. Tarihi ve Felsefi Art-Alan: On Dokuzuncu Yüzyıl Aydınlarının Kadına Sorununa Yaklaşımı

1880’lerin başında yaşamış Alman müzik tarihçisi Emil Naumann şöyle der: “Müzik tüm sanatların en erilidir, çünkü temelde *yaratıcı* düşünceye dayanır. Bütün yaratıcı eserlerin erkeklere ait olduğu çok iyi bilinmektedir.”⁶⁷ Kadınların yaratıcılık yeteneğine olan bu güvensizlik aslında sadece Naumann’a özgü olmayıp, on dokuzuncu yüzyılın genel inancını yansıtmaktadır: Kopyacı zekâ cinsiyete adanabilir, fakat üretken zekâ asla... Asla bir kadın besteci olamaz...”yaratıcı” kelimesinin dışı bir şekli olduğuna inanmam.⁶⁸

Kadın bestecilere yönelik olumsuz yaklaşım, tek bir ulusa özgü değildir. Fransız yazar Guy de Maupassant, 1885 tarihli Abbé Prevost *L’Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* başlıklı yazısının önsözünde Naumann’ı tekrarlar:

Yüzyılların tecrübesi gösterdi ki... istisnasız hiçbir kadın gerçek anlamda sanatsal veya bilimsel eser ortaya koyamaz. Kadınların talihsiz çabalarına rağmen henüz tek bir kadın sanatçı ya da müzisyen çıkmadı. Dünyadaki bütün kadınların oynadığı iki rol var, birbirinden çok ayrı ama ikisi de çekici; Aşk ve Annelik!⁶⁹

Maupassant’ın kadınların müzikal yaratıcılığıyla ilgili bu görüşlerinde, kadınlara besteci olarak icraat yapamayacak zihinsel yetersizlikler yüklendiği açıktır. Bu düşünce, erken dönem Romantik ve Alman İdealist filozofların söylemlerinde açıkça görülebilmektedir.

Kadın ve erkeklerin farklı ama tamamlayıcı yeteneklerle doğduğu kuramı ilk kez on sekizinci yüzyılın ortalarında batılı filozofların yazılarında görüldü.⁷⁰ Genelde Romantik akımın babası olarak görülen Jean Jacques Rousseau (1712-78),

⁶⁶ Paul Fromm, “Creative Women in Music: A Historical Perspective”, *A Life for New Music: Selected Papers of Paul Fromm*’dan alıntı, bs. David Gable, Christoph Wolff (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988), 46-48’den aktaran Gates, *age*, 49.

⁶⁷ Emil Naumann, *The History of Music*, çev. F. Praeger (Londra: Cassell [1886], Almanca orijinal baskı 1880–85 yıllarında yayımlanmıştır), 2: 1267’den aktaran Gates, *age*, 9.

⁶⁸ Gates, *age*.

⁶⁹ Gates, *age*.

⁷⁰ Genevieve Lloyd, *The Man of Reason: “Male” and “Female” in Western Philosophy* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1968), 75’den aktaran Gates, *age*, 10.

tamamlayıcı kadın-erkek ilişkisinin entelektüel anlamda cinsiyete dayalı farklılıklar doğurduğunu düşünür.

Emile serisinin V. kitabında eğitim hakkındaki çalışmasında Rousseau şöyle der: “her iki cinsiyette de ortak olan bütün yetenekler eşit olarak değil genelde doğru bir şekilde bölünmüştür... Kadınlar daha fazla akla, erkekler zekâyâ sahiptir: kadınlar gözlemler, erkekler akla dayandırır.”⁷¹

Yukarıdaki alıntının yanı sıra Rousseau’nun aşağıda verilen *Letter to d’Alembert*’inden bir bölümle birlikte düşünürün kadın yaratıcılığıyla ilgili görüşünün tamamlayıcı entelektüel yetenekler teorisine dayandığı gözlemlenebilir:

Genel olarak kadınların ne bir şey hakkında fikri ne de zekâsı vardır... Bilimle, yetenek ve çok çalışmayla edinilebilecek her şeyi elde edebilirler, ama ruhun ateşini yakan kıvılcım, o zekâ, coşkuyu kalbin derinliklerine götüren erişim her zaman için kadınların yazılarında eksik olacaktır. Eserleri soğuktur. İçinde istediğiniz kadar akıl bulabilirsiniz ama asla bir ruh yoktur.⁷²

Rousseau’ya göre “soyut ve spekülâtif gerçek, bilimsel ilke yani genellemeye müsait her şeyin arayışı, kadın kavrayışının ötesindedir. Bu yüzden kadınların eğitimi erkeklere göre planlanmalıdır. Ona hoş görünmek, saygı ve sevgisini kazanmak, çocukken eğitmek, erkeklığe adım attırmak, hayatını güzelleştirmek; bütün bunlar kadınların görevidir. İşte bir kadına gençken bu görevler öğretilmelidir.”⁷³

Immanuel Kant (1724-1804) da tamamlayıcı / *complementary* erkek/kadın rolleri kavramıyla özdeşleştirilen bir diğer isimdir. *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*’ın üçüncü bölümünde şöyle yazar:

Sergilenesi cinsiyet, bir erkek kadar anlayışa sahiptir, ancak biz erkeklerinki yüceliğe giden *derin bir anlayışken*, onlarınki *güzel bir anlayıştır*. ...Bir kadın başarılı da olsa çalışarak öğrendikleri cinsiyetine uygun olan değerleri yok eder ki bu değerler nadir olduğundan onu soğuk bir hayranlık objesi olarak bırakır, aynı zamanda karşı cinsiyet üzerindeki büyük gücünü koruduğu çekicilikleri de zayıflayacaktır...[bundan dolayı]

⁷¹ Jean-Jacques Rousseau, *Emile*, çev. Barbara Foxley (London: Dent), 1984’den aktaran Gates, *age*.

⁷² Jean-Jacques Rousseau, *Politics and the Arts: Letter to d’Alembert on the Theater*, çev. Allan Bloom (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1968), 103’den aktaran Gates, *age*.

⁷³ Rousseau, *age*. den aktaran Gates, *age*.

güzel anlayış, nesne olarak hoş gelen her şeyi seçer, soyut spekülasyonları ya da faydalı bilgileri derinden anlamaktan feragat eder.⁷⁴

Kant, kadınların sadece onlardan beklenilene vermek amacıyla eğitileceğini, dolayısıyla akıldan ziyade zevk ve duygularının geliştirilmesi gerektiğine inanır.⁷⁵ Bu doğrultuda kadınların biraz tarih ve coğrafya çalışmasını, ayrıca onlara “sanatçılık sergilemeyecek kadarıyla ekspresif resim ve müzik” edinme şansı verilmesini önerir.⁷⁶

Antropolgy From Pragmatic Point of View adlı çalışmasından alınan aşağıdaki bölümde Kant’ın ciddi anlamda gerçekten aydın bir kadın varlığı şüphesini taşıdığı görülür: “Aydın bir kadın *kitaplara* sahiptir; tıpkı bir kol saati gibidir, kolunda taşır, ama ya çalışmıyordur ya da kurulmamıştır.”⁷⁷ Kadına dair olumsuz fikirlerine rağmen ne Rousseau ne de Kant kadının sözde zekâ ve soyut akıl eksikliğini akıllarındaki bir boşluk olarak görmez. Doğa bu eksikliği başka özellikleri destekleyerek telafi etmiştir; duygu, zevk, duyarlılık ve pratiklik. Böylece erkek ve kadının tamamlayıcı özellikleri bir araya gelerek tek bir ahlaki varlığı meydana getirir.⁷⁸

Bu oluşumun her iki cinsiyetin de yararına olduğu düşünülse de özellikle erkeklerin lehine olduğu açıktır. İnsanı kendine-yeterlikten yoksun bırakan bir eğitim teorisine işaret eder. Böyle bir sistemde eğitilen erkek evin reisi ve toplumsal lider olmak üzere yanlış donanımla eğitilir. Çünkü kadın tarafından manipüle edilmek zorundadır. Diğer taraftan kadın kendini bu manipülatif rolden kurtarabilecek derecede düşünce özgürlüğüne sahiptir.⁷⁹ Bu kuramlar, kadınların geleneksel açıdan erkeklere sunulan pek çok meslekten uzak tutulmasına neden olmuştur⁸⁰ ve bestecilik bunlardan biridir.

⁷⁴ Immanuel Kant, *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*, çev. John T. Goldthwait (Berkeley ve Los Angeles: University of California Pres, 1960), 78 - 79’dan aktaran Gates, *age*, 12.

⁷⁵ Immanuel Kant, *The Educational Theory of Immanuel Kant*, çev. Edward Franklin Buchner (Philadelphia: J.B.Lippincott, 1904; yeni basım New York: AMS Pres, 1971), 86-87’den aktaran Gates, *age*.

⁷⁶ Gates, *age*.

⁷⁷ Immanuel Kant, *Antropolgy From Pragmatic Point of View*, çev. Mary J.Gregor (The Hague: Martinus Nijhoff, 1974), 171’den aktaran Gates, *age*, 13.

⁷⁸ Lloyd, *age*, 76’dan aktaran Gates, *age*.

⁷⁹ Gates, *age*, 31.

⁸⁰ Lloyd, *age*, 76’dan aktaran Gates, *age*.

Arthur Schopenhauer (1788-1860) de Rousseau ve Kant gibi kadınların soyut düşünce yeteneğinin yetersiz olduğunu düşünür: “İşte bu zayıf akıl gücünden dolayı mevcuttan, görülebilir ve gerçek olandan daha çok etkileniyorlar.”⁸¹ Schopenhauer’e göre zihinsel kısıtlamaların altında kadınlara özgü doğuştan bir olgunlaşamama durumu yatar: “Koca bebektirler: gerçek insan olan ‘erkek’ ile çocuk arasında bir yerdedirler.”⁸² Schopenhauer’e göre “kadınlar öne çıkan yeteneklere sahip olabilir fakat zekâyâ asla, çünkü her zaman sübjektif kalırlar.”⁸³ Schopenhauer, “*On Women*” başlıklı metninde kadın yaratıcılığıyla ilgili görüşlerini şöyle dile getirir:

Ne müzikte, ne şiirde ne de diğer sanat dallarında duygu ya da algılayıcılık gösteremezler... Hiç kimse kadınlardan gerçekten değerli, orijinal bir icraat ya da uzun soluklu bir eser bekleyemez... Bunun nedeni objektiflikten tamamen mahrum olmalarıdır... Genel olarak düşünüldüğünde kadınlar tamamen ve tedavi edilemez biçimde cahildir.⁸⁴

Bu görüşleri doğrultusunda Schopenhauer, kadın eğitiminin amacını iyi ev hanımlığı olarak görür: “Olması gereken, ev hanımı olmak isteyen kadınlar yetiştirmektir; evine bağlı ve alttan alan.”⁸⁵

Rousseau, Kant ve Schopenhauer’in bu yazılarından çıkarılacak üç temel noktadan ilki, kadınların doğuştan objektiviteden dolayısıyla soyut düşünce gücü ve yaratıcı zekâ kapasitesinden mahrum olduğu; ikincisi, erkeklerdeki özelliklere sahip olmaya çalışan kadınlara destek verilmemesi gerektiği ki bu doğalarına terstir; sonuncusu ise kadınları toplumsal meslekler alanında özgürleştirmek için değil, evlilik ve annelik çerçevesinde erkeğe yardımcı olmak için eğitmek gerektiğidir⁸⁶.

19. yüzyıl düşünürlerinin bu olumsuzlayıcı ifadelerinin yanı sıra, dönemin bir çok eleştirmeni de bu görüşleri destekleyen, cinsiyete dayalı müzikal estetik normları belirlemiştir. Bütünleyici erkek / kadın, entelektüel ve psikolojik özellikleri birleştiren romantik ideolojiye dayanan ve erkeği nesnel, mantıklı, aktif; kadını ise

⁸¹ Arthur Schopenhauer, “On Women”, *Essays and Aphorisms*, çev. J.Hollingdale (Harmondsworth: Penguin Boks, 1981), 83’den aktaran Gates, *age*, 14.

⁸² *age*, 81’den aktaran Gates, *age*.

⁸³ *age*, 2: 392’den aktaran Gates, *age*.

⁸⁴ Schopenhauer, “On Women”, 85-86’dan aktaran Gates, *age*, 38.

⁸⁵ *age*, 87’den aktaran Gates, *age*.

⁸⁶ Gates, *age*.

öznel, duygusal ve pasif⁸⁷ olarak tanımlayan cinsiyete dayalı estetik, eleştirmenlerin, kadın kompozisyonlarını, cinsiyetlerine uygunluğu açısından biçim, şekil ve duygusal olarak tartışmalarını sağlar.⁸⁸

Müziğin bu şekilde cinsiyetleştirilmesi sadece bir erkeğin ya da kadının duygusal ayırımına değil aynı zamanda güçlü duygu (erkek) / hassas duygu (kadın) ayırımına yol açar. Cinsiyete dayalı estetik savunucularına göre, özellikle kadınların bestelemesi düşünülen ‘kadınsı’ müzik hassas, zarif, duygusaldı ve şarkıları, piyano parçaları gibi küçük biçimlerle sınırlıydı. Diğer taraftan ‘erkeksi’ müzik kuvvetli, orkestrasyonu görkemli ve armonik ve kontrapuntal yenilikte güçlüydü. Opera, senfoni ve diğer kapsamlı eserler bu akıma dâhildi.⁸⁹

Saint-Saens, Augusta Holmes’in müziği üzerine yazdığı 1885 tarihli denemesinde, kadın bestecilerin, kadınsı yönlerini saklamak için ‘aşırı erkeksi’ şeylerle ilgilendiğini belirtiyordu:

Kadınlar amatör olarak sanatla uğraştıkları zaman, meraklıydılar. Kadınlar, size kadın olduklarını unuttururcasına her şeyle ilgileniyor gibi görünüyor ve bu kaygının sadece kadını aldatan bir şey olduğunun farkına varmadan erkeksi tavırlar sergiliyorlar. Kadınlar, çocuklar gibi, hiçbir zorluk tanımıyor; arzuları her şeyi yıkıyor. Holmes tam bir kadın: Tam bir ekstremist.⁹⁰

Kadın bestecilerin sıkı bir savunucusu olan Rubert Hughes bile, ‘fevkalade kadınsılık’ ve ‘erkek-tone’ özellikleri açısından müziği ele almıştır.⁹¹ Saint-Saens gibi Hughes de ‘erkek-tone’ ile yazan kadınların ‘erkeksi şeyler aradıklarını’ iddia

⁸⁷ 1815’de *Brockhaus Ansiklopedisi* (Conversations-Lexicon oder Handwörterbuch für die gebildeten Staende) tamamlayıcı kadın ve erkek özelliklerini şöyle tanımlar: “Erkek destek alır kadın destek verir... Erkek kaderine karşı çıkar, yenilgide bile. Diğer taraftan kadın gönüllü olarak boyun eğer, gözyaşları içinde bile.” Patricia Herminghaouse, “Women and the Literary Enterprise in Nineteenth-Century Germany”da alıntılanmıştır, *German Women in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, 80’den aktaran Gates, *age*, 43.

⁸⁸ Judith Tick, “Passed Away is the Piano Girl: Changes in American Musical Life, 1870–1900”, *Women Making Music*, 336–38. Ayrıca bakınız, “Women as Professional Musicians in the United States, 1870–1900”, *Yearbook for Inter-American Musical Research* 9 (1973): 111’den aktaran Gates, *age*, 42.

⁸⁹ Neuls-Bates, *Women in Music*, 223’den aktaran Gates, *age*, 44.

⁹⁰ Camille Saint-Saens, *Harmonie et mélodie*, 3. bs. (Paris: Calmann Levy, 1885), 228; Nancy Sarah Theeman, “The Life and Songs of Augusta Holmés” (Doktora Tezi, University of Maryland, 1983), 199 alıntılanmıştır, 171’den aktaran Gates, *age*, 45.

⁹¹ Rupert Hughes, *Contemporary American Composers* (Boston: L.C. Page, 1900), 769’dan aktaran Gates, *age*, 46.

eder.⁹² Kadın besteciler, küçük formulu besteler yaptığında, bunun onun doğuştan olan eğilimi olduğu, daha büyük ve zor besteler düşünebilme yeteneksizliğinden geldiğini; ancak ‘erkek tone’da eserler yazdığı zaman cinsel kimliğini aldattığını söyler.⁹³ Cinsel estetik sistemi, eleştirmenlerin, kadın bestecilerin çalışmalarının yetenek ve kusurlarını, bestecisinin cinsiyetine atfetmesine neden olduğu için, sadece çifte standart değil aynı zamanda bir çifte körlüktü.⁹⁴

H.H Beach’in *Gaelic Symphony*’ninin ilk gösterisinin ardından, ünlü Boston eleştirmeni Philip Hale, Bayan Beach’in çalışmasıyla ilgili genellikle heyecan duyuyor, ancak bazı sayfalarını düzen olarak ağır buluyordu ve bu gürültünün, bestecinin duygusu için oldukça önemli olduğunu, çünkü erkeğin alanında mücadele eden bir kadın olduğunu belirtiyordu.⁹⁵ “Kadın besteci, genellikle gür sesli olmaktan çok gürültülü - burada gayet kadınsı. Orkestra için yazan bir kadın, ‘ne pahasına olursa olsun erkek gibi olmalıyım’ diye düşünür. Saint-Saens’in, cinsiyete dair Augusta Holmes’a söyledikleri, doğru.”⁹⁶

Musical Courier’nin bir eleştirmeni, Beach’in düşüncesi ve deneyiminde hata buluyor ancak, Siciliana ya da Scherzo bölümlerinin ‘kadınsı’ kalitesinden etkileniyordu.⁹⁷ “Bayan Beach’in senfonisi çok uzun ve oldukça yavaş işliyor... Bayan Beach renklerde üstünlük sağladı ve daha sonra bu renk sıkmaya başladı... Müzikte yetersiz. Siciliana’da onun nezaketi, inceliğiyle ilgili kanıtlar var ve burada en iyisi, ‘ama sadece bir kadın.’”⁹⁸

Cinsiyete dayalı estetik prensibinin altında yatansa “eril” olanın mükemmelliği, “dişi” olanın ikinciliği ima etmesidir; işte bu yüzden ne zaman bir kadın başarılı bulunsa “erkek gibi” bestelemiş demek istenir ve Metropolitan Operası’nın 1903 yapımı Ethel Smyth’in *Der Wald* adlı eserine yönelik yazılanlar, cinsiyete dayalı

⁹² *age*, 438’den aktaran Gates, *age*.

⁹³ Gates, *age*, 47.

⁹⁴ Neuls-Bates, *Women in Music*, 223. Ayrıca bakınız Tick, “Passed Away is the Piano Girl”, 338; “Women as Professional Musicians in the United States”, 45.

⁹⁵ Gates, *age*.

⁹⁶ Philip Hale, “Mrs. Beach’s Symphony Produced Last Night in Music Hall”, *Boston Sunday Journal* (1 Kasım 1896): 2, (yeni basım *Women in Music*): 224’den aktaran Gates, *age*, 50.

⁹⁷ Gates, *age*.

⁹⁸ , “Boston Symphony Concert”, *Musical Courier* 36 (23 Şubat 1898): 29 – 30, yeni baskı, 225’den aktaran Gates, *age*, 51.

estetğin bu yönünü yansıtır:⁹⁹ “Smyth’in eseri kadın müziği olarak düşünülmemeli. Çünkü o, erkek gibi düşünüyor... En can alıcı noktaları kan revan içinde, içindeki şiddet gerçek. Bu noktada yetenekli İngiliz kadını cinsiyetini azat etti.”¹⁰⁰

Kadınlar eserlerinin haksız yere eleştirilmesini engellemek için bazen konser programlarına isimlerinin baş harflerini koyarak cinsiyetlerini gizlemişlerdir. 1890’da Crystal Palace’daki böyle bir programdan sonra George Bernard Shaw şöyle belirtmiştir:¹⁰¹ E. M. Smyth’in Anthony and Cleopatra’sı bitip de besteci sahneye davet edildiğinde, tüm o sarsıcı sesin bir kadın tarafından yapıldığını görünce serseme döndük.¹⁰²

Shaw’ın kadınlar hakkındaki görüşleri, bir kadın hakları savunucusu ünvanıyla ters düşer:¹⁰³ “Orkestra müziğindeki en tutkulu ve en sert eserlerin kadınların tekelinde olacağı günler yakındır... bir kadın Mozart ya da Wagner görebileceğimizi sanmıyorum... ama kesinlikle..bir kadın Moszkowski, Rubinstein ya da Benoit’miz olmaması için bir sebep yok.”¹⁰⁴

Amerikalı eleştirmen ve tarihçi Arthur Elson da, Shaw gibi bir taraftan kadınların eserlerini överken diğer taraftan da kadın kapasitesi hakkında şüpheleri olduğunu saklamıyordu:¹⁰⁵ “Kadınların eserleri özellikleriyle erkeklerinkinden ayrılıyor olsa da, buna ancak zaman karar verebilir...[Ben] farklılığın kalıcı olduğuna inanıyorum- daha büyük formlarda dahi kadınların eserleri, erkeklerinkinden daha narin ve saf olacak, bir noktaya kadar güçlü duyguların geniş etkilerinden mahrum kalacak.”¹⁰⁶

4.4. Kadın Besteciler ve Yaratıcılıklarına İlişkin Yargılar

Yirminci yüzyılın başında, “neden hiç büyük kadın besteci yok” sorusu ve bu soruya yönelik olarak savunulan teoriler dikkat çekicidir. Pek çok eleştirmen kadınların

⁹⁹ Gates, *age*, 53.

¹⁰⁰ , “A New Opera in New York”, *Musical Courier* 46 (18 Mart 1903): 12’den aktaran Gates, *age*.

¹⁰¹ aktaran Gates, *age*, 46.

¹⁰² [George] Bernard Shaw, *The Bodley Head Bernard Shaw: Shaw’s Music*, bs. Dan H.Laurence (Londra: Max Rheinhart, 1981), 2: 558’den aktaran Gates, *age*.

¹⁰³ Shaw’ın kadın hakları savunması için bakınız Michael Holroyd, “Women and the Body Politic”, *The Genius of Shaw: A Symposium*, bs. Michael Holroyd (London: Hodder & Stoughton, 1979), 167-83’den aktaran Gates, *age*, 47.

¹⁰⁴ Gates, *age*, 56.

¹⁰⁵ *age*,’den aktaran Gates, *age*.

¹⁰⁶ Arthur Elson, *Woman’s Work in Music* (Boston: L.C. Page, 1903), 237’den aktaran Gates, *age*.

kompozisyon alanındaki varlığıyla, standartların düşeceğinden endişe duymuştur¹⁰⁷. Müzik duyguların dili savı ve kadınların erkeklerden daha duygusal olduğu fikri doğrultusunda, mantık gereği kadınların kompozisyon konusunda mükemmel olmaları sonucuna varılabilir.¹⁰⁸ Ancak bu çelişkiyi farklı biçimlerde açıklayan eleştirmenler vardır. *Chicago Tribune* dergisinin müzik eleştirmeni George Upton, 1880’de yazdığı *Woman in Music* adlı kitabında, nesnellik eksikliğinin, kadınların önemli ve dayanıklı müzik eserleri vermelerini engellediğini belirtir; Upton’a göre müzik sadece duygudan öte bir şeydir ve duygularını daha iyi yönetebilen erkekler, duyguyu soyut ve mantıklı olana dönüştürme yeteneğine sahiptir:

Su götürmez şekilde mantığa dayalı ve kesinlikle matematikselidir... En katı formlarında bilimi karakterize eden ayrıntılar mevcuttur. Bu durumda istisnalar hariç, kadınlar güzel sonuçlar ortaya koyamaz Duygulara matematik gibi yaklaşmak, onları armoni ve kontrpuanın katı kurallarıyla bağlamak, sınırlandırmak ve rasgele işaretlerle ifade etmek, soğukkanlılık isteyen erkek doğasına uygun bir operasyondur¹⁰⁹.

Upton’ın teorisi büyük çoğunlukla kompozisyonun temelde matematiksel bir işlem olduğu savına dayanır ancak bu savın ne gerçek bir dayanağı vardır ne de müzikal ve matematiksel yetenekler arasında bir bağlantı varlığına işaret eden bir kanıt vardır.¹¹⁰ Upton’a göre nesnellikten yoksunluğun yanı sıra diğer eksiklikler de kadınların erkeklere eşit besteciler olmasını imkânsız kılar:

Bu sorunla ilgili bir diğer kadın karakteri de... kadınların yergilerle başa çıkma ile önyargılarla mücadele etme yeteneğinden yoksunluktur. Bu tür katı yergiler, kaderin hain cilvesi ve eksikliğin zalimce aşağılanması, sanatla uğraşan kadınlar için dayanılmazdır.¹¹¹ ... Kadınlar, tam anlamıyla muhteşem bir müzik yaratacak gibi görünmüyor. Her zaman dinleyici ve yorumcu olarak kalacak, ama yaratıcılık için çok küçük bir umut olabilir.¹¹²

¹⁰⁷ Lehte ve aleyhteki düşünceleri görmek için bakınız Stephen S.Stratton, “Woman in Retation to Musical Art”, *Proceedings of Musical Association*, 112–46; Fanny Bloomfield-Zeisler, “Woman in Music”, *American Art Journal* 48, (17 Ekim 1891): 1–3; Florence Sutro “Woman’s Work in Music”, *Musician* 7, (Mayıs 1902):186; George Trumbull Ladd, “Why Women Cannot Compose Music”, *Yale Review* 6, (Temmuz 1917):789-806’dan aktaran Gates, *age*, 39.

¹⁰⁸ Gates, *age*.

¹⁰⁹ George P.Upton, *Woman in Music*, 6. bs. (Chicago: McClurg,1899), 18 – 23; 30 – 34; 324’den aktaran Gates, *age*, 40.

¹¹⁰ Gates, *age*, 22 – 25.

¹¹¹ Upton, *age*, 26 – 28’den aktaran Gates, *age*, 66.

¹¹² *age*, 31’den aktaran Gates, *age*.

Upton kadınların yegâne kabiliyetinin erkek bestecilere ilham kaynağı olduğunu düşünür: “Hayran olduğumuz pek çok sanat eserinin kadınların etkisi olmadan ortaya çıkamayacağını söylersek abartmış olmayız. Büyük besteciler genelde onun verdiği ilhamla yazarlar; çoğu durumda onların dürtüsü, desteği ve avuntusu olurlar.”¹¹³

Atlantic Monthly yazarlarından Edith Brower’a göre ise – müzik duyguların dili ise - kadınlar değil, erkekler kadınlardan daha duygusaldır ve bu özellik kadın besteci yokluğunun nedenidir:

Kadınlar etkin duygusal güç anlamında eksik olduğundan dolayı duygusal ifadeyi en güçlü haliyle üretemez... gerçek duyguyla ilgili kadınlarda bulunan şey, heyecan dolu bir uyarılabilirlik halidir... Buradan hareketle... zihinsel donanımı her ne kadar iyi, eğitilmiş olursa olsun erkeklerle karşılaştırıldığında uzun vadede ve tam anlamıyla erişim gerektiren alanlarda onun arkasından ortaya çıkmalıdır ya da en azından müzik gibi duygusal gücün doruklarda olmasını gerektiren alanlarda. Müzik duygu işi olduğundan algılanması ve işlenmesi sadece zihin değil ruh konsantrasyonu ister. Kadınlar bu çifte gerilime dayanamaz. Soyut anlamda kadınlar evde değiller. Somut olanlarla ilgilenmeleri, onları bir ev kadını ve aile reisi yapar... Büyük olasılıkla doğası değişmedikçe... hiçbir zaman müzikal kompozisyon sanatında başarı sağlayamayacak; Schopenhauer’in dediği gibi... “olguyu değil sadece içsel olanı, olgunun özünü”.¹¹⁴

1940’larda yazılarını kaleme alan Carl E. Seashore’a göre; “kadınların temel dürtüsü güzel olmak, sevilme ve bir insan olarak tapılmak iken erkeklerin dürtüsü bir kariyer sahibi olmaktır... Bu iki dürtü... ebedi kadın ve erkek tiplerini belirler.”¹¹⁵

Cinsiyete dayalı farklılıkların kültürel koşullanmayla değil doğuştan geldiğini savunan Rubin-Rabson, doğduktan sonra çevreden ayrı büyütülen bebek maymunlarla ilgili deneye atıfta bulunur: Erkek maymunlar koşar, kavga eder ve keşfederken; dişi maymunlar sadece oturur, izlemektedir.¹¹⁶ Fakat pek çok bilim adamı insan davranışlarının hayvan deneyleriyle açıklanmasındaki yanlışlığın farkındadır ve Miriam Rosenberg bu konuyla ilgili şöyle der:

¹¹³ *age*, 32’den aktaran Gates, *age*.

¹¹⁴ Edith Bower, “Is the Musical Idea Masculine?”, *Atlantic Monthly* (Mart 1894): 332–39’dan aktaran Gates, *age*, 41.

¹¹⁵ Seashore, *age*, 367’den aktaran Gates, *age*, 63.

¹¹⁶ Grace Rubin-Rabson, “Why Haven’t Women Become Great Composers” *High Fidelity/Musical America* 23, no:2 (Şubat 1973): 49’dan aktaran Gates, *age*.

Hayvan deneyinin arkasında yatan amaç, sosyalleşme etkilerinden uzak “doğal” davranışları gözlemleyebilmektir... hayvanların sosyalleşmediği [inancı] cahil saçmasıdır... Hayvanlar kendi türlerinin yaşam biçimlerindeki ihtiyaçlara göre sosyalleşirler... insan olmak üzere sosyalleşmezler!¹¹⁷

Doğuştan gelen cinsiyet farklılıklarının, farklı ilgi, motivasyon ve dolayısıyla önemli kadın besteci kıtlığının nedeni olduğunu “kanıtlamak” için Rubin-Rabson, hümanist psikolog Abraham Maslow’un çalışmasına işaret eder:

Maslow erkek-kadın farklılığını kadınların daha yüksek seviyede yaratıcılık sergileme isteğinin eksikliğine bağlamıştır. Bütün ciddi erkekler idealisttir, kadınlarsa değil. Bu erkekler misyonları dışında... hiçbir şeye ilgi göstermezler... Bir erkek sağlığını, yaşamını ihmal edebilir. Bir erkeğin görevi ölmeden önce yazması gereken üç kitaptır... kadınlar ise genelde doğru düzgün bir kitap bile yazmazlar.¹¹⁸

Upton, Brower ve benzer görüşlü diğer yazarlar kadın bestecilere doğuştan gelen psikolojik ve zihinsel eksiklikler yüklerken, piyanist ve eğitimci Amy Fay, açıklamanın cinsiyetlerin farklı sosyalleşme şartlarında iddia eder:

Kadınlar erkeklere yardım etmek ve destek vermekle o kadar meşguldür ki, bu yüzden kendi değerlerinin farkında değildirler. Keza kendi yeteneklerini küçümsemeye ve ellerinden gelenin en iyisini yapmamaya çok meyillidirler. Bütün eğitimleri, erkekleri en iyiye teşvik etmek üzerine kurulmuştur. Ruskin “Kadınların temel işlevi övgüdür” dediğinde çok haklıydı. Kadın hep över, över, kendisi hep askıda kalır. Fakat artık her şey değişti. Kadınlar artık kendilerinin de beyinleri ve hatta müzik yetenekleri olduğunun farkına varmaya başladılar. Sonunda ciddi anlamda kompozisyon çalışıyorlar... Bir erkek Beethoven yetiştirmek 50.000 yıl aldı; ama eminim ki kısa bir yüzyılda bir kadın Beethoven yaratılabilecek!¹¹⁹

¹¹⁷ Miriam Rosenberg, “The Biologic Basis for Sex Role Stereotypes”, *Contemporary Psychoanalysis* 9 (Mayıs 1973): 376’dan aktaran Gates, *age*, 64.

¹¹⁸ Rubin-Rabson, *age*, 49’dan aktaran Gates, *age*.

¹¹⁹ Amy Fay, “Women and Music”, *Music* 18 (Ekim 1900): 506. Ruskin’in sözü, yazarın 1865 tarihli cinsiyetlerin tamamlayıcı doğası ve kadınların eğitimi konulu yazısı “Of Queen’s Gardens”den alınmıştır. Kısaltılmış bir versiyonu Elizabeth K.Helsing, Robert L.Sheets, William Veeder’in *The Woman Question: Society and Literature in Britain and American 1837–1883* adlı eserlerinden “John Ruskin and ‘Of Queen’s Gardens’” yazısı c. 1: Defining Voices (Chicago ve Londra: University of Chicago Pres, 1989), 77–102’den aktaran Gates, *age*, 43.

Kadınların müzikal yaratıcılık yetersizliğini kanıtlamaya yönelik görsel-mekânsal ve dilsel yeteneklerle ilgili psikolojik literatürde farklı teoriler bulunmaktadır. 1974'te farklı cinsiyetler üzerine literatürün kritik evrimine öncülük eden Eleanor Maccoby ve Carol Jacklin'in 'oldukça iyi temellendirilmiş' olarak tanımladığı cinsiyet farklılıklarından ikisi,1) kadınların sözel yetenekleri erkeklerinkinden daha iyidir ve 2) erkeklerin görsel yetenekleri kadınlarinkinden daha üstündür olarak tanımlanır.¹²⁰ Lauren Harris, "melodik bir parça yaratmanın uzamsal bir yetenek"¹²¹ olduğunu ve bundan dolayı görsel yeteneklerin beste yaymakla bağlantılı olduğunu iddia eder. Ancak, böyle bir ilişki kanıtlanamamıştır; görsel ve sözel yeteneklerle ilgili araştırma, Maccoby ve Jaklins'in kitabının yayımından bu yana yakın inceleme altındadır bu alanda cinsiyet farklılığın çok az desteklendiği görülür: Görsel yetenekler üzerine yapılan edebiyat eleştirisinde psikologlardan Caplan, MacPherson, ve Tobin şöyle yazar: "Bulguların önemi ve tutarsızlıkları, bireysel çalışmalarındaki problemler ve az ya da çok teorik eleştirilerle ilgili kaygılar karşısında, cevap (soru, ' uzamsal yeteneklerde cinsiyet ilişkilerinde farklılık var mıdır?') 'hayır,' ... ya da en azından ' kesin cevap yok.'"¹²²

Aynı şekilde, birçok bilim adamı da sözel yetenekteki cinsiyet farklılıklarının tartışılabilir olduğuyla ilgili iddiayı kanıtladı. Cinsiyet farklılıklarının beynin fizyolojisiyle bağlantısını inceleyen ve keşfedilen bulgulardan en önemlisi; beynin sağ ve sol taraflarının bilgiyi işlemekte farklılık göstermesidir. Bu araştırma beyni bölünmüş ve kaza, kriz, vb sonucu beyni hasarlanmış hastalar üzerinde yürütülmüştür. Psikologlar normal, sağlıklı beyinler, sağ eli insanlar hakkında genelleme yaptı: beynin sol tarafı, sözel, matematiksel, analitik yeteneklerde ve ard

¹²⁰ Maccoby, Jacklin, *The Psychology of Sex Difference* (Cinsiyet Farklılıkları Psikolojisi), 1: 351-52. Literatür, uzamsal yeteneğin tanımıyla ilgili araştırmacılar arasındaki çarpıcı anlaşmazlıkları ortaya çıkardı. Bu anlaşmazlıktaki tanımsal ikilemeyle ilgili bkz, Paua J. Caplan, Gael M. MacPherson, Patricia Tobin, "Do Sex-Related Differences in Spatial Abilities Exist?: A Multilevel Critique With New Data", *American Psychologist* 40 (Temmuz 1985): 794-97'den aktaran Gates, *age*, 66.

¹²¹ Lauren Julius Harris, "Sex Differences in Spatial Ability", ed. Marcel Kimbourne (Cambridge: Cambridge University Press, 1978), 425'den aktaran Gates, *age*.

¹²² Caplan, MacPherson, Tobin, *age*, 797'den aktaran Gates, *age*.

arda gelen bilgileri işlemede kullanılır; sağ tarafı ise uzamsal tecrübelerde, müzik yeteneklerinde, bütünleyici, sözel olmayan ve Gestalt işleminde uzmanlık alanıdır.¹²³

Sırasıyla bu uzmanlık alanındaki genellemeler, sözel yetenekte kadınların avantajları ve görsel yetenekte erkeklerden üstün olmalarıyla ilgili iddiaları desteklemek için en az dört biyolojik teoriyi biçimlendirir. En çok kabul gören teorilerden-Levy-Sperry hipotezine-göre kadınların beyinlerinin her iki tarafı da sözel bilgiyi işliyor ve bu sözel fonksiyonda çift taraflı sunum, sağ tarafın görsel bölümüyle çatışıyor. Diğer taraftan, erkeklerin beyinleri oldukça uzmanlaşmıştır-beyinlerinin sağ tarafı sadece uzamsal problemlerle ilgilenirken, sol tarafı özellikle sözel aktivitelerle sınırlıdır.¹²⁴

Levy-Sperry hipotezi, önemli kadın bestecilerin eksikliğini gösteren biyolojik kaynakların olduğuna inanan psikologlar için çok önemlidir. Bunlardan Pierre Flor-Henry şöyle yazar:

Bütün büyük bestecilerin yokluğu, büyük ressamların azlığı, ancak çok sayıda yazarın olması tek başına toplumda kadınlara olan baskıya bir katkıda bulunmaz. Kadın ve erkeklerin farklı beyin sistemlerinin ve beyinle ilgili problemlerde farklı çözümlere dayanan farklı sistemlerinin olduğunu yansıtır. Kadınların, hem sözel hem de uzamsal işlemler için çift taraflı kavramsal sistem, (erkeklerle karşılaştırıldığı zaman) üstün sözel yeteneklerinde, ancak görselde ve etkili modlarda daha belirsiz bir çelişki var.¹²⁵

Lauren Harris de aynı görüştedir. Lauren, ‘bestenin, özellikle beynin sağ tarafının yardımcı olduğu kavramsal yetenekleri içerdiğini, bundan dolayı, görsel yetenekler gibi,(onlar da)erkeklerde kadınlarda olduğundan daha güçlü’ olduğunu tahmin ediyor.¹²⁶ Ancak, ‘beynin sağ tarafının bestecilik yeteneğinde uzman olmasına dair

¹²³ Aynısı. Sol elli insanlarda, bu durumun bir şekilde daha karmaşık olduğu düşünülür. Sağ elli ve asimetriyle ilgili tartışma için bkz, Sally P. Springer, Georg Deutsch, *Sol Beyin, Sağ Beyin* (New York: W. H. Freeman, 1988), 156-57’den aktaran Gates, *age*, 67.

¹²⁴ Fausto-Sterling, 49-50. Levy-Sperry hipotezi ve ilgili teorilerle ilgili daha detaylı tartışmalar için bakınız, Susan Leigh Star, “The Politics of Right and Left: Beyin Asimetrisinde Cinsiyet Farklılığı, İn Women Look at Biology Looking at Women”, bs. Ruth Hubbard, Mary Sue Henifin, Barbara Fried (Cambridge: Mass, Schenkman, 1979), 61-74’den aktaran Gates, *age*, 68.

¹²⁵ Pierre Flor-Henry, “Mood, the Right Hemisphere and The Implications of Spatial Information Perceiving Systems”, *Research Communications in Psychology, Psychiatry and Behavior* 8 (1983): 162’den aktaran Gates, *age*.

¹²⁶ Haris, 421’den aktaran Gates, *age*.

bir kanıt olmadığını,' kabul ediyor ve ' sağ tarafın belli müzikal parçaları algılamada uzman olmasıyla ilgili kanıt olduğunu' söylüyor.¹²⁷

Bu teoriler bir çok görüş açısıyla bağdaşmıyor. Bu çalışmalar beyin hasarlı hastalar üzerine dayandırılıyor, ancak henüz hiçbir çalışma hasarlı beynin sağlıklı bireylerinki gibi çalıştığını kanıtlayamamıştır.¹²⁸ İkinci olarak, müzik yeteneğinin beynin herhangi bir özel alanında yer aldığına dair kanıt yoktur.¹²⁹ Üçüncü olarak, bestecilik yeteneğiyle görsel yeteneğin bağlantılı olduğu konusunda da hiçbir kanıt yok. Son olarak, bu düşünceyle ilgili söylenecek tek şey, erkek ve kadınları beyinlerinin farklı işlemesiyle ilgili konuda uzmanlar hala nihai ve net bir sonuca ulaşamamıştır¹³⁰ ve konuyla ilgili literatür tamamen çelişkilerle doludur.¹³¹

Bazı psikolog ve diğer bilimcilerin, büyük kadın bestecilerin tarihsel yokluğunu açıklamak için öne sürdükleri biyolojik teorilerin, 'neden büyük kadın besteciler yok?' sorusuna bir cevap bulamadığını gösteriyor çünkü cevap sadece biyolojide değil, kadınların içinde bulunduğu durumda yatıyor ve içinde bulundukları durum, müzik yapmak için gereken şartlarla uyuşmuyor.¹³² Tarih boyunca, yaratıcı müzikal yeteneği olan birçok kadının, profesyonel kariyer sahibi olmalarını sağlayacak olan eğitimi almaları engellenmiş; ailesine olan sorumluluklarında özgür olamamış, yaratıcı çalışmalarını sağlayacak olan ekonomik bağımsızlığa ulaşamamış ve sosyal baskıya maruz kalmışlardır.

¹²⁷ Gates, *age*.

¹²⁸ Howard Gardner, *Art, Mind, and Brain: A cognitive approach to creativity*. (New York: Basic Books, 1982), 282, 312'den aktaran Gates, *age*, 70.

¹²⁹ Beyinde 'müziğin merkezi'nin yeri olması konusunda delil azlığıyla ilgili aşağıya bakınız: Gordon, *age*.81-82; John A. Sloboda, *The Musical Mind* (Oxford: Claredon Press., 1985), 265; Maria A. Wycke, "Musical Ability: A Neuropsychological Interpretation." *Music and the Brain*'in içinde. *Studies in the Neurology of Music*, (London: Heineman, 1977), 166; N. Wertheim, "Is There an Anatomical Localisation for Musical Faculties?", *Music and the Brain: Studies in the Neurology of Music*, pp. 282-97. Edited by Macdonald Critchley and R. A. Henson. London: Heinemann, 1977'dan aktaran, *age*.

¹³⁰ Nicholson, John. *Men and Women: How Different Are They?* Oxford and New York: Oxford University Press, 1984), 87-88; Kimbourne, Marcel. "If Sex Differences in Brain Lateralization Exist, They Have Yet to Be Discovered." *Behavioral and Brain Sciences* 3 (Haziran 1980):241-42.

¹³¹ Bu konuda yürütülen deney ve çalışmalar ve ilgili literatür için bkzn. Gates, *age*.

¹³² Gates, *age*.

4.5. Müzikal Yaratıcılığın Eğitimle İlişkisi

Müzikal yaratıcılık ifadesi, bir bestecinin özgün bir müzik yapıtı üretmek üzere müzik öğelerini (melodi, armoni, ritim) bir araya getirdiği zihinsel süreç olarak tanımlanabilir.¹³³ Yaratıcılık sürecine daha yakından bakmak için öncelikle filozof, psikolog ve bestecilerin bu konuda ne düşündüğüne bakmak doğru olacaktır. Genel olarak Romantik dönem filozofları müziğin “duyguları” ifade etme aracı olduğu teorisini savunmaktaydı.¹³⁴ Bu teorinin savunucusu Schopenhauer, bu konuda şöyle yazar:

“Müzik duygu ve tutkunun dilidir, tıpkı kelimelerin aklın dili olması gibi...[Müzik] olguyu değil olgunun içindeki özü, iradenin ta kendisini ifade eder. Dolayısıyla müzik o ya da bu kesin hazzı, bu ya da şu acıyı, ızdırabı, korkuyu, memnuniyeti, ya da aklın huzurunu değil aklın kendi mutluluğunu, acısını, ızdırabını, huzurunu yansıtır. Yani soyut anlamda asıl doğalarını ifade eder. Buna rağmen biz onları en güzel bu soyutlaştırılmış mükemmel örnekte anlayabiliyoruz.”¹³⁵

Viyanalı eleştirmen, besteci ve filozof Eduard Hanslick’in müzik estetiği hakkındaki 1854 tarihli çalışması *On the Musically Beautiful*’da Hanslick’e göre müzik duyguların dili değildir.¹³⁶ Ona göre müziğin içeriği “tonal olarak hareket eden formlardır”¹³⁷ çünkü müzik bir dil değildir, ne belli duyguları ne de ekstra-müzikal fikirleri ifade eder. Duygu (Kadınlarla özdeşleştirilen), akılcılığın (erkeklerle özdeşleştirilen) önüne geçerken müziğin aynı zamanda erkeklere özgü kılınması Romantik düşüncenin önemli bir çelişkisidir.¹³⁸

Kapsamlı araştırmalar, iki cinsiyetin üretme yeteneği konusunda farklı olmadıklarını; kadınların dışlanmalarına neden olan zihinsel değil, toplumsal engeller olduğunu gösterir.¹³⁹

¹³³ Gates, *age*.

¹³⁴ Gates, *age*.

¹³⁵ Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, 1: 259 - 6’dan aktaran Gates, *age*, 18.

¹³⁶ Eduard Hanslick, *On the Musically Beautiful*, çev. Geoffrey Paysant (Indianapolis: Hackett, 1986), 29’dan aktaran Gates, *age*.

¹³⁷ Hanslick’in kompozisyonlarıyla ilgili bakınız Eric Sams, “Eduard Hanslick, 1825–1904: The Perfect Anti-Wagnerite”, *Musical Times* 116 (Ekim 1975): 867–68’dan aktaran Gates, *age*.

¹³⁸ Gates, *age*.

¹³⁹ Eleanor Emmons Maccoby, Carol Nagy Jacklin, *The Psychology of Sex Difference* (Stanford: Stanford University Press, 1974), 1: 114, 1: 350; ayrıca bkznz. Carl E. Seashore, “Why No Great

Geçmişte yetenekli kadınların en çok karşılaştığı engel, profesyonelleşmek için gereken teorik eğitime erişimlerinin yetersiz olmasıydı. Müzikal kompozisyon üretimi için gerekli teknikleri edinebilmek, uzun süreli bir eğitim gerektirmedi. Gerekli olan bu birikim, on dokuzuncu yüzyıl sonlarına kadar kadınların geri çevrildiği müzik teorisi eğitiminden geçer. Oysa On dokuzuncu yüzyılın son yıllarında sadece üç grup kadının düzenli bir müzik eğitimine erişimi mümkündü: rahibeler, asil veya varlıklı ailelerin kızları ve oğulları ile kızlarının yeteneklerini eşit olarak değerlendiren, müzisyen bir ailede doğma şansını yakalayan kadınlar.¹⁴⁰

On dokuzuncu yüzyıl eleştirmenlerinden bazıları kadın besteci sayısının azlığını, müzikal kompozisyonun matematikle olan ilişkisine bağlamıştır ve bu eleştirmenlere göre kompozisyon matematiksel bir süreçtir ve dolayısıyla soyut akıl yürütme gerektirir.¹⁴¹ Rousseau, Kant ve Schopenhauer'in savunduğu, kadınların soyut akıl yürütme yetersizliği savı, 20. yüzyılın yüzyılın başlarında kadınların Alman konservatuarlarındaki teori ve kompozisyon derslerine alınmamasıyla varlığını korumaya devam etmiştir.¹⁴²

Tarihi olarak müziğin bir matematik dalı olduğu fikri M.Ö. altıncı yüzyılda Pythagoras'ın müzikal aralıklardaki mantığı keşfetmesiyle ortaya çıkmıştır.¹⁴³ Pythagoryan düşüncesinin etkilerini görmek için birkaç esere bakmak yeterlidir, keza müziğin matematiksel temeliyle ilgili çok sayıda tez mevcuttur.¹⁴⁴

1902 yılında müzik eğitimi üzerine hazırladığı çalışmasında Albert Lavignac da müziği matematiksel bir bilim olarak tanımlar. “*Müzik bir Bilimdir...* En üst derecede bir matematik bilimidir, çünkü bir müzik eserini meydana getiren bütün öğeler ve işlemler, sayılarda kendini bulur.”¹⁴⁵ Lavignac müzikten “bir matematik bilimi” olarak bahsetse de müzikal kompozisyonun matematiksel olarak yaratıldığını

Women Composers?”, *In Search of Beauty in Music: A Scientific Approach to Musical Esthetics* (New York: The Ronald Pres, 1947), 363'den aktaran Gates, *age*, 21.

¹⁴⁰ Gates, *age*.

¹⁴¹ *age*, 39–41.

¹⁴² *age*.

¹⁴³ , “Pythagoras Through Eulid and Nicomachus” *Music Through Sources and Documents*, bs. Ruth Halle Rowen (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1979), 11-14'den aktaran Gates, *age*, 23.

¹⁴⁴ Bakınız Anonim, “From the Scholia enchiridiadis”, *Source Readings in Music History*, c. 1, *Antiquity and the Middle Ages*, bs. Oliver Strunk (New York: Norton, 1965), 126 – 38. Ayrıca Dimitrije Buzarovski, “Generative Ideas in the Aesthetics of Music”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 17 (Aralık 1986): 163 - 84'den aktaran Gates, *age*.

¹⁴⁵ Albert Lavignac, *L'Education musicale* (Paris: Delagrave, 1902), 4'den aktaran Gates, *age*, 24.

belirtmez. Onun demek istediği matematiğin mevcut müzikal eserleri inceleme yolları sağladığıdır.¹⁴⁶

Hanslick'in bu konudaki yorumu ise şöyledir:

İşsiz adamların... müzikte matematiğin rolüyle ilgili bağrına bastığı düşüncenin belirsizliği açıktır. Kontrpuan ve armoni çalışmak, bir tür kabala olarak görülüyor. Her ne kadar matematik müziğin fiziksel özelliklerini çözmede vazgeçilmez bir rol oynasa da, bu değeri abartılmamalıdır. Müzikal bir kompozisyonda en güzel ya da en çirkin, ama her halükarda hiçbir şey matematiksel olarak yürümez. Hayal ürünleri toplamalar değildir... Matematik sadece malzemeleri uygularken kullanılır. Zaten müzik düşüncesi onsuz da gün ışığına çıkabilir.¹⁴⁷

Gates, son yıllarda bir dizi psikoloğun, matematik ve müzik arasındaki sözde ilişkiyi araştırdığını ve bu fikri hala destekleyen hiçbir kanıt bulunamadığını belirtir.¹⁴⁸

Müzik teorisi eğitimi kadınlar için uygun bulunmazken piyano çalmayı öğrenmek bir “beceri”¹⁴⁹ olarak teşvik ediliyordu. A. Burgh “In the modern System of Female Education” adlı çalışmasında “bu büyüleyici beceri genelde olmazsa olmaz bir gereklilik olarak görülüyordu” diye belirtir ve Burgh onların doğasındaki aylıklığı engellemek için kızlara piyano dersi verildiğini düşünür: “Pek çok örnekteki gibi piyano çapkınlığı, aklın avareliğini, boş ve tehlikeli hayalleri engelleme yolu olabilir. Özellikle bolluk ve sefahat içinde yaşayan kızların zamanını büyük ölçüde doldurarak, sinsice ahlaki ve dini ilkeleri baltalayan sayısız romanın zehrinden onları uzak tutabilir.”¹⁵⁰

¹⁴⁶ Gates, *age*.

¹⁴⁷ Hanslick, *age*, 41. Filozof Ernst Bloch da 1925'te kaleme aldığı yazısıyla aynı sonuçlara ulaşmıştır. Ernst Bloch, “On the Mathematical and Dialectical Character of Music”, *Essays on the Philosophy of Music*, çev. Peter Palmer (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), 183-94'den aktaran Gates, *age*.

¹⁴⁸ Edwin Gordon, “Intercorrelations among Musical Aptitude Profile and Seashore Measures of Musical Talents Subtests”, *Journal of Research in Music Education* 17 (Sonbahar 1969): 262 – 71; G. Revesz, *Introduction to the Psychology of Music*, çev. G.I.C. de Courcy (Londra: Longmans, Green&Co., 1953), 13 – 14; Rosamund Shuter-Dyson, Clive Gabriel, *The Psychology of Musical Ability*, 2.bs. (Londra ve New York: Methuen, 1981), 88 – 91; Howard Gardner, *Frames of Mind: the Theory of Multiple Intelligence* (New York: Basic Books, 1985), 126 - 27'den aktaran Gates, *age*, 25.

¹⁴⁹ Gates, *age*.

¹⁵⁰ A.Burgh, *Anecdotes of Music, Historical and Biographical, in a Series of Letters from a Gentleman to his Daughter* (Londra: 1818); *Music in the Western World: A History in Documents*'te yeniden basılmıştır, bs. Piero Weiss, Richard Taruskin (New York: Schirmer Books, 1984), 335'dan aktaran Gates, *age*, 26.

Eğitimci Johann Campe de piyano becerisinin bir kadının eğitimindeki önemini vurgular ama ev kadını olarak yapması gerekenleri yapmadan bu becerisini sergilememek konusunda da uyarır.¹⁵¹ Bir diğer eğitimci Friedrich I. Niethammer piyano eğitiminin vazgeçilmezliğinin yanı sıra bir virtüöz olacak kadar eğitilen kızların ciddi şekilde eleştirildiğini belirtir.¹⁵² Bayan Ellis de benzer bir görüşe sahiptir. Şöyle yazar: “[Piyano çalmak] bir ev eğlencesinin dışında bir gösteri aracı olacak şekilde öğretilmemelidir... sevdiklerimiz ve bizi sevenlere minnettarlık ve ilgi gösterisinin ötesine geçmemelidir.”¹⁵³ *Harper's New Monthly Magazine*'de 1883 yılında yayınlanan makalesinde George Eggleston da piyanodan yeterli bir seviyeye yükselmenin bir orta-sınıf kadını için beceri sayıldığını savunur ve aşağıdaki alıntıda da görüleceği gibi bir kadının “müzik bilgisini” piyano çalma bilgisine eşit tutar:¹⁵⁴

Müzik eğitimi, özellikle de müzik yapmak için gereken pratik becerilerin kazanılması... bir kızın eğitiminin önemli bir parçası olarak görülür... Müzik yeteneğinin değeri, hem kadının kendi eğlence kaynağı olduğu, hem evine çekicilik kattığı, hepsinden de önemlisi çocuklarına karşı arındırıcı, yumuşatıcı etki yaptığından bir erkek için aritmetik neyse bir kadın için de müzik bilgisi odur dersek abartmış olmayız. Dolayısıyla nasıl ki hiçbir erkek aritmetik öğrenemeyecek kadar aptal değilse hiçbir kadın da müzik becerileri kazanamayacak kadar el ve düşünce kapasitesinden mahrum olamaz.¹⁵⁵

İcracılıkla sınırlı olan bir müzik eğitimi, orta-sınıftan her kız için gerekli görülüyordu. Arthur Loesser bu durumu şöyle açıklar: “Genel olarak “kabul görmek” evlilik zarını atan her kız için bir şans sayılıyordu; biraz şarkı biraz piyano hem eğlence hem de ailenin asaletinin kanıtı anlamına geliyordu”.¹⁵⁶

¹⁵¹ Johann Campe, *Vaterliche Rat für Maine Tochter* (Braunschweig: Schulbuchhandlung, 1789), 120, ayrıca Eva Rieger, “ ‘Dolce semplice?’ On the Changing Role of Women in Music”, *Feminist Aesthetics*, bs. Gisela Ecker, çev. Harriet Anderson (Londra: The Women's Pres, 1985), 141'den aktaran Gates, *age*, 27.

¹⁵² Friedrich I. Niethammer, *Der Streit Philanthropismus und Humanismus in der Theorie des Erziehungs-Unterrichts unserer Zeit* (Weinheim, 1968; yeni basım 1808), 351'den aktaran Gates, *age*.

¹⁵³ Gates, *age*.

¹⁵⁴ Gates, *age*.

¹⁵⁵ George Cary Eggleston, “The Education of Women”, *Harper's New Monthly Magazine* (Temmuz 1883): 294'den aktaran Gates, *age*, 28.

¹⁵⁶ Arthur Loesser, *Men, Women and Pianos: A Social History* (New York: Simon & Schuster, 1954), 268'den aktaran Gates, *age*.

Yetenekli kadınların büyük çoğunluğu müzik kuramı eğitimi almadığı için uzun soluklu eserler ortaya koyamamışlardır. Bundan dolayı kadınlara evlerinde amatörce sergilemek üzere “yarı-klasik” piyano solo ve düet, dini şarkılar ve duygusal ninniler gibi “oturma odası” müziği yapmaktan başka yol kalmıyordu.¹⁵⁷ “Bir kadın isminin doğum, evlilik ve ölüm günü dışında bir gazetede yayınlanmasına izin vermez” inancıyla yetiştirilen kadınlar, özel kadın ile halk bestecisi rolleri arasındaki çelişkiyi yaşıyordu; bir kadının besteleri yayımlandığında asilliği zedelenmiş demektir.¹⁵⁸ Bazı kadınlar bestelerini anonim olarak yayımlatarak bu soruna çözüm bulmuş, diğerleri ise ya erkek ya da başka kadın takma isimleri kullanmışlardır ve sayısız “oturma odası” kompozisyonu “Bir Kadın” eseri biçiminde yayımlanmıştır.¹⁵⁹ Takma isim kullanan İngiliz besteciler arasında Charlotte Allington Barnard (1830–69) ve Ellen Dickson (1819–78) da vardır; ancak eserlerinin altında sırasıyla Claribel ve Dolores yazıyordu. Diğer taraftan W.J.Rhodes (1858–1936) ise eserlerini erkek takma adıyla yayımlamayı tercih etmiştir: Guy d’Hardelot.¹⁶⁰

Kadınlara verilen müzik eğitimindeki eksikliklere rağmen eleştirmenler kadınların bu görünmezliğini müzikal yetersizliklerine bağlamıştır. Bu düşünceyi Hanslick’te de görebiliriz. Rousseau, Kant ve Schopenhauer’i takip eden Hanslick, teorilerinin tutarlılığı ve bütünlüğüne rağmen kadınların, soyut müzikal formu ele alamayacak kadar duygusal ve dolayısıyla öznel olduğunu savunmuştur: “...Doğuştan duygularına bağlı kadınların besteci olması da nadir görülür. Bunun nedeni müzik besteciliğinin öznelliği göz ardı etmeyi gerektirmesinde yatar... Müziği yapan duygu değil, özellikle müzikal, sanatsal olarak eğitilmiş yetenektir.”¹⁶¹

Hanslick bir taraftan kompozisyon yeteneğinin düzenli bir eğitim gerektirdiğini düşünürken, diğer taraftan kadınların icraatlarındaki eksikliğin yetersiz eğitimden kaynaklandığını görmezden gelerek bunu kadınların zihinsel eksikliklerine bağlar.¹⁶²

John Stuart Mill 1861 yılında yazdığı metinle kadın besteci sorunuyla ilgili süregelen edebi söylem hakkında yorum yapar. Kadın haklarının büyük savunucularından Mill,

¹⁵⁷ Gates, *age*.

¹⁵⁸ *age*.

¹⁵⁹ *age*.

¹⁶⁰ *age*.

¹⁶¹ Hanslick, *age*, 46’dan aktaran Gates, *age*, 30.

¹⁶² aktaran Gates, *age*.

birinci sınıf kadın besteci yokluğunun, yetenekli kadınların müzik teorisi konusunda yönlendirilmemesinden kaynaklandığını savunur: “Kadınlara müzik öğretiliyor, ama sadece yorumlamak için, beste yapmak için değil... Doğal bir yetenek bile büyük eserler ortaya koymadan önce eğitim almalıdır.”¹⁶³

Alman besteci, piyanist ve eleştirmen Luise Adolpha Le Beau (1850-1927) da 1878 yılında kaleme aldığı makalesinde, kadınlardaki sözde yaratıcı yetenek eksikliğinin biyolojik, psikolojik ya da zihinsel değil “eksik ve bazen de çok geç gelen eğitimden” kaynaklandığını savunmuştur.¹⁶⁴ Ona göre yetenekli genç kadınlar profesyonelliğin gerektirdiği yoğunlukta müzik eğitimi alana kadar kadınların besteci olarak yaptıkları kabul görmeyecektir:

Kızların eğitimini kısıtlamayın. Onun yerine erkeklere ne öğretiyorsanız aynısını kızlara da öğretin. Kadın eğitimini kısıtlayarak kendinizi kadın yeteneklerine karşı korumadan önce onlara her türlü temel eğitim hakkının verildiği bir sistem sunun ve görün teknik hünerleri ve bağımsızlığını kazanan kadınlar ne yapıyor!¹⁶⁵

Ancak tüm bu önemli fikirlere rağmen kadınların teori ve kompozisyon derslerine kabul edilmemesi Avrupa konservatuarlarında yirminci yüzyılın başlarına kadar devam etmiştir.¹⁶⁶

4.6. On Dokuzuncu Yüzyıl Avrupası’nda Kadınların Müzik Eğitimine Erişimi

1843 yılında kurulan Leipzig Konservatuvarı, bünyesinde Mendelssohn, Robert Schumann, Moritz Hauptmann, Ignaz Moscheles, Ferdinand David ve zamanın diğer ünlü müzisyenlerini barındıran ciddi bir müzik kurumu olmuştur. Leipzig Konservatuvarı’nda tüm erkek öğrenciler kompozisyon ve teori derslerini almak zorundayken, kadınlar için kompozisyon içermeyen kısaltılmış bir teori müfredatı¹⁶⁷ uygulanıyordu. Bu politikanın ne zamana kadar sürdürüldüğü tam olarak bilinemese

¹⁶³ John Stuart Mill, *The Subjection of Women* (Buffalo: Prometheus Books 1986), 78 – 79’den aktaran Gates, *age*.

¹⁶⁴ Luise Adolpha Le Beau, “Ueber die musikalische Erziehung der weiblichen Jugend”, *Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung* 5 (1 Kasım 1878): 366’dan aktaran Judith E. Olson, “Luise Adolpha Le Beau: Composer in Late Nineteenth-Century Germany”, *Women Making Music*, 298’den aktaran Gates, *age*, 31.

¹⁶⁵ Gates, *age*.

¹⁶⁶ *age*.

¹⁶⁷ Leonard Milton Phillips, “The Leipzig Conservatory: 1843–1881” (Phd Tezi, Indiana University, 1979), 128’den aktaran Gates, *age*, 32.

de o dönemde Leipzig’de eğitim İngiliz besteci Ethel Smyth’in otobiyografisi bu konuda bazı ipuçları sunmaktadır: Smyth’e 1877’de Carl Reinecke’nin kompozisyon derslerine girmesine izin verilir.¹⁶⁸

Almanya Royal Münih Konservatuvarı’nda eğitim gören Daniels, 1902’de nota okuma derslerine kabul edilen ilk kadın olmuştur. Daniels anılarında kadınların Münih’te 1897 yılına kadar ileri düzey teori dersine hiçbir şekilde alınmadığını yazar:

Bildiğiniz gibi beş yıl önce kadınlar kontrpuan derslerine alınmıyordu. Aslında orta düzey armoniden daha ileri hiçbir dersin kapıları onlara açık değildi. Kadınların strettodaki karmaşıklığı algılayacak ya da çift kontrpuanla başa çıkacak yetenekleri açıkça reddedilmese bile şiddetle sorgulanıyordu.¹⁶⁹

Birçok eleştirmen, eğitim sisteminin müzikal olarak yetersiz bu kadınlar tarafından işgali sonucunda ortaya çıkacak hatalı kompozisyonların gelecek nesiller için kötü örnek olacağına inanıyordu.¹⁷⁰ Örneğin Eugen Lünig “On the Reform of Our Music Schools” başlıklı makalesinde kadınların kompozisyon derslerine kabulünün müziği feminenleştirerek sanatta genel bir çürümeye yol açacağını iddia etmiştir.¹⁷¹

Amerika’da kadınlara sunulan eğitim olanakları kıta Avrupası’ndaki kadar kısıtlı değildi. Kadınlar bütün önemli konservatuarlarda eğitim alabiliyorlardı. Fakat Harvard, Yale ve Columbia Üniversiteleri on dokuzuncu yüzyıl sonlarında müzik programları da açınca kayıtlarını sadece erkeklere özel yapmışlardır.¹⁷² Bu ayrımcı politikanın altında yatan neden şöyle açıklanıyordu: “En muhteşem haliyle müzik, bir erkek sanatıdır.”¹⁷³

On dokuzuncu yüzyılın son yirmi yılı kadınların müzik kompozisyonuna katılımı açısından bir dönüm noktasıdır. Tarihte ilk kez önemli sayıda kadın besteci,

¹⁶⁸ Ethel Smyth, *Impressions that Remained*, c. 2 (Londra: Longmans, Green & Co, 1919): 1: 164’den aktaran Gates, *age*.

¹⁶⁹ Mabel Daniels, “Fighting Generalizations about Women”, *An American Girl in Munich*, 219 - 22’den aktaran Gates, *age*, 33.

¹⁷⁰ Olson, *age*, 291’den aktaran Gates, *age*, 34.

¹⁷¹ Eugen Lünig, “Über die Reform unserer Musik-Schulen”, *Allegemeine Deutsche Musik-Zeitung* 5 (11–18 Ekim 1878): 341–43, 349–51’den aktaran Gates, *age*.

¹⁷² A.H.Levy, “Double-Bars and Double Standarts: Female Composers in America 1800–1920”, *International Journal of Women’s Study* 6 (Mart/Nisan 1983):168-69’den aktaran Gates, *age*.

¹⁷³ *age*, 169’den aktaran Grant, *age*.

erkeklerin hâkim olduğu müzik alanına girmiştir. Bu büyük değişikliğin genel nedeni konservatuarlarda kadınlara verilen eğitim hakkının genişletilmesidir. İkinci neden ise İlk Feminist Akım'ın etkisidir.¹⁷⁴

Kadın bestecilerin profesyonel etkinlikleri bu dönemde düzenli bir artış göstermiş, Atlantik'in iki tarafındaki konserlerde halka kadın eserleri sunulmuştur; 1890'larda kadınların gösterdiği başarılarından bir kaç: Ethel Smyth'in iki orkestra eseri ve *Overture to Anthony and Cleopatra*, 1890'da Crystal Palace'da sahnelenmiştir; Smyth'ın *Mass in D* adlı eseri 1893'te Kraliyet Koro Topluluğu tarafından Londra Royal Albert Hall'da seslendirilmiş; altı operasından biri olan *Fantasio*'nun prodüksiyonu 1898 yılında Weimer'da yapılmıştır; Diğer bir İngiliz besteci Dora Bright'nın 1892'de Londra Filarmoni Orkestrası tarafından yorumlanan iki eseri vardır: Piyano ve Orkestra Fantazyası (Filarmoninin çaldığı ilk kadın kompozisyonu) ve İkinci Piyano Konçertosu; Smyth ve Bright'ın yolundan gelen Rosalind Frances Elicott'un üç kompozisyonu Gloucester Festivali'ne verilmiştir: 1892'de kantatası *the Birth of a Song*, 1895'de A Minörde Orkestra Fantazyası ve 1889'da diğer kantatası *Elysium*. Elicott'un *Dramatic Overture* adlı eseri Chicago Senfoni Orkestrası tarafından 1893'te yorumlanmıştır.-4- Alman besteci Isabella von Grab'ın operası *Schoen Karen* önce 1895'te Braslav, ardından dört sene sonra Kopenhag'da yeniden yorumlanmıştır; *Atala* isimli başka bir opera 1892 yılında Lille'de bestecisi Belçikalı Juliette Folvill'e başarılı bir prömiyer yaşatmıştır; Hollandalı Cornelia van oosterzee'nin eseri *Geraint's Bridal Journey* adlı senfonik şiiri 1897 yılında Berlin Filarmoni Orkestrası'nın repertuarına alındı; Paris Grand, Fransız besteci Augusta Holmés'un dört perdeli operası *La Montagne noir*'i 1895'te sık sık sahnelemiştir; Boston Senfoni Orkestrası Margaret Lang'ın *Dramatik Overture*'ünü 1893'te programa dahil etmiştir ki bu, Amerika'da Amerikalı bir kadın tarafından bestelenen bir eserin ilk performansıdır. Aynı yılın ileriki zamanlarında Chicago Senfoni Orkestrası Lang'ın uvertürü *Witchitis*'i yorumlamıştır; H.H.A.Beach'in *Mass in E-flat*'i 1892'de Boston Handel ve Haydn Topluluğu tarafından sunulmuştur. Dört sene

¹⁷⁴ Neuls-Bates, *Women Making Music*, xiv-xv'den aktaran Gates, *age*, 35.

sonra bestecinin, Amerikalı bir kadının bestelediği ilk senfoni olan *Gaelic Symphny* adlı eseri Boston Senfoni Orkestrası tarafından yorumlanmıştır¹⁷⁵

Amerikalı eleştirmen Rupert Hughes bu konuda şunları gözlemlemiştir: “Dünyanın her yerinde kadın zekâsı müzik yapıyor... Bir yayıncı, kadın kompozisyonlarının birkaç yıl önce toplam sayının onda biri olduğunu, şimdi ise neredeyse üçte ikiye ulaştığını söylüyor.”¹⁷⁶

Kadın bestecilerin eserleri kısıtlı da olsa dolaşıma girmiş olmakla birlikte Avrupa’nın genelinde kadınların doğuştan gelen sözde eksiklikleri hakkında önyargılar varlığını sürdürmekteydi: Leipzig Konservatuarı’nda 1860-92 yılları arasında kompozisyon bölümü başöğretmenliği yapan Carl Reinecke, kadın öğrencilerde “erkek öğrencilerle kıyaslanabilecek bir gelişmeyi neredeyse hiç görmediğini”¹⁷⁷; besteci Camille Saint-Saens (1835-1931) ise, kadınların erkekleri taklit etme çabalarının onları aşırı taşkınlığa götürdüğünü iddia etmektedir.¹⁷⁸ St. Petersburg Imperial Konservatuarı kurucusu Anton Rubinstein (1829-94), kadın bestecilerin “derinlik, konsantrasyon, düşünce gücü, duygu seli ve özgürlükten yoksun olduğunu belirtmiştir.”¹⁷⁹

On dokuzuncu yüzyıla damgasını vuran sözde kadın yetersizliği miti, özellikle kadınların genelde eğitim ve özelde müzik eğitimine erişimleri ve kadınların sosyal yaşama ne ölçüde dâhil edildikleri paralelinde ele alınmalıdır. Konservatuarlardaki eğitim, kadınların teori ve kompozisyon eğitimine erişimi ve 1880’lerden itibaren kadın bestecilerin kamuda ortaya çıkışı ve kadınların giderek yükselen pozisyonlarına karşı ortaya çıkan Avrupalı eğitimci tepkileri dikkat çekicidir.

¹⁷⁵ Christopher St.John, *Ethel Smyth: A Biography* (Londra: Longmans, Green&Co., 1959), 63, 85-93; Laurence, 40, 42, 68; Arthur Elson, *Woman’s Work in Music* (Boston: L.C.Page, 1903), 218; Laurence, 81; Nancy Sarah Theeman, “The Life and Songs of Augusta Holmés” (Doktora Tezi, University of Maryland, 1983), 199; A. Elson, 119, 202’den aktaran Gates, *age*, 36.

¹⁷⁶ Rupert Hughes, *Contemporary American Composers* (Boston: L.C.Page, 1900), 425. Ayrıca bakınız , “Women Composers” *Century Magazine* (Mart 1898): 769’dan aktaran Gates, *age*.

¹⁷⁷ Louis C.Elson, *The History of American Music*’de alıntılanmıştır (New York: Burt Franklin, 1971: orijinal 1925 basımının yeni versiyonu), 293’den aktaran Gates, *age*, 37.

¹⁷⁸ Theeman, *age*, 171’den aktaran Gates, *age*, 38.

¹⁷⁹ Anton Rubinstein, *A Conversation on Music*, çev. John P.Morgan (New York: C. F. Tretbar, 1892; yeni basım, New York: Da Capo, 1982), 118’den aktaran Gates, *age*.

4.7. Müzikte Toplumun Kadına Verdiği Rol

Tarihte, kadının “doğru yeri”ni belirten toplumsal bildiri örneklerine sıkça rastlanır. Ataerkil yapıya karşı ortaya çıkan direnç, kadın hareketiyle birlikte büyük canlılık kazandı ve bu yapının kadınların önüne koyduğu engellere karşı toplumsal bir uyanış başlattı. Ataerkil yapının davranış kontrol yollarından biri olan cinsiyet kalıplaşması, kadınların müzik alanına giriş ve katılımlarını da etkilemiş ve kısıtlamıştır. Bu çalışmada, kadın müziklerinin müzikal kanona girişinin nasıl reddedildiği ve engellendiğine değinilecektir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, tercih edilen bir türde beste yaparak, kendi tercihleri ve kabul gören enstrümanları çalarak ya da arzu ettikleri müzikal aktivitelere katılma haklarını kullanarak müziğe serbestçe dâhil olan kadınlara karşı gösterilen yasaklamadır. Bunlar kadınların karşılaştığı tarihi engellerden bazılarıdır. Kadınların müzikal özgürlüğünün yasaklanmasına karşı olarak yaptıkları müzik “gettolaştırılmıştır”; bu ayırım on ikinci yüzyılda başlamış, devam ederek günümüze kadar ulaşmıştır.

Victoria dönemi toplumsal cinsiyet nosyonlarına ayak uyduran kadın aktivitelerinin, bir “kadın” için uygun ve doğru olması bekleniyordu. Belli bir dereceye kadar başarı, övgüye değerdi ve kamu standartlarına uyduğu gibi saygıdeğer kadının evlilik piyasasındaki değerini de artırıyordu. Marie Therese Lefebvre’nin araştırmasında görülen, Victoria öncesi Quebec’te bile “18. yüzyılın sonuna gelmeden önce genç bir kadının evlenilecek kadın gereklerini karşılayacak derecede bir müzisyen olarak kabul görmesi bekleniyordu”.¹⁸⁰ Bu yetenek ailenin soyluluğunu yansıtır, boş zamanı dolduruyor, “can sıkıntısını” ortadan kaldırıyor¹⁸¹ ve en önemlisi genç bir kadının iyi bir eş bulmasına kolaylaştırıyordu. Fakat katılım ve yetkinliğin de bir sınırı vardı; genç bir kadının hoş ve çekici bir şekilde müzik yapmanın hudutları dâhilinde kalması bekleniyordu. Bu sınırlar enstrüman seçimini de etkiliyordu; ses (uygun repertuarı yansıtan ve doğru performans yerinde), genellikle onaylanıyor, harp ya da farklı tuşlu çalgılar (harpsikort, virjinal, küçük klavsen veya piyano) kabul görüyordu. Diğer enstrümanların aşırı derecede güç, fazlasıyla geniş ciğerler, ruhsal

¹⁸⁰ Elanie Keillor, “Where Do We Go From Here?”, *With A Song in Her Heart Kongresi, 11-12 Mart 1994* (Windsor: University of Windsor, 1994): 7’den aktaran Scott, *age*, 19.

¹⁸¹ Carol Neuls-Bates, *Women in Music: An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present* (New York: Harper & Row, 1982): 73’den aktaran Scott, *age*.

konsantrasyon veya kadın şeklinin bozulmasını gerektirdiği söylenirdi. Örneğin çello çalmak bacakları bir kadına yakışmayan şekilde yerleştirmek; nefeslileri çalmak ise bir kadının yüzünü bozması anlamına geliyordu... Kadınların müzik dünyası, özel alanları yani evleriydi; bir denetçi, bir icracı ya da besteci olarak halkın içine girmeleri araştırmaya ve kabule bağlıydı.¹⁸² Dolayısıyla kadınların kompozisyonları, müzik yapmak için evlerde toplanan amatör gruplara yönlendirildi ve böyle bir ortama uyacak piyano, ses ya da küçük oda topluluğu gibi türlerle kısıtlandı

Çalışma alanlarından oy hakkına ve yerleşime kadar geniş bir yelpazeyi içeren çeşitli kadın kulüpleri açıldı: Bu kulüpler kadınlara ilgi alanlarını savunma, kişisel gelişim sağlama, toplumsal kaynakları geliştirme ve kadınlardan oluşan ağlar kurma fırsatı sunuyordu. Müzik kulüpleri sadece üyelerinin bu izolasyonun üstesinden gelmesine yardımcı olmakla kalmıyor, aynı zamanda hem performans hem de koruyucu destek için yer ayarlıyor, festivallere sponsor oluyor ve müziğin okullarda yayılmasına özen gösteriyordu.¹⁸³ On dokuzuncu yüzyıl Amerikalı kadınların günlük ve dergileri, eğlence için okuyan bir kitleye sunulan kadınların kompozisyonları (her ne kadar çoğu takma adlarla da olsa) için güvenli ve kapısı açık bir çıkış olarak görülüyordu. Müziğin yayımlanması kadınlar için girilemeyecek kadar halka açık bir alandı. Sonradan “kadın müziğinin değerli aynaları”¹⁸⁴ olarak bilinen bu kadın dergileri söz konusu alana girme riski olmaksızın yaratıcılığın paylaşıldığı bir on dokuzuncu yüzyıl aracıydı. Kadının kim olması beklendiği fikrini sorunlaştıran şey, bir çeşit halka açılma ve tanınırlıktır.¹⁸⁵ Bu kanona girebilmek için kendi müziklerini çalmaları ve duyurmaları gereklidir, bu noktada yayının önemi ve geniş kitlelere ulaşma özelliği yadsınamaz.

4.8. Evlilik ve Anneliğin Bestecilik Kariyerleriyle İlişkisi

Sanayileşmeyle birlikte ev hanımı ve annelere verilen roller kadınlar için daha tatmin edici ve önemlidir.¹⁸⁶ İngiliz film yönetmeni Mira Hamermesh bu durumu şöyle

¹⁸² Scott, *age*.

¹⁸³ Neuls-Bates, *age*, 188’den aktaran Scott, *age*, 20.

¹⁸⁴ Keillor, *age*, 7’den aktaran Scott, *age*, 21.

¹⁸⁵ Citron, *age*, 10’dan aktaran Scott, *age*.

¹⁸⁶ Ann Oakley, *Woman’s Work: The Housewife, Past and Present* (New York: Pantheon Books, 1974), 10–59’dan aktaran Gates, *age*, 57.

açıklar: “geleceğin kadın Beethoven’ını engelleyen tek şey sosyal koşullamadır... bütün erkek kabiliyetini kadın enerjisi besler. Tam tersine bir akış yoktur.”¹⁸⁷

Kadın rolünü psikolojik açıdan ele alan Esther Greenglass şuna dikkat çeker:

Geleneksel evliliklerde kadının kimliği kendi özellikleriyle değil ailesine karşı göreviyle belirlenir. Bir eş ve anne sadece ev işi yapmakla kalmaz aynı zamanda kocasına ve çocuklarına bağlılığını da ifade eder... Ekonomik ve toplumsal olarak kocasına bağımlı olan ev hanımı kimliği, erkeğinkinin altında ezilir... bu açılardan başka birine bağlı olmak, kadını kendi imgesini ve bağımsızlık bilincini geliştirmekten alıkoymaz.¹⁸⁸

İngiliz ressam Stella Bowen, romancı Ford Madox Ford ile 1981 yılında evlenmiş, hayatının sonraki sekiz yılını kocasına adamıştır ve anılarında bu konudan şöyle bahseder:

Yaşam şeklim umutsuzca resmime karışıyordu; çünkü farklı bir rolün tekniğini öğreniyordum. Her ne kadar Ford beni resme teşvik etse de ona ve kızım Julie’ye karşı günlük görevlerimi yaptıktan sonra yaratıcı canlılığı yakalayamıyordum... Bir sanatla uğraşmak sadece onun için zaman ayırmak değil, ona özgür bir ruh vermektir... Aşıktım, mutluydum ama benim için bağımsız bir ego geliştirecek yer yoktu. Bir erkek yazar veya ressam her zaman hayatını kolaylaştıracak desteğe sahipken kadın para ödemedikçe bundan yoksun kalacaktır.¹⁸⁹

Çocuk bakımını, özellikle kadının sorumluluğuna bırakan sosyal bir organizasyon söz konusu olduğundan annelik, eş olmayla birlikte yaratıcılık şansını kısıtlayabilmektedir çünkü bir anne ve eş olan kadınlar için nesnel fikirler üretmeye yetecek ender zamanlar mevcuttur. Hiç evlenmemiş besteci Louise Tamla 1974 tarihli bir röportajda bu konuyu şöyle ele alır: “Bence çok az sayıda kadın besteci vardır, çünkü bu iş bir ev ve aile sorumluluğuyla uyumsuz... Bu soyut ses ilişkileriyle uğraşıyorsunuz diyelim. Eğer rahatsız edilerseniz her şey uçup gider.”¹⁹⁰

¹⁸⁷ Naim Attallah alıntısı, *Women* (Londra, New York: Quartet Books, 1987), 762-63’den aktaran Gates, *age*, 58.

¹⁸⁸ Greenglass, *age*, 145 – 146’dan aktaran Gates, *age*.

¹⁸⁹ Stella Bowen, *Drawn from Life, Reminiscences* (Londra: 1941), 82–83. Germaine Greer *The Obstacle Race: the Fortunes of Women Painters and Their Work*’de alıntılanmıştır (Londra: Picador, 1981), 53’den aktaran Gates, *age*, 59.

¹⁹⁰ Laree McNeal Trollinger, “A Study of the Biographical and Personality Factors of Creative Women in Music”, (D.M.A. Tezi, Temple University, 1979), 9’dan aktaran Gates, *age*, 59.

Besteci/eleştirmen Ned Rorem benzer bir görüşe sahiptir: “Müzik bir amatörün dili değildir. En az profesyonellik ve en fazla zamanı gerektirir. İki saatlik bir operayı var etmek, günde on saatlik yaklaşık üç yıllık bir serüvendir. Bir kadını ailesine bakıp sanatta da bu yeterliliği gösterirken düşünmek zordur.”¹⁹¹

4.9. Müzikal Kanon

Citron’ın belirttiği gibi, kadınların, sadece erkek ustalardan öğrenmeye mecbur kalması ve dolayısıyla “çoğunlukla erkek normlarında sosyalleşmesi”¹⁹², literatürde geniş yer bulan bir anahtar kavram ortaya atar; feminist müzikologlar tarafından çok araştırılan ve tartışılan bir odak noktası olan: müzikal kanon.

Bu anlamda kullanılan kanon terimi temelde kilise doktrini veya disipliniyle ilgili kitaplara olduğu gibi yasa ve kurallara da atıfta bulunan dinsel bir terimdir. Annandale’in *Concise English Dictionary* adlı sözlüğünde ise son tanım, bizim genelde bir “devir” olarak bildiğimiz sürekli tekrar edilen müzikal motif ya da figürdür. Müzikal feminist okumada sözcüğün iki tarafa da çekilebileceği açıktır: sürekli tekrar edilen bir müzik literatür bütününe işaret eden kanon ve kadını cinsiyetinden dolayı dezavantajlı konuma getiren erkek kaynaklı müzik: kanona girişi engellenen kadının geçerliliği, sesi ve yetkisi de inkar edilmiştir.¹⁹³ Bu giriş kadınların yaptığı müziğin tanınmasında anahtar faktördür.

Kanon terimi -teoloji, müzik ya da edebiyat- bir disiplinin kapsamını tanımlamada kullanılan temel bir araç işlevi görür. Bu durumda erkeklerin yazdığı prestijli müzik eserini ifade eder. Bu çalışmada ise Avrupa Akademik Müziği olarak bilinen türe ait olacaktır. Bu kanon on ikinci yüzyıldan bu yana yazılmış kompozisyonları kapsar ve diğer bir kanonun temelini oluşturur: müzikoloji kapsamındaki müzik tarihinde öğretilmeye devam eden şeye bilgi sunan öğretim kanonu.¹⁹⁴ Konser salonunun içine işler, standart senfoni ve opera repertuarlarına hakim olur, “meşru” ve “ciddi” klasik müzik olarak kendine özel bir yer ister. Kanonun elindeki güç çok büyüktür;

¹⁹¹ Ned Rorem, “Ladies’ Music”, *Critical Affairs: A Composer’s Journal* (New York: George Braziller, 1970), 109-110’dan aktaran Gates, *age*, 60.

¹⁹² *age*, 11’den aktaran Scott, *age*.

¹⁹³ Citron, *Journal of Musicology* 8, 114’den aktaran Scott, *age*, 142.

¹⁹⁴ Virginia Caputo, “Silent Canons: Places for Music by Women”, *With A Song in Her Heart Kongresi, 11-12 Mart, 1994* (Windsor: University of Windsor, 1994): 10’den aktaran Scott, *age*, 34.

üyelerinin en iyi olduğu, dolayısıyla çoğunun performansta, akademisyenlikte ve öğretimde yeniden görev almayı hak ettiği varsayılır.¹⁹⁵ Kanonun dik başlılığı, “toptan satış değişiklikleri üzerinde itaatsiz davranışlar sergilemesinden kaynaklanır. Çünkü bu değişimler, estetik bakış açılarındaki önemli kaymaları yansıtmaktadır.”¹⁹⁶

Kadının kanonda olmayışı her ne kadar yıllar geçtikçe minimal bir değişiklik olsa da müzikal programlara şöyle bir bakıldığında bile açıkça göze çarpar. Virginia Caputo’ya göre kanon oluşumu siyasi bir süreçtir ve “müzikteki değer ve söylemleri şekillendirir ve bazı seslere ayrıcalık verirken diğerlerini susturur.”¹⁹⁷ Kanonların standart repertuarlarındaki kadın sessizliğine bakıldığında, kadınların “ustalarinkiyle” yarışabilecek kadar güzel müzik yazma kabiliyetinden yoksunluğuyla bu sessizliğin ilişkili olduğu kanısına varılmaktadır. Bu özcü, negatif görüş kanona yeni giren eserlerden hangisinin değerli olduğunu seçmedeki tavrımızı etkiler ve devamında kadınların yazdığı kompozisyonların ayakta kalmasını tehlikeye sokar. Citron’a göre kadın eserlerinin haklı değerlendirilmesi için,

Sosyolojik, kültürel, tarihi, ekonomik ve siyasi bir takım faktörler dikkate alınmalıdır. Böyle bir değerlendirme, bir parçanın neden yayınlanmadığı, icra edilmediği, önemli konser repertuarlarına dâhil edilip, kaydedilmediğini açıklayabilir. Dolayısıyla genelde kadın müziğine ulaşmak, değerlendirmek ve eğitim kanonuna dâhil etmek zordur.¹⁹⁸

Bir eserin yıllara dayanmadığı için hemen ciddi icra ve incelemeye layık olmadığı hissine karşı koymalıyız. Elizabeth Wood, ilgilendikleri(müzik, sanat tarihi, vb.) sanatların meşhur erkek yazarlarıyla bağlantılı olduğu için ders kitabındaki yerini koruyan birkaç istisnai kadından bahseder. Kültürel iklim bu yaratıcı kadınlar için hiç de misafirseven olmamıştır¹⁹⁹ ve bu düşmanlığın ulaştığı noktalar, Eugene Gates’in Romantik Çağ kadın bestecileri tasvirinde Fanny Mendelssohn Hensel ve Clara Schumann hakkındaki biyografik bölümlerde açıkça betimlenmiştir.²⁰⁰

¹⁹⁵ Citron, *Journal of Musicology* 8, 102’den aktaran Scott, *age*, 35.

¹⁹⁶ *age*, 102’den aktaran Scott, *age*.

¹⁹⁷ Caputo, *age*, 2’den aktaran Scott, *age*.

¹⁹⁸ Citron, *Journal of Musicology* 8, 112’den aktaran Scott, *age*, 36.

¹⁹⁹ McClary, *Feminist Studies* 19, 399’den aktaran Scott, *age*.

²⁰⁰ Eugene Murray Gates, “The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era” (Doktora Tezi, University of Toronto, 1992)’den aktaran Scott, *age*.

Koskoff'a göre, kanon, her türlü müziğin değerlendirilmesinde başvuru evrensel standartları açıkladığı sürece diğerleri beceriksiz ve işe yaramaz olarak sayılır. Kanon, Arşimedyan pozisyonunu, bütün alternatifleri "diğerleştirerek" korumuştur. Feminist eleştirinin endişeleri iki anlamda kanona atıfta bulunur. İlki, Batı tarihi boyunca beste yapan kadınların da kendilerinden daha fazla tanınmış erkek çağdaşlarıyla aynı dönemde yaşadığıdır. Erkeklerle aynı biçimsel ve sözdizimsel prosedürler içindeyken nasıl farklı çalışmış olabileceklerini anlamak istiyorsak, görünüşte tarafsız olan bu prosedürlerin neyi, nasıl simgelediğini ortaya çıkarmak zorundayız. Eğer cinsellikle bağdaştırılan cinsiyet sunumları veya kalıplarını fark edersek işte o zaman kanon çok farklı görünecektir. Kanonu bu açıdan gören hiç kimse eski itaatkâr pozisyonuna çekilmeyecektir.²⁰¹

Kanon oluşumu, bir kompozisyonun yazıldıktan sonra ilk performansı ile halk bilincine ulaşmasını, sonra tekrar tekrar icra edilmesini gerektirir. Böylelikle parça bir sirkülasyon içine girer ve zamanının müzik topluluğunun standart repertuarına dahil olur. En etkili sirkülasyon aracı yayımdır. Röportajların sonuçlarını aktaran bölümlerde görüldüğü gibi yayım bütün Kanadalı bestecilerin önündeki en büyük engeldir. Zira yayınevleri küçük bir kitleye hitap eden bir ürüne yatırım yapmaya istekli değildir. Kanon eğitim kurumlarından da önemli derecede etkilenir. Müzik kurumlarının farklı sınıflar için kullandığı repertuara girmiş bir parça binlerce müzik öğrencisine ulaşma ve onlar tarafından icra edilme potansiyeline sahip olacaktır.

4.10. Kadın Müziğinin Gettolaşması

Kadınların müzikal özgürlüğünün engellenmesine karşı olarak kadınların yaptığı müziklerin "gettolaştığı" söylenebilir. Bu ayrım on ikinci yüzyılda başlamış olup, günümüzde hala devam etmektedir. Bugün kadın müziğinin gettolaşması ya tehlikeli bir karşı atak ya da kadınlara kucak açan alternatif bir kanon olarak görülebilir. Kadınlar için yıllardır değişmeyen klasik programa girememe durumu, Lillian Robinson'ın "karşı kanon" olarak adlandırdığı şeyi gerektirmiştir.²⁰² Müziklerinin daha küçük ve daha içten yerlerde gettolaştırılması anlamına geliyordu ve kompozisyonların daha az prestijli ve daha "feminen" özelliklere sahip (oda, solo

²⁰¹ McClary, *Feminist Studies* 19, 410'dan aktaran Scott, *age*, 37.

²⁰² Citron, *Journal of Musicology* 8, 103'den aktaran Scott, *age*, 39.

çalgı, vokal veya piyano kategorileri gibi) özel türlere kadar hesaplamayı gerektiriyordu. Bu tür alternatif repertuarla örtüşen eserlere “salon müziği” deniyordu ve bir çeşit müzikal ayırım olarak sadece kadınların bestelediği değil, aynı zamanda genellikle sadece kadınların icra edip, izlediği eserlerdi. Müziğin gettolaşmaması gerektiği ve asıl amacın ayırım değil ana yolda birleşme olduğu²⁰³ yönündeki inanışa rağmen bu ayrılmış konserler kadın müziğini tanınmış konser müziği kanonuna dâhil etmek için başvurulmuş ve günümüzde de izlenen bir yoldur.

İlk kadın müziği kayıtları on ikinci yüzyıla dayanır ve özünde tecrit edilmiş bir getto tipinin kökenleri vardır: manastır. Bu bölümün başlangıcını anlatan Hildegard von Bingen (d. 1098) sekiz yaşında manastıra geldiğinden beri hayatının geri kalanını teoloji, tıp, müzik, bilim gibi çeşitli alanlarda bir akademisyen olarak geçirmiş ve on ikinci yüzyılın önemli yazarı olarak ünlenmiş bir Almandır.²⁰⁴ En sonunda manastır baş rahibesi olmuş ve böylece feodal bir barona eşit hak ve ayrıcalıklara kavuşmuş, kralın yokluğunda onu temsil etmesine izin verilmiştir. *Plainchant*, *antiphon*, *responsory*, *hymn* ve *sekans*lardan oluşan geniş bir dizi müzik bütünü olan müzikal kompozisyonları, bir kadın tarafından yazıldığı bilinen ilk mevcut kompozisyonlardır. Sahne eserlerinden biri yaşayan en eski ahlak oyunu olup, iki yüzyıl boyunca arkasından bu türde hiçbir eser yazılmamıştır.²⁰⁵

Hildegard’a “orta çağ Avrupa’sının en büyük ve en orijinal düşünürü”²⁰⁶ denmesine ve sonsuz güç sahibi olmasına rağmen “bazı adamların onun konuşma yetkisi ve görüşlerinin orijinalliği hakkında ne söyleyeceği endişesiyle” görüşlerini yazmayı reddettiğini” yazar tarih.²⁰⁷ Bu durum iki faktörün von Bingen’in hayatındaki etkisinin sonucudur: “hayatın mütevazı ve inkârcı özelliğini vurgulama ve (asıl zararlı olanı) geniş çevrelerce desteklenen kadının yeteneklerini küçümseyen toplumsal bakış açıları.”²⁰⁸ Bununla birlikte manastırın sınırları içindeki hayatının güvenliği, Hildegard’ı bu sınırların ötesinde tanınma derecesine yükselmesine ve her ne kadar dinsel anlamda “gettolaştırılsa” da müziğinin yaşamasına izin vermiştir.

²⁰³ *age*, 104’den aktaran Scott, *age*.

²⁰⁴ Judy Chicago, *The Dinner Party: A Symbol of Our Heritage* (Garden City: N.Y.: Anchor Books, 1979), 17-18, 144’den aktaran Scott, *age*, 40.

²⁰⁵ Jane Bowers, Judith Tick, *Women Making Music*, 28’den aktaran Scott, *age*, 41.

²⁰⁶ Chicago, *age*, 17’den aktaran Scott, *age*.

²⁰⁷ Bowers, Tick, *age*, 37’den aktaran Scott, *age*.

²⁰⁸ *age*, 30’dan aktaran Scott, *age*.

5. MÜZİK DİSİPLİNİ BAĞLAMINDA ELE ALINAN FEMİNİST KAVRAM VE TANIMLAR

Feminist yazar ve eğitimci Imelda Whelehan feminizmin ne olduğuna dair temel bir tanımlama yapar: “Bütün feminist pozisyonlar, kadınların cinsiyetlerinden dolayı sistematik toplumsal önyargılara maruz kaldığı inancına dayanır. Bu nedenle ‘her feminist en düşük seviyede de olsa kendini bir şekilde kadının toplumdaki pozisyonunu yüceltmeye adar.”²⁰⁹ What is Feminism? adlı kitabında Chris Beasley, Batı düşüncesini tanımlayan ve toplumsal eşitlikleri resmen duyuran bazı düalizmlerin listesini yapmaktadır: “ERKEK/kadın, AKIL/duygu, MANTIK/sezgi, AKTİF/pasif, ADEM/Havva”.²¹⁰ Bu ikiliklere meydan okumak ve onları bozmak, sundukları hiyerarşileri tersine çevirir, geleneksel etimolojideki eşitsizlikleri açığa çıkarır ve güç ile eşitliği yeniden yapılandırır.

Feministlerin büyük kısmı, tarihi olarak erkeklerin Batı kültürüne egemen olduğu ve kadınlara ait görüş ve katkıları değersiz kıldığı konusunda hem fikirdir. Feministler, eğitim sistemleri ve kanonlar aracılığıyla yayılan erkek egemen perspektifleri çözmek, kadınların yıllarca sürdürdüğü ama saklı kalmış ya da bastırılmış katkıları keşfetmek ve daha çok kapsayıcı bir toplumsal bilinç uyandırmak amacıyla toplumsal, ekonomik, siyasi ve eğitimsel önyargıları açığa çıkararak kanıtlamaya çalışmaktadırlar. Sonuç olarak feministlerin nihai amacı sadece teoride değil, kadınların günlük yaşamlarında da olumlu değişiklikler sağlamaktır.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians’daki “*Feminism*” başlıklı makaleyi kaleme alan feminist müzikolog Ruth Solie şöyle yazar:

²⁰⁹ Whelehan, J.Evans, *Feminism and Political Theory* (Londra: Sage, 1986), 25’den aktaran Margaret Jean Grant, “A Feminist Analysis of Francis Poulenc’s Sonata for Oboe and Piano” (Doktora Tezi, The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).

²¹⁰ Chris Beasley, *What is feminism? An Introduction to feminist theory* (Londra, İngiltere ve Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 1999), 9’dan aktaran Grant, *age*, 12. (BÜYÜK-küçük harf kodlaması alıntıdır.)

Müzikoloji, müzik teorisi ve etnomüzikolojide görülen, kadınların refahına, kültür ve tarihe yaptıkları yaratıcı katılımın önemine bağlılık sayesinde, kadınların rollerini, deneyimlerini, katkılarını, aynı zamanda bu rollerin sosyal yapı işlevi gören toplumsal cinsiyet tarafından farklı toplumsal durumlarda tanımlandığı çeşitli şekilleri kavramaya adanmış bir bilim vücuda gelmiştir. Feminist bilim; hem cinsiyet ve cinsiyet ideolojisi anlayışının bütün bir müzikal alanı etkilediği önemli bir yaklaşımla hem de kadınların yazdığı kompozisyonların ve besteci, yorumcu, müzik kullanıcısı olarak kadın etkinlikleri incelemelerinin yeniden hayat bulmasıyla ilgileniyordu. Özellikle feminist müzik bilimi, müziği cinsiyetleştirilmiş toplumsal bir düzenin hem bir bildirisi hem de bir ürünü olarak görür.²¹¹

Solie bu sorunu “farklılık ikilemi” olarak adlandırır ve *Musicology and Difference* adlı eserinin girişinde şöyle yazar:

Toplumsal cinsiyete ya da cinsel yönelime sesleniyor olsun veya olmasın cinsel farklılıkla ilgili ikili görüşler, insanları kendileri yapan özelliklerini göz ardı edip, sadece tek bir yönlerini hesaba katarak, hem kültürel hem de tarihi farklılıkların atlanmasına da etki etmiş olabilir.²¹²

Bunun yanında akademik araştırmalarda çoğunlukla feminist konulara odaklanmak, müzikoloji ve teori araştırmalarında önemli bakış açıları kazanılmasını sağlamıştır. Müzikoloji, müzik analizi ve performansıyla ilgili bazı önemli feminist kavramlara ilişkin genel bir tanımlama sunmak, toplumsal cinsiyet ve kadın besteciler sorununu daha iyi kavramaya yardımcı olacaktır.

5.1. Feminizm Tarihine Genel Bakış: Üç Feminizm Dalgası

Feminist tarihçiler Birleşik Devletler ve Büyük Britanya’da üç farklı feminist etkinlik dalgası tanımlar. Bunlardan ilk ikisi yarım yüzyılı aşkın bir süre önce birbirinden ayrılmıştır.

²¹¹ Ruth Solie, “Feminism”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2.bs, c. 9 (Londra: Macmillan, 2001), 664’den aktaran Grant, *age*, 12.

²¹² Ruth Solie, “Introduction: ‘On Difference,’” *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship* (Berkeley ve Los Angeles: University of California Pres, 1993), 17’den aktaran Grant, *age*, 13.

İlk dalga, temel insan hak ve rollerinde reform yapmak için uğraşmış ve İngiliz feminist Mary Wollstonecraft(1759-99) tarafından *A Vindication of the Rights of the Woman*²¹³ adlı eserle temelleri atılmıştır. Wollstonecraft “kadınları cehalet ve tam bağımlılık konumunda bırakan eğitimsel kısıtlamaları hedef almıştır.”²¹⁴ Çabalarının temelinde kadınlara, erkeklere sunulan tüm hak ve statüyü de içine alan tam bir kişilik kazandırma arzusu yatıyordu. Bunun yanı sıra duyguyu kadınla, aklı erkekle bağdaştıran eski fikirleri değiştirmek ve toplumsal cinsiyet eşitliği için çalışmak da vardı.

Wollstonecraft’ı izleyen on dokuzuncu yüzyıl aydınları ise bu kavramları, kadınlar için eşit sivil özgürlükler, sosyal ses ve ekonomik olanakları da içine alacak şekilde genişlettiler. İlk Dalganın feministleri en fazla aklın, eğitimin ve bilimsel rasyonelliğin üzerinde durmuş, bazen “edinilmiş akıl” (*received wisdom*) denen geleneksel otorite kaynaklarını sorgulamadan kabul etmeyi reddetmiş, sivil özgürlüğü ve tüm insanlar için hümaniter reformları savunmuşlardır. Birleşik Devletlerde İlk Dalga 1920 yılında kadınlara seçme hakkı veren on dokuzuncu Anayasa değişikliğinin kabulüyle sonlandı.

Elli yıl sonra İkinci Feminizm Dalgası, toplumda kadınlara daha alt roller verilmesine neden olan fikir, varsayım ve çağrışımlara yönelik olarak ortaya çıktı. “Kadınların kurtuluşu” olarak da bilinen ikinci feminist dalgası 1963 yılında Birleşik Devletler ve Büyük Britanya’da Betty Friedan’ın *The Feminist Mystique* adlı kitabının yayımlanmasıyla başladı. Kitapta yazar, kadınların bireysel ailevi durumlarını dikkate almadan evleri dışında tam zamanlı işlerde çalışmasını savunuyordu.²¹⁵ “Kişisel olan politiktir” ibaresi Birleşik Devletlerdeki bilinç artırma gruplarının ortak sloganı haline geldi. Bu gruplar geleneksel siyasi kavramlara meydan okumaya, ataerkil sistemi sarsmaya, kadınların cinsel obje olarak görülmesini değiştirmeye ve kadınların eğitim ve kariyer hakkını teşvik etmeye

²¹³ *A Vindication of the Rights of the Woman with Strictures on Political and Moral Subjects* (Boston: Peter Edes, 1792); (New York: Bartleby.com, 1999), www.bartleby.com/144/ [21 Nisan 2006/05.01.2009]’den aktaran Grant, *age*, 13.

²¹⁴ Paula Bartley, *Votes for Women, 1860 – 1928* (Londra: Hodder and Stoughton Educational, 1998), ’den aktaran Grant, *age*.

²¹⁵ Friedan’ın İkinci Feminizm Dalgasına katkıları hakkındaki tartışma için bakınız Rosemarie Tong, *Feminist Thought: A Comprehensive Introduction* (Boulder ve San Francisco: Westview Pres, 1989), 22f’den aktaran Grant, *age*, 14.

çalışıyordu: “Bu sefer vurgu, eşit iş, eşit kariyer ve eşit eğitim olanakları için eşit hak üzerindeydi.” Bu akım ayrıca aile planlaması, kürtaj, çocuk bakımı, evlilikte tecavüz, aile içi şiddet, sosyal refah ve boşanma gibi konularla da ilgileniyordu.²¹⁶

1980 ve 90’larda feminist bilincin yeşerdiği bir kültürde doğan Üçüncü Dalga feministleri sahte teori, çok kültürlülük ve bireyler arasındaki farklılıklara eğildi. Fransız feminizmi ve özellikle kadın bedenine yaptığı vurgu, dekonstrüksiyon, postmodernizm ve postyapısalcılık gibi ideolojilerle birlikte bu son dönem feministleri üzerinde büyük etki yarattı.

Fransız feminizmi ise, Birleşik Devletler ve Büyük Britanya’daki toplumsal temelli hareketlerin aksine, entelektüelleri odağa almasıyla, ayrı bir çalışma alanı teşkil eder. Fransız feminizmi, kavrayış ve değişiklik aracı olarak gördüğü psikoloji ve dilde yoğunlaşır; bedeni ve kişinin sosyal ve cinsel kimliğini ele alır. Fransız çizgisi, feminizmi, “Derrida ve Foucault aracılığıyla Postmodernizm/Postyapısalcılığa götürmüştür.”²¹⁷ Aşağıda sıralanan Fransız feministleri bu kültürden çıkan farklı fikirleri örnekler. Buradaki tanımların kısalığına karşın aslında kavramların kendisi karmaşık ve değişkendir. Fransız feminizmi kategorisi yalnızca, Birleşik Devletler ve Büyük Britanya’da temelde toplumu vurgulayan önceki feministlerin tersine, Fransızların psikolojik ve zihinsel vurguya karşı eğilimlerini başkalaştırma aracı olarak kullanılmalıdır.

Anti-özcü Fransız filozof Simone de Beauvoir (1908-86) *Le deuxième sexe* (1949)²¹⁸ başlıklı klasik feminist metninde 1970’ler ve sonrasında vücut bulacak pek çok feminist çalışmanın temelini atmıştır. Ünlü cümlesi “Kişi kadın doğmaz, kadın olur / kadın doğulmaz, kadın olunur”²¹⁹biyoloji, cinsellik ve sosyal işlerselliğe (Lyotard/Butler) (*social performativity*) (performans olarak cinsel kimlik kuramı ya da “*performative theory*”, queer theory çalışmalarını radikal biçimde etkilemiştir) ilişkin bir soru yağmurunu başlatmıştır. Çünkü toplum Kadını annelik, duygusallık

²¹⁶ Helen Jones, *In her own name: A history of women in South Australia* (Adelaide, Güney Avustralya: Wakefield pres, 1994), Güney Avustralya Devlet Kütüphanesi için yazar tarafından kısaltılmıştır (North Terrace Adelaide, Güney Avustralya, 2001); aktaran Grant, *age*, 15.

²¹⁷ Beasley, *age*, 48’den aktaran Grant, *age*.

²¹⁸ Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, çev. H.M. Parshley (New York: Vintage Boks, 1974), ‘den aktaran Grant, *age*, 16.

²¹⁹ Sarah Gamble, *The Routledge Critical Dictionary of Feminism and Postfeminism* (New York: Routledge, 2000)’den aktaran Grant, *age*.

ve doğayla, Erkeği ise otorite, rasyonellik ve kültürle eşleştirir; yani Kadına ikinci derecede rol verir. Kadın sadece ikinci derecede değildir aynı zamanda biyolojik makyajından dolayı anormaldir, Erkeğin “olumsuz Öteki”dir. Kimin duyulacağını, neyin kabul edileceğini, neyin marjinalleştirilip, değersizleştirileceğini her zaman olmasa da genelde normallik belirler. Toplumun kendilerine biçtiği rolü sessizce kabul etmek yerine insanların kendi kimlik ve rollerini seçebileceğinde ısrar eden de Beauvoir batı ülkelerinin çoğunda olduğu gibi toplumsal yapıya meydan okur.

Jacques Lacan (1901-81) bir kişinin kimliğini biçimlendirmede şekillendirici bir rol oynayan dilin, bir kültürde birbiriyle ilişkili işaret, rol ve ritüelleri iletme yollarını inceler. Feminizme en çok yaklaştığı nokta ise içinde anlamın eril olarak yapılandırıldığı ve toplumsal açıdan bağlama oturtulduğu dilden dolayı kadınların toplumda sürekli yabancı olduğu inancıdır. Lacan’ın “Sembolik Düzen” terimi, her toplumu bir dizi ilişkili işaret, rol ve ritüelin yönettiğini öne süren antropolog Claude Lévi’nin çalışmalarından çıkmıştır. Dil, çocukların kendi öz-kimliklerini oluşturma aracı haline gelir. Bir çocuk Sembolik Düzeni toplumsal cinsiyet ve rolleriyle birlikte içselleştirdiği zaman²²⁰ topluma katılabilmektedir. Dr. Mary Klages şöyle yazar:

Sembolik Düzeninde bir pozisyon almak için toplumsal cinsiyetle işaretlenmiş bir kapıdan geçersiniz. Kızların pozisyonu erkeklerinkinden farklıdır. Erkekler Fallus’a (erkeklik organı) kızlardan daha yakındır... Bu (Erkek) Fallus, Tanrı düşüncesidir, ataerkil kültür düzenidir, nihai kültür fikridir, dünyadaki her şeyi yöneten pozisyonudur.²²¹

Lacan’ın fikirleri, özellikle Hélène Cixous ve Julia Kristeva’nın yazılarıyla can bulan düşüncelere sahip Fransız postmodern feministleri hem etkilemiş hem de kamçılamıştır.

Cixous (doğum 1937), erkek ve kadınların yazılarında kendi cinsiyetlerini ifade etme olasılığını keşfeder. Erkekler Sembolik Düzenin kesinlikle dayattığı standartlarla sınırlanmış bir şekilde yazar ki, bu tarz kültürün “babalar yasasını” tanımlar ve destekler. Diğer taraftan kadınlar “açık ve çoklu, değişken ve ritmik, zevk ve belki de

²²⁰ Rosemary Tong, *Feminist Thought: A Comprehensive Introduction* (Boulder, CO ve San Francisco: Westview Press), 220’den aktaran Grant, *age*, 17.

²²¹ Mary Klages (Online konferans, University of Colorado, Boulder. Son güncelleme, 8 Ekim 2001), www.colorado.edu/English/ENGL2012Klages/lacan.html [19. 04. 2006]’dan aktaran Grant, *age*.

daha önemlisi olasılıklarla dolu” bir biçimde yazarlar.²²² Cixous bu konuda şöyle der: “[Bir Kadının] yazını kenar çizgilerini belirtmeden ya da ayırt etmeden sadece akar gider... Kadın diğer dillerin konuşmasına izin verir –ne gizlilik ne de ölüm bilen 1000 dilin dili... Onun dili içermez, taşır; geri çekmez, mümkün kılar.”²²³

Julia Kristeva (doğum 1941) ise çocukların kendilerini ebeveynlerinden hangisiyle özdeşleştireceğini seçtiğine inanır. Otomatik olarak “femenini” kadınla, “masküleni” erkekle bağdaştırmaktan ziyade kendisini annesiyle özdeşleştiren erkek çocuklar “femenin” bir modla yazabilir ya da tersi. Kristeva’nın “annelik alanı” olarak adlandırdığı şey, Sembolik Düzenin doğrusal, sıralı zamanının aksine dairesel ve sonsuz zaman kavramıdır. Ritim, ses ve rengi vurgulayan ve söz dizim ile dil bilgisini kıran yazılar feminenlik sergiler ve bastırılmış değildir.²²⁴

Luce Irigaray ise kadın bedenlerinin özgürlüğün kapısını açan anahtara sahip olduğunu düşünür. Irigaray kadınların bir şekilde, asla dile dayanmayan bir biçimde kendi benliklerini bulmalarını ister. Dil, Kadınları eril kavram ve ifadeler kullanmak zorunda bırakırken, dolayısıyla da “[kadını] (eril) sübjenin oto-etkisine hizmet eden bir sistemin ya da anlamın tuzağına düşürür.”²²⁵ Irigaray’a göre kadın, erkekten tamamen farklıdır ve kendini erkeğin diline bağlı olmayan biçimlerde ifade etmelidir.

5.1.1. Özcülük

Diana Fuss, *Essentially Speaking* adlı kitabında birbirine taban tabana zıt iki felsefeyi açıklar: Birincisi: Özcülük “nesnelerin gerçek, doğru özüne duyulan inanç” – kimliği meydana getiren, değişmeyen, sabit özellikler (doğal özlerimiz biyolojimizden kaynaklanır) ve İkincisi: Konstrüksiyonizm (inşacılık), kimliğimizin sosyalleşme yoluyla şekillendiği düşünce.²²⁶

²²² Tong, *age*, 225’den aktaran Grant, *age*.

²²³ Hélène Cixous, “The Laugh of Medusa”, *New French Feminism*, Elaine Marks, Isabelle de Courtivron, 245 – 64 (New York: Schocken, 1981), 256’dan aktaran Rosemary Tong, *Feminist Thought: A Comprehensive Introduction* (Boulder, CO ve San Francisco: Westview Press), 225’den aktaran Grant, *age*.

²²⁴ Tong, *age*, 229 – 231’den aktaran Grant, *age*, 18.

²²⁵ Lucy Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, çev. Catherine Porter (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985), 32’den aktaran Tong, *age*, 227’den aktaran Grant, *age*.

²²⁶ Diana Fuss, *Essentially Speaking: Feminism, Nature & Difference* (New York ve Londra: Routledge, 1989), 4 -5’den aktaran Grant, *age*, 19.

Bazı feministler toplumsal yapının kişinin kimliğini etkileme şeklini vurgulamak adına biyolojik *cinsiyet* (*sex*) yerine toplumsal rolü gösteren *toplumsal cinsiyet* (*gender*) terimini tercih ederler. Joan Wallach Scott *Gender and the Politics of History* adlı kitabında “Son dönem feministlerin, toplumsal cinsiyeti, cinsler arasındaki ilişkinin toplumsal organizasyonu olarak tanımladığını” yazar.²²⁷ Bu tanıma göre biyolojik oluşumun, kişinin cinsiyetiyle neredeyse hiç ilişkisi yoktur. Scott şunları da ekler: “Toplumsal cinsiyet, siyasi ve toplumsal eşitlik vizyonu ile bağlantılı bir şekilde yeniden tanımlanmalı ve yapılandırılmalıdır.”²²⁸ Bu da yeni konuların tanımlanmasını, mevcut akademik çalışmaların temellerinin ve standartlarının eleştirel açıdan yeniden incelemesini ve toplumsal cinsiyetin bir inceleme kategorisi olarak dâhil edilmesini gerekli kılar.²²⁹ Geçmiş günümüzü biçimlendirdiği için tarihçilerin cinsel roller ve sembolizm üzerinde durması gerekir.

Ünlü kitabı *What Can She Know?*’un ikinci bölümünde feminist filozof Lorraine Code, eril özcülüğün özelliklerini ele alır: emprisizm/deneycilik, rasyonalizm ve nesnellik. Code şöyle yazar: “temel erilliğin özellikleri erkekler arasındaki farklılıkları ortadan kaldırır... güç, mülkiyet ve siyasi ayrıcalığı olan beyaz ve elit bir erkek grubunun tipik özellikleridir.”²³⁰ “Duyguların, bilginin yapılandırılmasında gerekli olabileceğini algılamak neredeyse imkânsızdır”²³¹ Eğer bilginin temelini sadece nesnel rasyonellik oluşturuyorsa, o zaman duyguculuk anormal olanı, ilgisiz “Ötekini” simgeler.

Üçüncü Feminizm Dalgası, feminen Ötekiliğin olumlu yanlarını belirlemeye çalışır; özcülük. Feminist bilimci Celia Roberts’ın “*Biological Behaviour? Hormones, Psychology and Sex*” başlıklı makalesi, özcülüğün, bilimsel ve psikolojik düşüncenin alanı ile etkileşiminden söz eder.²³² Klasik ve özcü uçları temsil eden biyolojik deterministler, bütün beyin ve davranışsal öğelerin doğrudan cinsiyet hormonlarından kaynaklandığına inanır. Bu görüşe katılmayan bilimciler ise

²²⁷ Joan Wallach Scott, *Gender and the Politics of History* (New York: Columbia University Press, 1999), 2’den aktaran Grant, *age*.

²²⁸ *age*, 50’den aktaran Grant, *age*.

²²⁹ *age*, 29’den aktaran Grant, *age*.

²³⁰ Lorraine Code, *What Can She Know?: Feminist Theory and the Construction of Knowledge* (Ithaca, NY ve Londra: Cornell Univ. Press, 1991), 54’den aktaran Grant, *age*, 20.

²³¹ *age*, 46’dan aktaran Grant, *age*.

²³² *National Women’s Studies Association Journal* 12/3 (Kasım 2000): 1-20’den aktaran Grant, *age*.

hormonların erkek ve kadın arasında çok az farklı davranışa neden olduğunu, asıl önemli farklılıkların toplum ve kültürden kaynaklandığını savunur.

5.2. Feminist Müzik Teorisi Bağlamında Dekonstrüktivizm, Postmodernizm, Postyapısalcılık

Bir feminist perspektif, akademisyenleri, analitik metodolojilerini geleneksel metodlarla kısıtlayanlardan oldukça farklı sorular sormaya yöneltir. Böylece feminist müzikoloji, alan dışında sınırları genişletecek ve müzik analizine konu verecek - Dekonstrüktivizm, Postmodernizm, Postyapısalcılık ve Performativity (icra) gibi – önemli felsefelere dikkat çeker.

Müzikolog Ruth Solie konuya ilişkin şöyle der:

Hiç şüphe yok ki şimdiki haliyle akademik feminizm, postmodernizm olmasaydı bu şeklini alamazdı... Postyapısalcılık ve Dekonstrüktivizmle birlikte yeni akademik yaklaşımlar zincirine kültürel ve postkolonyal çalışmalar ile *queer* teori de eklendi... bütün bu analiz çeşitleri temelde kültürdeki farklı güç ilişkilerinin rolü ve sunum şekilleriyle birlikte, anlamı meydana getiren toplumsal süreçlerle ilgilenir... toplumsal kimlik, neyin bilindiğini, bilginin nasıl kullanıldığını ve sunumun nasıl yapıldı, nasıl yorumlandığını kapsar.²³³

5.2.1. Dekonstrüksiyon

Jacques Derrida (1930-2004) evrensel ve değişmeyen gerçeklerin varlığına karşı çıkar ve Ötekiliğin (*Otherness*) olumlu yönünü vurgular. Derrida'ya göre karmaşık kültürel kodlar yüklenmiş olan dil, belli bir bağlamda yalnızca tek anlam içermez. Dolayısıyla dilin bütün insani deneyimleri içine alabilmesi için Dekonstrüksiyon'dan²³⁴ geçmesi ve bütün sabitlenmiş anlamların sorgulanması gerekir. Derrida dildeki gizli toplumsal kodları ve insanlığı biçimlendirdiği ve tanımladığı pek çok biçimi açığa çıkarmaya çalışır. Örneğin karşıtlarıyla eşleştirilen zıt ikilikler genelde kadınlara ya da onlarla özdeşleştirilen değerlere karşı ayrımcılık içerir.

²³³ Solie, "Feminism", 665'den aktaran Grant, *age*, 21.

²³⁴ Dekonstrüksiyon/yapıbozum.

Dekonstrüksiyon, mevcut tarihi bilgi ve bilimsel doğruları sorgulayarak ve psikoloji ve eleştirel araştırma ile birlikte çalışarak en büyük etkilerden birini akademik feminist bilim üzerinde göstermiştir. Joan Wallach Scott feminist bilim adamlarını “analiz yöntemlerini gözden geçirmeye, kanılarını açıklamaya ve değişimin nasıl olduğu hakkında ne düşündüklerini anlatmaya” çağırır.²³⁵ Ayrıca şöyle ekler: “Anlama ulaşmak için kişisel özneyi olduğu kadar toplumsal organizasyonu da ele almalı ve bunların ilişkilerinin doğasını ortaya çıkarmalıyız. Çünkü her ikisi de toplumsal cinsiyetin nasıl işlediğini ve değişimin nasıl gerçekleştiğini anlamamız için gereklidir.”²³⁶ Eleştirel bir feminist, kadın/erkek farklılıklarının işleyişini düzenli olarak değerlendirmek; nihai “gerçeğin” varlığını kabul etmemek zorundadır. Amaç benzerlik değil, içinde “farklılığın eşitlik demek olduğu” daha karmaşık, tarihi olarak değişken bir çeşitliliği kabul etmektir.²³⁷ Tarihçiler mevcut kanılara özellikle de tarihin “yaşanmış gerçekliği sadakatle belgelediği” kanısına meydan okumalıdır. Bu, gerçek bir dekonstrüktif, feminist duruştur.

5.2.2. Postmodernism

Çoklu ve karmaşık süreç ve yorumları kapsadığı için tanımlaması zor olsa da postmodernism feminist akademik düşünceyi son derece etkilemiştir. Jean-François Lyotard (1924-98) postmodern yaratıcılığın önceden belirlenmiş hiçbir kurala göre işlemediğini ve hiçbir kategoriye göre yargılanamayacağını belirtmiştir. Çoğulculuk, eklektisizm ve rölativizm, postmodern düşünce süreçlerini tanımlayan kavramlardan sadece bazılarıdır. Postmodernizm sınırları siler (örneğin elit sanat ile popüler kültür arasındaki) ve teknoloji, anti-elit ile çoklu yorum kabulüne karşı açıklık/tarafsızlık sergiler. Bu çoklu yoruma dinleyici ve okuyucu da dâhildir. Feministlere göre postmodernizm, yeni ve değişken fikirler de dâhil, gelenek üzerinde yorum yapılabilecek bir forum olarak görülür.

Ruth Solie, günümüzdeki haliyle akademik feminizminin, postmodernist düşünce bütünü olmadan bu hale gelemeyeceğini belirtir. Postmodernizm, Post-yapısalcılık ve dekonstrüksiyonla birlikte kültürel ve post-kolonyal çalışmaları ve *queer* teoriyi

²³⁵ Scott, *age*, 5’den aktaran Grant, *age*, 22.

²³⁶ *age*, 42’den aktaran Grant, *age*.

²³⁷ *age*, 174’den aktaran Grant, *age*. Bu kavram sadece kadın/erkek ilişkileri için değil aynı zamanda ırk, etnik köken ve sınıf ilişkileri için de geçerlidir.

içine alır. Ancak ne bu akımlar ne de feminizm, tamamen postmodernizm ile tanımlanamaz. Ancak tümü ortak ilgi ve yargılara sahiptir ve hepsi, anlamı oluşturan sosyal süreçler, kültürdeki farklı güç ilişkilerinin rolü ve ifade biçimleriyle ilgilenir.

Feminizm ve postmodernizm, ideolojilerin metinler ya da sanat yapıtları gibi ifadeler aracılığıyla yeniden üretilme biçimlerine karşı yoğun bir ilgiyi paylaşır. Bu tutum, feminist müzikolojide- örneğin çok tartışılan cinsiyet etkileşiminin bir ifadesi olarak düşünülen, klasik sonat formunun hâkim ve pasif temalar arasındaki bir etkileşimi içerip içermediği sorusunda ya da kadınların operadaki müzikal ifadeleri üzerine yapılan araştırmalarda- oldukça görülen bir etkinliktir. Bir müzikal yapıtı bu şekilde yaklaşmak ve boylesi bir okuma yapmak, geleneksel ‘absolute müzik’ anlayışına meydan okumayı gerektirir.

Postmodern düşünce, feminizmin özel yaşamla kamusal yaşam arasındaki ayrılığı reddedişine yakın olup, sınırları aşmaya meyillidir. Bu duruma en güçlü katkılardan biri, senteze dayalı ve bütün disiplinleri kapsayan bir eleştirel teoriyle sonuçlanan radikal disiplinlerarasılıktan gelir. Postmodernizm, tartışmaları çözmeyi reddetme prensibi nedeniyle siyasi açıdan belirsizlik içerirken; feminizm, net bir etik bağlılık üzerinde ısrarcıdır.

5.2.3. Postyapısalcılık

Michel Foucault (1926-84) toplumsal ilişkilerde güç üzerine çalışmalar yapmıştır. Foucault, “büyük anlatıcıları’...görünüşler, dönemler, eğilimler, olay dizileri evrenini... kısacası tarihte neyin *hakiki/öz* olduğunu bulma olasılığını...” reddetmiştir.²³⁸ Onun bakış açısına göre insanlar güce sahip değildir, ondan ziyade hareketlerinde ve toplumsal ilişkilerinde güce başvururlar.²³⁹ Tek bir merkezi kuvvet yerine yer değiştiren, parçalara ayrılan ve karışık kuvvetler olan anlam ve güç kavramı postyapısalcılığı örnekler. Feministler postyapısalcılığın güç psikolojisini özellikle cinsi iktidarı olan bir kavram olarak görürler. Kadınlar toplumsal ve kişiler arası güç ilişkilerini değerlendirmeyi seçebilir ve kendi adlarına güç uygulayabilirler. Güç çoklu ve değişken olduğu için kadınlar, güç ilişkilerini kaydırıp, yeniden

²³⁸ Andy Blunden, “PostStructuralism”, <http://home.pacific.net.ua/~andy/works/foucault.htm>’den aktaran Grant, *age*, 23.

²³⁹ Beasley, *age*, 20’den aktaran Grant, *age*, 24.

dengelemeye ve gücün kendi gerçekliklerini şekillendirme potansiyeline ilişkin bilinci arttırmaya çalışabilirler.

Postyapısalcı bir görüşe göre, kadınlar (ve erkekler) kendi kimliklerini seçebilir. Çünkü benliklerini önceden belirleyen, önceden inşa edilmiş bir özleri yoktur. Bazı yazarlar, toplumsal cinsiyetin kültürde ‘performatif’ (Judith Butler) ya da ‘temsili’ (Teresa de Lauretis) uygulamaları ifade ettiğini düşünerek, cinsiyeti öğrenilmiş bir olgu olarak görmekte ve cinsiyet kavramlarının neden zamana göre değişip kültürlere göre farklı şekiller aldığını açıklamaktadır. Yirminci yüzyılın sonlarında Birleşik Devletler’de feminist Judith Butler tarafından öne atılan bu kavram özellikle toplumsal cinsiyet *performativity*²⁴⁰ fikrini etkilemiştir.

Çağın önde gelen radikal feministlerinden biri olan Judith Butler kişinin toplumsal cinsiyetinin sabit olmadığını, aksine akışkan ve değişken olduğunu savunur. Butler, *Gender Trouble*’da şöyle yazar: “toplumsal cinsiyet ifadelerinin altında yatan bir toplumsal cinsiyet kimliği yoktur aslında... kimlik, tam da kendi sonuçları olduğu söylenen ‘ifadeler/dışavurumlar’ tarafından meydana getirilir.”²⁴¹ Profesör David Gauntlett, Butler’in kitabında savunduğu bu fikirleri özetler:

Toplumsal cinsiyet bir performanstır; evrensel anlamda *kim olduğundan* çok belli zamanlarda *ne yaptığınızdır*. Butler, geleneksel olsun ya da olmasın bir toplumsal cinsiyet performansına güvendiğimizi savunur; dolayısıyla toplumsal cinsiyet performansı *sergileme* sorunu değil, performansın alacağı biçimdir. Bu konuda farklı olmayı seçerek toplumsal cinsiyet normlarını ve maskülen/feminen ikiliğini değiştirebiliriz. Bu şekliyle kimlik düşüncesi serbestçe hareket eder ve bir “öz”e bağlı değildir. Ondan ziyade bir performans, *queer teorisinin* kilit fikirlerinden biridir. Bu açıdan bakıldığında kimliklerimiz, toplumsal cinsiyet yüklenmiş olsun ya da olmasın, kendine ait içsel bir “öz” değil, performanslarımızın dramatik (nedeni değil) *sonucudur*.²⁴²

²⁴⁰ Gender performativity; toplumsal cinsiyet performansı/icrası ya da cinsiyet işlerselliği olarak çevrilebilir.

²⁴¹ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990), 25’den aktaran Grant, *age*.

²⁴² David Gauntlett, (1998), <http://www.theory.org.uk/ctr-butl.htm>’den aktaran Grant, *age*, 25.

Butler'in *performativity* hakkındaki bu görüşleri De Beauvoir'da da görülür; Beauvoir "toplumsal kadın" kişilik listesine sadece eş ve anneleri değil, fahişeleri de ekler.²⁴³

5.3. Müzikolojinin Disiplinlerarasılık Özelliği

Disiplinlerarası araştırma, feminist çalışmalardaki en büyük yeniliklerden ve feminizmin müzik çalışmalarına nasıl yöneldiğinin en doğru örneklerinden biridir. Dekonstrüktivist, postmodernist, postyapısalcı feminist makaleler hakkındaki yine feminist olan yazılar sonucunda ortaya çıkan eleştirel duruşlarla birlikte feminist müzik, özellikle müzikoloji, müzik teorisi ve performansı olmak üzere son yıllara kadar birbirinden ayrı olan disiplinleri bir araya getirmiştir.

Müzik kuramcılarının çalışmalarının hiçbir pratik uygulama içermediği görüşü hâkimdir. Bu görüş özellikle kuramcılarının çalışmalarının aşırı derecede entelektüel ve performanstan uzak olduğunu düşünen yorumculara aittir. Müzik kuramı/teorisi, yorumcuları ve müzikologları olmak üzere, bu üç disiplin içinde disiplinlerarası çalışmaya en fazla açık olanın müzikologlar olduğu belirtilebilir. Bu nedenle, müzikologların, feminist konulara diğer kuramcılardan önce eğildiği görülür.

Patrick McCreless'e göre müzikoloji ile müzik teorisinin paylaşacak çok şeyi vardır. "Analizin yoruma, yapının hermenotiklere²⁴⁴ dönüştüğü kavşakta, ...metodolojilerin çoğulluğunun doğal olarak analitik, eleştirel ve tarihsel düşünmeye götürdüğü müzikal çalışma alanında buluşurlar."²⁴⁵ Analiz ve yorumun kesiştiği yerde, tarihsel farkındalık analizi derinleştirip zenginleştirebilir; analiz de eleştirel tarihsel yorumu...

Bu "Yeni Müzikoloji" müzikte bağlamsallığı ve temsili savunurken müziğin kültürel ve tarihi bağlamdan ayrılabilceği fikrini de reddeder. Kadın meselelerinin yanı sıra,

²⁴³ Tong, *age*, 210'dan aktaran Grant, *age*.

²⁴⁴ *Hermeneutics*: yorumbilgisi/yorumsama/tefsir ilmi. 19.yy'da ortaya çıkan anlam bilim teorisidir. Metnin detaylı okumasının ve incelenmesini vurgular. Araştırmacı metindeki anlamı keşfetmeye çalışır. Metni çalışırken her okuyucu metne kendi öznel deneyimini getirir. Okuyucu metni bir bütün olarak özümsemeli, sonra da parçaların bütüne nasıl bağlandığını anlamaya çalışmalıdır. Diğer bir deyişle, gerçek anlam nadiren yüzeyde görünürdür. Kişi gerçeğe, metnin detaylı bir çalışması ile ulaşır.

²⁴⁵ Patrick McCreless, "Music Theory and Historical Awareness", *Music Theory Online (MTO)* 6:30 (Ağustos, 2000), <http://mto.societymusictheory.org/issues/issues.html>'den aktaran Grant, *age*, 28.

etnomüzikoloji, siyahların müziği ve popüler müzik gibi önceden dışlanmış alanlara da kucak açar. Milliyetçilik, stil ve tür gibi geleneksel konulara ek olarak sınıf, çağ, etnisite ve toplumsal cinsiyet farklılıkları gibi güçle ilgili konuları da içine alır. Yeni Müzikolojiyle bilimsel anlamda ilgilenmek, hem cinsiyetleştirilmiş bir sosyal düzen ürünü hem de bir bildirisi olarak müzik hakkında eleştirel çalışmalar yapmayı, kadın müziklerinin yeniden önem kazanmasıyla ilgili çalışmaları; ayrıca hem kadın hem de erkeklerin bireysel eserlerindeki toplumsal cinsiyeti yorumlamanın -ya da ona direnmenin-, performativite, müzik yapımı ve *queer* çalışmalar üzerindeki sosyal bağlam etkisinin, edinilen bilgeliğin, estetik değerleri yöneten standartların, yetenek ve zekâ kavramları ile kanon oluşum sürecinin eleştirel incelemesini kapsar. Bütün bunlar Alman estetikçi Eduard Hanslick (1825-1904) tarafından ortaya atılan “salt müzik” (*Absolute music*) düşüncesi başta olmak üzere belli başlı on dokuzuncu yüzyıl müzikoloji kavramlarından uzaklaşmayı temsil eder. Hanslick’e göre doğru müzik, yalnız kendisiyle ilişkili olarak anlaşılmalıdır. Müzikal aralık müzik dışı çağrışımlarla değil sadece tonal olarak ilerleyen formlarda yatar. Bu görüş, rasyonel Aydınlanmacı değerlerin müzik estetiğini nasıl etkilediğinin açık bir örneğidir. Buna karşılık Ruth Solie “soyut ve ‘eksiksiz’ olarak algılanması istenen bir müziğin doğuşunun, başlı başına tamamen kültürel anlamla yoğrulmuş bir fenomen olduğuna” dikkat çeker.²⁴⁶ İngiliz müzikolog Daniel Chua ise şöyle der:

Salt müzik (*Absolute music*)...ayrımcılık yapar. Gerçekten de kendisini ayrı tutarak tanımlar. “Müzik dışı” (*extra-musical*) kategorisi ise on dokuzuncu yüzyılda “salt müziğin” olumsuz ötekisi olarak ortaya atıldı... Bu saltlık ideolojisinde tarih müziğin dışında kalır... Bu saltlık gerçeğin bir koşulu değildir... Tarihiyi susturmak için tasarlanmış bir stratejidir. Sonuçta tarifi imkânsız derecede yüce bir müziğe uygun tek cevap sessizliktir.²⁴⁷

Feminizm, Dekonstrüktivist, postmodernist, postyapısalcı gibi düşünce akımlarıyla birlikte yenilenmeyi ve feminizm geleceğini etkileyecek diğer yakından ilgili entelektüel akımlarla etkileşimini sürdürmektedir. Anlayışını hem erkek hem de kadın deneyimlerine uygulamayı öneren bir feminist düşünce uzantısı olarak

²⁴⁶ Solie, “Feminism”, 665’den aktaran Grant, *age*, 29.

²⁴⁷ Daniel K.L.Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning* (Londra: Cambridge University Pres, 1999), 4 – 5’den aktaran Grant, *age*.

‘toplumsal cinsiyet’ çalışmaları giderek önem kazanmaktadır. Bazı feministler, cinsiyetin analitik kavram olarak oynadığı güçlü rolün farkına varıp, akademik feminizmi daha geniş bir arenaya taşıyacağını düşünerek bu gelişmeyi iyi karşılamaktadır. Diğerleri ise feminizmin eleştirel üstünlüğünü arka plana atma ve kadınları eski görünmezlik çağına geri gönderme eğiliminden korkmaktadır. Biyolojik ve toplumsal cinsiyet ile cinselliğin etkileşimi ise dominant kültürdeki ‘maskülen’ ve ‘feminen’ olmak üzere sadece iki kategoriye sahip uygulaması nedeniyle özellikle teorik ve estetik sorular ortaya atmaktadır. *Queer* teorisi bilimcileri ile feministler (çoğu her ikisi de) pek çok başat sorunun ortak olduğu bu alanda sık sık birlikte çalışmaktadırlar.²⁴⁸

Feminizm, ırk, etnik köken ve sosyal sınıf çalışmalarıyla ilişkisini de yeniden değerlendirmektedir. Güç ilişkilerinin rolünü ortaya koyan bir kültürel üretim teorisi geliştirme eğiliminde olan feminizm –diğer disiplinlerde olduğu gibi müzikolojide de- cinsiyet sistemiyle ortaklaşa çalışan diğer sistemlerin varlığını fark etmiştir. Feminizmin akademik ve aktivist açımları genişledikçe, müzikoloji de kültürel relativizm sorunu ile cinsiyet ve cinselliğin diğer toplumsal hiyerarşi biçimleriyle ilişkisi konusuyla gittikçe daha fazla ilgilenmektedir.

Müzikologlar, Batı kanonunun yeniden yorumlanması bağlamında kadın bestecilerin katkılarının disiplinlerarası ve sosyo-kültürel bağlamda incelemesi gerekliliğini benimsemişlerdir. Kadın bestecilerin “müzikal sesi” için arayışlar ilk olarak Nancy Reich ve Marcia Citron tarafından Clara Wieck Schumann ile Fanny Mendelssohn Hensel’in hayatları ve eserlerine ilişkin tarihsel kayıtlarda bildirilmiştir. Feminist eleştirinin canlanmasıyla birlikte sıklıkla *queer* teorisi olarak ifade edilen eş-cinsiyete yönelme, psikolojik göstergeler ve bunların müzikal kompozisyonla ilişkisi, toplumsal cinsiyetin biyolojik kodlaması ve kadınların müzik alanında maruz kaldığı ataerkil baskılar gibi 21.yüzyılın önde gelen yönelimlerini de içeren ilgili alt-disiplinler ortaya çıkmıştır.

²⁴⁸ Ruth A. Solie, <http://www.oxfordmusiconline.com> [05.07.2009].

5.3.1. Feminizm ve Müzikoloji

Feminist akademisyenler söz konusu olan bu farklı ve karmaşık felsefi meseleleri farklı şekillerde kullanır; bununla birlikte çoklu yorumlar ve disiplinlerarası perspektifler akademik feminist yönelimlere olanak tanır. Birbiriyle ilişkili ve birbirine bağlı pek çok düşünce sistemi, bireysel ve birleştirilmiş karmaşıklıklarıyla birlikte spesifik bir feminist müzik estetiğini tanımlamayı zorlaştırır. Bu yargı özellikle kadın bestecilerin cinsiyetlerinden sıyrılarak beste yapıp yapmadığı, müzik hakkında yazıp yazmadığı, yorumlayıp yorumlamadığını belirleme çabalarında görülür. Bazı araştırmacılara göre feminist müzik estetiğini tanımlamak risk yaratmak olabilse de olasılıkları keşfetmek, kadınların müziğe katılımlarıyla ilgili heyecan verici ve önemli konular açar.

Feministlerin (özellikle Mary O'Brien'ın) kullandığı *erkek egemen* terimi, erkekler tarafından ve erkekler hakkında yazılan kanonik tarihlerin ve teorilerin, erkek bakış açısını evrensel deneyim ve gerçeklik olarak gösterdiği düşünce biçimine işaret eder. Feministler tarihi ve kültürel düşünceyi yeniden yazar, tanımlar ve oluşturur. Amaçları “mevcut teorik bilgilerin taraflı ve cinsiyet temelli özelliğini” tamir etmektir.²⁴⁹

Bazı akademisyenler mevcut metinlere kadın hikâyeleri ve müziklerini eklemeye çalışmaktadır. Diğerleri bu yaklaşımı “kadınları ekle ve karıştır” şeklinde adlandırır; bu onlara göre aslında aşağılayıcı bir tasarıdır, çünkü önceden var olup, erkekler tarafından tanımlanmış metinlerle başlar. “Ekle ve karıştır” fikrini reddedenler eleştiriye ve inkârı seçer. Onlar “*herstory*” (history yerine önerilen bir kelime oyunu; “kadının tarihi”, erkeğin tarihine alternatif olarak) yazmaktadırlar. Chris Beasley'nin “boz ve dönüştür” dediği üçüncü yaklaşım ise geleneksel düşüncenin, feminist ihtiyaçları açığa çıkardığı fikrinden başlar.

Feminizmin kendisini kadınların iyiliğine ve ‘kişisel siyasidir’ mottosuna adanmasıyla paralel bir şekilde müzikal feminizm de çeşitli müzik mesleklerinde belirgin aktivizm içerir. Pek çok toplum, kadınların meslekteki ekonomik durumu ve gelişimini izleme zorunluluğuyla komiteler kurmuştur. Yorumcular ve besteciler kadın müziğini teşvik etmek amacıyla organizasyonlar düzenlemekte, olanak ve

²⁴⁹ Beasley, *age*, 5'den aktaran Grant, *age*, 26.

başarılarla ilgili iletişimi artırmak için dergi ve bültenler yayınlamaktadır. Kadın besteciler için daha fazla olanak sağlamak üzere özel girişimlerde bulunmaktadırlar. Feminist yayın şirketleri, kadınların kayıtlı ve yayımlanmış müziklerini içeren referans kitapları ve kataloglar, müzikleri ile çeşitli yerlerde düzenlenen müzik festivalleri kadınların müziğini tanımakta ve bu konuyla ilgili bilgiyi yaymaya yardımcı olmaktadır.²⁵⁰

5.3.2. Feminist Müzik Eleştirisi ve Postmodernizm

Lawrence Kramer *Classical Music and Postmodern Knowledge* adlı kitabında müzik ve postmodernizmi birlikte ele alır. İçeriğinde feminist teori, bilginin arkeoloji ve genealojisi (soy ağacı), psikanaliz, ideoloji eleştirisi, neopragmatizm, cinsellik tarihi ve popüler kültür çalışmaları bulunmaktadır. Kramer, postmodernizmin tanımını Lyotard'dan alır: "...rasyonel anlayışın geleneksel temellerinin-birlik, tutarlılık, genellik, bütünlük, yapı-uygunluklarını olmasa da otoritelerini kaybettiği kavramsal düzen."²⁵¹ "Postmodern anlayış stratejileri...sadece estetiklerini değil ayrıca sosyal ve kavramsal sorumluluklarını da karşılayacak sanat eleştiri ve tarihçilik araçları sunar."²⁵²

Müzikal postmodernizm geçmiş ile şimdi arasındaki sınırları yıkan, yapısal birliğe daha az odaklanan ve popüler müziğin toplumdaki yerini tanıyan bir müzik tarihi görüşü sunar. Kültürel, toplumsal ve siyasi bağlamlar besteci, dinleyici ve yorumcu açısından anlamı tanımlar; böylece müziği anlamak için çoğul yorum gerekir.²⁵³ Bu postmodernist bakış "sadece müziği anlam eksikliğinden kurtararak değil ayrıca böyle bir eksikliğin var olduğu illüzyonunu övmeyi bırakarak insan ilgilerini tatmin eder."²⁵⁴

Feminist bilim, yeni müzik yorumu ve analizi yolları bulma potansiyelini araştırır. Bu yaklaşım, disiplinler arası yaklaşımlar ve daha önce gerçek olarak kabul edilmiş olanı sorgulamayı gerektirir. Söz konusu "edinilmiş aklın" genişletilmesi, üzerinde

²⁵⁰ Ruth A. Solie, <http://www.oxfordmusiconline.com> [05.07.2009].

²⁵¹ Lawrence Kramer, *Classical Music and Postmodern Knowledge* (Berkeley, Los Angeles ve Londra: University of California Pres, 1995), 5 - 6'dan aktaran Grant, *age*, 33.

²⁵² *age*, den aktaran Grant, *age*.

²⁵³ Lawrence Kramer, "The Nature and Origins of Musical Postmodernism", *Postmodern Music/Postmodern Thought*, ed. Judy Lochhead, Joseph Auner (New York ve Londra: Routledge, 2002): 13 – 26'dan aktaran Grant, *age*, 34.

²⁵⁴ Kramer, *Classical Music and Postmodern Knowledge*, 25'den aktaran Grant, *age*.

yeniden çalışılması ve belki de atılması gerekebilir. Bu tür kararlar bir analistten diğetine, bir çalışmadan ötekine hatta bir incelemecinin bir çalışmasından diğetine değışiklik gösterebilir. Feminist analizci ve yorumcu, müzik dışındaki geniş bir felsefe ve sosyoloji paletine uzanmalı ve sürekli olarak kendi bilgi temelini genişletmeye çalışmalıdır.

Nochlin, “neden hiç büyük kadın sanatçı (ya da besteci, matematikçi, felsefeci...) yok” sorusunun, kadın sorunu denen meseleyle ilgili hemen hemen bütün tartışmaların arka planında suçlayıcı bir biçimde ınladığını belirttiğinden ve bu soruyu yanıtlamak için başvuru olan yollardan birinin, kadınlık durumunun ve deneyimlerinin kendine özgü koşullarına dayanan, hem biçimsel hem de anlatımsal nitelikleri açısından farklı ve ayırt edilebilir bir kadın üslubunun varlığını kanıtlamaya çalışmak olduğunu vurgular:

Kadınların, dolayısıyla kadın sanatçıların, toplum içindeki deneyimleri ve koşulları erkeklerinkinden farklıdır ve elbette kadınlık deneyimini ifade etmek adına bilinçli olarak bir araya gelen bir grubun ürettiğı sanat, üslup açısından, kadın sanatı olmasa da en azından feminist sanat olarak tanımlanabilir. Söz gelimi Tuna Okulu mensupları, Caravaggio’nun ardılları, Pont-Aven’de Gauguin’in etrafında toplanan ressamlar, Mavi Süvariler ya da kübistler, üslup ya da anlatım bakımından açıkça tanımlanabilen belli özelliklere sahiptirler, oysa genel olarak kadın sanatçıların üslupları arasında bağ kuracak ortak bir “kadınlık” paydası söz konusu değildir. Mary Elmann’ın, “Thinking About Women” adlı kitabında ... ortaya koyduğu gibi, bu durum kadın yazarlar için de geçerlidir. ...George Sand, George Eliot, Virginia Woolf, Gertrude Stein, Anais Nin, Emily Dickinson, Sylvia Plath ve Susan Sontag’ın meitnleri arasında bir bağ kuracak ortak bir kadınlık özü söz konusu değildir. Kadın sanatçı ve yazarların, her durumda, birbirlerinden ziyade, aynı dönemde yaşadıkları sanatçılara ve yazarlara yakın oldukları gözlenir.²⁵⁵

Kadın sanatçılara özgü olduğu iddia edilen bazı özelliklerin, erkek sanatçıların yapıtlarında da varolduğunu, bununla birlikte, bu özelliklerin (hoşluk, incelik, zarafet, içe dönüklük, kırılganlık gibi) bir dönem stilinin hakim özellikleri olabildiğı bilinmektedir. Bu nedenle sanatçıya ve yapıtına dair özellikler ya da konu seçileri,

²⁵⁵ Nochlin, *age*, s. 123,124.

özünde kadındı ya da erkeksi olarak nitelendirilebilecek bir üslubun göstergesi sayılamaz:

Kadın sanatçıların daha içe dönük, daha kırılgan, ... oldukları öne sürülebilir. Madem “erkeklik” ve “kadınlık” ikiliği temelinde değerlendirme yapıyoruz, öyleyse 18. yüzyıl Fransası'nın Rokoko üslubunun toptan “kadınsı” olduğunu söylemek daha uygun değil midir? Hoşluk, incelik, zarafet gibi özellikler kadınsı bir üslubun yapıtaşlarını oluşturuyorsa, o zaman Rosa Bonheur'ün *At Panayırı* resminde bir narinlik, Helen Frankenthaler'in dev tuvallerinde de bir zarafet, bir içe dönüklük bulmamız gerekirdi, ama nedense yok. Kadınlar ev içi yaşam sahnelerine ya da çocuk temalarına değinmişlerse, Jan Steen, Chardin ve empresyonistler de değinmiştir - Morisot ve Cassatt kadar Renoir ve Monet de bu tür konuları resimlemiştir. Sonuç olarak belli konuları seçmek ya da belli konuları seçmemiş olmak belli bir üslubun, hele hele özünde kadınsı olarak nitelendirilebilecek bir üslubun göstergesi sayılamaz.²⁵⁶

Sanat yapıtında cinsiyete dair göstergeler olduğunun savunulması ve yapıta dair kimi öğelerin kadınsı ya da erkeksi olarak kodlanması eğilimindeki sorunun, feministlerin, kadınlığın ne olduğuna dair anlayışından değil, sanatın ne olduğuna dair, çoğunluğun paylaştığı yanlış anlayışından kaynaklanır:

Sanatın bireysel, duygusal deneyimlerin doğrudan, kişisel bir ifadesi, kişisel yaşamın görsel yollarla ifade edilmesi olduğu şeklinde saf bir görüş taşıyorlar. Sanat çoğu zaman hiç de böyle bir şey değildir, büyük sanatsa hiç değildir. Sanat üretimi, zaman içinde tanımlanmış belirli uzlaşımlara, şemalara ya da kod sistemlerine az çok dayanan ya da bunlardan bağımsız olan, kendi içinde tutarlı bir biçim dilini gerektirir ve bunların ya eğitimle, çıraklıkla ya da uzun süren bireysel deneylerle öğrenilmiş ya da edinilmiş olması gerekir.... sanat ne dokunaklı bir yaşam öyküsü ne de kişisel sırların fısıldandığı bir iç dökme aracıdır.²⁵⁷

Yapıt, algılayan kişiye bir erkek ya da kadın eseri olduğunu hazır şekilde göstermez. Duygusal, hafif ve melodik varsayılan kompozisyonlar aynı derecede Debussy'ye, Mozart ya da Cecile Chaminade'e ait olabilir. Carol Ann Weaver'a göre “feminist estetiği kanunlaştırmak sanal ve hatta zalimce olabilir... Beethoven dolce yazabilir,

²⁵⁶ Nochlin, *age*, s. 124.

²⁵⁷ Nochlin, *age*, s. 124, 125.

Bach cantabile.”²⁵⁸ Böyle bir fikir, kadınların/erkeklerin görsel-uzamsal yeteneklerini ya da zihinsel yapılarının kalıtsal olduğu varsayılan yönlerini karşılaştırma çabalarıyla mantıklı kılınmaz. Özcülüğün bu tartışmada yeri yoktur ve bu durum “kör dinleme/analiz” yoluyla anlaşılabilir. Müzik, mantık ya da kompozisyon ekolü açısından sınıflandırılıp ayrılabilen, bireysel ve özel bir tasarımdır; cinsel “tipleştirme” temelinde değerlendirilemez ve cinsiyet belirtmez.

5.4. Müzik ve Cinsiyet Semantiği²⁵⁹

Müzikte cinsiyet etkisi üzerine ilk araştırmalar, erken dönem marjinal kadın bestecilerin yaşamları ve eserlerini inceleyen feminist bilimcilerin çabalarıyla oluşmuştur. Unutulmuş biyografilerin ve kompozisyonların gün ışığına çıkarılması, eleştirmenleri söz konusu besteciler ve eserlerini geri plana iten toplumsal kısıtlamaları düşünmeye yönlendirmiştir. Buradan hareketle kadınların 20. yüzyıla kadar erkeklere tahsis edilen eğitim kaynaklarından yararlanmasının önündeki ailevi, kurumsal ve finansal engeller; müzik eğitiminin cinsiyet temelli doğası; müzikal yetenek ve yaratıcılık kavramları ile müzik repertuarlarının oluşumundaki cinsiyet rolleri hakkında araştırmalar yapılmaya başlanmıştır.

Bu araştırmaların bir kısmı, cinsiyet konusunun, müzik eserine bağlanan ya da eserin içinde meydana gelen bir çeşit semantik içerik olduğunu öne sürer ve bu nedenle müzikte cinsiyetle ilgili çoğu eleştirel inceleme 17. yüzyıldan sonraki edebi metin içeren repertuar, özellikle opera ve şarkılar hakkındadır.

Çalgısal müzikte semantik içerik araştırması, edebi metin olmadığından, sorunlu bir alandır. Pek çok eleştirmen, yorumcuların cinsiyet temelli bir dile atıfta bulunduğu pasajlar belirlediğini iddia eder ve belli eserlerin formal ve teknik yapısının analizinde bu cinsiyet temelli pasajlardan yola çıkar. Örneğin, 19. yüzyıldan bu yana çoğu teorisyen, sonat formlarındaki birinci ve ikinci tema arasındaki ilişkiyi cinsiyete işaret eden terimlerle açıklamışlardır: A.B.Marx ve Vincent d’Indy ‘maskülen’ ve ‘feminen’ karakterlerin zıtlığını tanımlar; Schoenberg ilk temanın tonik tonunu

²⁵⁸ Weaver, Carol Ann. “Themes in Women’s Music: Consciously Feminine?”. *With A Song in Her Heart* başlıklı Konferansta sunulan bildiri. 11-12 Mart, 1994. Windsor: University of Windsor., sf.3.

²⁵⁹ Anlambilim, gösterge bilimin bir kolu.

‘ataerkil bir kural koyucu’ olarak yorumlar.²⁶⁰ Ortaya çıktıkları dönem boyunca korunan inançlar üzerinde düşünmek için bu formülasyonlardan hareket eden eleştirmenler bunları bestecilerin senfonik bölümlerinde kurduğu cinsiyet diyalektiklerini ortaya çıkaracak şekilde kullanmıştır. Bu tür yaklaşımlar ‘saf’ sese bile cinsiyet verilebileceği konusuna ısrarcıdır. Ancak çalgısal yapıtlarda –ve hatta edebi metin içeren yapıtlarda dahi- cinsiyete atfedilen müzikal öğelerin, bestecinin niyeti dışında, eleştirmen ve araştırmacılarca belirlendiği, bu anlamda yapıt üzerine geliştirilebilecek subjektif yorumlardan sadece biri olabileceği vurgulanmalıdır. Bir müzik yapıtında feminen ve maskülen unsurlar aramak ya da bazı unsurları feminen ya da maskülen olarak belirlemekten ziyade, bestecinin müzikal üretiminin özellikle “tür” bakımından incelenmesi, toplumsal cinsiyetin, kadın ve erkek bestecilerin üretimlerinde ne ölçüde belirleyici rol oynadığının görülmesi bakımından daha nesnel ve “özcü” olmayan veriler sunabilir. Örneğin, kadın bestecilerin müzikal üretimleri tür bazın incelendiğinde, büyük formulu –senfoni, konçerto, opera gibi- türlerden ziyade, küçük formulu türlere -piyano ve oda müziği yapıtları gibi- yöneldikleri görülebilir. Bu durumun nedenleri incelendiğinde ise, kompozisyon eğitiminde cinsiyete dayalı fırsat eşitsizliğinin rol oynadığı, 20. yüzyıla dek müzik ve özelde kompozisyon eğitimine erişimi engellenen kadın bestecilerin, evlerinde kısıtlı ve daha çok icraya yönelik olarak aldıkları müzik eğitimleri neticesine, küçük formu türlere yöneldikleri söylenebilir.

5.5. Toplumsal Cinsiyet ve Feminist Müzik Eleştirisi

Toplumsal cinsiyet ve müzikte ortaya çıkan göstergeleri, erken opera döneminde saptanabilir olsalar da 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl boyunca edebiyat ve müzik teorisyenleri tarafından sistematik olarak kodlanmışlardır.²⁶¹ Adolf Bernhard Marx’ın (1795-1866) *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (1845-1863) adlı çalışmasında muhalif olan birinci ve ikinci temaların belirlenmesi ve bunların sonat formundaki kompozisyonel manipülasyonu, müzikal materyale yüklenen maskülen

²⁶⁰ Jeffrey Kallberg, <http://www.oxfordmusiconline.com>, [05.07.2009]

²⁶¹ Müzikte dişil ve eril karakteristik tanımları ilk olarak 1970’lerde yapılmıştır; sözlüklere eklenmiş ve daha sonra da Heinrich Christoph Koch (1749–1816) tarafından derlenen *Kurze Fasstes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten* (Leipzig: J. Andre, 1807). adlı eserde yer almıştır. Aktaran; Greene, *age*, 1-33.

ve feminen özelliklerin ki günümüzde “erkek ya da kadın kodlama” terimleriyle ifade edilir, tayin edilmesi için temel oluşturmuştur.²⁶² 19.yüzyıl ortalarında yaşamış Avrupalıların müzikal bestelerinde yer alan toplumsal cinsiyeti baz alan metaforların art arda gerçekleşen ve önlenmesi güç değişimi; 20.yüzyıl ve 21.yüzyılda şiddetli feminist tartışmalara temel oluşturmuş, *queer* teorisinde yer alan ilgili konuların incelenmesine ve etnomüzikolojinin yaygınlaşmasına yol açmıştır. Edebiyat ve edebiyatın sosyo-kültürel kanı ve gelenekler üzerindeki etkileri, müzikal ölçüt ve eleştirinin gelişmesinde her zaman uyarıcı bir rol oynamıştır. Sanatsal araçlar vasıtasıyla irdelenen kadın yaşantı ve deneyimlerine ilişkin çalışma olarak bilinen jino-eleştiri, kadınların edebiyat ve müzik tarihine yaptığı sayısız katkıları kronolojik sırayla vermiştir.²⁶³

Her ne kadar toplumsal cinsiyet, müzikte, metinle birlikte daha kolay tanımlanabilse de Jeffrey Kallberg “salt” müzik (*Absolute music*) bağlamlarında bile toplumsal cinsiyetin çalışmalarını açığa çıkarmanın... temel eleştirel müzik keşfi olarak ortaya çıktığını” gözlemler.²⁶⁴ Müzik analizlerinin arasından toplumsal anlamın görüldüğü bir diğer alan da Susan McClary’nin feminizm odaklı çalışmalarıdır. *Feminine Endings* başlıklı 1991 yılında basılmış feminist müzikoloji kitaplarının mihengi olan kitabında McClary şöyle yazar:

“Bu yoğunluğun tam da pek çok diğer alandaki sinsi seslerin feminizmin geçtiğini duyurmaya başladığı bir zamanda... oluştuğunun farkındayım. Müzikoloji mucizevi

²⁶² Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, c. 4 (Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1845–1863), . Marx’ın estetik teorisine ilgili özet için bakınız: Carl Dahlhaus, “Ästhetische Prämissen der ‘Sonatenform’ bei Adolf Bernhard Marx”, *Archiv für Musikwissenschaft* 41, no. 2 (1984): 73–85’den aktaran Greene, *age*.

²⁶³ jino-eleştiri (İng.): Elaine Showalter (d. 1941) tarafından kurulan ve kadınların edebi çalışmalarının analizi ve kadın tecrübesine ilişkin çalışmalara yardımcı olmak üzere yöntemler geliştiren feminist edebiyat eleştirisi okuluna atıf yapan bir terim. Showalter’ın metodolojisinin merkezinde, maruz kaldıkları sosyo-kültürel faktörler ne olursa olsun kadınların ayrı birer feminen kimliklere sahip olduğu inancı yer almaktadır. Bakınız: Elaine Showalter, “Toward a Feminist Poetics”, *Women Writing and Writing About Women*, ed. Mary Jacobus (London: Croom Helm, 1972), 22–41; aynı yazar, *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830–1890* (New York: Pantheon, 1985).; aynı yazar, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the fin de siècle* (New York: Viking, 1990). Ek olarak, bakınız: Sarah Lennox, “Feminist Scholarship and Germanistik,” *The German Quarterly* 62, no: 2 (İlkbahar 1989): 161–165. Jino-eleştirel feminist eleştirisiyle ilgili kısa bir özet için bakınız: Josephine Donovan, “Toward a Woman’s Poetic”, *Tulsa Studies in Women’s Literature* 3, no:1/2 (İlkbahar/Sonbahar 1984): 99–110’dan aktaran Greene, *age*.

²⁶⁴ Jeffrey Kallberg, “Gender”, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2.bs., c. 9, ed. Stanley Sadie (Londra: Macmillan, 2001): 645’den aktaran Grant, *age*, 31.

şekilde yollarını değiştirmek – ya da değerlendirmek zorunda kalmadan - pre-‘den direkt postfeminizme geçmeyi başarmıştır.”²⁶⁵

McClary’nin müzikteki toplumsal cinsiyetin deşifresi üzerine yaptığı tartışmalı yorumları O’nu şu sonuca götürdü: müzik yazıldığı sırada hâkim olan kompozisyonel gelenekler yoluyla kendiliğinden gelişen kodlara ek olarak operada türeyen önceden şekillenmiş kodlar da tonal çalgısal müzikte kullanılır.

McClary’nin tonal müzikte tonalite, tematizm, form ve müzikal patternler hakkındaki incelemeleri, bu geleneksel kompozisyonel prosedürlerin toplumsal cinsiyet temelli müzikal ifade arası işlevi gördüğünü savunur. Tonaliteyle ilişkin olarak şöyle yazar: “Tonalitenin doğrusal açıdan açıklanamazlığı, hemen her zaman söz konusu sorunu dikkate almaksızın bir dizi dramatik olay sürdürür.”²⁶⁶ Tonalitenin “amaç odaklı...dinamik, gelişimci, rasyonel olup, arzuları uyandıran ve tatmin eden mekanizmlerle yürüdüğünü” söyler.²⁶⁷ McClary tonal müzikal söz diziminin besteci tarafından kasıtlı olarak yapılsın ya da yapılmasın kadınları küçük düşüren cinsel konular içerdiğini düşünür.

Leo Treitler müzikteki toplumsal cinsiyet ikiliği hakkındaki yazısında Jean Jacques Rousseau’nun kadınlığı nasıl ideal olanın çürütülmesine eş tuttuğunu ele alır. Rousseau geleneksel bağlamda kadınsı olarak görülen Doğu şarkılarının “düzensiz dalgalanmalarını” Avrupa’nın “doğal, uyumlu, homojen ve mantıklı” özellikleriyle karşılaştırır.²⁶⁸ Treitler Batının biçimsel tasarımın üstünlüğüne yaptığı vurgunun “erkekliğin kutlaması olarak kolayca deşifre edilebileceğini”(çünkü formun mükemmelliği ile aklın işleyişinin tarih boyunca eril özellik olarak görüldüğünü)

²⁶⁵ Susan McClary, *Feminine Endings* (Minneapolis: University of Minnesota Press 1991), 5’den aktaran Grant, *age*.

²⁶⁶ Susan McClary, *Conventional Wisdom* (Berkeley, Los Angeles ve Londra: University of California Press, 2000), 66 – 67. Kitabın üçüncü bölümünde Alessandra Scarlatti, Corelli, Vivaldi, Bach ve Mozart’ın eserleri bu bağlamda ele alınmıştır. Aktaran; Grant, *age*, 32.

²⁶⁷ *age*, 67’den aktaran Grant, *age*.

²⁶⁸ Doğu müziğine ait unsurlar genellikle “kadınsı” bulunurken, Gazimihal, 1513’te I. François’nın Kanuni Sultan Süleyman’a bir dostluk göstergesi olarak yolladığı orkestradan söz eder. Kanuni bu orkestrayı dinler ve beğenir ancak bu müziğin “savaşçı ruhunu yumuşattığını” fark ederek orkestranın Fransa’ya iadesine karar verdiğini aktarır. Bknz. Gazimihal, 1939, 49-50. Avrupa müziği, Kanuni’ye göre ruhu yumuşatan ve savaşmak gibi hislerden uzaklaştıran bir müzik olarak tanımlanmıştır. Bu bakımdan, Avrupalılar’ın Doğu müziklerinde “kadınsı” olarak niteledikleri unsurların, Doğulular için “erkeksi” ve tam tersi olabileceği müzikte “kadınsı” ve “erkeksi” bulunan unsurların, kültürden kültüre değişim gösterdiği anlaşılmaktadır. Bu çıkarsama ve bağlantı için danışmanım Prof. Ruhi Ayangil’e teşekkür ederim.

yazar. Kesin bir şekilde dekonstrüktif tarihi çalışmalar lehine olmasına karşın tonal müzikteki gücü, cinsel egemenliği ve kadının bastırılmasını keşfeden feminist analizlerin de diğer geçerli temsili analizleri dışladığına işaret eder. Bilim adamlarının “anlamı yansıtmak için...” ve “yorum seçimi ve değerlendirme kriterleri bakımından görüş birliği bağlamına” ihtiyaçları olduğunu ileri sürer.²⁶⁹

5.5.1. Toplumsal Cinsiyet ve Feminist Edebiyat Eleştirisi Paradigması

Avrupalı sosyal yapılarda işleyen ataerkil sistemlerin tanımlanması ve bu sistemlerin kadınların hayatlarında yarattığı baskı, ilk olarak, 20.yüzyılın ortalarında etkin olan edebiyat eleştirisi teorisinde ve antropolojik araştırmalarda ortaya çıkmıştır. Feminen kimliği ve kadının toplum içindeki yerini, kadının gösterdiği biyolojik ve psikolojik eğilimlerden çok sosyo-kültürel yapıların belirlediğini savunan feminist tarihçiler yarım yüzyılı aşkın zamandır toplumsal cinsiyet yapılarına ilişkin farklı ve çeşitli teorilerle ilgilenmektedir.

Kadınların erkeklerden farklı biçimde yazıp yazmadıkları sorunu, feminist edebiyat kuramı ve eleştirisindeki başat konulardan biridir. Helene Cixous ve Luce Irigaray başta olmak üzere, özellikle Fransız feminizminin önde gelen kuramcılarından birçoğu kadınların farklı bir “dil” ve anlatım biçimi geliştirdiklerini savunurlar. Bu farklılığı açıklarken de, kadının biyolojik özellikleri/farklılıkları ve bedeni ile “dili” arasındaki ilişkiye değinirler. Kadınlar üstündeki erkek egemen baskıyı, dilin yapısını bozarak/çözümleyerek ortaya çıkarmaya ve kadınların, *écriture féminine* olarak adlandırdıkları yazın dillerini açıklamaya yönelirler. Jino-eleştiri bilimi kadınların edebiyata olan katkılarına dair ilk tarihsel kayıtları sağlamıştır.²⁷⁰ 1980’lerin sonu itibarıyla *écriture féminine* -yani kadın edebiyatında “dişilik” göstergesi- kavramı edebiyat teorisyenlerinin meşguliyeti haline gelmiş ve teorisyenleri kadın yazarların asıl metinsel içerikleriyle ilgili ciddi incelemeler yapmaktan alıkoymuştur.²⁷¹ Söz konusu kavramın ortaya çıkmasıyla birlikte

²⁶⁹ Leo Treiter, “Gender and Other Dualities of Music History”, *Musicology and Difference*: 37’den aktaran Grant, *age*.

²⁷⁰ Kadınların edebiyata olan katkılarına dair ilk tarihsel kayıtları şunlardır: Patricia Spack, *The Female Imagination* (New York: Avon, 1972).; Elen Moers, *Literary Women* (New York: Anchor Press, 1976).; Nina Baym, *Women’s Fiction* (Ithaca: Cornell Universtiy Press, 1978).’den aktaran Greene, *age*.

²⁷¹ Lennox, “Feminist Scholarship and Germanistik”, 162’den aktaran Greene, *age*.

anlatının yapısal görünüşlerindeki farklılıklar, kadınlar tarafından seçilen ve uyarlanan yazı biçimleri ve metin içerisinde aranan belirgin bir kadın “sesi” önem kazanmıştır.²⁷² Benzersiz feminen karakteristiklerin somut bir örneği olarak kadınlara ait eserlerde yer alan bu popüler tanımlama, sosyo-kültürel teoriyi etkilemiş ve 20. yüzyılın sonlarındaki postyapısalcı teorilerin doğmasına ortam hazırlamıştır.²⁷³ Filozof ve edebiyat teorisyeni Jacques Derrida’nın yapısal çözümleme stratejiler, edebi bir metnin kendine özgü bastırılmış anlamlarının metnin kendisi kadar açığa çıktığını iddia etmiştir.²⁷⁴

Derrida, psikanalist Jacques Lacan’nın (1901-1981) yarattığı dışlanan “öteki” kavramını felsefi öğreti ve eserlerinde özümseyerek kullanmıştır.²⁷⁵ Edebi eserlerin, sosyo-kültürel sistemlerin “ötekiyi” asimile etme, boyunduruk altına alma veya yok etme maksatlı tarihi çabalara maruz bırakılmasını ele alan postyapısalcı uygulama, içinde yer aldığı akademik disipline bağlı olmaksızın 20.yüzyıla ait politik teori ve feminist eleştiriyi tanımlayıcı terimlerden biri olmuştur. Bu, aynı zamanda kültürel materyalizm ya da “yeni” tarihselcilik olarak da bilinir.²⁷⁶

Edebiyat ve estetik bilimi çerçevesinde modern kültürel materyalizm, hâkim olan sosyo-kültürel sistemler kompleksini ve bu kompleksin sanatsal üretim alanındaki etkilerini incelemeyi hedeflemektedir. Özcü bakış açılarına ilişkin değerlendirmeler,

²⁷² Lennox’a göre, Sandra Gilbert ve Susan Grubar tarafından kaleme alınan *The Madwoman in The Attic* (New Haven: Yale University Press, 1979) adlı eser, karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları arasında kadın kodlamasına ilişkin en etkin tartışmadır. Aktaran; Greene, *age*.

²⁷³ postyapısalcılık (İng.): 1970lerde dilbilimci Ferdinand de Saussure’ün (1930–2004) çalışmaları ve antropolog Claude Levi-Strauss’un (b. 1908) yazılarından ortaya çıkan eleştiri teorisi okulu. Dilin metnin dışındaki realiteye uygulanabilir evrensel bir gerçeği açığa çıkarmadığını ancak yazıda tanımlanan dünyaya ait gerçeğin, metinde kullanılan dilden ortaya çıkan anlamlar ve karşıtlarının bağlantılarından elde edildiğini savunan edebiyat teorisine atıf yapmaktadır. Aktaran; Greene, *age*.

²⁷⁴ Cezayir’de doğan Jacques Derrida (1930–2004) 20.yüzyılın önde gelen eleştiri teorisyeni ve filozofu olmuştur. 1964 ile 1984 yılları arasında Paris’te Ecole Normale Supérieure’de ders vermiştir. 1968’de kurulan College International de Paris’in kurucu azalarındır ve İrnie’deki Kaliforniya Üniversitesi fakültesinde Fransızca, Felsefe ve Karşılaştırmalı Edebiyat Profesörü olarak görev almıştır (1987–2004). Bakınız: Jacques Derrida, *Genese et structure* (The Hague: Morton, 1964).; Jacques Derrida, “La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines”, *Conference prononcee au colloque international de l’Universite John Hopkins Held in Baltimore 21 October 1966* (Paris: Minuit, 1967), 278–93; *L’Ecriture et la difference* (Paris: Minuet, 1967). Derrida’nın metinlerinin tamamını kapsayan on-line veritabanına www.jacquesderrida.com.ar/france/> adresinden ulaşılabilir. Aktaran; Greene, *age*.

²⁷⁵ Jacques Lacan (1901–1981) önde gelen ve önemli bir psikoanalist ve Sigmund Freud savunucusudur. Lacan, kendi ve öteki kavramlarını çalışmalarına dâhil edebilmek için Freud’un kavramlarını somutlaştırmıştır. Bakınız: Jacques Lacan, *Ecrits* (Paris: Aux Editions du Seuil, 1967).’den aktaran Greene, *age*.

²⁷⁶ Lennox, “Feminist Scholarship and Germanistik”, 162’den aktaran Greene, *age*.

feminist eleştirmenlere komplike sosyal manzarayı anlamaya yardımcı araçları temin etmiş ve böylece bu görüşlerin kadınların yaratıcı uğraşları üzerindeki etkilerini belirlemelerine olanak vermiştir.

5.6. Feminen Estetik

Bazı araştırmacılar, müzikal kompozisyonda, bestecinin cinsiyetini belirten kendiliğinden oluşan özellikler/unsurlar olduğunu ve bir müzik yapıtının anlaşılabilir şekilde kadınsı ya da erkeksi kompozisyonel özellikler taşıdığını öne sürmektedirler. Kaynaklar, iki feminist düşünce akımı ortaya koymaktadır: müzikteki feminen estetik varlığını ayırt etmeye, tanımlamaya ve yüceltmeye çalışan daha radikal sanat akımı ile ataerkilliğin kadın bestecilerin dışlanmasına etkisini bilen ve gereken her yola başvurarak ona karşı çıkan akım. Her iki düşünce de bahsedildiği gibi bilinçsizce atfedilen çağrışımların varlığını reddeden karşıt perspektifleri yansıtmaktadır. Diğer taraftan, kültürel feminizmin öğretisine bağlı bir grup, kendilerini böyle bir fikir ile bağdaştırmak ve ayrı bir yaratıcı alana sahip olmak istemekle birlikte cinsiyete dayalı farklılıklardan mutluluk duymaktadır.

Marcia Citron kendine özgü feminen estetiğe karşı çıkar. Çünkü sadece erkek ustalardan öğrenip, “çoğunlukla onların normlarında sosyalleştikleri”²⁷⁷ için kadınların kendilerine özgü, feminen bir tarz geliştirme şansı olmamıştır. Susan McClary de kadınların alınan müzik hiyerarşisini içselleştirmesi ve mükemmel olarak görülen tanımından bahseder. “Belki de farklı hedefleri ve öncelikleri olan farklı bir dünya kurmayı isteyen kadınlar için başka uygun kriter bulmak mümkün müdür,” diye sorar.²⁷⁸

Kadın ve erkeklerin ayrı yaratıcı alanlar işgal ettiği fikri şimdiki müzikoloji literatürünün de büyük bölümüne sızmış durumdadır. Koskoff’a göre bu iki tarafın ayrı ifadesi “iki ayrı ve müstakil olmak zorunda değil, daha ziyade kültürün farklı ama birbirini tamamlayan iki yarısıdır.”²⁷⁹ Bu bakış açısı Rousseau’nun, kadın ve

²⁷⁷ Citron, *Gender and the Musical Canon*, 11’den aktaran Scott, *age*, 31.

²⁷⁸ McClary, *Feminist Studies 19*, 399-406’den aktaran Scott, *age*.

²⁷⁹ Ellen Koskoff, *Women and Music in Cross-Cultural Perspective* (New York: Greenwood Presss, 1987), 1’den aktaran Scott, *age*.

erkeğin tamamlayıcı zihinsel becerileri ve tamamen farklı biyolojik ve toplumsal beklentilerinin temelde belirlenmesine ilişkin felsefesini ima eder.

5.7. Müzikal Üretimde Toplumsal Cinsiyet Kodlaması

Edebi gelişmeler ve teorik analizler, estetik ve müzikal üretim eleştirisi için örnek oluşturmuşlardır. Sandra Gilbert ve Susan Gubar’a ait *The Madwoman in the Attic* (1979) adlı eserde analiz edilen kadın kodlamasına kıyasla; Susan McClary’nin kaleme aldığı 20.yüzyıl feminist müzik eleştirisine ilişkin tartışmalı eser *Feminine Endings: Music, Gender & Sexuality* (1991), müzik türlerinde erkek ve kadın cinsiyetine dair tasvir ve tanımlamaları inceleyerek müzikal tematik materyal yapıda ve bunun gelişiminde erkek egemen müzikolojiye karşı koymuştur.²⁸⁰ *Feminine Endings*’de, Ludwig van Beethoven’ın re minör 9. Senfonisinin ilk bölümündeki rekapitulasyon kısmından hemen önceki doruk noktasında inatçı kriminal davranış ile erkek cinsiyeti arasındaki bağlantıyı göstermeyi amaçlayan metafor dikkat çekicidir:

Dokuzuncu eserin ilk bölümündeki tekrar noktası müzikteki en ürpertici anlardan biridir. Azalan enerjiyle birlikte dikkatle düzenlenmiş ritimlere sanki burada ket vurulmuştur ve sonunda serbest bırakma yetisinden aciz bir tecavüzcünün boğazı sıkkan öldürücü coşkusu içinde ritimlerde bir patlama meydana gelir.²⁸¹

McClary’nin yazısı kritik geleneklerden kopmayı hedeflemesine rağmen müzikal cinsiyet kodlamasına ilişkin 19.yüzyıl tanımlamalarına, özellikle müzik teorisyeni Johann Christian Lobe’nin (1797-1881) eserine belirgin ve kesin bir dönüş yapmıştır. Lobe, *Musikalische Briefe. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler* (1852) adlı müzikal mektuplar koleksiyonunun ikinci mektubu “Technische Konstruktion der Instrumentalwerke”de enstrümantal eserlerde karşıt temaların karakterizasyonunu

²⁸⁰ Sandra Gilbert, Susan Grubar, *The Madwoman in The Attic* (New Haven: Yale University Press, 1979).’den aktaran Greene, *age*.

Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender & Sexuality* (Minneapolis: University of Minnesota, 1991).’den aktaran Greene, *age*.

²⁸¹ Susan McClary, “Getting Down Off the Beanstalk: The Presence of Woman’s Voice in Janika Vandervelde’s”, *Genesis II*, *Minnesota Composer’s Forum Newsletter* (February 1987): 8’den aktaran Greene, *age*.

savunur.²⁸² İlk tema “den Hauptheldin der Geschichte” (hikayenin asıl erkek kahramanı) anlatının baş oyuncusu olarak sahne alırken buna tezat ikinci tema “die Hauptheldin der Geschichte” (hikayenin asıl kadın kahramanı) yardımcı rol alır.²⁸³ Ancak McClary’nin erkek davranışının şiddetli ve vahşi yönleriyle ilişkilendirmesi, erken dönem müzik teorilerine benzerlikleri yok sayan akademik toplumun ilgisini çekmiştir. McClary, *écriture féminine*’ni biyolojik fonksiyonların müzikal anlatımı ve feminen kimliğin pasif yapılarıyla ilişkilendirirken, yok etmek için uğraştığı paradigmalara istemeyerek de olsa bağlı kalmıştır.²⁸⁴ McClary’nin provakatif tutumu ani bir reaksiyonu körüklemiş ve müzikolojik bilimi yeniden konumlandırma ihtiyacı doğurmuştur. Müzik dergileri ve ilgili disiplinlere ilişkin bilimsel dergiler, bilimsel yazılar ve bunları çürütme adına verilen cevaplarla dolmuştur.²⁸⁵

Ünlü edebiyat araştırmacıları Nancy B. Reich ve Marcia J. Citron da modern tarihselciliğin üst düzeyde yararlanabileceği büyük bir miras bırakmıştır. Hem Clara Wieck Schumann’nın hayatı ve eserlerinin savunucusu Reich hem de Fanny Mendelssohn Hensel’in fanatik taraftarı Citron, kadın bestecilerin eserlerini desteklemektedirler.²⁸⁶ Ancak, bu tanınmış araştırmacılar Fanny’nin Felix ya da

²⁸² Johann Christian Lobe, “Technische Konstruktion der Instrumentalwerke”, *Musikalische Briefe*’de, *Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler. Von einem Wohlbekannten* (Leipzig: Baumgartner, 1852): 2: 213’den aktaran Greene, *age*.

²⁸³ Tanım aynı zamanda Johann Christian Lobe’nin *Fliegende Blätter für Musik* 5 (1854): 361–62 eserinde de kullanılmış ve James Hepokoski tarafından “Masculine. Feminine. Are Current Readings of Sonata Form in Terms of a ‘Masculine’ and ‘Feminine’ Dichotomy Exaggrated? James Hepokoski Argues for a more Subtle Approach to the Politics of Musical Form”, *The Musical Times* 135, no: 1818 (Ağustos 1994): 494 eserinde alıntılanmıştır. Aktaran; Greene, *age*.

²⁸⁴ Greene, *age*.

²⁸⁵ Paula Higgins, “Women in Music, Feminist Criticism, and Guerilla Musicology: Reflection on Recent Polemics”, *19th-Century Music* 17, no:2 (Sonbahar 1993):174–92; Paul G. Woodford, “Music, Reason, Democracy, and the Construction of Gender”, *Journal of Aesthetic Education* 35, no: 3 (Sonbahar 2001):73–86; Jan Pasler, “Some Thoughts on Susan McClary’s ‘Feminine Endings’”, *Perspectives in New Music* 30, no:2 (Yaz 1992): 202–5; Pieter van den Toorn, “Politics, Feminism, and Contemporary Music Theory”, *Journal of Musicology* 9, no:3 (Yaz 1991): 275–99; Ruth A. Solie, “What Do Feminists Want? A Reply To Pieter van den Toorn”, *Journal of Musicology* 9, no:4 (Sonbahar 1991): 399–410’dan aktaran Greene, *age*.

²⁸⁶ Nancy B. Reich; Manthenville Koleji, Bard Koleji ve Williams Kolejinde ders vermiştir. Şu an Standford Üniversitesindeki Kadın Araştırma Merkezinde konuk bilimcidir. Önemli katkılarının arasında şunlar vardır: *Clara Schuman: The Artist and Women* (Ithaca: Cornell University Press, 1978); “Schumann, Clara” *New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2. bs. . Marcia Citron halen Houston’daki Rice Üniversitesi Shepherd Müzik Okulu ve Kadın, Toplumsal Cinsiyet ve Doğal Cinsiyet Araştırma Merkezinde profesördür. Önemli katkıları arasında şunlar vardır: *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*, ed. ve çev. Marcia Citron (New York Pendragon Press, 1987); *Cecile Chaminade: A Bio-Bibliography* (Westport: Greenwood Press, 1988); “Fanny Caile Mendelssohn-Bartholdy Hensel”, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. bs. . Aktaran; Greene, *age*.

diğer Mendelssohn ailesi üyeleri tarafından “baskı altına alınması” efsanelerini farkında olmadan yaymışlardır. Fanny’nin ağabeyine olan boyunduruğunu tekrarlayan tanınmış araştırmacılar arasında şunlar vardır: Gloria Karmen, *Hidden Music: the Life of Fanny Mendelssohn* (1996); Françoise Tillard, *Fanny Mendelssohn* (1993); ve Marcia Citron, *Gender and Musical Canon* (1993).²⁸⁷ Yazarlar Fanny’nin boyunduruğuna ilişkin raporları yayınlanmış iki ana kaynağa dayandırmaktadırlar. İlki Felix Mendelssohn’dan annesi Lea Mendelssohn’a yazılmış ve içinde kendi süregelen konumunu anlattığı ve Fanny’i yayın dünyasından koruma isteğini dile getirdiği 24 Haziran 1837 tarihli (Mektup) *Brief*, ikincisi Fanny’nin oğlu Sebastian’nın kaleme aldığı ve 1881 yılında New York’ta yayımlanan iki ciltlik aile tarihi *Die Familie Mendelssohn* (1729-1847).²⁸⁸ Sebastian’ın kayıtları Fanny’nin ailesinin isteklerine uzlaşmacı uyumunu ikna edici bir şekilde teyit ederken; 24 Haziran 1837 tarihli *Brief*, feminist bakış açısını desteklemek adına alıntılara konu olmaktadır. Marion Wilson Kimber “The ‘Supression’ of Fanny Mendelssohn: Rethinking Feminist Biography” (2002) adlı eserinde sadece biyografik gerçeklerin yanlış sunulması ve yapılan ciddi hatalara değinmekle kalmamakta aynı zamanda bu yanlış ifade ve aktarımları tetikleyen nedenlerin iç yüzünü kavramayı önermektedir.²⁸⁹

²⁸⁷ Gloria Karmen, *Hidden Music: the Life of Fanny Mendelssohn* (New York: Simon & Schuster, 1996).’den aktaran Greene, *age*.

Karmen Fanny’nin müziğinin asla yayınlanmaması gerektiğine dair ataerkil aile kararını tartışmakta ve erken ölümü nedeniyle Fanny’nin bestelerinin dünya kamuoyu tarafından tanınma ve takdir edilme fırsatının ortadan kalktığını ifade ederek çalışmasını sonlandırmaktadır. Françoise Tillard, *Fanny Mendelssohn*, çev. Camille Naish (Portland: Amadeus Press, 1993): 14–15. Tillard, babası ve ağabeyinin Fanny’ye karşı davranışlarını ve Fanny’nin her türlü profesyonel müzik aktivitesi konusunda sessiz ve eylemsiz kalması gerekliliğini tartışmaktadır. Marcia Citron, *Gender and Musical Canon* (Urbana: University of Illinois Press, 1993).’den aktaran Greene, *age*.

²⁸⁸ Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn* (1729–1847), 6. bs., çev. Carl Klingeman (New York: Harper & Bros., 1881). Sebastian Hensel’in çalışması Abraham ve Felix Mendelssohn’a ait mektupları içermektedir. Bu mektuplar, Fanny’nin evhanımı olarak kalması gerekliliğini savunmaktadır. Ancak aynı zamanda bu çalışma Felix Mendelssohn’un 7 Mart 1837 tarihli mektubunu da içermektedir. Bu mektupta da Fanny bestelerini yayınlamak için gösterdiği çaba dolayısıyla takdir edilmektedir: “Ich meinesteils bedanke mich in Namen des Publikums zu Leibzig und den anderen Orten, dass Du es gegen meinen Wunsch doch herausgegeben hast” (ben şahsen, Leipzig halkı ve diğer şehirlerdeki halklar adına benim isteklerime rağmen bestelerini yayınladığın için teşekkür ve takdir ederim.) Sebastian Hensel tarafından “Die Familie Mendelssohn”, 480’den aktaran Greene, *age*.

²⁸⁹ Marian Wilson Kimber, “The Suppression of Fanny Mendelssohn: Rethinking Feminist Biography”, *19th-Century Music* 29, no: 2 (Sonbahar 2002): 113–29’dan aktaran Greene, *age*.

Kimber bir taraftan müzikolojik bilimin bütünlüğünü korumayı hedeflemekte ve feminist araştırmacılara hala sempati duymaktadır ancak öte yandan ikinci ve üçüncü feminist eleştirisinin önlenemez coşkusunu frenlemek ve kontrol altına almakta da kararlıdır.²⁹⁰

Kimber, müzikal biyografilerin de çocuk edebiyatının ilham verici biyografilerinde bulunanlarla aynı kahramanlık öğelerini içerdiğini iddia etmekte ve özellikle Marcia Citron'un yazdığı ve Fanny'nin hayatına dair araştırmaların durumunu uygun bir şekilde dile getiren hikayesinde kız kardeşinin gücünü kesen ve ona insafsızca ket vuran şeytani aile reisi olarak Felix tasvirine atıf yapmaktadır. Kimber'e göre modern biyografiler Fanny'yi yetenek ve irade konusunda ağabeyiyle eşit düzeyde olan ancak ağabeyi ve ataerkil bir baba tarafından sadece kendini müzik alanında tanıtmadan trajik bir şekilde ölene kadar "engellenebilen" ıstırap dolu bir sanatçı olarak tanımlamaktadır. Kimberi'in bu gözleminin doğruluğunu destekleyen kanıt Marcia Citron'un *New Grove Dictionary of Music and Musicians*'ın (2001) ikinci baskısındaki yazısıyla pekişmektedir.²⁹¹ Citron, *New Grove* yazısında, Felix Mendelssohn'un belki de "kıskançlık, rekabet korkusu, koruyuculuk ya da paternalizm"den ilham aldığını ifade etmektedir.²⁹² Bu tür spekülasyon, önemli eleştirel analiz teknikleri ve gerekli feminist bakış açılarını barındırmasına rağmen müzik ve edebiyat tarihinin en önemli eserlerinden biri için geçerli olan kural ve uygulamalara aykırı gözükmemektedir. Kimber, kadınların erkekler tarafından boyunduruk altına alınmasını desteklemek için tarihsel olayları dramatize eden feminist eserlerdeki "yorumlayıcı" öğelerin yeni bir tür (feminist biyografi) yarattığını ustaca ileri sürmektedir. Feminist edebiyat tarihçileri Alison Booth ve Devoney Looser'a göre feminist biyografi yazarlarının ana hedefi, bir kadın karakterin sergilediği isyan düzeyine bağlı olarak elde ettiği edebi ya da müzikal başarısını belirlemektir.²⁹³ Bu bakış açısı, feminist eleştirinin ikinci ve üçüncü

²⁹⁰ İkinci-dalga feminizm 1960 ve 70lerde yayınlanan feminist edebiyat eserlerine atıf yapmaktadır. Üçüncü-dalga feminizm ise 20.yüzyılın sonu ile 21.yüzyılın başı arasındaki döneme ait eserlere atıf yapmaktadır. Aktaran; Greene, *age*.

²⁹¹ Marcia J. Citron, "Mendelssohn Bertholdy Hensel, Fanny (Cacilie)", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. bs. 'dan aktaran Greene, *age*.

²⁹² Aynı yazıda yer almaktadır.

²⁹³ Alison Booth, "Biographical Criticism and the 'Great' Man of Letters: The Example of George Eliot and Virginia Woolf", *Contesting the Subject: Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*", ed. William H. Epstein (West Lafayette: Purdue University

dalgasında çokdisiplinli destek sağlamış ve Mendelssohn-Hensel edebiyatına etki etmiştir.

Kimber'in feminist eserlere ilişkin fikir ayrılığı; edebiyatçıların gerçekçi bilgilere bağlı kalmayı reddetmeleri, aksine başvurdukları yöntemin sadece kendi gündemlerini destekleyen dokümanlar veya özetlerden ibaret olmasından kaynaklanmaktadır. Marcia Citron, aksine kanıt olsa da “durumun oldukça karmaşık olduğunu ve mevcut olmayan Hensel günlüklerinin ortaya çıkmasıyla açığa kavuşacağını” iddia etmekte ve diğerleri gibi o da Fanny'nin bu durumdan fayda sağladığına inandığını dile getirmektedir.²⁹⁴ Tüm bu düşünce ve gözlemlere rağmen feminist eleştirisine yeni bir yaklaşım hala zorunludur. Kadın bestecilerin Batı kanonuna dâhil edilmesi için verilen savaşta bu durum anlaşılır olsa da normalde müzikolojik eserin nesnelliği ve güvenirliliğini artıran ve destekleyen disiplin standartları yok sayılmamalıdır.

Ek olarak, Karin Pendle, Jane Bowers ve Judith Tick'in ilk eserleri, kadın hikâyeleri ve kadınların müzikal besteler yapıp icra ettikleri koşullara dair hala önemli kaynaklardır.²⁹⁵ Müzikolojide jino-eleştiri biliminin öncüleri olan bu yazarların eserlerinde bestecilerle ya da onların müzikal üretimini kısıtlayan faktörlerle ilgili kapsamlı bilgi bulunmamaktadır. Eugene Gates ve Grace Rubin-Rabson, kadınların sadece sıradan sorumluluklarını yerine getirmelerine izin verildiğinden ve sanatsal çabalarını ortaya koymalarını engelleyen güdü noksanlığından şüphelenmektedir ancak sosyo-kültürel yapıyla ve aileleri ya da dahil oldukları toplum tarafından

Press, 1993), 95. Devenoy Looser, “Heroine of the Peripheral: Biography, Feminism and Sylvia Plath”, *Auto/Biography Studies* 8, no:2 (Sonbahar 1993):182'den aktaran Greene, *age*.

²⁹⁴ Citron, *Gender and the Musical Canon*, 99'dan aktaran Greene, *age*.

²⁹⁵ Karin Pendle, Cincinnati Üniversitesi Müzik Konservatuarında Müzikoloji profesörü ve Kadın Çalışmaları'na üye profesör olarak hizmet vermiştir. Müzik alanındaki ilk kadın hikâyelerinden biri olan *Women in Music: A History* (Bloomington: Indiana University Press, 1986) adlı eserin editörü ve yardımcı yazarıdır. Jane Bowers, Milwaukee'de Wisconsin Üniversitesi Müzik Tarihi ve Edebiyat bölümünde profesördür. Bowers ve Judith Tick tarafından kaleme alınmış *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150–1950* (Urbana: University of Illinois Press, 1986) adlı eser kadınların müziğe katkılarını anlatan mükemmel bir genel hikâyedir. Bowers'ın çalışmaları arasında şunlar bulunmaktadır: *Women Composers: Music Through the Ages* (New York: G.K. Hall, 1996); “Lombardini Sirmen, Maddalena Laura”, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. bs. Judith Tick, Boston'da Northeastern Üniversitesi'nde profesör ve *The Musical Quarterly* adlı Amerikan müzik dergisinin yardımcı editörüdür. Tick'in önemli katkıları şunlardır: *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150–1950* (Urbana: University of Illinois Press, 1986) adlı eserin ortak yazarı ve *Ruth Crawford Seeger: A Composer's Search for American Music* (New York: Oxford University Press, 1997)'den aktaran Greene, *age*.

sergilenen olası anti-sosyal davranışların sonuçlarına ilişkin bilgi vermemektedirler.²⁹⁶ Bu bakış açısı bağlamında postyapısalcı J.Levy ve R.W. Sperry, büyük kadın bestecilerin olmamasını biyolojik faktörlerle ilişkili olabileceğini iddia ederken; van den Toorn biyolojik determinizme karşıt katı argümanlar sunmakta ve McClary'nin müzikal formda ana belirleyici olarak erkek egemen biliş ve psikolojisini tanımlayan postyapısalcı bakış açısını reddetmektedir.²⁹⁷

Van den Toorn'un da belirttiği gibi cinsiyet ya da biyolojik bakış açısıyla yapılan müzik analizinde her zaman bir tehlike bulunmaktadır.²⁹⁸ Kadın ve erkekler karşılaştırılabilir biyolojik olayları tecrübe etmekle kalmaz aynı zamanda benzer pasif veya aktif davranışlar sergilerler; ancak yine de, müzikal tematik materyal ve yapılara dışıl ya da eril karakteristiklerin atanması, sanatsal ifade biçimi ve üslubuna

²⁹⁶ Bakınız Eugene Gates, "Why Have There Been No Great Women Composers? Psychological Theories, Past and Present", *The Journal of Aesthetic Education* 28, no:2 (Yaz 1994): 27-34; Grace Rubin-Rabson, "Why Haven't Women Become Great Composers" *High Fidelity/Musical America* 23, no:2 (Şubat 1973): 47-50'den aktaran Greene, *age*.

²⁹⁷ Roger Walcott Sperry (Tıp Doktoru, Biolog, Zoolog ve Nobel Ödülü Sahibi, 1981) ve Jerre Levy (Psikolog) beyin fonksiyonu ve psikolojisinin cinsiyete göre değiştiğine dair ilk bilimsel kanıtları sunmuşlardır. Sperry ve Levy kadınların sağ ve sol beyin lobları arasında daha aktif bir iletişim gerçekleştiğini, öte yandan erkeklerin çoğunlukla sağ beyin loblarında gerçekleştiğini rapor etmişlerdir. Sağ beyin lobu, sözlü ve analitik yetenekler üzerinde yoğunlaşırken sol beyin lobu uzamsal algılama, görevler ve müzikal süreçte yoğunlaşmaktadır. Çeşitli cinsiyet-ilişkili teorileri desteklemek için bilimsel çalışmalar ve dergilerde çalışmalarından alıntılar yapılmıştır. Roger Walcott Sperry, Jerre Levy, "Mental Capacities of the Disconnected Minor Hemispheres Following Commissurotomy" *Symposium on Asymmetrical Function of the Human Brain* (American Psychological Association 78th Annual Convention of the American Medical Association at Miami, Florida 4 September 1970): 1-11, (Pasadena: California Institute of Technology, 1970). Cinsiyet-ilişkili beyin psikolojisi fonksiyonuna ilişkin güncel araştırmalar arasında şunlar bulunmaktadır: Akira Matsumoto, *Sexual Differentiation of the Brain* (Boca Raton: CRC Pres LLC, 1999); Lesley Rogers, *Sexing the Brain* (New York: Columbia University Press, 2001); Melissa Hines, *Brain Gender* (Oxford: Oxford University Press, 2004) ve Louann Brizendine, *The Female Brain* (New York: Broadway Boks, 2006). Peter C. Van den Toorn, Igor Stravinsky müziğinde önde gelen araştırmacılardan biridir. Önemli çalışmaları arasında şunlar vardır: *The Music of Igor Stravinsky* (New Haven: Yale University Press, 1983); *Stravinsky and the Rite of Spring* (Berkeley: University of California Press, 1987); *Music, Politics and the Academy* (Berkeley: University of California Press, 1995) ve cinsiyete ilişkin en önemli makale olan "Politics, Feminism, and Contemporary Music Theory", *Journal of Musicology* 9, no:3 (Yaz 1991): 279-99. Ruth A. Solie, "What Do Feminists Want? A Reply to van den Toorn", *Journal of Musicology* 9, no:4 (Sonbahar 1991): 399-411 eserinde McClary'nin yeni müzikolojik bakış açısını desteklemektedir. Solie Smith Koleji Kadın Araştırması ve Toplumsal Cinsiyet Programında müzik profesörüdür. Diğer önemli eserleri şunlardır: *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, ed. Ruth Solie (Berkeley: University of California Press, 1993); *Music in Other Words: Victorian Conservations* (Berkeley: University of California Press, 2004)'den aktaran Greene, *age*.

²⁹⁸ Van den Toorn, "Politics", 284'den aktaran Greene, *age*.

mannliche (eril) ve *weibliche* (dişil) nitelikler belirlenmesi 18. ve 19.yüzyıl uygulamalarının ortak noktalarındandır.²⁹⁹

Van den Toorn, Marian Wilson Kimber ve arkadaşları gibi edebiyat araştırmacılarının bugünkü revizyonist yaklaşımları, McClary ve postyapısalcı bakış açısıyla zıtlık teşkil etmektedir. Ataerkil kuralların boyunduruğunda sanatını icra edebilmiş ve yine de kendi kendini gerçekleştirme adına sanatsal yolda beceriyle yürümeyi başarmış ender kadınları övmek bir tarafa; McClary'nin 19.yüzyıl büyük kadın bestecileriyle ilgili referansı *Feminine Endings*'in giriş bölümünde en tanınmış kadın bestecilerin isimlerini (Clara Wieck Schumann, Fanny Mendelssohn, ve arkadaşları) sıralamaktan ibarettir. McClary bir yandan eski bestecileri araştırmasına dahil etmeyerek geleneksel Batı kanonunun yarattığı metodoloji tuzağından sakınırken diğer yandan da dikkatli bir şekilde incelemesini modern besteci ve yorumcularla sınırlandırmaktadır: Janika Vandervelde (d.1995); Laurie Anderson (d.1947) ve popüler müziğin seksi ikonu Madonna (d.1956). McClary'nin bu modern kadınların gelenek dışı başarısının somut örneği oldukları görüşe karşıt olarak Vandervelde, Anderson ve Madonna'nın 20.yüzyılda hakim olan estetik farklılık, duyumculuk, erotizm ve tüketimcilik standartlarına bağlı oldukları aşıkardır. Bundan başka, McClary'nin eski kadın bestecilerin repertuarlarının Batı kanonuna ait estetik kurallarına aleni olarak uyması nedeniyle onları araştırmanın dışında bırakması aslında mantıklıdır. Erkek egemen müzik alanına ilişkin toplumsal cinsiyet değerlendirmesi yapabilmek için gereklilik arz eden bu hariç bırakma işlemine rağmen, McClary'nin görüşleri aslında feminist bilimin birinci ve ikinci dalgalarının temelini oluşturan yorumlamaları savunmaktadır.³⁰⁰

McClary'nin yeni müzikolojisi, belki de müzikte varsayılan toplumsal cinsiyete özgü niteliklere -ki günümüzde “müzikal cinsiyet kodlaması” ve “toplumsal cinsiyet sınırlarının ihlali” deyimiyle ifade edilirler- atıf yapmaktadır; ancak müzik analizini bu çerçeveden yapmak 19.yüzyıl boyunca toplumsal cinsiyet önyargısına yol açan

²⁹⁹ Toplumsal cinsiyete dayalı karakteristiklerin tanımı, Heinrich Christoph Koch'un *Kurze Fasstes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten* (Leipzig: J. Andre, 1807). adlı eserinde bulunmaktadır. Aktaran; Greene, *age*.

³⁰⁰ yorumlama (İng.): metinlerin yorumlanması. Terimin kullanım alanı; metin ya da konu, karakterler ve yazarı çevreleyen sosyo-kültürel ve politik olgulara ilişkin diğer sanatsal araçlarla sağlanan anlayış ve iç yüzü kavrayışı içerek şekilde genişletilmiştir. Aktaran; Greene, *age*.

özcü bakış açısına bir geri dönüş olur. İlave olarak, müzikte var olan ve bir bestecinin toplumsal cinsiyet ya da doğal cinsiyet tercihini gösteren öğelere ilişkin araştırma sonuçsuz kalmış ve müzikal eğitim, elde edilebilir profesyonel fırsatlar ve bestecinin eseri bestelededeki amacı gibi konularda ortaya çıkan daha belirgin ve önemli farklılıklarla karşılaştırma bağlamında önemini yitirmiştir.

5.8. Feminist Müzik Teorisi

Society for Music Theory'nin 1997-99 yılları arasında başkanlığını yapmış olan Dr. Janet Schmalfeldt, topluluğun 1998'deki yıllık toplantısında kendi alanlarındaki akademisyenlere seslenmiş ve yirminci yüzyılın ikinci yarısında bağlamsallık, müzikal otonomi ve müzik kuramcılarının yeri arasındaki gerginliği ele alma konusunda neden diğer alanların çok gerisinde kaldığını sorgulamıştır.³⁰¹ Schmalfeldt “ayrıntılı disiplinlerarası araştırmalarıyla” müzik kuramcılarına yeni ufuklar keşfetme şansı veren müzikologları övgüyle karşılar: psikolojik açıdan besteci incelemeleriyle Maynard Solomon, edebiyat, film ve performans sanatçısı ürünlerinin feminist eleştirisiyle Susan McClary, postmodern çalışmalarıyla Lawrence Kramer, edebi teorisi ve semyotiği ile Carolyn Abbate...Schmalfeldt'e göre müzikologlar ve müzik kuramcılarının 1991'den bu yana “daha yoğun adanmışlıkları” “disiplinlerarası, kültürel, dekonstrüktif, feminist, toplumsal cinsiyet, cinsiyet, popüler, caz ve rock üzerine çalışmaları patlaması” yaratmıştır.

Feminist müzik teorisi pek çok farklı formdan oluşur ve kendini çeşitli şekillerde gösterir. Karşılıklı etkileşimin yoğunluğundan dolayı feminist müzik teorisini postmodernizm gibi düşünce akımlarından ayırt etmek genelde zordur. Her analiz, her parça ya da her tür, tek bir yaklaşımla ele alınamaz. Bununla birlikte belli başlı eğilimler bu disiplinin içine işler. Bu eğilimler içinde şunlar vardır:

1. bağlamsallığa vurgu – besteciye ve eseri sosyo-kültürel ve ekonomik bağlam içine oturtur;
2. cinsiyet çözümlemesi de dâhil müzikal ifadeyi keşfetme ilgisi;

³⁰¹ Janet Schmalfeldt, “On Keeping the Score”, *Music Theory Online* 4:2 (1998).’den aktaran Grant, *age*, tezin, http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.98.4.2.schmalfeldt_frames.html [25. 04. 2006]. Bu yazı STM’nin 1 Kasım 1998’deki yıllık toplantısının “Music Theory: Practices and Prospects” adlı oturumunda sunulmuştur’dan aktaran Grant, *age*, 36.

3. bireysel bir müzik parçasındaki belli konularla ilgili yeni analiz yöntemleri keşfetme isteği ve bireysel koşullara dayanan geleneksel analizi kullanmaya ya da kullanmamaya açık olma;
4. bütün bir resmi tamamlayan -ritim, dinamikler gibi- genellikle geleneksel analizin dışına itilen müzikal elemanlarla ilgili olma;
5. müziği, bestecinin niyetlerinden ayrı olarak, besteci belgelemediği sürece anlaşılamayan, kendi hayatı ve sesi olan özerk bir kişilik olarak görme;
6. analizin kapsamını bestecinin yanı sıra yorumcuyu, inceleme yapan kişiyi ve dinleyiciyi de içine alacak şekilde genişletme;
7. duygu gibi öğeleri müzik analizinin yaşayan öğeleri olarak içine alma.³⁰²

Feminist müzik teorisyenleri önemli olanı değiştirmek, dinlemeyi vurgulamak, kapsamı genişletmek ve her şeyin ötesinde her türlü müzik parçası için tek bir analitik yöntem öngörmekten sakınmak isterler. Feminist analiz, geleneksel olandan farklı perspektifler sunar, müzikologları ve müzik teorisyenlerini birlikte çalışma konusunda zorlayarak, yorumlanacak yeni yaklaşımlar geliştirme olasılığını artırır. Sadece bireysel parçalar için değil aynı zamanda müzikal kanon yönünde marjinalleşen “diğerleri” için de önem taşıyan yeni analiz yöntemlerini besler. Feminist müzik teorisyenleri analizin kapsamını bağlamsallığı içine alacak şekilde genişleterek eserle olan yakınlıklarını artırmak isterler. Bir analizden, bestecinin kişisel durumunu açığa çıkarmasını; yorumcu ve dinleyiciler için müziği daha iyi anlamayı ve birbiriyle ilişkilendirmeyi sağlayacak öngörü kazandırmasını beklerler.³⁰³

5.8.1. Tanım ve Örnekler

Feminist müzik teorisini anlamaya ve tanımlamaya yönelik önemli bir hareket görülmüştür. Bu hareket kısmen geleneksel müzik teorisinin yapısını bozarak feminist değerlerle yeniden tanımlamayı içerir. Fakat bu hareket oniki ton, Schenkerian ve perde-sınıf set analizleriyle (pitch-class set analyses) ilgilenen aydınlar arasında hoşgörüyü karşılanmamıştır. Bu analiz sistemleri ve perde

³⁰² Grant, *age*.

³⁰³ Grant, *age*.

yapılarının oluşumu yakın zamana kadar yüksek öğretimin temel içeriğini ve kuramsal müzik incelemelerinin temel araçlarını oluşturmaktaydı. Bu evrensel analiz yöntemleri analiz alanı içinde müzikal temsil, düşünce veya kültürel bağlama çok az yer verir. Diğer taraftan yorumcular müziğin bu özelliklerini vurguladıkları için geleneksel kuramcıların desteklediği analitik yaklaşımlardan genelde çok az faydalanırlar. Dolayısıyla yorumcu ile kuramcı arasında derin bir yarıklık oluşuyor. Feminist müzik teorisini savunanlara göre, işte bu yarıklık ancak feminist müzik teorisinin katkılarıyla kapatılabilir. Ancak söz konusu “bağlamsal analiz”in her zaman feminist olarak nitelendirilemeyebileceğini vurgulamakta fayda vardır. Müzikal yapıt/kompozisyon, her metin gibi, sonsuz okumalara açıktır ve birçok farklı okumaya, çoklu yoruma tabi tutulabilir. Bu anlamda bağlamsallık, yani yapıtı incelerken saf müzikal unsurların dışındaki sosyo-kültürel ve diğer sanat disiplinleriyle bağlantılı unsurların da incelenmesi ve analize dâhil edilerek bağlantılandırılması elbette olumlanmaktadır. Ancak bu bağlamsallığın, müzik-dışı olduğu ve bu bakımdan bestecinin niyeti dışında atfedilebileceği de unutulmamalıdır. Besteci kompozisyonuna bir son nokta belirler ve kendince yapıtı “kapatır”. Yapıtı açık kılan ise söz konusu yorum sonsuzludur. Yapıt bu anlamda sonsuz okumaya ve yoruma, farklı bağlamsallık çerçevelerinden açıktır. Feminist okuma ve yorumlama – yani feminist analiz- da bunlarda biridir. Ancak bağlamsal yorum/analizi, feminist müzik teorisi ve analizine atfetmek doğru olmaz.

Feminist müzik kuramcısı Rosemary Killam’ın feminist müzik teorisi tanımı geleneksel teorik tutumları gözardı etmemekle birlikte onları kadınların deneyimlerini hesaba katarak yeniden yapılandırır. Feminist müzik teorisi müzikolojik çalışmalar içerebilir ve “müzik, müzik teorisi ve içinde geliştiği kültürler arasındaki çoğul ilişkileri ilan eder.” Bu teori, “süreç odaklıdır ve gerçekliği dışlamaktansa içine alan mit ve drama kavramlarını kapsar.”³⁰⁴ Feminist müzik teorisi eski analizlerde sıkça görülen bir hata olan tek bir çalışma üzerinde tek bir analiz mantığını dayatmaz. Killam’a göre her analist kendi bağlamsallığında çalışır ve dolayısıyla her analiz farklıdır. Yani her bir çalışma hakkında yapılan eleştirel değerlendirme olasılığı analizi üstlenen kuramcı kadar sayısızdır.

³⁰⁴ Rosemary Killman, “Feminist Music Theories – Process and Continuum”, *Music Theory Online* 0/8 (1994).’den aktaran Grant, *age*, 38.

Feminist müzik kuramcısı Marion Guck “*A Woman’s (Theoretical) Work*”³⁰⁵ adlı makalesinde çalıştığı eserleri inceleyen kişi olarak kendini ele alır. “Çalışmamın tamamında müzik analizinin kesinlikle kişisel müzik yaşantısından çıktığını ve analistin metindeki temsilinin analiste fayda sağladığını açıkça savundum.”³⁰⁶ Guck bu fikrin kendisini özcü düşünceye götürebileceğini kabul eder. Örneğin Milton Babbitt ve Allen Forte gibi kuramcıların analizleri kişisel yaşantıyı ve duyguyu göz ardı ettikleri gerekçesiyle eril olarak nitelendirilmektedir.³⁰⁷ Fakat Guck yakından notasyon okuma ile bağlamsal analiz arasında daha tatmin edici bir şekilde ilişki kurmanın kuramcı için mümkün olduğuna inanır. Bu “müzik teorisi olarak görülen şeyin değiştirilmesini” gerektirir:

Biz müzik kuramcılarının kendi müzikal eserlerimizle kişisel –duygusal ve fiziksel– alakamızdan bahsetmemeye karar verdiğimiz söylem kuralını değiştirmeye çalışıyorum...çünkü böylece çalışmalara yüklediğimiz özellikleri ve onlara yakınlığımızı zenginleştirebiliriz.³⁰⁸

Böyle bir yaklaşım önemli ama sıkça ihmal edilen dinleme ögesini de içine alacaktır. Sonuç olarak Guck’a göre analiz “dikkatli dinleme ile başlayan ve yine ona dönen bir tümevarım süreci” olmalıdır.³⁰⁹ Dikkatli dinleme kuramcayı bilgilendirir, müzik anlayışı derinleştikçe analizini de saflaştırarak değişimi etkiler.

Arkansas Üniversitesi’nde disiplinlerarası sanat ve toplumsal cinsiyet araştırmaları profesörü, yorumcu ve müzikolog olan Claire Detels sık sık feminist müzik teorisi kaynakçalarında yer alır. “*Autonomist/Formalist Aesthetics, Music Theory and the Feminist Paradigm of Soft Boundaries*”³¹⁰ başlıklı makalesinde feminist bir bakış açısıyla yüksek öğretimdeki geleneksel müzik teorisi eğitimi şiddetle eleştirir. Ona göre müzik teorisi nihai kategorileştirme biçimidir: “yapısal kavram ve analitik prosedürlerin yoğunluğudur.”³¹¹ Detels alanın müzik eserlerini kategorileştirip, sıralayan, aynı zamanda sanatı kültüre ve insan yaşantısına bağlayan fiziksel,

³⁰⁵ Marion Guck, *Perspectives of New Music* 32 (1994): 28 - 43’den aktaran Grant, *age*.

³⁰⁶ *age*, 29’dan aktaran Grant, *age*.

³⁰⁷ Grant, *age*.

³⁰⁸ *age*, 33’den aktaran Grant, *age*, 39.

³⁰⁹ *age*, 40’dan aktaran Grant, *age*.

³¹⁰ Claire Detels, “Autonomist/Formalist Aesthetics, Music Theory and the Feminist Paradigm of Soft Boundaries”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52/1 (Kış 1994): 113-126’den aktaran Grant, *age*, 40.

³¹¹ *age*, 113’den aktaran Grant, *age*.

duygusal ve kültürel özelliklere balta vuran ayrımcı, elitist ve eril bakış açılarını eleştirir. Ayrıca yazılı notasyonların analizini de sorgular, çünkü notasyonlar işitsel bir deneyimin tek görsel sunumunu meydana getirir:

Notasyonu inceleme uygulaması, sadece bestecilerin müzikal eserlerden sorumlu olmadığını güçlü tarihsel kanıtlarını göz ardı eder. Yorumcular da bir dereceye kadar süre ve perdenin temelleri de dâhil her müzikal parametredeki notasyon işaretlerinden ayrı şekillerde müzikal yapıların yardımcı-yapımcılarıdır.³¹²

Herhangi bir belirli müzikal eser üzerine kuramsal bir model empoze etmeye çalışmak Detels'in "katı sınırlar" dediği soruna neden olur. Müziği standart bir terminolojiyle -örneğin "bölüm", "bölme," "period," "cümle", "akor ilerleyişi," "motif," "aralık," "perde,"- tanımlamak müziği kısırlaştırır. Daha önce hangi öğelerin analitik değerlendirme gerektirdiğini dikte etmek için belirlenmiş modelleri kullanmak yerine Detels "müziğin toplumsal bir bağlamda deneyimlenmesine" dayanan bir tür ver-ve-al (düşünür "yumuşak sınırlar" der) yaklaşımını gerekli görür. Kuramcılardan "zihinsel deneyim söz konusu olduğundan, katı sınırlı tercihlerden" kaçınmalarını ister.³¹³ Detels'e göre müziğin yazıldığı döneme ait terminoloji dikkate alınmalı; analizler müziğin nasıl bestelendiğini, nasıl yorumlandığını, dinlendiğini, öğretildiğini, üzerinde çalışıldığını ya da nasıl dans edildiğini içermelidir. Bağlamsal anlayışa ulaşabilmek için evrensel notasyon uygulamalarındaki "edinilmiş aklın" (*received wisdom*) bozulması gerektiğini savunur. Bu yaklaşım aynı şekilde salt müzik için de geçerlidir.

Pek çok analiz "somut şekilde fiziksel, duygusal ve bağlamsal" yani bağlamsallığın en önemlilerden biri olan ritmi göz ardı eder:

Sesin otonom olması beklenen yapılarına ait anlamları çözebilmek için anahtar belki de ritimdir, çünkü müziğin fiziksel ve duygusal etkisiyle en sıkı bağları olup, formalist analize en uzak olan ritimdir. Şurası açıktır ki; müzikal ritim dansla ve diğer toplum içinde yapılandırılmış hareket kalıplarıyla ilgilidir. Zaten bu kalıplar da kültürel kök ve işlevlere sahiptir.³¹⁴

Feminist müzik kuramcılarının sanat müziğinin tekrar halkla bir araya gelmesine yardımcı olabileceğini düşünenler durumu şöyle açıklarlar: "Müzik

³¹² *age*, 118'den aktaran Grant, *age*.

³¹³ *age*, 119'dan aktaran Grant, *age*, 41.

³¹⁴ *age*, 121'den aktaran Grant, *age*.

teorisi...insanların erişimine açık olacak, pek çok insanın ilgisini çekecek. Çünkü kendileriyle alakasız, karmaşık formalist bir yapı olmak yerine insanların kendi yaşantılarını anlatacak.” Sanat müziğinin halk deneyimine, besteci ve kültürüne ilişkin sanatsal sembolizmin altında yatanları keşfetmek adına psikanaliz de dâhil edilebilir. Bu noktada Detels, Walter Abell’in, Sigmund Freud’un bireysellik kavramları ile Karl Jung’un kolektif bilinçsizlik kavramlarını birleştirdiği “birleşik alan teorisinden” atıfta bulunur. Bu tür bir çalışma aynı kültürün müzik yapıtları arasındaki hareketleri karşılaştıracak ve böylece kültürün daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.³¹⁵

Çalışmada feminist müzik teorisi ve bu alana özgü olarak ortaya çıkan farklı yaklaşım ve felsefelerden bazı örneklerle yer verilmektedir. Bunun nedeni, müzikal kanonda çok az yer verilen/bulabilen kadın bestecilere bir alternatif sunma çabasının olumlanmasıdır. Her ne kadar bu alternatif yol, yani feminist müzik analizi, analiz tekniği ve müzikal çıkarımları bakımından olumlanıyor ve tezde yapılan toplam 11 analizde kullanılıyor olmasa da, kadınları müzikal kanona dâhil etmeye gayret göstererek, müzik tarihini “yeniden yazmaya ve okumaya” farklı bir yorum ve yöntem geliştiren bir bakış açısı olması nedeniyle önem taşıdığından, çalışmada bazı örneklerle yer verilmektedir.

5.8.1.1. Ruth Crawford’ın 1931 String Quartet Analizi (Bölüm III)

Gendering Musical Modernism adlı kitabında Ellie Hisama, yirminci yüzyıl bestecilerinden Ruth Crawford[Seeger], Marion Buaer ve Miriam Gideon’u toplumsal cinsiyet ve siyasi bağlam açısından değerlendirir ve karşılaştırır. Hisama “bir dinleyicinin müziği anlamada yeni ve zorlayıcı yollar keşfetmesini sağlayacak”³¹⁶ şekilde biyografiyi ve müzikal yapıyı birleştirmeye çalışır. Bir müzik kuramcısı ve müzikolog olan Hisama genel bir feminist müzik teorisi oluşturmaya teşebbüs etmediği gibi bu üç kadın bestecinin de müziklerini özellikle feminist ifadeye göre yaptığına inanmaz. Diğer taraftan analizlerinde bu bestecilerin kadın olarak bireysel deneyimlerine ışık tutan olası bir toplumsal cinsiyet kodlaması

³¹⁵ *age*,’den aktaran Grant, *age*.

³¹⁶ Ellie Hisama, *Gendering Musical Modernism: The Music of Ruth Crawford [Seeger], Marion Buaer and Miriam Gideon* (Cambridge: Cambridge University Pres, 2001), 10’dan aktaran Grant, *age*, 42.

görüldüğü ileri sürülmektedir.³¹⁷ Hisama'nın bağlamsal yaklaşımı, bestecilerin biyografileriyle başlar ve her birinin iki ya da üç eserinin ayrıntılı incelemesiyle son bulur. Ruth Crawford'ın String Quartetinin (1931 yılında yazılmış, 1938 yılında yenilenmiştir) üçüncü bölümüne ilişkin analizi bağlamsal, disiplinlerarası feminist yaklaşımın bir örneğidir.

Ruth Crawford'ın String Quartet'i, yirminci yüzyıl oda müziğinde önemli bir yer tutar. Atonalitesi ve dört çalgı arasındaki yenilikçi etkileşimleri bu esere tam anlamıyla modernist bir nitelik kazandırır. Crawford'ın kendisi de eserini "bir ezginin her çalgının her perdesiyle birlikte biçimlenmesini sağlayacak şekilde dikkatlice düzenlenmiş uyumsuz dinamikler ile diminuendolar ve kreşendoların bir araya gelmesi ve sönmesi üzerinde bir çalışma" olarak tanımlar.³¹⁸ Grant, bestecinin kendi tanımının da geleneklerden uzaklaşmış, modernist bir yaklaşımı benimsediğini söyler.³¹⁹ Ancak bu tanım ya da analiz biçimini, feminist müzik teorisi ve analizi ile bağlantılandırmak ve bu analiz biçimini feminist müzik analizi olarak tanımlamak doğru olmayacaktır. Bu, tam da olması gerektiği gibi, notasyona yakından okuma yaparak doğrudan geleneksel müzik teorisi ve analizi yöntemlerini kullanırken, aynı zamanda biyografik, sosyo-kültürel ve diğer disiplinlere atfedilebilecek bağlamsallığı da bünyesinde barındıran ideal analiz yöntemidir.

Eserin 1931 yılına ait orijinalinde yetmiş beşinci ölçüde bir doruk noktası eksiktir. Besteci 1938 yılında yaptığı düzenleme ile dört bölüm arasında dağıttığı bir melodiyi öne çıkaracak bir adım atar. Kuramcı Robert Morgan'a göre "dört çalgı öyle bir dağıtılmıştır ki; seslerin her biri birbirinin yerine geçerek ortaya çıkar ve toplu ses kümesi içine geri çekilir. Bölümün formunu, rejistrın pes alandan, kademeli olarak genişlemesi daha sonra da üçlü akorlardaki geniş duruşlara ve başlangıçtaki pes rejistra dönüş belirler."³²⁰

Hisama analizine şu tanımla başlar:

³¹⁷ Grant, *age*.

³¹⁸ Oliver Knussen, *Ruth Crawford Seeger Portrait* (Hamburg: DG 449925 – 2, 1997)., Judith Tick'in notları, Grant, *age*, 43.

³¹⁹ Grant, *age*.

³²⁰ Ruth Crawford Seeger, *String Quartet, The Composers Quartet* (Nonesuch LP H-71280, 1973), 'den aktaran Grant, *age*.

Eserin açılış ölçüleri...içinde seslerin bir araya geldiği, sonra ayrıldığı, birbirinin altından, sonra da üstünden dolaştığı...alışılmadık bir ses dünyasının götürür dinleyiciyi. İlk üç çeyrekte eser doruk noktasına ulaşır ve sesler hızla düşüp yavaşlayarak açılıştaki halini alır ve bölüm böylece son bulur.³²¹

Hisama feminist okumalarında antropolog Edwin Ardener'in "bir toplumdaki kadınların hem baskın grup içinde hem de bir adım dışında olduğunu" vurgulayan teorisine değinir.³²² Ardener'in yaklaşımına göre kadınlar seslerini duyurabilmek için erkeklerin kabul edeceği şekilde konuşur. Fakat feminist mesaj aslında statükocu görüntünün arkasında yatar. Dolayısıyla Hisama eserin neden modernist kategoriye dâhil edilmiş olduğu, eserde biçimsel olarak türünden farklı olup, ters düşen ya da eksik olan üzerinde yoğunlaşır. Açık bir doruk noktasının varlığı modernizme uymuyordu. Hisama feminist okumalarını artırdı:

Ruth Crawford sık sık kendini mesleki çevrelerin dışına itilmiş gibi hissetmiştir...Dolayısıyla...kompozisyonları bir direniş ortaya koymuş, edebi kuramcı Elaine Showalter'ın "iki sesli söylem" dediği içinde hem susturulmuşu hem de baskını barındıran bir anlayışı benimsemiştir.³²³

Hisama Crawford'ın kuartetinin geleneksel olanlardan pek çok yönden farklı olduğunu söyler. Hisama'nın "hâkim biçimsel alan" dediği yerde artık normal kurallar göz ardı edilmekte ve bütün ses bölümlerine eşitlik verilmektedir ve bölüm aşırı derecede kısadır. Hisama kuartetteki dört sesi, perde değişikliği zamanlaması, kolektif dinamik ve aktivite seviyeleri gibi kriterlere göre değerlendirir ve geleneksel zirveyi belki alaya alan ya da yıkan bir alt eğilimin farkına vardığını ifade eder:

Ardener'in teorisinden bakıldığında Crawford'ın kuartetinin görünüşte geleneksel zirveyi takip ederken aslında onu alt üst eden başka bir süreç için müzikal alan yaratır. Sonuç itibarıyla yaratıcı olmayan anlatıcı bir stratejinin eserin yeni müzikal vizyonunu bozduğunu söylemektense on dokuzuncu yüzyıl zirvesine karşı çıktığını,

³²¹ Ellie M. Hisama, "The Question of Climax in Ruth Crawford's String Quartet, Mvt. 3", *Concert Music, Rock and Jazz Since 1945: Essays and Analytical Studies*, ed. Betsy Marvin, Richard Hermann (Rochester NY: University of Rochester, 1995): 285'den aktaran Grant, *age*, 44.

³²² *age*, 292'den aktaran Grant, *age*.

³²³ *age*, 'den aktaran Grant, *age*.

hatta onunla dalga geçtiğini iddia edebiliriz. Bu açıdan Crawford'ın eseri sadece yenilikçi değil aynı zamanda belirgin şekilde feminist özellik taşır.³²⁴

Ancak sözü edilen ve feminist özellik olarak tanımlanan unsurların, aslında açıkça modernist unsurlar olduğu göz önünde bulundurulmalıdır.

5.8.1.2. Elena Kats-Chernin'in *Tast-en* Analizi

Sally Macarthur *Feminist Aesthetics in Music* adlı kitabında analitik süreci şöyle tarif eder: “Eser benim adıma ben onun adına hareket ederim. Etkin bir analist olan ben ve etkin bir performans olarak onun arasında akışkan bir ilişki var.” Avusturyalı besteci Elena Kats-Chernin tarafından 1991 yılında yazılmış bir piyano parçası olan *Tast-en* analizine girişte Macarthur feminist, modernist ve postmodernist teorilerin kesiştiği yerleri göz önüne serer. Bu kesişim “modernizm ile postmodernizm arasında (belki de sadece feminizmin ortaya çıktığı yerde) orta nokta gibi bir şey” gösterir.³²⁵ Macarthur analizinde Derrida'nın hatları “çevreleyen, içeren ve paketleyen”³²⁶ çerçeveler hakkındaki yazılarından alıntı yapar. Müzik hem çerçeveleri doldurur hem içinde barındırır. Çerçeve içinde müzikal öğeler vardır; perde, dinamikler, ritim, tını, örgü, rejistr. Bir eserin başlangıcı ve bitişi müziğin kendisini çerçeve gibi sararken, kültürel bağlam müziği hem sarmalar hem de içine işler:

Kültürün sessiz zeminine karşı müzik duyulur. Müzik ve kültür arasındaki ilişki daima dinamik bir akış içindedir. Müziğin müzik olmaktan çıkıp başka bir şeye dönüştüğü noktayı sorgulamaya yol açan akıcı bir ilişkidir. Çerçevenin kendi sınırlarının sorgulanmasına neden olur.³²⁷

Macarthur *Tast-en*'i kendi bağlamına oturtur: Bach ve Shumann'a atıfta bulunan, geleneğini diline uygun ve etkin yorumcu ile pasif dinleyicinin ayrı yerlerde durduğu bir resital salonu için yazılmış bir kompozisyon. 1957 yılında Rusya'da doğan Avusturyalı bir besteci olan Kats-Chernin'i de bağlamına yerleştirir. Macarthur savlarını besteciyle ilişkili olarak eserin art-alanına dayandırır. Macarthur eserin “belirsiz, ucu açık ve boşluklu”³²⁸ görünen sonucunu Kats-Chernin'in kompozisyonu

³²⁴ *age*, 293'den aktaran Grant, *age*, 45.

³²⁵ Sally Macarthur, *Feminist Aesthetics in Music* (Westport, CT ve Londra: Greenwood Pres, 2002), 133'den aktaran Grant, *age*.

³²⁶ *age*, 'den aktaran Grant, *age*, 48.

³²⁷ *age*, 134'den aktaran Grant, *age*.

³²⁸ *age*, 142'den aktaran Grant, *age*, 49.

yazdığı dönemdeki (babasının kanser olduğu ve kendisinin yaşam ile ölüm arasında meselelere dair bitmek bilmeyen çabası) olaylara bağlar.

Sonrasında Macarthur bir analist olarak eserin organizasyonu ve öne çıkan özelliklerine geçer. Bu faktörlerden yola çıkılırsa geleneksel bir analiz sonucunda eser postmodern olarak sınıflandırılabilir. Fakat Macarthur'un feminist bakış açısı "Kats-Chernin'in başvurduğu sıra dışı stratejilerden bazılarını" ortaya çıkarır.³²⁹ Kats-Chernin kendisini feminist olarak tanımlamasa da Macarthur bu kompozisyon boyunca feminist düşüncenin sergilendiğine işaret eder:

Piyano müziğinin fazlasıyla orijinal eleştirisinin yanı sıra bu çalgıya özgü yazma geleneğine ait özelliklerin bolluğuyla alay eden besteci, parçanın kendisinde yarattığı ikili ilişkilerden çıkan hiyerarşileri sürekli yıkmaya çalışır. Örneğin müziğindeki belli kültürel bağlamlar arasındaki ayrımlara dikkat çeker...Yeni ses arayışında ya da eski seslere (Flamenko ritminin kullanımı, Bach ve Schumann'dan alıntılar, vb.) meydan okuyuşunda, bu arayışta, bu zevkte ona katılmak için eserini hissedecek/dinleyecek/okuyacak feminist taraftar/dinleyiciyi davet eder.³³⁰

Macarthur'un araştırmasına göre eser her ne kadar geleneksel bir zirveden bahsetse de aslında bu zirve hiç yoktur. "Müzik doruğa ulaşacak gibi hissettirir - ama bir illüzyondan başka bir şey değildir."³³¹ Macarthur sonuç olarak bir analizi anlamak için *Tast-en*'in dinlenmesi gerektiğini vurgular. Analizini bir performansa benzetir; bir çerçevede gerçekleşir, ek yorumlara açıktır ve onlarla döngü devam eder. "Bu anlamda dayandığı eserle paralel gider, çünkü eserin bir kapanışı yoktur. Zaten kapanış anında yeniden doğuşunu duyurur, böylece sonsuzlukla tekrar kendine döner."³³² Macarthur görevini "*Tast-en*'i bazı anlamlarını gün ışığına çıkararak bir metne çevirme" çabası olarak görür "...her şeyin ötesinde bütün okuma ve yazılarım bunları bilme arzusundan çıktı."³³³

Ancak burada da önemli nokta, Kats-Chernin'in kendisini feminist olarak tanımlamış olmamasıdır. Bu anlamda yapıtta varolduğu savunulan feminist//feminen unsurlar, besteciden ziyade, analizi gerçekleştiren kişiye özeldir. Bu analiz biçimi, hem saf

³²⁹ *age*, 139'dan aktaran Grant, *age*.

³³⁰ *age*, 140'dan aktaran Grant, *age*, 50.

³³¹ *age*, 144'den aktaran Grant, *age*.

³³² *age*, 145'den aktaran Grant, *age*.

³³³ *age*, 137'den aktaran Grant, *age*.

müzik malzemesini ele alış biçimi, hem bağlamsallığı sağlaması bakımından dikkate değerdir. Fakat özellikle çalgısal müziğin, edebi metin de içermediğinden, çok soyut olduğunu ve edebiyat malzemesiyle açıklanması ve somutlanmasının çok doğru olmayacağını belirtmek gerekir. Bu nedenle, bir müzikal metinde feminist unsurlar bulmak ve bu müzikal metni feminizmle bağlantılandırmak, metin üzerine yapılabilecek okumalardan/analizlerden yalnız biridir ve analizciye özel/sübjektiftir ve her okuma gibi, genel-geçer/mutlak ve nihai bir okuma değildir.

5.8.1.3. Brahms'ın III. Senfonisi Hakkındaki McClary Okumaları

Brahms'ın F Majör III. Senfonisi'nin ilk bölümü üzerinde yaptığı incelemede Susan McClary şöyle yazar:

Brahms'ın III: Senfonisi açık bir şekilde tonalite ve sonat sunar...Brahms gibi bestecilerin bastırılmış hikayeci stratejilerini açığa çıkararak sadece müziğin biçimsel özellikleri değil ayrıca insan ve tarih boyutlarıyla yani müziğin kendisiyle de ilgili bilgi alabiliriz.³³⁴

McClary'nin bu esere ilişkin okumalarına göre eserin cinsiyetle ilgili yapıları, hem Brahms'ın yaşamındaki kişisel konuları hem de on dokuzuncu yüzyıldaki tarihi çerçeveyi dolduran insani mücadelenin boyutlarını yansıtır. McClary Brahms'ın temalarındaki cinsel niteliği inceler ve şu sonuca varır; bu senfonik bölümdeki tematik uygulama, normlardan oldukça farklı şekilde işler. İlk bölüm maskulendir ve “açıkça Herkül'yan bir çaba sayesinde özgürlük noktasına kadar dürtülerek bizi ilk bölümün hikâyesinin içine fırlatır.” İkinci temanın eziyet eden, baştan çıkarıcı kadını, “Doğu egzotizmi, baş döndüren ritimler ve kışkırtıcı bir şehvet düşkünlüğüyle” nitelendirilen Delile gibi bir figürü simgeler.

“Bölümün enerji yörüngesini yağmalar...kahramanın gücünün arkasındaki gizem olan önemli La bemolü kırpar, kendi hedefleri doğrultusunda bu perdeyi evcilleştirir.”³³⁵ Rekapitülasyonda ikinci tema birincinin ton alanına uyum göstermez, onun yerine La majörden daha düşük üçüncüye, Re majöre doğru simetrik olarak hareket ederek orijinal tonunu dengeleyen bir ton alanında ortaya çıkar. Fa majörün böyle armonik bir şekilde çember içine alması, maskülen

³³⁴ McClary, *Musicology and Difference*, 343 – 44'den aktaran Grant, *age*, 54.

³³⁵ McClary, *age*, 329'dan aktaran Grant, *age*, 53.

kahramanı kendi tarafına çeken güçlü ve dengeli bir feminen öge yaratır. McClary'ye göre bu güçlü feminen öge bölümün sonunda bir senfoninin açılış bölümünde beklenildiği gibi bir zafer nidasıyla bitirmek yerine ilk temayı “Fa majördeki kapanışı kabullenerek karşı çıkmaksızın aşağı doğru sürükler.”³³⁶

Yapıt analizinde, çoklu yorumlar ve farklı odaklar çok değerlidir. Dolayısıyla feminizm ile postmodernizm ve Dekonstrüktivizm gibi ilgili kavramların müzikolojiye kattıkları önemlidir. Ancak feminist müzik teorisi ve analizinin, okuma ve analiz yöntemlerinden yalnız biri olduğu unutulmamalı, farklı okumalar göz ardı edilmemeli, feminist okumalarda feminist tabir edilen unsurların büyük bölümünün, besteci tarafından belirtilmediği, bunların analist tarafından belirlendiği göz önünde bulundurulmalıdır. Özellikle çalgısal müzik malzemesi üzerine yapılabilecek –formal analiz dışındaki- her okumada olabileceği gibi, feminist okuma da “aşırı yorum” a gidilebileceği unutulmamalıdır.

5.8.1.4. Toplumsal Cinsiyet, Alman Özcülüğü ve Lied

Feminen yapı, kadının toplum içinde işlevsellik kazanma yeteneğini engelleyen toplumsal cinsiyete dayalı kısıtlamalarla ilgili kullanılan bir terimdir. Yani, feminen yapı, bir sosyo-kültürel sistem içinde kadının eylemde olma hali ya da gücünü ortaya koyma yeteneğinden oluşmaktadır; özcülük ise, felsefede belli bir türe dâhil her varlığın o türe ait niteliklere ya da özelliklere sahip olduğunu iddia eden bir akımdır. Bir başka deyişle, özcülük belli bir gruba ait belli özelliklerin grubun tümüne genellenerek, evrensel ve her tür bağlamdan bağımsız olarak varolduğunu savunmaktır.³³⁷

Kadınların arka plana atılmasına ortam hazırlayan ve doğal kabul edilen aşağılık niteliklerini pekiştiren dini ve sosyal dogmalardan oluşan Alman toplumsal cinsiyet özcülüğü, toplumsal cinsiyet ile ilgili önyargıları ebedileştirmiş ve burjuva kadınlarının sanatsal özlerine erişmelerine, “kendilerini gerçekleştirmelerine”³³⁸

³³⁶ *age*, 341’den aktaran Grant, *age*, 56.

³³⁷ Kimberly Greene, “The Effects of German Gender Essentialism on the Musical Production of Nineteenth-Century Women Composers” (Yüksek Lisans Tezi, Faculty of California State University, Fullerton, 2007).

³³⁸ kendini gerçekleştirme (İng.): yaratıcılık, erdem, problem çözme, insana saygı ve gözlemsel kanıtları kabul etme gibi çeşitli konular bakımından kişisel gelişimin en üst noktası. Kendini gerçekleştirme kavramı teorik olarak Abraham H. Maslow tarafından ancak psikolojik ihtiyaçların

engel olmuştur. Özcü yaklaşımlar Alman sosyo-kültürel inanışlara sızmış, burjuvaların edebi ve müzikal katkılarına şiddetli şekilde tesir etmiş ve kadınlar ve yapıtlarının marjinalleşmesine yol açmıştır.³³⁹

Greene³⁴⁰, toplumsal cinsiyet önyargısının yayılması ve yerleşmesine neden olan ve hatta kadınları meşru sanatsal uğraşların dışına iten feminen kimliğe dair edebi görüşleri örneklendirmek için *Ewig-Weibliche* (ebedi-bengi dişilik) efsanesi, *Jungfrau*'un (bakire genç kız) burjuva idealizasyonu incelemiş; bunların yanı sıra; Franz Liszt (1811-1886), Johanna Kinkel (1810-1858) ve Clara Wieck Schumann'ın (1819-1896) *Loreleysage Lieder*'iyle karşılaştırılarak incelenen Robert Schumann'ın (1810-1856) ideal burjuva kadınına ilişkin özcü kuralların tipik bir örneği olan *Frauenliebe und Leben* adlı şarkı serisi -eser 42- (1840) *Kunstlied*'in (sanat şarkısı) arketipi olarak örneklendirmiştir.³⁴¹ Kadınların, erkekler nezdinde, doğal ve haklı olarak ikinci planda oldukları miti, dişil kimliğin tanımlayıcı bir niteliği olarak 19. yüzyıl boyunca genel kabul görmüştür ve bazı kadınların olumsuz karakteristikleri genelleştirilerek bütün kadınlarla ilişkilendirilmiştir. Kadınların eğitimi ve toplum içinde kadına ayrılan rollere karşı geliştirilen özcü bakış açısının hâkim olduğu bu yaklaşımlar, kadınları özel bir alana hapsederek kadın bestecilere ait *Lieder*'lerdeki sanatsal kaliteyi kısıtlamış ve dolayısıyla kadınların sanatsal katkılarının çoğunu *Hausmusikalische Lied* (evmüzikseveri şarkısı) alanına kaydırmıştır. Sanat camiasının cinsiyete dayalı bölünmüşlüğüne yansıtan tarz farklılıkları birçok *Lieder*'de kendini göstermekteydi: erkek bestecilerin *Lieder*'leri asil sanat şarkılarına dâhil olur ve toplumsal alanda işlevsellik kazanırken kadın bestecilerin *Lieder*'leri *Hausmusikalische Lied* karakteristiklerine tabi kalır ve *özel* ve *sınırlı* alanlarda hayat bulmuştur.³⁴²

karşılanması halinde sağlanabilecek bu tür bir kişisel gelişimi izlemeyi konu edinen "A Theory of Human Motivation", *Psychological Review* 50, no: 4 (1943): 370 – 96 adlı eserinde önerilmiştir.

Aktaran; Greene, *age*.

³³⁹ *Bürgerium* (Gr.): 19.yüzyıldaki tüccar, zanaatkar ve profesör, avukat, doktor ve sivil yöneticiler gibi diğerlerine de atıf yapan bir terim. Metinsel içeriğe bağlı olarak burjuva halkının tamamına da atıf yapılabilir. Aktaran; Greene, *age*.

³⁴⁰ Greene, *age*.

³⁴¹ Robert Schumann, *Frauenliebe und Leben für Singstimme und Klavier. Acht Lieder nach Adelbart von Chamisso, Opus 42, 1840* (Leipzig: Gustav Heinze Verlag, 1843).’den aktaran Greene, *age*.

³⁴² *transliminal* alan (İng.):toplumsal ve özel alanların kesişim noktasını belirtmek için metinde türetilmiş bir terim. Aktaran; Greene, *age*.

Kadınların bu şekilde zapt edilmişliği, Bettina von Arnim (1785-1859), Fanny Mendelssohn (1805-1847), Johanna Kinkel, Josefine Lang (1815-1880) ve Clara Wieck Schumann gibi kadın bestecilerin repertuarlarının kamusal ve akademik alanda sınırlı düzeyde kabul görmesi ve takdir edilmesi için haklı bir gerekçe olarak gösterilmesine rağmen; Alman *Lied*'ine tesir eden feminen kimliğe ait sosyo-politik mitleri başlatan ve destekleyen ataerkil yapılara ilişkin çok az sayıda bilgi kayda alınmıştır.³⁴³

Kadın bestecilerin 19. yüzyılda görece makul ve kendi halindeki başarılarının temeli, mevcut ideoloji ve politik-ekonomik değişikliklerden kaynaklanan Alman toplumsal cinsiyet özcülüğünün yaygınlık kazanmasıdır. Etkin edebi, estetik ve psikanalitik tartışmalar, toplumsal ve özel alanlara nüfuz etmiş ve feminen kimlik ve öznellik üzerinde olumsuz etkilere neden olmuştur.³⁴⁴

Feminen kimlik paradigmaları romantik sentimentalizm maskesinin arkasına saklanmış, toplumsal cinsiyet önyargısını kuvvetlendirmiş, yaratıcılığı bastırmış ve kadınları içselleştirilmiş baskı ve boyunduruk altına almıştır. Sosyolojik şartlandırma ve tahmin edilebilir psiko-sosyo cevaplar kadın bestecilerin algıladıkları kabul edilir sınırlar içinde ve başta *Lieder* olmak üzere, piyano besteleri ve az da olsa koro ve oda müziği besteleri gibi kadınlar için uygun tarzlar çerçevesinde üretim yapmalarına neden olmuştur.³⁴⁵

Romantik aşk, erkeklerin doğaya ve güzel kadınlara karşı ilgileri gibi temalar hem erkek hem de kadın bestecilerin vokal kompozisyonlarında ve Alman *Lied*'ine ilişkin birçok çalışmada tekrar tekrar yer almaktadır. Bununla birlikte; edebiyat alanında önde gelen erkek şahsiyetler ve besteciler romantik aşk fikrini desteklemiş ve sanatsal uğraşlarında kadınların destekleyici rollerini kabul etmişlerdir. Romantik aşk efsanesinin ebedileştirilmesi ve aşk uğruna fedakârlık vazifesi ya da şerefi, kadınların erkeklere olan doğal bağlılığına ilişkin ilahi ve evrensel hukukta bir araç olarak kullanılmaya başlanmıştır: bu, Alman özcülüğünün en belirgin özelliğidir. İlave olarak; kadının dişi tilki ya da erkekleri baştan çıkararak öldüren siren olarak tasvir

³⁴³ Greene, *age*.

³⁴⁴ öznellik (İng.): sosyal etkileşimde gelişen ve kişisel kimliğe ait pozitif ve negatif kavramların oluşmasında etkin olan kişisel algılama ve değerlendirmeler. Aktaran; Greene, *age*.

³⁴⁵ Greene, *age*.

edilmesi erkeklerin doğal üstünlüğünü ve haklı ahlaksal egemenliklerini doğrulamış ve pekiştirmiştir. Erkekler ilahi hak ve doğal seçilmişlikleri sayesinde, kadınlarda doğuştan gelen ahlak zayıflığını kontrol etmek ve baskı altında tutmakla yükümlüdür.³⁴⁶

Romantik retorik maskesi takarak çalışmak erkek boyunduruğu açısından kadınlar için bağlayıcı bir güç olmuştur. Ancak erkeklerin Romantik prensiplere bağlılığı ve desteğinin nedeni yalnız estetik hedefler değildir. Romantik öznel; popülaritelerini artırmak, ünlenmek ve ekonomik güvencelerini sağlamak gibi somut hedeflerine ulaşmaları için kendilerine yardımcı olmuştur. Öte yandan; erkeklere sunulana benzer bir eleştirel eğitiminden yoksun kalmaları ve sıradanlık sınırlarını aşmaya özlem duymaları nedeniyle kadın besteciler bu Romantik temaları, yansıttıkları güzellikler için ve hayatın katı ve acımasız realitelerine karşı bir sığınak olarak benimsemişlerdir.³⁴⁷

Green, Kadın bestecilere ait *Lieder* analizlerinin *Grundstimmung*³⁴⁸ müzikal estetiğine katı bir şekilde uyma eğilimi ortaya koyduğunu; bunun da ötesinde, birçok *Lieder*'de, eleştirel kavramsal bakış açısının gelişiminde göze çarpan birçok kısıtlama bulunduğunu ve yerleşik Batı kurallarına uyum sağlamalarının oldukça problemli olduğunu belirtir.³⁴⁹ Kadınların gösterdiği itaatkârlık ve ardından feminen öznellik üzerinde ortaya çıkan içselleştirilmiş baskı, sanatsal tutkuları bastırmış, bağımsız kadın sesini söndürmüş ve kadınları *Hausmusikalische Lied* ya da *Salon Lied* çevresine hapsetmiştir. Ancak 19. yüzyıl Alman kadın bestecilerin sosyal ve müzikal duruşları için sağlam adımlar atmaları yine bu alt türde gerçekleşmiştir. *Hausmusikalische Lied*' e olan katkıları kadın başarısının adeta dönüm noktasıdır ve Alman özcülüğünün kadınların sanatsal evrimi üzerindeki etkilerine [*Frauenfrage*'nin (kadın sorusu) özünde olan önemli bir argüman] karşı provakatif bir söylem niteliğindedir.³⁵⁰

³⁴⁶ *age*.

³⁴⁷ *age*.

³⁴⁸ *Grundstimmung* (Gr.): Lied'de bir düşünce, bir duygu ya da tavrı ifade eden estetik yapıya atıf yapmaktadır; 18.yüzyıl türüne örnek teşkil eder. Aktaran; Greene, *age*. Ayrıca "köksalınım/temeluyarlık" biçiminde de çevirilebilmektedir.

³⁴⁹ Greene, *age*.

³⁵⁰ *Frauenfrage* (Gr.): sosyo-politik alanda kadın sorusuna karşılık gelen Almanca kavramı belirten terim. Terim, Fransız Devrimiyle yeşeren anti-monarşik bakış açısı ve ihtilaflı edebi *ortamın* ortaya

Yerel alanda var olmuş *Hausmusikalische Lied* piyano eşliğinde çalınan bir vokal melodik diziden oluşur. *Grundstimmung* estetiğin sıklıkla vokal kısımda ortaya çıktığı bu alt türün tipik özelliği kompozisyon süresince ve bütününde tek bir tarz ya da duyguya bağlı kalınmasıdır. Aksine *Kunstlied* sanatsal bakımdan geliştirilmiş olan bir alt türde yer alır. Ses ve piyano (ya da orkestra) bağımsızdır ve *Lied* boyunca metinsel manaları yansıtabilmek için yorumlayıcı biçimde kullanılır. Buna ilaveten besteci şiirsel metni yorumlayabilmek için biçim ve şekil öğelerini katar ki bu da *Lied*'i kavrar ve oluştururken eleştirel bakış açısının hâkim olduğunu göstermektedir. Tarihsel olarak, bu değerli *Kunstlied* repertuarında sadece erkek besteciler tarafından bestelenmiş vokal besteler yer alır.³⁵¹

19. yüzyıl kadınlarının eğitildiği ve müzikal açıdan yetiştirildiği dönem olan *Vormärz* ya da bir başka deyişle 1815 Viyana Kongresi'nin sonu ile 1848 ila 1849 Mart Devrimi arasındaki çalkantılı yıllarda, cinsiyete özgü niteliklere ilişkin kavramlar, feminenliğe dair ideolojik ülküler ve özel alanda sıkışan kadının kontrol altında tutulması gibi olgular tanımlanmış ve geliştirilmiştir. Güçlenen Alman burjuva sınıfı, rollerin cinsiyete göre belirlendiğini onaylamakla kalmamış aynı zamanda yerel ataerkil otoritenin güçlenmesi ve dişil ve eril kavramsallaştırmada cinsiyete dayalı kriterlerin açık bir şekilde dile getirilmesine de yardımcı olmuştur. Sonuç olarak, cinsiyete özgü bu nitelik ve davranışların tanımlanması müzikal üretim ve tüketimde de kendini göstermiştir.³⁵²

Müzik konusunda başarılı kadınlar, Alman burjuva ailesinin saygınlığına katkıda bulunan bir öge haline gelmiştir. Bu dönemde, önde gelen burjuva ailelerinin genç kadınlarına ilk eğitim kurumları sunulmasına rağmen onları harekete geçiren asıl faktör kızlarına “beceri gerektiren” sanat ve edebiyat alanlarında (Almanca, Fransızca, müzik ve nakış) verilen eğitim sayesinde sosyal konumda fark edilir derecede hissedilen iyileşmedir. Genç Alman kadınlarının eğitimi teşvik etmedeki ideolojik temel, ilgili sosyal itibarla sınırlı kalmış ve ayrıca yerel düzenlemelerden alınan hazzı artırmayı hedeflemiştir. Kadınların eğitilmesi konusunda gösterilen bu

çıkmasıyla birlikte 18.yüzyılda tanımlanmıştır. Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) ve Olympe de Gouges'un (1745–1793) yazılarına bakınız. Aktaran; Greene, *age*.

³⁵¹ Greene, *age*.

³⁵² *age*.

sözde öncü yaklaşımın temelini oluşturan dayanak noktası, verilen eğitimin kadınların doğal bilgi ve anlayış sınırlarını asla zorlamaması ya da aşmaması gerektiğini ileri sürmektedir.³⁵³

19. yüzyılda gündelik hayat pratiğinde boş zamanlardaki artış ile rollerin cinsiyete göre belirlenmesindeki güçlenme ve burjuva kadınlarının sorumluluklarının azalmasıyla edebi söylemde ortaya çıkan artış, sanatsal aktivitede “sınırlı” da olsa ani bir yükselişe ön ayak olmuştur. Kadınlar sosyal ve ailevi beklentilere uygun olarak özellikle şarkı söylemek ve piyano çalmak gibi “mutedil” uğraşlara yönelmişlerdir. Burjuva çevrelerinde piyano temin etme olanaklarının fazlalaşması ve edebi mecmualara ulaşmanın kolaylaşması, özel alanda kaliteli şiir ve müzikal bestelerin ani ve önemli ölçüde artmasını sağlamıştır. Bu yayınlarda 18. yüzyıl müzikal tarzların ağırlıklı olması nedeniyle kadınlar tarafından bestelenen *Lieder*’lerin büyük bir bölümü Alman Klasik akımcıların müzikal estetik ve üslubuna doğru eğilim sergilemektedir. *Da capo* ve kıta düzeni tercihi, kısıtlı bir diyatonik armonik dil, statik sade bir düzenleme ve aşırılıktan kaçınma kadınların bestelerinde göze çarpan özelliklerdir. Bu nitelikler sanatsal nüans eksikliğine neden olurlar ki bu da *Hausmusikalische Lied*’in karakteristik özelliğidir. *Hausmusikalische Lied*’lerin çoğu, metnin ana düşüncesini tek bir müzikal anlatımla sunan ve sıklıkla *Lied*’i aşırı duygusallık ve armonik yeknesaklık içinde tutan *Grundstimmung* estetiğinin kalıplarına uygundur.³⁵⁴

Kadın bestecilerin müzikal düzenlemelerinde en belirgin şey metnin diyalektik yorumunun baskın şekilde eksik olmasıdır. Genellikle kadın bestecilerin *Lieder*’leri şiirin tek boyutlu veya yüzeysel yorumlandığı *Hausmusik* (ev müziği) sınıflamasına uygundur. Romantik bakış açısının en önemli ilkesi olan eleştirel derinlik yerine getirilmemektedir. Metni yorumlamadaki farklılıkların erkek bestecilerin *Lieder*’lerinde de dikkat çekecek derecede fazla olduğu göze çarpmaktadır. Ancak Romantizmin tanınmış erkek bestecilerinin repertuarlarının büyük çoğunluğu eleştirel hakimiyeti sergilemektedir; buna özellikle Franz Schubert (1797-1828), Robert Franz (1815-1892), Felix Mendelssohn (1809-1847) ve Robert Schumann’ın

³⁵³ *age.*

³⁵⁴ *age.*

Lieder’lerinde rastlanmaktadır. Metinsel bütünlük, sanatsal yaratıcılık ve armonik karmaşa arasındaki denge, yalnızca erkeklerin idaresindeki bir alt tür olan *Kunstlied*’in standart bir özelliği haline gelmiştir.³⁵⁵

Toplumsal cinsiyette saklı olan anlamların daha iyi idrak edilebilmesi için feminist müzik eleştirisinin günümüzdeki paradigmlarına hayat veren 18. yüzyıl ortalarındaki edebiyat teorisi ele alınmalıdır. Biyolojik determinizmin teorik gelişimi, *écriture féminine*’nin (edebi eserlerde feminen varlığın kanıtı) edebi konsepti, Michel Foucault’un (1926-1984) postyapısalcılığı, Jacques Derrida’nın (1930-2004) yapısal çözümlemesi ve kültürel materyalizm ve postmodernizmin ortaya çıkışı, modern feminist bilim için taslak sağlamış ve ayrıca günümüzdeki müzikolojik kritisizmini de büyük ölçüde etkilemişlerdir.

Toplumsal cinsiyet önyargısından ortaya çıkan ve 19. yüzyıl boyunca Alman özcü perspektifleri besleyip kuvvetlendiren öte yandan kadınların ilerlemesini etkin bir şekilde baskı altına alan *Frauenfrage*’nin tarihsel etkileri dikkate alınması gereken konulardandır. Kadınların tecrübe ettiği içselleştirilmiş baskının psiko-sosyal göstergeleri, cinsiyete dayalı baskı ile sanatsal başarı arasındaki bağlantıyı göstermektedir. 18. yüzyıl sonlarında ve 19. yüzyılda Alman Romantik metinlerde hâkim olan feminen kimliğin tarihsel yapısı ve Alman *Lieder* üzerindeki etkisi ele alınmalıdır. Her kesimden kadının öznelliğini ve edebi ve müzikal aktivitelerini etkileyen sosyo-kültürel manzarayı gösterebilmek adına kadınların 19. yüzyılda edebi ve müzikal eserlerdeki tasvirleri, yayın endüstrisindeki eğilimlerle birlikte çalışmaya dâhil edilmiştir. *Musen Almanachen* (Almanacs of the Muses başlıklı mecmua) yazınından hareketle *Hausmusik* (ev müziği) ve *Kunstmusik* (sanat müziği) arasında bir ayrım oluşmuş ve türlerin isimlendirilmesine yol açmıştır: *hausmusikalische Lied* (ev şarkısı) ve *Kunstlied* (sanat şarkısı).

Müzikolojideki modern yaklaşımlar arasında üçüncü-dalga revizyonist feminist eleştiri, postyapısalcı ve kültürel materyalist çalışmalar, toplumsal cinsiyet ve *queer* teorisi bulunmaktadır ki bütün bunlar müzikal kompozisyonlar ve hızla genişleyen sosyo-müzikolojiyle (yeni tarihseşçilik) bağlantılıdır. Son dönemlerdeki en önemli Alman *Lied* çalışmalarından bazıları şöyle sıralanabilir: Rufus Hallmark’ın *The*

³⁵⁵ *age*.

German Lied in the 19th Century (1996) adlı eseri; Lorraine Gorrell'e ait *The Nineteenth-Century Lied* (1993) ve James Parson'un *The Cambridge Companion to the Lied* (2004) adlı eseri.³⁵⁶ Ek olarak, 20.yüzyılın ortalarından itibaren, *litero-musico* sanatçısı Calvin Brow'un *Music and Literature: A Comparison Of Arts* adlı eserinde öncülük ettiği müzik ve dil bağlantısına dayanan edebi disiplinler çerçevesinde *melodik-şiiirsel* (müzik odaklı) eserlerin sayısında artış olmuştur.³⁵⁷ Ayrıca, Carl Dahlhaus'un (1928-1989) *Musikasthetik* (1976) ve *Klassische und romantische Musikasthetik* (1988) adlı eserleri Alman estetiğindeki dönüm noktaları ve Romantizmin felsefi taşları olarak nitelendirilir.³⁵⁸ Steven Paul Scher'in etkinliğini kanıtlamış eseri *Literatur und Musik* (1992), *litero-musico* kavramlarına dayalı analizlere temel oluşturmaktadır.³⁵⁹ Diğer taraftan, Werner Wolf'un edebi ve teorik çalışmaları, metinli müzikte yer alan baskın cinsiyet ve ona tabi alt cinsiyet arasındaki ilişkiler konusunda belirgin bir katkı sağlamıştır.³⁶⁰

Sara Iitti'nin jino-eleştirel çalışması *Feminine in German Song* (2006) seçilmiş Alman *Lieder*'lerde *écriture feminine* olgusunu incelemektedir.³⁶¹ Ayrıca, Goethe ve Schubert'in *Kunstlied* üzerindeki etkilerine değinen kayda değer eserler arasında

³⁵⁶ Rutgers Üniversitesinde profesör ve eski kurul başkanı olan Rufus Hallmark, *The German Lied in the 19th Century* (New York: Schirmer Boks, 1996) adlı eserin editörlüğü ve yardımcı yazarlığını yapmıştır. Lorraine Gorell, Güney Carolina'da Winthrop Üniversitesinde müzik profesörüdür. Müzik bilimine son katkısı *The Nineteenth-Century Lied* (Portland: Amadeus Press, 1993) adlı eseridir. Eseri önemli *Lieder* ve bestecilere ilişkin kayıtlar sunmasına rağmen birçok *Lieder* formu için yaptığı analizler tartışmaya açıktır. Southwest Missouri State Üniversitesi Müzik Bölümü doçenti olan James Parsons, *The Cambridge Companion to the Lied* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004). 'in editörlüğü ve yardımcı yazarlığını yapmıştır. Denemelerin toplandığı bu kapsamlı derleme, Schubert'den Mahler'e *Lied*'in gelişimini incelemektedir. Aktaran; Greene, *age*.

³⁵⁷ Calvin Brown müzik ve edebiyat arasındaki ilişkiyi konu alan analizleriyle takdir edilmiştir, hatta bazıları onun çalışmasını kendi alanının temelini oluşturan metinler olarak düşünmektedir. Calvin Brown, *Music and Literature: A Comparison of the Arts* (Athens: University of Georgia Press, 1948). 'den aktaran Greene, *age*.

³⁵⁸ Carl Dahlhaus, *Musikasthetik* (Cologne: Hans Gerig Verlag, 1967).; Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikasthetik* (Cologne: Laaber Verlag, 1988). 'den aktaran Greene, *age*.

³⁵⁹ Dartmouth'ta 2004 yılında ölene kadar Almanca ve Karşılaştırmalı Edebiyat profesörü olarak görev yapan Steven Paul Scher edebiyat, müzik ve sanatların karşılıklı ilişkileri konusunda bir uzmandı. Scher'in önemli çalışmaları arasında şunlar vardır: *Musik and Text* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992); *Literatur und Musik: Ein Handbuch sur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes* (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1984). 'den aktaran Greene, *age*.

³⁶⁰ Werner Wolf, *Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer Intermedialen Erzähltheorie*, ed. Vera and Ansgar Nünning (Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2002).; Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediately* (Amsterdam: Rodopi Press, 1999). 'dan aktaran Greene, *age*.

³⁶¹ Sara Iitti, *The Feminine in German Song* (New York: Peter Lang, 2006). 'dan aktaran Greene, *age*. Bu metinde yazar, Romantik akımın erkekleri tarafından kullanılan ve ayrıca kadın bestecilerin *Lieder*'lerinde de belirgin olan kadın üslubu ve sesinin varlığını göstermeyi hedeflemektedir.

şunlar vardır: Kenneth S. Whitton'a ait *Goethe and Schubert: The Unseen Bond* (1999); Lorraine Byrne'nin kaleme aldığı *Schubert's Goethe's Settings* (2003); Susan Youens'in *Schuber's Poets and the Making of Lieder* (1996) ve *Schubert's Late Lieder: Beyond the Song Cycles* (2002) adlı eserleri.³⁶²

Kadınların müzik alanındaki çalışmaları, dönemlere ayırma ve sınıflandırma konusunda, müzikal aktivite ülkesine göre kadınlar, dönemlere göre kadınlar ve belirli bir alanda aktif kadınlar gibi farklı ve çeşitli yollara başvurarak Batı kanonu geleneğini bölmeye çalışmaktadır. Anne Bagnall Yardley'in “‘Ful weel she soong the service dyvyne’: Cloistered Musician in the Middle Ages” adlı ve Anthony Newcomb'un “Courtesans, Muses or Musicians? Professional Women Musicians in Sixteenth-Century Italy” adlı denemeleri buna örnek teşkil etmektedir.³⁶³ Yukarıda bahsi geçen bu yöntemler etkileri ne ölçüde olursa olsun kadınların marjinalleşmesini sürdürmekte ve repertuar dışında bırakılmalarını sağlamaktadır. 19. yüzyılın önemli kadın bestecilerin Batı kanonuna dâhil olmaya hak kazanabilmeleri ve bestelerinin yaptıkları katkıları minimize etmeyecek şekilde sunulmasına olanak vermek için hem erkekler hem de kadınlar tür ve dönem açılarından aynı zamanda kategorize edilmelidir. *Lied*'in dönemlere ayrılmasıyla ilgili olarak; örneğin 18.yüzyıl *Salon Lied* (çoğunlukla erkek); 19.yüzyıl *Hausmusikalische Lied* ve 19.yüzyıl *Kunstlied*'i (çoğunlukla erkek) gibi *Lied*'in cinsiyete bağlı olmaksızın alt türlere bölünmesi, erkek ve kadın bestecilerin katkılarını daha uygun bir şekilde yansıtacaktır. Büyük erkek ve kadın bestecilerin *Lieder*'lerini Batı kanonu çerçevesinde birleştirmekle kalmayacak aynı zamanda müzikal katkıların cinsiyete dayalı olarak ayrılmasını ortadan kaldıracaktır. Bu yaklaşım ek olarak, sadece birkaç büyük kadın bestecinin hariç bırakılmasını sonlandıracak ve eserlerinin tatminkâr derecede önemli olmadığı düşünülen oldukça fazla sayıda kadın ve erkek bestecinin de dâhil edilmesine olanak

³⁶² Kenneth S. Whitton, *Goethe and Schubert: The Unseen Bond* (Portland: Amadeus Press, 1999).; Lorraine Byrne, *Schubert's Goethe's Settings* (Burlington: Ashgate, 2003).; Susan Younes, *Schubert's Poets and the Making of Lieder* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).; Susan Younes, *Schubert's Late Lieder: Beyond the Song Cycles* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).’den aktaran Greene, *age*.

³⁶³ Anne Bagnall Yardley, “‘Ful weel she soong the service dyvyne’: Cloister Musician in the Middle Ages”, *Women Making Music*, ed. Jane Bowers, Judith Tick (Urbana: University of Illinois Press, 1987), 15–38 ve Anthony Newcomb, “Courtesans, Muses, or Musicians? Professional Women Musicians in Sixteenth-Century Italy”, *Women Making Music*, ed. Jane Bowers, Judith Tick (Urbana: University of Illinois Press, 1987), 90-115’den aktaran Greene, *age*.

verecektir.³⁶⁴ Bu kategorizasyon aynı zamanda *Hausmusikalische Lied*'in geniş ve keşfedilmemiş repertuarının eleştirel inceleme ya da yorumlamaya değmeyeceğine dair miti yok edecektir. Nasıl ki *Klavierstück* (piyano parçası) *Sonate für Klavier* (piyano sonatı) ile rekabet edemezse *Hasumusikalische Lied* de *Kunstlied* ile karşılaştırılmamalıdır. Batı kanonu, tüm Batı Avrupa topluluklarının bestelerini sunmalı ve Avrupa'nın birçok kaliteli bestecisinin ki bunlar arasında kadınlar da mevcut, takdir edilmesini kısıtlayan özcü normların yeniden değerlendirilmesine izin veren son müzikoloji eğilimlerini takip etmelidir.³⁶⁵

5.8.1.5. Feminist Müzik Teorisi ve Sonat

Feminist araştırma alanında yakın ilgi gören bütün çalgısal tür ve kompozisyonel süreçler arasında en çok dikkati çeken, sonat ve sonat-allegro formu olmuştur. Uzun ve takip edilebilir geçmişiyle sonat türü, çalgısal müziğin başat standardı olarak görülür.

Kuramcıların sonat ve sonat allegrosu prosedürünü genelleştirip, kodlaştırması bu alanı ilginç feminist çalışmaların konusu kılar. Bu çalgısal türdeki anlatıcı içerik olasılığı –cinsel referanslar ve toplumsal cinsiyet kodları da dâhil-, saf müzik, toplumsal cinsiyetleştirilmiş meseleler ve batı müziğindeki toplumsal ifadeyi incelemek için bir alan oluşturmaktadır.

Genelde kuramcılar sonatı bestecinin öncelikli vurgusuna göre sınıflandırırlar. On sekizinci ve yirminci yüzyıl bestecileri genel olarak armonik planlara odaklanırken, on dokuzuncu yüzyıl bestecileri özellikle tematik içeriği vurgulamıştır. Feminist Dekonstrüktivistler ise şaşırtıcı şekilde sonatta hem armonik hem de tematik içeriği ele almıştır. A.B.Marx *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (Müzikal Kompozisyon Öğretisi) başlıklı 1845 yılındaki bilimsel incelemesinde, her zamanki iki ifade konusunu maskülen ve feminen olarak ayırmak için toplumsal

³⁶⁴ Genel müzik hikâye ve tarihçelerinde bir ya da iki kadın bestecinin dâhil edilmesine, 20. ve 21.yüzyılda yayımlanan müzik eleştirisine ilişkin kapsamlı derlemeler ve ansiklopedilerin çoğunda sıklıkla rastlanır. Örneğin, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. bs.'dan aktaran; Greene, *age*.

³⁶⁵ Greene, *age*.

cinsiyetleştirilmiş dil kullanır.³⁶⁶ Bu hareket feminist itiraz sayısının birden patlamasına yol açmıştır. Marx’a göre ilk –maskülen- tema “geleceği yöneten ve belirleyen...temel bir tazelik ve enerjiye” sahiptir. İkinci –feminen- tema ise ilk tema tarafından belirlenir. “Daha mülayim ve kesinlikle şekillenmişlikten daha esnektir”.³⁶⁷

Susan McClary’nin sonat hakkındaki çalışması dekonstrüktif çabaların önde gelenlerindendir. Sonat-allegrosu formundaki toplumsal cinsiyet üzerinde yoğunlaşan araştırmaları hem armonik hem de tematik anlamda cinsiyet konularını ele alır:

Sonatta temel ton/temada, erkek protagonistin/baş kahramanın anlatıcı konumunda yer alır; daha az dinamik ikinci ton/tema sonat veya tonal örgü için *gerekli* iken (o olmadan hikâye de olmaz) feminen “Diğer/Öteki” için de anlatıcı işlevi görür.³⁶⁸

McClary’e göre sonat-allegrosu formu, sadece müzikte değil aynı zamanda müziğin ötesinde de erkek ile kadın arasında bir cinsel çatışma alanı yaratır. Bu gözlem özellikle pedagogların kadans (“maskülen” ve “feminen”) gibi müzik olaylarını ve gerilim/çözülme gibi müzikal fenomenleri tarifinde kullandığı dilde görülür. McClary bu konuda Marx’ınki gibi çok önce başlamış uygulamaları kodlayan on dokuzuncu yüzyıl incelemelerine değinir:

On dokuzuncu yüzyıla kadar bu tema modasına atıfta bulunulmadığı gerçeği daha evvelki parçaların toplumsal cinsiyet işaretlemesinden uzak olduğu anlamına gelmez: pek çok on sekizinci yüzyıl sonatında tema “erkeklik” ve “kadınlık” semiyotiği üzerine dikkat çekmektedir...”Mannheim Rockets”ın açılışındaki cinsiyet atıfları, “hammerstrokers” ve Stamitz senfonilerindeki ikinci temalar, her ne kadar bestecinin kendisi ya da çağdaşları “maskülen” veya “feminen” diye adlandırmasa da, oldukça açıktır.³⁶⁹

³⁶⁶ Marx A. B., *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 2. bs, c. 3 (Leipzig, , 1845), 221’den aktaran James Hepokoski “Masculine-Feminine: (En)gendering Sonata Form”, *Musical Times* 135 (Ağustos 1994): 494’den aktaran Grant, *age*, 51.

³⁶⁷ Hepokoski, “Masculine-Feminine: (En)gendering Sonata Form”, 494’den aktaran Grant, *age*. Ayrıca bakınız *Feminine Endings*, 13’den aktaran Grant, *age*, 52.

³⁶⁸ Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality* (Minneapolis:University of Minnesota, 1991), 15’den aktaran Grant, *age*, 53.

³⁶⁹ McClary, *Feminine Endings*, 14. McClary on yedinci yüzyılda çıkıp, on sekizinci yüzyılda kuramcılar tarafından tanımları yapılan kodları açıklar. Ayrıca bakınız Solie, *Musicology and Difference*, 329’dan aktaran Grant, *age*, 53.

Grant, gelişim süresince enerjik ilk temanın, zıt ama daha nazik ikinci tema –negatif Öteki- üzerinde hâkimiyet kurduğunu; ikinci temanın tartışmayı tatlıya bağlamak için ilk temaya uyum gösterdiğini ve böylece en uzun soluklu ve en popüler müzik türlerinden birinin de cinsiyetleştirilmiş toplumsal düzene hizmet ettiğini savunur.³⁷⁰

Citron ise on dokuzuncu yüzyıl kuramsal çalışmalarında sonat-allegro prosedürünün cinsiyetleştirilmiş tematik tanımlarının “müziğin feminenleşmesi korkusuyla güçlenmiş” olabileceğinden bahseder. On dokuzuncu yüzyıl lirisizmi ve ekspresivitesi “müzikte erkekliğe, hatta genelleştirilerek yorumcuların kendi erkekliklerine karşı, kadınsı bir aşağılama olarak algılanabilir.” İkinci tema olarak sunulan Öteki “bastırılmalıdır ki, hâkimiyet bir kahraman olarak ortaya çıksın.”³⁷¹

Ancak “her ne kadar bestecinin kendisi ya da çağdaşları “maskülen” veya “feminen” diye adlandırmasa da” tabiri, bu okumanın, bestecinin niyeti dışındaki, yapıt üzerine geliştirilebilecek olan okumalardan/analizlerden yalnızca biri olduğunu göstermeye kâfidir.

5.8.1.6. Francis Poulenc’in Oboa Sonatı

Fransa’da 1920’lerde etkin olan *Les Six* grubunun en ünlülerinden Francis Poulenc(1899-1964) feminist araştırmalar için provakatif bir konu teşkil eder. Müzikologlar Benjamin Ivry(1996)³⁷² ve Richard D.E.Burton(2002)³⁷³ yaptıkları araştırma ile feminist etkiyi ve müzik analizine yeni bir müzikal yaklaşımı yansıtır, bağlamsal ve bireysel açıklamalar sergilerler. Her iki araştırmacı da Poulenc’in kompozisyonlarını yaşam kronolojisi içinde ele alır, okuyucuların analitik ayrıntılar ve bağlamsallık ışığı altında karşılaştırmalar yapmalarını sağlarlar. Poulenc’in kişiliği, arkadaşları, kültürel birikimi, dini görüşleri ve cinsel tercihleri müzikle ilgili yeni fikir ve soruları beraberinde getirir.

Poulenc otuz yaşına geldiğinde erkeklere olan ilgisini açıkça kabullenir. Bu açıklama bir dereceye kadar toplumdan dışlanmasına neden olur. On yıldan daha az bir süre

³⁷⁰ Grant, *age*.

³⁷¹ Marsha Citron, *Gender and the Musical Canon* (Cambridge ve New York: Cambridge University Pres, 1993), 138’den aktaran Grant, *age*, 54.

³⁷² Benjamin Ivry, *Francis Poulenc* (Londra: Phaidon Pres, 1996),’den aktaran Grant, *age*, 63.

³⁷³ Richard D.E.Burton, *Francis Poulenc* (Bath, İngiltere Absolute Pres, 2002),’den aktaran Grant, *age*.

sonra tekrar Katolikliğe döner, fakat eşcinsel hayatı yaşamaya devam eder. Bazı araştırmacılara göre Poulenc'in eserlerinde görülen ikilemin nedeni bu durumdur: "İnancım konusunda samimiyim...cinsel tercihim konusunda olduğu kadar...Kişilik sorunu bana engel teşkil etmedi hiç...Müzikal tonum içimden geldiği gibi...gerçekten kişisel."³⁷⁴ Poulenc üzerine araştırmalar yapan Dekonstrüktivist Richard D.E.Burton şöyle yazar: "Poulenc Katolikliğinin eşcinselliğinin ya da tam tersinin yoluna çıkmasına izin vermez ama şüphesiz bu tansiyondan da zarar görür...en iyi müziklerinin çoğu da bu tansiyonun dikkatlice sanatta çözülmesinden gelir."³⁷⁵ Burton'un kitabı *Francis Poulenc* sanatçının eşcinselliği ile dini tercihine kapsamlı bir bakış sunar. Kitabın son bölümde Burton bu iki nokta hakkındaki düşüncelerini özetler: "Poulenc'in tavrı özünde beni al ya da bırak, beni bir keşiş ve sokak şarkıcısı arasında bölme, beni bulduğun gibi kabul et, acılarımdan gelen müzik benim portrem, şeklidir."³⁷⁶

Grant Erkek eşcinsel besteciler ile kadın bestecilerin, yani her iki grubun paylaştığı ortak bir deneyim olduğuna dikkat çeker:

...dışlanmak... Karşılaştıkları sorunlar farklı: homoseksüel bestecilerin müziği kadınlarınki gibi gözardı edilmemiş sadece cinsel tercihlerinin yaptıkları müziğe yansıma olasılığı akla gelmiştir. Gerçekten de Poulenc'in yaşadığı duygusal karmaşıklık onun cinsel tercihi ile Katolik inancı arasındaki çatışmaları müziğine yansıtması muhtemel gözüküyor... Poulenc'in müziği, feminist Fransız Julia Kristeva'nın kadın yazınına ve feminen alana özgü olarak tanımladığı özelliklere özenir: ses ve renge vurgu, sentaksta aralar(boşluk ya da kırılmalar) ve ritim. Kristeva'ya göre bu özellikler Sembolik Düzen'i bozar.³⁷⁷

Poulenc'in müziği kapsamlı olarak incelendiğinde arkadaş ve tanıdıklarının da dediği gibi onun olduğu anlaşılacak kadar ona özgüdür ve genelde kompozisyonel tarzı tutarlıdır. Yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkan yeni tekniklerden bazılarını denemesine rağmen (1929 tarihli balesi *Aubade*'de neoklasizm ve 1957 yılındaki *Elegie*'de serializm öne çıkar), temelde tonal melodi ve armonilerden vazgeçmez.

³⁷⁴ Ivry, *age*, 158'den aktaran Grant, *age*, 66.

³⁷⁵ Burton, *age*, 15'den aktaran Grant, *age*, 66.

³⁷⁶ *age*, 123'den aktaran Grant, *age*.

³⁷⁷ Julia Kristeva, "The Novel as Polylogue", çev. Leon Roudiez, *Desire in Language* (New York: Columbia University Press, 1982), 159-209'dan aktaran Rosemarie Tong, *Feminist Thought: A Comprehensive Introduction*, 229 – 231'den aktaran Grant, *age*, 67.

Poulenc'in melodiye karşı var olan yeteneği bütün şarkılarındaki kompozisyonel adımlarının rehberi olmuştur. Müziği kendine özel, renklere duyarlı ve armonik kurnazlıklara dolu olduğu söylenebilir.³⁷⁸ Onun sanat aşkı ve sanatsal disiplinler arasındaki paralelliklere karşı duyarlılığı müziğine de yansır. Müzikolog Marjorie Wharton, Poulenc'in *Journal de mes mélodies*'de sanatçı Raoul Dufy (1877-1953)'den çok sık bahsettiğini belirtir. Dufy tahta basmakalıplarında müzikal temalardan yararlanırken Poulenc de "renk blokları kullanır...Bir şarkı bestelerken bazen bir tonda bir şiir dizesi, farklı bir tonda başka bir dize duyar. "³⁷⁹ Wharton Poulenc'in melodilerini arabesk ile karşılaştırır: "kıvrılmış filizler, düz çizgisiz...müziğe sürekli devinim ve ısıltı veren genişletilmiş, hatta melismatik pasajlar."³⁸⁰

Bütün sanatsal disiplinler onun müziğinde bir araya gelir. Bununla ilgili şöyle yazar: "Mezar taşıma da şunlar yazabilir: 'Burada [şairler] Apollinaire ile Eluard'ın müzisyeni Francis Poulenc yatıyor,' Bu cümleyi en büyük onur sayarım" ve "İnsanların beni 'şiirin müzisyeni' olarak görmelerini isterim."³⁸¹

Poulenc'in pek çok eserine özgü genel özelliklerden, feminist müzik teorisi bağlamında değerlendirilenler şöyle özetlenebilir³⁸²:

Öne çıkan müzikal öge melodi: çizgisel sadelik ve ilginç melodik konturlar. Benjamin Ivry Poulenc'in pek çok şarkısında görülen lirisizme karşın flüt sonatının programsız olsa da özgürce yükselen melodileriyle Poulenc'in romantik hayatının bir göstergesi olduğunu belirtir.³⁸³

Zengin Armoniler. Poulenc'in olgun tarzı yedinli ve dokuzlu akorlarda yoğunlaşır. Yirminci yüzyıl standartlarını kullandığı için tonal olarak görülen müziğinde

³⁷⁸ Poulenc'ten Lucien Chevallier'e mektup, 1929, Robert Orledge'in eserinden, "Poulenc and Koechlin: 58 Lessons and a Friendship", *Francis Poulenc: Music, Art and Literature*, 9 – 47, bs. Sidney Buckland, Myriam Chimenes (Aldershot ve Brookfield, VT: Ashgate, 1999): 16'dan aktaran Grant, *age*.

³⁷⁹ Myriam Chimenes, "Poulenc and His Patrons", *Francis Poulenc: Music, Art and Literature*, 9 – 47, bs. Sidney Buckland, Myriam Chimenes (Aldershot ve Brookfield, VT: Ashgate, 1999): 194'den aktaran Grant, *age*, 69.

³⁸⁰ *age*, 194'den aktaran Grant, *age*.

³⁸¹ Carl B.Schmidt, *Entrancing Muse: A Documented Biography of Francis Poulenc* (Hillsdale, NY: Pendragon Pres, 2001), 469'dan aktaran Grant, *age*.

³⁸² Grant, *age*, 69-72.

³⁸³ Ivry, *age*, 195'den aktaran Grant, *age*, 72.

kuramcılarının “genişletilmiş tonalite” dediği şeye başvurur. Tonal ilişkileri esnektir ve sık sık ani tonal kaymalarla görülür.

Bir gelenekten ziyade programatik bir araç olarak kullanılan formal organizasyon. Başlığına rağmen iki piyano Sonatı (1952-53) tipik sonat organizasyonuna uymaz. Dört bölümü Prologue, Allegro molto, Andante lyrico ve Epilogue arasından “besteci Andante’yi merkezde görür”³⁸⁴ Ivry şöyle yazmıştır:

Prologue klasik bir sonatın ilk bölümü gibi değil, eserin geri kalanının ön gölgesi gibidir...Allegro molto bir skerzodur ve en önemli özelliği “aşırı derecede huzurlu” merkez bölümüdür...Epilogue bir final olmaktan çok diğer üç bölümün özeti şeklindedir.³⁸⁵

Müzik ögesi olarak duygu. Ivry’e göre Poulenc’in “sahne ve duyguların görkemli gösterisi” Rameau’dan Chabrier’e kadar Fransız kompozisyon tarzında devam eder.³⁸⁶ Poulenc’in eşcinselliği, Katolik olarak yetiştirilmesi ve depresyona meyli, bestecinin müziklerini bağlamsal açıdan incelerken dikkate alınacak psikolojik noktalar. Burton’a göre Poulenc’in acıları yaratıcı eserleri için gereken itici güçtür ve şüphesiz başarısının sırrı duygularını müziğine çevirebilmesinde yatar.

Müziğin diğer sanatlarla birleşimi. Ivry, Poulenc’in *Quatre Motets pour un temps de Noël* (1951-52)’ini “yüzlerce dini resim incelemiş bir bestecinin oldukça görsel bir ürünü” olarak tanımlar.³⁸⁷ Arkadaşı ressam Dufy gibi Poulenc de *art nouveau*’nun düz çizgileri yerine arabeskin “kıvrılmış filizlerini” tercih eder. “Belli bir tonda bir melodi aklıma gelmişse o melodiyi (tabi ki ilk kez) sadece o tonda yazabilirim.”

Denge, oran ve açıklık. Ivry’e göre Poulenc’in en iyi özellikleri denge, oran, lirizm, mizah, sadelik ve açıklıktır. Bu özellikler *Trio for oboe, basson and piano* (1926)’da hayat bulur.³⁸⁸

[Trio] iskambil kartlarıyla oynayan üç adam üzgün bir şekilde birbirine dertlerini anlatıyor gibi başlar...Üflemeliler askeri “Vuruş” varyasyonlarını çalarken piyano Duke Ellington’ın

³⁸⁴ Ivry, *age*, 165’den aktaran Grant, *age*.

³⁸⁵ *age*,’den aktaran Grant, *age*.

³⁸⁶ *age*, 24’den aktaran Grant, *age*.

³⁸⁷ Ivry, *age*, 162’den aktaran Grant, *age*, 71.

³⁸⁸ *age*, 63’den aktaran Grant, *age*.

caz tarzını duyurur; sonrasında üçlü canlanır ve parça sohbet şeklinde devam eder...Poulenc'in üflemeli sevdası her ölçüde kendini hissettirir.

Doğrudan ya da dolaylı program. Otuz altı yaşında geçirdiği kazayla hayata veda eden Denis Brain'in tüm müzik dünyasını şok eden ölümü anısına yazılan *Elégie* ani ölümün müzikal resmini çizer: "Zıplayan hisler aniden biter" ve piyano Brain'in milli anısı Big Ben'e övgü çanı çalar.³⁸⁹

Hem kendi hem de başkalarının eserlerinden sık sık alıntı yapması. Poulenc geç dönem flüt sonatında üç sene önce yazdığı operası *Dialogues des Carmélites* (1953)'ten alıntı yapar. Stravinsky'e ithaf ettiği *La fraîcheur et el Feu* (1950)'da ya da *Serenade in A for Piano*'nun son kadansındaki tempo ve armonik planı ödünç aldığı gibi besteci arkadaşları, tanıdıkları ve ilişkilerine ithafta da bulunur.³⁹⁰

Poulenc'in pek çok eserine özgü olarak özetlenen bu özelliklerin, farklı dönemlere ait genel özellikler olduğu görülmektedir. Bu özellikler, tek tek ele alınacak olduğunda, genel olarak tüm besteciler ve yapıtlarında karşılaşılabilecek, genel özelliklerdir. Bu özelliklerin Poulenc'in cinsel tercihi ile bağlantılandırılması, yapıt üzerine geliştirilebilecek analiz/okumalardan/yorumlardan yalnız biri olabilir.

³⁸⁹ *age*, 195'den aktaran Grant, *age*, 72.

³⁹⁰ Daniel, *age*, 276'dan aktaran Grant, *age*, 72.

6. MÜZİK VE KADIN: TARİHSEL İNCELEME

Kadın müzisyenler terimini bir kategori olarak ataerkil toplumsal bir yapı dayatır. Kategorinin kendisi aslında kadınları yererken, diğer taraftan onlara değer verip, başarılarını öne çıkarır. Burada dikkat çekici olan, kadınların başarılarının, özellikle diğer kadınlarınkiyle karşılaştırılması ve temel süreçten ayrı tutulmasıdır. Müzik yapan kadınlar kategorisinin temelleri, hem genel kadın tarihinde hem de Avrupa Akademik Müziğinde görülebilir. W.C. Printz'in ilk önemli Almanca müzik tarihi kitabı-Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst (1690) , kadın figürlerini ilk çağa ve Tevrat'a göre –örneğin Sappho, Corinna, Lamia, Miriam) sıralamak üzere hemen hemen eş anlamlı iki ifade kullanır; '*Frauenmusicantinnen*' (Kadın müzisyenler) ve '*Weiber Musicantinnen*' (Dişi Müzisyenler).³⁹¹ Bu örnekler yüzyıllar boyunca kadınların yaratıcılığının meşruluğuyla ilgili kaynak işlevi görmüştür. İsimleri müzik sözlüklerinde ve kadın tarihi olarak bilinen daha genel literatürde de yer almıştır. Bu yayınlar arasında, kadın cinsiyeti ve başarıları hakkındaki görüşleri ifade eden, ilk çağdan günümüze kadar öne çıkmış kadınları genel bir şekilde ele alan pek çok kitap, makale ve anlaşıma da vardır. Örneğin Boccaccio'nun *De claris mulieribus*'u (1359) ve Christine de Pisan'ın *Le Livre de la Cité des Dames*'inde (1405) Sappho'dan bahsedilir. Boccaccio'nun Fransızca çevirisinde Sappho, bir arp, bir ilahi kitabı ve bir org ile birlikte tarihteki kadın müzisyenlerde nadir görünen bir portre çizer. Bathsua Makin'in *Antient Education of Gentlewomen in Religion, Manners, Arts and Tongues* (1673) adlı eseri Miriam'ın başarısını över.³⁹²

1700'lere gelindiğinde dönemin kadın müzisyenlerinin isimleri yavaş yavaş müzik sözlüğüne ve tarihine girmeye başlamıştır. Bu dönemde profesyonel opera şarkıcı sayısı diğer bütün kategorileri geçmiştir. Öyle ki bu durum, -bir kısmı 18. yüzyıl müzik sözlüklerinde yer alan- kadın bestecilere karşı sergilenen ölçsüz tarihi

³⁹¹ Judith Tick, <http://www.oxfordmusiconline.com>, [05.07.2009].

³⁹² *age*.

davranışlarla keskin bir zıtlık teşkil eder. Titon du Tillet'in *Le Parnasse François*'inde (1732) Elisabeth Jacquet de la Guerre için tek bir kayıt, Malther'in *Mvausicalisches lexicon*'unda (1732) ise başka kadınlar besteciler için yalnız beş kayıt vardır. Burney, iki besteci (Francasca Caccini ve Barbara Strozzi) ve bazı şarkıcılar listelemiştir. 'Jacquette' de la Guerre'ye 'kadın müzisyen' diyen Hawkins ise kilise ve diğer halk performanslarındaki kısıtlamalar hakkında yorum yapmak için kadınları 'şarkıcılar, kadın' ve 'şarkı söyleyen kadınlar' ('singers, female' and 'women singing') olarak kategorileştirmiştir. Yüzyılın sonunda basılan Gerber'in *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler* (1790-92) ise daha fazla kadın sanatçıya- yaklaşık 10- yer vermiştir.³⁹³

Kadınların müzik alanına girişi 19. yüzyılda farklılıklar gösterdi. Gerber'in sözlüğünün dört ciltlik yenilenmiş baskısında (1812-14) kayıtların sayısı ikiye katlandı; Fétis'in *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (1835-44, 2/1860-65), elliden fazla kadın kaydı içerir. Festis'in bu bireysel ilgisi, oldukça fazla sayıda kadın bestecinin ortaya çıktığı bir döneme rastladı ve sonuçta apayrı ve kritik bir kategori oluştu. Örneğin Alman *Allgemeine Zeitung* gazetesinde 1811 Ağustosunda 'Damenmusik' ('Kadın müziği') kelimesi kullanıldı: aşağılayıcı bir şekilde bir amatörü ifade eder. Adını vermeyen bir eleştirmen, bir kadın bestecinin yazdığı piyano sonatını incelerken kendini eseri beğenirken bulmaktan 'korktuğunu' kabul ediyor. Daha sevecen değerlendirmeler için kadın besteciler hakkında bilinen ilk makalenin yazarı Maurice Bourges (1847) konuyu 'l'emancipation de la femme' (kadın sorunu) ile ilgili canlı tartışmalara bağlar.³⁹⁴

19. yüzyılda müzik yapan kadın sayısındaki artışa rağmen genel olarak sözlük ve tarihi kitaplarda verilen yer, artacağı yerde azalır. Grove, *Dictionary of Music and Musicians*'da (1879-89) sadece 29 kadın besteciye yer verir. Müzik tarihinde ise kadın besteciler, erkeklerin temsil ettiği dönemlerde kayıplara karışır. Örneğin Ambros, *Geschichte der Musik* (Müzik Tarihi) (1862-8) adlı eserinde sadece bir kadın besteciden (Caccini) bahseder. Pek çok dile çevrilen ve İngiltere ve

³⁹³ Judith Tick, <http://www.oxfordmusiconline.com>

³⁹⁴ *age*.

Amerika’da *History of Music* (1882-6) olarak bilinen eseri *Illustrierte Musikgeschichte*’de (1880-85) Emil Naumann şöyle yazar; “bütün yaratıcı müzik eserlerinin erkeklere özel eserler olduğu bilinir”. 1870 ile 1910 yılları arasında kültürel feminizm, böyle bir müzik tarihine ilk kez meydan okuyan bir literatür oluşturdu. Yazarlarının, biyolojik belirleyicilik teorilerini, sınıf ve cinsiyet hakkındaki toplumsal eleştirilerle çürüttüğü pek çok eserle birlikte ‘müzikte kadın’ konusu farklı formatlarda keşfedildi; bunlar arasında sözlükler (en eskisi; Michaelis, 1888) , ‘kadınların müzikal eserleri’ ve polemikler hakkındaki övücü denemeler vardır. Bunlar arasında iki önemli makale açıkça feminizmle bağdaştırılır: Association for the Advancement of Women, Fanny Ritter’in Woman as a Musician (1876), adlı eserine sponsor olur. Eser, Margaret Fuller’in Woman in the Nineteenth Century (1845) adlı eserine çok şey borçludur. Almanya’da ise Allgemeine Deutsche Frauenverein’in Frankfurt kolu 1898’de Jessel’in *Warum giebt es so wenige Componistinnen!* monografını yayımlar.³⁹⁵

1900 ve 1940 yılları arasındaki müzikoloji akademisyenleri, kadın tarihine karşı kolektif bir yaklaşıma ağırlık verildiğine tanıklık etti. Marie Bobillier (Michel Brenet ismini kullanır), Yvonne Rokseth ve Kathi Meyer gibi öncü müzikologlar, rahibe manastırı ve korosu gibi kadınların kurduğu müzikal kurumlar hakkında çalışmalar yapmış; kadın rollerinin sosyal önemini desteklemek üzere edebiyat ve ikonografiden kanıtlar göstermişlerdir. Meyer’in eserinden etkilenen Sophie Drinker, araştırmalarını ilerletmiş, kadın ve müzik tarihi konusunun başlı başına ele alınmasına öncülük etmiştir. Ancak bu tür çalışmalar yüzyıl sonuna kadar asıl müzikoloji akımı üzerinde çok az etki gösterebildi. 1970’lerde feminizmin yeniden canlanmasıyla birlikte revizyonist tarihte bir patlama ve ilk olarak “kadın çalışmaları” diye adlandırılan yeni bir disiplin oluşturuldu. Amerika’da 1970’den itibaren daha önce olmadığı kadar kadın, müzikoloji eğitimi aldı. Böylece bu kadın tarihçilerle birlikte yeni bilim dalı ilerleme kaydetti. 1980’lerden itibaren Amerika’da ‘müzikte kadın’ hakkında akademik dersler verilmeye başlandı; bu alandaki kadın sayısının artışı takiben Amerika ve Avrupa ülkelerinde nota ve müzik kayıtlarına talep oluştu. 1970’lerde (Marnie Hall tarafından 1977’de kurulan) Leonardo gibi

³⁹⁵ *age*.

bazı kayıt şirketleri özellikle tarihi ve çağdaş kadın eserleri üzerinde uzmanlaşmaya başladı. 1986 yılında kurulan Furore Verlag, kadınların yaptığı müzikler ve onlarla ilgili kitapları basmaya odaklanan ilk yayın evi oldu. Bu yeni repertuarın bazı istisnai kayıtları, çevreden merkeze doğru ilerledi; (Benjamin Bagby ve Barbara Thornton tarafından kurulan) Sequentia grubunun başarısı bunlardan biri olup, özellikle Hildegard of Bingen'in müzik kayıtlarıyla hatırlanır.³⁹⁶

1990'lara gelindiğinde kadınların müzik hikâyesi birbiriyle ilişkili üç kategoride gelişmişti: repertuar, sosyal süreç ve ideoloji. İhmal edilen bir repertuarın keşfi açısından bakıldığında kadınların yaptığı pek çok müzik hala ortaya çıkarılmamıştır. New Grove Dictionary of Women Composers (1994) 900'ün üzerinde kayıt içerir. İkinci bir araştırma alanı ise sosyal süreç yani müziği bir topluma aktarmanın farklı yolları üzerinde cinsiyetin etkisine odaklandı. Bu araştırma, kadınların özellikle ayrımcı kurumlar içinde kültürel üretimin gelişmiş koşullarına erişim derecesini bulmaya çalışır. Diğer bilimciler ise kadınların önemli roller oynadığı sözlü gelenekleri ve performans uygulamalarını yeniden oluşturmak için ikonografi, arkeoloji ve edebi kaynaklar gibi farklı alanlardan topladıkları disiplinlerarası kanıtların sentezini yapmaktadır. Bu tür metodlar, notasyon temelli stil analizi ve teorisinin önemini azaltır. Ancak bugün bile (örneğin eğitilmiş, orta ya da üst tabakadan) ayrıcalıklı kadınlar için bir başarı olan müzik tarihi henüz kapsamlı bir şekilde tanımlanmamıştır. Burada kişi, ideolojiyle yani müzikal sosyalleşme, eğitim, estetik ve teori literatürü ile karşılaşılır. Bütün bunlar 'maskülen' ve 'feminen'in toplumsal yapılanması ve cinsiyet ikiliğinden etkilenir. Bu alanda Rieger (1981) , Citron ve Solie (her ikisi de 1993) öncü katkılar yapmışlardır. İdeoloji, birbirine geçmiş ama aynı olmayan kadın tarihi ve cinsel farklılık alanlarını birbirine bağlar. Burada McClary (1990) bayrağı taşır. Kadın tarihini, merkezdeki metinlerin ve tarih yazım bilimi/historiography metodolojisinin içine dâhil etme süreci remains a profoundly important challenge özellikle çözülmesi gereken önemli bir mesele olarak kalmıştır. Fakat farklı açılardan ve çeşitli

³⁹⁶ *age.*

yaklaşımlarla ele alınan müzikteki cinsiyet çalışmaları günümüzde daha geniş kitlelerce desteklenmektedir.³⁹⁷

6.1. Tarih Öncesi (M.Ö 10000-1500)

M.Ö. 10.000 yıllarından önce bittiği varsayılan Paleolitik dönem boyunca Cro-Magnonların avcılık ve tarım aktivitelerini kanıtlayan buluntular, aynı zamanda o çağda müzik yapıldığının da dolaylı delillerini teşkil etmektedir. Her ne kadar doğrudan müzik kanıtları bulunmasa da güneydoğu Fransa ve kuzey İspanya'daki mağaralarda görülen dansçı resimleri, günümüz Avustralya ve güney Afrika'sında Taş Devri kabilelerindeki benzer müzikal uğraşların olduğuna işaret eder.³⁹⁸ Zamanın bütün dans eden büyücü resimlerinde, muhteşem hayvan maskeleri takan erkekler betimlenmektedir.³⁹⁹ Bu Fransız gravürlerinde kadınların payı çok az olup, doğurganlık ve çocuk yetiştirici özelliği vurgulanmak istenen kadınların göğüs ve kalçaları oldukça büyük tasvir edilmiştir.

Tahminen M.Ö. 10.000 ile 3.000 yılları arasına rastlayan mezolitik çağa ait sahneler, İspanya'nın doğu ilçelerinin bir kaçında bulunan bir dizi mağara ve kaya korunaklarında keşfedilmiştir. Bu resimler arasında ilk kez dans eden kadınlara rastlanmıştır. İspanya Cogul'da bulunan ünlü bir sahnede, çıplak bir erkek satir figürünün etrafında dans eden çan etekli kadınlar betimlenmiştir.⁴⁰⁰

Sachs kadınların M.Ö. 1.500 yıllarında Mısır danslarına katıldığını belirtir ve ilkel kültürlerle ait pek çok kadın dansı örneği verir.⁴⁰¹ Sachs, müzikte ilkel toplumlarda kadınların yaptığı müziğin izine rastladığını belirtir ve ekler: Kadın müziği erkeklerinkinin aksine daha düzenli ritimlere sahiptir, simetrik ve basit ritimler

³⁹⁷ *age*.

³⁹⁸ William P.Malm, *Music Cultures of the Pasific, the Near East and Asia* (N.J: 1967), 3'den aktaran Mildred Denby Green, "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America" (D.M.E., The University of Oklahoma, 1975),

³⁹⁹ Curt Sachs, *World History of the Dance* (N.Y: 1937), 1.plaka: Paleolitik Çağ Maskeli Dansçılar, Angoulême yakınlarındaki Tahjat'taki bir mağaranın duvarlarına kazınmıştır. Bir erkek etrafında dans eden kadınlar resmi ise Sachs'ın belirttiğinin aksine paleolitik döneme değil mesolitik çağa ait olup, Levantine İspanyası'nda gerçekleştirilen bir dizi kazı sonucunda bulunmuştur. Bknz. Green, *age*, 31.

⁴⁰⁰ Sachs, op. cit, Plate 1. Yazar yanlış bir şekilde bu resmi paleolitik döneminkilerle birlikte ele almaktadır. Daha yakın dönem araştırmaları Levantine İspanyası buluntularının mesolitik çağa yani paleolitik ile neolitik çağ arasındaki geçiş dönemine ait olduğunu göstermektedir. *Confer Prehistoric and Primitive Art*, bs. Pericot-Garcia, Galloway, Lommel (N.Y: 1967), 82. Bknz. Green.

⁴⁰¹ Sachs, *Plates*, 8, 9'dan aktaran Green, *age*, 33.

içerir.⁴⁰² Ayrıca şarkıların çoğunu erkekler seslendirir. Sadece kadınların yaptığı danslar ise yağmur, hasat, doğum ve kızlar ile dişi şamanların kutsanması gibi genelde üretkenlik ve benzer konularla ilgilidir.⁴⁰³

6.2. Antik Yunan

Eski Yunan ve Roma kültürlerinde müzik tamamlayıcı bir rol oynamıştır. Dini ritüeller, yaşam döngüsü törenleri, oyunlar, festivaller ve müsabakalar gibi halka açık çeşitli kültürel olaylarda müzik yapıldı. Özel hayatta ise ev içinde, bir çeşitlilik arz eder; daha geniş sosyal toplantılarda ise profesyonel müzisyenler şöenlerde insanları eğlendirirlerdi. Eski Yunan eğitiminde müzik çok önemli bir rol oynar. Kadınların bütün bu alanlara katılımının kapsamı ve özelliklerini arkeolojik kanıt ve antropolojik yorumlarla birlikte temel olarak ikonografilere anlayabiliyoruz.⁴⁰⁴

Kadınları avlanırken, savaş arabası kullanırken ya da başka yerlerde erkeklere atfedilen işleri yaparken betimleyen freskler, Mikenler (M.Ö. 1600'ler) arasındaki anaerik toplumsal geleneklerin kesin kanıtıdır. Homer'in şiirlerinde ortaya çıkan sosyal kadın algısının yanı sıra bu sunumlar da kadınların bu dönemde, ileride Yunanlılarda olacağından daha fazla özgürlüğe sahip olduğunun güçlü işaretleridir. Diğer taraftan Aristofanes'in çağdaş zamanları yansıtan komedileri kadını daha kısıtlı bir alana hapseder. Beşinci yüzyıl Atinası'nda da kadınlar inzivada tutulur. Cenaze, düğün ve dini toplantılar dışında evden çıkmalarına izin verilmez; akrabaları ve köleleri haricinde erkeklerle konuşmaları yasaktır. Komedilerdeki sahnelerin çoğu dışarıda ya da açık alanda geçtiği için saygın kadınlar çoğu zaman bu komedilere dâhil edilmezdi. Koro üyeleri her zaman erkek olsa da bazen kadınları temsil ederdi. Aristofanes'in oyunundaki bulutlar kadın olarak düşünülmüş; Frogs'unda koro, hem erkek hem de kadınlardan oluşurdu. Bu teatral transvestisizm bazen öyle tuhaf şekilde abartılır ki; *Women in Council* adlı eserde erkekler kadın kılığına girer, erkek olduklarını saklamaya uğraşırlar. Bütün bu örnekler Atina trajedileri ve beşinci yüzyıl komedilerinde kadının ne kompozisyon ne de müzikal performansta yeri olduğunu vurgular. Yıllar sonra 16.yüzyılın sonunda İtalya'da operanın ortaya

⁴⁰² Curt Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World, East and West* (N.Y: 1943), 40-41'den aktaran Green, *age*, 35.

⁴⁰³ Green, *age*.

⁴⁰⁴ Judith Tick, <http://www.oxfordmusiconline.com>

çıkmasıyla birlikte kadınlar da oyuncu olarak sahneye kabul edilirken, orada da sadece erkeklerin sergilediği eserlere rastlanmıştır. Fakat Francesca Caccini ve Barbara Strozzi gibi bazı kadınlar, sadece sahnede şarkı söylemekle kalmamış, arylar ve opera tarzında düetler bestelemişlerdir.

Yunanistan'da kadınlar teatral olmayan özel alanlarda erkeklerle eşit seviyede yarışma olanağı bulmuşlardır. M.Ö. 150 yıllarına ait bir şiirde Sidon Antipater'i Dokuz Lirik Kadın Şaire övgü şiiri yazmıştır:

Bunlar, Helicon ve Pierian Rock of Macedon'un, Praxilla ve Moero'nun ilahilerinden beslenen, ilahi kadınlardır; Anytè dişi Homer, Sappho güzel saçlı Lezbiyen salon süsü, Erinna ünlü Telesilla ve Atina'nın savaş marşını söyleyen Corinna...Nossis bakır gırtlak, Myrtis ise hoş seslidir; bunların hepsi de sonsuza kadar ünlü kalacaktır. Bu dokuz İlham perisi, ölümlü erkeklere ölümsüz bir neşe vermek üzere gökyüzünden ve yeryüzünden gelmişlerdir.⁴⁰⁵

İlkçağ Yunan'dan efsanevi şair-şarkıcı Lesbos'lu Sappho, kişisel monodi buluşu sayesinde Batı kültüründeki en ünlü şairlerden biri olmuştur. 'Gel kutsal lir! Konuş bana ve bul kendine bir ses" diye yazan Sappho'yu meşhur bir vazo resmi, bir barbitos kaldırırken tasvir eder. Sappho'dan sonra her yüzyılda Yunan dünyasında kadın şair-müzisyen görülür.⁴⁰⁶

Sappho, şiirinde kelime, ritim ve melodileri girift bir şekilde birleştirir. Aslında şiir, Stobaeus Antolojisi "Sappho'nun Yaşamı"ndan⁴⁰⁷ alıntılanan aşağıdaki parçada da belirtildiği üzere şarkı gibi algılanır:

Şarap içtikleri bir gece Atinalı Solon'un yeğeni Exacestides, Sappho'nun bir şarkısını seslendirir ve amcası o kadar beğenir ki ondan kendisine öğretmesini ister. Arkadaşlarından biri "Niçin?" diye sorduğunda ise şöyle cevap verir: "Öğrenmek ve Ölmek istiyorum."

Exacestides'in duygusal amcasının dediği gibi Sappho'nun şiirleri ve müziğinin ya ezberlenmesi ya da kelimelere uygun olan ritimler gözlemlenerek, uygun modda doğaçlanması gerekir. Bu ritimler sayıca bugünkü modern dillerde mümkün olduğundan daha fazla uzun-kısa kalıplar sunardı. Ayrıca şiir kıtası tarzındaki bu

⁴⁰⁵ J. A. Edmonds, *Lyra Graeca*, c. 2 (Londra ve N.Y: 1922 - 27): 243'den aktaran Green, *age*, 41.

⁴⁰⁶ Judith Tick, <http://www.oxfordmusiconline.com>

⁴⁰⁷ Edmonds, *age*, c. I, 141'den aktaran Green, *age*, 42.

ritimler günümüz çağdaş yapılarından daha az tekrar ve daha fazla çeşitlilik arz eder. Şiirin melodisinde, perde-vurgulu Yunan dilinin içerdiği perdeler ve ait olduğu usul hakimdir. Aristoxenus'un *Harmonics*'ine göre Sappho Mixolydian usulünü bulmuştur. Plutarch'ın *On Music* adlı eserinin yazarına göre ise trajediye uygun olan bu usul, özellikle duyulara hitap ederdi. Ondan sonraki trajedi yazarlarının da bu tarzı kullandığı söylenir.⁴⁰⁸

“Marriage of Andromache”den yapılan şu alıntıda görüldüğü üzere Sappho sık sık şiirlerinde müzikal konuları ele alırdı: Kutlamada “aulos ve lirin hoş sesi tıkırtıya karıştı, bakireler dini bir şarkı tutturdı, ta ki gökyüzünden olağanüstü bir ses yükselip [Tanrı Cennetten] gülene dek.”⁴⁰⁹

Sappho'nun şiirsel-müzikal tarzını belki de en iyi değerlendiren Halikarnas Dionysiusu'dur:⁴¹⁰

Sonrasında, tamamlanmış ya da dekoratif tarz gelir; ihtişamdaki ziyade zarafet çağrıştıran bir tarz. İlk olarak en yumuşak ve nazik kelimeleri seçer, ses uyumunu, tadını ve bunların çekiciliğini kullanır. Sözcükleri sadece geldiği gibi kullanmaz ya da düşünmeden birleştirmes. İlk olarak hangi öğelerin en müzikal etkiyi verebileceğine ve hangi düzenlemenin en çekici kombinasyona götüreceğine karar verirken bölümlerin tutarlılığına ve birleşimin mükemmelliğine çok özen gösterir. Bence bunlar, söz konusu tarzın özellikleridir. Bu tarza örnek olarak şiirde Hersio, Sappho ve Anacreon ile düzyazıda Atinalı Isocrates ve okulunu gösterebiliriz.

Antipater'in atıfta bulunduğu bu dokuz kadın şair Sappho'nun gösterdiği diksiyon ve duygu mükemmelliğine erişemez; onlar, oldukça duru bir sanatın dağılışını simgeler. Eğer bu şairlerin her biri doğum yer ve yıllarına göre ele alınırsa hepsinin M.Ö. VI. yüzyıldan III. yüzyıla kadar geniş bir coğrafyadan geldiği görülebilir:

Lesbos'lu Sappho: M.Ö. VI. yüzyılda yaşadı.

Boeotia'lı Myrtis: sözde Pindar'ın öğretmeni ve rakibi

⁴⁰⁸ *age*, c. I, 179'dan aktaran Green, *age*, 42.

⁴⁰⁹ *age*, c. I, 179'dan aktaran Green, *age*, 43.

⁴¹⁰ *age*, c. I, 173. Halikarnas Dionysiusu Roma'da Augustus döneminde yaşamış ünlü bir Yunan retorik ustasıdır. M.Ö.8.yüzyılda ölmüştür. Yunanistan'daki klasik yazarlar hakkındaki eleştirileri dikkate değerdir. Aktaran; Green, *age*.

Sicyon'lu Praxilla: M.Ö. 451'de yaşadı.

Argos'lu Telesilla: M.Ö. 451'de yaşadı.

Telos'lu Erinna: M.Ö. IV. yüzyılın sonlarında yaşadı.

Bizanslı Mero: M.Ö. 300'de yaşadı.

Locri'li Nossis: M.Ö. 290'da yaşadı.

Tegea'lı Anytè: M.Ö.III. yüzyılın ilk yıllarında yaşadı.

Tanagra'lı Corinna: M.Ö.III. yüzyıl (?)

Lokriyan şarkıların lirik kadın şairi Locri'li Theano, bir söylentiye göre Pisagor'un karısı başka bir söylentiye göre ise öğrencisidir. Spartalı Myia'nın ise Pisagor'un kızı olduğu düşünülmektedir. Pisagor VI. yüzyılın ikinci yarısında Samos adasında yaşamıştır. Bu kadın şairlerle ilişkisi olup olmadığı kanıtlanmamıştır. Ama onun zevklerine sahip kadın veya erkek şair-müzisyenlerin olması da muhtemeldir.

Kadın korolarının özellikle festival ve ritüellerdeki rolü önemliydi: MÖ V. ve VI. yüzyıldan kalan ve koroları tasvir eden yaklaşık 100 kadar Atina vazo boyamalarından neredeyse 80 tanesinde kızlar ya da kadınlar korusu betimlenmiştir. Bütün Yunan şehir devletleri arasında kadınların en kısıtlı yaşamı sürdüğü Atina'da bile kadınlar şehrin yıllık 30 festivalinin neredeyse yarısına katılır. Koro dans ve müziğinin sergilendiği bu tür törenler, belli şiirsel formlar (epithalamia –koral düğün şarkıları- ve *parthenia* -bakire şarkıları) içerebilir. Kadın koroları müzik festivallerine ve yarışmalara da katılabilir. Bu performanslar, kadınlara vatandaşlık veren tek şehir devlet olan Sparta'da görülür. Barker (1990) bir VII. yüzyıl kadın korosunu şöyle tarif eder: koro, Delian festivalinde şair-besteci Aleman yönetiminde bir *partheneion* (bakire şarkıları) seslendiriyor; şarkıcılar yarıştıkları başka bir rakip koroya hitap ediyorlardır.⁴¹¹

Atina vazo resimlerinde kadınlar enstrümanlarla birlikte de betimlenmiştir. Bu boyamalarda mekanların içinde kitara ve lir saygıdeğer kadın görüntüsünün en yaygın işaretleri iken, ziyafetler ve şöenlerde aulos ve arp (genelde köle konumundaki) *hetairai* (bilgili eskort kadın ya da fahişe (kortezan)) tarafından

⁴¹¹ Judith Tick, <http://www.oxfordmusiconline.com>

çalınırken görülüyor. Kadınların müzik yaptığı bu sosyal durumlar Yunan filozoflara da yorum kaynağı olmuştur. Hem Plato (Protagoras'ta) hem de Aristo (Politika'da) saygıdeğer kadın aile/ev müzisyenlerini eğlendirici müzisyen kadınlardan ayırmıştır.⁴¹²

Bir kadının kamusal performansı ile cinsel kimliği arasındaki ilişki yüzyıllar boyunca varlığını korumuştur. Ama Helenistik Yunan'dan bazı kanıtlar, profesyonel kadın müzisyenlerin tiyatro ve festivallerde onurlu bir kariyer yapabilme olasılığına işaret eder. MÖ 86 yılında Socrates'in kızı Polygnota'ya Delphi'de kitara çalması ve şarkı söylemesi için 500 dragma ödenmiştir. MÖ II. ve III. yüzyılda bir mezar taşında şöyle yazar: 'Ey Yabancı burada talihsiz kız kardeşler Eutychousa ve Nais yatıyor; ikisi de belagatli (eloquent), müzikle uğraşmış, arp ve lir çalmayı öğrenmiştir'.⁴¹³

Performanslarda kadınlar bazı geleneksel durumlarda sahneye çıkardı. Bütün önemli olayların açılışında şarkı söyleyen Paeon (Yunan mitolojisinde felaketi uzaklaştıran, selamet getiren, iyi eden tanrı; Apollo için söylenen şükür ilahilerine dayanan kelime), Delphi'deki bütün halk ritüellerine katılırdı. Bu görevi Delos'ta kadınlar, Thebes'te ise gençler yapardı. M.Ö. VIII. yüzyıla ait olan "Hymn to the Delphian Apollo" ilahisini bakireler Artemis ve Apollo için seslendirirdi. Bu ilahi bir Partheneion, yani bir tür bakire şarkısı idi. Her ne kadar ilahi olsa da dünyevi özelliklere de sahipti ve her ne kadar kadınlar tarafından bestelenmiş olmasa da adından da anlaşılacağı gibi genç kadınlar tarafından söylenirdi. Partheneion (Eski Yunan şenliklerinde ya da dua alaylarında yer alan genç kızların oluşturduğu koroya ve bu koronun söylediği lirik şiire bakirelerin türküsü anlamında "Partheneion" denirdi; Partheneion, hymnos'a benzeyen şarkılı danslı bir tür geçit töreni şarkısıdır) türünün önde gelen bestecisi, Sappho'nun çağdaşı Spartalı Alcman'dır. En ünlü eserinin, Sappho tarzının aksine koral olduğu görülmektedir. Partheneionlarında⁴¹⁴ görülen lider (*Alcman*) ile koro arasındaki hoş atışma, cinsiyetler arasındaki ilişkiye atıfta bulunur. Sonrasında şair yaşlandığı için kızlarla dans edemez duruma düşer ve yakını: "Ah ağızdan bal damlayan kızlar artık kemiklerim beni taşıyamıyor. Ey

⁴¹² Judith Tick, <http://www.oxfordmusiconline.com>

⁴¹³ *age*.

⁴¹⁴ Edmonds, *age*, c. III, 50 – 80'den aktaran Green, *age*, 46.

Tanrım keşke güzel havalarda korkusuzca uçuşan sinekler ya da kuşlar gibi olsaydım!”⁴¹⁵

Enstrümanlar konusundaki ünlü yorumcuların hepsi erkekti. Bunlar arasında aulos yorumcu ve bestecisi Terpander, çağdaşı Tegea’lı Clonas, Argos’lu Sacadas, Clonas’lı Polynmentus vardı. Ağıtlara ilk kez kederli bir erotizm katan lirik şair Smyrna’lı Mimnermis’in hikâyesinden anladığımız kadarıyla kadınlar da profesyonel olarak aulos yorumlardı. Bu ağıtlar ritmik açıdan muhtemelen auloslara eşlik ederdi. Şair bir ağıt kitabında aulos-kızı Nanno’dan bahseder ki görünüşe göre ağıtlara eşlik eden aulos yorumcusu da odur. Alcman’da Symposiac ya da Akşam Yemeği Paean adlı eserlere atıfta bulunulur. Paean’nın ilk kıtalarının ardından bir aulos-kızının söylediği auloslara karşılık son kıtayı ev sahibi tek başına söyler.⁴¹⁶ Bu yorumcular gezgin sanatçılar olup, nerede halk toplansa oraya giderlerdi.

Klasik Yunan’da müzikal estetiği cinsel farklılığa bağlayan inanışlar da vardı. Plato, Devlet adlı eserinde erkekler için erkeksi müzik, kadınlar için ahlaka uygun boyun eğici şarkılar önerir. Ayrıca ona göre erkekler, ‘zayıf ve kadınsı’ müzikal dövünmeler gibi aşırı acı ifadelerinden uzak durmalıdır.⁴¹⁷

Tevrat’ta da şarkı söyleyen, çalgı çalan ve dans eden kadınlar tasvir edilir. Miriam’in Kızıl Deniz’deki (Mısırlıları yendiği zamanki) Zafer Şarkısı en etkili referanstır: ‘Aaron’un kız kardeşi ilahe Miriam, eline bir tamburin aldı ve ardından bütün kadınlar tamburinlerle dans ederek dışarıya çıktı. Ve Miriam onlara ilahi söyledi: “Tanrı adına söyleyin. Çünkü O başardı; at ve biniciyi O, denize attı”(Exodus xv.20-21). Handel’in oratoryosunda (*Mısır’daki İsrail*) öne çıkan Miriam hakkında Fanny Ritter şöyle yazar (F1876): “Kim zafer şarkısını Miriam’in kendisinin yazmadığını söyleyebilir?”⁴¹⁸

Miriam’in Zafer Şarkısı, yeni neslin ilk kadın bilimci ve teologları için İncil araştırmalarında çıkış noktası oluşturmaktadır. Ölü Deniz Yazıları Miriam’in daha uzun bir şarkısının olduğuna dair kanıtlar içerir. Acaba Miriam’in Zafer Şarkısı, kadınlara özel -çalgıcıların tamamının kadın olduğu davul-dans-şarkı topluluğu- bir

⁴¹⁵ *age*, 73’den aktaran Green, *age*.

⁴¹⁶ *age*, c. III, 652’den aktaran Green, *age*.

⁴¹⁷ Judith Tick, <http://www.oxfordmusiconline.com>

⁴¹⁸ *age*.

tür müdür? Meyers (1993) genellikle İkinci Demir Çağı'na ait kazı alanlarında bulunan Suriye-Filistin çanak çömleklerinden oluşan arkeolojik kalıntılarla bu görüşü savunur. Bu buluntularda bazı kadınlar davul taşır, bazıları lir ya da flüt çalar. Meyers'e göre böyle bir kanıt, kadın müzisyenlerle ilgili dini referansların yok olduğu bir dönemde kadınların müziğe katılımını gösterir.⁴¹⁹

Yahudilerin dini törenlerine kadınların katılması da farklı bir konudur. Erken Rabbinik dönemde (MÖ yaklaşık 300-600) Yahudi bilim adamları *kol isha*'ya (İbranice: 'Kadın sesi') karşı çeşitli yasaklamalar olduğunu resmen bildirmişlerdir. *I Samuel*'deki bir ifade –'Bir kadının sesi, cinsel ayartmadır'- kadınların dini törenlerdeki liderliklerine karşı yasaklamayı ve tapınma sırasındaki cinsiyet ayrımını destekler. Kadınların erkekler için yazılan ilahilere cevap (*response*) vermeye izni olduğundan ayrılıkçı Yahudi kültürlerinde sadece kadınların veya erkeklerin yönettiği müstakil kadın ya da erkek korolarıyla ilgili sadece bir kaç referans vardır. Helenistik dönemden Yahudi filozof Philo, böyle antifonal korolar arasında ilahi ve dini şarkıların söylendiği *therapeutae* ayininden bahseder. Ayrıca yüzyıllar sonra bir Alman şehrinde bir grup kadın kendi sinagoglarını kurmuştur. 13. yüzyıla ait bir mezar taşında sinagog şarkıcılarının üstadı olan Uranya bat harav Avraham'dan övgüyle söz edilir.⁴²⁰

Hristiyanlığın ilk yıllarında kilise papazları, profesyonel kadın müzisyenlere karşı konulan ahlaki sansür ve Yahudi *kol isha* yasaklamaları hakkındaki tartışmalara yoğunlaşmışlardır. St. Paul'un vecizesi şöyledir: 'Kadınlarınızı kilisede sessiz tutun, çünkü konuşmaya izinleri yok, yasaların dediği gibi boyun eğmek zorundalar' (1 Corinthians xiv.34). Kudüs'lü Krillos (*Cyril of Jerusalem*) (315-86) rahibelere 'dudaklarını kıpırdatarak, kulak duymayacak şekilde...ve evli kadınların da aynı biçimde dua etmelerini' salık verirdi.⁴²¹ Aulus Gellius'un *Attic Nights*'ta belirttiğine göre ise Hristiyanlığın ilk yıllarında kadın ve erkekler birlikte müzik yapmaktaydı⁴²²:

Ana yemek yenilip sıra şarap ve sohbete geldiğinde Antonius emrindeki birinci sınıf kadın ve erkek şarkıcılardan performans beklediğini dile getirdi. İşte o anda genç

⁴¹⁹ Judith Tick, <http://www.oxfordmusiconline.com>

⁴²⁰ *age*.

⁴²¹ *age*.

⁴²² Edmonds, *age*, c. I, 169. Aulus Gellius yaklaşık olarak M.S. 123 – 165 yılları arasında yaşamış Latin gramercidir. Aktaran; Green, *age*, 47.

müzisyenler hem Anacreon ve Sappho'nun şarkılarından hem de çağdaş bestecilerin erotik ağıtlarından örnekler sunmak üzere öne çıktı.

Din dışı müziğin, içinde cinselliği ve yıkımı barındırdığı korkusu, Papaz Pseudo-Basil'den alınan şu pasajda geniş yer bulur: altın ve fildişiyle bezenmiş bir liri yüceltiyorsunuz sanki...şeytani bir idol; ellerini iğ/eğirmene yerleştirmek yerine...lirin üzerine yaymayı öğrettiğiniz zavallı bir kadın sanki. Belki ona para ödüyor, belki de muhabbet tellalına çeviriyorsunuz ki şehveti tükendiğinde o da aynı işleri genç kadınlara öğretsin. Hristiyanlığın ilk yıllarında, gündelik hayatta kadınların sesi, bu yazıtların önerdiğinden daha fazla duyulur. MÖ 400'lerde bir İspanyol Egeria hacısı, bir İsrail kilisesinde “sürekli ilahi okuma” (‘continuous psalmody’) geleneğinin “monazontes” (keşişler) ve “parthenae” (rahibeler) tarafından antifonal tarzda gerçekleştirildiğine tanıklık etmişti. Yüzyıllar sonra, şöhreti neredeyse Castiglione'un *Il libro del cortegiano*'sunu yakalayan, *De institutione feminae christianae* (1523) adlı eserinde Juan Louis Vives, “Kilise Rahiplerinin iffet, yalnızlık, sessizlik, kadın süsü ve giyimi hakkındaki muhteşem vaazlarını okumamış ya da dinlememiş” kadınların “tahammül edilemez küstahlığına” hayıflanır.⁴²³

6.3. Orta Çağ ve Rönesans

Hristiyanlık, İbrani geleneğinde dünyevi zevklere düşkünlük olarak görülen bu eğlenceye (müzik) bir nokta koydu. Aziz Paul ilk Hristiyanların kadınlara karşı tutumlarını şöyle özetler: “Kadın, öğrenci olmalıdır; sessizce dinleyip, tamamen itaat eden. Bir kadının ne öğretmen olmasına ne de erkekler üzerinde hüküm sürmesine izin veririm; kadın sessiz olmalıdır. Yani kadın müzik yapmamalıdır, özellikle de kilisede.”

Hristiyan kilisesinin kadınlara karşı takındığı tavır açıktır. Sachs, aşırı-muhafazakâr Yemenite Yahudilerinin bütün erkek ve çocukların katıldığı (kadınlar hariç) mükemmel bir disiplinle şarkılara eşlik ettiğini söyler.⁴²⁴ Kadınların kendi müzikleri vardır. Sachs kadınların elleriyle davul ya da zil çalarak nasıl da kendi şarkılarına eşlik ettiğini anlatır. Kadınların şarkıları, formları temelde metinle değil hareketle

⁴²³ Judith Tick, *age*.

⁴²⁴ Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World*, 81'den aktaran Green, *age*, 48.

ilişkiye dayanan bir türe aittir. Bu yüzden burada serbest ritim yerine, aşağı yukarı hareket görürüz. Bu tür şarkılar bizi eski çağlara götürür.⁴²⁵

Orta Çağ Hristiyan kilisesindeki kadınların da kendi müzikleri vardı. Kadınlar Kutsal Ofis'in (Divine Office) şarkılarına eşlik edebilirken Mass'e katılamıyorlardı. Erkek precentor, succentor ve cantorlarına karşılık rahibe korosu liderlerine precentrix, succentrix ve cantarista denirdi.⁴²⁶ Orta Çağ Avrupası'nda kadınların kendi duygularını şiir ve şarkılarla ifade etmeleri, ilk kez din konulu olmayan müziklerde görülür.

VI. yüzyılda baş gösteren manastır/keşiş hareketi (*monastic movement*), kadınların Orta Çağ'daki müzik tarihi için önemli bir rol oynadı. St Benedict'in izinde hem kadın hem de erkek manastırları açılırken 512-34 yıllarında Arles Piskoposu Caesarius özellikle kadınlar için ilk kuralları kaleme aldı. Yönetim yapıları da aynıydı, öyle ki manastırlarda ya bir müdür ya da bir müdüre, bir başrahip ya da rahibe, bir kantor veya kantriks bulunurdu. Kilise hiyerarşisi içindeki çoğu pozisyona kadınların getirilmemesine; erkek manastırlarının kadınlarınkinden daha güçlü, sayıca fazla ve daha zengin olmasına; eşit eğitim olanaklarının sunulmamasının yanı sıra Latincenin düzenli bir şekilde öğretilmemesine rağmen rahibe manastırları, ortaçağ müziğinin korunması ve yayılmasında rahip manastırları kadar işlev görmüştü.⁴²⁷

Dokuzuncu yüzyıldan itibaren kadınlar tarafından anadilde seslendirilen *planctus*'lere rastlanır: bir kadın, kendi halkına düşman bir topluluktan olan sevgilisi için inlemektedir (Wulf ve Eadwacer)⁴²⁸ ya da kocasının toprağından atıldığı için yakınmaktadır; kısa lirik kıtalarda kızlar sevdiklerinin yokluğu için ya da terk edildiklerinden yakınmaktadır; daha eski İrlanda şarkılarından biri de *The Lament of the Old Woman of Beare* (yaklaşık 800)'dir. Galler'deki lirik şarkılarda ise Heledd

⁴²⁵ *age*, 91'den aktaran Green, *age*.

⁴²⁶ Lina Eckenstein, *Woman under Monasticism* (Londra, , 1896), 216, 368, 378, 382'den aktaran Green, *age*, 49.

⁴²⁷ Judith Tick, <http://www.oxfordmusiconline.com>

⁴²⁸ Wulf ve Eadwacer, Anglo-Sakson şiirinin önemli örneklerinden biridir. Aslında sözlükte “arkadaşa şarkı” anlamına sahip bir winileodas türündedir. Bu türdeki şiirler, aşığına özlemini ancak kocasına duyduğu nefretle bastıran bir kadın tarafından yazılır. Bu şarkılar 789 yılında o kadar ünlü olmuştur ki, eski toplumsal düzene tehdit olarak görüldüğünden yasaklanmıştır. Bkz. Peter Dronke, *The Medieval Lyris* (Londra: 1968), 91; aktaran Green, *age*.

adındaki genç kız, erkek kardeşlerinin ölümüne ağlar (850). Dokuzuncu ve onuncu yüzyıl Latin melodi başlıkları da önceki Latin kadınlarının ağıtlarının eksikliğine işaret eder. Bazı istisnai kadın manastırları öğretimiyle ünlenmişti. Herrad of Landsberg'in kabul görmüş renkli din ansiklopedisi Hortus deliciarum'dan (c1167–85) günümüze sadece iki organa ulaşmıştır. Önemli bir 14. yüzyıl polifonik yazısı İspanya'daki Las Huelgas rahibe manastırından geliyor. 15. yüzyıl Utrecht Liederbuch'u Franciscan rahibe manastırına aitti. Yardley (1986) 12. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar farklı müzikleri içeren 14 el yazması listelemiştir. Bu yazmaların tamamı rahibe manastırlarına aittir. Günümüze ulaşan, bestecisi kadın olan müzik, ünlü ilahi bestecisi Bizanslı Kassia'ya (810) ait bir troparia setidir.⁴²⁹

Dönemin en önemli başarısı ise 12. ve 13. yüzyıl kadın tasavvufçularından biri olan ve 12. yüzyıla damgasını vuran başrahibe Hildegard of Bingen'dir. Orta çağ kadınlarının çalışmaları Hildegard of Bingen (1098-1179)'in eserlerine zemin hazırlamıştır. Hildegard, Papa, Hükümdar ve Prenslere danışmanı ve eşitidir. Müzik ve dini şiirin yanı sıra teoloji, doğa bilimi ve tıp dalında da yazılar yazmıştır. Hildegard asil bir aileden gelmektedir ve tam bir eğitime sahiptir. Müzik eserleri türünün ilkleridir. Sonuç olarak bize bir müzikli oyun, *Ordo virtutum*, 35 antifon, responsory, 6 dizi, 10 ilahi ve içlerinde Kyrie'nin de bulunduğu başka parçalarla birlikte pek çok eser bırakmıştır.⁴³⁰ Hildegard'ın müzik tarihindeki uzun zamandır bilinirken, önemi yakın geçmişte kabul görmüştür: Hildegard Orta Çağ'ın en uzun monofonik şarkısını yazan kişidir. Ayrıca içinde hem müzik hem de metin barındıran tek ortaçağ müzikal draması olan alegorik morality oyununu (*Ordo virtutum*) yazmıştır. 1523 yılında Vives “Alman bakire Hildegard'ın mektup ve kitaplarının herkesin elinde” (*De institutione feminae christianae*) dolaştığını yazarken, müzikal dehası bilim çevrelerince ancak 20. yüzyılın son yirmi yılında kabul görmüştür.⁴³¹

Yazarın bütün eserleri basit bir tarzla yazılmış olup, türler arasında çok büyük farklar gözlenmez. Ama eserlerini geleneksel repertuarla karşılaştırmak ilginç olur. Yüzyıllar boyunca anonim pek çok eserden oluşan geleneksel repertuarın yanında

⁴²⁹ Peter Dronke, *Poetic Individuality in the Middle Ages* (Oxford, 1970), 27 - 28'den aktaran Green, *age*, 50.

⁴³⁰ *Lieder von Hildegard von Bingen*, bs. von Pudentiana Barth, M.Immaculata Ritscher, Joseph Schmidt-Görg (Salzburg: 1969)'den aktaran Green, *age*, 52.

⁴³¹ Judith Tick, <http://www.oxfordmusiconline.com>

Hildegard'ın kileri oldukça tekrar içerir ve melodik kelimeleri sınırlıdır. Solo söylenen parçalar ile koronun söylediği bölümler arasında hiçbir fark yoktur. *Ordo Virtutum*'da bölümlerde çeşitli kişitileştirmelere yer verilmiştir. Fakat bunlar arasında şeytana verilen bölüm seslendirilmez.⁴³²

Bu eserlerin şiirsel yönü müzikal yönünden daha güçlüdür. P.Dronke'nin yazdığı gibi "Hildegard'ın imgeleri gelenekseldir, yeni olan ise bu imgeleri kullanma ve şiirsel etki yaratma şeklidir."⁴³³ Hildegard'ın çalışmaları on üçüncü yüzyılda Brabant'lı Hadewijch ve Magdeburg'lu Mechthild tarafından sürdürüldü. Bu kadınların "Beguienes" adında gayri-resmi bir gruba ye olduğu düşünülmektedir. Bu grup on üçüncü ve on dördüncü yüzyıllarda kuzey Avrupa'ya yayılmıştır. En güzel şiirlerinden birinde Hadewijch on ikinci yüzyıl troubadour şiirleri gibi bir "doğal-açılış" kullanmaktaydı ama önceki şiirlerinden farklı olarak insani ve ruhsal bir temel üzerinde devam etmiştir. ⁴³⁴Buna rağmen hem Hadewijch hem de Mechthild'de popüler tarzların etkileri görülmektedir. Bütün Avrupa'yı *amour courtois* (kahramanca aşk) etkisi altındaki gelenek ve tavırlar sarmıştı. Bu aşk şarkılarının poplerliğiyle ilgili olarak on üçüncü yüzyıl anlaşmasındaki kesin kural şöyledir: "Bütün insanlar, Hristiyanlar, Yahudiler, hükümdarlar, krallar, prensler, dkler, kontlar, şövalyeler, burjuva, köylüler herkesin aklı bestede ve şarkı söylemede..."⁴³⁵

Bu gelenekle beraber orta çağın kadınlara karşı takındığı katı tavırdan kopmalar başladı. Örneğin teolog Peter Abelard (1079-1142) ile ilk laik prens ve ozan IX. William benzer zamanlarda kadınlarla ilgili benzer tutumlar sergilemiştir. Böylece hem dini hem de fiziksel dünya değişiklik göstermiştir. Abelard şu düşünceye sahip ilk teologdur: "kadınların yaratılışı kesinlikle erkeklerin önüne geçer. Çünkü kadınlar cennetin içinde, erkekler dışında yaratılmıştır. Bir kadının fiziksel açıdan zayıf olan cinsiyeti onu Tanrı'ya daha fazla yaklaştırır, onurlandırır." Christ de kuyunun başında su içmek için bekleyen Samaritan kadınlarına "daha zayıf oldukları için onun karşısında daha sevgili olduklarını düşünmelerini ister." Bakire azizeler ise

⁴³² Green, *age*.

⁴³³ Dronke, *The Medieval Lyric*, 78'den aktaran Green, *age*, 53.

⁴³⁴ *age*, 81'den aktaran Green, *age*.

⁴³⁵ Barbara Smythe, "Troubadour Songs", *Music and Letters*, c. 2 (1921): 263 - 273'den aktaran Green, *age*, 54.

“erkeklerde nadiren görülen kadınlarda ise sık sık karşılaşılan bir erdeme” kavuşmuşlardır.⁴³⁶

Dindar kadınların daha düzenli bir şekilde ne kadar yeni müzik yaptığı, özellikle rahibe manastırına özgü seremonilere (Bakire Gelinlerin İsa’yı kutsama töreni gibi) yoğunlaşan araştırmanın konusudur. İsveçli St Birgitta’nın (1303-73) kendi kaynağı olan *Cantus Sororum* dışında kalan antifon müzik repertuarının yarıdan fazlası bilinmiyor. Hollandalı rahibe Suster Berkten (1426/7-1514) sekiz ilahi şarkı yayımlamış; bunlardan birinin melodisi Utrecht Liederbuch sayesinde günümüze ulaşabilmiştir. İngiltere’de ise belli manastırlara özgü şarkılar, Chester’daki Benedictine rahibe manastırına ve Barking Abbey’e ait 15. yüzyıl ilahi kitaplarında varlığını sürdürmüştür. Manastırlardaki yaşam ve kültür, çağa, bölgeye, düzene ve sınıfa göre değişiklik gösterir. Bazı manastırlar zengin ailelerin kızlarına hizmet ederken (zorlanan rahibe teması çağdaş popüler şarkılarda da yer bulmuştur), bazıları da fakirler için bir korunaktı. Disiplin ve kontrol sistemi dönemin yetkililerine göre de farklılık gösterir. Örneğin MÖ 789’larda Devlet Başkanı bir emir yayınlamış ve ‘başrahibelerin yetkileri altındakilere aşk şarkısı (*winileodas*) yazmayı yasaklamasını’ buyurmuştur. Bu emir hem gün ışığına çıkamamış repertuarlara hem de sosyal davranışların kilise doktrinlerinin belirttiğinin aksine daha çeşitli ve farklı olduğuna işaret ediyor. 12. yüzyıla gelindiğinde her yerde görülen müzik öğretmeni kimliğindeki dindar kadınlar, La Donna Musica - Lady Music ikonografisini değiştirdi - alegoriden çağdaş kinayeye geçti. 13. yüzyıl ortalarına ait “F”olarak bilinen Florentina el yazması, üç Boethian müzik kategorisi içerir: buradaki figürlerden birisi manastır müzik öğretmeni kıyafetine bürünmüştür.

Bütün bu farkındalık, ortaçağdaki müzik bilimi atmosferini bir oranda değiştirmiş; Grout’un 1980’de ünlü *History of Western Music*’inde olduğu gibi Gregoryan şarkı artık ‘sadece erkelerin seslendirdiği tek sesli melodi’ şeklinde tanımlanmamıştır. Seküler müzikle ilgili olarak 1000-1500 yılları arasındaki dönemde dört önemli akım görülmüştür; 1) eğlendirici-müzisyen işinin devamlılığı, 2) kadınların gelişmiş türlerdeki deneyimlerinin sunulması, bütün ortaçağ Latin dili repertuarında ‘kadın şarkısı’ üretimi, 3) ‘trobairitz’ (kadın ozan) ve kadın trouvère’lerin (kadın gezgin

⁴³⁶ Dronke, *Poetic Individuality*, 137’den aktaran Green, *age*.

şarkıcı/ozan) ortaya çıkışı, 4) hem sosyal yaşamda hem de saray kültüründe amatör kadın müzisyenlerin yaygın müzikal etkinliği.⁴³⁷

İşçi sınıfı kadınları, profesyonel müzisyen -bazen serbest müzisyen, bazen ozan (Provençal'de joglaresse, Kuzey Fransa'da jougleresse olarak bilinen) ve bazen de saray animatörü- olarak hayatlarını idame ettiriyorlardı. Fransız romanlarında kadın kahramanlar, yüzlerini siyaha boyayarak *Flash jougleresse* (Aucassin et Nicolette) ya da *menestrelles* (Galeran de Bretagne ve Guillaume de Dole) kılığına girerken; 13. yüzyıl sonu *Cantigas de Santa Maria* çizimlerinde, iki asil kadını eğlendiren lavta çalgıcısı bir kadın köle tasviri görülür. Ayrıca diğer 13. yüzyıl Fransız el yazmalarında kadın müzisyenler arp, vielle, rebec ve gittern çalarken betimlenir.⁴³⁸

Etienne Boileau'nun *Livres des metiers* adlı eserine göre (1270) pek çok topluluk kadınları da aralarına almıştı. 1321'de profesyonel ozanlar derneğine kabul edilen -dönem makalelerinde 'menestreus ve menestrelles' ve 'jougleurs ve jougleresses' olarak bahsedilen- 37 üye arasında 8 de kadın vardır. İngiltere'de (1472'de kurulan) *Musicians' Company of London*'da erkeklerin yanı sıra kadınlar da bulunmaktaydı. Varlıklı bir İngiliz dul olan Dame Alice de Bryene'nin kayıtlarında 1413 yılının yeni yıl şöleninde 'bir arpçı olan Margaret Brydbek'e yapılan ödemededen bahsedilir. IX. Louis, Burgundy, Berry Dükü ve Savoy saraylarından çeşitli arşivler de benzer fikri destekleyerek işe alınan 'cantatrix' veya 'chanteresses' ile 'menestrières'lerden bahseder.⁴³⁹

Troubadour şarkıları eğlence için meydana söylenen şarkılar olup, zengin ve huzur dolu Aquitainya sarayının lükslerinin pahalı ve geniş parçalarından biridir. Saraydaki toplantılarda her tür seremoni, akşam yemeği, av ve turnuvalar ile şarkı söyleme ve enstrüman çalmak da söz konusudur. Temelde kadınlar hakkında yazmalarına rağmen Troubadour ve Trouvère'lerin hemen hepsi erkekti. Bilinen 400 Troubadour liriği yazarından yalnızca dördü kadındı. Trouvère repertuarında ise kadınların yazdığı iki şiir mevcuttur. Raynaud'un Trouvère Şarkıları

⁴³⁷ Judith Tick, <http://www.oxfordmusiconline.com>

⁴³⁸ *age.*

⁴³⁹ *age.*

Bibliyografisi'nde⁴⁴⁰ kadınların yazdığı iki chanson sıralanır: folyo 86'da "Lai Dame dou Fael"den "Ge chanterai por mon coraige" ve folyo 130'da "Une Dame"den "La froidor ne la jalée." Görüldüğü gibi bu kadınlar müzik değil şiir yazmıştır. En azından bu kelimelere hiç müzikal notasyon eşlik etmez. Fakat bu özellik, şiirlerini seslendirirken müzik kullanmadıkları anlamına gelmez. Aksine Avrupa'da bir yerden diğerine dolaşan kadın ve erkek pek çok Troubadour vardı. Bunlardan çoğunun adı bilinmez, ama adı duyulmuş birkaç kişiden biri, William the Conqueror (1066-1087) zamanında yaşamış "Adeline"dir. Kral tarafından bir mülk ile ödüllendirilmiştir.⁴⁴¹ Diğer Marie de France ise on ikinci yüzyılda Fransa'da doğmuş, sanatsal çalışmalarının çoğunu İngiltere'de yürütmüştür. Aziz Patrick'in *Purgatory*'sini "Romanz"a çevirmiş, lai (Fransız romansının kısa formu) ve fabllar yazmıştır. Laileri isimsiz bir "asil kral" şerefine (muhtemelen İngiltere kralı II. Henry) toplamış ve çevirmiştir. İnsanların "Éscope" dediği "Kont William"ın (tahminen Salisbury kontu William Longespée, 1150-1126)⁴⁴² aşkı için yazılmış eseri İngilizce'den çevirmiştir.

Bir diğer kadın şair ise María Pérez'dir. Kendine özgü sebeplerden dolayı kutsal topraklara hacca giden bir "jogaressa" ve bir maceraperestti. Önde gelen İspanyol Trovadorlarından Pero de Ponte, Pérez hakkında hiciv tarzında bir şiir yazmıştır.⁴⁴³ Dronke'ye⁴⁴⁴ göre Beatrice, Kontes Die gibi kadın şairler, çıkış notası olarak aristokrat ve erkeksi aşk sözleriyle ilgili şiir dilini ve geleneklerini almış "ama onları, sürdürülen en eski *winileodas* (arkadaş için şarkılar, şiirler) özelliği olan tutkuların fiziksel dilini doğrudan ve oldukça açık bir dille birlikte kullanmışlardır." Kadınlar, aşk sözlerini gerçek aşk özlemlerini ifade etmek amacıyla kullanmışlardır.⁴⁴⁵

1000-1500 yılları arasında anadildeki bazı sanat formları da edebi etkinlik kazandı; yüzyıllara dayanan sözlü geleneğin yanı sıra klasik edebiyat uygulamasından gelen ortaçağ liriği de pek çok Latin diline ait biçimsel türlere dönüştü. Böylece kadın

⁴⁴⁰ Gaston Raynaud, *Bibliographie des Chansonniers Français des XIII et XIV siècle*, c. I, Description des Ms. (Paris: 1884), 16 - 22'den aktaran Green, *age*, 56.

⁴⁴¹ Arthur Elson, *Women's Work in Music* (Boston: 1904), 58'den aktaran Green, *age*, 57.

⁴⁴² J.C.Fox, "Marie de France", *English Historical Review*, c. XXV (1910): 303'den aktaran Green, *age*.

⁴⁴³ Dronke, *The Medieval Lyrics*, 220'den aktaran Green, *age*, 58.

⁴⁴⁴ *age*, 106'dan aktaran Green, *age*.

⁴⁴⁵ Green, *age*.

deneyiminin ve dünyevi aşkın ifadesi de önemli bir edebi vücut buldu. Bir kadının bakış açısıyla yazılan aşk şarkıları, Portekiz’de *cantigas de amigo*, Almanya’da *Frauenlieder*, Fransa’da *chansons de femme* olarak ortaya çıktı. Örneğin hamilelikle ilgili şarkılar *Carmina Burana*’da hayat buldu. Evlilikle ilgili toplumsal eleştiriler, Fransız *chanson de malmariée* ya da İtalyan karşılığı *malmaritate*’de ele alındı. Fransız romanslarındaki kadınlar sık sık *chanson de toile* seslendirirken, ‘kadın şarkısı’ türü, 15. yüzyıl İtalyan *chansonnier*’lerinde temellendi.⁴⁴⁶

İdeal bir kadın kahraman ya da toplumsal açıdan tutkulu bir kadın için bir başarı olan müzik, edebiyat ve referans kitaplarında yüceltilir. 1200’lerde Garin lo Brun’un *Ensenhamens*’i kadınları misafirleri için şarkı ve şiir seslendirme konusunda cesaretlendirdi. Katalan Amanieu de Sescars tarafından yazılan *Ensenhamen de la donsela* (1291-1295), genç kadınların ‘*trobairitz*’ (gezgin kadın ozan; troubadour’un dişili) olup ve ‘*jocs partis*’ (*jeux-partis* ya da aşk konulu düetler) yazmalarını desteklemiş ve böylece ileri seviyede kültürel bilgi kazandıklarını açıkça ifade etmiştir. *Chretien de Troyes*’ *Philomena*’nın öznesi şiir yazıp, *psaltery*, *vielle* ve diğer enstrümanları çalar. Strasburglu Gotfrid’in *Isolde*’si Orpheus’la özdeşleştirilen müzik yeteneğine ulaşmış, erkekleri müziğiyle büyülemişti: ustalıkla lir ve arp çalar, bazılarını kendisinin bestelemiş olabileceği *pastourelle*, *rotrouenge* ve *rondeau* dâhil çeşitli *chanson*lar söylerdi.⁴⁴⁷

‘*Chansons de femme*’den, gerçek kadın şair-müzisyenliğine doğru atılan adım aslında çok da büyük değildi. *Roman de Flamenca*’da (1250) troubadour’un yanı sıra ‘*trobairitz*’ terimi de geçer. 1170 ile 1260 yılları arasında 20 kadın şair yetişti; bunlar arasında Alamanda, Azalais de Porcairages, Maria de Ventadorn, Tibors, Castelloza, Garsenda ve Comtessa da Dia vardı. Yaklaşık 40 şiirden oluşan çalışmadaki hâkim iki tür, *tenso* (tartışma diyalogu) ve *canso*’dur (aşk şarkısı). Okitanyan besteci *Comtessa da Dia*’nın tarafından yazılan tek *canso* olan A chantar (*F-Pn.fr.844*) ve bir kadın *trouvères*’in yaklaşık 15 *chanson*’undan beş tanesi, melodisi ile birlikte günümüze ulaşmıştır. Coldwell (1986), Maroie de Dreghau de Lille ve Blanche de Castile’ye ait birer *chanson* ve Dame Margot ile Dame

⁴⁴⁶ Judith Tick, <http://www.oxfordmusiconline.com>

⁴⁴⁷ *age*.

Maroie'nin bir düetini (nadir bulunan bir *jeu-parti* (atışma) örneği) düzenlemiştir. Bu repertuarı da içine alan 13. yüzyıl *chansonnier*leri arasında ünlü *Manuscript du Roi* (F-Pn fr. 844, c1246–1254); *Chansonnier cange* (F-Pn fr. 845) ; F-Pn n.a.fr. 21677; FAS 657 (c1278); I-Rvat Reg. Lat.1490 ve *Chansonnier de Noailles* (F-Pn fr. 12615) de vardır. Bazı kaynaklara göre besteci kadınlar genelde asilzadelerdi; fakat bu kadınların sadece kendileri için şarkı yazdığı söylenemez. Bir 13. yüzyıl İtalyan el yazması (MS H), ellerini hayali bir seyirciye açmış özellikle performans pozunda duran sekiz *trobairitz* tasvir eden bir istisnadır. Aslında *trobairitz* ve kadın *trouvereler* repertuarın sadece %1'ini oluştururken, pek çok tarihçinin ve edebiyat eleştirmenin dikkatini çeken, bu kadınların Avrupa seküler müziğinin ilk kadın müzisyenleri olarak sembolik duruşları olmuştur. 1935'te Rokseth, *the Comtessa da Dia*'nın *chanson*larındaki '*fraîcheur*' (tazelik) ve '*sincérité*'i (içtenlik) öne sürmüştü.

Daha yakın zamana bakarsak edebiyat eleştirmenleri repertuarı incelemiş, güçlü cinsel kimliğin sanata kazandırdığı '*écriture féminine*'i gözler önüne sermişti. 12. yüzyılda Hildegard of Bingen ve *trobairitz*ler gibi kadınların nasıl olup da uzun soluklu eserler bırakabildiği sorusu cevapsız kalmıştır. Fakat 12. yüzyıl kültürel başarılarının, ortaçağ kadınının, özellikle *trobairitz*lerin yaşadığı Okitan'da, genel olarak güç ve varlığındaki büyümeye paralel olduğu düşünülmektedir (Kelly Gadol, 1977). Üç yüzyıl sonrasına kadar polifonik repertuarda *trobairitz*lerle karşılaştırılabilecek kişiler yetişmemiştir. Gerçek ismini saklamak 15. yüzyıla kadar hem kadın hem de erkekler için bir istisnadan ziyade bir kuraldı (örneğin 13. yüzyıl motet repertuarında hiçbir besteci ismi yoktur). Ancak ahlak kuralları ve sınıf kısıtlamaları, kadınların ismini saklamasını, koruyucu bir peçe gibi kullanma olasılığını artırdı. Bu dönemdeki sessizliğin nedeni kadınların ahlak kuralları ve sınıf kısıtlamalarıyla bastırılmasından kaynaklanır. Daha az sayıda kadın besteci olması da kadınların toplumda bastırılmasıyla doğrudan ilişkili bir gerçektir. Önemi gittikçe artan Batı müziğindeki polifoni, kadınların genellikle alamadığı bir eğitim türüne – yani bir katedral okulunda okumak ya da bir ustanın yanında çıraklık yapmak-dayanır. Kadınlara atfedilen kompozisyonların eksikliği de zaman zaman onların ortaçağ müzik hayatından dışlandığının kanıtı olarak yorumlanabilmektedir. Fakat Ortaçağ'ın sonlarında kadınların müzik kültüründeki varlığını gösteren pek çok görsel betimleyici belge ve edebi tasvir örneği de mevcuttu; Boccaccio'nun

Decameron'unda kadın müzisyen sayısının erkeklerden fazla olması dikkat çekici ve önmelidir.⁴⁴⁸

Bir elit başarı olarak müzik geleneği, özellikle genç kızların can sıkıntılarını gidermek üzere evlerde hiçbir sapma olmadan (Francesco da Barberino, *Reggimento e costumi di donna*, 1316–18) çalgı çalmayı öğrenmelerini onaylar. Kadınların sosyalleşmesine adanan bu erken dönem İtalyan teretinde, duygusal mahremiyetle bağlantılı bir mekanda gerçekleşen müzikal etkinlik alanı olarak “oda” (*chamber*) teriminin ilk kullanımlarından biri görülür; ‘*E questo canto basso, chiamato camerale, e quel che piace e che passe ne' cuori*’ (Ve oda denilen bu yumuşak şarkı tarzı, insanların sevdiği ve kalplerini etkileyen bir tarz; Beck in Schliefer ve Glickman, A1996).⁴⁴⁹

Feodal ve monarşik yönetimlerin saygınlığı için önemli olan saray toplantılarında hem kadın hem de erkeklerin bulunması gerekiyordu. Bir varlık ve asalet işareti ve bir eğlence olarak görülen müzik, erkeklerin olduğu kadar kadınların katılımına da bağlıydı. İskoç Prenses Marguerite’inkiler gibi özel toplantılar, pek çok kadın bestecinin gün ışığına çıkmasında ve yaratıcı çalışmaların kayıt alınmasında etkili olmuştu. Bazı asil kadınlar, önemli müzik patronları haline gelmişti: *The Mellon Chansonniere* (US-NHub 91), muhtemelen Beatrice of Aragon’a bir hediye olarak hazırlanmıştı ve onun zevk ve ilgililerini yansıtır. Marguerite of Austria’nın *chanson* albümü kendi şiir ve belki de kendi kompozisyonlarını içerir. Diğer kayda değer patronlar arasında Marie of Burgundy, Anne of Britanny ve özellikle Isabella d’Este vardır. Isabella, *frottola*’ların (seküler ve popüler İtalyan şarkıları) oluşumunda önemli bir rol oynamış, kadınları (aralarında Giovanna Moreschi ile Marchetto Cara’nın karısı da vardı) profesyonel şarkıcı olarak Mantuan sarayında işe almıştır. *Frottola*’da kadın sesi kullanımını doğrulayan el yazmaları günümüze kadar ulaşmıştır (*I-Fn Magl.* VII. 735, c1510).⁴⁵⁰

16. yüzyıldan itibaren kadınların müzikteki yeriyle ilgili bir dizi önemli gelişmeden söz edilebilir. Bu gelişmeler arasında kadınların sahnede ve konser salonlarındaki profesyonel kariyere ve yayınlara erişimi sayılabilir. Eğitimde eşitlik ya da eşit

⁴⁴⁸ Judith Tick, <http://www.oxfordmusiconline.com>

⁴⁴⁹ *age.*

⁴⁵⁰ *age.*

fırsatlar söz konusu olmasa da salon ve yatılı okul gibi yeni sosyal kurumlar, kamusal ve özel müzikal ifade arasındaki sınırları yumuşatmıştır.⁴⁵¹

Çoksesli müzik, on ikinci yüzyıldan sonra Ars Antiqua, Ars Nova ve Rönesans boyunca geliştikçe, müzik metinleri gittikçe kalınlaşmış, notasyonlar ise özellikle Ars Nova döneminde oldukça karmaşıklaşmıştır. Bu dönemde kimse notasyon, kontrpuan, modal teori vb. konularda ciddi bir eğitim almadan polifonik tarzda eser yazamazdı. Kadınların bu konularda eğitim aldığını gösteren kanıtlar yoktur. On altıncı yüzyıldan öncesine ait, kadınlar tarafından yazılmış bir polifoniye de rastlanamamaktadır. Bundan önce ise ancak asilzade kızları ayre (strophic şarkı), ditty (küçük, basit şarkı) ve madrigal seslendirmeyi ve virjinal ya da klavsen çalmayı öğrenebilir. Kendine özgü bir tarz geliştiren asil kadınlardan biri, Isabela d'Este'dir. 16.yüzyılın başlarında Mantua'daki Frottolists okulunun gelişimini desteklemiştir. Diğer isimler ise besteci Pierre de la Rue tarafından öldürülen, Avusturyalı Holanda kral vekili Margaret ve Tinctoris'in pek çok teorik araştırmasını adadığı Aragonlu Beatrice'dir.

İskoç Kraliçesi Mary (1542-1587) de beste yapan sayılı soylu kadından biriydi. Fransız bir anne (Mary of Lorraine) ile İskoç bir babanın (V. James) kızı olarak İskoçya'da dünyaya gelen Mary, uzun soluklu besteci İngiliz kralları geleneğinin varisi olmuştur. İlk olarak V. ya da VI. Henry'den uygulama dersleri almış, ardından genç VIII.Henry ile devam etmiştir. Fransa'da eğitim almış, yazdığı pek çok şarkı arasından ikisi sayesinde ünlenmiştir: "Las! En mon doux Printemps" ve "Monsieur le Provost des Marchands."⁴⁵² Fakat normal kadınlar için sanat edinmek mümkün ama meslek olarak icra etmek uygunsuzdu.

Kadın bestecilerin yapıtlarının yayınlanması, ilk olarak İspanyol rahibe Gracia Baptista'nın *Luis Venegas de Henestrosa's Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela* adlı eserinin yayımlanmasıyla, 1557'te başladı. 1566'da, *Il Desiderio* koleksiyonunda bulunan Maddalena Casulana'nın dört madrigali, kendisini profesyonel besteci olarak tanımlayan ilk kadının basılmış olan en eski vokal müziğidir. Sonraki yüzyılda İtalya dışındaki ülkeler de aynı geleneği benimsedi:

⁴⁵¹ Judith Tick, <http://www.oxfordmusiconline.com>

⁴⁵² Elson, *age*, 69'dan aktaran Green, *age*, 60.

1651’de Ortaçağdan sonra belgelenen en eski Alman kadın bestecilerden biri olan Brunswick-Lüneberg Düşesi Sophie Elisabeth’in *hymn* melodileri ile Almanya, 1655’te Mary Dering’in- Henry Lawes’un *Second Book of Ayres and Dialogues* adlı kitabında bulunan- üç şarkısı ile İngiltere, 1678’de ilk olarak Madam Sicard’ın bastığı *Ballard* koleksiyonu ve sonrasında 1687’de klavye müziği koleksiyonuna sahip Elisabeth Jacquet de La Guerre ile Fransa sayılabilir. Arp müziğinden operaya çeşitli türlerde ünlenmiş profesyonel yorumcu ve besteci Jacquet de La Guerre’in yanı sıra bir kaç kadın daha profesyonel istisna oldular. Müzikleri günümüzde yeniden keşfedilen diğer kadınlar arasında Francesca Caccini, Barbara Strozzi ve rahibe-besteci Isabella Leonarda sayılabilir.⁴⁵³

Rönesansın son dönemleri ve erken Barok döneminde özellikle İtalya’da kadınlar yorumculuktan kompozisyona geçişte ilk adımları atmaya başladılar. Fakat bu kadınlardan bir kısmı besteci kızı, çoğunluğu ise rahibeydi. Böyle bir özelliği olmadan bu aşamayı kaydeden normal kadın sayısı çok azdı. (bknz. Kadınların eğitime erişimi)

On altıncı yüzyılın ikinci yarısında yorumcu ve besteci olarak ilk kez kabul gören kadınlardan biri “la Casulana / Maddalena Casulana” denilen Maddelana Mezari’dir. (notasyon örneği) 1540 yılında Vicenza’da doğan Mezari, şan ve lavta dersleri almış, lavtacı olarak ünlenmiştir. Troiano, *Dialoghi* adlı eserinde Mezari için lavtanın”virtüözü” der.⁴⁵⁴ Mezari, Antonio Molino’ya kompozisyon öğretmiş, o da “Dilettevoli Madrigali” adlı koleksiyonunu başarılı öğretmenine atfetmiştir. Eitner’in bildirdiğine göre⁴⁵⁵ Mezari 1568 yılında 25 madrigalden oluşan ilk kitabını Venedik (Scotto)’de; 21 madrigaldan oluşan ikinci koleksiyonunu ise iki yıl sonra ine aynı yayıncıda yayımladı. O yıllarda pek çok eser Mezari’ye atıfta bulunur.

Sonraki yıllarda ünlenen kadınlar arasında iki kız kardeş de vardı. Bu kadınlar için başarı, kilise sayesinde gelmiştir: Raffaella ve Vittoria Aleotti kız kardeşler, Dük II.

⁴⁵³ Judith Tick, <http://www.oxfordmusiconline.com>

⁴⁵⁴ Claudio Sartori, “Mezari”, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Music in history and the present/MGG)*, bs. F.Blume, c. 9 (Kassel ve Basel, 1949 – 1973): sütun 261’den aktaran Green, *age*, 61.

⁴⁵⁵ Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten* (Leipzig, 1898 – 1904),’den aktaran Green, *age*.

Alfonso için çalışan mimar ve mühendis Giambattista Aleotti'nin kızlarıdır.⁴⁵⁶ Babaları İtalya'da operada sahne tasarımı yapan önemli kişilerden biriydi. 1570 yılında doğan Raffaella müzikal performansın bir gelenek halini aldığı Ferrara San Vito manastırına girdi. İlk zamanlar bir orgcu, 1593 yılında vokal ve çalgı ansambl şefi, ardından da manastırın önde gelen rahibeleri arasına katıldı. Raffaella'nın önderliğinde sergilen performanslar, yazar E.Bottrigari ve G.M.Artusi ile besteciler Jaches de Wert, C.Porta, Claudio Merulo, L.Luzzaschi ve Gesualdo tarafından övgü almıştır. Raffaella yönetimindeki S.Vito rahibeleri, Papa VIII. Clement, Avustralyalı Margaret, III. Philip'in eşi ve İspanya kralına konser vermişlerdir. Hem orgcu hem de besteci olarak gösterdiği başarılarla rağmen günümüze ulaşan kayıtlara göre 5, 7, 8 ve 10 ses için yazılmış ilahi şarkılardan oluşan bir kitabı 1593'te Venedik'te yayımlanmış ama kaybolmuştur.

Kız kardeşi Vittoria ise sadece madrigallerden oluşan "Ghirlanda dei Madrigali a 4 vaci" adlı bir kitap basmıştır (Venedik, 1593). Kadınlarda sıkça görüldüğü gibi Vittoria'nın madrigal koleksiyonunda da kazara ya da kasten adının erkek versiyonu "Vittorio" yazılmıştır. XIX. yüzyılın sonraki dönemlerinde kadın besteciler, eserlerinin önyargısız bir şekilde kabul görmesi için özellikle erkek ismi kullanmıştır. On altıncı yüzyıl Fransa'sında kadın besteci ve şair Clémentine de Bourges (d.1561/Lyons)⁴⁵⁷ hemen hemen aynı dönemde Lyons'da yaşamış besteci Clément de Bourges ile karıştırılmaktadır. Şüphe uyandıransa Paix'in 1583 yılında yayınlanan org kitabında "Cl.de Bourges" yazmasından kaynaklanmaktadır.⁴⁵⁸

6.4. On Yedinci ve On Sekizinci Yüzyıl

On altıncı yüzyılın sonlarına doğru İtalya'da operanın ortaya çıkışı, hemen her türdeki müzikal stil, seslendirme tekniği ve müzikal performans için verilen mali destek üzerindeki etkileri nedeniyle sadece müzik tarihindeki en önemli olaylardan biri olmakla kalmaz; aynı zamanda kadın müzisyenleri en azından bir yorumcu olarak erkeklere eşit kılacak ya da üstün tutacak kadar özgürleştirir. Opera bir *drama per musica* ya da daha doğru bir tabirle *tragedia per musica*'dır. Operalar eski Yunan

⁴⁵⁶ Adriano Cavicchi, "Aleott", *MGG*, c. 15 : sütun 130 - 131'den aktaran Green, *age*, 62.

⁴⁵⁷ Eitner, *Quellen-Lexikon*, 'den aktaran Green, *age*, 63.

⁴⁵⁸ François Lesure, *Recuils Imprimés XVI-XVII siècles, Répertoire International des Sources Musicales (RISM)*, c I, I.Bölüm (Münih-Duisburg: 1960), 320'den aktaran Green, *age*.

trajedilerine benzemekle birlikte, opera libretoları psiko-dramatik açıdan trajedilerden daha basit tutulur. Çünkü İtalyan opera yazarları Yunanlılar kadar güçlü değildir. Ayrıca müziğin operaya dâhil edilmesiyle birlikte dilin, mesajı dinleyiciye açıkça aktaracak şekilde sade olması gerekir. Fakat bu operalar Yunan trajedilerindeki sosyolojik tavrı izlediklerinden dolayı kadınlara toplumda daha özgür hatta saygıdeğer bir pozisyon veriyorlardı. Ancak kadınların, önceki dönemlerde, oyunlarda hiçbir rolü oynayamadığı, kadın rollerinin; rahipler, korodaki çocuklar vs. tarafından canlandırıldığı ve bunun 16. ve 17.yüzyıllarda bile özellikle kilisenin kontrolü altındaki Roma gibi şehirlerde etkisini sürdürdüğü görülür. Çünkü kadınların halk önünde sahneye çıkması yasaktı ve onların rollerini kastratolar oynardı.⁴⁵⁹

Kadın sesinin diğerlerinden (örneğin erkek çocuk soprano ya da kastrato) ayrı bir müzikal alan olarak tanınması, kompozisyonun yanı sıra genel olarak şarkı söylemenin gelişmesinde de büyük sonuçlar doğurmuş; geç dönem İtalyan Rönesans vokal müziğinin stilistik yönünü ve gelişimini, ilk olarak madrigal, ardında operada şekillendirmiştir.

İtalyan kadınların sahneye çıkışı 16. yüzyıl'da *commedia dell'arte*'ye dayanır ve öncüsü Isabella Andreini'dir . Venedik'te 1637 Ticari halk operası kapılarını daha fazla şöhret için açtı: Vittoria Archilei, Laura Guiddiccioni Lucchesini ve Andriana Basile gibi şarkıcıları soprano Anna Renzi izledi. Anna Renzi, kariyeriyle 1640'ların gelişen opera endüstrisinde prima dona tipolojisini yaratan Venedikli bir sopranodur. İtalyan operasının Avrupa'ya yayılmasıyla yeni olanaklar ortaya çıkar.⁴⁶⁰

Kadın müzisyenlerin durumundaki en etkili ve radikal değişiklik kadınların profesyonel şarkıcılığa katılımının sonucuydu. Ferrara'daki -repertuarında Luzzaschi, Marenzio ve Monteverdi'den eserler bulunan virtüöz kadın vokal topluluğu- '*Concerto dele donne*'nin başarısı 1580'lerde kadın sesleri için yeni bir seçenek sunmuştu. Başlangıçta Livia d'Arco, Anna Guarini, meşhur Laura Peverara ve sonrasında Tarquinia Molza'nın katıldığı Ferrara topluluğu zamanla diğer kuzey İtalyan saraylarına da yayıldı. Bu topluluklar kadınların sarayda özellikle müzisyen

⁴⁵⁹ Donald J.Grout, *A Short History of Opera* (N.Y: 1947), 196'dan aktaran Green, *age*, 65.

⁴⁶⁰ Judith Tick, <http://www.oxfordmusiconline.com>

olarak işe alınmaları için daha fazla olanak sundu.⁴⁶¹ Opera on altıncı yüzyılın sonlarında tam anlamıyla ortaya çıkmadan önce profesyonel aktör ve aktris grupları oluşmuştu, fakat birkaç kişinin dışında sanatçıların hiçbirisi henüz “yıldız” sayılmaz. Ünlü kişilerden biri de Gelosi kumpanyasından Isabella Andreini’ydi⁴⁶². Âşık kız (*innamorata*) karakterini ilk kez ana role çıkaran da Isabella olmuştur. Bu rolü canlandırırken kadınlar hem dans eder, hem şarkı söyler hem de akrobatik hareketler sergilerdi.

Catherine Coleman, 1656’da profesyonel sahnede boy gösteren ilk İngiliz kadın şarkıcı olarak anılabilir. 1662’lere gelindiğinde artık kadın rollerini erkekler yerine kadınlar oynamaya başlamıştı. 18. yüzyılın başlarında Catherine Tofts, Londralılar tarafından ilk İngiliz prima donna’sı olarak kabul gördü. Yüzyılın ilerleyen yıllarında Madam Mara (Gertrud Elisabeth Schmeling) Alman doğumlu ilk uluslararası opera yıldızıydı. XIV. Louis’in kraliyet toplantılarından dışlanan Fransız kadınları ise *Academie Royale de Musique* sayesinde ilk önce dansçı, sonrasında şarkıcı olarak sahne aldılar. Kadınların, Paris ve Versay’da opera şarkıcısı; *Concert Spirituel*’de enstrümentalist olarak müzikal katılımları da belgelenmiştir. Aralarında Faustina Bordoni ve Francesca Cuzzoni gibi şarkıcıların da bulunduğu bazı 18. yüzyıl kadınları, uluslararası ün kazandı. Opera bestelemek ve sahnelenmesini sağlamak için çok büyük engellerin aşılması gerekir ama birkaç kadın bu tutkulu türün yanı sıra oratoryo ve *opera comique*’te yavaş yavaş başarı sağlamayı başardı. 1700-1750 yılları arasında Venedikli kadınlar yaklaşık 50 opera librettosu yazmış (İtalyan kadın yazarlara göre toplam sayının yarısından fazlası-bkz. Hufton, T1996) ama Francesca Caccini’den sonra çok az kadın opera seria bestelemiştir (1707’de XIV. Louis için Antonia Bembo tarafından yazılan *Ercole Amante* operası da sahnelenmemiştir). 1670’ten 1724 yılına kadar dört İtalyan kadın, oratoryolar ve başka dramatik eserler bestelemiş; bunlar Viyana’daki Imperial Şapeli’nde sahnelenmiştir. Avusturyalı rahibe Maria Anna de Raschenau’nun *Le sacre visioni di Santa Teresa* adlı eserinden hiçbir müzik günümüze ulaşmamış olup, Catterina Grazianini, Maria Grimani ve Camilla de Rossi’den pek çok oratoryo (özellikle Rossi’s *Il sacrificio di Abramo*,

⁴⁶¹ Judith Tick, <http://www.oxfordmusiconline.com>

⁴⁶² Phyllis Hartnoll, *The Concise History of Theatre* (N.Y: 1968), 66’dan aktaran Green, *age*.

1708) hala mevcuttur. Fransa’da Jacquet de la Guerre, Mlle Duval, Henriette de Beaumesnil ve de Vimse sırasıyla 1691, 1736, 1784 ile 1800 yıllarında Académie Royale de Musique için operalar bestelemiştir.⁴⁶³

Floransa’da (Camerata’nın asıl üyelerinden) Giulio Caccini’nin kızı Francesca Caccini (1581 ya da 1588-tahminen1640) ile kız kardeşi sadece opera yorumcusu olarak ün kazanmamış aynı zamanda opera ve bale için besteler de yapmıştır. “La Cecchina” denen Francesca, bir ve iki ses için şarkılar (Floransa, 1618), *La liberazione di Ruggiero* (1625) ve *Il balo di Zigane* (1614) adlı iki bale ve maskeli balo, intermezzi ve diğer bestecilerin operaları için müzikler yazmıştır. Ayrıca yayımlamadığı *Rinaldo innamorato* adlı bir operayı da kaleme almıştır. Ghisi’ye⁴⁶⁴ göre Francesca bir besteci olarak babasını takip etmiştir.

Venedik’te ise librettist Guilio Strozzi’nin evlatlık kızı Barbara Strozzi 1636 yılında daha onlu yaşlarındayken şarkıcı olarak ün kazanmıştır.⁴⁶⁵ Operası *Diporti d’Euterpe* 1659’da Venedik’te beğeni kazanırken, aynı dönemde Barbara madrigal, kantatlar, arietta, aya ve düetler yayımlamıştır. İlk kitabı *Sacri musicali affetti* 1655’te basılmıştır.

Dini müzik alanında yeni monodik stili ilk kez uygulayanlardan biri Catterina Assandra, S.Agata di Lomello manastırından bir rahibeydi. On yedinci yüzyılın ilk yarısında hem besteci hem de tuşlu çalgıların yorumcusu olarak öne çıktı.⁴⁶⁶ “Mottetti a due, e tre voci, per cantar nell’ organo con il basso continuo” (Milan, 1609)⁴⁶⁷’da yayımlanan 18 motetinin tamamında iki ya da üç sesli Viadana (kuzey İtalya) stilindeki yeni konçertato türünü kullanmıştır. Öğretmeni Benedetto Ré, 1611’de Venedik’te A.Vincenti tarafından yayımlanan *Integra Psalmodia*’sında öğrencisine ait *Savla regina*’nın sekiz sesli polikoral bestesini yayımlayarak ona olan saygısını göstermiştir. Catterina’nın ünü İtalya sınırlarını aşmıştı. 1616’da Münih’te A.Berg tarafından yayımlanan *Siren coelestis* ve 1622’de Strassburg’da P.Ledertz

⁴⁶³ Judith Tick, <http://www.oxfordmusiconline.com>

⁴⁶⁴ Ghisi, “Francesca Caccini”, *MGG*, c. 2: 609–612. Ayrıca bakınız A.W.Ambros, *Geschichte der Musik*, c. IV, 1. bs. (1862 – 78), 295–300. Francesca’ya “dahi” diye hitap edilmiştir. Aktaran; Green, *age*, 66.

⁴⁶⁵ Claudio Sartori, “Barbara Strozzi”, *MGG*, c. 12: sütun 1613 - 14’dan aktaran Green, *age*.

⁴⁶⁶ Giuseppe Vecchi, “Catterina Assandra”, *MGG*, c. 15: sütun 318’den aktaran Green, *age*.

⁴⁶⁷ Green, *age*.

tarafından yayımlanan *Promptuarium musicum* adlı koleksiyonlara Catterina'nın birer motetinin de dahil edilmesi bu sınırsız şöhrete en iyi kanıttır. Yayıncı F.Lomazzo G.P.Cima'nın eserinin ithaf yazısında, Catterina'ya övgü yağdırmıştır.⁴⁶⁸

On yedinci yüzyılda beste yapan kadınlardan bir diğeri Bergamolu Cornelia Calegari'dir (1644-1662). Calegari ailesi 1650 yılından 1850 yılına kadar iki yüzyıl boyunca müzisyen yetiştirmiş bir aileydi. Cornelia⁴⁶⁹ klavsen çalar, şarkı söylerdi. Ayrıca 1659'da daha on beş yaşındayken Bergamo'da solo motetlerden oluşan bir koleksiyon yayımlamıştır. Pek çok eser yazıp, takdir kazanmasına rağmen on sekiz yaşında hayata gözlerini yummuştur.

On altıncı ve on yedinci yüzyılda yaşamış diğer kadın bestecilerden bazıları şınırlardır: Francesca Baglioncella, Elson'a göre on altıncı yüzyılda Perugia'da doğmuştur.⁴⁷⁰ Eitner'de Perugialı besteci Baglionella başlığı da vardır. Elson, 1586'da Altdorf'ta beş sesli yedi psalm yayımladığı tahmin edilen Alman besteci Madelka Bariona'dan bahseder. Görünüşe göre Elson bu kaniya varırken Eitner'in⁴⁷¹ "Barjona Madelka, Simone" başlığından esinlenmiştir. Bu başlık altında iki yayından bahsedilmiştir; Oppeln'li "Simone Barjona" (Prag, 1581) tarafından dört ses için bestelenen ilk *Canticum Beatissium* ve Oppeln'li "Simone Bariona Madelka" (Altdorf, 1586) tarafından beş ses için bestelenen *Septem Psalmi Poenitentiales*. Eitner, bestecinin 1581 ile 1586 yılları arasında yaptığı evlilikle "Madelka" soyadını almış olabileceğini iddia etmiş, fakat onu erkek olarak düşünmüştür. Sonrasında evlilikle eklenen ikinci bir isim ve "Simon"un kadın versiyonu bu bestecinin bir kadın olduğuna işaret etmiştir. Bu sorun delil eksikliğinden dolayı hala çözülememiştir. Elson⁴⁷² iyi eğitilmiş ve yetenekli Portekizli Bernarda Ferreira de Lacerda'nın İspanya kralı II.Philip'ten çocuklarını eğitmesi için teklif aldığını fakat bestecinin eğitimine devam etmek için bu teklifi reddettiğini bildirir. Elson bu kadının bestelediği kompozisyonların çoğunun "Madrid Kraliyet Kütüphanesi"nde saklandığını yazar.

⁴⁶⁸ Claudio Sartori, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700* (Firenze: 1952),'den aktaran Green, *age*, 67.

⁴⁶⁹ Antonio Garbelotto, "Bergamolu Cornelia Calegari", *MGG*, c. 15: sütun 1251 - 54'den aktaran Green, *age*, 68.

⁴⁷⁰ Elson, *age*, 64'den aktaran Green, *age*, 69.

⁴⁷¹ Eitner, *Quellen-Lexikon*, 'den aktaran Green, *age*.

⁴⁷² *age*, 64'den aktaran Green, *age*.

Eitner⁴⁷³ isimleri birbirine çok benzeyen iki kadın için başlık atmıştır ki, bu kadınların aynı kişi olma ihtimali yüksektir; “Donna Lucretia Orsina Vizana” ve “Lucrezia Orsina Vezzana.” İlk isimle ilgili olarak iki yayına değinilmektedir; “Componimenti musicali di Mottetti concertati a una e più voci” (Venedik, 1620, Gardano) ve 1 Aralık 1622’deki anma töreninde Hz. İsa’ya adanan tamamlanmış yirmi adet ilahi kompozisyondan oluşan bir koleksiyon. Eitner, “Vezzana” başlığı altında “Componimenti musicali”nin 1623 versiyonuna değinir ve Modena’daki Estense kütüphanesinde bulunan, Vezzana’nın yazdığı cantatalardan bahseder. Günümüzde bu eserler hakkında daha fazla bilgi bulunmamaktadır.

Hakkında kısıtlı bilgi bulunan en üretken bestecilerden biri de Chiara Margarita Cozzolani’dır (ö.1653). Milan’da Radegonda manastırında rahibe olan Chiara, motet ve dini eserler bestelemiştir. 1620’de övgü almaya başlamadan evvel bir şarkıcı olarak operada kendini kanıtlamıştır.⁴⁷⁴ Eitner’e göre Milan’da 1640 yılından 1650 yılına kadar dört cilt dini müzik yayımlamıştır. İlk iki yayın org eşliğinde 1,2,3,4 ses için dini konçertati; ikinci yayın ise “Messa a 4” (Venedik, 1642, Vincenti) içerir. 3. ciltte “Scherzi di sacra melodia a voce sola” (Venedik, 1648, Vincenti) vardır. Üçüncü ve dördüncü koleksiyonlar “Psalmi a 8 voci concertati et 2 Magnificati a 8 con un Laundate Pueri a 4 voci”dir (Venedik, 1650, Vincenti). Bu yayınlar farklı tarzlarda yetmişin üzerinde eser içermektedir. Ayrıca diğer antolojilerde Rahibe Chiara Margarita tarafından bestelenmiş tek tek kompozisyonlar da mevcuttur. Bu eserleri incelemek, on yedinci yüzyılın ikinci yarısında İtalyan manastır ve rahibe okullarında yaşanan müzikal etkinliği anlamamızı sağlayacaktır.

Claudia Rusca’da⁴⁷⁵ bu dönemde yaşamış olup hakkında kısıtlı bilgiye sahip olduğumuz bir diğer bestecidir. Milan’daki Santa Catarina manastırında rahibe olan Claudia 1630 yılında Milan’da “Sacri concerti a 1.2.3.& 5 voci con Salmi e Canzoni francesi a 4” koleksiyonu yayımlamış ve bunu Kardinal Barranno’ya adamıştır.⁴⁷⁶ Fakat Sartori’ye göre bu eserin Milan’daki tek kopyası 1943 yılındaki bombardımanda yanmıştır.

⁴⁷³ *age*,’den aktaran Green, *age*.

⁴⁷⁴ Eitner, aynı eserde bestecinin çalışmaları arasında bir aryadan da bahseder; aktaran Green, *age*, 71.

⁴⁷⁵ Eitner, *age*,’den aktaran Green, *age*.

⁴⁷⁶ Sartori, *age*, aktaran Green, *age*, 72.

On yedinci yüzyıl sonlanmadan önce çalgısal eser kompozisyonuna yönelen bestecilerden diğeri olan Maria Virginia, Suarda Bergamo’da rahibe olup, “Baletti, correnti, Giuseppe minuetti” kompozisyonu yayımlamıştır. Ne yazık ki günümüze ancak ikinci keman bölümü ulaşabilmiştir.⁴⁷⁷

Isabella Leonarda’nın (d.1620, ö.1700 sonrası) vokal ve enstrümantal kompozisyonları mevcuttur. 1636 yılında 16 yaşındayken manastıra gönderilen Isabella 22 yaşına geldiğinde bir moteti, Gasparo Casati’nin “Sacri concerti”sinin üçüncü kitabına girmiştir.⁴⁷⁸ 1693 yılında ise 11 trio ve bir solo sonattadan oluşan bir koleksiyon yayımladı. Bu eserin bütün bölümleri şu anda Bologna’daki *Biblioteca del conservatorio*’da bulunmaktadır.⁴⁷⁹ Grove’s Dictionary’de E.van der Straeten’e göre Isabella motet, mass ve diğerkilise müzikleri bestelemiş, son kitabı 1700’de Bologna’da basılmıştır.

On sekizinci yüzyıl boyunca Avrupa müziğinde kadınların değişen rolü, kültürün ve sosyolojik güçlerin müzik ve müzisyen üzerindeki belirleyici etkisini gösterir niteliktedir. XVIII. yüzyılın ilk yıllarıyla birlikte kadınlar, besteci, yorumcu ve müzik destekçisi olarak zamanla daha etkin ve etkili bir konuma yükseldi. Kadınlara yönelik “uygun” davranış ve ilgi alanlarıyla ilgili katı kavramların yavaş yavaş esnekleşmesi de bu döneme rastlar. Halk, aydınlandıkça “eğitimli bir kadının bir ucube, bir şaka ya da cinsel kapandan başka bir şey olduğunu kabul etmeye başladı”⁴⁸⁰ Ancak hemen hepsi erkek olan dönemin nüfuzlu yazarları eski alışkanlıklarından tamamen vazgeçmeye yanaşmadı. *Encyclopedie*, okuyucularına “kadınların sözde yetersizliğinin erkek egemenliğinin bir sonucu olduğunu” belirtmekle birlikte yine de kadınlar için idealin “dinine bağlı, tutumlu, kibar, düzenli –ve boyun eğen- bir ev hanımı olmak.”⁴⁸¹ olduğunu dikkat çeker. On sekizinci yüzyılda da kadın besteci sayısı ve kadınların yazdığı beste sayısı erkeklerin ezici çoğunluğu altında kalır. Psikolojik tavırlar, sosyal organizasyon ve eğitim, hala istenilen düzeye erişememişti.

⁴⁷⁷ *age*,’den aktaran Green, *age*.

⁴⁷⁸ Franz Giegling, “Isabella Leonarda”, *MGG*, c.8: 633-634’dan aktaran Green, *age*.

⁴⁷⁹ Sartori, *age*.

⁴⁸⁰ Peter Gay, *The Enlightenment, An Interpretation*, c. II (N.Y: 1969), 34’dan aktaran Green, *age*.

⁴⁸¹ *age*,’den aktaran Green, *age*.

Bunlara rağmen büyük ilerlemeler de kaydedilmekteydi. Giulio Caccini'nin kızı Francesca Caccini (1587-1640) opera yazan ilk kadındır. Operası Polonya Prensinin 2 Şubat 1625'te Floransa'ya yaptığı ziyaret sırasında sahnelenmiş⁴⁸² ve aynı yıl yayımlanmıştır. 1659'da ise Barbara Strozzi, *Diporti d'Euterpe* adlı çalışmasını yapmıştır. Paris'te, devrim (1792) sırasında Julie Candeille adıyla *Catherine ou la Belle Fermière* isimli bir opera yazılmış; bu eser ilk performansın hemen ardından 154 kez sahnelenmiş, *Comedie Française*'nin repertuarında tam otuz beş yıl kalmış ve pek çok dilde çevirileri basılmıştır. Clément ve Larousse'a⁴⁸³ göre “Çekici bir kadın olan Candeille önemli bir komedyen ve mükemmel bir müzisyendi. Aynı zamanda şarkı söylerdi. Yani Candeille hem bir yazar, hem besteci, hem komedyen hem de şarkıcı olarak alkışlanırdı.” Candeille iki opera daha bestelemiş fakat önceki kadar başarılı olamamıştır.

İtalya'da besteci Maria Teresa Agnesi, 1747'de *Il ristoro in Arcadia* ve 1771'de *Notocri, Queen of Babylon* adlı operaları arasında Milano, Napoli ve Venedik'te yedi opera bestelemiştir. Ayrıca Silvana Simonetti'ye⁴⁸⁴ göre bestecinin aryaları ve kantatları farklı sahnelerde de sıkça sergilenmiştir. Kont Giordano Riccati, ifade yoğunluğu ve mükemmel armoni yaratıcılığından dolayı bu esere “perfettissime” ismini takmıştır.⁴⁸⁵

Almanya'da ise opera bestecilerinin hepsi aristokrat ailelerden gelir. Bu aileler için kızlarına müzik eğitimi aldirmek şarttı ve bu nedenle besteciliğe adım atmaya çalışan pek çok genç kadın oldu. Bunlardan Prusya Prensesi Anna Amalie, Saksoni Düşesi Maria Antonia Walpurgis, Saxe-Weimar Düşesi Amalia Anna ve Ahlefeldt Kontesi Maria Teresa amatörünün bir adım ötesinde çalışmalar yapmışlardır.

Anna Amalie (1723-1787) ilk müzik derslerini erkek kardeşi Frederick'ten almış, sonrasında Kirnberger ile çalışmış, Carl Heinrich Graun'un (1704-1759) aynı konudaki çalışmasından önce “Der Tod Jesu” adlı kantatı yazmıştır. Bunun yanı sıra

⁴⁸² Alfred Löwenberg, “Annals of Opera 1597 – 1940”, c. I, 2. bs. (Cenevre: 1955): sütun 11'den aktaran Green, *age*, 75.

⁴⁸³ Felix Clément, Pierre Larousse, *Dictionnaire des Opéras*, yeni bs. (Paris: 1905), 206'dan aktaran Green, *age*.

⁴⁸⁴ Silvana Simonetti, “Maria Teresa Agnesi”, *MGG (Die Musik in Geschichte und Gegenwart)*, c. 15: sütun 52'den aktaran Green, *age*, 76.

⁴⁸⁵ *age*, den aktaran Green, *age*.

çalgısal çalışmalar yapmıştır. Kirnberger'den kontrpuan tarzını çok iyi öğrenmiş, bunu kantata da uygulamıştır. Wilhelm Krabbe⁴⁸⁶,ye göre bu oratoryonun girişi, Graun'unkiyle karşılaştırılabilecek kadar iyidir. Besteci aynı zamanda çok iyi bir koleksiyoncudur ve J.S.Bach'ın en iyi eserlerinin el yazmalarına da sahiptir.

Saxony Düşesi Maria Antonia Walpurgis ve Saxe-Weimar Düşesi Amalia Anna da yetenekli kadın besteciler arasındadır. Büyük Frederick'in yeğeni olan Amalia Anna, Saxe-Weimar Dükü ile evlenmiş, iki yıl sonra kocasını kaybedince küçük oğluyla birlikte yabancı bir ülkenin başına geçmiştir. Oğlu büyüyene kadar ülkeyi yönetmiş ama bu sırada müziğe ilgisi hiç azalmamıştır. 1776'da Goethe'nin *Erwin ve Elmire*'si için müzik yazmış, 1778'de aynı şairin *Jahrmarktsfestnzu Plunderweilen* adlı eseri için beste yapmıştır. Albert'e⁴⁸⁷ göre Anna Amelie'nin müziği gerçek bir müzikal yaratıcılık sergile. Yarattığı karakterler güçlüydü. Ayrıca dönemin edebiyat çevresine olan yakınlığı da takdire değerdi.

Hollanda'da ünlü 18. yüzyıl epistolairesi Isabelle de Charrière (ya da Belle van Zuylen) pek çok opera yazmıştır: *L'Olimpiade*'nin parçaları günümüze ulaşmıştır. Ayrıca burada anılması gereken bir diğer isim, yine Hollandalı bir arya bestecisi olan Josina Boetzelaer'dir. Fransa'da, kadınların *opera comique* türünde de başarı sağladığı görülür. Henrietta de Beaumesnil 1781 ve 1792 yılları arasında Paris'te altı eser vermiş; Julie Candeille, Devrim sırasında 113 kez sahnelenen *Cathérine, ou La belle fermière* (1792) adlı eseriyle ünlenmiştir.

Bu bestecilerin dışında Weimar'da aktris-besteci olan Corona Schröter'e (1751-1802) ve kardeşi dair Rebecca Schröter'e ait bilgiler de vardır. Rebecca Schröter kocasının ölümünden sonra Haydn ile aşk yaşamış, Haydn ise, 1792 yılında yaptığı ilk Londra ziyareti sırasında Rebecca'nın kendisine gönderdiği aşk mektuplarını saklamış; bekâr olsaydı onunla evlenebileceğini söyleyerek Trio Op.82'yi ona ithaf etmiştir⁴⁸⁸.

Sonraki yıllarda Weimar Düşesi ve Rus Çarının kızı Maria Paulowna, Liszt ile çalışıp, piyano müziği yazan bir diğer kadındır. Liszt, *Consolations* setinde Maria'nın

⁴⁸⁶ Wilhelm Krabbe, "Anna Amelie", *MGG*, c. 1: sütun 485'den aktaran Green, *age*, 77.

⁴⁸⁷ Albert, "Amalia Anna", *MGG*, c. 1: sütun 486'dan aktaran Green, *age*, 78.

⁴⁸⁸ Green, *age*.

temalarından kullanmıştır.⁴⁸⁹ Saxony Düşesi Maria Antonia Walpurgis ise 1742-1745 yılları arasında Roma'yı yöneten VII.Charles'ın kızıdır. Edebiyatta olduğu kadar müzikte de yetenekli olup, kompozisyonlarını kendi ismi yerine E.T.P.A. (Ermelinda Talea Pastorella Arcada) kısaltmasıyla imzalamıştır.⁴⁹⁰ Hasse'nin öğrencisi olan Maria, hocasının oratoryosu "La Conversione de St.Agostino"ya libretto yazmıştır.

Erken yaşta vefat eden kadın bestecilerden biri André Ernest Modest Grétry'nin kızı Lucille Grétry'dir. 1786 yılında daha on altı yaşındayken⁴⁹¹ opereti "La Marriage d'Antonio" *Comedie Italienne*'de başarıyla sahnelenmiştir. Sonraki yıl aynı tiyatroda "Toinette et Louis" adlı eseri sahneye konmuştur. Ayrıca bir Vaudeville "Dés les premiers jour du printemps" ve başka kompozisyonlar yazmış; 1794 yılında yirmi dört yaşındayken ölmüştür.

Opera ve oratoryo, her iki cinsiyet için de eşit katılım sağlar. Johann Hiller kadınların özellikle kilisede koral müzikten dışlanmasına karşı çıkarak 1771'de Leipzig'de kadınları kabul eden bir müzik okulu açtı ve okulun en ünlü öğrencisi lied bestecisi Corona Schröter idi. Benzer çabalar Berlin'de C.F.C. Fasch tarafından 1792'de kurulan Singakademie'de görüldü. O yıl Almanya'da ilk kez gerçekleştiği düşünülen karma bir koro halk konseri verdi.⁴⁹²

Katolik ülkeler ve özellikle İtalya'daki rahibe manastırları, 17. yüzyıl boyunca önemli müzik çalışmalarına ev sahipliği etti. İtalya'da 1566-1700 yılları arasında eserleri yayımlanan kadınların yarısından fazlası rahibeydi. Tridentine sonrası dönemde İtalyan manastırlarının 18. yüzyıldaki düşüşünden önceki kayıtlarda binlerce orgçu, şarkıcı ve besteci ismi bulunur. Rahibe manastırlarındaki polifoni yasağına ve tecrit uygulamasına rağmen en az 26 İtalyan şehrinde müzikal açıdan değerli manastırlar görüldü. Hatta bazıları uluslararası şöhret kazandı.

Bottrigari ve Artusi, yazılarıyla Ferrara S Vito'daki orkestra konserlerini ölümsüzleştirdi. Bu manastırın üyelerinden Raffaella Aleotti, bir kadın tarafından

⁴⁸⁹ , "Maria Paulowna", *MGG*, c. 1: sütun 486'dan aktaran Green, *age*.

⁴⁹⁰ "Maria Antonia Walpurgis", *MGG*, c. VIII: sütun 1647'den aktaran Green, *age*, 80.

⁴⁹¹ Karlheinz Schlager, "Einzeldrucke vor 1800", *RISM*, ser. A, c. 3 (Kassel, 1972): 377'den aktaran Green, *age*.

⁴⁹² Judith Tick, *age*.

yayımlanan en eski dini müzik koleksiyonunu bestelemişti. Diğer ünlü manastırlar arasında Modena’da S Geminiano; çoğu Milan’da olmak üzere, özellikle S Radegonda (burada Chiara Margarita Cozzolani, yaptığı müziği yayımladı); Bolonya’da S Lorenzo (Monteverdi’nin moteleri burada söylenirdi) ve S Cristina della Fondazza (Lucrezia Vizzana’nın evi) ile Novara’da S Orsola (Isabella Leonarda’nın evi) vardı. Öne çıkan Fransız manastırlar ise Feuillants (burada 1656’da ünlü şarkıcı Anne de la Barre yetişti); the Abbaye Royale des Religieuses de Longchamp, Port-Royal, Assomption’un yanı sıra Antonio Bembo’nun motet ve ilahiler bestelediği Petite Union Chretienne des Dames de Saint Chaumont’dır.⁴⁹³

Venedik’teki eşsiz bir kurum da ‘*ospedale*’dir (devletin hasta, fakir ve evsiz çocuklar için kurduğu korunak) . *Ospedale*ler, kadınlar için manastır dışında düzenli müzik eğitimi verilen ilk kurumlardır ve buralardan yetişen dört önemli isim Incurabili, Pietà, Derelitti ve Mendicanti’dır. Vatikan kuralları altında ezilmeyen bu yapılar, genç kızlardan oluşan korolar kurdu, enstrüman ve şarkı dersleri verdi. 1630’a gelindiğinde bu merkezler barındırmadığı kızlara -*figlie di spezi*- da para karşılığında eğitim verir. 1585 ile 1855 yılları arasında *ospedalinin* çalışanları arasında 300 profesyonel erkek müzisyen (bazıları Legrenzi, Vivaldi, Galuppi ve Hasse idi) ve kurumda saygın pozisyonlarda görevlendirilen 70 koro şefi (Burney’in kayıtları özellikle dikkat çeker) vardı. Bu besteciler, dönemin kilise müziği anlayışı göz önünde bulundurulduğunda dikkat çekici biçimde, kadın sesi için ilahi, mote, drama ve oratoryo yazmışlardı. 850 *figlie di coro* (koro kızları) arasında, Pietà’daki ünlü orkestranın lideri olan ve Vivaldi’nin kendisi için 28 konçerto yazdığı Anna Maria della Pietà, opera şarkıcısı Nancy Storace ve Faustina Bordoni, besteci Maddalena Laura Lombardini Sirmen ve Antonia Bembo dâhil bazı önemli müzisyenler vardı. Ünlü isimler yetiştirmesine rağmen evliliğin emirlere dayandığı, müzikte kısıtlı bir otonomi veren *ospedaliler*’de tam olarak sanatsal özgürlükten söz edilemez. Lavinia della Pietà’dan gelen 1800’den önce yazılmış bir mektup bir asinin ruh hali hakkında ipuçları verir:⁴⁹⁴

[gizlice beste yapmak dışında] başka türlü yapamayacağımı anlamalısınız... Beni ciddiye almazlardı, beste yapmama asla izin vermezlerdi. Başkalarının müziği bana

⁴⁹³ Tick, *age*.

⁴⁹⁴ *age*.

hitap eden sözler gibi: onlara cevap vermeliyim, kendi sesimi duymalıyım. Ve bu sesi ne kadar çok duyarsam benim olan şarkı ve seslerin farklı olduğunu o kadar çok fark ederim. Eğer ortaya çıkarsa vah bana.

Avrupa'daki saraylarda asil kadınlar yorumcu, besteci ve patron olarak müzikal açıdan etkindi. 17. yüzyılda hem Catherine de Medici hem de Anne of Austria'nın kendi kadın müzisyenleri vardı. 18. yüzyılda Prusya Prensesi Anna Amalia ve Saxe-Weimar Düşesi Anna Amalia müzik besteledi; Kutsal Roma Kraliçesi Maria Theresa, Gertrud Mara ile Maria Theresia von Paradis'i koruması altına aldı; Marie Antoinette, harika Lucile Grétry'i saraya getirdi; Saxony'li Maria Antonia Walpurgis ve Prusya Prensesi Wilhelmina ise opera besteledi. Bu tür örnekler müziğin bir saray başarısının paradigması olarak üst sınıftan yeni şehir elitlerine yayılmasını sağladı. Yaşam standartlarının gelişmesi ve okur-yazarlığın artmasıyla birlikte daha fazla aile kızlarına eğitim hakkı vermeye başladı. Erkeklere Latince odaklı hümanist eğitim ile kadınlara sunulan sistemsiz ve gayri-resmi eğitim arasında keskin bir farkın bulunmaktaydı. Daha fazla bilgi edinme şansı tanınmayan kadınlara, müzik eğitimi imkanı diğer alanlara oranla daha fazla sunulur. Anibal Guasco'nun ayrıntılı kuralları, *Ragionamento a D. Lavinia sua figliuola della maniera del governarsi ella in corte; andamo per Dama* (1586), şarkı söyleme, pek çok enstrümanı çalma ve kontrpuan eğitimini tanımlar. Burada tarif edilen İtalyan kadın müzisyen standartlarını ancak birkaç amatör gerçekleştirebilmiş ama yine de denenmiştir. Pierre Erondelle'ye göre (*The French Garden: for English Ladies and Gentlewomen to walk in, or a Sommer Days Labour*, London, 1601) bir kadının yaşamındaki ideal gün şöyle geçer (Austern, 1989): "Hanımefendi...Öğretmeniniz saat kaçta gelir? Charlotte [en büyük kız]: Dans hocamız dokuz gibi gelir, bize virginalle çalmayı öğreten şan hocamız onda gelir, lavta ve Violl de Gambo öğreten hocamız öğleden sonra dörtte, Fransızca hocamız ise genelde sabah yedi ile sekiz arasında gelir".⁴⁹⁵

Kızların eğitimi müzisyenlere de iş kapısı sağlar. Henry Lawes, I. Charles'ın tahttan indirilmesinden sonra hayatını, Hawkins'in yazdığı gibi, 'kadınlara şarkı söylemeyi öğretmek' idame ettirmişti. Viyana'da Haydn, Viyanalı Marianne von Martinez'e arp

⁴⁹⁵ Tick, *age*.

öğretme karşılığında evinde ücretsiz kalır. Kızların arp, lavta ve keyboard gibi belli enstrümanları çalmayı öğrenmesine talep pek çok yönden cinsiyete işaret eder. 1612-13'te ilk İngiliz keyboard müzik koleksiyonunun hümanist ismi, Parthenia, 'bakire' (virginal) bağlamlara vurguda bulunmuştur. Benzer şekilde lavta, kadınsılaştırılmış; Thomas Mace kendisini (Musick's Monument, 1676), lavtayı 'zayıf, güçsüz, yumuşak enstrüman', kısacası 'kadın enstrümanı' olarak gören stereotipi çürütmek zorunda hissetmişti: Lavta çalmak zor değil miydi? Eğer zorsa 'kadınlar daha zayıf olduğu ve böyle zor şeylerde uzmanlaşmaya uygun olmadığı için lavta kadın enstrümanı demek de doğru değil'.⁴⁹⁶

Geleneksel olarak kadın eğitiminin bir parçası olan müzik, şehir elitleri için iç içe geçen yatılı okul ve salon gibi yeni kurumlarda verilecek eğitimi destekler. Londra'daki ilk yatılı okul 1617'de açıldı; 1660'lara gelene kadar 'kadın sanatları kadınlar üniversitesi' ('ladies university of the female arts') olarak bilinen kurum, Lady Mary Dering (1629-1704) gibi bir besteci yetiştirdi. John Blow'un *Venus and Adonis*'i ile Purcell'in *Dido and Aeneas*'ı kızlar için yazıldı ve ilk kez benzer kurumlarda kızlar tarafından sergilendi. Paralel etkinlikler diğer ülkelerde de gözlemlendi. "Üst sınıf" kızları için manastır okullarının bir norm olduğu Fransa'da müzik parçaları 'özellikle dini kurumlarda yetişmiş genç kızlar' için yazılmıştı. Böyle bir repertuar, Madam de Maintenon'un kurduğu Maison Royale St-Louis de Saint-Cyr'de özellikle kendini göstermişti. Racine'nin *Esther* (1689) ve *Athalie* (1691) adlı trajedilerinde okul bestecisi Jean-Baptiste Moreau'nün yazdığı koral müzikler ve ruhani şarkılar dikkat çeker. 'Sonsuza kadar itaat edeceğinize boyun eğmeyi öğrenin' gibi kurallara bağlı Madam de Maintenon'un daha fazla performansı yasaklar. Buna rağmen iki trajedi de kızlar okulu repertuarının bir parçası olmuştur. Sonraki yüzyılın sonlarında diğer önemli müdüre Madam Campan, Moreau'nün *Esther*'ini St Germain'deki (1793'te kurulan) ünlü okulunda sahnelemiştir.⁴⁹⁷

Eğitimdeki gelişmelerin kadınlardan çok erkeklere faydalı olmasına rağmen kültürün pazarlanması ve okur-yazar kadın sayısındaki artışla birlikte ilk olarak İngiltere,

⁴⁹⁶ Tick, *age*.

⁴⁹⁷ *age*.

ardından Fransa’da (ancak 18. yüzyıl sonunda İtalya, Almanya ve Hollanda’da) kadınlar için ve onlar tarafından basılan pek çok dergi ortaya çıktı. Öne çıkan kadın müzisyenler ve müzik eğitimiyle paralel olarak popüler şarkıların müzikleri ve sözleri, the Journal des dames (1759-78), Lady’s Magazine ya da Entertaining Companion for the Fair Sex (1770-1832) ve New Lady’s Magazine (1786-95) gibi dergilerde düzenli olarak yayımlanır. Kadın müziği dergilerinin varlığı, genelde ayrıcalıklı kadınlar arasında amatör olarak müzik yapmanın önemine dikkat çeker.⁴⁹⁸

Avrupa’da salon (şahsa ait bir evin diğer insanlara açık bölümündeki şehir toplantısı), kadın müzisyenlere dinamik ve yeni bir mekân sunar. 16. ve 17. yüzyıl Venedik’indeki ridotti olarak anılan bu salonlar, Casulana ve Strozzi’nin kariyerlerine çok önemlidir. Aynı dönemde, Lyons’da orgcu Clémentine de Bourges, değerli şair Louise Labé⁴⁹⁹ tarafından desteklenir. 18. yüzyılda müzikal salonlar ünlenmeye başladı. Meşhur arpist ve eğitimci Genlis Kontesi Stéphanie-Félicité yıllık salon kayıtlarında Fransa’da fortepiyanoyu moda haline getiren Marie Emmanuelle Bayon Louis’ten bahseder. Müzik tarihçi Burney’nin ‘Avrupa’nın en büyük kadın klavsençilerinden biri’ olarak gösterdiği Anne Louise Brillon de Jouy 1770’lerde kendi salonunu yönetip, burada kendi kompozisyonlarını seslendirir. Madam de Genlis ve Madam Brillon’un 1789 Fransız İhtilali öncesi eski rejimdeki bu kariyerleri, Paris’teki en profesyonel müzisyenlerin seviyesindeydi. Eğer ‘18. yüzyıl salonu soylu bir toplantıdan ciddi bir çalışma alanına dönüşseydi’, Jacquet de La Guerre, Martinez, Candeille, Maria Aghate Szymanowska, Elisabetta de Gambarini ve Héléne de Montgeroult gibi müzisyenler buraları bir konser, öğretim ve kompozisyon satış mekânına çevirebilirlerdi. Kadınların orkestralardan çoğunlukla dışlandığı bir dönemde salonlar, profesyonel tanınmayı artırmak bakımından önemliydi. Kadınların eğitimi ve müziğin bu eğitimdeki yerine bakış siyasi açıdan karşıt yazarları da aynı noktada birleştirdi. Muhafazakâr Piskopos Fénélon ve ruhban sınıfına karşı olan Rousseau aynı ilkelere bahseder: ahlak, muhafaza, boyun eğme. Fakat daha sonra Fénélon şöyle bir itirafta bulundu: “müzikal açıdan yetenekli kızlara daha kapsamlı eğitim olanakları sunulmalı”. Çünkü

⁴⁹⁸ Tick, *age*.

⁴⁹⁹ Louise Labé kadın salon müzisyenlerine ithafen şöyle yazar: “kalem ve lutlarını ellerine alır; tutkuları hakkında yazar ve söylerler.”; aktaran Tick, *age*.

‘eğer müziğin güzelliğine uyan bir sesi ve dehası varsa, onları çok fazla göz ardı etmeyi ummayın: engelleme tam aksine tutkuyu körükleyecek; bu akıntıya düzenli bir eğitim vermeli ve sonra da onu durdurmayı göze almalısınız’. Rousseau’nun kadın eğitimi hakkındaki görüşleri, Fénélon’un değerlerinin Cumhuriyetçi camia içinde yeni bir yer edinmesini sağlamıştı.⁵⁰⁰

İngiliz tarihçi Catharine Macaulay-Graham eğitim konusunda önemli görüşler sunmuştur: ‘ne eğitimin süslemeli parçası sayılan şeyleri kızlarınıza adayın ne de oğullarınızı bunlardan men edin...Bırakın çocuklarınız birlikte büyüsün; yaptıkları sporlar ve çalışmalar aynı olsun’. Ayrıca İngiliz tarihçi, Rousseau’yu ‘karakterdeki cinsiyet farklılığının en dikkat çeken’ ve ‘hararetili’ savunucusu olmakla suçlamıştır (Letters on Education, 1787). Aslında bu, Rousseau’nun 19. yüzyıl düşünce sistemindeki kalıcı etkisinin kaynaklarından biridir. Almanya’da kadın haklarını reddedenlerden biri de Romantik yazar Friedrich Schlegel’dir. Önde gelen iki eğitimci Johann Campe ve Wilhelm von Humboldt da Rousseau’nun arkasından gidenlerdendir. ‘Saf erkekliği’ etkin cinsellik; kadınsılığı pasif alıcılıkla eşleştiren Humboldt’un cinsiyet farklılığıyla ilgili ortaya koyduğu fikirleri A.B.Marx ve sonrasında Vincent d’Indy tarafından sonat formu teorilerine uygulanmıştır.⁵⁰¹

6.5. On Dokuzuncu Yüzyıl

19. ve 20. yüzyıldaki ekonomik ve sosyal değişikliklerle birlikte modernite, müzik alanındaki kadınlar için yeni olasılıkların kapısını araladı. 1900’lerde kadınlar müzik alanında daha aktif hale gelmeye başladılar: kemancılar orkestralardan dışlanmaya meydan okudu; besteciler Prix de Rome gibi yarışmalara kabul edilme talebinde bulundu. 20. yüzyıl entelektüelleri, Romantik dönemin cinsiyet farklılığı ideolojisine karşı çıkmaya başladı. Böylece 20. yüzyıl, bu alanlarda bireysel başarı, toplu hareket ya da yasal biçimlerle hayat bulan değişikliklerdeki ‘ilklere’ sahne oldu. Kadınlar yavaş yavaş yeni alanlarda boy göstermeye, önemli ödüller kazanmaya, önemli

⁵⁰⁰ Tick, *age*.

⁵⁰¹ *age*.

üniversitelerden mezun olmaya ve konservatuarlardan yüksek dereceler almaya başladı.⁵⁰²

Müzik tarihi yayımlayan ilk kadın olan Sophie de Champgrand de Bawr, adlı eserini, *Encyclopédie des dames* (1823) içindeki *Historie de la musique*'i yazdı. *Music á la mode* kavramı; Ladies Cabinet of Fasion, Music, and Romance (1832-70) ve Godey's Lady's Book (1830-77) gibi dergilerde yer buldu. Yeni eşitlik hedefleri, Nina D'Aubigny von Engelbrunner, ardından Johanna Kinkel ve Luise Adolpha Le Beau ve ilk Alman feministler gibi reform ruhunu taşıyan bestecileri peşine düşürdü. Lucille Grétry gibi pek çok kadın besteci, müzisyen ailelere mensuptu. Babaları, kardeşleri ya da kocaları ya yorumcu, ya besteci ya da enstrüman yapımcısı olarak profesyonel anlamda müzikle ilgilenmekteydi.⁵⁰³ En çok öne çıkan isimlerden bir kaçı şöyledir:⁵⁰⁴

Francesca Danzi Lebrun (1756-1791), Mannheim okulunda besteci olup, çello çalan Franz Danzi'nin kızı.

Sophie Corri Dussek (1775-1847), ünlü orgcu, piyanist ve besteci Johann Ladislaus Dussek'in eşi.

Veronica Dussek Cianchettini (1779-1833), J.L.Dussek'in kız kardeşi.

Sophie Lebrun (1781-ölümü 1815'ten sonra), Francesca Lebrun'un kızı.

Emilie Zumsteeg (1796-1857), Alman besteci Johann Rudolf Zumsteeg'in kızı.

Fanny Mendelssohn Hensel (1805-1847), Felix Mendelssohn'un kız kardeşi.

Clara Wieck Schumann(1819-1896), Robert Schumann'ın eşi.

Henriette Fehrbach (1851-1923), Joseph Fehrbach'ın kızı.

Piyanist-besteci-eğitimci ve Robert Schumann'ın eşi Clara Schumann'dır. aynı zamanda yedi çocuğa sahiptir. Kendisi kompozisyonlarına fazla değer vermezken, kocası Robert onun şarkılarından üçünü yayımlamıştır. 1835 yılında daha on altı yaşındayken çıktığı Viyana konser turu için Avusturya milli marşının farklı versiyonlarını yazdığında henüz Robert ile evlenmemişti. Robert, iki yıl sonra

⁵⁰² Tick, *age*.

⁵⁰³ *age*.

⁵⁰⁴ Gren, *age*, 80.

Clara'nın on sekizinci doğum günü için benzer bir eser olan "Soirées for Piano," op.6 hakkında bir makale yazmıştı. Bu yazıda eserin duygusal derinliğini övmüş ve şunları yazmıştır: "eserleri o kadar egzotik bir hayal gücünden çıkıyor ki daha fazla uygulama yapmak, iç içe geçmiş bu nadir arabesklği korumaya yetmez. Kompozisyonlarında ruhu o kadar belirgin şekilde etkiler ki ışıklar söndüğünde insan bu rüya gibi durumu hemen idrak edemez, içine girmesi gerekir. İşte bu yüzden çoğunluk bir çırpıda her şeyi bir kenara bırakacaktır. Zaten yarışma jürilerinin yüzlerce çalışma arasından 'Soirée'leri ödüllendirmesi gayet mantıklıdır. Buraya kadar ilk değil son ödül, aslında görünenin altında yatan incilerdir...diğer taraftan 'Soirées' herkesin anlayabileceği kadar açıktır.sırları ortaya çıkaracak, daha derinden gelen tehditleri görecektir bir yetenek gerektirir ki bu özellik sadece deneyimli sanatçılarda yani erkeklerde görmeye alışık olduğumuz bir özelliktir!"⁵⁰⁵ Robert yalnızca aşık olduğu için Clara'ya övgü yağdırmaz. Chopin de onun kompozisyonel yeteneklerini takdir etmekteydi. 1840 yılında Robert ile yaptığı evlilikle birlikte Clara'nın tarzında değişiklik görülür. Artık kocasının armoni yapısını, Mendelssohn'un melodik yazınıyla birleştirmiştir. Robert'ın 1856'daki vefatından sonra hemen hiçbir şey bestelememiştir.⁵⁰⁶

Clara Schumann'ın babası Fredrick Wieck tarafından desteklenen parlak kariyerinin aksine Fanny Mendelssohn'un benzer duruşu babası Abraham Mendelssohn tarafından reddedilmekteydi. Kardeşi Felix Mendelssohn da bu konuda babasının tarafındaydı. Hala eski İbrani düşüncelerine sahip olan Abraham Mendelssohn, kızını halk içinde müzik yaparken görmeye karşıydı. Kızının 23. doğum gününde şöyle yazmıştı: "daha düzenli bir hayatın olmalı, dünyaya gelişinin asıl amacına daha sadık bir şekilde hazırlanmalısın, bir kadının tek amacı için...yani bir ev kadını olmaktan bahsediyorum. Kadınların görevi zordur...karşılık beklemeden her ayrıntıya dikkat etmek, her anın değerini bilmek ve anları faydası için geliştirmek; bunlar, bir kadının ağırlıklı görevleridir."⁵⁰⁷ Fanny babasının bu görüşlerine boyun eğip, bütün yeteneklerini Felix'in kariyerine adanmış; 33 yaşına geldiğinde ilk kez piyanist olarak

⁵⁰⁵ Henry Pleasants, *The Musical World of Robert Schumann* (N.Y: 1965), 122'den aktaran Green, *age*, 82.

⁵⁰⁶ Green, *age*.

⁵⁰⁷ Herbert Kupferberg, *The Mendelssohns, Three Generations of Genius* (N.Y: 1972), 156'dan aktaran Green, *age*, 84.

halkın karşısına çıkmıştır. Her ne kadar Felix olumsuz eleştirilerden dolayı kız kardeşinin kendi ismiyle eserlerini yayımlamasına karşı çıksa da Fanny'nin kocası William Hensel karısının sahne performansını tamamen desteklemiştir.⁵⁰⁸ Felix'e rağmen Fanny şarkılarından oluşan iki kitap yayımlamış, Felix ise Leipzig'de verdiği resitalde en çok beğendiklerinden birini yorumlamış ve kardeşine şöyle yazmıştır: “bittikten sonra o kadar alkışlandı ki... Leipzig halkı adına ve fikirlerime rağmen yılmadan onu yayımladığın için teşekkür ederim.” 1846'da diğer eserleri de basıldığında “yazarlığın kötü taraflarından uzak, sadece güzelliklerin tadına mı varırsın sen...” diye yazmıştır.⁵⁰⁹

Fahrbach ailesinin müzik alanındaki ünleri günümüze ulaşmasa da on dokuzuncu yüzyılda Strauss ailesi kadar tanınırdı. Phillip Fahrbach (1815-1885) on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında bir dans orkestrası organize ettikten sonra bu iş aile geleneği halini almıştı. Phillip'in yanı sıra erkek kardeşleri Joseph (1804-1883), Friedrich (1811-1867) ve Anton (1819-1887), Phillip'in çocukları Phillip Jr. ve Johanna (Jenny) ile Joseph'in çocukları Josefine, Wilhelm, Maria Johanna ve Henriette de bu geleneğe dahil olanlardır. Kadınlardan Jenny ve Josefine, Viyana'da piyano öğretmeni, Maria Johanna, opera şarkıcısı olmuş; Henriette gezici bir kadın korosu yönetmiş, operetta, şarkı, vals, idil (kırsal yaşamı tasvir eden kısa şiir ya da düzyazı) ve benzeri eserler yaratmış, bunlardan bir kısmı yayımlanmıştır.⁵¹⁰

Lebrun ve Dussek aileleri ise daha az iz bırakmıştır. Francesca Danzi Lebrun, şarkıcı olarak dikkat çekici bir kariyer yapmıştır. Aynı zamanda piyanist ve harpçi olan Francesca, çoğu Mannheim tarzında yazılmış pek çok piyano ve harp sonatı yayımlamıştır.⁵¹¹ Kızı Sophie⁵¹² de başarılı bir piyanist olup, Fransa, İtalya ve Almanya'ya konser turları düzenlemiş, sonata, konçerto ve başka piyano parçaları bestelemiştir.

Bohemyalı Dussek ailesi de uluslararası çalışmayı seçmiştir. Joh. Ladislaus'un kız kardeşi Veronica Rosalie Dussek İtalyan Francesco Cianchettini ile evlenerek Londra'ya taşınmış, orada ünlü bir piyano öğretmeni ve piyano konçertosu ve sonatı

⁵⁰⁸ Op.8 ve Op.9'da üçer tane şarkısını yayımlamıştır. Aktaran; Green, *age*, 84.

⁵⁰⁹ Green, *age*.

⁵¹⁰ *age*.

⁵¹¹ Robert Munster, “Francesca Danzi Lebrun”, *MGG*, c. VIII: sütun 420'den aktaran Green, *age*, 86.

⁵¹² *age*,’den aktaran Green, *age*.

bestecisi olmuştur. Joh. Ladislaus'un eşi Sophie Corri Dussek de İtalyan'dır. On dokuzuncu yüzyılın başında Londra'nın önde gelen şarkıcı, piyanist ve arpistlerindendir. Piyano ve harp eserleri yazdı.

Johann Rudolf Zumsteeg'in kızı olan ve ses ve piyano dersleri alan Emilie, Stuttgart'taki *Museumconcerten*'de sahne almıştır. Sonraki yıllarda ise başarılı bir müzik öğretmeni olarak ismini duyurmuştur. Yaklaşık otuz ses ve piyano eseri yazmış, bunlar Simrock tarafından Bonn'da, Schott tarafından Mainz'da, Zumsteeg tarafından da Stuttgart'ta basılmıştır. H.J.Moser *Das Deutsche Lied* adlı eserde onun "yoğun romantik ifadeyi sadelikle anlattığını" yazar.⁵¹³

Würzburg'lu Catharina Bauer (doğum 1785) rondo ve varyasyonlar bestelemiştir. Schiller onu "ein wahres Genie" (gerçek bir dahi) olarak tanımlamıştır.⁵¹⁴ Jean-Frederick Edelmann'nın kız kardeşi, devrim döneminde bir sonat bestelemiş, eser Jean'ın Op.8'indeki 2. Sonat olarak yayımlanmıştır.⁵¹⁵

İngiltere'de ise Maria Hester Parke (1775-1822) Londra'nın en ünlü müzisyen ailelerinden birinden gelmektedir. Piyano sonatı, piyano veya arp konçertosu yazmış, pek çoğunu yayımlamıştır.⁵¹⁶ Ann Valentine de İngiltere'deki müzisyen ailelerden birine mensuptur. 1798'de Londra'da keman ve flüt eşliğinde on adet piyano veya arp sonatı, bir de İskoç tarzında "Monny Musk" adlı bir parça yayımlamıştır.⁵¹⁷

Farklı tarzlarda beste yapan Maria Theresia Paradis ve Marianne Martines dönemin önemli kadın bestecilerindendir. Bu isimlerden Maria Theresia diğerinden çok daha fazla şöhret kazanmıştır. 1759 yılında Viyana'da doğan Maria üç yaşında kör olmuş, 1824 yılında vefat edene kadar hayatını bu şekilde sürdürmüştür. Vaftiz annesi Maria Theresa sayesinde müzik eğitimi almış; Salieri, Abbe Vogler, Righini ve özellikle Mozart'ın en büyük rakiplerinden biri olan Kozeluch ile çalışmıştır. Ayrıca 60 piyano konçertosunu eksiksiz bir şekilde ezberlediği söylenmektedir.⁵¹⁸

⁵¹³ Jurgen Kindermann, "Emilie", *MGG*, c. 14: sütun 1427'den aktaran Green, *age*, 87.

⁵¹⁴ Roland Hafner, "Würzburg'lu Catharina Bauer", *MGG*, c. 15: sütun 568'den aktaran Green, *age*.

⁵¹⁵ R.Benton, "Jean-Frederick Edelmann, A Musical Victim of the French Revolution," *Musical Quarterly*, c. 50: 165–187'den aktaran Green, *age*.

⁵¹⁶ Charles Cudworth, "Maria Hester Parke" *MGG*, c. 10: sütun 805'den aktaran Green, *age*, 89.

⁵¹⁷ Percy M.Young, Percy M.Young, "Ann Valentine", *MGG*, c. 13: 1224'den aktaran Green, *age*.

⁵¹⁸ *age*.

Paradis drama çalışmaları, enstrümantal müzik ve şarkı bestelemiştir. Ullrich'in⁵¹⁹ verdiği bilgiye göre Paradis, J.Stefan ve J.Holzer'in de dahil olduğu Viyanalı şarkı bestecileri grubuna üyeydi. Ullrich, melodilerin hoş, armoninin sade, piyano bölümünün ise başarılı olduğunu düşünmektedir. Diğer taraftan *Journal des Luxus und der Moden*'ın (1797, sf.566)⁵²⁰ yazarlarından biri, Paradis'in 1797 yazında Prag'da kaleme aldığı, metnini L.von Baczko'nun yazdığı *Rinaldo und Alcina* adlı operası hakkında, “bu yaz dinlediğimiz operayla ilgili...yazarın da bestecinin de kör olduğunu söylemek yeterli olacaktır. Opera için ne yazık ki halk da kör değildi.”

Alman besteci, şarkıcı ve piyanist olan Marianne Martines (ya da Martinez) (1744-1812) kültürlü ve aristokrat Napoli-İspanyol bir aileye mensuptu. Metastasio bir müddet onların Viyana'daki evinde kaldı. Marianne, doğru tonlama, geçerli süslemelerin, Burney'in deyimiyle “duygulara hitap eden ifadelerin” İtalyan öğretisini benimsemiştir.⁵²¹ Bestecilik anlamında ise Hasse, Jomelli, Galuppi ile daha eski ustalar Handel, Lotti ve Caldara'dan etkilenmiştir. Marianne, kompozisyon ve uygulamanın kesinlikle “gramatik” olması gerektiğine inanır. Dolayısıyla Padre Martini'nin Accademia'sından aldığı diplomada “die Zierlichkeit, das Genie, den Adel des Ausdrucks und die erstaunliche Präzision ihrer Komposition”⁵²² şeklinde övgü dolu ifadeler bulunmaktaydı. Burney onun tarzının “ne genel ne de tamamen yeni” olduğunu yazarken, Metastasio “bela mescolanza d'antico e moderno” der. Pek çok dini eser de veren Marianne, 10 motet, bir oratoryo, dört İtalyanca kantat, üç aria, bir senfoni, iki piyano konçertosu, bir uvertür ve iki piyano sonatı bestelemiştir.⁵²³

Pauline Duchambge (1778-1858) 1815 ile 1840 yılları arasında Fransa'da çok tutulan 400 adet piyano ve ses Romansı bestelemiştir. Louise-Françoise (Loisa) Puget (1810-1889) de önemli bir Romans ve kısa şarkı bestecisidir. Bu eserlerini 1832'den 1842'ye kadar Paris salonlarında başarıyla sahnelemiştir.⁵²⁴ Phillipe Musard ve Johann Strauss'un aralarından bir kısmını seçip düzenlediği 300 ile 400 arasında

⁵¹⁹ Hermann Ullrich, “Maria Theresia Paradis”, *MGG*, c. 10: sütun 743'den aktaran Green, *age*, 90.

⁵²⁰ Löwenberg tarafından *Annals of Opera*'da alıntılanmıştır, 1797. Aktaran; Green, *age*, 91.

⁵²¹ Helene Wessely tarafından “Marianne Martines”, *MGG*'de alıntılanmıştır, c. VIII: sütun 1716'dan aktaran Green, *age*.

⁵²² *age*,’den aktaran Green, *age*.

⁵²³ *age*,’den aktaran Green, *age*.

⁵²⁴ France Vermellot, “Pauline Duchambge”, *MGG*, c. 10: sütun 1743'den aktaran Green, *age*, 93.

şarkı bestelemiştir. Larousse ve Clément⁵²⁵ metnini Scribe ve G.Lemoine'nin yazdığı, 1 Ekim 1836'da sahnelenen tek perdelik operası *Le Mauvaise Oeil* hakkında şöyle der: "Puget melodik ilhamdan yoksun değil; bunu fazlasıyla kanıtlıyor. ...Onun romanslarındaki ifade ve duygusallık Dezedé, Gresnick ve Della Maria'dan çok uzak değil." İlk operası gibi ikinci ve son operası *La Veilleuse* ya da *Les Nuits de Milady* (1869) de basılmıştır.

On dokuzuncu yüzyılın ilk yıllarındaki en ünlü şarkıcılardan biri olan Laure Damoreau⁵²⁶ (1801-1863) 1834 ile 1856 yılları arasında Paris konservatuarında ses dersleri vermiş; romans bestelemiş, Rossini'nin operaları için *Points d'orgue* ve bir de *Méthode de Chant* yazmıştır (Paris, 1849).

Tekla Badarzewska-Baronowska (1834-1861) Polonya ve başka ülkelerde konserler vermiş Leh bir piyanisttir. Yaklaşık 35 tane romantik salon parçası ve sözsüz romans bestelemiştir. Bu parçaların bazıları geniş kitlelerin dikkatini çekmiş, Zofia Lissa⁵²⁷ bu etkiyi kompozisyonel niteliklerinden ziyade yayıncıların zevklerine hitap etmesine bağlamıştır. Yayımlanan ilk çalışması *Modlitwa dziewicy (Gebet einer Jungfrau)* (Varşova, 1851) o kadar popüler olmuştur ki; İtalya, Fransa, Almanya, İngiltere, Amerika ve Avusturalya'dan yaklaşık 80 yayıncı bu eseri basmıştır. Sonrasında *Seconde prière d'une Vierge*'yi bestelemiştir.⁵²⁸

Maria Agata Szymanowska (1789-1831) ise Polonez ve Mazurka da dahil Tekla'dan daha yüksek seviyede kısa piyano parçaları besteleyen diğer bir Leh piyanisttir. Schumann bu piyano etüdü hakkındaki bir makalesinde, onun için "zarte Szymanowska" (nazik/narin) der. Szymanowska, Chopin'den önceki en önemli Leh bestecilerindendir.

Diğer taraftan Agathe Grondahl (1847-1907) ilk piyano eğitimini Norveç'te alıp, sonrasında H.von Bülow ile çalışmak üzere Almanya'ya gelen Norveçli piyanist-

⁵²⁵ *Dictionnaire des Opéras*, 'den aktaran Green, *age*, 94.

⁵²⁶ Felix Raugel, "Laure Damoreau", *MGG*, c. 2 (1881), Rossini "The Siege of Corinth" ve "Moses"daki temel kadın bölümlerini yazmıştır. Laure, Auber ve Meyerbeer'in operalarında başrol oynamıştır. Aktaran; Green, *age*.

⁵²⁷ Zofia Lissa, "Tekla Badarzewska-Baronowska", *MGG*, c. 15: sütun 398'den aktaran Green, *age*, 95.

⁵²⁸ *age*.

bestecidir.⁵²⁹ 1869’da Oslo’da başladığı piyano kariyeri, İskandinavya, Almanya, İngiltere ve Fransa’da verdiği konserlerle devam etti.

On dokuzuncu yüzyılın önemli bir diğer kadın bestecisi Louise Farrenc (1804-1875)⁵³⁰ genelde piyano müziği bestelemenin yanında oda müziği ve üç tane de senfoni yazmıştır. İlk piyano müziği çalışmalarının çoğu, varyasyon, rondo, *La Sonnambula Anna Bolena* vb.den oluşmaktadır. Yaptığı müzikler icra edilmiş ama yayımlanmamıştır. Schumann, Louise’in *Air varié pour le piano* adlı eseri hakkında yazdığı yorumda, müziğin çok başarılı olduğunu, bestecinin (erkek) öğretmeninden yardım alıp almadığından şüphelendiğini belirtir ve şöyle devam eder:⁵³¹

L.Farenc gibi genç bir bestecinin varyasyonlarını incelediğimde hoş çizgileri ve ustalığından dolayı eseri överim. Bunlar, bir öğretmenin yönetiminde tamamlanmış, düzgün, kısa ve doğru tanımlanmış çalışmalardır ama genel hatları o kadar net, tek bir kelimedede o kadar mantıklı bir biçimde son bulmuş ki insanın beğenesi gelir. Taklide en uygun konuların, varyasyonlar için en iyisi olduğu düşünülür ki; bestecimiz de bu tekniğe çok sık başvurmuştur. Hatta değiştirilmiş, genişletilmiş ve strettolu bir füğ sunar. Tüm kalbimle dilerdim ki keşke füğün bir de sonu olsaydı.

Bunlar R. Schumann’ın bir kadın besteci için söylenen nadir övgü (her ne kadar içinde yergi de barındırsa) sözleriydi. Zira Clara Wieck Schumann; Louise Farrenc ve Delphine Hill Handley dışındaki kadın besteciler için genelde gereksiz ya da aşırı duygusal eleştirisini yaptığı bilinmektedir. Örneğin Maria Leopoldine Blahetka’nın müziği üzerine yazdığı yazısında “Birinci derecede bir pianist olan Blahetka, beni bir kadın kompozisyonu için St.Simon’a götürecek yetiye sahip olamaz” der. Diğer bir piyanist besteci Anna Caroline Belleville-Oury’yi Clara Schumann ile kıyaslayan Schumann, “Birbiriyle karşılaştırılmazlar bile” diye yazar. “Farklı okulların öğrencileri onlar. Madam Belleville-Oury’nin çalışı teknik açıdan diğerinden daha iyi. Clara’nınki ise daha tutkulu. Madam Belleville-Oury’nin tonu şımartıyor ama kulaktan içeri gidemiyor; oysa Clara kalbe hitap ediyor. Madam Belleville bir şair,

⁵²⁹ Olav Gurvin, “Agathe Grondahl”, *MGG*, c. 5: sütun 937’den aktaran Green, *age*, 96.

⁵³⁰ Emile Haraszti, “Louise Farrenc”, *MGG*, c. 3: sütun 1842’den aktaran Green, *age*, 97.

⁵³¹ Martin Kreisig, *Schumann-Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, c. 1, 5. bs. (Leipzig: 1914), 225 - 226’dan aktaran Green, *age*.

Clara ise şiirin ta kendisi.”⁵³² Belleville’nin kompozisyonlarını “Weibliche Natur”(Kadın doğası) olarak görür ve reddeder.

Schumann bazı erkekleri de aşırı kadınsı olmakla suçlardı. Örneğin aşağıdaki sözleri Spohr ve okulu için sarf etmişti.⁵³³

Bugün müzikte var olan daha güçlü ve erkeksi ifadelerin her biri için bir kelime bulmalıyız; sanki Beethoven kısa bir süre önce yaşamış ve şunu dememiş gibi; ‘müzik bir erkeğin ruhundan kıvılcım almalıdır, duygusallık kadınlar içindir.’ Çok az kişi onun duygusal etkilerin genel amacıyla ilgili söylediklerini hatırlar. Kadın elbiseleri giymekle cezalandırılmalılar.

Başka bir yerde ise Beethoven’ı kadınsı bulduğundan bahseder.⁵³⁴

Melodinin yavaşça yükselip düştüğü, notaların Spohr tavrı taşıdığı La Majör senfonide (sadece bir La Majör senfoni mevcut!) sinir bozucu bir pasaj var. Yani yumuşaklık ve kadınsılıktan hoşlanmayan herkes için itici bir tavrı. Bence Beethoven orada ironik olmak istemiş. Bunu pasajı takip eden agresif bastan da anlayabiliriz.

Schumann’ın “kadınsı” dediği bu pasaj, tekrarlayan ve bir şekilde kararsız bir metindir ama öncesi ve sonrası arasında etkili bir zıtlık yaratır ve Schumann kararsızlığı kadınlara atfeder. Oysa elbette çok sayıda kararlı kadın ve kararsız erkek ya da tam tersi mevcuttur ve temel bir insani özelliği belirleyen, cinsiyet değil bireydir.

On dokuzuncu yüzyılın bir diğer önemli kadın bestecisi Carlotta Ferrari’dir(d.1837). Milan konservatuarındayken Mazzucato, Strepponi ve Pozzini’nin öğrencisi olan Carlotta, yirmi yaşına geldiğinde ilk operası *Ugo*’yu (1857) yazdı ve toplam üç opera besteledi. Opera, Milan’daki Santa Rodegonda tiyatrosunda ilk kez sahnelendiğinde başarı sağlamıştır. Carlotta 1867’de *Sofia* ve 1871’de *Eleonora d’Aboea* olmak üzere iki opera daha bestelemiştir. Larousse ve Clément’e⁵³⁵ göre eserlerinin hepsi “canlı bir başarıyla” yazılmıştır.

⁵³² Reinhold Sietz, “Clara Wieck Schumann”, *MGG*, c. 10: sütun 491’den aktaran Green, *age*, 98.

⁵³³ Konrad Wolff, *Robert Schumann, On Music and Musicians*, çev. Paul Rosenfeld (New York: 1946), 71’den aktaran Green, *age*, 99.

⁵³⁴ *age*,’den aktaran Green, *age*.

⁵³⁵ Dictionnaire des Opéras,’den aktaran Green, *age*, 100.

Louise Bertin (1805-1877) tarafından Paris'te 1830'lu yıllarda iki opera yazılmıştı. Bertin Fransız bir kontralto, piyanist ve besteci, babası ise ünlü *Le Journal des Débats*'ın yayıncısıydı. *Journal* yazarlarından Berlioz'un desteği ve babasının pozisyonu sayesinde Paris'te bir opera yazarı olarak tanınması zor olmadı. Paris'te *Théâtre Italien*'de yaptığı ilk operası *Fausto*'nun librettosunu ve müziğini kendisi yazmıştır. Bu bir Goethe trajedisinin ilk İtalyan versiyonu ve kesinlikle bir kadın tarafından yazılmış tek versiyonuydu. Löwenberg'in⁵³⁶ sözlerine göre “çalışma başarısız ama muhteşem konusu itibariyle değersiz de sayılmaz.” Operası *La Esmeralda*'nın metnini bizzat Victor Hugo kendi romanı *Notre-Dame de Paris*'ten uyarlamıştır. Piyano-vokal transkripsiyonu Liszt tarafından düzenlenmiş; Mayerbeer de 1838'de Almanca versiyonunu sunmayı denemiştir.

Teknik açıdan başarı bir besteci olan İrlandalı Augusta Holmes (1847-1903), küçük yaşlardan itibaren Versay'da yaşamış, dört dili akıcı şekilde konuşmayı öğrenmiştir.⁵³⁷ Başlarda kendi kendini eğiten Augusta 1875'te Cesar Franck ile çalışmaya başlamıştır. Cesar 1890'daki üçüncü *Choral pour orgue*'unu ona ithaf etmiştir. Augusta üretken bir bestecidir; 128 şarkısı, 4 operası, 15 vokal ve koral çalışması, 9 senfonik eseri ve farklı enstrümanlar için çalışmaları vardı fakat solo piyano için hiçbir şey bestelememiştir.

Besteci kadınlar hakkındaki önyargılardan korkan Holmes, ilk eserini Hermann Zenta adı ile yayımladı. Sonrasında kendi ismine döndü. Kendisini ve eserlerini tanıyan Pougin'e⁵³⁸ göre Holmes, C.Franck, Saint-Saëns ve en çok da Wagner'den etkilenmişti. Metnini kendisinin yazdığı ve 8 Şubat 1895'de Paris operasında sahnelenen operası *La Montagne noire* tam anlamıyla Wagneryandı. Ama “canlı olması varsayılan sayfaları genelde bayağılaşan bir gürültüye kaçıyor... bununla birlikte zarafet, şefkat ve hoşluk sayfaları en iyi bölümler arasında kalır.” Şarkıları ise en iyi eserlerindendi. R.Hahn şöyle der; “çok az müzisyenin yakalayabileceği popüler bir havası var.”⁵³⁹

⁵³⁶ Annals of Opera, 1831'den aktaran Green, *age*.

⁵³⁷ Roger Cotte, “Augusta Holmes”, *MGG*, c. VI: sütun 648'den aktaran Green, *age*, 101.

⁵³⁸ *age*,’den aktaran Green, *age*, 102.

⁵³⁹ *age*,’den aktaran Green, *age*.

Kadınlar on dokuzuncu yüzyıl boyunca İngiltere ve Birleşik Devletler’de de kompozisyon alanında faal roller alıyorlardı. Örneğin İngiltere’de Ethel Mary Smyth (1858-1944) ailesinin karşı çıkmasına rağmen müzik eğitimi almıştır.⁵⁴⁰ Almanya’daki kompozisyon eğitimi sırasında pek çok Avrupalı müzisyenin buluşma yeri sayılan Herzogenberg’in evinde kaldı. Orada Grieg, Tchaikovsky ve Brahms ile tanıştı. Oldukça üretken bir besteciydi; altı opera (ciddi ve komik), pek çok orkestra çalışması ve koral eser, birkaç şarkı, sonat, yaylı trio ve bir de yaylı dördlünün yanı sıra birinin başlığı “Beecham and Pharoh” (Londra, 1935) olan sekiz tane kitap yazdı. M. Hurd’a⁵⁴¹ göre müziği çok güçlü bir kişilik sergilemez ama yüzlerce *Kleinmeister*’in seviyesinin üstündeydi ve neslinin en önemli kadın bestecilerinden biriydi. Hurd’a göre operaları “The Wreckers” ve “The Boatswain’s Mate” en iyi eserleridir. Bunlardan biri “pek çok güçlü bölüm” (erkeksi) içerirken diğeri gerçekten komiktir. Ethel’in eserlerinde en çok Brahms etkisi görülür.

Şarkılarıyla ünlü bir diğerk İngiliz besteci ise Maude Valerie White’dır (1855-1937). Normandiya’da doğmuş olmasına rağmen müzik eğitiminin çoğunu W.S.Rokstro, Oliver May ve G.A.MacFarren gibi İngiliz müzisyenlerden aldı.⁵⁴² Bas-bariton Charles Santley onun şarkılarından çok etkilenmiş, Londra’da katıldığı “Popular Monday Concerts”ta bestecinin de eşliğinde sürekli onun şarkılarını seslendirmiştir. Şubat 1879’da Royal Academy’de bu ödüle layık görülen ilk kadın olarak Mendelssohn bursunu almıştır. Robert Herrick şiirleri ile Tennyson’ın *In Memoriam*’daki bölümlerine düzenlemeler yazmış, Fransızca, Almanca, İtalyanca ve İsveççe’den çeviriler yaparak bir dilbilimci olarak da ün kazanmıştır.

Müzik alanında tanınan ilk Amerikalı kadın, H.H. Amy Beach ismiyle bilinen, Amy Marcy Cheney’dir (1867-1944).⁵⁴³ Daha on altı yaşındayken Boston’da orkestrayla çalışmalar yaparak müziğe ilk adımlarını atmıştır. Bir sene sonra Chopin’in F minör konçertosunu Boston Senfoni ile çalmış; aynı yıl Mendelssohn’un Sol minör konçertosunu Theodore Thomas ve orkestrası ile yorumlamıştır.⁵⁴⁴ Boston’da bir fizikçi ile evlenmiş, kocasının 1910’daki vefatının ardından piyanist olarak Avrupa

⁵⁴⁰ Michael Hurd, “Ethel Mary Smyth”, *MGG*, c. 12: sütun 813’den aktaran Green, *age*.

⁵⁴¹ *age*,’den aktaran Green, *age*, 103.

⁵⁴² Jean Mary Allan, “Maude Valerie White”, *MGG*, c. 14: sütun 551’den aktaran Green, *age*.

⁵⁴³ Karl H.Wörner, “Amy Marcy Cheney”, *MGG*, c. I: sütun 1457’den aktaran Green, *age*, 104.

⁵⁴⁴ Burnet C.Tuthill, “H.H.A.Beach”, *Musical Quarterly*, s. 26 (1940): 297’den aktaran Green, *age*.

turuna çıkmıştır. Avrupa'daki önemli orkestraların kendi eserlerini seslendirmesinden mutluluk duyan Amy'nin "Gaelic" (1896) senfonisi özellikle Almanya'da popüler olmuştur. 1914 yılında Amerika'ya dönerek kendini tamamen kompozisyona adanmış, böylece daha fazla şöhret kazanmıştır. Koral müzik, senfoni, oda müziği, konçerto ve sonatları dâhil seksenin üzerinde eser vermiştir. Aralarında John Knowles Paine (1839-1906), George Whitfield Chadwick (1854-1931), Edward MacDowell (1861-1908), Arthur Foote (1854-1937), Horatio Parker (1863-1919), Edgar Stillman-Kelley (d.1857) ve Arthur Whiting'in (1861-1936) bulunduğu Yeni İngiltere besteciler okuluna mensup olmuştur.

Beach'ten önce Amerika kıtasından çıkan ilk önemli kadın besteci bir Güney Amerikalı olan Teresa Carreno'dur (1853-1917). Venezuelalı bir piyano virtüözü olan Teresa, Paris'te Gottschalk ve G.A.Matthias ve New York'ta Anton Rubinstein ile müzik çalışmıştır.⁵⁴⁵ Dünya çapında konserler veren Teresa, piyanist Sophie Mentor ile döneminin en büyük kadın piyanisti kabul edilmiştir. Pek çok parça, etüd, vals, bir yaylı dördü ve Venezuela milli marşı yazmış, fakat piyanodaki yetenekleri bestecilik yönünü geride bırakmıştır.

Beste yapan kadınlar on dokuzuncu yüzyılda kendilerine yeni yollar bulmaya ve müzik alanında ilerlemeye başlamışlardır. Devrim öncesi dönemde Fransa'da dünyaya gelen Alexandrine Sophie Goury de Champgrand Bawr (1773-1860), Marquise de Champgrand'ın kızıdır. Babası kızının en iyi müzik eğitimi almasını sağlamıştır.⁵⁴⁶ Grétry ve Boieldieu ile kompozisyon çalışan Alexandrine, özellikle kendi Romanslarını seslendirerek bir Salon şarkıcısı olmuştur.

Madam de Bawr'ın kompozisyonları seçkin bir melodi tarzı ve tam bir armoni anlayışı sergiler.⁵⁴⁷ Fakat müzik, bestecinin uğraşlarından sadece biridir. *Encyclopedis des Dames* için *Historie de Musique*'i ve kendi otobiyografisi *Mes souvenirs*'i kaleme almıştır. Edebi tarzı oldukça yeni ve açıktır; Romantik stilde fazla görülmeyen özelliklere sahiptir. Feminist hareketin öncülerinden Germaine de Staël ve George Sand'i kendine model almıştır. On dokuzuncu yüzyılda müzik alanındaki

⁵⁴⁵ Georg Stieglitz, "Teresa Carreno", *MGG*, c. 2: sütun 872'den aktaran Green, *age*, 105.

⁵⁴⁶ Roger Cotte, "Alexandrine Sophie Goury de Champgrand Bawr", *MGG*, c. 15: sütun 576'dan aktaran Green, *age*.

⁵⁴⁷ Green, *age*.

kadınlara bakışı değiştirecek kadar etkili ve uzun süreli çaba gösteren öncü kadınlardan biridir.

Natalia Janotha (1856-1932) bir piyanist olarak Chopin'in önceden bilinmeyen müziklerini yeniden ele almıştır.⁵⁴⁸ Aslen Alman olan Natalia'nın babası, Varşova Müzik Enstitüsü'nde Paderewski öğretmeni idi. Natalia ilk olarak babasından aldığı derslerini daha sonra Berlin'de Rudorffs ve Borgiel ile sürdürmüştür. Son olarak Clara Schumann ile çalışmıştır. Annesi Chopin'in kız kardeşiyle yakın arkadaş olan Natalia, özellikle Chopin müziğinde uzmanlaşmış, bunlardan bir kısmını yayımlatmıştır. Diğer taraftan kompozisyon alanında Chopin'in yanı sıra Brahms'tan da etkilenmiştir. Hepsi piyano için olmak üzere yaklaşık 400 beste yapmış; Chopin müziklerini yorumlamıştır.

On beşinci yüzyıldan on sekizinci yüzyıla kadarki arp müziklerini yeniden keşfedip, yorumlamaya çalışan ilk kadın bestecilerden biri Belçikalı Juliette Folville'dir (1870-1949). Piyanist, arpist ve kemancı olarak Belçika, Fransa, Hollanda ve İngiltere'ye turneler düzenleyen Juliette, sonat, kısa piyano parçaları, oda müziği, piyano ve orkestra konçertoları ve bir opera bestelemiştir. Operası "Atala" Lille ve Rouen'de 1892 ile 1893 yıllarında başarıyla sahnelenmiştir. A.van den Linden'e⁵⁴⁹ göre kompozisyonlarında yeniliklere açık bir yetenek ile çalgılarla ilgili teknik yeterlilik gözlemlenir. Massenet'i hatırlatan tarzı, sade, kromatik ve teknik açıdan iyi örgütlenmiştir.

On dokuzuncu yüzyılda pek çok kadın eğitime atılarak kendi okullarını kurmuş ve buralarda kendi yöntemlerini geliştirmiştir. Bu önemli kadınlardan bazıları Nanine Paris Chevé (1800-1868), Charlotte-Francées-Hortense Parent (1837-1929), Mathilde de Castrone Marchesi (née Graumann) (1821-1913) ve Marie Trautmann Jäell'dir (1846-1925). Adı geçen kadınlardan ilki Nanine Paris Chevé, J.J.Rousseau'nun geliştirdiği nota ve çizgi yerine sayı kullanma tekniğini benimseyen bir okul kurdu.⁵⁵⁰ Küçük çocukların eğitiminde etkili olan bu yöntem, müzisyenlerin okuması için zordu. Nanine Paris Chevé ve erkek kardeşi Aimé (1798-

⁵⁴⁸ Zofia Lissa, "Natalia Janotha", *MGG*, c. 6: sütun 1716'dan aktaran Green, *age*, 106.

⁵⁴⁹ Albert van den Linden, "Juliette Folville", *MGG*, c. 4: sütun 490'dan aktaran Green, *age*, 107.

⁵⁵⁰ Jean Gribenski, "Nanine Paris Chevé, Charlotte-Francées-Hortense Parent, Mathilde de Castrone Marchesi, Marie Trautmann Jäell", *MGG*, c. 15: sütun 1436'dan aktaran Green, *age*, 108.

1866), bu yöntemi geliştiren ve okulu başlatan Pierre Golin (1786-1821) ile çalışmıştır. Beste yapmayan Nanine, müzik okuma, kontrpuan ve armoni ile ilgili kitaplar yazmaya devam etmiştir.

Hortense Parent, Paris konservatuvarında eğitim almış, başarılı bir öğrenci olarak pek çok ödül kazanmıştır.⁵⁵¹ Konservatuardan ayrıldıktan sonra *École Hortense Parent*'i kurmuş, öğrencilerine pedagoji metotlarına göre eğitim vermiştir. Bu metotlar üzerine sayısız kitap yazmasına rağmen beste yapmamıştır.

Alman asıllı Mathilde Graumann, İtalyan şarkıcı Salvatore Marchesi ile evlenmiş, Viyana'da Otto Nicolai ve Paris'te Manuel Garcia Jr. ile çalışmıştır. Almanya, İngiltere, Belçika ve İtalya'da verdiği konserlerden sonra Viyana'ya yerleşmiş ve konservatuarda eğitimcilik kariyerine başlamıştır. 1861 yılında Paris'te özel bir şan stüdyosu açmış, *Praktische Gesang Methode* ile birlikte 24 kitap yazmıştır. Mathilde Marchesi ve Pauline Viardot-Garcia on dokuzuncu yüzyılın en ünlü müzik öğretmenlerindendir.

Marie Trautmann Jaëll (1846–1925) de değerli öğretmenlerden biriydi. Liszt ve diğerleriyle çalışmıştır. Dönemin önde gelen piyanistlerinden biri olan Marie için Liszt “onda bir filozof aklı ve sanatçı parmakları var”der.⁵⁵² Marie'nin felsefesi, “sanatçı içgüdüsünün bilinçsiz bir nedenselleştirme” olduğunu ifade eder. Marie bu doğrultuda piyano çalışmalarını nedensiz teknik derslerden arındırmış, el hareketleri, artırılmış ton yoğunluğu, dokunma duyuları üzerinde durmuş, en çok kayma, yuvarlama ve itme hareketleriyle tonu güzelleştirmeye odaklanmıştır. Çoğunlukla piyano müziği yazan Marie, Schumann ile Liszt'in tarzlarından etkilenmiştir. Ayrıca diğer kategorilerde birkaç tane de kompozisyon yazmıştır: şarkı, piyano konçertosu, yaylı dördü, senfonik şiirler, keman ve çello sonatı gibi. Kiener'e göre Marie'nin tarzı Romantisizm ile Empresyonizm arasında kalır.⁵⁵³

Nadia Boulanger (1887-1979) Margaret Bonds, Evelyn Pittman ve Julia Perry ile iletişime geçmiş Fransız kompozisyon öğretmenidir. Müzisyen bir aileden gelir. Babaannesi Marie-Julie Boulanger (Née Hallinger) (1786-1850)Paris operasında

⁵⁵¹ Guy Ferchault, “Hortense Parent”, *MGG*, c. 10: sütun 746'dan aktaran Green, *age*.

⁵⁵² Helene Kiener, “Marie Trautmann Jaëll”, *MGG*, c. 6: sütun 1660'dan aktaran Green, *age*, 109.

⁵⁵³ *age*,’den aktaran Green, *age*.

mezzo-soprano olarak başarılı bir kariyer yapmıştır.⁵⁵⁴ Babası Ernest-Henri Alexandre (1815-1900) 1871’de Paris Konservatuarı seslendirme öğretmeni ve kompozisyon profesörü olmuş; Nadia ve Lilli’nin (1893-1918) anneleri olacak Rus prensesi Raissa Mytchetsky ile evlenmiştir. Lilli ve Nadia küçük yaştan itibaren beste yapmaya başladılar. Fakat Nadia bunu bir kenara bırakarak kendisini tamamen eğitime adanmış. Eğitimi katı tekniği, kapsamlı organizasyonu ve pek çok biçimsel yön keşfi ile diğerlerinden ayırt edilirdi. Öğrencilerine yaratıcılıklarını zedelemeyen yeteneklerini geliştirmeleri için kendisini takip etme isteği verirdi.

On dokuzuncu yüzyılda besteciler ve müzik hakkında kitap yazıp, besteci mektuplarını çeviren ya da opera librettosu yazan bir grup kadın daha vardır. Bu grupta Helmina Chézy (1783-1856, née Wilhelmine Christiane von Klencke), Grace Maxwell Wallace (1800-1878), Lina Ramann (1833-1912) ve “La Mara” takma adıyla tanınan Marie Lipsius (1837-1927) gibi isimler bulunmaktadır.

Alman Helmina Chézy, Weber’in *Euryanthe*’si (Viyana, 1823) ve Schubert’in *Rosamund*’una (Viyana, 1823) yazdığı librettolar da dâhil pek çok edebi eser kaleme almıştır. A.von Chamisso gibi edebi kişiliklerle iletişimini sürdürmüş, 1801’den sonra Paris’te Fransız ve Alman bir edebiyat grubuna üye olmuştur. Üyeler arasında Kontes Stephanie-Felicité de Genlis de vardır.⁵⁵⁵

Lady Grace Maxwell Wallace, Newton Don’un Altıncı Baronu Sir Alexander Don’un eşiydi. Eşinin arkadaşı olan Sir Walter Scott, Lady Grace hakkında “Don ve çok hoş bir bayan olan eşi muhteşem bir şekilde arp çalıyorlar” diye yazmıştır.⁵⁵⁶ Hayatının ilerleyen yıllarında Mendelssohn, Mozart, Beethoven, K.P.E.Bach, Gluck, Haydn ve Weber gibi bestecilerin mektuplarını çevirmeye başlamıştır. Erkek ya da kadınlar arasında bu tür mektupları İngilizce’ye çeviren ilk kişidir ve çevirileri oldukça kalitelidir. Bilindiği kadarıyla kendisi beste yapmamıştır.

⁵⁵⁴ Jacques Chailley, “Nadia Boulanger”, *MGG*, c. 15: sütun 1005’den aktaran Green, *age*.

⁵⁵⁵ France Vermillot, “Alman Helmina Chézy”, *MGG*, c. 4: 1753. Madam Genlis devrimden önce Charles-Alexis Brulart, Conte de Genlis’in eşi olmuştur. Bir arp ustası olan Genlis kendi kompozisyonlarından oluşan bir arp metodu (*Méthode de Harpe*, 1802) yayımlamıştır. Sağ elin küçük parmağının kullanımı, vibrato, uzatılan sesler ve armoniler dâhil pek çok yenilik getirmiştir. Ayrıca arp veya piyano eşliğinde çalınan Romanslar ve bir bale yazmıştır. Devrim sırasında kaçtığı Almanya’dan dönerken yanında Casimir Baeker adında genç bir çocuk getirmiş, onu evlat edinmiş ve arp virtüözü olması için ona kendi metotlarıyla eğitim vermiştir. Aktaran; Green, *age*, 111.

⁵⁵⁶ Jean Mary Allan, “Lady Grace Maxwell Wallace”, *MGG*, c. 14: sütun 163’den aktaran Green, *age*.

Lina Ramann da beste yapmamış ancak müzikal ve pedagojik konular üzerine kapsamlı yazılar yazmış kadınlardan biridir. Bu alandaki ilk yıllarında, Liszt'in desteklediği bir hareket olan "Neudeutsche Richtung" (Yeni Alman Hareketi) akımıyla özdeşleştirilir.⁵⁵⁷ Bir süre Amerika'da kaldıktan sonra Almanya'ya döndü ve Gluckstadt, Nürnberg ve Münih'te müzik okulları açtı. Dokuz kitap yazdı; bunlardan bir kısmı biyografik (*Bach und Handel, Franz Liszt*); bazıları analitik (*F.Liszts Oratorio Christus*); diğerleri de pedagojiktir (*Grundriss der Technik des Klavier-Spiels*). Bir tane de çağdaş tarih kitabı yazmıştır (*Aus der Gegenwart*). Vokal ifadeyi yani bir çocuğun şarkı söylemesini müzik eğitiminin temeline koydu. Piyano çalma ilkelerini Liszt'in *Grundriss der Technik des Klavier-Spiels* adlı eserindeki standartlara göre kurmuştur. Liszt, Lina'yı "femme de merite et savior...aufgeklärt et rationaliste" olarak sınıflandırmıştır.

Eğitimcilerden oluşan Leipzigli ünlü bir aileden gelen Marie Lipsius⁵⁵⁸, çeşitli makale ve kitaplar yazmıştır. En ünlü eserleri arasında "La Mara" takma adıyla yazdığı "Musikalischen Studienköpfe"(Lives of Composers) vardır.

On dokuzuncu yüzyılda beste yapmaya devam eden kadınlardan bazıları halkın, erkek bestecilerin ve eleştirmenlerin tepkisiyle karşılaşıyorlardı. Çoksesli Avrupa Akademik Müziği alanında üretim veren kadın bestecilerin ve yapıtlarının niceliği ve niteliği hakkında fikir üretmek bu çalışmanın kapsamında olmadığından, tüm kadın besteciler ve yapıtlarına bu çalışmada kısıtlı olarak yer verilmektedir.

6.6. Yirminci Yüzyıl

Yirminci yüzyıl daha önce hiç görülmemiş kadar fazla ülkede müzik alanında yetişen kadın besteci, öğretmen, yorumcu ve yazara sahne olmuştur. Altta, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*'ta listelenen önde gelen kadın besteciler, biyografik bilgileriyle birlikte sıralanmaktadır. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*'tan alınan liste tam ve güncel değildir ancak yirminci yüzyılda kadınların kompozisyon alanındaki yoğunluğunu göstermek adına önem taşır. Kadın bestecilerin tam ve güncel listesi ekler kısmında sunulmaktadır.

⁵⁵⁷ Reinhold Sietz, "Lina Ramann", *MGG*, c. 10: sütun 1883'den aktaran Green, *age*, 112.

⁵⁵⁸ Christiane Engelbrecht, "Marie Lipsius", *MGG*, c. 8: sütun 932'den aktaran Green, *age*, 113.

Büyük Britanya: Grace Williams⁵⁵⁹ (1906-1977) Vaughan Williams ile çalışmış Welch’li besteci. Welch dilini ve halk şarkılarını etkili bir biçimde düzenlemiştir. Phyllis Tate⁵⁶⁰ (1911-1987) Hindemith, Stravinsky ve Britten’den etkilenmiş İngiliz besteci. Marion Scott⁵⁶¹ (1877-1953) İngiliz müzikolog, eleştirmen ve besteci.

Elizabeth Maconcy⁵⁶² (1907-) İlk olarak öğretmenini Vaughan Williams’ın tarzında beste yapmış İngiliz besteci. 1930’dan itibaren kendi tarzını geliştirmiştir. Elizabeth Lutyens⁵⁶³ (1906-1983) İngiliz besteci. Başta post-romantik iken, sonrasında 12 ton tekniğine doğru kaymıştır.

Belçika: Suzanne Clercx-Lejeune⁵⁶⁴ (1910-1985)Önemli Belçikalı müzikolog. Chas. van den Borren öğrencisidir.

Almanya: Maria Stöhr⁵⁶⁵ (1905-1967) İngiliz ve Bizans müziğinde uzman Alman müzikolog.

Fransa: Marguerite Beclard d’Harcourt⁵⁶⁶ (1884-1964) Fransız besteci ve etno-müzikolog. Pek çok orijinal kompozisyon bestelemiş, Güney Amerika ve Kanada’dan halk şarkıları koleksiyonları yayımlamış, Kanada’daki Inca ve Fransızların müziği hakkında akademik makaleler yazmıştır. Germaine Tailleferre⁵⁶⁷ (1892-1983) Milhaud, Auric & Honegger’in yakın tanıdığı olan Germaine, on sekizinci yüzyılın “petit maitres”ine benzer “gay & light” müziği yazmaktadır. Elsa Barraine⁵⁶⁸ (1910-1999) Fransız besteci her türde yazmıştır; bale, film, opera, koral müzik, şarkı, orkestra, oda, org ve piyano.

Hollanda: Catharina van Rennes⁵⁶⁹ (1858-1940) Çocuk müziklerinde uzmanlaşmış Hollandalı besteci.

⁵⁵⁹ Winifred Williamson, “Grace Williams”, *MGG*, c. 14: sütun 687’den aktaran Green, *age*, 114.

⁵⁶⁰ Hans Redlich, “Phyllis Tate”, *MGG*, c. 13: sütun 145’den aktaran Green, *age*.

⁵⁶¹ Kathleen Dale, “Marion Scott”, *MGG*, c. 12: sütun 433’den aktaran Green, *age*.

⁵⁶² Winifred Williamson, “Elizabeth Maconcy”, *MGG*, c. 8: sütun 1404’den aktaran Green, *age*.

⁵⁶³ John S. Weissmann, “Elizabeth Lutyens”, *MGG*, c. 8: sütun 1349’dan aktaran Green, *age*.

⁵⁶⁴ Suzanne Clercx-Lejeune, “Suzanne Clercx-Lejeune”, *MGG*, c. 2: sütun 1503’den aktaran Green, *age*, 115.

⁵⁶⁵ Maria Stöhr, “Maria Stöhr”, *MGG*, c. 12: sütun 1377’den aktaran Green, *age*.

⁵⁶⁶ Gilbert Rouget, “Marguerite Beclard d’Harcourt”, *MGG*, c. 5: sütun 1501’den aktaran Green, *age*.

⁵⁶⁷ Marcel Fremio, “Germaine Tailleferre”, *MGG*, c. 13: sütun 62’den aktaran Green, *age*.

⁵⁶⁸ Frederic Robert, “Elsa Barraine”, *MGG*, c. 15: sütun 488’den aktaran Green, *age*.

⁵⁶⁹ Alf Annegarn, “Catharina van Rennes”, *MGG*, c. 11: sütun 295’den aktaran Green, *age*, 116.

Norveç: Pauline Hall⁵⁷⁰ (1890-1969)Oslo, Paris ve Dresden’de eğitim almış Norveçli besteci. Satie, Milhaud ve Poulenc’in Fransız tarzından etkilenen besteci, aynı zamanda müzik eleştirmenidir.

Polonya: Alicja Simon⁵⁷¹ (1879-1957) Doktorasını Zürih’te yapmış Leh müzikolog. 1924-28 yılları arasında Library of Congress’in Müzik bölümünde ve Polonya’nın çeşitli şehirlerinde yöneticilik yapmıştır. Grazyna Bacewicz⁵⁷² (1913-1969) Leh besteci ve kemancı. Her türde pek çok eser kaleme almıştır. İlk zamanlarda gelenekçi iken sonraları 12 ton tekniğine yönelmiştir.

Yugoslavya: Ljubica Maric⁵⁷³ (1909-2003) İki dünya savaşı arasında atonal müziği deneyen Sırp besteci. Sonraları halk kültüründen esinlenerek kendi tarzını bulmuştur.

Avusturalya: Margaret Sutherland⁵⁷⁴ (1897-1984) Melbourne Konservatuarında ve İngiltere’de Arnold Bax ile çalışmıştır. Sıra dışı çalgı kombinasyonlarını denemiştir. Peggy Glanville-Hicks (1812-1990)Uluslararası bir geçmişe sahip Avustralya doğumlu besteci. Londra’da Vaughan Williams, Viyana’da E.Wellesz ve Paris’te Nadia Boulanger ile çalışmış; 1946’da N.Y.Hearld Tribune’ün müzik eleştirmeni olmuştur.

Küba: Gisela Hernandez-Gonzalo⁵⁷⁵ (1912-1971) Küba ve Amerika’da eğitim gören Gisela, Küba’ya döndükten sonra eğitim bakanlığında görev almış ve kitap ve müzik yazmıştır.

Kanada: Barbara Pentland⁵⁷⁶ (1912-2000) Winnipeg’de ve Aaron Aopland’dan ders almıştır. Kanada müziğinin öncülerinden olup, çalışmalarında modern Fransız ustaların eklektik etkisi, Webern ve ortaçağ polifonisinin etkileri görülür.

Karma konservatuarların açılması tarihte önemli bir dönüm noktasıydı. Bu kurumlar kilise hâkimiyetindeki müzik eğitimini bitirmekle kalmadı, daha bazı devletler kızlara herhangi bir ilk ya da orta dereceli eğitim sunmamışken genç kadınlara bir dalda halka açık formal eğitim sağladı. Fakat çoğu konservatuar kadınlara daha

⁵⁷⁰ Olav Gurvin, “Pauline Hall”, *MGG*, c. 5: sütun 1358’den aktaran Green, *age*.

⁵⁷¹ Zofia Lissa, “Alicja Simon”, *MGG*, c. 12: sütun 710’dan aktaran Green, *age*.

⁵⁷² Zofia Lissa, “Grazyna Bacewicz”, *MGG*, c. 15: sütun 376’dan aktaran Green, *age*.

⁵⁷³ Stana Djuric-Klajn, “Ljubica Maric”, *MGG*, c. 8: sütun 1651’den aktaran Green, *age*.

⁵⁷⁴ Alphons Silbermann, “Margaret Sutherland”, *MGG*, c. 5: sütun 214’den aktaran Green, *age*, 117.

⁵⁷⁵ Arno Fuchs, “Gisela Hernandez-Gonzalo”, *MGG*, c. 6: 242’den aktaran Green, *age*.

⁵⁷⁶ Helmut Kallman, “Barbara Pentland”, *MGG*, c. 10: sütun 1020’den aktaran Green, *age*.

düşük derecede eğitim sundu. Örneğin Leipzig Konservatuarı'nda erkekler üç senelik teori programına katılırken kızlara 'özellikle onların gereklerine göre düzenlenmiş' iki senelik bir program sunulurdu. Paris Konservatuarı 1870'lere kadar kadınlara solfej ve keyboard armoni dersleri açarken, yazılı armoni ve kompozisyon derslerini yasaklamıştı. Kızların besteci, orkestra şefi ya da konservatuar eğitimcisiinden ziyade, yorumcu -özellikle şarkıcı, piyanist veya arpist- özel stüdyo hocası ya da evlerinde çalışan değerli kadınlar olmaları beklenirdi.⁵⁷⁷

Ancak 20. yüzyılla birlikte, kadınların eğitimi konusundaki tutum yavaş da olsa olumlu yönde değişmeye başladı. Amerikalı besteci Clara Rogers 1860'larda Leipzig'de kompozisyon çalışamazken 1877'de Ethel Smyth buraya kaydolmayı başarmıştı. Kamu desteğinden ziyade özel fonlarla kurulan konservatuarların görüldüğü Birleşik Devletler'de Jeannette Thurber tarafından, New York'ta National Conservatory (1885) kurulmuş, beyaz öğrenciler olduğu kadar siyahlar da kuruma kabul edilmiş, kadın kemancıların orkestralarda çalmasına izin verilmişti. 1900'lerin başındaki pek çok konservatuarda kadın öğrencilerin sayısı erkeklerden fazlaydı.⁵⁷⁸ 1907'de ilk kadın öğrencisi olarak besteci Rebecca Clarke'a ders vermeyi kabul eden Stanford, anılarında kadınların İngiliz kurumlarının yönetimini ele geçirdiğinden yakınır (1907).⁵⁷⁹ Eleştirmen Emile Vuillermoz 'The Pink Peril' for Musica (1912) başlıklı makalesinde kadınların harekete geçtiği konusunda uyarı yapar: 'Çoğunluğu oluşturdukları Konservatuarlar kendi şahsi mülkleri olacak'.⁵⁸⁰ Ancak yine müfretla ilgili sıkıntılar mevcuttu: Ernst Krenek, 1939'da Amerika'da Vassar Kolej'de müzik eğitimi vermeye başladığında kız öğrencilerine 12 ton sistemini öğretmesi yasaklanmıştı. Bölüm başkanının gerekçesi 'ileri seviyedeki böyle bir çalışmanın eğitimli amatörler' için uygun olmamasıydı.⁵⁸¹

Önceleri Fransızca, müzik ve işleme dersi veren mürebbiyeler zamanla uzmanlık talebine yenik düştü. Dolayısıyla 19. yüzyılda müzik mesleği de genel bir büyümeye sahne oldu. 1794 ile 1951 yılları arasında İngiltere ve Galler'de gerçekleştirilen istatistik çalışması; 1841 ile 1891 yılları arasında müzisyen ve müzik öğretmeni

⁵⁷⁷ Tick, *age*.

⁵⁷⁸ *age*.

⁵⁷⁹ *age*.

⁵⁸⁰ *age*.

⁵⁸¹ *age*.

olarak görevlendirilen çalışan sayısının altı kattan fazla arttığını gösterir. Hızla genişleyen bu pazara kadınlar hızla dahil olmuştur. 1841’de İngiltere’deki müzisyen ve müzik öğretmenlerinin %7-%13’ü kadın iken bu sayı 1891’e kadar %50’lere, 1921’de ise %76’ya yükselmiştir. Birleşik Devletler’de müzik ve müzik öğretimi alanındaki kadınların sayısı 1870 ile 1910 yılları arasında sekiz kat artmış, bu kadınların oranı -1940’ta %41’e düşene kadar- %36’dan %60’a çıkmıştır. 1900’lerin ortalarına kadar konservatuarda çalışan kadın sayısı çok azdı. 1797 ile 1859 yılları arasında Paris Konservatuari’ndaki 345 öğretmenden sadece 26’sı kadındı (şan, piyano, piyanoda armoni ve solfej) . Koninklijke Muzijkschool’a kadın çalışanın kabul edilmediği Hague’de, besteci Gertrude van den Bergh bir kadın korosu kurmuş, evinde ders vermişti. Paris’te Nadia Boulanger 20. yüzyıl kompozisyon öğretmenlerinden önemli biri olarak kariyerini evindeki stüdyosunda sürdürmüştü.⁵⁸²

19. yüzyılda müzik eğitimi çeşitlenmiş ama daha öteye gidememişti. Kadınlar bu kez konservatuardan ayrıldıktan sonra profesyonel orkestralardan, yöneticilikten, üniversitelerdeki pozisyonlardan ve Kilise’deki profesyonel müzik yaşamından dışlanmışlardı (Fuller, 1992) . 1887’de (Joachim’in öğrencisi) Marie Soldat-Roeger Berlin’de kadın orkestraların belki de ilki olan Soldat Quartet’ı kurdu. İlk kadın orkestraların en eskilerinden bazıları Viyana ve Berlin’de kurulmuş, uluslararası turnelere çıkmıştı. 1925 ile 1940 yılları arasında Birleşik Devletler’de yaklaşık 30 farklı kadın orkestrası kurulmuştu. Hollandalı besteci Elisabeth Kuyper önce Avrupa sonra da Amerika’da dört kadın senfoni orkestrası kurdu. 1937’de Kübalı besteci Ernestina Lecuona Casado, Orquesta Feminina de Concierto’nun kurulmasına yardım etti. Bir kısmı 1970’lerde kurulan bu tür gruplar arasında yıllarca JoAnn Falletta, şimdi de Apo Hsu tarafından yönetilen Women's Filarmoni Orkestrası (önceki adıyla Bay Area Women's Filarmoni Orkestrası; 1982’de kuruldu) ve 1990’da Odaline de la Martinez tarafından kurulan European Women’s Orchestra vardır.⁵⁸³

Kadın çalgıcıların çoğu dışlanmaktan kurtulmak ve kendilerine rekabet şansı verilmesini ister. 1900’lerin ilk yıllarında Fransa’daki kadınlar, tiyatro orkestralarına

⁵⁸² *age.*

⁵⁸³ *age.*

katılım için organize olur. Brüksel’de Eugène Ysaÿe, orkestrasında kadın yaylı çalgıcıları işe alırken, Londra’da 1912’de açılan New Queen’s Hall Orchestra’sında iki kadın kemancı ve iki kadın viyolacı bulunan Henry Wood da aynı yolda ilerler. Birleşik Devletlerde II. Dünya Savaşı dönemi değişime hız verdi; erkek sayısındaki azalmayla birlikte -1966’ya kadar katı tutumunu değiştirmeyen New York Filarmoni Orkestrası dışında- pek çok önemli Amerikan orkestrası 1945’e kadar ilk kadın müzisyenleri işe aldı. American Symphony Orchestra League’den alınan veriler de bu eğilimi doğrular. 1947 ile 1982 yılları arasında Amerika’nın önemli orkestralarındaki kadın çalışan sayısı %8’den yaklaşık %26’ya yükseldi. 1996’da ise çoğunluğu daha küçük kurumlarda toplansa da kadın müzisyenlerin Amerikan orkestralarındaki oranı %46’yı buldu.⁵⁸⁴

Tick, bu büyümenin, kadınların müzik kültüründen çok Batı kültüründeki durumlarında görülen değişiklikleri yansıttığına dikkat çeker. Amerika’da Sivil Haklar Anlaşması (1964) ve cinsiyet ayrımı yapmayan⁵⁸⁵ orkestra gösterilerinin bu değişikliklere etkisi büyük olmuştur. Britanya’da cinsiyet ayrımcılığıyla başa çıkan bir yasa Londra orkestralarının oluşumunu değiştirmiştir. Diğer taraftan Avusturya-Almanya direnişi daha derindir: 1982’de Berlin Filarmoni Orkestrası ilk kadın müzisyenini işe aldığı anda halk arasında büyük bir karmaşa çıkar. 1997’de Viyana Filarmoni Orkestrası’nun politikalarına karşı düzenlenen protestolar, orkestranın tek kadın müzisyeninin üyelik statüsüne getirilmesinin kabul edilmesiyel sonuçlanır. Aynı yıl Viyana Filarmoni Orkestrası’ndan ve Almanca konuşulan ülkelerin önemli beş orkestrasından (Vienna Senfoni Orkestrası, Dresden Staatskapelle, Dresden Filarmoni Orkestrası, Berlin Filarmoni Orkestrası ve Leipzig Gewandhaus) edinilen istatistikler, kadınların çok az oranda temsil edildiğini gösterir. Çek Filarmoni Orkestrası ise 1998’de sadece erkeklerden oluşan homojen politikasını değiştirmiştir.⁵⁸⁶

Bütün çalgısal kadın toplulukları gibi tamamı kadınlardan oluşan profesyonel topluluklar da ayrımcılığa bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Britanya’da 1838’de kurulan Royal Society of Musicians’ın reddettiği kadınlar, 1839’da Royal Society of

⁵⁸⁴ *age.*

⁵⁸⁵ “Gender-blind” terimi, “cinsiyet ayrımı yapmayan” şeklinde çevrilmiştir.

⁵⁸⁶ *age.*

Female Musicians'ı kurar ve 1865'te iki topluluk daha ortaya çıkar. 1905'te yeni kurulan Society of British Composers'ın 48 üyesi arasında hiç kadın yoktu. 1911'de Londra'da Society of Women Musicians kuruldu (ancak 1972'de dağıldı) ve ilk başkanı Liza Lehmann'dı. 1925'te Amy Beach kısa ömürlü Society of American Women Composers grubunun başkanı olarak seçildi. Bu tür organizasyonlardan diğerleri de yüzyılın ortalarında oluştu. Aktivist 1970'ler ve 1980'lerde kültürel ufukta yine kadınların müzik organizasyonları görüldü ve en az 13'ü 1975 ile 1990 yılları arasında kuruldu. 1975'te Nancy Van de Vate, aynı yılki International Women's Year'ın etkisiyle (International) League of Women Composers'ı açtı ve onu 1976'da American Women Composers, Inc takip etti. 1978'de müzikologlar ve orkestra şefleri tarafından desteklenen iki Alman organizasyon, the Frau und Musik-Internationaler Arbeitskreis ve Musikfrauen e.v. Berlin kuruldu. 1980'ler, Kanada'da the Association of Canadian Women Composers (1980–88), İsviçre'de Frauenmusik-Forum (1982), Hollanda'da the Stichting Vrouw en Muziek (Foundation for Women in Music) (1987) ve Britanya'da British Women in Music'in (1988) yeniden canlanmasına, aynı zamanda Danimarka, İspanya ve Japonya'da benzer organizasyonların kurulmasına tanıklık etti. Fin topluluğu Nainen ja Musiikki ry (Kadın ve Müzik) 1995'te oluşturuldu ve aynı yıl iki Amerikan organizasyonu - International League of Women Composers ve American Women Composers, Inc.- International Congress on Women in Music (1982) ile birlikte International Alliance of Women in Music'i (IAWM) meydana getirdi. IAWM pek çok topluluk ve organizasyon için ortak nokta görevi üstlendi: New York'ta 1998'te Viyana Filarmoni Orkestrası'sının kabul politikasına karşı düzenlenen gösterilere destek verdi.⁵⁸⁷

Sadece kadın müziğine adanan festivaller ve konserler yapılması fikri 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıktı. Women's Building için Chicago'daki World's Columbian Exposition'da 1893'te düzenlenen konser ve etkinlikler Amerika'daki hareketlerin öncüsüydü. 20. yüzyılın sonlarında pek çok festival bu geleneği devam ettirdi. 1982'de İtalya'nın en eski ve en atak feminist organizasyonu olan Unione Donne Italiane ile işbirliği içinde Patricia Adkins Chiti tarafından Done in Musica kuruldu.

⁵⁸⁷ *age*.

Women in Music festivali 1980’de Bonn ve Cologne’de kutlandı. International Congress of Women in Music, festivallerine 1981’de New York’ta başladı. Cologne’deki 1998 tarihli Frau Musica Nova konferansı Asya, Avrupa ve Amerika’dan bestecileri bir araya getirdi.⁵⁸⁸

Aralarında Angelica Catalani, Henriette Sontag, Wilhelmine Schroder-Devrient, Maria Malibran, Pauline Viardot ve Jenny Lind’in de bulunduğu şarkıcılar uluslararası şöhret kazandı. Sesi; güç, özgürlük ve moral otoriteyi temsil eden 19.yüzyılın şarkıcı kadınları, George Sand, George Eliot ve Willa Cather gibi yazarlarca yüzyılın ‘femme libre’si –özgür kadını- ilan edildi. Şarkıcılar 20. yüzyılda güç kazanmaya devam etti. Uluslararası ün kazanan isimler arasında Maria Callas, Marian Anderson, Elena Gerhardt, Kirsten Flagstad, Ernestine Schumann Heink, Amelita Galli-Curci, Rosa Ponselle, Renata Tebaldi, Joan Sutherland, Beverly Sills, Kiri Te Kanawa ve Jessye Norman da vardı. Profesyonel şarkıcılar ve sosyal güç arasındaki ilişki, operayı popüler tarzlara götürdü. Bessie Smith, Ma Rainey ve Billie Holiday gibi siyahî Amerikan şarkıcılar da güç modeli haline geldi.⁵⁸⁹

Şarkıcılık dışındaki kariyerlerin 19. ve 20. yüzyıl boyunca yaygınlaşmasıyla birlikte kariyer seçenekleri de artış gösterdi. Marie Lipsius’un virtüöz kadınlar kataloğunda piyanistler şarkıcılarla benzer orandadır. 19. yüzyılda öne çıkan kadın müzisyenler arasında Clara Schumann, Marie Pleyel, Teresa Carreno ve Annette Esipova sayılabilir. Julie Rive-King (konser kariyeri yapan Amerika doğumlu ilk kadın) ve Fanny Bloomfield Zeisler gibi isimler yüzyıl sonunda ABD’de dikkat çekmiştir. Olga Samaroff kadınların profesyonel kırılganlığı üzerine şöyle yorumlar yapar: ‘erkek piyanistler ile kadın piyanistler yönetim kademesinde bir Quaker⁵⁹⁰ toplantısındaki gibi ayrıldılar...ve eşit derecede başarı ve üne sahip olmalarına karşın kadınlara erkeklerden daha az ücret ödendi’(1939). Dönemin diğer önemli tuşlu çalgı yorumcuları arasında arpiskordist Wanda Landowska ve piyanistler Myra Hess, Guiomar Novaes, Annie Fischer, Clara Haskil, Marguerite Long, Rosalyn Tureck, Alicia de Larrocha ile Moura Lympny; Martha Argerich ve Mitsuko Uchida; caz

⁵⁸⁸ *age.*

⁵⁸⁹ *age.*

⁵⁹⁰ Hristiyanlığın bir kolu.

yapan önemli piyanist besteciler arasında ise Mary Lou Williams ile Marian McPartland sayılabilir.⁵⁹¹

Özellikle keman olmak üzere diğer çalgılar da 19. yüzyılda kadın icracılarla buluşur: Wilma Neruda, Camilla Urso ve Maud Powell önemli öncülerdendir. 20. yüzyıl kemancıları arasında Erica Morini, Ginette Neveu, Gioconda De Vito ve Ida Haendel ile daha yakın dönemde Anne Sophie Mutter, Viktoria Mullova, Kyung-Wha Chung ve Midori adlarını duyurmuştur. Dikkat çeken çellistler arasında Beatrice Harrison, Guilhermina Suggia, May Mulke, Zara Nelsova ile Jacqueline du Pre sayılabilir. Ancak timpani, korno ve saksafon gibi bazı çalgılar hala cinsiyetle ilişkilendirilebilmektedir. Virtüöz perküsyonist Evelyn Glennie, erkek egemen caz müzik alanında korno çalan Melba Liston ve soprano saksafoncu Jane Ira Bloom'dan gibi istisnalar mevcuttur. St. Louis'de 1993'te düzenlenen ilk uluslararası Women's Brass Conference'a yaklaşık 350 kişi katılmıştır.⁵⁹²

Orkestralarda işe alınma sorunları düşünüldüğünde çok az sayıda kadın, orkestra şefi olarak kariyer yapabilmekteydi. Marie Wurm, Antonia Brico, Ebba Sundstrom ve Ethel Leginska çalışabilmek için kadın orkestralarına güvenmişti. American Symphony Orchestra Laegue'in raporuna göre 1997 yılında 425 üye orkestradan sadece 27'si kadınlarca yönetilmekteydi, yani %7'si. Nadia Boulanger 20. yüzyılın ilk yarısında, Iona Brown ikinci yarısında kendi ülkelerinin "ilk" kadın orkestra şefi oldular. Koral müzik dalında 20. yüzyılda daha fazla kadın öne çıkar; bunların arasında Alice Parker, Margaret Hillis ve Jane Glover, operada Eve Queler ve Sarah Caldwell gibi isimler sıralanabilir.⁵⁹³

Bütün profesyonel müzik alanları/dalları içerisinde, kadınların erişimine en uzun süre kapalı kalmış olanın kompozisyon olduğu belirtilebilir. Neredeyse bütün hayatı boyunca halkın gözdesi olan Clara Schumann yüzyılın en büyük konser piyanistlerinden biriydi. Olağanüstü bir yetenek olan Fanny Mendelssohn ise müzik eğitiminde ailesinden destek alırken hem babası hem de erkek kardeşi çalışmalarını yayımlamasını uygun bulmamıştı. Bu durumda Fanny Mendelssohn başka bir çözüm bulmuş ve özel bir salonu profesyonel ortama dönüştürmüştü. Her iki kadının

⁵⁹¹ *age.*

⁵⁹² *age.*

⁵⁹³ *age.*

kompozisyonları da büyük başarı kazanırken ikisinde de beste yapmaya karşı bir tereddüt vardı ki bu, 19. yüzyıla ait kadınları küçümseyen teorilerin gölgesini hissettirir.⁵⁹⁴

Kadın tarihinin yeniden canlanması ve değerlendirilmesi noktasında diğer 19. ve 20. yüzyıl kadınlarının isimleri tekrar gündeme geldi. Bu kadınlar arasında en çok öne çıkanlar Amy Beach ve Ethel Smyth olup, daha sonra keşfedilecek isimler Emilie Meyer, Augusta Holmés, Ingeborg von Bronsart, Agathe Backer Grøndahl ve Rebecca Clarke'dır. Florence Price senfonik müzik besteleyen ilk siyahî Amerikalı kadındır. Bu kadınların hepsi, 1900'larda şarkı gibi 'daha küçük formları' kadınlara bırakıp, senfonik kompozisyonların 'daha yüksek formlarını' kadınların alanından uzak sayan 'kadın müziği' görüşünü bir şekilde aşmıştır. Her besteci cinsiyet ideolojisiyle kısıtlanmayı birbirinden çok farklı hisseder ama hiçbirisi kayıtsız ya da etkilenmeden kalmamıştı. Smyth, müzikte kadın hakkında kaleme aldığı feminist yazılarıyla öncü olmuştur.⁵⁹⁵

20. yüzyılın ilk yarısında kadın besteciler arasındaki önemli isimlerden bazıları empresyonist Lili Boulanger ve modernist Ruth Crawford Seeger'dir. İngiltere'de Elisabeth Lutyens serializmi benimserken Germaine Tailleferre ve Louise Talma'nın müziklerinde neo-klasik unsurlar ön planda görülür, Elisabeth Maconchy, Grazyna Bacewicz ve Miriam Gideon'un müziği daha uyumsuz bir post-tonal özellik sergiler. 20. yüzyılın ikinci yarısı ve 21. yüzyılın başında beste yapan kadınlar cinsiyet farklılığını destekleyen ideolojilerden daha az etkilenmektedir. Onların dâhil olmadığı hiçbir tarz, form, tür ya da teknoloji kalmamıştı. Günümüzde kabul görmüş önemli pek çok besteci arasında Amerika doğup, Avusturya'da yaşayan Nancy Van de Vate; Britanya'dan Nicola LeFanu ve Judith Weir; Finlandiya'dan Kaija Saariaho; Fransa'dan Betsy Jolas; İsveç'ten Karin Rehnqvist; ABD'den Thea Musgrave, Joan Tower ve Ellen Taaffe Zwilich bulunmaktadır. Ayrıca Doğu Avrupa ve Rusya da Soğuk Savaş sonrasında atağa geçmiş, Rus Sofiya Gabaydulina ve Galina Ustvol'skaya ile Leh Marta Ptaszyńska gibi isimleri yetiştirmiştir.⁵⁹⁶

⁵⁹⁴ *age.*

⁵⁹⁵ *age.*

⁵⁹⁶ *age.*

Pek çok besteci kompozisyon ve performans arasındaki sınırları kaldırmaya çalışarak yeni ses yaklaşımları denemektedir. Romanya’da bu tür çalışmalarla özdeşleşenler, Myriam Marbé ve öğrencisi Violeta Dinescu ve Almanya’da Adriana Hölszky’dir. ABD’de Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan ve Betty Carter gibi uluslararası ün kazanmış caz şarkıcıları vokal virtüözitenin alabileceği yönlerden birini, daha küçük avant-garde dünyasından Cathy Berberian, Joan La Barbara ve Meredith Monk ise bir diğerini göstermiştir.⁵⁹⁷

Kadınlar elektro-müziğe de önemli katkılar sağladı. Bebe Baron, elektronik film müziğinin öncüsüdür. Pauline Oliveros 1960’lardan bu yana avant-garde’in şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Pril Smiley ve Alice Shields, 1960’lardan beri Columbia-Princeton Elektronik Music Merkezi’nde çalışmaktadır. Ruth Anderson 1968’de CUNY’de bir elektronik müzik stüdyosu kurmuştur. 1970’te Françoise Barrière, Concours Internationaux Musique’in eş kurucularından olmuş; 1986’da Vivian Adelberg Rudow bu organizasyonda birincilik ödülü kazanan ilk kadın besteci unvanını almıştır. Diğer değerli isimler Annea Lockwood ve Lucia Dlugoszewski ve sonraki nesilden Laurie Spiegel’dir.⁵⁹⁸

Günümüzde ‘kadın besteci’ kategorisi ne kadar geçerli? Bu soru kimlik sorununu akla getiriyor ve her kadın bu soruya kendi cevabını verir. Bazı kadınlar feminist sosyal eleştiri içeren besteler yapmış, İngiliz besteci Rhian Samuel’in tarif ettiği gibi kadınlar arasında kompozisyonlarına ‘bir kadının bakış açısını’ yansıtmaya yönündeki ‘sorumluluk duygusu’ artmıştır. Samuel diğerleri gibi ‘bir kadın sesine’ duyulan inanca bağlı bir estetiği savunmuştu. Ancak diğer besteciler cinsiyeti rastgele bir faktör olarak görür.⁵⁹⁹

Bu tür kimlik sorunları, kadınların müzikteki profesyonel kariyeriyle ilgili sorulardan ayrılmalıdır. Bunu, farklılığın hala sürdürüldüğü müzikte kadın konusunda genişleyen uluslararası literatüre baktığımızda açıkça görebiliriz. ABD’de 1975-6 yıllarında kolej ve üniversitelerde kompozisyon eğitimi verenlerin %10’unu kadınlar oluşturmaktadır (bu fakültelerdeki bütün kadınların kompozisyon dersi vermediğini unutmamak gerekir). 1954-82 yılları arasında kadınların CRI’de bestelediği müzik

⁵⁹⁷ *age.*

⁵⁹⁸ *age.*

⁵⁹⁹ *age.*

kayıtlarının sayısı -20.yüzyıl Amerika müziği için temel bir etiket- yaklaşık %5'ti. Amerikan kadınları genel olarak burs ve ödül veren kurumlardan çok az destek görmüştü. Tıpkı Britanyalılar gibi...Nicola LeFanu'nun araştırması (1987) Arts Council of Great Britain kayıtları için rahatsız edici istatistikler sunmuştu: 1973 ile 1987 yılları arasında besteciler toplam besteci havuzunun yaklaşık %15'ini oluşturuyor ancak bestecilere dağıtılan 360 komisyondan sadece 22 tanesini, £160.000'dan £7000 alabiliyordu ve 186 erkeğin dahil edildiği çağdaş müzik tur programlarında bulunamıyorlardı. Women's Filarmoni Orkestrası(San Francisco) tarafından 1998-99 sezonunda 43 Amerikan orkestrasının repertuarları arasında yapılan araştırmada toplam 2292 eserden sadece 23 tanesinin kadınlara ait olduğu görülüyor. ABD'deki istatistiksel veriler hem eğitime erişimi hem de daha yavaş da olsa istihdama erişimi artırdı. 1971 ile 1986 yılları arasında müzik doktorası yapan kadın sayısı iki kattan fazla yükselirken (%16,3'ten %36'ya) , yine benzer bir zaman diliminde (1974-1986) eğitimi sonrasında tam zamanlı işte çalışan kadınların oranı çok az değişti (1974'te %21,4'ten 1986'da %23,2'ye -Jezer, 1993) . Diğer ülkelerde görülen bu tür eşitsizliklerin de belgelendirilmesi gerekmektedir.⁶⁰⁰

'Müzikte kadınlar' hakkındaki bilimsel araştırmalar pek çok zorlukla karşılaşmaktadır. Örneğin 1970'den sonra yaşanan olağanüstü araştırma patlamasıyla ilgili değerlendirmeler hala kaleme alınmayı bekliyor. Bu malzemenin merkeze dâhil edilmesi de kesin değil. Alman feminist Louise Otto-Peters 1849'da şöyle yazar: 'Tüm zamanların ve özellikle günümüzün tarihi şunu öğretti; kadınlar kendilerini düşünmeyi unuttuğu zaman unutulacaklar'. Müzikteki kadınlar için böyle bir tarih yazmak hala üzerinde çalışılan bir konudur.⁶⁰¹

6.7. Batı-Dışı/Periferi Coğrafyalarda ve Avrupa Akademik Müziği Dışındaki Müzik Kültürlerinde Kadın ve Müzik Konulu Çalışmalar

Literatürü coğrafi bölgelere göre gözden geçirdiğimizde özellikle Orta ve Güney Amerika, Afrika ve Asya'nın geleneksel kültürleri başta olmak üzere bütün kültürlerde eşit derecede araştırma yapılmadığı ve kadınların müzikal davranışı hakkında daha fazla bilgi edinilmesi gerektiği görülür. Dünya kültürlerinde kadın

⁶⁰⁰ *age.*

⁶⁰¹ *age.*

müzikleriyle ilgili çalışmaların karşısındaki sorunlardan biri, analitik araçlar ve modellerin büyük oranda Batı odaklı olmasıdır.⁶⁰²

Periferi (merkez/batı-dışı) kültürlerin -özellikle geleneksel tarım ya da takas ekonomisine sahip olan- büyük kısmında, kadınlar hala biyolojik rollerine göre temelde çocuk bakıcıları olarak tanımlanmaktadır. Kadınların günlük yaşamı ve dini aktivitelerinin büyük bölümü bu rollerle güçlenir ya da kısıtlanır. Dolayısıyla kadın müziği hakkındaki mevcut literatürün çoğu bu statüyü yansıtır ve (doğum, ergenlik, evlilik ve ölümle ilişkilendirilen) yaşam döngüsü ritüellerine ve müziğe, kadınların ritüel, seremoni ve dini sistemdeki rolleri ile geleneksel rollerine odaklanır. Örneğin Amerika'da Amerindin kadınları hakkındaki tarih, ergenlik çağı ritüelleri ile kadınların doğurganlık ve ruhanilik gücünü kutlayan seremoniler üzerinde durur. Aynı şekilde Afrika'nın bazı bölgeleri, güneyde Venda, yağmur ormanları Ba'Aka ve Sudan, aynı zamanda Hindistan, Avustralya, Malezya, Papua Yeni Gine ve Pasifik Adaları'nda kadınların güçlü annelik ve besleyicilik statüleri, doğum şarkıları çalışmalarına ve cinsel ve dini bilgilerde uzmanlaşmalarını kutlayan törenlere yansır. Cinsiyet eşitliği ideolojisinin hâkim olduğu kültürlerde ise kadınların müziği hem sosyal hem de ruhani dengeyi sağlamak için gereklidir. Dünya çapında çoğunlukla kadınlar tarafından seslendirilen ve özellikle ataerkil toplumlarda genelde birbiriyle bağlı olan iki önemli tür vardır: düğün şarkısı ve ağıtlar. Genç kadınlar evlendiklerinde ailelerinin ve toplulukların korumasından çıkar ve çoğu, koca ya da kayınvalide evinde zorluklarla karşılaşır, sık sık annenin ölümüyle sonuçlanan doğumlar yaşanır. Çocuk doğurduktan, diğer aile bireylerinin ölümünü gördükten sonra hayatta kalmayı başaran kadınlar ise yaşlandıkça, toplumları içinde toplumsal ağıt ve cenaze sorumluluklarını üstlenir.⁶⁰³

Literatürde çok sayıda aşk, beraberlik ve evlilik şarkılarını içeren koleksiyon ve kayıt vardır: Fas ve İsrail'deki Yahudi ve Müslümanlar arasındaki evlilik ve yaşam-döngüsü şarkıları; Kuzey Hindistan, Arnavutluk ve Kanada'da kadınların söylediği düğün şarkıları; Afrika'daki Zulu kadınları tarafından bestelenip, seslendirilen aşk şarkıları ve Filipinler ile Türkiye'de bekâr kızların yazıp söylediği aşk şarkıları.

⁶⁰² Ellen Koskoff, <http://www.oxfordmusiconline.com>.

⁶⁰³ *age*.

Ağıtlar ve kadınların cenazelerdeki rolleri de Türk, Yunan, Fin ve Macar kadınlarının literatüründe ve güney doğu Ghana'daki Ga'lar arasında hâkimdir.⁶⁰⁴

Yaşam döngüsü ritüellerinin yanı sıra kadın ve erkeklerin ekim, dikim ve hasat törenlerindeki sorumluluklarıyla ilgili pek çok çalışma da mevcuttur. Doğu ve güney Avrupa, ABD ve Tayland'da halk şarkısı tartışmaları ile en eski ve en önemli koleksiyonlardan bazıları, kadın şarkılarının cinsiyetlerin iş paylaşımı ve dikim ve hasada eşlik eden özel ritüel bağlamlarıyla ilişkilendirildiğini belgeler. Ayrıca Liberya'da Kpelle kadınlarıyla yapılan araştırmada da kadın kimliği ve işi konularına değinilmiştir.⁶⁰⁵

Dünyadaki bir çok dini sisteme erkeklerin egemen olduğu söylenebilir ve genelde erkekler dini etkinliğin ayinsel, yasal ve ifade edici özelliklerini yönetir. Kadınlar daima bu törenlerde bulunmalarına rağmen erkeklere oranla daha arka plandadırlar. Ancak kadınların önemli dini törenlerdeki rollerini belgeleyen gittikçe genişleyen bir literatür dikkat çekicidir. Avrupa Akademik Müziği (erken dönem Hristiyan müzik uygulamalarına dayanır) dışında en kapsamlı araştırmalar, zenci Amerikan gospel ve diğer dini müzikleri, Yahudi ayinleri ile Suudi Arabistan, Kuzey Hindistan ve Pakistan'daki Müslüman kadınlar üzerine yapılmıştır. Bunun yanı sıra geleneksel Eskimo ve Kızılderili kültürü, Hindu ve Budist gelenekleri ile Kamboçya ve Java'da genelde ritüelin etkinliği için gereken 'feminen ruh' kutlanır.⁶⁰⁶

Birçok toplumda kadınlar şaman rolü üstlenerek toplumlarının dini sistemleri dışında hareket ederler. Bazen hasta iyileştiren, bazen müzisyen, ruh-rehberi ve aktör olan şamanlardan, sık sık insanların, ailenin ve toplumun hastalıklarını iyileştirmesi istenir. Bu role sahip kadınlar çoğunlukla erkeklerden daha güçlü sayılır, çünkü doğurganlığı ve psikolojik açıklığı sayesinde ruhani âlem ile dünya arasında arabulucuk yapmaya daha yatkın addedilirler. Bu gelenek mudang (kadın şaman) ve kut adıyla bilinen ritüeller hakkındaki önemli çalışmaların yapıldığı Kore'de belgelenmiş olup, Siberya, Haiti ve ABD'de de şaman kayıtları görülmüştür.⁶⁰⁷

⁶⁰⁴ *age.*

⁶⁰⁵ *age.*

⁶⁰⁶ *age.*

⁶⁰⁷ *age.*

Yaklaşık M.S. 1000 yılından günümüze özellikle Avrupa, Orta Asya, Kuzey Afrika ve Asya'daki pek çok toplumda asillerin ülkeyi kontrol ettiği, topraklara sahip olduğu ve bir askerleri sınıf tarafından korunduğu dini ve siyasi bir merkez-saray sistemi gelişmiştir. Bu sosyo-ekonomik sistem sanat ve özellikle müzik için faydalı olmuş, buralarda pek çok önemli performans içeren ritüel ve seremoniler düzenlenmiş, müzisyen ve besteci sahne almıştır. Bu bölgelerde gelişen koruma sistemi, müzisyenlere daha fazla özgürlük veren, özellikle Batı Avrupa'da, orta sınıfın yükselişiyle yok olmuştur. Yeni sınıf müzikal aktiviteler üzerinde daha fazla kontrole sahip olmuş ancak siyasi-dini saray sistemi mirası pek çok kültürde sürdürülmüştür.⁶⁰⁸

Çevre kasabalardan toplanan kadınlar (kortezan) müzisyen, şarkıcı, dansçı ve besteci olarak saray hayatına katılmıştır. Keza dünya klasik müzik sistemlerinin çoğu, özellikle Avrupa, Hindistan, Çin ve Endonezya'da, saray bağlamında gelişmiştir. Normların aksine bu kadınlar genelde eğitilmiş ve profesyonel müzisyen, şarkıcı ve dansçı olup, genelde erkek olan patronları için sadece müziklerini değil cinselliklerini de (özellikle erkek patronları için) sergileyen halk kadınlarıydı. Bu kortezan geleneği özellikle Çin, Kore, Japonya, Endonezya, Mısır, Hindistan, Nijerya, Tunus, Kıbrıs, ortaçağ Arap-İslami saraylar ile Avrupa'nın Hristiyan saraylarında belgelenmiştir.⁶⁰⁹

20. yüzyılda kayıt endüstrisi ve Batı tarzı eğitimin kabul edilmesiyle birlikte büyük bir teknolojik büyüme ve Batı tarzı eğitimin yayılması görüldü. Dolayısıyla günümüzde Afrika ve Asya'nın pek çok bölgesinde, hatta uzak kasabalarında bile Batı tarzı müzik eğitimi veren okullar görmek, ayrıca radyoda, kaset/CD çalarda Amerikalı, Asyalı veya Avrupalı grupların son çıkan hit şarkılarını duymak mümkün hale geldi. Uzun süre saray geleneği içinde şarkıcılık ve dansçılıkla özdeşleştirilen kadınlar, artık kültürel değişikliğin, modernleşmenin ve cinsiyet protestosunun sözcüsü konumuna geldiler. Özellikle Batı'da kadın şarkıcıların yaşamları ve dönemleriyle ilgili çok fazla popüler literatür varken bilimsel literatür oldukça dar kaldı. Çalışmaların çoğu 20. yüzyılın ilk yarısında Ma Rainey and Bessie Smith gibi

⁶⁰⁸ *age.*

⁶⁰⁹ *age.*

şarkıcıların star olduğu dönemde siyahi Amerikalı blues ve caz şarkıcılarına odaklanır. Özellikle blues sözleri kadınların sadakatsizlik, terk edilme ve diğer kötü muameleler gibi cinsiyetle ilgili meseleleri protesto etmesine olanak sağlar. Popüler kadın şarkıcılar üzerine yapılan diğer çalışmalar, ABD’de kadınlar arasındaki ayrılığın (lezbiyen gibi) müzikleri; Mali, Güney Afrika ve Hırvatistan’da popüler şarkıcılar; Mısır’da 20. yüzyılın ilk yarısında nasyonalizm ve modernizasyonun güçlü bir ikonu olan Mısırlı şarkıcı Umm Kulthum hakkındaki yayınlarını içerir.

Şarkı sözleri ve müzikal yapıdaki cinsiyet sorununa değinen yeni çalışmalar 1985’lerden bu yana bilhassa Avrupa akademik ve popüler müzikte ortaya çıkmaktadır. Bu araştırmalar, cinsiyet ilişkilerinin maddeleştirilmesi açısından ya da daha açık şekilde bütün dünya kültürlerinde kadın ve erkek arasındaki güç dengesizliğini anlamak amacıyla şarkı sözlerini, ses yapılarını ve performansları incelemektedir. Madonna, Annie Lennox ve diğer çağdaş Batılı şarkıcı ve şarkı sözü yazarları hakkındakiler gibi bazı kaynaklar, bu kadınların Batı kültüründe kutuplaşmış cinsiyet yapılanmalarını sorgulayıp, onunla oynayarak erkek egemenliğini ortadan kaldırmak ya da tersine çevirmek için kullandığı stratejilere odaklanmaktadır. Benzer şekilde rock, rap, blues ve kadınların müzik yaşamı hikâyeleriyle ilgili bilimsel çalışmalar ev ve internet gibi bağlamlarda müzik endüstrisi ve müzik içindeki cinsel kimlik politikasını sorgulamaktadır. ABD dışında da bilim adamları, pek çok alanda –Arabistan, Yahudi toplulukları, Etiyopya ve Türkiye’deki kadın şarkıcılar, Kuzey Hindistan, Avustralya ve maoriler arasındaki halk şarkıcıları- kültürlerle özel cinsiyet yapılanmaları ve sonucunda görülen cinsiyetlerarası ilişkilerin müzikal ve cinsel vücutta hayat bulmasını araştırmaktadır. Bunlara rağmen cinsiyet etkili müzikal ve sosyal davranışlar ile bağlamların daha fazla araştırılıp, daha iyi anlaşılması gerekmektedir. Kendisi de erkek egemen bir kurum olan Batı akademisinde dahi kadın müzikleri ve müzikal performansları yeterince belgelenmemektedir. Bu durum, daha fazla araştırmacının bu çeşitliliğe ve yaratıcılığa olan duyarlılığının artmasıyla değişim gösterebilmektedir. Bu tabloyu dengelemek için ise çok daha fazla araştırma ve analiz yapılması gerekmektedir.⁶¹⁰

⁶¹⁰ *age*.

7. TANZİMAT'TAN GÜNÜMÜZE, OSMANLI İMPARATORLUĞU VE TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NDE KADIN HAREKETİ VE KADIN SORUNUNA İLİŞKİN GENEL DURUM

Osmanlı Devleti'nde bestecilikle uğraşan kişilerin büyük bölümünün hayatlarını faklı mesleki uğraşlarla idame ettirdikleri bilinmektedir. Besteciliğin, genellikle mesleki olarak birincil kimlik olmadığı Osmanlı Devleti'nde, kadın bestecilerle ilgili tartışmaların da, Avrupa'daki biçimiyle yaşanmadığı söylenebilir. Bunda, Avrupa ve Osmanlı Devleti arasındaki müzik eğitiminin kurumsallaşma süreçlerinin farklılığı, yani Osmanlı Devleti'nde bu sürecin Avrupa'ya oranla çok daha geç başlamış olmasının payı da büyüktür. Bu nedenle çalışmada 19. yüzyıl Avrupası'nda kadın bestecilerle ilgili tartışmalara yer verilirken, Osmanlı Devleti'nin yenileşme ve batılılaşma süreçleri içinde olduğu aynı dönemde, kadın besteci sorunu değil, kadın sorunu tartışmalarına yer verilmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti kadın hareketini, tarihsel olarak dönemlere ayırmak gerektiğinde, Yaprak Zihnioğlu'nun⁶¹¹ sınıflaması dikkate alınabilir. Zihnioğlu, Osmanlı kadın hareketini, kadınların basında ilk olarak yer almalarıyla başlatmaktadır. 1868'de çıkan Terakki gazetesi kimliklerini açıkça belirtmese de kadın mektuplarına yer vermiştir.⁶¹² Bu nedenle Zihnioğlu, “imzasız kadın mektuplarının yayımlandığı 1868'den başlayıp Türk Kadınlar Birliği'nin kendini feshettiği Mayıs 1935'e değin süren dönemi birinci dalga feminizm (1868-1935)”; 1980 sonrası feminizmi de ikinci dalga feminizm olarak adlandırmayı sakıncalı bulmamaktadır.⁶¹³ Zihnioğlu, birinci dalga feminizmi tarihsel üç evreye ayırır.⁶¹⁴

⁶¹¹ Yaprak Zihnioğlu, “Kadınsız İnkılâp / Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği” (İstanbul: Metis Yayınları, 2003), 20–21.

⁶¹² Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi* (İstanbul: Metis Yayınları, 1994), 23.

⁶¹³ Zihnioğlu, 2003, 20.

⁶¹⁴ Zihnioğlu, 2003, 21.

Erken Dönem (1868-1908): İlk kadın mektubunun basında yer aldığı 1868'den II. Meşrutiyet'e (1908) değin olagelen hareketliliği "Erken Dönem Osmanlı hareket-i nisvanı".

II. Meşrutiyet Dönemi (1908-1922): II. Meşrutiyet ve Milli Müdafaa dönemindeki feminist etkinlikleri "II. Meşrutiyet Dönemi Osmanlı feminizmi".

Cumhuriyet Dönemi (1923-1935): cumhuriyet'in kuruluş yıllarındaki düşünsel ve eylemsel etkinlikler "Birinci Dalga Cumhuriyetçi feminizm".

Cumhuriyet dönemi (1923-1935) feminizmin temellerinin, Osmanlı İmparatorluğu zamanında, 1868'den itibaren atıldığı görülmektedir. Birinci Dalga Cumhuriyetçi Feminizmin temelleri Erken Dönem kadınlık mefkûresi ve II. Meşrutiyet feminizmine dayalıdır.⁶¹⁵

7.1. Tanzimat ve II. Meşrutiyet Dönemi Aydınlarının Kadın sorununa Yaklaşımı

Osmanlı İmparatorluğu'nda ıslahat hareketlerin geçmişi III. Selim dönemine (1789–1807) dek uzanır.⁶¹⁶ 1839 Tanzimat Fermanı ve 1856 Islahat Fermanı, hem vatandaşlık hakları tanımı getirmiş, hem de idari reformlar başlatmıştır.⁶¹⁷ Tanzimat, liberal haklar ile despotik aydınlanmayı bir araya getiren bir reform programı olarak, Türk modernleşme tarihinde bir köşetaşıdır.⁶¹⁸ Gerek İslamcılar, gerekse Türkçüler, Tanzimat'ı, kozmopolit olduğu ve Avrupa'nın fikir ve kurumlarını yerli kültüre uydurma kaygısı taşımadan doğrudan doğruya aldığı için eleştirmiştir. Batıcılar ise, tam tersi bir gerekçeyle, eğitim sisteminde mektep medrese ikiliği, hukuk sisteminde laik ve dini mahkemeler ikiliği yarattığı için Tanzimat'a eleştiri yöneltmiştir.⁶¹⁹ Bu dönemde, "Osmanlı aile hayatının yeri değerlendirilirken, bir bütün olarak toplumun ilerlemesi ve kadının statüsünün yükselmesi için kadınların eğitim görme hakları savunuldu.⁶²⁰ Osmanlı kadınları, ayrıca, ilköğrenimden yüksek teknik aşamasına

⁶¹⁵ Zihnioğlu, 2003, 21.

⁶¹⁶ Ayşe Durakbaşı, *Halide Edip Türk Modernleşmesi ve Feminizm* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2000), 93.

⁶¹⁷ Durakbaşı, *age*, 94.

⁶¹⁸ Durakbaşı, *age*, 96.

⁶¹⁹ Safa, 1935: 34'den aktaran Durakbaşı, 2000, 96.

⁶²⁰ Durakbaşı, *age*, 97.

kadar yeni okul sisteminden de yararlanıyordu. Bu okullar, yeni kurumların idareci veya memur gibi yetişmiş insan ihtiyacını karşılamak amacıyla kurulmuştu.⁶²¹

Erkek reformcular, kadınların eğitilmesini, her şeyden önce çocukların yetiştirilmesi açısından; huzurlu bir aile hayatı için ve toplumun ilerlemesine ve refahına katkıda bulunacağı için önemli buluyorlardı.⁶²² Tanzimat reformları uzun vadeli hedeflerine 1876 ve 1908 meşrutiyet hareketleriyle ulaştı. II. Meşrutiyet döneminde, Osmanlı kadınları, kadın derneklerinde, kadın klüplerinde, ayrıca gazetelerde, dergilerde, edebiyatta görünür ve aktif hale geldiler. Bu gelişmede önemli bir etken, Kırım Savaşı, Balkan Savaşı ve Birinci Dünya Savaşı sırasında kadın emeğine ihtiyaç duyulmasıydı. Ayrıca İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin kadın ve aileye yönelik politikaları da bu süreçte etkiliydi. Shaw, 19. yüzyıl sonlarında ve 20. yüzyıl başlarında İttihat ve Terakki cemiyeti'nde birleşen ve Jön Türkler diye tanınan⁶²³ kişilerin yepyeni bir yönetici sınıf olduğunu, eski devlet erkânıyla bazı çıkar ilişkilerini sürdüren Tanzimatçıların tersine, Jön Türkler radikal reformlar yapma konusunda gayet kararlı olduklarını belirtir.⁶²⁴

7.1.1. Tanzimat Dönemi Aydınlarının Kadın Sorununa Yaklaşımı

Türk kadınının aile içinde erkeği ile hemen hemen eşit haklara sahipken (erkek yine de birinci derecede rol oynuyordu), Türklerin X. yüzyıldan itibaren İslamiyet'le tanışmasıyla Türk kadınının konumunda yavaş yavaş bir gerileme yaşandığını aktaran Kurnaz,⁶²⁵ bu değişimde, İslâmiyet'ten çok Arap ve İran kültürlerinin etkisi olduğunu zira Türklerin bu yeni din ile onlar aracılığıyla tanıştığını dile getirir. Bu gerilemeye son vermek üzere Osmanlı Devleti'nde kadın hakları konusunun gündeme gelmesi ve bu konudaki tartışmaların yoğunlaşması, Batı ile ilişkilerin kuvvetlendiği ve uyumluluk çabalarının hızlandığı Tanzimat döneminde gerçekleşir. Osmanlı toplumunda kadın sorunun gerçek anlamda Tanzimat'ın ilanından sonra gündeme geldiği bilinmektedir.⁶²⁶ Tekeli, her ne kadar Osmanlı döneminin kadın

⁶²¹ Durakbaşı, *age*, 97.

⁶²² Durakbaşı, *age*, 97.

⁶²³ Shaw, 1968: 37'den aktaran Durakbaşı, 2000, 98.

⁶²⁴ Shaw, 1968'den aktaran Durakbaşı, 2000, 98.

⁶²⁵ Şefika Kurnaz, "II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını" (Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, Ankara, 1995).

⁶²⁶ Günseli Özkaya, *Tutsaklıktan Özgürlüğe Kadınların Savaşı* (İstanbul, 1970).

hareketinin 1886-1918 arası dönemde incelenmesi gerektiğini belirtirken, Tanzimat'la birlikte çeşitli dergilerde kadın konusunun tartışılmaya başlandığını belirtir.⁶²⁷ Askeri alanda görülen Batılılaşma çabaları, 1839'daki Tanzimat hareketi ile kültür, sanat, eğitim, hukuk ve kadın hakları gibi diğer alanlarda da yayılmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nda 18. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanan batılılaşma hareketi, sosyal, kültürel, ekonomik ve politik reformları beraberinde getirmiştir. 19. yüzyıl sonuna gelindiğinde reform hareketleri içerisindeki en önemli tartışma konularından bir tanesi de “kadın sorunu” üzerine odaklanmıştır.⁶²⁸

Batılı medeniyetlerde kadın hakları ve kadının toplumsal hayata katılım mücadelesine tanıklık eden aydınlar, Osmanlı kadınının toplum ve aile içindeki konumunun iyileştirilmesi gerektiğini savunarak, Osmanlı kadın hareketinin başlamasına öncülük etmişlerdir. Namık Kemal, Şemsettin Sami, Tevfik Fikret Ahmet Mithat, Mehmet Akif, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Halid Ziya, Mehmet Rauf gibi dönemin önemli yazar ve şairleri, kadının toplumsal yaşamdaki varlığı ve eğitimiyle ilgili konulara metinlerinde yer vermişlerdir.⁶²⁹ Osmanlı aydınları, özellikle kadınlara erkeklerle eşit eğitim verilmesi, görücü usulü evliliğin ve çok eşliliğin yanlışlığı gibi konular üzerinde durmuşlardır.

Dönemin Osmanlı elit erkek aydınları, aynı dönemde batıda da yoğun biçimde süren kadın hareketinin de etkisiyle kadın hareketine önem vermişlerdir. Batıya açılan bir toplumsal yapıda, rahatça tanıtılabilecekleri, eğitilmiş ve modern eş özleminde olan

⁶²⁷ Şirin Tekeli, “Kadın Hareketi”, *İstanbul Ansiklopedisi*, No: 33, (İstanbul, 1994): 349–358.

⁶²⁸ Ayşe Kadioğlu, “Cinselliğin İnkarı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesnesi Olarak Türk Kadınları”, ed. A. Berkay Hacımiraçoğlu, *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler* (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998).

⁶²⁹ Konuyla İlgili: Ilgaz Güzelce, “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romanlarında, Kadın Tipleri ve Kadın Eğitimi Unsuru” (Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Ortaöğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Anabilim Dalı Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Programı, 2006).

İrem Kültür, “Servet-i Fünun Devri Roman ve Hikâyesinde Kadın ve Kadın Eğitimi” (Yüksek Lisans Tezi, İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi, 2004).

Selda Denizli, “Ahmet Mithat Efendi’nin Romanlarında Kadın Eğitimi Üzerine Bir İnceleme” (Yüksek Lisans Tezi, İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi, 2004).

Son-Ae Ahn, “Türk Kadınının 1876–1942 Yılları Arasında Geçirdiği Sosyal-Kültürel Değişme Sürecinin 3. Türk Romanında İncelenmesi” (Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1995).

Sema Uğurcan, “Türk Romanında Çalışan Kadın Tipleri -Tanzimattan Cumhuriyete Kadar” (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1983).

Ülkü Taşkıran, “Tanzimat Düşüncesinde Kadın Anlayışı” (Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003).

seçkin erkekler, kadın hakları konusunda çeşitli taleplerde bulunmuşlar, kendileri adına da kadın haklarını talep etmişlerdir.⁶³⁰

Tanzimat düşüncesinde kadına yönelik bu batılılaşma reformu, sosyal yaşamda kadının dans etmesi, içki içmesi, giyim kuşamında batılı modayı takip etmesi, muhalif grupların tepkisini çekmiştir. “Tanzimat düşüncesinin karşısında yer alan Yeni Osmanlı düşüncesinde”⁶³¹ ise kadın hareketine yaklaşım, özellikle Namık Kemal’in fikirlerinde belirgin olarak görülmektedir. Namık Kemal kadınların kapatılmasına sık sık değinir ve modernleşmenin sınırını cinsler arası ilişkilere göre belirler.⁶³² Tanzimat’ın “topyekûn Batılılaşma” yönelimine tepki, kadınların rollerini ve davranışlarını gündeme getirmiştir.⁶³³

Kandiyoti⁶³⁴, otoriter yönetime, aşırı batıcılığa ve yüzeysel Tanzimat politikalarına tepki olarak ortaya çıkan Yeni Osmanlı hareketini, Osmanlıcılık, anayasacılık ve İslamcılığın karmaşık bir bütünü olarak, batı kaynaklı ulusçuluk ve liberalizm fikirlerinin baskısı altında, Batılı “modern”i İslam ile uyumlu kılma çabası olarak değerlendirir. Bu dönem reformcuları için İslam, kadınların durumunun tartışılabilceği tek meşru zemin olmuştur.⁶³⁵

Bu dönemde, Tanzimat düşüncesi içindeki batıcı gruba muhalif olarak beliren Genç Türkler, toplumda kadın imajıyla ilgili bu çatışmayı fark ederek, kadın dernekleri kurmuş ve kadınlara konferanslar verdirerek ve sorumluluk yükleyerek kendi “kadın imajlarını” topluma mal etmeye çalışmışlardır.⁶³⁶ Tanzimat döneminde batıcıların, kadını simgesel bir araç ve ataerkil modernliklerinin göstergesi olarak gördükleri - Batılı normlara uygun giyinen, dans eden ve erkeğini en iyi biçimde temsil eden modern ve batılı Türk kadını- söylenebilir.

⁶³⁰ Abadan, 1998, 324.

⁶³¹ Cemil Koçak, “Tek Parti Yönetimi, Kemalizm ve Şeflik Sistemi: Ebedi Şef/Milli Şef”, c. 2, ed. A. İnel, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2001).

⁶³² Kadioğlu, 1998, 91’den aktaran Tamam, 2000, 35.

⁶³³ Ayça Bulut, “Kemalist Dönem Toplumsal Cinsiyet Politikası ve Kadın Hareketi Çerçevesinde Sabiha Sertel Üzerine Bir İnceleme” (Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002).

⁶³⁴ Deniz Kandiyoti, “End Of Empire: Islam Nationalism And Women İn Turkey”, ed. Deniz Kandiyoti, *Women, Islam And The State* (Londra, Mcmillan, 1991).

⁶³⁵ Bulut, *age*, s. 28.

⁶³⁶ Kökalan, *age*, s. 72.

Kadınlar birer eş ve anne olarak, ailenin en önemli rollerinden birini temsil etmekte; aile ise toplumun sağlıklı biçimde gelişebilmesi için önem taşımaktadır. Kadınların eğitim almaları gerekliliğinin başat sebebi, topluma ve devlete faydalı, iyi evlatlar yetiştiren anneler olabilmeleridir. Tanzimat dönemi kadın yazar ve aydınları için de “kadınların en önemli görevi analıktır ve bunun için kadınların eğitim almaları gerekmektedir. İlk Osmanlı kadın yazarlarından Fatma Aliye Hanım, makalelerinde kadının iyi bir eş ve anne olabilmesi için eğitilmesi gerektiğini ve İslamiyet’in bunu mümkün kıldığını belirtir.⁶³⁷ Berktaş⁶³⁸, ulus devletin inşasında etkin olan erkek kadrolar tarafında yapılan reformlar yoluyla, kadının bir simge olarak kullanıldığı ve nesne olmaktan çıkamadığını vurgular.

7.1.2. II. Meşrutiyet Dönemi Aydınlarının Kadın Sorununa Yaklaşımı

Özgürlük ve eşitlik söylemiyle gündeme gelen II. Meşrutiyet, kadın hareketinin de çeşitli kadın dernekleri ve dergileri aracılığıyla örgütlenerek güçlendiği önemli bir dönemdir. Fransız Devrimi’nden etkilenen Genç Türkler’in hürriyet, eşitlik ve adalet söylemleriyle güçlenen “II. Meşrutiyet döneminde ve sonrasında kadınlar, savaşta giderek parçalanmış imparatorluğun koşulları ve Genç Türkler’in yaydığı ulusçu düşüncelerin etkisiyle “yurttaşlar” haline gelmiş ve bu durumu bilinçli bir talebe dönüştürmüşlerdir.⁶³⁹ Bu dönemde kadınlar, açıkça feminist özlem ve istemler dile getirdiklerini ortaya koyarak Jön Türkler döneminde hiç de yabana atılmayacak bir kadın hareketinin varlığını göstermektedirler. Şirin Tekeli, II. Meşrutiyetle birlikte başlayan birinci dalga Osmanlı kadın hareketinin, 1980 sonrasında oluşandan daha etkili bir hareket olduğunu ifade etmektedir.⁶⁴⁰ Osmanlı’da feminizmin Türk ulusçuluğuna paralel bir süreç izlemiş olduğunu ve Türk ulusçu ideolojinin, kadının kurtuluşunu geniş bir toplumsal devrimin önkoşullarından biri olarak kabul ettiğini belirten Berktaş ise, Genç Türklerin kadın-erkek eşitliğini savunan görüşlerinin, bir taraftan Osmanlı feminizminin önünü açarken, diğer taraftan da kadınların bağımsız

⁶³⁷ Bulut, *age*, s. 27.

⁶³⁸ Fatmagül Berktaş. “Cumhuriyetin 75 Yıllık Serüvenine Kadınlar Açısından Bakmak”, ed. A. Berktaş Hacımırzaoğlu, *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler* (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998).

⁶³⁹ Kadioğlu, 2001, s. 97.

⁶⁴⁰ Şirin Tekeli, “1980’lerde Türkiye’de Kadınların Kurtuluşu Hareketinin Gelişmesi”, *Birikim*, s. 3, (Temmuz 1989-b): 34-41.

bir kimlik oluşturma perspektiflerini de engelledikleri ve “İslami Ataerkilin yerini Batılı Ataerkilin” aldığı eleştirisini getirir.⁶⁴¹

Kadının toplumsal hak ve hürriyetleriyle ilgili olarak Tanzimat’la beraber başlayan tartışmalar, II. Meşrutiyet ve sonrasında, farklı siyasal görüşlere sahip aydınlar arasında yoğun biçimde ele alınır.⁶⁴² Osmanlı modernleşme hareketinde, farklı siyasal görüşleri barındıran gruplarca, Tanzimat’tan itibaren kadın hareketine yaklaşım, çeşitlilik göstermektedir. Kadın cinselliğinin ve davranışlarının kontrolü, düşünce akımlarının kendilerini tanımlamasında, yani birbirleri arasındaki sınırları belirlemede temel gösterge olarak kullanılmıştır.⁶⁴³ Jön Türkler, kadının konumunu, İslamcılık, Batıcılık ve Türkçülük şeklinde adlandırılan ideolojik temelli farklı düşünce akımlarıyla, düşünsel planda incelemeye çalışırlar.⁶⁴⁴

Göle,⁶⁴⁵ II. Meşrutiyet döneminin belirgin bu üç önemli düşünce akımının, İslamcı, Batıcı ve Türkçü görüşlerin, imparatorluğu ihya etmek için ideolojik temellerini tanımlarken kadınlara ilişkin tavırlarıyla birbirlerinden ayrıldıklarını ifade eder.

Batıcılar, kadının toplumsal durumundan memnun olmayıp; Batılı medeniyetleri örnek almak istemektedirler. **İslamcılar**, ise, İslâmi ve toplumsal gelenekleri savunarak, Batı’nın örnek alınması fikrine, karşı tutum içindedirler. **Türkçüler**, bu iki grubun fikirlerini göz ardı etmeden, eski Türk geleneklerine dayanarak adeta

⁶⁴¹ Berktaş, 1998.

⁶⁴² Konuyla ilgili Bknz. Emine Nureşan Dinç, “Son Dönem Osmanlı Aydınlarının Kadının Toplumsal Hak ve Hürriyetlerine Bakışları” (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001).

Leyla Kaplan, “Cemiyetlerde ve Siyasi Teşkilatlarda Türk Kadını (1908–1960)” (Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü, 1992).

Hilal Muzoğlu, “Feminist Söylem Açısından Türk Kadını” (Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004).

Ayşegül Başbuğu, “Cumhuriyet Öncesi ve Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Kadın Sorunu ve Yayın Dünyası, Halide Edib Örneği” (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1991).

Meral Apak, “1980–90 Arası Türkiye’de Kadın Hareketinin Gelişim Süreci ve 2000’lere Yansıması: Farklılıklar, Tartışmalar, Ayrışmalar” (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004).

Bulut, 2002.

⁶⁴³ Bulut, *age*, s. 26.

⁶⁴⁴ Serpil Çakır, “II. Meşrutiyet Devri Kadınların Aile Arayışı”, *Sosyo- Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi*, c. 1 (Ankara: T.C Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, 1992): 239.

⁶⁴⁵ Nilüfer Göle, *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme* (İstanbul: Metis Yayınları, 1998).

kendi kültürünü yeniden keşfetmeye çalışmaktadırlar. Bunu yaparken de, ne Batı medeniyetinden, ne de İslâmî inançlarından vazgeçmektedirler.⁶⁴⁶

Batıcı aydınlar, ılımlılar ve radikaller olmak üzere iki grupta toplanmaktadır: Celâl Nuri, Tahsin Nahid, Halil Hamid gibi ılımlı isimler, İslâmiyet'in kadınlara geniş haklar verdiğini, uygulamanın yanlışlığı sebebiyle kadınların bu hâle geldiğini, İslâmiyet'in kadınlara verdiği hakların, Hristiyan Batının kadına verdiklerinden daha fazla ve iyi olduğunu savunurlarken, Salâheddin Asım gibi radikal batıcılar, kadının içinde bulunduğu durumun sebebinin din olduğunu savunurlar.⁶⁴⁷

İslamcılar ise –ılımlı Batıcılar'la benzer biçimde- İslam'ın yanlış anlaşıldığı ve yaşandığını savunurken, İslâmiyet'e göre ailede kadın ve erkeğin eşit olduğunu belirtirler.⁶⁴⁸ İslamcılar, batının yalnız teknik bilgisinin alınmasını ve bu teknik reform gerçekleşirken İslam'dan kesinlikle uzaklaşılmasının gerekliliğini vurgularlar. İslamcılar için örtünme, çok eşlilik ve boşanma konuları temel konular olmuştur.⁶⁴⁹ Bulut'un belirttiği gibi,⁶⁵⁰ İslamcılara göre düzenin karşısında olan cinselliğin kendisi değil, kontrol altında tutulamayacak olan “şehvet”tir ve akıl erkeklere atfedilen nitelikken, şehvet kadınlara atfedilir ve bu nedenle kadınların cinselliğinin yani şehvetin İslam devleti tarafından denetlenmesi zorunludur. Batıcılar içim modern toplum olabilme, batı medeniyetine dâhil olabilmenin yolu, kadınların eğitim ve çalışma hayatına girerek, toplum hayatına katılabilmeleriyle mümkündür. Batıcılar, sağlıklı topluma nasıl ulaşılabilir sorusuna cevap olarak, kadın davranışlarının ve cinselliğinin kontrolünü, eğitilmiş kadınlara bırakmayı çözüm olarak görmüştür. Görüldüğü gibi, hem İslamcılık hem de Batıcılık, kadın cinselliğinin denetim altında tutulması gerektiğini düşünmekte ve toplumun sağlığını ve sürekliliğini, kadın cinselliğinin kontrol edilmesinde ve bilinçli anneler yaratılmasında görmektedir.⁶⁵¹

⁶⁴⁶ Kurnaz, 1995. Konuyla İlgili Bknz. Apak, 2004.; Bulut, 2002.

⁶⁴⁷ Kurnaz, *age*.

⁶⁴⁸ Ziyâeddin Fahri Fındıkoğlu, “Tanzimat'ta İçtimâî Hayat”, *Tanzimat-1* (İstanbul, 1940): 654'den aktaran Kurnaz, 1995.

⁶⁴⁹ Kandiyoti, 1991, s. 10.

⁶⁵⁰ Bulut, *age*, s. 30.

⁶⁵¹ Bulut, *age*, s. 31.

İslamcılık ve Batıcılık düşüncelerinin yanı sıra, bu iki düşünce akımını ulus fikrinde uzlaştırmayı amaçlayan Türkçülük, II. Meşrutiyet döneminde etkindir. Ulusal kimliği İslam merkezli kurgulamayan ve Rusya'dan Osmanlı topraklarına gelen Tatar entelektüellerin etkisi ile de şekillenen Türkçülük, aralarında Ziya Gökalp, Halide Edip Adıvar, Mehmet Emin Yurdakul gibi isimlerle II. Meşrutiyet'in getirdiği özgürlükçü ortam içinde kendi organizasyonları olan Türk Ocağı'nı kurmuşlardır.⁶⁵²

Türkçü aydınlar da, İslâmiyet'in kadın sorununa yaklaşımı konusunda olumludurlar. Ziya Gökalp, kadınların hakir görülmesinin sebebinin Kuran'ın ilkeleri değil, onu yanlış tefsir edenlerin sözleri olduğunu belirtir.⁶⁵³ Ancak bununla birlikte Türkçüler, İslâmiyet'ten önce de Türk geleneğindeki kadın ve erkek eşitliğine vurgu yaparlar. Özellikle Ziya Gökalp, Türk ailesinin pederşahi olmadığı görüşündedir.⁶⁵⁴ Ona göre, Türkler hem demokrat, hem de feminist idiler.⁶⁵⁵ Devlet yönetiminde, hakanın yanında hatunun sözü de geçerliydi. Kadınlar, doğrudan hükümdar, kale muhafızı, vali ve sefir olabilmekteydi. Eski kavimler arasında hiç bir kavim kadınlara Türkler kadar değer vermemiştir. Buna rağmen, daha sonraki tarihlerde Yunan ve İran etkisiyle kadınlarımız esir olmuşlardır. Türkçülük akımı doğunca, feminizm de kendiliğinden doğmuştur.⁶⁵⁶

Bu akımın en önemli entelektüellerinden Ziya Gökalp, ulus devleti gerçek toplum olarak görmekte; Batı bilimine teknolojisine ulaşmak, bunun yanında Türk kültürünü korumak gerektiğini savunur.⁶⁵⁷ İslam öncesi Türk toplumunda kadın erkek eşitliğine referans veren Gökalp, eski Türklerin en esaslı şiarı feminizmdir” demektedir.⁶⁵⁸ Eski Türk ailesi tek eşlilik esasına dayanır ve kadın özgürdür. Gökalp'e göre kadınların ezilmişliği Türklerin İslam'ı kabul etmeleriyle ve yozlaşmış İslam'ın sonucunda ortaya çıkmıştır. Türkçüler için de kadının aile ve toplumsal hayattaki

⁶⁵² Bulut, *age*, s. 31.

⁶⁵³ Müjgân Cunbur, “Ziya Gökalp ve Kadın”, Türk Kültürü, s. 36 (Ekim 1965): 959-965'den aktaran Kurnaz, 1995.

⁶⁵⁴ Ziya Gökalp, “Türk Ailesinin Bünyesi”, Yeni Mecmua, c. 1, s. 23 (13 Kânunievvel 1917): 441-446'dan aktaran Kurnaz, 1995.

⁶⁵⁵ Ziya Gökalp, “Aile Ahlâkı - II”, Yeni Mecmua, c. 1, s. 11 (20 Eylül 1917): 201-206'dan aktaran Kurnaz, 1995.

⁶⁵⁶ Ziya Gökalp, “Türkçülüğün Esasları”, haz. Mehmet Kaplan (İstanbul, 1976): 158-163; Ziya Gökalp, “İçtimaiyat: Aile Ahlâkı-I”, Yeni Mecmua, c. 1, s. 10 (13 Eylül 1917): 181-186; Cunbur, *age*, 959-961'den aktaran Kurnaz, 1995.

⁶⁵⁷ Göle, 1998, s. 69.

⁶⁵⁸ Bulut, *age*, s. 32.

durumu, toplumun diğer alanlarındaki durumun önemli bir göstergesidir ve bu nedenle toplumun refahı için ailenin, ailenin refahı için ise kadınların eğitilmesi gerekmektedir. Kadınların davranışlarının kontrolü dinle ya da kendi iradeleriyle değil, ulusun çıkarlarına uygunlukla belirlenecektir.⁶⁵⁹

Gökalp, ırklar ve milletlerin eşitliğinden sonra üçüncü sırada kadın erkek eşitliğinin gereğine dikkat çeker.⁶⁶⁰ Feminizm, zaten kadının erkekle eşitliği demektir. Erkek, sosyal hayatta daha etkin olarak bulunduğundan şahsiyeti daha çok gelişmiştir. Erkek, vatani ve mesleki ahlâkta kadının üstündedir. Kadın bu konularda erkeğe ne kadar benzerse, o kadar yükselecektir. Fakat erkek ihtiraslıdır, cinsî ahlâk ve aile ahlâkı bakımından, kadının gerisindedir. Kadın da bu konuda erkeği kendine benzetmeye çalışmalıdır.⁶⁶¹ Gökalp, İslâmiyet'in kadına verdiği hakları kabul etmekle birlikte, onun gönlü eski Türk kadınının mevkiindedir. O, eski Türklerde kadına Müslümanlıktan daha çok hak tanıdığını düşünmektedir. Buna rağmen kadının içinde bulunduğu durumun sorumlusu İslâmiyet değil, gelenek hâline gelen Bizans ve İran kurallarıdır. Bu kuralların temizlenmesinden sonra, Batı, İslâm ve Türk kültürlerinin sentezi yapılarak mesele çözümlenebilecektir.⁶⁶²

Türkçülük düşüncesinde, toplumun en önemli unsuru aile, ailenin en önemli ögesi ise, -evin reisi olan kocasına- iyi bir eş ve -topluma yararlı bireyler yetiştirmekle yükümlü- eğitimli bir anne olarak kadındır. Kadın, aile içindeki önemi dışında birey olarak görülmez. Önemi, aile ile tanımlanır.⁶⁶³

Meşrutiyet aydınları, genel olarak İslâmiyet'in kadınlara çok geniş haklar verdiğini, ancak Bizans ve İran etkisiyle bunların uygulanamadığını savunmuşlardır. Bu genel görüşü pek benimsemeyen iki grup vardır: Biri, toptan Batılılaşma taraftan olan Abdullah Cevdet ve Salâheddin Asım gibi, kadının içinde bulunduğu durumun sorumlusu olarak dini görenler; diğeri de, Gökalp gibi İslâm öncesi dönemi, Türk

⁶⁵⁹ Bulut, *age*, s. 33.

⁶⁶⁰ Ziya Gökalp, "Yeni Türkiye'nin Hedefleri" (İstanbul: Hikmet Tanyu'nun incelemesiyle, 1974): 33–41; Ziya Gökalp, "Makaleler-X", haz. Şevket Beysanoğlu (İstanbul. 1980): 66'dan aktaran Kurnaz, 1995.

⁶⁶¹ Ziya Gökalp, "Aile Ahlâkı, Şövalye Aşkı ve Feminizm", Yeni Mecmua, c. 1, s. 19 (15 Teşrinisânî 1917): 361-364'den aktaran Kurnaz, 1995.

⁶⁶² Kurnaz, *age*.

⁶⁶³ Bulut, *age*, s. 32.

kadınlığının “asr-ı saadet”i olarak düşünenler.⁶⁶⁴ Meşrutiyet döneminin belirgin fikir akımları: İslamcılık, Batıcılık ve Türkçülük; kadınlara öngördükleri bir düzen içinde bir özne değil, biçimlendirilecek bir nesne olarak bakmışlardır.⁶⁶⁵

7.1.2.1. II. Meşrutiyet Dönemi Aydınlarının Kadınların Eğitimine Yaklaşımı

Tanzimat'la birlikte eğitim alanında da Batı'yı örnek alan yeniliklere gündeme geldi ve bu doğrultuda Türk kadınına eğitim imkânlarının büyük ölçüde Tanzimat'la tanındığı söylenebilir. Tanzimat'tan önce eğitim kurumu olarak sıbyan ve enderun mektepleri ile medreseler bulunuyorsa da kadınlar sadece sadece sıbyan mekteplerinden yararlanabilmekteydi. Sadece, idareci ve aydın kesimden kimselerin kızları, ailelerinin desteği ile özel dersler alabilmekteydi.⁶⁶⁶

Eğitim alanında yaşanan en çarpıcı gelişme, Fransa'nın Duruy Kanunu'ndan (1867) etkilenecek hazırlanan 1869 Maarif-i Umumiye Nizamnâmesi'dir.⁶⁶⁷ Maarif-i Umumiye Nizâm-nâmesi ile Osmanlı devletinde kızlar için öğretmen okulu açılması, rüşdiye sayısının artırılması kararı alındı.⁶⁶⁸ Bu nizâm-nâmeden sonra ilköğretim mecburiyeti ilk kez Kanun-i Esasi'de (1876) yer aldı. Bu konunun Avrupa ülkeleri anayasalarında da bu yıllarda yer alması dikkat çekicidir.⁶⁶⁹ Bununla birlikte, kadın sağlığına yönelik olarak ebe mektebi ve kızları üretime katmak amacıyla ise sanayi mektebi de açılmıştır.

Dönemin aydınları, var olan okulların kalitesinin çok düşük olduğu ve kalitenin yükseltilmesi konuları üzerinde durmuş, genel olarak kadının eğitimini savunurken, bu eğitimin amacı, kapsamı ve süresi konusunda tartışmışlardır. Kadın Eğitimine hükümetçe yeterli ödenek ayrılmamakta, eğitime ayrılan ödeneğin çoğu erkek

⁶⁶⁴ *age*.

⁶⁶⁵ Kadioğlu, 1998, s. 93.

⁶⁶⁶ Konuyla ilgili bkz. Şefika Kurnaz, “Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını (1839–1923)” (Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1988).; Kurnaz, 1995. Hacer Erdoğan, “Tanzimat Dönemi (1839–1876) Osmanlı Toplumunda Kadının Sosyal Değişimi” (Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1999).

⁶⁶⁷ İnci Enginün, “Feminizm”, Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, c. III (İstanbul: 1979): 186.

⁶⁶⁸ Bayram Kodaman, Abdülhamid Devri Eğitim Sistemi (İstanbul: 1980), 55.

⁶⁶⁹ Kodaman, *age*, 110–115, 121.

okullarına verilmektedir.⁶⁷⁰ II. Meşrutiyet dönemi gazete ve dergilerinde, bunlar gibi kadın eğitiminin ihmal edildiğini dile getiren çok sayıda yazı yayınlanmıştır.⁶⁷¹

Batıcılar, kadınların da en az erkekler kadar eğitim görmesini savunurlar. Abdullah Cevdet'e göre, kadının eğitimi, toplumun geleceği için şarttır çünkü çocukların ilk eğitiminde babaların oynadığı rol zayıftır ve beşikten itibaren, terbiyeyi anneler başarmaktadır ve başarmalıdır.⁶⁷² Celâl Nuri'ye göre, kadının birinci görevi aile ile ilgili olduğundan, ona erkekten ayrı bir eğitim vermek gerekmektedir: "Şimdilik siyasi kadınlar, teknisyen kadınlar pek o kadar lâzım değildir. Her şeyden evvel valideye, zevceye, mürebbiyeye, ensâl-i âtiyyeyi (gelecek nesilleri) yetiştirecek kadınlara muhtacız. İşte mesele bundan ibarettir." Kadın, her şeyden önce bir terbiyeci ve pedagoğdur. Ona öncelikle iyi nesillerin nasıl yetiştirileceği öğretilmelidir. Kadınlara verilecek eğitimde milletimizin gerçeklerine dikkat etmelidir. Şimdiye kadar uygulanan Avrupa terbiyesi olumlu sonuç vermemiştir. Yabancı mürebbiyeleri ve okullar aracılığıyla verilen terbiye, milli amaçlardan uzaktır. Oysa, yapılması gereken, milli amaçlara ulaşacak yolu bulmaktır. Okul meselesini halletmek kolaydır. Asıl zor olan, toplumda ve ailede verilenleri halletmektir. Bu konunun çözümü için, babaların da çocuk yetiştirmede annelere yardımcı olmaları gerekir.⁶⁷³ Tefik Fikret ise, kadının eğitimden yoksun kalmasıyla hem erkeklerin, hem de toplumun büyük zarar göreceğini belirtir: "Kızlarını okutmayan bir millet, oğullarını mânevi öksüzlüğe mahkûm etmiş demektir, hüsrânına ağlasın !"⁶⁷⁴

Batıcılar, erkekler ve gayri müslim kızlar yanında müslüman kızların da Avrupa'ya eğitime gönderilmesini savunurlar. Hükümetin 1911 yılında gayri müslim kızları bir

⁶⁷⁰ Hüseyin Kâmi bu konuda şunları söylüyor: Eğer Müslüman kadınlar, siyasete kendini kaptırmış erkeklerden bir şey bekliyorlarsa yanılıyorlar. Hükümet, topa, tüfeğe verdiği paranın bir kısmını da eğitime ayırmalıdır. Toplam 1 600 258 000 kuruş olan Osmanlı devlet vergilerinin % 67'sini erkekler, % 33'ünü kadınlar ödemektedir. Oysa resmi istatistiklere göre, hükümetin kız okullarına 1 328 600 kuruş, erkek okullarına da 56 905 060 kuruş harcadığı anlaşılmaktadır. Aradaki farkın ne kadar büyük olduğu ortadadır. Üstelik bu rakamlara askeriye bütçeleri dâhil değildir. Hüseyin Kâmi, "Kadınlığın Mevkii", *Zekâ*, c. 1, s. 1 (5 Mart 1328): 7-9'dan aktaran Kurnaz, 1995, 39.

⁶⁷¹ Bedirhan Paşaoğlu Abdurrahman, "Rûh-ı Nisa", *İctihad*, c. 1, s. 1 (Eylül 1904): 10-11. Kadın eğitiminin yetersizliğinden söz eden diğer yazılar için bkz. La'lî (Riimuz), "Kadın", *İctihad*, c. 11, s. 36 (1 Kânunievvel 1327): 920-923; Mehmet Ali Zihni, "Terbiye-i Nisvân", *Rübâb*, c. 11, s. 58 (2 Mayıs 1329): 238-240'dan aktaran Kurnaz, 1995, 39.

⁶⁷² Şükrü Hanoğlu, *Bir Siyasal Düşünür Olarak Doktor Abdullah Cevdet ve Dönemi* (İstanbul: 1981): 173-174'dan aktaran Kurnaz, 1995, 39.

⁶⁷³ Celâl Nuri, 119-126'dan aktaran Kurnaz, 1995, 39.

⁶⁷⁴ Taşkıran, *age*, 48'den aktaran Kurnaz, 1995, 39.

aylık öğrenim için Avrupa'ya yolladığı halde, müslüman kızları bu haktan yoksun etmesini şiddetle eleştirirler. Mehmed Hadi bu konudaki görüşlerini şöyle dile getirmiştir: Meşrutiyetin ilânından beri Türkiye sosyal hayatta Rusya Müslümanları kadar bile ilerleyemedi. Rusya Müslümanları kızlarını Rus okullarında, hatta İsviçre'de bile okutuyorlar. İlim Çin'de bile olsa alınız diyen İslam'a rağmen, biz kızlarımızı değil Çin'e, Japonya'ya, burnumuzun dibindeki Avrupa'ya bile yollayamıyoruz.⁶⁷⁵

İslamcılar, kadının ilim öğrenmesinin dine aykırı olmadığını savunurlar. Esasen, din kadına da, erkeğe de ilim öğrenmeyi farz kılmıştır.⁶⁷⁶ Şeyhülislâm Musa Kâzım Efendi'ye göre, kızların liseden sonra öğrenime devamları, onların asıl görevi olan anneliği engelleyeceğinden doğru değildir. Ancak, öğrenimlerine evlerinde devam etmelerinde dini bakımdan bir sakınca yoktur.⁶⁷⁷

Mahmud Esad'a göre, uzun süren tesettür tartışmaları etrafında dönüp durmak havanda su dövmek gibidir. Çözümlemesi gereken asıl konu, kadınlarımızın eğitim ve öğretimidir. Allah'ın emri, Peygamber'in sünneti de budur. Bugüne kadar hiç bir şey yapılmadı. Anaları tedavi eden bir kadın doktor mu yetiştirildi? Bunun gibi çok mesele vardır. Aslında şeriatın verdiği hakları öğretmekle meselelerin çoğu çözülecektir.⁶⁷⁸

Fatma Aliye'ye göre, iyi bir eğitim için alaturka ve alafranga eğitimin birlikte verilmesi gerekir. Kız çocukları bir yandan kültürlü ve terbiyeli yetiştirilirken, diğer yandan öğrendiklerini hayatta kullanabilecek erişkinler olarak yetiştirilmelidirler. Kadın eğitildikten sonra çalışma hayatına girerse kendini daha güvende hisseder, gelecekte emin olur, üstelik evlilik konusunda da daha sağlıklı kararlar alabilir.⁶⁷⁹

⁶⁷⁵ Mehmed Hadi, "Avrupa'ya Talebe L'zâmı", *Mehtab*, c. 1, s. 8 (29 Ağustos 1327- 18 Ramazan 1329): 89–9'den aktaran Kurnaz, 1995, 41.

⁶⁷⁶ Musa Kâzım, "Hürriyet-Müsâvât-İh", *Sırât-ı Müstakim*, c. 1, s. 3 (Ağustos 1324): 36-37; Fatma Aliye, "Kadın Nedir?", *Yeni Mecmua*, c. 1, s. 21 (29 Teşrinisânî 1917): 417; Mübeccel Kızıltan, "Öncü Bir Kadın Yazan Fatma Aliye Hanım", *Journal Of Turkish Studies-Türklük Bilgisi Araştırmaları* (Harvard: Fahir İz Armağanı, 1990): 14, 304'den aktaran Kurnaz, 1995, 41.

⁶⁷⁷ Kâzım, *age*, 36-37'den aktaran Kurnaz, 1995, 41.

⁶⁷⁸ Mahmud Esad, "Nisâiyyât: Tesettür-i Nisvan Meselesi Hakkında Son Söz", *Sebilürreşad*, c. XI, s. 279 (Kânunısânî 1329): 289-290'dan aktaran Kurnaz, 1995, 41.

⁶⁷⁹ Kızıltan, *age*, 295, 286, 297'den aktaran Kurnaz, 1995, 41.

İslamcılar, kızların öğrenim için Avrupa'ya gönderilmesi fikrine şiddetle karşı çıkmışlardır. Mehmet Fahreddin, müslüman kadınların ancak müminlerle görüşebileceğini, gayri müslimlerle evlenmelerinin yasaklandığını belirtildiğini söylediği Nur süresindeki bir ayete dayanarak, Avrupa'ya gönderilecek kızların ahlâkının bozulacağını savunur.⁶⁸⁰

Türkçüler ise eğitimde, kız ve erkeklere fırsat eşitliği verilmesini isterler. Ziya Gökalp, sürgünde bulunduğu Malta'dan kızına gönderdiği mektupta şunları yazmıştır: Peki, yeni hayat ne zaman başlayacak? Ne zaman ki, kadınlar da erkekler kadar öğrenim görerek toplumun yönetimindeki rollerini oynamaya başarlarsa.⁶⁸¹

Türkçüler, İslâm'ı öne sürerek kadınları eğitimden yoksun bırakanlara karşı, yine İslâm'a dayanarak kadınların eğitim hakkını savunurlar: İlim, ayet ve hadislerle kadın ve erkek ayırımı yapılmaksızın herkese emredilmiştir. Kadınları cahil bırakmaya çalışanlar ne büyük günah içindedirler. Baba, işiyle uğraşırken, anne de çocuklarını eğitmek, onların dersleriyle ilgilenmek zorundadır. Bilmeyen bir anne nasıl öğretebilir? Kimsesiz bir kadın, dışarıdaki işlerini nasıl görebilir? Hz. Peygamber zamanında Hz. Aişe, Hz. Fatıma, o dönemin birçok erkeğinden daha bilgilidir.⁶⁸²

Halide Edib'e göre örnek alınması gereken İngiliz ve Amerikan eğitim sitemidir. Türk kadınları, İngiliz ve Amerikalılar gibi ciddi ve metin mürebbiyeler tarafından yetiştirilmelidir çünkü onlar eğitilirken kadınlıklarını kaybetmezler evlerinde de iyi birer hanımdırlar. Ayrıca, kadın ve erkek için ayrı eğitim verilmesini kabul etmez.⁶⁸³ Halide Edip, fahri müfettiş olarak İstanbul vakıf ve kız okullarının durumunu inceleyerek hazırladığı raporda karma eğitimin ve hanım hocalardan ders alınmasının çalışma şevkini artırdığını belirtmektedir. O, karma eğitimin, meşru bir rekabete imkân hazırlaması yanında medeni bir ilişki tarzının yerleşmesine de yol açacağına inanır.⁶⁸⁴

⁶⁸⁰ Mehmed Fahreddin, “Feminizm Meselesi Münasebetiyle-V”, Sebilürreşad, c. XVIII, s. 200 (Haziran 1328): 337–339’dan aktaran Kurnaz, 1995, 43.

⁶⁸¹ Uriel Heyd, Türk Ulusçuluğunun Temelleri, çev. Kadir Günay (Ankara: 1979), 112.

⁶⁸² “Kızlarımızı Okutalım”, *Halka Doğru*, s. 18 (8 Ağustos 1329): 130–141’den aktaran Kurnaz, 1995, 44.

⁶⁸³ İnci Enginün, Halide Edib'in Eselerinde Doğu-Batı Meselesi (İstanbul: 1978), 402–408.

Isabel Fry, “Kadınlar İçin”, Tanin (31 Teşrinievvel 1324–13 Teşrinisâni 1908): 2’den aktaran Kurnaz, 1995, 44.

⁶⁸⁴ Özden, 178-179’den aktaran Kurnaz, 1995, 45.

Halide Edip, kızlar ve erkekler için ayrı eğitimi doğru bulmazken, Necmeddin Sadık ise eğitimde kadınlarla erkekler arasında ruhi ve sosyal farkların göz önünde bulundurulmasını ister. İbtidailerde karma eğitim olabilir. Ancak, ondan sonra kızlar kız okullarında hem zevce ve annelik eğitimi almalı, hem de sosyal hayata hazırlanmalı, gerektiğinde genel işlerde çalışabilecek şekilde eğitilmelidir. Kız öğrencilere iyi bir psikoloji ilmi, çocuk yetiştirme ilmi, çocuk sağlığı gibi bilgiler verilmelidir. Bu konuda geliş güzel yapılan çeviriler yeterli değildir.⁶⁸⁵

Edhem Nejad, okullarda kızlara ve erkeklere hemen hemen aynı program uygulandığı için kızlarımızın “süslü hanım” olarak yetiştirildiklerinden yakını. İyi bir ev hanımı ve eş olamayan kızlarımızın evlilik hayatlarında da mutlu olamadıklarını belirtir. Bunu önlemek için, bütün kız ilkokulları “Ziraat ve Ev Kadınlığı Mektebi” hâline getirilmeli, onlara bağımsız programlar uygulanmalı, temel ev bilgileri, halıcılık, sütçülük gibi bilgiler verilmelidir. Kız ilkokullarının yanı sıra kurulacak “Seyyar Kadınlık Mektepleri” bütün ülkeyi dolaşarak hizmet vermelidir.⁶⁸⁶

İbrahim Alaaddin, İstanbul'da sayılan 5 olan kız sultanilerinin kız sanayi mektebine dönüştürüleceği haberi üzerine yazdığı yazıda, bu sayının İstanbul için fazla olmadığını, kız sultanilerinin amacının kültürlü, şahsiyetli hanımlar yetiştirmek olduğunu ifade eder. Oysa sanayi mekteplerinin amacı beceri sahibi hanımlar yetiştirmektir. Onları istihdam edecek fabrika bile bulunmadığı için zamanla öğrendiklerini de unutacaklarından, şu anda sultanilere daha çok ihtiyaç bulunmaktadır.⁶⁸⁷

Kızların yüksek öğrenim görmesinden yana olan Ahmet Ağaoğlu ise, Berlin Üniversitesi'nde kız öğrencilerin erkek öğrencilerle birlikte derse girdiklerini, onların ciddi, metin ve tabii halleriyle erkek öğrencilerin dikkatini bile çekmediğinden söz

⁶⁸⁵ Necmeddin Sadık, “Terbiye Meselesi ve Genç Kızların Terbiyesi”, *Yeni Mecmua*, c. 1, s. 1 (12 Temmuz 1917): 15–16'dan aktaran Kurnaz, 1995, 45.

⁶⁸⁶ Mustafa Ergun, “II. Meşrutiyet Devrinde Eğitim Hareketleri (1908–1918)” (Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi, 1978), 136–146'dan aktaran Kurnaz, 1995, 46.

⁶⁸⁷ İbrahim Alaaddin, “Kız Sultanileri Hakkında”, *Türk Kadını*, c. 1, s. 14 (132 Kânunievvel 1334): 210–212'den aktaran Kurnaz, 1995, 47.

ederek, Alman kız öğrencilerini bu tavırlarıyla Türk kızlarına örnek olarak gösterir.⁶⁸⁸

Kadınlar Dünyası adlı dergide, kadınların eğitimiyle ilgi pek çok konu ele alınarak, hükümetin dikkati bu konuya çekilmeye gayret edilmiştir. Dergide ele alınan dönemin güncel konularından örnekler sıralanabilir. Okullar, Balkan savaşı sebebiyle hastaneye çevrilmiştir. Savaş sonrasında erkek okulları hızla eğitime dönerken, kız okulları konusunda yavaş davranılması eleştirilmiştir.⁶⁸⁹ Kimsesiz kız çocuklarının eğitimi için, erkek çocuklara yapıldığı gibi bir Dârüşşafaka açılması gündeme getirilmiş, bu konuda girişimlerde bulunulmuştur.⁶⁹⁰ Eğitimde cinsiyet ayrımı yapılmamalıdır. Cinsler arasında rekabete yol açacağı için karma eğitim yararlıdır.⁶⁹¹

Kadınlar Dünyası'nın dile getirdiği önemli konulardan birisi de kadınlara yüksek öğrenim hakkı verilmesidir.⁶⁹² Mücadele sonunda yüksek öğrenimin kapıları kızlara açılır (12 Eylül 1914).⁶⁹³ Artık, edebiyat, matematik, tabii bilimler dallarında eğitim görebileceklerdir. Fakat bu sınırlandırma da eleştiri konusu olur. Tıp ve hukuk alanının da kadınlara açılması istenir.⁶⁹⁴

Farklı politik duruşa sahip aydınların genelde, kadınların eğitimine karşı olmadıkları söylenebilir. Kurnaz,⁶⁹⁵ dönemin aydınlarının kadın eğitimiyle ilgili görüşlerini ve genel durumu şöyle özetler: İslamcıların genel olarak, kadının liseden sonra eğitimine taraftar olmamalarına karşılık, Türkçülerin ve Batıcıların yüksek üniversite kapılarının da kadına açılmasını savunduğu anlaşılmaktadır. İslamcılar, ev hanımlarına yönelik, iyi çocuk yetiştirebilecek anneler için liseye kadar eğitime

⁶⁸⁸ Ağaoğlu Ahmed, “Almanya Seyahati Intibaatından: Alman Kadınlığı”, *Türk Yurdu*, c. VIII, s. 6 (12 Mayıs 1331): 2614-2616'dan aktaran Özden, *age*, 209-210'dan aktaran Kurnaz, 1995, 46.

⁶⁸⁹ A. Celâl, “Kutasî Muamele. Halide Edip Hanımefendiye”, *Kadınlar Dünyası*, s. 109 (14 Eylül 1329): 10'dan aktaran Çakır, *age*, 246.

⁶⁹⁰ Mükerrerrem Belkıs, “Kız Dârüşşafakası”, *Kadınlar Dünyası*, s. 95 (7 Temmuz 1329), l'den aktaran Çakır, *age*, 248; Mükerrerrem Belkıs, “Sevgili Padişahımızın Şefkati: Şefkat Evleri”, *Kadınlar Dünyası*, s. 101 (20 Temmuz 1329): 2-3.

⁶⁹¹ Bintü'l-Halim Seyhan, “Çare-i Terakki”, *Kadınlar Dünyası*, s. 127 (18 Kânunısânî 1329): 3-4'ten aktaran Çakır, *age*, 249; Nebahat, “Mükerrerrem Belkıs Hanım'a”, *Kadınlar Dünyası*, s. 102 (27 Temmuz 1329).

⁶⁹² Mükerrerrem Belkıs, “Millete ve Hükümete Bir Hitabe: Hak İsteriz”, *Kadınlar Dünyası*, s. 86 (28 Haziran 1329): 1; Çakır, *age*, 253.

⁶⁹³ Ulviye Mevlan, “Kadınlık, Maarif Nâzın”, *Kadınlar Dünyası*, s. 131 (15 Şubat 1329): 2; Çakır, *age*, 260.

⁶⁹⁴ Fikret Cemâleddin, “Hukuk-I Nisvan”, *Kadınlar Dünyası*, s. 174 (11 Mayıs 1329): 3-4; Çakır, *age*, 260.

⁶⁹⁵ Kurnaz, *age*, 47.

tarafıtar iken, Batıcılar ve Türkçüler, kadının sosyal hayata girmesini kolaylaştıracak sınırsız bir eğitimden yana olup, kadına yüksek öğrenimin kapılarının da açılmasını savunurlar. Fatma Aliye dışındaki İslamcılar, Batı tarzı eğitime karşı çıkarlarken, Batıcılar ve Türkçüler bu eğitim siteminden yararlanmak gerektiğini düşünürler. Bu konuda Halide Edip İngiliz ve Amerikan sistemini teklif eder. Nitekim kız okulları konusunda İngiliz Sir Fry'in bir rapor hazırlaması da onun aracılığıyla gerçekleşmiştir. Batıcılar Avrupa'ya kız öğrenci gönderilmesini savunurlarken, İslamcılar buna şiddetle karşı çıkmışlar, Türkçüler ise bu konuda sessiz kalmayı yeğlemişlerdir. Ancak, Türkçülerin ısrarla üstünde durdukları konu, kızların kendi toplumlarıyla ters düşmeyecek şekilde eğitilmeleridir. Onlar da İslamcılar gibi, yabancı mürebbiyeler elinde yetişen nesillerin kendi toplumlarına yabancılaştıklarını ve mutsuz olduklarını belirtirler. II. Meşrutiyet dönemindeki tüm bu tartışmalar, hükümetin de desteğiyle olumlu sonuç vermiş, kızlar için yeni okullar açılmış, karma eğitim uygulaması başlamış, yüksek öğrenim imkânı elde edilmiştir.

7.1.3. Tanzimat ve II. Meşrutiyet Döneminde Eğitim Kurumları ve Kadınların Eğitime Erişimi

Tanzimat dönemi kadınlara resmî eğitim verilmesinin başlangıcı olmuştur.⁶⁹⁶ Rüşdiyelerde başlatılan kültürel eğitim, idadilerle sürdürölmek istenmişse de, bu okula olan ilgisizlik yüzünden başarılamamıştır. Rüşdiyelerin devamını sağlamak için kız öğretmen okulu açılmasına ihtiyaç duyulmuş, böylece hanımlara yeni bir meslek sahası da sağlanmış, belki de bu yüzden Türk kadınının resmî olarak çalışma hayatına ilk girişı eğitim alanında olmuştur denilebilir. Kadınların küçük sanayi müesseselerinde çalışmaya başlamaları da, bu dönemdeki sanat mekteblerinin bir sonucu olarak kabul edilebilir.⁶⁹⁷

Tanzimat döneminde kadının eğitimi konusunda başlatılan olumlu çalışmalar, Meşrutiyet döneminde geliştirilmiştir. Meslekî ve kültürel alanda yoğunlaşan eğitim neticesinde belli bir kültür seviyesine ulaşan kadınlar, millî meselelerde aktif rol aldıkları gibi, gazete ve dergiler vasıtasıyla basın hayatında; bir takım dernekler

⁶⁹⁶ Konuyla ilgili Bknz. Figen Aydınör, “Tanzimat Döneminde (1839–1876) Kadın Yaşamındaki Modernleşme” (Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006).

Sibel Dulum, “Osmanlı Devleti’nde Kadının Statüsü, Eğitimi ve Çalışma Hayatı (1839–1918)” (Yüksek Lisans Tezi, Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006).

⁶⁹⁷ Kurnaz, *age*, 125.

vasıtasıyla da sosyal hayatta söz sahibi olmaya çalışacaklardır.⁶⁹⁸ Meşrutiyet döneminde eğitim alanında sağlanan en önemli kazanım, kızlara yüksek öğretim imkânının sağlanmış olmasıdır. Bu yıllarda Batı'daki birçok ülkede kızlara bu hakkın henüz sağlanmamış olması, bunun önemini daha da artırmaktadır.⁶⁹⁹

Dönemin eğitim kurumları ve kadınların bu eğitim kurumlarına erişimi, **ilk ve orta dereceli okullar, mesleki eğitim ve yüksek öğretim** olmak üzere **üç** ana başlık altında incelenebilir.

7.1.4. İlk ve Orta Dereceli Okullar

7.1.4.1. İbtidaiyeler

Osmanlı devleti ilköğretimin önemini erken fark ederek konu ile ilgili çeşitli yasalar çıkarmıştır. Sıbyan mektepleri konusunda en önemli teşebbüs 1869 tarihli Maarif-i Umûmiye Nizamnâmesi'dir. Bu nizâmnâmeğe göre, sıbyan mekteplerine devam mecburiyeti erkekler için 6-10, kızlar için 7-11 yaşları olarak belirlenmiştir. Bir mahalle veya köyde iki sıbyan mektebi varsa bunlardan birisi kızlara ayrılacaktır. Yoksa, yeni bir mektep açılıncaya kadar kızlar da erkeklerin gittiği sıbyan mektebine gidecek, fakat erkeklerden ayrı bir sırada oturacaklardır.⁷⁰⁰ İlk öğretim mecburiyeti 1869 Nizamnâmesi'nden sonra ilk defa olarak 1876 Kanun-ı Esâsi'de anayasa maddesi olarak yer almıştır. Böylece, kız ve erkek öğrenciler için eşit öğretim hukuken mümkün kılınmıştır.⁷⁰¹

II. Abdülhamid devrinde sıbyan mekteplerinin yerini ibtidâi mektepleri almıştır. 1906-1907 yıllarına ulaşıldığında, ülke çapındaki okul sayılarına bakıldığında resmi ve özel toplam 4659 erkek ibtidâisi, 349 kız ibtidâisi, 5073 karma ibtidâi olduğunu görülür.⁷⁰²

⁶⁹⁸ Kurnaz, *age*, 125.

⁶⁹⁹ Kurnaz, *age*, 125.

⁷⁰⁰ Kodaman, *age*, 109; Faik Reşit Unat, Türkiye'de Eğitim Sistemi Gelişimi Tarihine Bir Bakış (Ankara: 1964), 38'den aktaran Kurnaz, 1995, 92.

⁷⁰¹ Kodaman, *age*, 110-115, 121'den aktaran Kurnaz, 1995, 93.

⁷⁰² "1323-1324 Maarif Nezareti İstatistiği", Devlet Salnâmesi (1328): 336-399'dan aktaran Kurnaz, 1995, 93.

Kurnaz, 1988, 22 - 23.

Meşrutiyet dönemine gelindiğinde bu sayı 1913-1914 yıllarına ait istatistiklerde şu şekilde karşımıza çıkmaktadır:⁷⁰³ 4609 erkek, 587 kız, 3977 karma olmak üzere toplam 9173 ibtidâî mektebi. Meşrutiyet döneminde karma ve erkek ibtidâî mekteplerinin sayısında azalma olurken, kız ibtidâîlerinde % 50'ye yalan bir artış olduğunu görülür. Bu artışta, Meşrutiyet yönetiminin kızların eğitime önem vermesi rol oynamıştır.⁷⁰⁴

7.1.4.2. Rüşdiyeler

Kızlara orta öğretim imkânı ilk kez Tanzimat döneminde sağlanmış ve ilk kız rüşdiyesi 6 Ocak 1859 tarihinde İstanbul'un Sultan Ahmet semtinde açılmıştır.⁷⁰⁵ Kız rüşdiyelerinin ders programlarında din bilgisi, ahlâk, nâfi'a bilgisi, Osmanlıca, hesap, sülüs ve rık'a, arapça, farsça, imlâ, tarih, coğrafya, hıyâtet (terzilik) ve nakış gibi dersler bulunmaktaydı.⁷⁰⁶ İlk kız rüşdiyesinin açıldığı 1859 tarihinde İstanbul'da 13 erkek rüşdiyesi vardı. İlk erkek rüşdiyesi 1847'de, yani 12 yıl önce açılmıştı. Kız rüşdiyelerinde nakış dersi dışındaki derslere giren hanım hocalara ilk kez 1873 tarihinde rastlamaktayız.⁷⁰⁷ Dârülmualimât'ın ilk mezunları olan bu hanımlar, aynı zamanda eğitim tarihimizde resmî okuldan yetişerek görev alan ilk kadın öğretmenlerdir. 1887–1888 yılında II. İstanbul'da, 20'si diğer şehirlerde olmak üzere toplam 31 kız rüşdiyesi vardı. Erkek rüşdiye sayısı ise, 20'si İstanbul'da olmak üzere toplam 435 idi.⁷⁰⁸ 1918 yılında ülkede toplam 116 inas (kız) rüşdiyesi olduğunu bilmekteyiz.⁷⁰⁹ 1906-1907 yıllarında toplam 85 kız rüşdiyesi vardır.

Rüşdiye sayısının artışında II. Âbdülhamid dönemi eğitim politikasının rolünü ihmal etmemek gerekir. Bu döneme gelinceye kadar, İstanbul'da sadece 9 kız rüşdiyesi varken, II. Abdülhamid'in 33 yıllık yönetiminde bu sayı 76 yeni okul açılarak 85'e yükseltilmiştir. Bu gelişmeleri değerlendirirken, Tanzimat döneminde açılmış

⁷⁰³ Mustafa Ergun, "II. Meşrutiyet Devrinde Eğitim Hareketleri (1908–1914)" (Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi, 1978), 344-347'den aktaran Kurnaz, 1995, 93.

⁷⁰⁴ Kurnaz, *age*, 93

⁷⁰⁵ Yahya Akyüz, *Türk Eğitim Tarihi* (Ankara: 1982), 117; Unat, *age*, 43. Niyazi Berkes, "Rüşdiyenin İlk Kez 1862'de Açıldığını Söyler" *Türkiye'de Çağdaşlaşma* (İstanbul, 1978): 226'dan aktaran Kurnaz, 1995, 95.

⁷⁰⁶ Devlet Salnâmesi-1294, 393; Devlet Salnâmesi-1295, 259'dan aktaran Kurnaz, 1995, 95.

⁷⁰⁷ Devlet Salnâmesi-1290, 197'den aktaran Kurnaz, 1995, 95.

⁷⁰⁸ Kurnaz, *age*, 95.

⁷⁰⁹ Tarık Zafer Tunaya, *Türkiye'de Siyasal Partiler*, c. 1 (İstanbul, 1984), 476'dan aktaran Kurnaz, 1995, 95.

bulunan Dârümuallimâtın olumlu katkısını göz önünde bulundurmak gerekir. Bu okulun mezunları sayesinde kadın öğretmenlerin sayısı artmış, buna paralel olarak kız rüşdiyele-rindeki öğrenci sayısında da artışlar meydana gelmiştir. Kız rüşdiyelerine gösterilen bu talep, yeni okulların açılmasında da etkili olmuştur.⁷¹⁰

İnas rüşdiyelerinin eleştirilen bir yönü ders programlarıdır ve Edhem Nejad, kız ve erkek rüşdiyelerinin ders programlarının aynı olmasından şikâyetçidir. Ona göre, bir kızın yabancı dil bilmesi, iyi tablo yapması, müzikten, matematikten anlaması çok gerekli değildir. Bu okullarda yetişen kızlar çocuğun eğitimi, beslenmesi ve ihtiyaçlarını iyi bilmeli, eşini memnun edebilmeli, devlete iyi evlat yetiştirebilmeliydi. Oysa bu okullarda verilen bilgiler, mezun olan kızların hayatlarında işlerine yaramamaktadır. Ailede bu bilgiler kullanılamamaktadır. Kızlar, yine ailelerinden gördükleri gibi, geleneksel yöntemlerle annelik ve zevcelik yapmaktadır. Maarif, bu durumun düzeltilmesi için tedbir almalı, kız rüşdiyelerine şu dersleri koymalıdır: Din bilgisi, Osmanlıca, çocuk büyüme ve terbiyesi, sağlık bilgisi, ev idaresi, yemek pişirme, beden eğitimi, hesap, tarih, coğrafya, tıp bilgisi, resim, dikiş dikme ve tamir etme ve yamama, nakış, ütü yapma, -taşra kızları veya belki İstanbul kızları için de bahçıvanlık ve ziraat işleri. Edhem Nejat, kız rüşdiyelerinin kısaca iyi bir anne, eş ve ev kadını/amaç olarak seçmesinden yanadır. Mevcut programların, mezun kızların hayatta işlerine yarayacak şekilde değiştirilmesini istemektedir. Hatta, bunun için, inas rüşdiyelerine öğretmen yetiştiren dârümuallimâtın programlarının da yeniden düzenlenmesi gereğini dile getirmektedir.⁷¹¹

7.1.4.3. İdadiler

Kızlara lise seviyesinde eğitim verme teşebbüsünün ilk örneği olması bakımından önemli olan kızlar için ilk idadi II. Abdülhamid döneminde Münif Paşa'nın nazırlığı sırasında 13 Mart 1880'de açılmıştır.⁷¹² 1911 yılında Aksaray'da İstanbul İnas İdadisi adıyla bir okul açıldı. Okulda şu dersler okutulmaktaydı: Kuran-ı Kerim, din bilgisi,

⁷¹⁰ Kurnaz, *age*, 96.

⁷¹¹ Edhem Nejat, “Kız Mektepleri”, *Sırât-ı Müstakim*, c. VI, s. 156 (Ağustos 1327): 408-409’dan aktaran Kurnaz, 1995, 95.

⁷¹² Ancak, bu idadi ilgisizlik sebebiyle iki yıl sonra kapanmıştır (Unat, *age*, 46; Koçer, *age*, 131). Osman Ergin, ilk kız idadisinin açılış tarihini 1913 olarak vermektedir (*Türk Maarif Tarihi*, c. IV, İstanbul, 1944): 1192’den aktaran Kurnaz, 1995, 100.

ahlâk ve medeniyet bilgisi, Osmanlıca, ecnebi lisanı, hesap, hendese, cebir, tabii bilgiler, sağlık bilgisi, kimya, coğrafya, tarih, kozmografya, el işi, resim, hat, müzik, beden eğitimi, ev idaresi, çocuk terbiyesi, beyaz işleri, ipek işleri, dikiş, biçki, yemek pişirme.⁷¹³ İdadinin ders programına bakıldığında, Edhem Nejad'ın kız rüşdiyeleri için teklif ettiği programın bir bakıma burada uygulandığı söylenebilir. Programda liseli kızların fen, sosyal, matematik dersleri yanında, hayatta kullanabilecekleri dikiş, nakış, yemek, sağlık ve çocuk eğitimi bilgileriyle de donatıldıkları görülmektedir ve ayrıca beden eğitimi ve müzik derslerine de yer verilmiştir. Okulun ders programı erkek sultanîlerine göre daha hafiftir. Bu yıllarda kızlar için yüksek öğrenim bulunmadığından, böyle bir program yeterli görülmektedir. Kız idadileri bu dönemde İstanbul dışındaki şehirlere götürülememiş, bu ancak Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilebilmiştir.⁷¹⁴

7.1.5. Mesleki Eğitim

Kızlara meslekî eğitim verilmesi, Tanzimat döneminde eğitim ve sağlık alanında başlamıştır. II. Abdülhamid döneminde, bunlara ek olarak sanayi dallarında da eğitim imkânı sağlanmıştır. Kızlara verilen mesleki eğitim, sağlık, eğitim ve üretim olmak üzere üç alanda sıralanabilir: Sağlık Alanında; Ebe Mektebi, Hastabakıcılık ve Hemşirelik Kursları, Tıp, Dişçilik ve Eczacılık Eğitimi. Eğitim Alanında; Dârülmualimât, Ana Mektebi, Ev Kadını Mektebi Üretim Alanında; Kız Sanayi Mektepleri. II. Meşrutiyet hareketi, kadınları hemen her alanda üretken görmek istediği için, bunun şartlarını hazırlamak üzere kızlara değişik meslek dallarında eğitim imkânı vermiştir.⁷¹⁵

7.1.6. Yüksek Öğretim

Türk kadını yüksek öğrenim imkânını ilk kez Meşrutiyet döneminde elde etmiş, kızlara yönelik dersler ilk kez İstanbul Dârülfünûnu'nda 5 Şubat 1914 tarihinde başlamış ve bu derslerde kadın haklarının öğretilmesi, ev bilgileri, tabiat, sağlık, tarih, pedagoji gibi konular işlenmiştir.⁷¹⁶

⁷¹³ Ergun, *age*, 381; Ergin, *age*, 1192-1193'den aktaran Kurnaz, 1995, 100.

⁷¹⁴ Kurnaz, *age*, 100.

⁷¹⁵ *age*.

⁷¹⁶ Kurnaz, *age*, 120.

Bu dönemde kızlara güzel sanatlar alanında da yüksek öğrenim imkânı sağlanmıştır. Bu amaçla, 14 Kasım 1914'de resim ve heykel sanatlarını öğretmek amacıyla İnas Sanayi-i Nefise Mektebi kurulmuştur.⁷¹⁷ Kızlar, yine bu dönemde ilk olarak Dârüelhân'a (Konservatuar) devam etme hakkını elde etmişlerdir.⁷¹⁸

Kızların yüksek öğreniminde bir başka önemli olay da, ilk kez bu dönemde üniversitede karma eğitimin başlamasıdır. İnas Dârülfünunu'nda okuyan kızlar, kendilerine verilen eğitimin erkek öğrencilerden daha az olduğunu düşünmektedir. Bu sebeble, Şükûfe Nihal başkanlığında bir öğrenci heyeti maarif nazırı Ali Kemal'i ziyaret etti. Erkeklerle birlikte öğrenim görme isteklerini kabul ettirdiler ve bu uygulama 1918-1919 öğretim yılında gerçekleşti.⁷¹⁹

Bu dönemde kızlara yüksek öğretim kapılarının açılması ve böylece eğitim alanında kadın erkek eşitliğinin büyük ölçüde gerçekleştirilmesi önemlidir. Bu yıllarda Avrupa ve Kuzey Amerika'nın bazı üniversitelerine ya tamamen, ya da bazı şubelerine kız öğrenci kabul edilmediği, ders ve seminer izleyenlerin ise diploma imtihanlarına sokulmadığı⁷²⁰ hatırlanacak olursa, bizdeki bu gelişmenin önemi daha iyi anlaşılacaktır. Özellikle rüşdünü tamamlamış kızların erkeklerle aynı sınıflarda eğitim yapma hakkını elde etmeleri, -1916 yılında tıp fakültesi henüz kız öğrenci kabul etmemekteyse de- güzel sanatlar ve konservatuar eğitiminin kızlara açılması o dönem için büyük bir atılım olarak değerlendirilmelidir.⁷²¹

7.2. Cumhuriyet Dönemi Kadın Hareketi ve Kadın Sorununa İlişkin Genel Durum

Cumhuriyet dönemine baktığımızda, Osmanlı döneminde olduğu gibi, modernleşme girişimlerinin itici gücü, devlettir. Kurtuluş Savaşı sonrasında, yeni rejimin yapısı konusunda bir tercih yapılması gerekiyordu. Bu tercih de, Mustafa Kemal'in

⁷¹⁷ Mektep 1921'de Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi, 1926'da da Güzel Sanatlar Akademisi haline getirilecektir. Unat, *age*, 80a'dan aktaran Kurnaz, 1995, 122

⁷¹⁸ Taşkıran, *age*, 45; Celasin, *age*, 139'dan aktaran Kurnaz, 1995, 122.

⁷¹⁹ Kurnaz, *age*, 122.

⁷²⁰ İlber Ortaylı, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, (İstanbul: 1983), 207'den aktaran Kurnaz, 1995, 124.

⁷²¹ Kurnaz, *age*, 124.

önderliğindeki, modern ulus - devlet biçiminde yapıldı.⁷²² Kadının kamusal hayatta görünürlüğüne ilişkin dev adımlar, modernleşme/ uluslaşma paradigması temelinde gerçekleşmiştir.⁷²³ Berktaş, kadın sorununun, Cumhuriyet öncesinde de milliyetçi projenin bir parçası olduğuna ve hem Osmanlı, hem de Cumhuriyet feminizmine esas renginin verenin bu olgu olduğuna işaret etmektedir.⁷²⁴ Ayşe Kadioğlu da, Batı'da bir süreç olarak yaşanan aydınlanmanın, Türkiye bağlamında bir “proje”ye dönüştürülmüş olduğunu belirtmektedir.⁷²⁵ 34 Kadınlar için ve kendi adlarına söz söyledikleri, taleplerde bulundukları ve harekete geçtikleri bir akımı temsil eden feminizm, söylemin daha geniş bir kesimi kapsayan ve üstelik erkek kardeşlerin kontrolündeki bir proje olan bir ulusal dava içerisine dâhil edilmesiyle, söylemlerinin özgünlüğünü koruma sıkıntısı içerisine düşmüştür. Üstelik bu genel projenin ufku, kadınların isteyebileceklerinin sınırlarına çok fazla tahammül gösteremiyor ve tersine kadınları belli sınırlar içerisinde tutmayı tercih ediyordu.⁷²⁶

Osmanlı İmparatorluğu’nda 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlayan kadın hareketi, kadınların sivil yaşama kabul edilebilme, kamusal alanda yer alabilme ve eşitlik gibi önemli konuları gündeme taşımış ve bu konularda mücadele vermiştir. Cumhuriyet rejimi ile birlikte ise, kadınlara yasal vatandaşlık hakları verilmiştir. Bulut’un belirttiği gibi, “ulusçu bir proje olarak Kemalizm, cumhuriyet kadınlarına, geleneksel ataerkil yerine batılı ataerkili sunmuştur”.⁷²⁷

Zehra Arat,⁷²⁸ Kemalizm’in her türlü sınıf çelişkisini reddettiği gibi, cinsiyet egemenliği kavramını da göz ardı ettiğini belirtmiştir. Aile metaforu, Kemalist dönemde ulusun bir ifadesi olacaktır. Ulusa ilişkin görevler ve duygularla aile

⁷²² Nida Kunu Tamam, “1980 Sonrası Modernleşme Kuramı Çerçevesinde Kadın Sorunu Üzerine Tartışmalar” (Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2000), 33.

⁷²³ Elif Tekin, “1980 Sonrası Türkiye’de Feminizmin Görünümü” (Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007), 26.

⁷²⁴ Fatmagül Berktaş, “Osmanlı’dan Cumhuriyete Feminizm”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Ansiklopedisi*, c. I (İstanbul: İletişim Yayınları, 2001): 348–359’dan aktaran Meral Apak, “1980–90 Arası Türkiye’de Kadın Hareketinin Gelişim Süreci ve 2000’lere Yansıması: Farklılıklar, Tartışmalar, Ayrışmalar” (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004), 34.

⁷²⁵ Ayşe Kadioğlu, “Cumhuriyet Kadını: Vatandaş Mı, Birey Mi?”, *Varlık*, s. 1069 (Ekim1996):12–14’dan aktaran Apak, 2004, 34.

⁷²⁶ Apak, *age*, 35.

⁷²⁷ Zihnioğlu, 2003, 24.

⁷²⁸ Arat, 1998, 52’den aktaran Bulut, 2002, 33.

arasında kurulan paralellik, kadın davranışının sınırlanmasının temeli olduğu kadar, toplumsal cinsiyet rejiminin de kurucu söylemi olmuştur.⁷²⁹

Çaha'nın ifadesiyle, Türk Kadınlar Birliği'nin kapatıldığı dönem olan 1935 ile ikinci dalga Türk feminizminin çıktığı yıllar olan 1980'ler arasında geçen dönem, kadınların kendilerini aşan ideolojiler adına sivil toplum unsuru olmaktan çıktıkları bir süreçtir. Feministler kamusal alana salt kadınlar ve onların öncelikleri için çıkmayı ve bu alanda bir kadın kimliği geliştirmeyi amaçlarken, yeni Cumhuriyet kuşağı kadını ise, kolektif kimliğin oluşumuna yardım etmiştir.⁷³⁰ Bu açıdan Avrupa'daki birinci dalga feminizmden farklı bir özellik arz eden Türkiye'deki kadın hareketi müşfik bir anne gibi, hep evdeki diğerlerinin çıkarlarını gözetmiş ve modern anlamda bir birey olma mücadelesini Kadınlar Dünyası döneminde bırakarak 1980 sonrasına ertelemek zorunda kalmıştır.⁷³¹ Tekin de bu dönemde Kemalist proje paralelinde kadınlara tanınan hakların, 1980 sonrası Türkiye'de ikinci dalga feminizminin beslendiği temel eleştiri kaynağı olduğunu belirtir.⁷³²

1980'lere gelinceye kadar İlerici Kadınlar Derneği gibi kitlesel kadın hareketliliklerine sahne olan Türkiye politik ortamında kadınların varoluşları, aralardaki dönemsel kopukluklara rağmen bir miras aktarımıyla biçimlenmiştir. Zülal Kılıç'ın ifadesiyle; “Meşrutiyet dönemi kadınları olmasa İlerici Kadınlar Derneği olmazdı, İlerici Kadınlar Derneği olmasa 1980'lerin feminist hareketi olmazdı.”⁷³³ Bu açıdan Cumhuriyet sonrası dönem, Cumhuriyet öncesiyle temel karakteristik özellikler açısından bağlantılıdır.

Osmanlı devleti'nde Tanzimat'la başlayan kadın hareketi, cumhuriyetin ilanı ve Kemalist reformlarla devam etmiştir. Kemalist kadın kimliği, belirgin biçimde II. Meşrutiyet döneminde varlık gösteren Türkçü ve Batıcı aydınların görüşlerinin bir senteziydi. İki kesim arasındaki çizgide Kemalist kadın kimliğini en fazla etkileyen Ziya Gökalp, bu kimliği, “okumuş meslek kadını” olarak telaffuz ediyordu.⁷³⁴

⁷²⁹ Bulut, *age*, 33–34.

⁷³⁰ Ömer Çaha, *Sivil Kadın: Türkiye'de Sivil Toplum ve Kadın* (Ankara: Vadi Yayınları, 1996).’dan aktaran Apak, 2004, 35.

⁷³¹ Apak, *age*, 35.

⁷³² Tekin, *age*, 26.

⁷³³ Saadet Arıkan, ve Hep Birlikte Koştuk: İkd 1975-1980 (Ankara: Açı Yayıncılık, 1996).’dan aktaran Apak, 2004, 35.

⁷³⁴ Çaha, 1996, 110’den aktaran Tekin, 2007, 29.

Kemalist reformların damgasını vurduğu Cumhuriyet dönemi, kadın hareketi açısından da büyük önem taşımaktadır. “Kemalizm” ve “Kemalist İdeoloji” kavramları günümüzde de tartışılan kavramlar olmasına karşın, Keyman, Kemalizmi bir ideoloji olmaktan çok, bir modernite projesi olarak ele almaktadır. Modernleşme kavramı, genellikle ilerleme, gelişme gibi anlamları taşımaktadır. Kemalizm de bir modernleşme projesi olarak bu nitelikleri taşısa da belli bir geleneğe de dayanmaktadır. Bu anlamıyla da genellikle kullanıldığı anlamda modernleşme mutlak olarak geleneksele karşı olmamaktadır. Keyman, Kemalizm’i bir modernleşme projesi olarak görmenin, Türkiye tarihini salt geleneksel topluluktan modern topluma geçişi niteleyen bir modernizasyon süreci olarak görme yanılgısından kurtaracağını iddia etmektedir. Bu anlamıyla da Kemalizm, Türkiye Cumhuriyeti’nin bir ulus-devlet olarak kavramsallaştırılmasını ifade etmektedir.⁷³⁵

Keyman’ın Kemalizmi bir modernite projesi olarak kavramsallaştırmak gerektiği görüşüne katılan Durakbaşı, bu dönemde yaratılan kadın kimliğinin de kökenlerini Tanzimat sonrası “yeni kadın” kimliğinde aramak gerektiğini iddia etmektedir bu görüş çerçevesinde kadın, topluma katkıda bulunabilecek, toplumsal bir aktör olarak tanımlanmaktadır. Kadının toplum içinde böylesi statü ile tanımlanması, kadın sorununu da bir modernleşme projesi olarak sunmaktadır. Bu anlamıyla da Durakbaşı’ya göre Cumhuriyet döneminde kadın sorunu modernleşme projesinin önemli bir unsuru olarak yerini almıştır. “Kadın” toplumun geri kalmışlığının gerekçelerinden biri, çözümlenmesi gereken bir mesele olarak gündeme gelmiştir. Kalkınmışlık ve gelişmişlik çerçevesinde ele alınan kadın sorunu çerçevesinde esas olan kadının statüsünü yükseltilmesidir.⁷³⁶

Çağatay’a göre kadınlar Cumhuriyet döneminde reform, ulusallık, kültürel özgürlük ve gelişme yönünde yürütülen mücadelenin simgesi konumuna gelmişleridir. Kemalist yönetim, kadının toplumdaki konumunu modernleşmenin bir göstergesi

⁷³⁵ Fuat Keyman, “Levent Tezcan’a Yanıt: Kemalizm, Gelenek ve Demokratik Açılım”, *Toplum ve Bilim* 75, (İstanbul, Kış, 1997): 199-202’den aktaran Füsün Kökalan, “1980 Sonrası Türkiye’de Kadın Çalışmaları” (Yüksek Lisans Tezi, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002), 78.

⁷³⁶ Ayşe Durakbaşı, “Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve Münevver Erkekler”, *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler* (İstanbul: Türkiye İş Bankası - İstanbul Menkul Kıymetler Borsası- Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1998): 36-37’den aktaran Füsün Kökalan, “1980 Sonrası Türkiye’de Kadın Çalışmaları” (Yüksek Lisans Tezi, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002), 79.

olarak benimsemiştir.⁷³⁷ Bu dönemde kadınlara tanınan haklar, ülkedeki bağımsızlık ve birlik yönündeki mücadelenin önemli bir simgesi olmuştur. Ulusal devlet yaratma süreci içerisinde yurttaşlık haklarının kadınları içerecek biçimde yeniden düzenlenmesi sırasında kadın sorunu gündeme genellikle devlet girişimi ve yukarıdan sayılabilecek biçimlerde gelmiştir. Çağatay bu durumun, sadece Türkiye'ye has bir özellik olmadığını uluslaşma çabası içerisinde olan tüm uluslar için geçerli olduğunu belirtmektedir. Uluslaşma çabası içerisindeki devletler, kadın hakları alanındaki reformları uluslararası devletler sistemindeki yerlerini alabilme çabasının bir parçası olarak görmektedirler. Kadın hakları, toplumsal cinsiyet ayrımlarının ortadan kaldırılması temelinde değil, uluslaşma sürecinin zorunlu bir parçası olma temelinde ele alınmaktadır.⁷³⁸ Tekin, ulus devlette kadın özgürleşmesinin, ulusal tarihsel hedefler içinde eritilerek kadının ikincilik konumunun yeni bir şekilde meşrulaştırıldığını; ulus devletin projesinin, kadınların geleneksel rollerini modern biçimler içinde sürdürmelerini sağlayarak bu biçimleri de artık kendisinin belirlediğini dile getirir.⁷³⁹

Milliyetçi hareketler bir yandan kadınları ulusal aktörler, anneler, eğitimciler, işçiler hatta savaşçılar olarak toplum hayatına daha fazla katılmaya davet ederler. Öte yandan kültürel olarak kabul edilebilir kadın davranışlarının sınırlarını tayin eder ve kadınları kendi çıkarlarını milliyetçi söylem tarafından belirlenen çerçevesinde ifade etmeye zorlar. Feminizm özerk değil, onu üreten ulusal bağlamın anlam çerçevesine bağlıdır.⁷⁴⁰ Uluslaşma sürecinin temel özelliklerinden biri de oluşturulacak olan kültürü gelecek kuşaklara taşıyacak, kadın ve erkek kimliklerinin tanımlanmasıdır. “Özellikle eğitim kurumlarında eşitlikçi bir cins ideolojisinin hâkim olduğu görülmektedir. Kemalist reformların ön gördüğü ‘modern femminile’/ işinde eğilimli meslek kadını, kulüp ve demek faaliyetlerine kanlan örgütçü kadınlar, iyi eğitilmiş anne ve eş, balolarda iyi dans edebilen, modayı izleyen feminen kadın gibi farklı imajları birleştirerek kurulmuştu. ‘Kemalist kadın kimliği’ cumhuriyet döneminde,

⁷³⁷ Nilüfer Çağatay, Soysal Nuhoglu, *Uluslaşma Süreci ve Feminizm Üzerine Karşılaştırmalı Düşünceler, 1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, haz. Şirin Tekeli, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1990), 307'den aktaran Kökalan, 2002, 79.

⁷³⁸ Çağatay, Nuhoglu, 1990, 307'den aktaran Kökalan, 2002, 79.

⁷³⁹ Tekin, *age*, 27.

⁷⁴⁰ Kandiyoti, 1997, 154'den aktaran Tekin, 2007, 26.

yeni ulus devletin kurulma sürecinde uyumlu kadın- erkek ilişkilerinin yeniden kurulabilmesi için kültürel bir çözüm oluşturunuyordu”.⁷⁴¹ Kemalist kadın kimliğinin kuruluşunun bir başka boyutu da Kemalist babaların kızlarını örnek Cumhuriyet kızları olarak yetiştirme arzusundan kaynaklanmaktaydı. Bu anlamıyla da Cumhuriyet modernleşmesi, kadınların kurtuluşu adına değil, Cumhuriyet için yeni kadınlar ve erkekler yaratılması yolunda erkekler tarafından kurgulanmış bir modernleşme projesine dayanmaktadır.⁷⁴²

Cumhuriyet döneminde ortaya konan yeni kadın kimliğinin esas vurgusu kadın yaşamında kamusal yaşamın öne çıkarılmasıdır. Ancak İlyasoğlu'na göre idealize edilmiş bir biçimde ortaya konan bu kadın kimliği, toplumdaki farklı kadın kimliklerinin varlığının yadsınmasına neden olmaktaydı. Bu yadsınma biçimi, kadınlar arasında bir kutuplaşma yaratmaktaydı. Bir taraftan kadınlar adına tanınan haklardan yeterince yararlanamayan kadın zümresi, diğer taraftan da yeni Cumhuriyet kadınları olmak üzere ikili bir kutuplaşma meydana gelmiştir. Bu kutuplaşmanın temel nedeni, yapılan reformlarla sağlanan hakların daha çok kentli kadınlara ulaşmasından kaynaklanmaktadır.⁷⁴³ Kandiyoti, Kemalist reformlarla kamusal alanda erkeklerle eşit konuma getirilmeye çalışılan kadınların, aslında yine bu reformlar yolu ile de “cinsiyetsizleştirildiklerini” ifade etmektedir. Kandiyoti' nin kullanmış olduğu cinsiyetsizleştirme kavramı, kadını bir kadın olarak görmekten çok, kadını kamusal ve sosyal bir aktör olarak görmeyi ifade etmektedir.⁷⁴⁴ Kemalizm kadınlardan, cinselliklerini bir kenara atıp, modernleşme sembolleri olarak kamusal alanda görünürlük üzerinde durmalarını ve ayrıca Batılı kadınlar gibi de kamusalılıkta uçarılıklar, hafifmeşreplikler yapmayıp, erkeklerin sakin, temiz, besleyici, aseksüel eşleri olmalarını istemişti.⁷⁴⁵

Kadın, iyi eş, anne olmanın yanı sıra “ulusu eğitmek” öğretmen olmakla görevlendirilmiş, “yurtsever yurttaşlar” olarak konumlanmıştır. Kadın hem cumhuriyet ideolojisinin genel ilkelerinin (laik - modern- yurtseven kadın) taşıyıcısı

⁷⁴¹ Durakbaşı, 98, 39 – 43’den aktaran Tamam, 2000, 34.

⁷⁴² Şirin Tekeli, *Kadınlar ve Siyasal Toplumsal Hayat* (İstanbul: Birikim Yayınları Araştırmalar Dizisi, 1982), 96, 97’den aktaran Kökalan, 2002, 80.

⁷⁴³ İlyasoğlu, 1995, 319-320’den aktaran Kökalan, 2002, 80.

⁷⁴⁴ Kandiyoti, 1995, 351’den aktaran Kökalan, 2002, 80.

⁷⁴⁵ Kadioğlu, 1999, 117’den aktaran Tekin, 2007, 28.

olacak hem de ailenin sınırları içerisinde tanımlanacaktır.⁷⁴⁶ “Cumhuriyetin yeni kadını, iş ve ailenin çifte yükünü omuzlamış bir kahramandı. Batılı kadının, açıkça, belirgin cinselliğini eleştiriyordu. O, namuslu, cinsiyetsiz bir silah arkadaşıydı. Herşeyden önce sadık bir eş ve anneydi. Özverili, şefkatli, alçakgönüllüydü. Kocasının yoldaşı ve arkadaşı, sosyal faaliyetlerindeki eşiydi”.⁷⁴⁷

Tekeli, erkek idareciler tarafından yapılan bu reformların, kadınların gerçek anlamda hak elde etmeleri için yapılmadığını iddia etmektedir. Bu hakların, devlet katındaki dönüşümün bir aracı olarak kullanıldığını ifade etmektedir. Özellikle de tek partili dönemde kadınlara siyasal hakların verilmesini, tek partili idarecilerin dünya üzerindeki diğer tek parti diktatörlüklerinden farklı olduğunu vurgulamak istemeleri ile yorumlamaktadır.⁷⁴⁸ Buna karşın Arat, Tekeli'nin görüşlerine karşı çıkmaktadır. Arat, tepeden inme gibi görünen bu reformların, aslında Osmanlı İmparatorluğunun son dönemlerinden itibaren başladığını ifade etmektedir. Günümüzde de tartışılan bu ikili ayrım, somut olarak, “Devlet Feminizmi” ya da “Erkek Feminizmi” kavramlarıyla dile getirilmiştir. Kemalist dönemde, kadınlar için yapılmış olan bu reformların, erkek idareciler tarafından gerçekleştirilmiş olması bu kavramlarla nitelendirilmelerine neden olmaktadır. Cumhuriyet Dönemi için erkek feminizmi ya da devlet feminizmi gibi kavramların kullanılması ise tartışılmaktadır. Unat, feminizmin kendi teorik dinamiklerinden kaynaklanmak üzere devlet ya da erkek kavramlarıyla ifade edilemeyeceğini savunurken, Z. Arat ve Berktaş da Cumhuriyet dönemi için bu kavramların kullanılması gerektiğini savunmaktadır.⁷⁴⁹

Köksal'a göre, siyasal ve kamusal hakların kazanılması ile kesinleşen Cumhuriyet Dönemi “Eşitlikçi Feminizm” anlayışı, 1940'lardan sonra bir duraklama aşamasına girmiştir. Erkekler ile eşit hakların elde edilmesi, Cumhuriyet kadınlarında eşitliğin sağlanmış olduğu anlayışını doğurmuştur. Bu durumda da kadın hakları için başka mücadelelere girilmemiştir. 1940'lı yıllardan sonra feminizm açısından bir duraklama dönemine girilmesinin temel nedeni, Cumhuriyet Döneminde yapılan reformların

⁷⁴⁶ Kadioğlu, 1998, 94'den aktaran Tamam, 2000, 35.

⁷⁴⁷ Kadioğlu, 1998, 96'dan aktaran Tamam, 2000, 35.

⁷⁴⁸ Tekeli, 1998, 25'den aktaran Kökalan, 2002, 80.

⁷⁴⁹ Zehra Arat, “Kemalizm ve Türk Kadını”, *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler* (İstanbul: Türkiye İş Bankası - İstanbul Menkul Kıymetler Borsası- Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1998): 52-53'den aktaran Kökalan, 2002, 81.

kadın taleplerinden değil, erkek istemlerinden kaynaklanmasıdır. Kadınlar kendi sorunlarını içselleştirmeyip, problematik hale getirmedikleri için siyasal hakların verilmesi ile hız kazanan kadın hareketi etkisini yitirmiştir.⁷⁵⁰

Cumhuriyet'in ilanı ile beraber Türk kadınları iki alanda yeni haklar elde etmiş oldular. Medeni Kanun'la birlikte gelen yeni sosyal-hukuksal haklar ve seçme seçilme hakkıyla gelen siyasal haklar. 3 Mart 1924'de hilafet kaldırıldıktan sonra, 17 Şubat 1926'da sekülerizme en uygun düştüğü varsayılan Medeni Kanun İsviçre' den tercüme edilerek alındı. Verilen haklarla kadınlar, kamusal alandaki erkek ağırlıklı görüntüyü değiştirecek ve Batı görünümüne bir manzara ortaya çıkaracaktı. 1926 yılında kabul edilen ve İsviçre Medeni Kanununu model alan Türk Medeni Kanunu kanunun kadınla erkeğin yasa önünde eşit olduğu varsayımına dayanıyordu. Yasa ile çok eşlilik yasaklanıyor, boşanma, velayet ve miras konularında ise kadınlara erkeklerle eşit haklar tanınıyordu". Bu uygulamaların, kuşkusuz en önemlisi kadınlara 3 Nisan 1930 yılında seçme ve seçilme hakkının tanınmasıdır. Önce Belediye seçimleri yoluyla kullanılan bu hak, 1935'te milletvekilliği seçimlerinde de kullanılmıştır.

Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde beşinci dönem seçimlerinde 18 kadın (1 Mart 1935) meclise girer. Zaman içerisinde bu sayı gittikçe azalan bir eğilim göstermiştir.⁷⁵¹ Medeni Kanun'un Türk kadınına verdiği hakları şu şekilde özetlemek mümkündür: Çok evliliğin yasaklanması, kadına boşanma hakkının verilmesi, mirasta erkekle eşit kılınması, evlilik yaşının sınırlandırılması, mahkemede erkekle eşit muamele hakkına sahip olması ve evliliğin bir memurun nezaretinde resmi boyut kazanması.⁷⁵²

II. Meşrutiyet ortamında kazandıkları geleneğin mirasçısı olan kadınlar, belli konulardaki taleplerini hayata geçirmek için somut adımlar atmışlar ve bu yolda mücadele etmişlerdi. Dönemin atmosferinde Cumhuriyet dönemi ikonografisinin önemli bir ögesi haline gelen kadının, tamamen iradesiz ve teslimiyetçi olduğu fikri çıkarılmamalıdır. Osmanlı'dan getirdikleri politik enerji ve birikimi hayata geçirmek isteyen kadınlar, Batı Avrupa'daki oy hakkı mücadelesine paralel bir mücadele

⁷⁵⁰ Kökalan, *age*, 81.

⁷⁵¹ Kırkpınar, 1998, 22'den aktaran Tamam, 2000, 34.

⁷⁵² Çaha, 1996, 111'den aktaran Elif Tekin, 2007, 29.

vermişlerdir. Şöyle ki Cumhuriyet Halk Fırkası kurulmadan önce kadınlar, 16 Haziran 1923 tarihinde Kadınlar Halk Fırkası'nı kurarak Cumhuriyet döneminin ilk siyasal oluşumunu meydana getirmişlerdir. Henüz seçme ve seçilme hakları olmadığı gerekçesiyle bu girişimin, 7 Şubat 1924 tarihinde fırka yerine Türk Kadınlar Birliği'ne çevrilmesi sağlanır. Halk fırkası çizgisine yakın olmasına ve hatta kurucularının fırka ileri gelenlerinin yakınları olmasına rağmen TKB'nin gerçekten etkili bir kadın siyaseti yapmasına olanak verilmemiştir. Zira birliği kurar kurmaz başkan Nezihe Muhiddin ve arkadaşları kadına oy hakkı verilmediği için hükümeti top ateşine tutmuşlar, açıkça muhalefet yapmışlardır. 1927'de Türk Kadınlar Birliği kongresinde başkan seçilen Nezihe Muhiddin, kadınları belediye seçimlerinde oy vermeye çağırır. Hazırladıkları bildiride erkekler gibi oy hakkına sahip olmak ve 1927 seçimlerinde oy kullanmak istediklerini beyan ederler.⁷⁵³

Resmi ideolojiyi temsil eden Cumhuriyet gazetesi kadınların isteklerini kabul edilemeyecek kadar hayali ve aşırı olarak değerlendirir. Hükümet, kadınların isteklerinden rahatsızdır. Bunun için, Kadınlar Birliği'nde ılımlı bir grubun yönetime gelmesini destekleyerek, oy hakkını aşırı bir üslupla talep eden grubu yönetimden uzaklaştırır.⁷⁵⁴ Kadınların onca çabasına rağmen 1930 seçimleri de kadınların katılmadığı bir biçimde yapılır. Artık mücadele daha da kızışmıştır. 1934 yılında Ankara Türk Ocağı şubesinde seçkin bir grup kadın, yaptıkları toplantının ardından, Türkiye Büyük Millet Meclisi'ne kadar, oy hakkı talebiyle gösteri yürüyüşü yaparlar ve Atatürk'ün gelip kendilerini dinlemelerini talep ederler. Atatürk gelir, kadınları dinler ve kendilerine bu yöndeki haklarını vereceğine dair söz verir.⁷⁵⁵ 1935'li yıllar, hem Türk devrimlerinin yerleşme dönemi, hem de kadının bu yeni dönem içerisinde devletin yeni politikaları ve reformları bağlamında kendini çelişik bir biçimde tanımlamaya çalıştığı bir dönemdir. Kadınlar genellikle cumhuriyet değerlerinin kadın hakları konusunda en olumlu özellikleri taşıyan yönlerini tanıtmaya gayret göstermişlerdir.⁷⁵⁶ Siyasal parti kurma gibi girişimler söz konusu olmasına rağmen, destek görmemiş ve Nezihe Muhiddin tarafından “Türk Kadınlar Birliği” adlı bir dernek kurulmuş ama daha sonra “zaten Türk kadınının tüm haklarını kazandığı”

⁷⁵³ Tekeli, 1994, 352'den aktaran Tekin, 2007, 30.

⁷⁵⁴ Çaha, 1996, 117'den aktaran Tekin, 2007, 30.

⁷⁵⁵ Çaha, 1996, 119'dan aktaran Tekin, 2007, 30.

⁷⁵⁶ Durakbaşı, 1998'den aktaran Tamam, 2000, 35.

savından yola çıkılarak Birlik, İstanbul'da toplanan 12.Uluslararası Kadın Birliği toplantısının ardından kapatılmıştır. Tek parti döneminde ise, kadınların çeşitli hayır cemiyetlerinde, halk evleri bünyesinde, toplumsal seferberliğe katılmaları desteklendi, ancak bağımsız bir şekilde, kadınların örgütlenmesi önemli ölçüde kesintiye uğradı. Kadınlar Halk Fırkası'nı oluşturan kadınlar, siyasi alana ilişkin kadın taleplerini İkinci Meşrutiyet döneminden devralmışlardır.⁷⁵⁷ Kadınlar Halk Fırkası girişimi bu hareketin bir devamı olarak değerlendirilmelidir. Nitekim, partinin başkanı Nezihe Muhiddin, açıklamalarında hem kadın hareketinin hem de Cumhuriyet rejiminin Osmanlı ile bağlantısı üzerinde durmaktadır.⁷⁵⁸ Nezihe Muhiddin, II. Meşrutiyet döneminde yayın hayatına girmiş ve cumhuriyetin kuruluş döneminde, henüz cumhuriyet Halk Fırkası kurulmadan, bir siyasi parti, Kadınlar halk Fırkası'nı kurmak istemiş, buna izin verilmeyince bugün hala varlığını sürdüren, kadın derneklerinin duayeni olan Türk kadınlar Birliği'ni kurmuş ve bu dernek aracılığıyla Türk kadınlarının siyasi haklarını elde etme mücadelesine giriştiği için dönemin iktidarıyla ters düşmüştür.⁷⁵⁹ Osmanlı kadınlarının haklarını elde etmek için hayli çaba gösterdikten sonra birden ortalıktan kayboluvermeleri ve 1930-1934 evresinde, yani siyasi hakların kazanılması aşamasında hemen hiç etkili olmamaları dikkat çekicidir. Zihnioğlu,⁷⁶⁰ tek parti dönemi yöneticileriyle Nezihe Muhiddin arasındaki çatışmanın, özünde, kadın kimliği etrafında döndüğünü, Muhiddin'in, Cumhuriyetçi erkeklerin kadınları 'gayri meşru çocuk', hatta düpedüz 'çocuk kadın' olarak görmek istemelerini kabullenemediğini belirtir:

Geçmişte yaşananlar, çekilen acılar ve harcanan çabalar belleklerden silinip gidiyor ve bizler hep 'çocuk kalmaya' mahkûm oluyoruz. İşte bunun içindir ki kadınların kendilerini 'tarihe yazmaya', geçmişini araştırmaya, başka kuşakların mücadeleleriyle bağlar kurmaya ve kendilerinden esirgenmiş olan bilgi ve eğitime sahip çıkmaya ihtiyaçları var.⁷⁶¹

⁷⁵⁷ Bulut, *age*, 46.

⁷⁵⁸ Bulut, *age*, 48.

⁷⁵⁹ Yaprak Zihnioğlu, "Kadınsız İnkılap / Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği" (İstanbul: Metis Yayınları, 2003), 10.

⁷⁶⁰ Şirin Tekeli, sunuş: Yaprak Zihnioğlu, "Kadınsız İnkılap / Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği" (İstanbul: Metis Yayınları, 2003).

⁷⁶¹ Şirin Tekeli, (1991), "Tek Parti Döneminde Kadın Hareketi de Bastırıldı", *Sol Kemalizm'e Bakıyor*, haz. Ruşen Çakır, Levent Cinemre (İstanbul: Metis Yayınları, 1991)'dan aktaran Yaprak

Modernleşme kuramı, 1950'li yıllarla birlikte Türkiye'de daha açık olarak ifade edilmeye başlanır. Sonunda Türkiye'nin geleneksellikten modernliğe doğru giden yola girmiş olduğu kabul ediliyordu.⁷⁶² Geniş aile, kırsal ve geleneksel aileden, çekirdek aile, kentli ve modern aileye geçiş söz konusudur. Köyden kente göç olgusunun yarattığı gecekondu aileleri ve gecekondu kadınının yaşadığı sorunlar ön plana çıkmaya başlar.⁷⁶³ 1950'li yıllar aynı zamanda kadınların çalışma yaşamına daha yoğun olarak girdikleri, özellikle sanayileşme süreci geliştikçe çalışan kadın sayısının da arttığı bir dönemdir. Bu nedenle çalışan kadının sorunları da tartışmalarda önem kazanmaya başlar.⁷⁶⁴ 1960 ve 1970'li yıllar ise Türkiye'de artık bir işçi sınıfından söz edildiği, hatta toplumsal kurtuluşa işçi sınıfının öncülük edeceği iddia edilmekte idi. Bu yıllarda Türkiye'deki sosyalist örgütlenmelerin kadınlara ait görüşlerinde, belli özellikler söz konusudur. Cinslerin eşitliği söylemi vurgulanmakla birlikte, eşitlikten anlaşılan şey, kadın ve erkeğin benzerliği idi. “Dolayısıyla söylemde eşitlik savunulurken, uygulamada kadınlar erkeksi görünmeye ve erkek gibi davranmaya teşvik ediliyordu”.⁷⁶⁵

1980 sonrasında ortaya çıkan toplumsal süreçte, Kemalist-modernist kadın sorununa yaklaşımını belli eleştirel bir çerçevede değerlendiren, kadın sorununa birey perspektifinden bakan (Durakbaşı, Kandiyoti, Tekeli, Kadioğlu v.d.) görüşe belli eleştiriler yönelterek, Kemalist devrimlere sahip çıkma tutumunu taşıyan Kemalist-feminist kadınlar, kendilerini “cumhuriyet kadınları”, “Aydınlanmanın kadınları” gibi modern Batı düşüncelerine dayanan cumhuriyet ideolojisi ile ifade etmektedirler. Kemalizmin temel ilkelerinden cumhuriyetçilik, halkçılık, devrimcilik, milliyetçilik, laiklik, devletçilik, “Türk Aydınlanma Devrimi”nin özünü oluşturmaktadır.⁷⁶⁶ 1980’lerden itibaren, kadınlara bu yönde mücadele etmedikleri halde, gümüş tepside haklar verildiği söylemi tartışmaya açıldı ve Osmanlı kadın hareketi ve Cumhuriyet rejiminin kadın politikaları yeniden incelenmeye başlandı.

Zihnioglu, “Kadınsız İnkılap / Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği” (İstanbul: Metis Yayınları, 2003), 8.

⁷⁶² Kandiyoti, 1995.’dan aktaran Tamam, 2000, 36.

⁷⁶³ Kıray, 1964.’dan aktaran Tamam, 2000, 36.

⁷⁶⁴ Kırkpınar, 1998.’dan aktaran Tamam, 2000, 37.

⁷⁶⁵ Kadioğlu, *age*, 98’den aktaran Tamam, 2000, 37.

⁷⁶⁶ Tamam, *age*, 37.

Arat (1998), özellikle Tekeli (1998) ve Çakır'ın (1992) cumhuriyet öncesinde Osmanlıda kadın hareketine önemle vurgu yapmalarını ve cumhuriyet döneminde yapılan kadın haklarına yönelik uygulamaları da “tepeden inme” bir bakış açısı ile değerlendirmelerini eleştirmektedir. Kemalist reformları küçümseyen “İkinci Cumhuriyetçi”lere, “kendilerine insan olmayı anımsatmış” ve “varlıklarını borçlu oldukları Mustafa Kemal'i” yadsıyanlara rağmen “çağdaşlaşma” yolundaki yürüyüş devam etmelidir.⁷⁶⁷

Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti'nde modernleşme sürecine bakıldığında kadının bu süreçte oynayacağı rol, çeşitli düşünce akımları içinde önerilen toplumsal projeler çerçevesinde tanımlanmaktadır. Cumhuriyet öncesinde belirli bir toplumsal kesimle sınırlı kalan “kadın sorunu” tartışmaları cumhuriyetle birlikte ulus-devletin kurulmasında temel bir rol oynamaya başlamıştır. Zamanla farklı ideolojiler içinde sorun tartışılabilirse bile genel eğilim değişmemektedir.

Kemalist dönem toplumsal cinsiyet politikasına ilişkin farklı yorumlar, kadınların rollerine ve kimliklerine ilişkin önemli belirlemeler ortaya çıkarmıştır. Durakbaşı,⁷⁶⁸ tek parti döneminde devletin, giyim- kuşam ve medeni hukuk alanındaki modernleşme reformları aracılığıyla kadınlara sosyal ve siyasi haklar kazandırıp onların toplumdaki statülerini önemli ölçüde değiştiren hukuki düzenlemeler yaparak kadınlara kendi taleplerini ifade edecek alan bırakmadığını belirtmiştir.

Tüm bu belirlemeler, Kemalizm'in kadınları kurtarıp kurtarmadığı üzerinden değil, ulusçu bir projede toplumsal cinsiyet politikasını nasıl oluşturulduğu açısından incelenmelidir. Kemalizm ulusçu ve modernleşmeci bir düşünce olarak, feminist içerik taşımaz. Bu anlamda kadınlar bu ulusçu harekete, kamusal alanda cinsellikleri bastırılmış, erkeklerle eşit eğitilmiş yurttaşlar olarak çıkarken, temel rolleri aile ve ulus düzeyinde 'annelik' olarak belirlenmiştir.

7.2.1. Cumhuriyet Döneminde Kadınların Eğitimi ve Eğitim Reformu

Cumhuriyet döneminde kadınlara 1920'lerde kendi eşlerini seçme, boşanma davası açma ve çocukların velayetini isteme hakları verilmiştir. 1923'de temel eğitim,

⁷⁶⁷ Arat, 1998–5, 34'den aktaran Tamam, 2000, 37.

⁷⁶⁸ Ayşe Durakbaşı, *Halide Edip: Türk Modernleşmesi ve Feminizm* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2000), 19'dan aktaran Bulut, *age*, 45.

1926'da Medeni Kanun, 1930'da yerel seçimlerde, 1934'de genel seçimlerde seçme ve seçilme hakkı tanınmıştır. Bu hakların tümü, kadın nüfus tarafından eşit bir biçimde kullanılmasa da büyük bir sevinçle karşılanmıştır.⁷⁶⁹

Atatürk'ün kadının eğitimi konusunda ki konuşmalarında dört esas üzerinde durulmuştur⁷⁷⁰:

1-Kadın - erkek öğretim ve eğitimi eşit olmalıdır.

2-Kadının en önemli vazifesi Analıktır.

3-Kadın toplum hayatının her yönünde yer almalıdır.

4-Kadın analık hizmetini ve toplumdaki görevini iyi yapabilmek için çok sağlam bilgilerle cihazlanmalı, faziletli olmalıdır.

İlk olarak görülen ve sağlanan eşitlik öğretimin birleştirilmesi yönünde gerçekleştirilir. 3 Mart 1924'te “Tevhid-i Tedrisat Kanunu” çıkarılarak, öğretim devlet denetimine alındı. 1 24 Anayasası'nda, ilköğretimin zorunlu ve parasız olması, herkesin eğitim görmesi için düşünülmüştür. Zorunluluk ve parasız olma özelliği kız-erkek ayrımı yapmadan anne-babanın çocuğunu okula isteyerek göndermesini, teşvik eder.

Kadınların eğitim görmesinin sadece hak değil bir görev olması gerektiğini belirten Atatürk, kadının erkekten daha çok eğitime hakkı olduğunu belirtiyor. Bu konuda şunları söyler: “Kadınlarımız erkeklerden daha çok münevver daha çok feyizli, daha fazla bilgili olmağa mecburdurlar. Eğer hakikaten milletin anası olmak istiyorlarsa böyle olmalıdırlar.”⁷⁷¹

Atatürk döneminde eğitimde yapılan bu değişiklikler sonucu kızlar için, örgün eğitim aşamalı olarak geliştirilmiştir. Cumhuriyet'in ilk on yılında kadınları sadece “Harp Okulları'na almamışlardı. 1927 yılında, karma eğitim ortaokullarca uygulanmış,

⁷⁶⁹ Kökalan, *age*, 80.

⁷⁷⁰ Tezer Taşkiran, *Cumhuriyetin 50. yılında Türk Kadın Hakları* (Ankara: TC Başbakanlık Yayınları, 1973).’den aktaran Özlem Özcüler, “Milli Mücadele Yıllarında ve Cumhuriyetin İlk On Yılında Türk Kadınının Toplum İçindeki Konumu ve Örgütlenişi” (Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002).

⁷⁷¹ , *Atatürk Söylev ve Demeçleri*, c. II (İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1967), 151-152’den aktaran Hoş, *age*, 100.

böylece erkeklerin eğitimdeki bir üstünlüğü de yenilmiş oldu.⁷⁷² Üniversitelerde 1930-31 öğretim yılında karma eğitime geçilmiş ve ilk defa 3 kız öğrenci İstanbul Hukuk Fakültesi'nde eğitime başlamışlardı.⁷⁷³ 1921'de kızlar fakültelere, meslek okullarına alınmıştır.

Arat,⁷⁷⁴ cumhuriyetin ilk yıllarında ataerkil yapının eğitim alanında üç boyutta belirlenebileceğini söyler: Okul sisteminde kız erkek ayrımı, karma okullarda kız erkek ayrımı ve kız öğrencilerin cinselliğinin açıkça cezalandırılması. Arat, karma eğitimin ancak ilkokul ve üniversite düzeyinde gerçekleştiğini, ortaokul ve lise düzeyinde karma eğitimin ise neredeyse on yıl sonra gerçekleştiğini belirler. Meslek eğitimi verilen okulların kızlar için daha çok tercih edildiğini ifade ederken, kızlara yönelik enstitülerde verilen ev idaresi, çocuk bakımı, yemek ve dikiş içerikli derslere dikkat çeker. Meslek okulları kadınların eğitim yolu ile rollerinin yeniden üretilmesini sağlamaktadır. Kadınları modern ev hanımları olarak yetiştiren kız enstitülerinin yanında ebelik, hemşirelik ve çocuk eğitime yönelik sağlık okullarının da yoğun olarak kızlar tarafından tercih edilmesi, toplumda işbölümüne yönelik cinsel ayrımcılığa ışık tutmaktadır.

⁷⁷² Emel Doğramacı, *Türkiye'de Kadın Hakları* (Ankara: 1982): 97'den aktaran Hoş, *age*, 100.

⁷⁷³ Afet İnan, *Atatürk ve Türk Kadın Haklarının Kazanılması, Tarih Boyunca Türk Kadınının Hak ve Görevleri* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1982), 151-152'den aktaran Hoş, *age*, 100.

⁷⁷⁴ Arat, 1998, 64-66'dan aktaran Bulut, *age*, 43.

8. OSMANLI DEVLETİ VE CUMHURİYET'İN İLK YILLARINDA MÜZİK EĞİTİM KURUMLARI

Ortaasya'da ordu merkezli bir müzik ve müzikçi eğitimi varolduğu söylenebilir. Ordu, erkeklerden oluşan bir yapılanmaya sahip olduğundan, kadınların bu eğitime erişimlerinin güç olduğu belirtilebilir.

Örgütlü/örgün müzik eğitimi II. Murad döneminden, 15. yüzyıldan, itibaren İstanbul Sarayı'nda oluşturulur ve Enderun'a bağlı çeşitli odalarda yürütülür. 1830'ların başında ise saray müzik okulu Muzika-i Hümayûn kurulur.⁷⁷⁵

8.1. Osmanlı Devleti'nde Müzik Eğitim Kurumları

8.1.1. Enderûn-ı Hümayûn

Osmanlı Devleti'nde devlet adamı, yönetici, sanatkâr yetiştirmek üzere devşirme sistemi ile öğrenci alınıp yetiştirildiği, saraya bağlı bir eğitim kurumu olan Enderûn⁷⁷⁶, I. Murad (1362-1289) tarafından 1363'te Edirne'de kurulur.

Topkapı Sarayı Enderûn Mektebi'nde eğitim-öğrenim gören içoğlanları (gılâman-ı enderûn) altı odaya ayrılır:⁷⁷⁷ 1) Büyük ve küçük odalar; Dolama giydikleri için dolamalı denirdi. 2) Doğancı Koğuşu; 1675'te kaldırıldı. 3) Seferli Odası. 4) Kiler Kaftan; giydikleri için kaftanlı denirdi. 5) Hazine Odası. 6) Has Oda.

⁷⁷⁵ Ruhi Ayangil, kişisel görüşme.

⁷⁷⁶ Enderûn-ı Hümayûn hakkında daha geniş bilgi için Bknz: Ali Ufki Bey, *Albertus Bobovius ya da Santuri Ali Ufki Bey'in Anıları Topkapı Sarayı'nda Yaşam*, çev. Ali Berktaş (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2002).

İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Sarayda Mûsikî Hayatı", *Belleten*, c. XII (Türk Tarih Kurumu, Ocak 1977): 161, 79-114. Rıfki Melûl Meriç, "Osmanlılar Devri Türk Mûsikîsi Tarihi Vesikaları", *Mûsikî Mecmuası* (Harc-ı Hassa, Def No. 7843, Top. Sar. Arş., 1952): 53.

Ülker Akkutay, *Enderun Mektebi* (Ankara: Gazi Üniversitesi, 1984). A. Bobovski, "Meşkhâne", çev. Dr. İlhami Gökçen, *Mûsikî Mecmuası* (Aralık 1997): 459.

Fatma Odabaşı, "Türk Toplum Hayatında Müziğin Yeri", *Türkler Ansiklopedisi*, s. 342 (İstanbul, Cumhuriyet, SENE): 339-345.

Esra Berkman, "Kanun Çalmayı Otodidakt Yöntemle Öğrenmiş Beş Kanunçaların Görüş Ve Yaklaşımları Bağlamında XX. Yüzyıl Kanun Sanatına Bakış Cüneyd Kosal, Nevzat Sümer, Erol Deran, Hilmi Rit, Nuri Şenneyli" (Yüksek Lisans Tezi, YTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007).

⁷⁷⁷ Berkman, *age*, 135.

Devşirme olarak toplanan çocuklardan kabiliyetlileri, *Teni Saray* yani pâdişâhın ikamet ettiği şimdiki adıyla *Topkapı Sarayı'nın* dışındaki *Galata Sarayı*, *İbrahim Paşa Sarayı*, *Edirne Sarayı* gibi saraylardan *çıkma* zamanlarında alınarak Yeni Saraydaki büyük ve küçük odalara verilirlerdi.⁷⁷⁸ İlk olarak küçük ve büyük oda gılmanları arasına katılan içoğlanların asıl eğitimi seferli odasında başlar ve burada gılmanlar dersleri dışında en az bir zanaat, sanat ya da fen'le ilgilenirler. Enderun-ı Hümayun'da mûsikî eğitimi ilk önceleri büyük ve küçük odalarda yapılırken, 17. yüzyılda IV. Murad (s.1623-1640) tarafından oluşturulan Seferli Odasına nakledilir ve mûsikî eğitimi burada devam eder. Seferli odasında eğitim vermeye başlanan yaş onyediden büyük olamazdı.⁷⁷⁹ “Bu yeni efrad orada tahsilden sonra onyedinci asırda Dördüncü Murad (1623 - 1640) tarafından ihdas edilen *Seferli* odasına naklolunarak yetiştirilirlerdi ki, yaşları on yediden ziyade olmazdı.”⁷⁸⁰

Seferli odasında eğitim gören talebelere ders verecek mûsikî hocası belirli günlerde dışarıdan aylıklı olarak tayin edilebildiği gibi bazen kiler, hazine ve has odalı enderunluları arasındaki mûsikîşinaslar içinden de seçilirdi:

Oda çocuklarına ders verecek musiki hocası muayyen günlerden dışarıdan aylıklı olarak tayin edildiği gibi bazen kiler, hazine ve has odalı enderunluları arasındaki musikişinaslar içinden de seçilirdi; fakat dışarıdan yevmiyeli hoca getirilmemesi esastı. Bu da İstanbul'da musikinin amelî ve nazarî kısımlarında yetkisi olan üstad musiki âlimlerinden olurdu. Bu hocalara (Muallimîn-i Enderun-ı Hümayun) denilirdi.⁷⁸¹

Erkekler seferli odasında bu şekilde bir mûsikî eğitiminden geçerken; Harem-i Hümayun'un kadınlar kısmındaki cariyeler de saray içindeki bir hocadan ya da dışarıdan seçilen bir mûsikî hocası tarafından sarayda veya hocalarının evlerinde ders görebilirlerdi.⁷⁸²

Sarayın erkek musikişinasları bu suretle yetiştikleri gibi sarayın Harem-i hümayununun kadınlar kısmındaki cariyelerin muallimleri de öğrencilerini hem saray ve hem saray dışında evlerinde talim ettirirlerdi. Musiki ders programı dâhilinde muallimler yani öğretmenler haftanın belli günlerinde saraya gelerek ders gösterilecek cariyelere

⁷⁷⁸ Uzunçarşılı, *age*.

⁷⁷⁹ Berkman, *age*, 135.

⁷⁸⁰ Uzunçarşılı, *age*.

⁷⁸¹ Uzunçarşılı, *age*.

⁷⁸² Berkman, *age*, 35.

mahsus kısımda *tanbur*, *santur*, *cenk*, *kemence* gibi telli sazları ve daha sonraki tarihlerde (Onsekizinci asırda) *keman*, *kanun* gibi sazları gösterirlerdi. Sarayda talimi zor veya uzun sürecek olan *ney*, *keman*, *çöğür* ile naat ve şarkı ve beste gibi usul üzere olan meşk ve talimlerde sazandelerin ve hanendelerin evlerinde öğretilirdi.⁷⁸³

Enderun'daki öğrenciler, en az dört yıllık bir müzik öğrenimi sonra, haftada iki kere yapılan fasl-ı hümayun'a katılabilmeye hak kazanırlardı.⁷⁸⁴ Gazimihal, Enderun'un başlangıcının Sultan II. Bayazıd zamanında kurulan eski Galata Sarayı tedris sistemine kadar çıktığını ve Osmanlı Sarayının musiki meşkhanesinin, Enderun öğretim ocağının bir rüknü (temel taşı) halinde olduğunu belirtir:

Osmanlı Sarayının musiki meşkhanesi, Enderun öğretim ocağının bir rüknü halindeydi. Başlangıçları, Sultan II. Bayazıd zamanında kurulan eski Galata Sarayı tedris sistemine kadar çıkıyor. Enderun Ocağı musiki meşkhanesinden, gerek zadeğân tabakasının nice genç istidatları (Şehzade Korkud, Prens Demetrius Kantemiroğlu gibi) veya erkâna mensup nice küçük kabiliyetler, asırlar boyu feyz alıp yetişmişlerdi. Eski Türk musikişinaslarından mühim bir kısmı ya bu meşkhaneden yahut da tekke *semazane*'lerindeki üstatlara çıraklık ederek yetişmişlerdi. Bir de hususi dersler alma göreneği vardı. Sarayın musiki meşkhanesi bizzat musikişinas olan padişahların alâkasiyle zaman zaman ehemmiyet kazanmış, Tanzimat çağında batı musikisine mahsus olarak bir de *Muzika-i Hümayun Okulu* kurulmuştur. Eski küçük Avrupa konservaturlarının kuruluş tarihlerine dikkat edilecek olursa bu Türk okulunun bir kısım emsalden kıdemli olduğu görülür. Ne yazık ki ocağın bir sistem ve disiplin dairesinde olmak üzere yıldan yıla tensikına her padişah aynı derecede ehemmiyet vermemişti. Bunda türlü sosyal buhranların rolü de büyük olmuştur.⁷⁸⁵

Enderun mûsikî mektebi, II. Mahmut (s.1808-1839)Yeniçeri Ocağı ve Mehterhâne ile birlikte 1826 yılında kaldırılır ve Avrupa ölçütlerine göre örgütlenen Müzikay-ı Hümayun'un içinde Fasl-ı Atik adında bir kısım olur.⁷⁸⁶

⁷⁸³ Uzunçarşılı, *age*.

⁷⁸⁴ Odabaşı, *age*, 26.

⁷⁸⁵ M. Ragıp Gazimihal, *Musiki Sözlüğü* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1961), 177.

⁷⁸⁶ Berkman, *age*, 35.

8.1.2. Muzika-i Hümâyûn

Muzika-i Hümâyûn⁷⁸⁷ kurulmadan önce saraydaki kurumsal müzik eğitimi, Enderun'da sürdürülmekteydi. 19. yüzyıldaki yenileşme ve batılılaşma hareketlerinin etkisiyle, müzik eğitiminde de önemli değişiklikler yapılması öngörüldü: “Merkezi bir ocakla, bir nevi “Muzika mektebi” kurulmakla işe başlanması zaruri görüldü: Muzikai Hümâyûn denilen Saray konservatuvarının menşei işte budur; eski enderun musiki teşkilatının yeni bir kolu meydana geldi.”⁷⁸⁸

Muzika-i Humayun'un kuruluş tarihine ilişkin farklı kaynaklarda, farklı yakın tarihlere rastlamak mümkündür. Gazimihal, bandonun 1826'da, okulun ise 1831'de açıldığını belirtir: “sarayda kurulan bando ve mektep teşkilâtı” biçiminde açıklayarak “saray muzikası” olarak tabir ettiği Muzika-i Humayun'un başlangıcını 1826; okulun açılışını ise 1831 olarak kaydetmiştir.⁷⁸⁹

Musikaihümayun: saray muzikası. Tanzimatta eski “musiki meşkhanesi”nden ayrı olarak batı musikisi yolunda sarayda kurulan *bando* ve mektep teşkilâtı ki, *kademe-i şâhane* sınıfının bir koluydu. Başlangıcı, 1826; mektebin açılışı 1831.

Osmanlı Devleti'nde padişaha bağlı Kapıkulu Ocakları'nın piyade kısmı olan askeri bir sınıf olan Yeniçeri Ocağı'nın 1826 yılında Sultan II. Mahmud tarafından kapatılmasının -”Vaka-i Hayriye” (hayırlı olay)- ardından batılı tarzda bir ordu kurma girişimlerine başlanmıştır. Osmanlı'da Muzika-i Hümâyûn'un temelleri çok eskilere, Mehterhane ve Mehter müziğine dayanmaktadır. Yeniçerilerin mızıkası (bando) olan Mehter Takımı yerine, batılı düzen ve kıyafetteki yeni ordu için yeni mızıkâ kurulması öngörülmüştür. Böylece, 1826-1827'de, Muzika-i Hümâyûn

⁷⁸⁷ Muzika-i Humayun hakkında daha geniş bilgi için bkz. M. Ragıp Gazimihal, *Türkiye Avrupa Musiki Münasebetleri 1600–1875*, c. I (İstanbul: Numune Mat., 1939).

M. Ragıp Gazimihal, *Türk Askeri Muzikaları Tarihi* (İstanbul: Maarif Basımevi, 1955).

A. Refik Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi II, Opera Sanatı İle İlk Temaslarımız* (İstanbul: Maarif Basımevi, 1959).

Emre Aracı, *Donizetti Paşa - Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006).

Gülay Karamahmutoğlu, “Tanzimat Dönemi'nde Müzik Dönem Padişahları ve Müzik Anlayışları”, *Osmanlı Ansiklopedisi*, c. 11: 634, 628–638.

Vedat Kosal, “Osmanlı İmparatorluğu'nda Klasik Batı Müziği”, *Osmanlı Ansiklopedisi*, c. 10: 646–650, 639–652.

Bülent Alaner, “Osmanlı İmparatorluğu'nda Çoksesli Müziğin Gelişimi”, *Türkler Ansiklopedisi*, c. Cumhuriyet: 458–461, 458–464.

⁷⁸⁸ Gazimihal, 1955, 41.

⁷⁸⁹ Gazimihal, 1961, 170.

kurulur ve bu tarih, Türkiye Cumhuriyeti'nin resmi orkestrası olacak olan Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının da kuruluş tarihi olarak kabul edilir. Batılı normlarda askeri bir bando olarak kurulan Muzika-i Hümâyûn zamanla, opera, operet, orkestra ve tiyatro gibi çeşitli alanlarda da faaliyet göstermiştir:

Sultan Mahmud II (hükümdarlık devri 1808–1839) 1826'da Yeniçeri Ordusu ve onunla birlikte bu ordunun müzik birimini –bu, nefesli ve vurmali çalgılardan oluşan bir mızıkaydı (*Mehterhane-i Hümayun*)- feshetti. Ardından yeni ordusunu batılı tarzda düzenledi ve böylece batı kaynaklı bir kurum olan ordu bandosunu, modern ordunun müzik birimi olarak başlattı. Müzik sistemi, çalgıları, repertuarı ve her şeyden önce eğitim yöntemi bakımından Avrupalı olan bu yeni kurum, *Muzika-i Humayun* (Askeri Saltanat Mızıkası) adı altında oluşturuldu. Avrupadan katılımcı olarak profesyonel müzisyenler davet edildi ve 1827'de *Muzika-i Humayun'un kurulmasıyla*, Türk müzik tarihinin en geniş kapsamlı değişikliği gerçekleşti.⁷⁹⁰

Muzika-i Hümâyûn, Saray Orkestrası, Saray Opera Orkestrası, Saray Operet Orkestrası, Saray Korusu, Sarayın muhtelif Salon ve Oda Müziği toplulukları, Askerî Saray Bandosu ile Sarayın müzik hocalarının yanı sıra bahsi geçen bütün bu konularda Saray haricindeki tiyatro ve konser salonlarında sahneye çıkan akla gelen bütün orkestraları ve komple konservatuar öğretim heyetini de kapsıyordu. Bunlara ilâveten padişahın husûsî yatı “Ertuğrul”un bandosu, Topçu ve Bahriye bandoları ile Bahriye Çocuk Orkestrası, Bahriye Müzik Mektebi, hatta “Darülaceze” (huzurevi) bandosu dahi bu kadrodan kurulmuştu.⁷⁹¹ Muzıkây-ı Hümâyûn'un bünyesinde makam müziği (İnce saz) -Fasl-ı Atik- birimi de bulunuyordu. Teorik ve pratik (enstrümantal) dalların yanında Arapça, Farsça ve Fransızca da öğretilirdi. Kabiliyeti yüksek olan talebeler burslu olarak bilhassa Almanya'ya gönderilirdi.⁷⁹²

Kosal, Kadrosu askerî rütbe sahibi subaylardan oluşan Muzıkây-ı Hümâyûn'un, bu sayede Osmanlı İmparatorluğu'nda müzisyenlik mesleğinin itibar kazanmasını sağladığını belirtir.⁷⁹³

⁷⁹⁰ Ruhi Ayangil, “Western Notation in Turkish Music”, c. 18, s. 4, *The Royal Asiatic Society* (2008): 401.

⁷⁹¹ Kosal, *age*, 646.

⁷⁹² Kosal, *age*, 646–647.

⁷⁹³ Kosal, *age*, 646.

Muzika-i Hümâyûn'un ilk orkestra şefi, Fransız asıllı Mangel'dir. Ardından Sardunya Elçisi'nin tavsiyesi üzerine göreve 1828'de Ünlü İtalyan Opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin ağabeyi olan Guiseppe Donizetti getirilmiştir. Ayangil, Giuseppe Donizetti'nin, ilk olarak, Hampartsum Notası olarak anılan notasyon yerine Türk müzisyenlere Avrupa notasyonunu öğreterek Muzika-i Hümâyûn'un enstrümanlarını batı standartlarına uygun hale getirdiğine dikkat çeker:

Batı notasyonu Türkiye'de ilk kez sistemli olarak bu kadroya (*Muzika-i Humayun* kadrosuna) Donizetti tarafından öğretilmiştir.⁷⁹⁴ ...Her ne kadar makam parçalarının sistemli olarak batı notasyonu ile notaya alınması on dokuzuncu yüzyılda *Muzika-i Humayun*'un oluşturulmasından sonra mümkün olduysa da, daha önce, bazı parçaların bu notasyon sistemi kullanılarak notaya alındığını biliyoruz.⁷⁹⁵

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş aşamasında, batı tarzı çoksesli müzik devlet politikası haline gelinceye kadar sultanların konuya yaklaşımı ölçüsünde Muzika-i Hümâyûn gelişmiş ya da duraklamıştır ve dolayısıyla, sultanların çoksesli müzik tarzına bakışları kurumun tarihi bakımından çok önemlidir. Gazimihal bu konuda şöyle yazar:

Şarkın ve balkanların en kıdemli musiki mektebi *Musikai Hümayun* olduğu unutulmasın (İstanbul, 1831); nice zaman italyan maestrolarından faydalanılmasına rağmen uzun yıllar acemilik çekildi. Yabancıların itirafı veçhile: heveskâr genç istidatlar gayret gösterse bile yetkililer Abdülmecit kadar yardımsever davranmıyordu; teşvik edenlerin sayısı, dayatan ve baltalayanlar arasında önemsiz kalıyordu...⁷⁹⁶

Gazimihal ayrıca, Muzika-i Hümâyûn'un, kuruluş yılı itibariyle doğunun ve balkanların en eski müzik okulu olduğuna da dikkat çeker. Alaner⁷⁹⁷, Muzika-i Hümâyûn'un yalnız bir saray bandosu değil, bir müzik okulu olduğunun yönetmeliğinden de açıkça anlaşıldığını belirtir: "1912 yılında İstanbul Süleymaniye Askeri Matbaası'nda Padişah Mehmet Reşat, Sadriazam Sait Paşa ve Harbiye Nazırı

⁷⁹⁴ Ayangil, *age*, 415–416.

⁷⁹⁵ Ayangil, *age*, 403.

⁷⁹⁶ Gazimihal, 1961, 132–133.

⁷⁹⁷ Alaner, *age*, 460.

Mahmut Şevket Paşa imzaları ile yayınlanan bu yönetmelik on sekiz madde halinde, Mızıka-i Humayun'un yönetimi ve işleyişi hakkında bizlere bilgiler vermektedir”⁷⁹⁸

II. Mahmud'un ölümü üzerine 1839'da oğlu Abdülmecit padişah olmuş ve özellikle opera olan ilgisiyle, saraya piyanolar aldırması ve Osmanlı Devletinde Avrupa müziğinin gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. 1856'da Donizetti Paşa'nın yerine Callisto Guatelli Paşa (1820?-1899) Muzika-i Hümâyûn'un orkestra şefi olur ve bir süre sonra görevden alınarak, 1865'te tekrar göreve geri döner ve 30 yıldan fazla süreyle bu görevde kalır. Guatelli, Sultan Abdülmecit'in son yılları ile Abdülaziz, V. Murat, II. Hamit Sultanların saltanatları sırasında Osmanlı Devleti hizmetinde çalışır. Guatelli'nin görevden alındığı bu on yıllık süre zarfında, Muzika-i Hümâyûn'un başına İtalyan asıllı Pisani getirilir. Guatelli Paşa'nın ölümünden üç yıl önce, 1896'da, Fransız vatandaşı, Ermeni olan Dussap Paşa ve ardından 1899'da D'Aranda Paşa Muzika-i Hümâyûn'un başına getirilir ve 1909'a dek kalır. D'Aranda Paşa, Muzika-i Hümâyûn'u İtalyan yerine Fransız tarzında yeniden organize etmiş, önemli bir nota kütüphanesi kurmuş ve oda müziğine önem vermiştir. 1909'dan sonra, sadece Türk müzisyenler Muzika-i Hümâyûn'un başına getirilmiş, II. Meşrutiyetten itibaren ise, Paşa değil sadece albay rütbesinde olanlar başa getirilmişlerdir: “Bu İttihâd ve Terakkî Fırkası'nın milliyetçilik ve rütbelerin tenzîli esaslarına uygun düşen bir politikanın neticesidir.”⁷⁹⁹

Müzikay-ı Hümayun bünyesindeki Batı müziği orkestrası ile bando, haftada iki defa olmak üzere prova yapardı. Bu kurumda Batı müziği nota ile, Türk Makam Müziği notasız olarak kulaktan meşk usûlü ile öğretilirdi. Müzik dersleri yapılan sınıflara dışarıdan kimse alınmaz, dinlemek isteyen sarayın önemli kadrolarında bulunan kişiler, ancak kapının ardından çalışmaları dinleyebilirdi.⁸⁰⁰

Muzika-i Hümâyûn'un sonraki orkestra şefleri sırasıyla, Klarnetçi Albay Mehmed Bey (1840-1895); Paris Konservatuarında Theodore Dubois'in öğrencisi olan flütist Albay Safvet Atabinen (1858-1935); Albay Zati Arca (1863-1951) olmuştur. Albay Zati Arca ya da Zati Bey, dokuz yaşında Muzika-i Hümâyûn'a girmiş, keman, flüt ve klarinet öğrenmiş; Guatelli Paşa'dan armoni, Aranda Paşa'dan piyano dersleri

⁷⁹⁸ Yönetmeliğin tam metni için bkz: Alaner, *age*, 460-461.

⁷⁹⁹ Kosal, *age*, 648.

⁸⁰⁰ Gazimihal, *age*, 112.

almıştır. Muzika-i Hümayûn'un son orkestra şefi ise, Türkiye Cumhuriyeti Devleti İstiklal Marşı'nın bestecisi de olan Osman Zeki Üngör olmuştur (1880–1958). Zeki Üngör döneminde yaklaşık altmış müzisyenin bulunduğu Muzika-i Hümayûn orkestrası, Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte, 1924'te, Riyaset-i Cumhur filarmoni orkestrasına (bugünkü Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası) dönüşmüştür. Muzika-i Hümayûn müzisyenleri, Türk makamları ile çoksesli olarak, eserler de bestelemeye ve düzenlemeye çalıştılar. Bazı Türk bestelerini çok seslendirerek piyano veya orkestraya tatbik ettiler ve bu yönelim çok uzun müddet devam etti. Muzika-i Hümayûn'da, aynı zamanda öğrenci yetiştirdiği yani konservatuar mahiyetinde olduğu için, birçok Avrupa çalgısını, müziğini ve çok seslendirme yöntemleri öğretilirdi. Özellikle devlet marşlarında Türk makamlarının çok seslendirilmesine ve bu yolla iki müzik kültürünün birleştirilmesine çok dikkat edildi.

Padişah II. Mahmut döneminde (1808-1839) İstanbul'da bulunan Muzika-i Humayun topluluğu 1922 – 1924 yılları arasında Makam-ı Hilâfet Muzikası adı ile görevine devam etmiştir. Bu topluluğun üyeleri Cumhuriyet'in ilanından sonra 1924'te Ankara'ya getirilmiş ve 1933'e kadar “Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti” olarak Cumhurbaşkanlığı makamına bağlanmıştır. Bu topluluk 1932 yılında Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası adını almış ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında çeşitli yurtdışı turnelerine gönderilmiştir. Bu orkestra 2021 sayılı yasa ile Cumhurbaşkanlığı makamına bağlanmıştır. Milli Savunma Bakanlığı'na bağlı olarak çalışmayı sürdüren orkestra 1932 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlanarak Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası adını almış, 1957 yılından itibaren de 6940 sayılı yasa ile Riyaset-i Cumhur Senfoni Orkestrası adı ile faaliyetlerini sürdürmüştür.

801

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte ayrıca Müzikay-i Hümayun'un Saray Bandosu, Riyaset-i Cumhur Bandosu'na; Saray Orkestrası, Riyaset-i Cumhur Filarmonik Orkestrası'na, Saray Fasıl Heyeti Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti'ne dönüştürülür. 1924 ile 1933 tarihleri arası Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti adıyla etkinliğini sürdüren Fasıl Heyeti 1933'te dağıtılır.

⁸⁰¹ Yıldız Şenürkmez Kıvılcım, “Tarihsel, Toplumsal, Ekonomik ve Yasal Perspektifte Klasik Müzikte Kurumsallaşma ve Türkiye Örneği” (Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006), 90.

Türkiye Cumhuriyeti kurulduğunda bilumum orkestralar, bilhassa Ankara'daki Riyâset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası, Klasik Türk Musikîsi İncesaz Heyeti ve Konservatuar kadrolarının büyük kısmı Muzıkây-i Hümâyûn üyelerinden oluşturulmuştur.⁸⁰²

Muzıkây-ı Hümâyûn hem kadrosu, hem şefiyle Riyâset-i Cumhur Filarmoni Orkestrasına dönüşerek Osmanlılarda aşağı yukarı 100 yıllık geçmişinden sonra sadece isim değiştirerek Cumhuriyet'e bağlandı. Benzeri bir devamlılık askerî ve politik kadroda da görülebilir.⁸⁰³

8.1.3. Bandolar

Okulların yanı sıra, 1880'li yıllarda faaliyete geçirilen ve genellikle kimsesiz çocukların gönderildiği Sanayi Mektepleri gibi mesleki eğitim veren kurumların bünyesinde oluşturulan bandolar gençlerin müzik eğitimine katkıda bulunmuştur. Öğrenciler hem zanaat öğrenmiş, hem de bandoda çeşitli çalgılar çalmayı öğrenerek çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Sanayi Mekteplerinin bandoları düzenli konserler düzenleyip, sadece İstanbul'da değil, bulundukları diğer bölgelerde de müzik hayatını zenginleştirmişlerdir.⁸⁰⁴

Osmanlı İmparatorluğu'nda Mızıkâ-i Humayun'un dışında farklı bando kuruluşlarının da varlığı bilinmektedir. Bunların başında “Tophane Mızıkası” gelir. Tophane Mızıkası Mareşal Zeki Paşa tarafından 1891 yılında kurulmuştur. Mızıkâ-i Humayun'dan Zati Bey'in (Arca) de görev yaptığı ve “Tophane Sanat Okulu”nun bir kolu olarak kurulan bu bando 1909'da kaldırılmıştır. Tophane Mızıkası'na paralel olarak 1889 da “Tersane Sanayi Okulu” içerisinde “Sıbyan Mızıkası” (çocuk bandosu) isimli bir topluluğun kuruluşu hakkında elde bilgiler mevcuttur. Bu kurumun başına Mızıkâ-i Humayun'da Müzik Teorisi öğretmenliği yapan Lombardi atanmıştır. Ancak, bu bando da uzun ömürlü olmadı ve çalışanları Çanakkale, Rodos ve Basra gibi bandolara dağıtıldılar. 1905 yılında yeni satın alınan Ertuğrul Yatı için bir bando oluşumu kararlaştırılmıştır. Binbaşı Faik Bey'in idaresindeki bu bando on yedi yıl boyunca görev yaptı ve 1922 yılında dağıldı. 17 Mayıs 1916 tarihinde ise

⁸⁰² Kosal, *age*, 647.

⁸⁰³ Kosal, *age*, 648.

⁸⁰⁴ Kıvılcım, *age*.

deniz bandolarının takviyesi amacı ile “Tir-i Müjgan Okul Gemisi”nde “Bahriye Musiki Mektebi” adı altında bir oluşum ortaya çıkmıştı. Söz konusu okul 1918 yılında, geminin elverişli olmamasından dolayı “Heybeliada Çarkçı Mektebi”nin bulunduğu bölgeye nakledildi. 1929 yılından itibaren ise bu kurum “Deniz Bando ve Orkestrası” adı altında hizmet vermektedir.⁸⁰⁵

8.1.4. Dar-ül Elhan

Cumhuriyet’in ilanından önce tiyatro ve geleneksel Türk müziği alanında eğitim faaliyetleri Dar-ül Elhan’da sürdürülmüştür. 1916 yılında yürürlüğe giren Musiki Encümeni ve Darülelhan Talimatnamesi ile kuruluş çalışmaları başlatılan bu kurum, 1917 yılında faaliyetlerine başlar.

Darülbedayi adlı tiyatro okulunun içinde bir bölüm olan ve 1914’te açılan Darülelhan’da, alafranga tabir edilen Avrupa müziği merkezli eğitim yapan kısım, kısa bir süre sonra savaş ortamının etkisiyle kapatılırken, alaturka tabir edilen Türk Makam Müziği eğitimi yapan kısım sadece makam müziği eserlerinin notalarının tesbit edilip saklanması amacıyla çalışan ilimi bir heyetin çalışmalarıyla devam eder.⁸⁰⁶

Darülelhan’ın kuruluşunun ilk yıllarında yapılan müzik eğitime bakıldığında, Türk müziği eğitime, Avrupa müziği eğitime kıyasla daha fazla önem verildiği görülür. Bu yıllarda Türk ve Avrupa müziği eğitimi ve öğretimi, karma bir şekilde dört yıllık süreyle verilir. Zamanla Avrupa müziği kurumsallaşıp, düzenli bir eğitim ortamına kavuşurken, makam müziği eğitiminin bu kurumda önem kaybetmeye, gerilemeye başladığı görülecektir.⁸⁰⁷

1917-1923 yılları arasında Darülelhan’da eğitim, erkek ve kadın bölümlerinde ayrı ayrı yapılır. Bu yıllarda Darülelhan’da nota, solfej, ilâhiyat ve âyin-i şerif, mûsikî evzani öğretimi yanısıra; makamsal müzik sazlarından ney, tanbur, keman, sine kemani ve kemençe, ud, kanun, lavta, santur, kudüm ve def ile gına (şarkı söyleme) eğitimi yapılırken; Avrupa müziği sazlarından sadece arp, viyolonsel, piyano ve

⁸⁰⁵ Alaner, *age*, 461, 458–464.

⁸⁰⁶ Esra Berkman, “İstanbul Belediye Konservatuvarı’nda Türk Makam Müziği Eğitim ve Öğretimi”, *Orkestra*, yıl: 46, s. 387 (2007): 38.

⁸⁰⁷ Berkman, *age*, 40.

kuramsal olarak da; genel mûsikî tarihi, bestekarlık ve armoni dersleri müfredat programlarında yer alır.⁸⁰⁸

5 Şubat 1944 günü kabul edilen “İstanbul Belediyesi Konservatuvarı Genel Talimatnamesi” gereği, (1926 yılından beri) İstanbul Konservatuvarı olarak anılan kurumun adı resmen İstanbul Belediye Konservatuvarı olur.⁸⁰⁹

1926 yılından beri İstanbul Konservatuvarı olarak anılan kurumun adı, 1944 yılında kabul edilen yönetmelikle birlikte resmen İstanbul Belediye Konservatuvarı olmuştur. İstanbul Belediye Konservatuvarı 1986 yılında İstanbul Üniversitesi’ne bağlanarak belediyeden ayrılmış ve Devlet Konservatuvarı adını almıştır.

Darülelhan'da ve aynı dönemde kurulmaya başlayan özel müzik okulları ile musiki derneklerinde, kızlar ile erkekler aynı çatı içinde ders görüyorlardı: Darülelhan'da Tanburî Faize (Ergin), Kanunî Muazzez (Yurcu), Udî Hayriye (Örs) Kanunî Şeref, Kemanî Kevser, Udî Zehra, Udî Faika ve Hanende Zahide Hanımlar ders veriyorlardı.⁸¹⁰ II. Meşrutiyet döneminde kurulan kimi musiki derneklerinin kurucuları ve hocaları arasında yer alan kadınlar vardır: 1918'de kurulan Şark Musiki Cemiyeti'nin kurucuları arasında hanende Zahide Hanım ile kemanî Enise Hanım (Can) da vardır ve bu derneğin 19 Kasım 1920 tarihinde verdiği konserde Hanende Zahide, Kemanî Küçük Tabnak, Tanburî Hikmet, Tanburî Faize (Ergin), Tanburî Lâika (Karabey), Kanunî Nezihe hanımların derneğin icra topluluğunda yer aldıkları belirtilmektedir.⁸¹¹ Kanunî Âmâ Nâzım (1884-1921) ise yalnızca kız öğrencilerin kabul edildiği İnas Musiki Mektebi'ni açarak Şeref Hanım, Muazzez Hanım gibi değerli kanunîler yetiştirmiştir.⁸¹²

⁸⁰⁸ *age*, 39.

⁸⁰⁹ *age*, 44.

⁸¹⁰ Aksoy, 1999, s. 799.

⁸¹¹ Aksoy, *age*, s. 799.

⁸¹² Aksoy, *age*, s. 799.

8.2. Cumhuriyetin İlk Yıllarında Müzik Eğitim Kurumları

1923 yılında Cumhuriyetin ilan edilmesiyle birlikte, eğitim alanında çeşitli düzenlemelere başlanmıştır. 1924 yılında 430 sayılı yasa ile Tevhid-i Tedrisat Kanunu (Eğitimin Birleştirilmesi Hakkında Kanun) kabul edilmiştir.

1924 yılında müzik öğretmeni yetiştirmek maksadıyla Musiki Muallim Mektebi açılır. 1925 yılında açılan devlet sınavları ile öğretmen ve sanatçı olarak yetiştirilmek üzere Avrupa'ya gönderilen öğrenciler yurda geri döndüklerinde Ankara'da Musiki Muallim Mektebi'nin öğretmen kadrolarına atanmışlardır. Okulun ilk öğrenci kadrosunu Erkek Muallim Mektebi'nden seçilmiş olan 6 kişi oluşturmuştur. Daha sonra İstanbul Balmumcu Öksüzler Yurdu'ndan 6 öğrenci daha getirilmiştir. Bunların içinde henüz ilkokulu bitirmemiş olanlar bile vardı. Bu 12 kişiden 5'i daha sonraları elenmiştir. 1925 – 1926 ders yılında ise, gelen kız talebelerle birlikte öğrenci sayısı 71'i bulmuştur. Sonraki yıllarda bu sayı daima artmış ve 1935 – 1936 ders yılında 67'si kız olmak üzere öğrenci sayısı 149'a çıkmıştır.⁸¹³

1934 yılında çıkarılan “Milli Musiki ve Temsil Akademisi Teşkilat Kanunu” ile kurulması düşünülen Akademi; Musiki Muallim Mektebi, Cumhurbaşkanlığı Filormanı Orkestrası ve temsil bölümünden oluşacaktı. Üç yıllık hazırlık çalışmasından sonra 1939 yılında Musiki Muallim Mektebi bu yasa ile “Milli Musiki ve Temsil Akademisi Devlet Konservatuvarına” dönüşüyordu.⁸¹⁴ Böylece Musiki Muallim Mektebi, bazı değişikliklerle Konservatuara dönüştürülmüştür: “... 1936 da eski Musiki Muallim Mektebini istihlâfla kurulan *Ankara Devlet Konservatuvarı*, adından da anlaşılacağı üzere, Türkiye'nin ilk devlet musiki okulu oldu.”⁸¹⁵

İki yıl Devlet Konservatuvarı bünyesinde yer alan Musiki Muallim Mektebi daha sonraları yorumcu sanatçı (icracı) ve besteci yetiştirmek amacıyla kurulan konservatuvardan ayrılarak, müzik öğretmeni yetiştirmek amacı ile kurulan Gazi Eğitim Enstitüsü'ne bağlanmıştır. 1924 yılında kurulan Musiki Muallim Mektebi'nin

⁸¹³ İlknur Tunçdemir, “Çoksesli Müzik Alanındaki Kadın Devlet Sanatçılarımız” (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996), 78.

⁸¹⁴ Ali Cemalcılar, *İletişim Sanatı Olarak Müziğin Öğretim ve Eğitim Ortamlarındaki Kuramsal Yapısı ve Yaygın Eğitimde Bir Model Çalışması*, no: 280 (Eskişehir: A.Ö.F. Yayınlan, 1988), 103'den aktaran İlknur Tunçdemir, “Çoksesli Müzik Alanındaki Kadın Devlet Sanatçılarımız” (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996), 78.

⁸¹⁵ Gazimihal, 1961, 132–133.

devamı niteliğindeki Gazi Eğitim Enstitüsü, 1937’de kurulmuş; 1978 – 1979 öğretim yılında Gazi Yüksek Öğretmen okulu “Müzik Bölümü”ne ve 1982 yılında kurulan Gazi Üniversitesi Müzik Eğitimi Bölümü’ne dönüşmüştür. Son olarak Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü adıyla anılan kurum, günümüzde de müzik öğretmeni yetiştiren önemli kurumlardandır.

Cumhuriyet ile birlikte genel olarak şu değişiklik ve yenilikler gerçekleşmiştir: Tevhîd-i Tedrisat Kanunu (Öğretimi Birleştirme Yasası) yürürlüğe girdi (1924) ve ana kurumlar olan Musiki Muallim Mektebi (1924) kuruldu, 1923’te yeniden açılan Darülelhan Konservatuar’a dönüştürüldü (1926), geleneksel Türk sanat müziği Tespit ve Tasnif Heyeti (1926) ve İcra Heyeti (1927) oluşturuldu, Radyo müzik yayını başladı (1927), Ankara Devlet Konservatuarı (1936) kuruldu, Gazi Terbiye Enstitüsü Müzik Bölümü açıldı ve Musiki Muallim Mektebi buraya aktarıldı (1937), Askerî Muzika Ortaokulu (1938) açıldı, Türk Halk Müziği Belgeliği (1938) oluşturuldu. Devlet Operası (1949) ve Balesi (1959) kuruldu, Televizyon müzik yayını başladı (1968). TRT Çoksesli Korusu (1971), Güzel Sanatlar Fakültesi Müzikbilimleri Bölümü (1975), Türk Musikisi Devlet Konservatuarı (1975), Devlet Klâsik Türk Müziği Korusu (1978), Devlet Türk Halk Müziği Korusu (1987), Devlet Çoksesli Korusu (1989), Bilkent Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi (1986), Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümü (1989) kuruldu ve işlerliğe kavuşturuldu.⁸¹⁶

⁸¹⁶ Ali Uçan, “Geçmişten Günümüze - Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü”, <http://www.beethovenlives.net/index.asp?ID=43> [10.07.2009]

9. OSMANLI DEVLETİ'NDE MÜZİK VE KADIN

Türk Makam Müziğini, kentsel ve kent-dışı/kırsal olarak sınıflandırmak mümkündür.⁸¹⁷ Kentsel makam müziğinin, ondokuzuncu yüzyılın sonlarına dek, saray ve çevresinde şekillenerek dolaşıma girdiğini söylenebilir. Saray ve çevresinde şekillenen kentsel makam müziğinin, saraydaki köklü müzik eğitiminden dolayı, kırsal makam müziğine oranla daha akademik bir gelişim gösterdiği belirtilebilir. Bu bakımdan saray ve çevresinde süre giden müzik eğitimi, daha kurumsal bir çizgide sürmüş ve bir “okul” olma misyonu da üstlenmiştir. Bu kurumsal yapının ve “kentli” olmanın sosyo-ekonomik artılarının katkısıyla, kentsel makam müziği alanında faaliyet göstermiş olan kadınlarla ilgili, kırsal makam müziği alanındaki kadınlara oranla, daha erken tarihli ve fazla kaynağa ulaşılabilir. Özellikle saray ve çevresiyle ilgili görsel ve yazılı kaynaklara ulaşmak, kırsal bir bölgeye oranla çok daha mümkündür. Hem kentsel makam müziği alanındaki kadın müzisyenlerle ilgili daha fazla kaynağa ulaşılabilirdi, hem de saray ve çevresinde süre giden müzik eğitiminin bir nevi “okul” olmasından dolayı bestecilik ve müzisyenlik gibi kimliklerin biraz daha oturmuş olması sebebiyle çalışmada kentsel makam müziği alanındaki kadın müzisyenlerle ilgili örneklere yer verilmektedir. Ayrıca çalışmamızın ana konusunu, Avrupa Akademik Müziği merkezli, çoksesli müzik alanında bestecilik faaliyetlerini sürdüren kadın besteciler oluşturduğundan ve sarayda 19. yüzyılın başından itibaren Türk Makam Müziğinin yanı sıra çoksesli Avrupa müziğine de benzer oranda yer verildiğinden, Avrupa Akademik Müziği alanında eğitim görmüş olan kadın ve erkek ilk müzisyenler, aslında saray ve çevresinde kentsel makam müziği alanındaki müzisyenler olmuştur. Bu nedenle, Osmanlı'daki kentsel makam müziği ve müzisyenleri ile Avrupa Akademik Müziği

⁸¹⁷ Makam müziği ve kentsel makam müziği/kırsal makam müziği tabirleri, danışmanın Prof. Ruhi Ayangil tarafından müzik terminolojisine kazandırılmıştır.

ve müzisyenleri arasında doğrudan bir devamlılık ilişkisi söz konusudur ve çalışmamızın ana konusuyla bağlantılıdır.

Ancak kırsal makam müziği alanında -bir okul olmadığından besteci kimliği oturmamış olsa da- âşıklık geleneğinin çok kuvvetli olduğu ve her aşığın birer besteci olduğu unutulmamalıdır. Âşıklık geleneği bağlamında, kadın âşıkların, kırsal makam müziği alanındaki kadın besteciler olduğu söylenebilir. Türk Makam Müziğindeki genel yapıda olduğu gibi, kırsal makam müziği sözel geleneğe dayandığı ve bestecilik kimliği 20. yüzyıla dek oturmadığından ve kent-dışı gelişen bu gelenekle ilgili arşiv belgesine ulaşmak, saray ve çevresiyle ilgili arşiv belgesine ulaşmak ve bilgi edinmekten çok daha zor olduğu ve çalışmamızın ana konusu çoksesli Avrupa Akademik Müziği alanındaki kadın besteciler olduğundan, kırsal makam müziği alanındaki kadın bestecilere çalışmamızda yer verilmemiştir. Kırsal makam müziği alanındaki kadın bestecilere çalışmamızda yer verilmemiş olmasının, kırsal makam müziği ile uğraşan müzisyenlerin bu uğraşı profesyonel bir uğraş olarak yapmamalarıyla bağlantısı yoktur. Zira kentsel makam müziği ile uğraşan erkek müzisyenlerin büyük bölümünün de hayatlarını farklı mesleki uğraşlarla idame ettirdikleri bilinmektedir. Benzer biçimde kadın müzisyenler de, hem kent hem kent-dışı/kırsal alanda, öncelikle anne ve ev kadını olup, müzisyenliği bir ek uğraş/meziyet olarak sürdürmektedirler. Müzik uğraşı, yalnız kentli olmayan kadın müzisyenler için değil, kentli kadın müzisyenler için de fonksiyoneldir; çocuklarına ve eşine hoşça vakit geçirtmek, çocuklarının müzik eğitim ihtiyaçlarını karşılayarak iyi bir anne ve dolayısıyla iyi bir eş olmak. Ancak Sevilay Çınar⁸¹⁸ tarafından kadın âşıklarla ilgili yapılmış önemli bir çalışma olan “Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Türkiye’de Kadın Âşıklar” başlıklı henüz yayınlanmamış doktora tezi –ve Süleyman Şenel’in çalışmaları- bu konudaki önemli kaynaklardır.

Sonuç olarak, çalışmada kentsel makam müziği ile ilgili kadın müzisyen ve bestecilerle ilgili tarihi bilgilere yer verilirken, kırsal makam müziği alanındaki kadınlara yer verilmemesinin sebebi; kırsal makam müziği alanındaki kaynak yokluğu ve “okul” olma/bir nevi kurumsallaşma eksikliği ve kentsel makam müziği

⁸¹⁸ Sevilay Çınar, “Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Türkiye’de Kadın Âşıklar” (Doktora Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008).

ile Avrupa Akademik Müziği ve müzisyenleri arasındaki saray ve çevresi dolaylı devamlılık ilişkisidir.

Osmanlı'da kadınların dindışı müzik ile yakından ilgilendiklerine dair kaynaklar mevcuttur. Özellikle 19. yüzyıldan itibaren kadın müzisyen ve kadın bestecilerle ilgi görsel ve yazılı kaynağa ulaşılabilir. Türk Makam Müziğinde notasyon kullanımı 20. yüzyıla dek yaygın olmadığından, kadın bestecilerin notaya alınmış az sayıda eserine ulaşılabilir ancak bu durumun erkek besteciler için de geçerli olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Bestecilik, daha önce belirttiğimiz gibi, yaratıcılıkla ilişkilendirilen bir alan olduğundan daha çok erkeklerle özdeşleştirilen bir uğraş olmuştur. Ayrıca bestecilik alanında hareket edebilmek için uzun ve sistematik bir eğitim şarttır. Kadınların eğitime ve özelde müzik ve bestecilik eğitimine erişiminin 20. yüzyıl başına kadar yaygın olarak mümkün olmadığı bilinmektedir. Kadınlar bestecilikten çok, icracılığa yöneltilmektedir. Bunun nedeni ise çalgı çalan bir kız çocuğunun; ailesini iyi temsil eden bir evlat, talep gören bir eş adayı, ardından da iyi bir eş ve anne olmak için gerekli görülen meziyetlerden birini yerine getirmiş olduğu düşüncesidir. Bu nedenle, notasyonla ilişkisi yakın geçmişe dayayan Türk Makam Müziği geleneğinde, kadın bestecilerle ilgili erken tarihli kaynaklara –özellikle notasyon örneklerine- ulaşmak güçtür. Kadınların müzik alanındaki hareketliliği ise, Avrupa'da da olduğu gibi, bestecilikten çok icracılık yönünde karşımıza çıkmaktadır.

9.1. On Yedinci ve On Sekizinci Yüzyıllarda Osmanlı Devleti'nde Müzik ve Kadın

Beşiroğlu, M.S. 1341 de Şiraz'da yazılmış bir *Şahname'nin* minyatürleri arasında Sultanın huzurunda düzenlenen bir eğlence sahnesinde kadın ve erkek müzisyenlerin bir arada olduğuna ve burada çenk ve def çalan iki kadının da bulunduğu dikkat çeker.⁸¹⁹ 14. yy. Türkmen sarayı haremindeki bir düğün sahnesinde *ney* ve *def* çalan kadın müzisyenler dans eden bir kadına eşlik etmektedir.⁸²⁰ 15. yy. da Timur sarayındaki bir eğlence sahnesinde *çarpara* çalan bir dansçı kadına, kadın ve erkek

⁸¹⁹ Şefika Şehvar Beşiroğlu, “Osmanlı Musikisi ve Kadın”, *Türkler Ansiklopedisi*, c. 12 (İstanbul, 2002): 454–455.

⁸²⁰ Beşiroğlu, *age*, 455.

müziyenlerin eşlik ettiğini belirten Beşiroğlu, bu kadın müziyenlerin *kanun* ve *def* çaldıklarını ekler.⁸²¹

Beşiroğlu, bu minyatürlerde sıkça rastlanan sahne anlayışında genelde kadınların şarkı söylemekte, çeng, kanun, bendir, daire, def, kopuz, Horasan tanburu, rebab, kemence, ney gibi çalgılar çalmakta ve ellerindeki çarpıra ile dans etmekte olduklarını belirtir.⁸²² 1543 yılında Şiraz'da yazılmış ve resimlendirilmiş olan Nizami'nin *Hamsa* adlı eserindeki bir minyatürde *kanun* ve *def* çalan iki kadın müziyen betimlenmektedir.⁸²³ Beşiroğlu ayrıca 1544'de yapılmış Leyla ile Mecnun hikâyesinin minyatürleri arasında çeng ve daire çalan kadın müziyenlere ve 1578 yılında Buhara'da yazılarak resimlendirilmiş Nizami'nin *Hamsa*'sında çeng ve daire çalarken betimlenmiş iki kadın müziyene dikkat çeker.⁸²⁴

16. yy'da yaşamış tarihçi Gelibolulu Mustafa Âli *Mevâ'idü'n Nefais fî Kava'idü'l Mecalis* (Görgü ve Toplum Kuralları Üzerinde Ziyafet Sofraları) adlı eserinde *Çeng*, *Kemence*, *Def* dışı çalgılar arasında anar.⁸²⁵ Beşiroğlu, 18. yy.'da Osmanlı'da bulunmuş *D'ohsson*'dan şöyle aktarır: “Kadınların mesire yerlerindeki eğlencelere katıldıkları kaynaklarda en çok bahsedilen konulardır. Bu mesire yerleri Kağıthane ve Küçükusu'dur. Çengiler çeng, daire, zil gibi çalgılar esliğinde şarkı söyleyip dans edebilirler.”⁸²⁶

Aksoy, bu kaynakların en erken örneklerinden birinin, 16. yüzyılda Fransa Kralı I. François'in elçi yardımcısı olarak 1537'de İstanbul'a gönderdiği Guillaume Postel'in 1560'da basılan *Republique des Tura* adlı kitabının musiki ile ilgili bölümünde karşımıza çıktığına dikkat çeker; Postel, İstanbul'da seyrettiği bir çengî takımı anlatırken, takımdaki kadın icracılar hakkında şu bilgileri verir:

Öteki eğlence sazı, tatlı sesi dolayısıyla pek yaygın olan harptir (çeng) (...). Çeng, singuin (çingene?) denilen kızlarca, gündelik ücret karşılığı çalışır, tıpkı saz şairleri için olduğu gibi. Kızlardan biri çeng çalarken, öbürü yalnız bir yüzüne deri gerilmiş

⁸²¹ Beşiroğlu, *age*, 455.

⁸²² Beşiroğlu, *age*, 455.

⁸²³ Beşiroğlu, *age*, 455.

⁸²⁴ Beşiroğlu, *age*, 455–456.

⁸²⁵ Mehmet Şeker, *Gelibolulu Mustafa Âli ve Mevâ'idü'n Nefais fî Kavâ'idü'l Mecalis*, (Ankara: TTK Yayınları, 1997), 223-225'den aktaran Beşiroğlu, *age*, 458.

⁸²⁶ D'ohsson, *18. yy Türkiye'sinde Örf ve Adetler* (İstanbul: Tercüman Yayınları, y. t. y 197?), 243'den aktaran Beşiroğlu, *age*, 458.

olan ve kenarında piriñ ziller bulunan küçük bir def çalar. İki üç kız kelimelerle anlatılamayacak güzelliğindeki kıvraklık hünelerini gösterir, bu arada hepsi çeng eşliğinde şarkı söyler. (...) Arkadaşı iki bacağı arasında dik tuttuğu çengi çalarken, bir yandan da dizlerini yere vurarak ve benzeri hareketlerle ritim tutar.⁸²⁷

1555-1560 yılları arasında İstanbul'da bulunan Danimarkalı ressam Melchior Lorichs'in, bir rakkaseye eşlik eden ikisi çeng, biri def çalan üç sazende kadını ve çeng çalan bir kadını betimleyen iki resmi mevcuttur.⁸²⁸ Aksoy ayrıca, 1574'te Lambert de Vos'un hazırladığı resim albümünde çeng çalan bir kadın ve dans eden bir kızın resmi olduğunu⁸²⁹; tarihçi Johannes Lewenklaun'un yaptığı, resimlerin birinde çeng, kanun, def ve halile çalan kadınlar ile dans eden kızların tasvir edildiğini aktarır.⁸³⁰

Vzaje de Turquia adlı İspanyolca bir seyahatname yazan ve adı bilinmeyen bir yazar, “gördüğü bir düğünde harpler (çeng), gitarlar (?) ve flütler (?) ve hanendelerden kurulu bir saz takımı eşliğinde kadınların nasıl eğlendiğini anlatır. Saz takımının bütün üyeleri kadındır; kadın meclisinde hiç erkek yoktur.”⁸³¹ Aksoy, Fresne-Canaye'nın Türk kadınlarından söz ederken bütün “Türk kadınlarının şarkı söylerken def çalabildiklerini (...) gördüğü bir düğünde harp (çeng) eşliğinde şarkılar söylediklerini” anlattığını belirtir.⁸³²

Aksoy, “I. Ahmed Albümü” olarak anılan albümdeki minyatürlerden birinde, bir havuzun çevresinde toplanmış, çeng, rebab, def ve uzun saplı bir telli saz çalan kadınlar görüldüğünü söyler ve çengin 16. on yedinci yüzyılın özellikle ilk yarısında tipik bir “kadın sazı”⁸³³ olduğuna dikkat çeker.⁸³⁴ Aksoy, 1639'da Fransız elçisi Jean de la Haye ile birlikte İstanbul'a gelen Fransız tüccar Du Loir'in, Türklerin yemek yerlerken musiki dinlediklerini kaydettiğini ve davetli olduğu bir yemeğin ardından, kadınların

⁸²⁷ Bülent Aksoy, “Osmanlı Mûsikî Geleneğinde Kadın”, *Osmanlı Ansiklopedisi*, c. 10 (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999): 789.

⁸²⁸ Aksoy, 1999, 244–245.

⁸²⁹ *age*, 789. Aksoy belgenin bulunduğu yeri şöyle aktarır: Bremen, der Staats und Universitaetsbibliothek, Bremen Ms. Or. 9.

⁸³⁰ *age*, 1999, 789. Aksoy belgenin bulunduğu yeri şöyle aktarır: Avusturya Nationalbibliothek, Viyana Codex Vindobonensis 8615 ve ekler “Lambert de Vos ile J. Lewenklaun'un resimleri Metin And'ın künyesi Kaynaklar bölümünde gösterilen kitabına alınmıştır (s. 275, 279)”.

⁸³¹ *age*, 1999, 789.

⁸³² *age*, 1999, 789.

⁸³³ Kadın ve erkek sazı konusuyla ilgili detaylı bilgi için bkz. *age*, 1999, 790.

⁸³⁴ *age*, 1999, 790.

önce erkeklerce, sonra da sadece kadınlarca icra edilen musikiyi perde arkasından dinlediklerini anlattığını aktarır ve ekler: “Çengi denilen kadınlar çeng çalarken, öteki kadınlar teknesi yuvarlak, sapı uzun bir çalgı olan “kemence” (rebab yahut ıklığ) ile, bir vurma saz (tambour de Biscaye) (nakkaare ?) çalmakta, ötekiler de hem şarkı söylemekte, hem de çalparalarla raksetmektedirler.”⁸³⁵ 1797'de Castellan tarafından yayınlanan bir resimde, rebap/ıklığ ile sarayda çengilere eşlik eden bir sazende cariyeye görülmektedir.⁸³⁶

Aksoy, Fransız gezgin Sieur du Mont'un 1691'de İzmir'den gönderdiği mektuplardan birinde, bütün kadınların çok güzel santur çaldığını ve evlerindeki başlıca eğlencelerinin bu olduğunu yazdığını aktarır.⁸³⁷ Lady Montagu ile Jean Claude Flachat'ın “Türk kadınlarının boş zamanlarını dikiş nakış gibi el işlerinin yanı sıra çalgı çalmayı öğrenmek ve musikiyle uğraşmakla geçirdiklerini” yazdığını aktaran Aksoy, “şarkı söylemenin, saz çalmanın bir meziyet olduğunu bilen genç kızların kendilerini bu şekilde daha iyi gösterebildiklerini” belirten Flachat'ın, Türk kadınında gözlemlediği nitelikleri şöyle sıraladığını yazar: “Musiki, raks, güzel ses, basit ev ilaçları yapmak”.⁸³⁸

J. E. Liotard, “İzmirli Çift” adlı resminde, kocasına tanbur çalan bir kadını tasvir eder.⁸³⁹ Aksoy, 1747-1762 yıllarında İngiliz büyükelçisi olarak İstanbul'da bulunan Sir James Porter'ın, “kadınların şarkı söylemekte ve raksetmekte çok başarılı olduklarını, ama musikiyi sadece kendi aralarında evlerde ve boş vakitlerinde icra ettiklerini” yazdığını aktarır.⁸⁴⁰

Kaynaklarda, 17. yüzyıl sonu ve 18. yüzyıl'da yaşadığı tahmin edilen iki kadın besteciye –Reftar ve Dilhayat- dair bilgi mevcuttur. 1700 yılında öldüğü tahmin edilen Reftar Kalfa'nın doğum tarihi bilinmemektedir.⁸⁴¹ Aksoy, “tarihî kaynaklarda “Kalfa”

⁸³⁵ *age*, 1999, 790.

⁸³⁶ Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezinlerin Gözüyle Osmanlılarda Mûsikisi* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 1994), 278.

⁸³⁷ Aksoy, 1999, 793.

⁸³⁸ *age*, 1999, 793.

⁸³⁹ *age*, 1994, 269.

⁸⁴⁰ *age*, 1999, 793.

⁸⁴¹ Taşan, *age*, 189.

Öztuna, *age*, c. II (: 1976), 173.

unvanıyla anılmadığı için Reftar'ın bir kadın olduğundan şüphe edilebilir”⁸⁴² diye belirtir ve ekler:

Kantemiroğlu edvarında “Sabâ-i Reftar” adı altında bir sabâ peşrevin notasını verir. Kantemiroğlu mecmuasındaki saz eserlerine “Mâh-i Dünya”, “Kûhpare”, “Rakkas” vb. gibi özel adlar verildiği için “Reftar”ın o sabâ peşreve verilen özel bir ad mı, yoksa bestecisinin adı mı olduğu açık değildir. Kantemiroğlu'dan yarım yüzyıl kadar önce yazan Ali Ufkî bu peşrevi Reftar kelimesini kullanmadan “Dilnûvâz” adıyla kaydetmiştir. Ancak, Kantemiroğlu sonrası on sekizinci yüzyıl kaynaklarından biri olduğu sanılan “Hekimbaşı Mecmuası”nda “Reftar” adı bir bestecinin mahlasını akla getirebilecek bir şekilde, “Sabâ Reftarı” olarak (gene “Kalfa” unvanı verilmeden) anılmıştır (Der Fasl-ı Sabâ, 390 b). Suphi Ezgi Kantemiroğlu ve Kevserî mecmualarında notası verilen peşrevin üstündeki “Reftar” adının bir kadın bestecinin mahlası olduğu kanısına varmış, Reftar'ın Sultan IV. Mehmed zamanında tanınmış bir musikici olduğunu tahmin ettiğini belirterek peşrevi günümüz notasına çevirmiştir (IV, 14-16). Bugün Reftar'a ait olarak kabul edilen başka saz eserleri de vardır. Bunlar gelenek yoluyla günümüze kadar ulaşmıştır. Demek ki, gelenek Reftar'ı bir kadın besteci olarak değerlendirmiş ve adını -bu unvanı kazanmış olsun olmasın- Kalfa unvanıyla anmıştır.⁸⁴³

1710-1780 tarihleri arasında yaşadığı tahmin edilen Dilhayat'ın⁸⁴⁴ ise III. Selim'in cariyelerinden olup, haremın önemli besteci ve icracı müzisyenlerinden olduğu, tanbur çaldığı ve sesinin güzelliği ile tanındığı ileri sürülmektedir. bulunmaktadır.⁸⁴⁵ Çeşitli güfte mecmualarında yüzden fazla saz ve sözlü eseri görülmüş⁸⁴⁶ olup eğitimi ve hocalarının kimler olduğu bilinmemektedir. Evcara makamındaki en eski eserlerin Dilhayat Hanım'ın peşrevi ile saz semaisi olduğu belirtilmektedir.⁸⁴⁷

Taşan, Evcara makamını III. Selim'in bulduğu kabul edildiğinden, Dilhayat Kalfa'nın da III. Selim döneminde yaşadığı sanıldığını belirtir. Aksoy ise, Walter Feldman'ın, Dilhayat Hanım'ın, genç şehzade Selim'in musiki hocalarından biri olduğunu; Ab-

⁸⁴² Aksoy, 1999, 797.

⁸⁴³ *age*, 797.

⁸⁴⁴ Aksoy, 1999, 799. Dilhayat Hanım'ın sarayda “Kalfa” olduğu yolundaki yerleşik kanının sözlü söylentilere dayanıyor olabileceğini, çünkü yazılı kaynaklarda sadece “Dilhayat” diye geçtiğini belirtir.

⁸⁴⁵ Yılmaz Öztuna, *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, c. I (: 1969), 167.

Turhan Taşan, *Kadın Besteciler* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2000), 41.

⁸⁴⁶ Aksoy, 1999, 796.

⁸⁴⁷ *age*, 796.

dülbâkî Nasır Dede'nin, evcârâ gibi değerli bir makamı hükümdarın emrindeki bir cariyeye değil de bir sultana bahşetmeyi uygun gördüğünü belirttiğini aktarır.⁸⁴⁸

Aksoy, Dilhayat'ın III. Selim'den daha yaşlı bir musıkici olduğunu ileri sürer ve şöyle açıklar:

Bir on sekizinci yüzyıl kaynağı olan “Hekimbaşı Mecmuası”nda Dilhayat'ın bestelediği şu eserlerin güfteleri yer almıştır: Rast beste (12. varak), segah semai (357. v.), eviç beste (381. v.), eviç semai (388. v.). On sekizinci yüzyıla ait başka bir güfte mecmuasında “Dilhayat” adına³ kayıtlı iki murabba beste ile bir semai (Berlin Bibliothek MS. Or. T. 3370, v. 136, 147); gene aynı yüzyıldan kalma, bir başka yazmada da, “Beste-ı Dilhayat” adı altında nühüft çember ve hüseyinî hafif bestelerin güfteleri (British Library MS. Or. 7572, 43-, 66. varaklar) verilmiştir.⁴ Her iki kaynakta da Dilhayat'ın eserleri, Hafız Post, İtrî, Bekir Ağa, Burnaz Hasan (Enfî Hasan) gibi III. Selim döneminden çok önce yaşamış olan bestecilerin eserleri arasında yer almaktadır. Dilhayat'ın III. Selim'den daha yaşlı bir musıkici olduğu ortadadır.⁸⁴⁹

Ayangıl⁸⁵⁰, Ali Ufki'nin Mecmua-i Saz-ü Söz'ündeki bazı eserlerde bestekar ismi ya da eserin özel adı olması gereken sırada kaydedilen “sıfat” ya da “tımlamalar”ın o eserin özel adını mı yoksa bestekarını mı işaret ettiğinin belirsiz olduğunu birdirir ve “Peşrev-i Gamzekâr”, “Peşrev-i Tozkoparan”, Peşrev-i Cigerdelen”, “Peşrev-i Benefşezâr” gibi nitelemelerin açıklık taşımadığına dikkat çekerek, bunların o esrin özel adı olabileceği gibi, (erkek ya da kadın) dönem mûsikîşinaslarının “sıfat” veya “lâkap”ları da olabileceğini belirtir. Benzer biçimde D. Kantemiroğlu'nun, “mecmuasında “Kız” adlı bir hüseyinî düyek peşrev vardır. Aynı eser Ali Ufkî'de de aynı adla, “Pişrev-i Kız” adıyla kaydedilmiştir.”⁸⁵¹ “Kız Peşrevi”nin Hekimbaşı Mecmuası'nda “Kız Semaisi” ile birlikte verildiğini belirten Aksoy, peşrevin de, semainin de aynı adla anılmış olmasının, “Kız”ın bir tek eserin özel adı olmadığını göstererek, buna göre “Kız”ın, asıl adını gizleyen bir kadın besteciye ait olabileceği gibi, eserin bir kadına ait olduğunu belirtmek amacıyla kullanılmış bir işaret de olabileceğini ekler.⁸⁵²

⁸⁴⁸ *age*, 796.

⁸⁴⁹ *age*, 796.

⁸⁵⁰ Ruhi Ayangıl, “XVII. Yüzyılda Türk Musikisi”, *Türkler Ansiklopedisi*, (İstanbul): 437-438.

⁸⁵¹ Aksoy, 1999, 797.

⁸⁵² Aksoy, *age*.

9.2. Osmanlı Sarayı ve Haremi Hümayun'da Müzik ve Kadın

Osmanlı sarayında erkekler Enderun-ı Hümayun'da müzik öğrenimi görürken, sarayın Harem-i Hümayun'unun kadınlar kısmındaki cariyelerin müzik öğretmenlerinin öğrencilerini hem saray ve hem saray dışında evlerinde çalıştırdıkları belirtilmektedir. Müzik ders programı dâhilinde öğretmenler, haftanın belli günlerinde saraya gelerek ders verilecek cariyelere mahsus kısımda *tanbur*, *santur*, *cenk*, *kemence* gibi telli çalgıları ve daha sonraki tarihlerde (onsekizinci yüzyıl) *keman*, *kanun* gibi çalgıları gösterirler; sarayda talimi zor veya uzun sürecek olan *ney*, *çöğür* ile naat ve şarkı ve beste ise sazandelerin ve hanendelerin evlerinde öğretilirdi.⁸⁵³ Enderun öğretmenleri maaşlarını almak için her ay bir dilekçe ile başmuhasebeye müracaat edip, orada yapılan muameleden sonra aylıklarını alırlardı. Sarayda çalgı çalan cariyelerin çalgıları dâr'üs-saâde⁸⁵⁴ ağası, silâhdar ağa ve diğer vazifeliler vasıtasıyla saray dışına çıkarılarak tamir edilir veya arzu edilen sazlar aynı yoldan harem-i hümayun için satın alınırdı⁸⁵⁵.

Uzunçarşılı, Sultan Dördüncü Mehmed'in (1642-1693) müzik sevgisi sayesinde sarayın Enderun ve Harem kısımlarında müzisyenlerin yetiştirilmesinin arttığını belirtir: “Saray cariyelerinin yetişenlerinin içinde *Ney*, *Tanbur*, *Kemence*, *Kanun*, *Santur*, *Cenk*, *Çökür*, *Musikar*, *Keman* ve *Daire* çalan kadınlar bulunduğu gibi yine cariyelere Nefir denilen nefesli musiki ile ders veren hocalar da vardı.”⁸⁵⁶

Uzunçarşılı, “bu tarihlerde cariyelere ders veren hocalardan yevmiyesi kırk akçe olarak Enderunda Tanbur hocalığı yapan Rum asıllı Angeli'ye⁸⁵⁷ vazifesi karşılığı hazine 1678 senesinde⁸⁵⁸ 7080 akçe maaş” verildiğini belirtir.⁸⁵⁹ Ayrıca, 1679'da Arap Neveser adındaki cariyeye *musikar* denilen düdüğü öğretmek için Enderun'da

⁸⁵³ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, “Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı”, *Belleten*, c. XLI, s. 161 (Ocak 1977): 87.

⁸⁵⁴ *Harem'in* Osmanlı'daki asıl adı *Dâr-ü's'saade*'dir.

⁸⁵⁵ Uzunçarşılı, *age*, 87. bkz. *Topkapı Sarayı Arşivi 2352 sene 1120 Ramazan*.

⁸⁵⁶ *age*, 90–91. bkz. *Başbakanlık Arşivi İbtîl-Emin* tasnifi saray vesikaları No. 1265.

⁸⁵⁷ *age*, 91. bkz. ibn'ül-Emin saray No. 692.

⁸⁵⁸ *age*, 91. Uzunçarşılı ekler: Ankeliki 1101 H. 1690 M. de vefat eylemiş olup meşhur bestekâr Boğdan Beyi Kantemir oğlu Dimitriyos'ın tanbur hocasıdır.

⁸⁵⁹ *age*, 91.

müzik hocası İbrahim Çelebi ile Arap cariyeye verilen aylık maaşı, bordrosunda gösterildiğini yazar.⁸⁶⁰

Enderun-u hümayun öğretmenlerinden Osman Çelebi'nin kendi evinde üç cariyeye *çöğür* sazı öğretmesi ve yiyecekler karşılığında aldığı bedel Haziran 1680 tarihli belgede;⁸⁶¹ Saray cariyelerine ders veren Başhanende Mustafa Çelebi'nin tayin ve maaşı 1681 tarihli belgede;⁸⁶² Neyzen Mehmed Çelebi'nin kendi evinde ney meşk ettiği bir cariyenin yiyecek masrafiyla Mehmed Çelebi'nin maaşı ise 1679 tarihli hazine tezkiresinde⁸⁶³ belirtilmiştir.

Uzunçarşılı, sultan I. Mahmud döneminde (1730-1754) Sarayda musikiye istidatlı cariyeler yetiştirildiğini aktarır ve ekler:

Bir bestekâr cariyesinin *Tuğ'i şâhî mi disem zülfüne şebboy mu disem* matla'lı bir besteyi ve diğer bir cariyesinin de: *Sahba-yi lâli neşve-i candır ol âfetin* semaîsini bestelediğini ve semaînin taliminin zor olduğunu o devri bilen ve yaşayan Şamdanî Zade Süleyman Efendi yazmaktadır.⁸⁶⁴

Birinci Abdülhamid döneminde, 1779'da "Kemanî Çavuş Ahmed Ağa eliyle satın alınan Frenkî *sine keman* Harem-i hümayuna teslim olunmuştur."⁸⁶⁵ Uzunçarşılı, bu son kayıttan harem-i hümayunda cariyelerden veya gözdelerden keman çalan olduğunun anlaşıldığını yazar.⁸⁶⁶ Uzunçarşılı, 15. yüzyılda düğünlerde çenk çalan cariyelerin bulunduğunu⁸⁶⁷ belirtir ve Osmanlı sarayında 18. yüzyılın ikinci yarısında da çenk çalan cariyeler olduğunu, ayrıca Osmanlı sarayında *çöğür* çalan cariyeler ve *çöğür* öğreten öğretmenler olduğunu ekler.⁸⁶⁸

Sarayda saz çalan cariyelerin ve harem dairesinde saz çalanların sazlarının Dar'üs-saade ağası, Silahdar Ağa ve diğer vazifeliler vasıtasıyla saray dışına çıkarılarak

⁸⁶⁰age, 91. bknz. İb'nül-Emin saray 1084.

⁸⁶¹age, 92. bknz: İb'nül-Emin tasnifi saray No. 710, 8yg, 1000.

⁸⁶²age, 92. bknz: Becihhet-i nafaka-i vazife-i cevareî-i hasa Mustafa Çelebi serhânende beray-ı talım-ı cevareî beray-ı şehri Receb 1092 H. 1681 İbn'ül-Emin saray No. 1334

⁸⁶³age, 92. bknz: İbn'ül-Emin saray 946

⁸⁶⁴age, 97. bknz: Mürî'üt - tevarih - Takvim'üt - Tevarih zeyli.

⁸⁶⁵age, 98. bknz: 1193 senesi ceyb-i hümayun ve harc-ı hasa defteri.

⁸⁶⁶age, 98.

⁸⁶⁷age, 100. bknz: *Tarih-i Ebu Fetih* s.8.

⁸⁶⁸age, 100.

tamir edildiğini veya arzu edilen sazların aynı yoldan harem-i hümayun için satın alındığını belirten Uzunçarşılı durumu örnekler:⁸⁶⁹

Meselâ, 2344 numaralı ve 1092 H. 1680 M. tarihli harç-ı kasa kâğıdından, içeri yani harem-i hümayun için sedef kârı bir kıt'a Kemence ve beş daire (tef) ve bir *miskal*, üç adet *çöğür* yaptırıldığı gibi içerideki mevcutlardan *Daire*, *Tanbur*, *Çöğür*, *Cenk*, *Miskal* tamir ettirilmiştir Bundan başka teflerin konması için harariyle beraber bir kutu da yaptırılmıştır.

9.2.1. On Dokuzuncu Yüzyılda Harem-i Hümayun'da Müzik ve Müzik Eğitimi, Harem Orkestrası ve Bandosu

9.2.1.1. Harem-i Hümayun'da Müzik ve Müzik Eğitimi

19. yüzyılda Harem-i Hümayun'da müzik, müzisyenler ve müzik eğitiminin nasıl olduğu hakkında az sayıda kaynak mevcuttur. Saray-ı Hümayûn'un Mâbeyn, Bîrûn ve Enderun kısımlarına dair çok sayıda kaynağa ulaşılabilirken, Harem-i Hümayûn kısmına ilişkin çok az kaynağa ulaşılabilir. Bunun başat nedeni, Harem-i Hümayûn'un kapalı ve mahremiyete son derece özen gösteren yapılanmasıdır. Hükümdar sarayının Harem-i Hümayûn kısmına ve hayatına dair en içeriden bilgiler, Leyla Saz'ın anılarından derlediği ve birincil derecede kaynak olan "Anılar / 19. Yüzyılda Saray Haremi" başlıklı kitaptan öğrenilebilmektedir.

Leyla Saz, Çırağan ve Dolmabahçe Sarayları'nda selamlığın (yani erkeklerin bulunduğu yer ya da bölüm) yanındaki giriş katının müzik derslerine ayrıldığını ve müzik öğretmenlerinin erkek olduğunu belirtir.⁸⁷⁰ Müzisyen hanım kalfalar derslere günlük giysileriyle gelip başlarına kare biçiminde, çifte tül den bir tür yaşmak örterler ve bunu saçlarına arkadan iğnelerle tutturup iki ucunu omuzlarına ya da arkalarına düşürürlerdi.⁸⁷¹ Müzisyen kalfalar, dansçılar ve onlara hizmet edecek olan cariyeler toplu olarak harem ağalarının gözetiminde gelirlerdi. Ayrıca, öğretmenleri de harem ağaları getirir ve ders boyunca onların yanında kalırlardı. Müzik derslerinin yapıldığı salonlara herkes giremezdi. Saray'ın önemli kişileri bile, dersleri dışarıdan, kapının

⁸⁶⁹ *age*, 101. bknz Topkapı Sarayı Arşivi (harc-ı hassa defteri) sene 1120 No. 2352.

⁸⁷⁰ Leyla Saz, *Anılar (19.yy'da Saray Haremi)* (İstanbul: Cumhuriyet Kitapları, 2000), 33.

⁸⁷¹ *age*, 33.

yanından dinleyebilirlerdi.⁸⁷² Müzik dersleri sarayda da, Harem'de olduğu gibi düzenlenirdi.⁸⁷³

Sultan Sarayı'nda hiçbir zaman büyük üflemeli çalgılar kullanılarak askeri tonda müzik çalınmaz, orkestralar hem Batı, hem de Türk müziği için hep küçük çalgılar kullanırdı. Akşam eğlencelerinde, nar çiçeği rengi kadife üniformalı saltanat orkestrasının eşliğinde, saray dansçılarının yaptığı ve her dansa göre giysi değiştirdiği Batı dansları ve “tavşan” gibi Türk dansları oynanırdı.⁸⁷⁴

Saray çalgıcıları ve dansçılarının, tıpkı Harem'de olduğu gibi, başka yerlerde de birçok görev yüklendikleri, yani, Saray'daki yetenekli kızlar arasından seçilen bu kızların, olağan görevlerinin dışında, belirli gün ve saatlerde müzik derslerine gönderilip, iyice yetiştirildikleri zaman, Sultan'ın ya da Harem'in orkestrasındaki yerlerini aldıkları, normal zamanlarda da görevlerinin başına döndükleri belirtilir.⁸⁷⁵

Saray'da olduğu gibi, Harem'de de müzik hayatının çok aktif olduğunu belirten Saz, özel dairelerde toplu olarak müzik pek yapılmazken, Saray'ın hemen her yerinde bir piyano bulunduğundan, “Sultan”ın ya da “kadın”lardan birinin dairesine çok yakın olmamak koşuluyla ölçülü bir biçimde çalıp şarkı söyleyebildiklerini belirtir ve ekler: “Beklenmedik bir biçimde ya da zamanda Sultan geliverirse, çoğunlukla müziğin yarıda kesilmesini istemez, tersine sürdürmemizi buyurur ve böylece hem müzisyenleri, hem de dinleyenleri yüreklendirmiş olurdu.”⁸⁷⁶

Batı müziği orkestrasıyla bando takımı haftada iki kez birlikte çalışırlar, Türk müziği heyeti ise haftada bir kez prova yapardı. Genel çalışma günlerinde dansçılarla orkestra, büyük davetlerin düzenlendiği geniş sofada bir araya gelirdi.⁸⁷⁷ Batı müziğini notayla, Türk müziğini ise, her zaman olduğu gibi, kulakla ve notasız öğretildiğini belirten Saz,⁸⁷⁸ sarayda ders veren batı müziği öğretmenlerinden Necip Paşa, Kadri Bey, Haşim Bey, Faik Bey, Rıfat Bey, Medeni Aziz Efendi, Hacı Arif Bey, Santuri İsmet Ağa, Kanuni Ethem Efendi'yi tanıdığını, Donizetti Paşa ile ise hiç

⁸⁷² *age*, 33.

⁸⁷³ *age*, 37.

⁸⁷⁴ *age*, 197.

⁸⁷⁵ *age*, 198.

⁸⁷⁶ *age*, 37.

⁸⁷⁷ *age*, 33.

⁸⁷⁸ *age*, 34.

karşılaşmadığını aktarır: “Ünlü İtalyan bestecinin kardeşi ve kendisi de yetenekli bir müzisyen olan Donizetti Paşa'nın da derslere geldiği söylenirdi, ama ona hiç raslamadım.”⁸⁷⁹

Ahdülmecid zamanında Saray-ı Hümayûn'da piyano hocalığı yapmış kadın kalfalardan olan besteci Dürri-i Nigâr Kalfa'nın doğum ve ölüm tarihleri bilinmemektedir.⁸⁸⁰ Donizetti Paşa'nın talebesi olan Dürr-i Nigâr Kalfa'nın, aynı zamanda Saray'ın kadınlar orkestrasında birinci keman olduğu belirtilmektedir.

Leyla Saz anılarında, Donizetti'nin öğrencisi piyanist Dürrü Nigâr Hanım'ın sarayda piyano öğretmeni ve Saray saz takımının birinci kemani olduğunu belirtir:

Sultan Efendilerin ayrıcasız çok iyi müzisyenler olduklarını söylemiştim. Küçük Sultanların eğitimini, bu iş için yetiştirilmiş çok değerli müzik öğretmenleri üstlenmişti. Tanıdığım bu tür kalfalar arasında, Türk edebiyatı öğretmeni ihdası Felek, piyano öğretmeni, dünyaca ünlü besteci Donizetti'nin kardeşi, orkestra şefi, Maestro Donizetti'nin öğrencisi Dürrü Nigâr gibi iyi yetişmiş kalfalar vardı ve bunlar görevlerini en iyi biçimde yerine getirirlerdi. Dürrü Nigâr Hanım seçkin bir piyanist olduğu gibi, aynı zamanda Saray saz takımının birinci kemancısıydı. Üstelik, bazı çok güzel polka, mazurka ve vals parçaları da bestelemişti. Ölümüne dek, sık geldiği Saray'da onu birçok kez gördüm. Çok güzel bir hanımdı.⁸⁸¹

Gazimihal, Leyla Hanım'dan “Dürrinigâr Kalfanın o zamanın modası olan polka, mazurka, vals havalarından kaide dairesinde bestelediği parçalar” olduğunu aktarır.⁸⁸²

Abdülmecid döneminde sarayda müzik eğitimi almış kadın bestecilerden olan ve 1850 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Leyla Saz'ın (1850-1936) babası İstanbul tıp Fakültesi'nden diploma almış ilk doktorlardan biri olan vezir hekim Dr. İsmail Paşadır. Sultan Mahmud'un saray cerrahı; Sultan Abdülmecid döneminde ise sarayın başhekimisi ve ailenin özel doktoru olarak atanmış; Veliaht Abdülmecîd ile oğulları Sultan V. Murad ve Sultan Reşat'ı sünnet etmiştir. Kız kardeşi Fatma Hanım olan Saz'ın bir de erkek kardeşi olduğu bilinmektedir.

⁸⁷⁹ *age*, 34.

⁸⁸⁰ Taşan, *age*, 42.

⁸⁸¹ Saz, *age*, 100.

⁸⁸² Gazimihal, 1939, 146-147.

Leyla Saz, dört yaşında iken kız kardeşi Fatma ile beraber, I. Abdülmecîd'in (1839-1861) dördüncü kızı Münîre Sultân'ın (1844-1862) yanma nedîme olarak verildi (1853-1854). Yedi yıl Saray-ı Hümayûn'da yaşadı ve I. Abdülmecîd'in 1861'de ölümü üzerine 11 yaşında saraydan ayrıldı. Bu yaşına kadar, sultanlarla beraber Saray'da tahsil gördü. Matmazel Romano'dan piyano öğrendi. Babası 1861'de Girit Valisi olunca, babasıyla birlikte Hanya'ya giderek Kirya Konsaksaki adında yaşlı bir Rum hanımından Fransızca ve Yunanca öğrendi. 16 yaşında şiirle ilgilenmeye başladı. Babasının maiyet memurlarından (sonradan dâhiliyye nezâreti mektubcusu) olan Giritli Kutbî Efendi'den Osmanlı şiiri ve aruz öğrendi. Babası ikinci defa Aydın valisi olarak tayin olunca, İzmir'e geldi. 19 yaşında iken, 1869 yılında vilayet mektupçusu Selim Sırrı Paşa ile İzmir'de evlenerek, İstanbul'a yerleşti. 26 yıl süren evliliği boyunca eşinin mutasarrıf (vali) ve vali (umumî vali) olarak bulunduğu ülkelerde ve İstanbul'da yaşadı ve dört çocuğu oldu: Yusuf Razi Bey (1870), Vedad (Tek) Bey, Nezihe Beler Hanım, Feride Hanım.

Leyla saz'ın ilk oğlu Yûsuf Râzi Bey, Paris'te okumuş bir mühendistir ve İstanbul şehremini (vali ve belediye başkanı) olmuştur. Leylâ Hanım'ın ikinci oğlu Vedad (Tek) Bey, yirminci yüzyılın en önemli mimarlarından biridir. Leylâ Hanım'ın üçüncü çocuğu Nezihe Beler Hanım, Tevfik Dâniş Bey'le evlenmiş; Mahmud Beler ve Celîle Hanım adlı çocukları olmuştur. Dördüncü çocuğu Feride Hanım ise Ord. Prof. Mehmed Ali Aynî ile evlenmiş; Nezihe ve Refika Hanımlar ve Sırrı Aynî Bey adlı çocukları olmuştur. Leyla Saz gibi ileri derecede tahsil görmüş bir kadının dört çocuğundan yalnız erkek çocukları mesleki eğitim alarak meslekleriyle anılıyor iken; kız çocuklarının kendilerinin değil, evlendikleri kişilerin meslekleriyle anılıyor olmaları dikkat çekicidir.

Yılmaz Öztuna, Leylâ Hanım'ın sarayda sultanlarla birlikte gördüğü tahsil neticesinde aydın bir kadın sanatçı olarak yetişmesi için gereken bir çok şartın bir araya gelmiş olduğunu; aslında Leyla Hanım'ın “dehâ sahibi, dahî doğmuş bir san'atkâr” olmadığını belirtir ve aslında bütün Türk müziği ve şiirinde “dehâ sahibi kadın” çıkmadığını, zaten bu durumun Batı'da da nadir olduğunu ekler:

(...)Leylâ Hanım, kapalı kutu hâlinde olan Harem-i Hümayûn'a ayak basabildi ve 4 yaşında nedîmelik gibi resmî bir görevle Harem'e girdi ve Sultân efendilerle beraber

tahsil ve terbiye gördü. Bu suretle çok aydın bir kadın san'atkârın yetişmesi için, pek çok şart bir araya gelmiş oldu. Yoksa Leylâ Hanım, dehâ sahibi, dahî doğmuş bir san'atkâr değildir. Esasen bütün Türk musikisi ve şiirinde dehâ sahibi kadın çıkmamıştır, zâten Batı'da da nâdirdir. Böylece, Dilhayat Kalfa'dan sonra, Türk Musikisi'nin şöhret sahibi ikinci kadın bestekârı olabildi. (...)Eserleri orta derecededir ve bazıları yüksek dereceye çıkabilmiştir. Dahî ve büyük şarkı bestekârlarından sonra gelen üçüncü kategoridir.

Oysa “eğitim şartı”, kadın ya da erkek herkes için başattır ve önemli üretimlerde bulunmuş erkek sanatçılar da eğitim almışlardır. Eğitimsiz bir “dehâ” sanatçıdan söz etmek ve bu “dâhilik” durumunu erkeklere atfetmek, objektif bir değerlendirme olmaktan çok uzak, cinsiyet ayrımcı bir söylemdir.

Arapça, Farsça, Fransızca ve Rumca bilen Leylâ Hanım'ın ilk musiki hocası 9 yaşında derse başladığı Nikoğos Ağa'dır. 1293 (1877) yılında Medeni Aziz Efendi'den derslere başlamış, 1317 (1901) yılında da Asdik Ağa'nın talebesi olmuştur. Piyano ve armonyum çalan Leylâ Hanım, 200'den fazla eser bestelemiş, bestelerinin çoğunun güftelerini de kendisi yazmıştır. Bostancı'da köşkü yandığı zaman notaları, şiirleri ve hatıra defteri de bu yangında kül olmuş, günümüze çok az eseri kalmıştır. Yangından kurtulan notalarını Şamlı İskender, eski harflerle yayınlamış; şiirlerini ise *Solmuş Çiçekler* adı altında neşretmiştir. Sultan Mecid sarayını; padişahı, sultanları, kadın efendileri ve en mühimi harem hayatını içinde olarak tanıma fırsatı buldu. Hâtıraları, 1920-22 yıllarında *Vakit* ve *İleri* gazetelerinde tefrika edildi ve 1925 yılında Paris'te “*Le Harem Imperial*” başlığı, ardından ise Türkçe olarak “*Anılar / 19. Yüzyılda Saray Haremi*” başlığı altında derlendi. Bugün, Saray-ı Hümayûn'un Mâbeyn, Bîrûn ve Enderun kısımlarına dari çok sayıda kaynak varken, Harem-i Hümayûn kısmına ilişkin çok az kaynak mevcuttur. Harem-i Hümayûn kısmına ve hayatına dair en içeriden bilgiler, Leyla Saz'ın anılarından derlediği “*Anılar / 19. Yüzyılda Saray Haremi*” başlıklı kitaptan öğrenilebilmektedir ve bu kitap birinci derecede kaynaktır. Ölümünden üç yıl önce “Saz” soyadını alan Leylâ Hanım, 6 Aralık 1936 tarihinde, vefat etmiştir.⁸⁸³

⁸⁸³ Taşan, *age*, 109-112.

Kathryn Woodard, “Music in the Imperial Harem and the Life of Ottoman Composer Leyla Saz (1850-1936)”, *IWM*, vol. 10, no. 1 (2004).

9.2.1.2. Harem-i Hümayun Orkestrası

Gazimihal,⁸⁸⁴ saray kadın orkestrasının, Türk kadınlarının Avrupa müziği ile uğraşabilmesi için çok önemli bir başlangıç olduğunu vurgular ve “harem hayatının birer neticesi oldukları için benzer toplulukları şüphesiz ki başka hiç bir Avrupa sarayında bulamayacağımızı” belirtirken; “Avrupalı kadın, toplu müzik sahasında hâlâ koro ve operadaki kendi sesine ait işlerde - geniş ölçüde olarak- ancak yer alabiliyor” iken İstanbul’da 19. yüzyılın ortalarında sadece kadınlardan oluşan bir orkestra ve bando olmasının önemine değinir.⁸⁸⁵

Kendisi de önemli bir besteci olan Leyla Saz, saraydaki kadın müzikçilerden oluşan takım ve orkestraların, mabeyin orkestrasının (sultan orkestrası) yetenekli erkek müzisyenleri kadar iyi olduklarını; Avrupa müziği konusundaki becerilerinin yanı sıra, Türk müziğini de aynı başarıyla icra ettiklerinden söz eder.⁸⁸⁶

Sultan Abdülmecit'in oğlu Şehzade Vahdettin'in (VI. Mehmet) doğumu nedeniyle verilen kutlama davetinde Harem'in ve Sultan'ın orkestraları sırayla çaldılar. Erkekler bahçede, kapının önünde; kızlar içeride, bahçe kapısının yanında, bir paravanın arkasında yer almışlardı. Harem orkestrasının kadın müzisyenleri, erkek meslektaşlarının kendi çalışları konusunda ne düşündüğünü merak ediyorlardı. Bunu öğrenmek amacıyla biz küçükleri, paravanın öbür yanına geçip erkeklerin konuştuklarını dinlemekle görevlendirdiler. Bizler de, görevimizi gizlice yerine getirebilmek için, sanki hiç ilgilenmiyormuşuz gibi aralarına karışıp bu beyleri dinledik. Söylenen sözler, “Bu hanımlar nasıl oluyor da bu kadar iyi çalabiliyorlar, neredeyse bizden daha iyiler” yolundaydı. Bu anlatım kendini beğenmişlik izlerini taşımakla birlikte Harem müzisyenlerinin yeteneklerine olan saygıyı da yansıtıyordu. Duyduklarımızı, hemen içeri gidip aktardık ve bundan son derece hoşnut olduk. O akşam, zaten üstün nitelikte, özellikle o dönemde İstanbul’da moda olan Guillaume Teli ve Traviata operalarından bazı parçaları güzel çalmışlardı. Harem

⁸⁸⁴ M. Ragıp Gazimihal, *Türkiye Avrupa Musiki Münasebetleri 1600–1875*, c. I (İstanbul: Numune Mat., 1939), 114. Gazimihal şöyle aktarır: “Leylâ Hanım hatıralarını önce Vakıf gazetesinde tefrika etti (1920-1921). Sonra oğlu Bay Dr. Yusuf Razi tarafından yapılan Fransızca tercümesi, 1925’de Paris’te basıldı, mükerrer basımları çıktı; başlığı şudur: *Soavetiirs de Leila hanoum sur Le Harem Imperial* (Paris: Ehez Calmann-Le’vy, 1925).” Bu anekdot Leyla Saz’ın *Anılar (19.yy’da Saray Haremi)* (İstanbul: Cumhuriyet Kitapları, 2000) adlı anılarını aktardığı kitabında birebir bulunmamaktadır.

⁸⁸⁵ Gazimihal, 1939, 113. Gazimihal dipnotta şu açıklamayı ekler: “Yalnız İtalya’da kadınlardan mürekkep bir orkestranın varlığını P. Liebtenthal yüz sene evvel çıkardığı musiki sözlüğünde yazmıştır.”

⁸⁸⁶ Saz, *age*, 34–35.

orkestrası, Türk müziğini de, aynı kusursuzlukta ve dinlemekle bıkmıyacak biçimde çalardı.

Gazimihal, Leyla Saz'dan şöyle aktarır:⁸⁸⁷

Sazda davetli zevat toplanınca haremihümayun orkestra takımı nim resmî al fitilli, koyu lâcivert pantolon, setri, ferahili fesli, altmış kadar kız, orkestra şefi (sersazende) önlerinde gelir, sofanın yan tarafında notalarını notalıklarına kor, dururlar. Muzikanın zabiti olan bu kız elindeki usul ve tavur gösterdiği kısa değneğile işaret verince başlarlar. —Orkestra takımında keman, viyolonsel ve kotrabas çalan kızlarda bando takımında çalanlardır. Bu zeki, müstaid kızların her biri birkaç nevi musiki aletleri ile ibrazı hünere muktedirler; oyun vaktine kadar opera parçaları çalarlar.

Harem orkestrasında yaylı çalgılar çalan müzisyenlerin, aynı zamanda harem bandosunda üflemeli çalgılar çaldıkları anlaşılmaktadır.

9.2.1.3. Harem-i Hümayun Bandosu:

Leyla saz, Yirmi dört genç kızdan oluşan Harem-i Hümayun Bandosunu oluşturan çalgıcıların üniformalarını şöyle tasvir eder⁸⁸⁸:

Harem'in büyük sofasında yerini alır. Abdülmecit'in saltanatı döneminde, bu çalgıcıların üniformaları, her iki yanında iki santim eninde, üstünde defne yaprakları motifi olan birer sırma şeritle süslü, nar çiçeği rengi kadife bir pantolonla aynı renk ve kumaştan olup yakası, kolları ve etekleri de aynı biçimde süslenmiş, göğüs kısmı düğmeli ve iliklerinin çevresi sırma kordonlar ve düğmelerle çevrili ve bu güzel kızların ince bellerini iyice belirginleştiren kısa bir cepkenden oluşurdu. Kızların başlarındaysa kısa kesilmiş saçlarının üzerine giydikleri, aynı kadifeden ve alt kenarları iki sıra sırma şeritle çevrili kalıplı bir fes olurdu. Bu takkemsî fesin tepesine yerleştirilmiş küçük “ferahi”den⁸⁸⁹ saçılan yine sırmadan tırtıl püsküllü serpuş, fesin alt kenarına kadar inerek fesin çevresinin hemen hemen dörtte birini örterdi. Hafifçe erkeksi olan bu üniformayı rugan potinler tamamlardı.

⁸⁸⁷ Gazimihal, 1939, 113–114.

⁸⁸⁸ Saz, *age*, 134.

⁸⁸⁹ *age*, 134, dipnotta şöyle aktarır: “Fesin üstüne konan ve dört halkayla kordon püskülünün üzerine tutturulan “ferahi” eskiden en küçüğünden en büyüğüne tüm subayların simgesiydi. Yuvarlak, bir gümüş liradan biraz daha iri, üstü yazılı olan bu madeni levhalar, Abdülaziz'in padişahlığı sırasında, çok parlak olup savaşta düşman tarafından çok uzaktan görülebildikleri için kaldırılmıştı.”

Leyla saz'ın da belirttiği gibi, Harem-i Hümayun bandosunu oluşturan kadın çalgıcıların üniformaları, erkek üniformalarıyla büyük benzerlik taşır. Bu durum, günümüzde, örneğin askeriyeğe bağlı görev yapan kadın personelin yani kadın askerlerin üniformalarında ya da akademik cüppelerin tasarımında da devamlılık göstermektedir. Başlangıcında, erkeklere özel olan bu alanların kıyafet tasarımları da yine erkek merkezlidir ve bu durum günümüzde de sürmektedir. Leyla hanım'ın aktarımında dikkat çekici olan bir diğer unsur ise, bandodaki kızların saçlarının kısa kesilmiş olmasıdır. Erkeklik/erkeksileştirme, yalnız kıyafet tasarımıyla değil, saç kesimi ile de sağlanmaya çalışılmakta ve bu yolla kızların bando içindeki kimlikleri, erkeksi kılınmak istenmektedir.

Saz, Harem-i Hümayun bandosundaki kızların güzelliğine vurgu yapar ki, haremdaki bütün kadınların, fiziksel ve ruhsal belirli kriter göz önünde bulundurularak seçildiği bilinmektedir.⁸⁹⁰ Bando takımının flüt, klarinet, bakır nefesliler, trampet, tamburin, davul ve zillerden oluşan klasik bir takım olduğu anlaşılmaktadır. Saz, harem bandosunun bir bayram günü sergilediği performansını şöyle tasvir eder⁸⁹¹:

Çalgıcılar, çok güzel endamlı, uzun boylu ve güzel bir kız olan borazancı başının ardında, düzenli bir sıra oluşturarak gelir ve sofanın bir köşesinde yerlerini alırlar. Ön sırada flütler, klarnetler, pistonlu ufak borular, ikinci ve üçüncü sıralardaysa büyük borular, trampetler, tanburlar, davul ve ziller olurdu. Notalar notalıklara yerleştirilirdi. Tüm çalgıların iki ucunda, aralarda omuza asılabilen, sırma kayışlı kadife kılıfları vardı. Böylece yerleşen mızıkacı takımı, Padişah'ın sofaya gelmesini bekler. Borazancı başının gözü hep Sultan'ın gireceği kapıdadır. Padişah'ın önünde yürüyen baş mabeynci görününce, borazancı başı, elindeki değneği üç parmağı arasında tutarak başının üstünde çevirir ve böylece “dikkat” işaretini verir. Ardından ikinci haznedar görüldüğünde, değneğini havaya atıp, tutar. Bunun üzerine mızıkacı Padişah'ın salona girişiyle Selam Marşı'nı çalmaya başlar. Padişah'ın solunda haznedar, arkasında da kendi özel giysileri içinde gelen özel cariyeleri vardır. Padişah kapının önünde durup bekler. Valide sultan yanına varır. Bu kez mızıkacı “Marş-ı Sultani”yi, yani imparatorluk marşını çalar.

⁸⁹⁰ Saz şöyle belirtir: Abdülmecit'in hükümdarlığı sırasında Saray'da bulunmuş olan bu genç kızların çoğunu tanıyordum. Saray'da yasaklanmış tekleyin çirkinlik olduğunu daha önce de söylemişim. Bu kızların hepsi kendiliklerinden güzel ve çekiciydiler.

⁸⁹¹ Saz, *age*, 134.

9.2.2. Hükümdar Sarayı Dışındaki Sultan Saraylarında Bulunan Kadın Müzisyenler ve Orkestralar ile Piyanonun Yaygınlaşması

9.2.2.1. Sultan Saraylarında Bulunan Kadın Müzisyenler ve Orkestralar

Onyedinci yüzyıl ortalarından itibaren müzik, yalnız hükümdar sarayında değil, sultan saraylarında da geniş yer bulmuştur. Uzunçarşılı, Onsekizinci yüzyıl başlarında Dördüncü Murad'ın kızı Kaya Sultan'ın kerimesi olan Hanım Sultan'ın konağında Neyzen cariyenin 27 Şevval 1120 (1708 Ocak) da acemiliği alındıkta çeyizi olan altmış kuruşun, muhallefat akçesinden; Kaya Sultan Zade Hanım Sultan'ın aldığı kıza cariyenin bahası olan bin yüz kuruş muhallefat akçesinden verildiğini aktarır.⁸⁹²

Uzunçarşılı, Sultan saraylarındaki müzik hayatının artıp eksilmesinin “pâdişâhın zevk ve teşvikine bağlı”olduğunu belirtir:⁸⁹³ “Dördüncü Sultan Mehmed'in orta zamanlarından itibaren gitgide artan musiki hareketi Birinci Sultan Mahmud'un başta bulunmasıyla hızla devam etmiş ise de, anın ölümü bu ahengi söndürecek derecede düşürmüş, fakat çeyrek asır süren durgunluktan sonra Üçüncü Selim'in cülûsiyle yeni bir devre açılmıştır.”

Birinci Abdülhamid'in kızı Esmâ Sultan'ın sarayın da cariyelere çalgı ve oyun öğretmek üzere Civan isminde aylıklı bir çengî olduğunu ve “bu çengî civan vasıtasıyla *Tanbur*, *Daire (tef)*, *zil*, *Çönk*, *Bozok* ve cariyelere oyun talim eden bir frenk vasıtasıyla alınan kemence ustasının aylığı yüz kuruş olup cariyelere *Ney* meşk eden Mevlevî Derviş İsmail Şeyda'ya (vefatı Abdülmecid zamanı)⁸⁹⁴ kırk kuruş aylık” verildiğini belirten Uzunçarşılı, ayrıca cariyelere *lavta* ve *kemence* talim eden maaşlı Tavşan (Rum) ustalar bulunduğunu ve Bestekâr ve Hanende Ankaralı Sadullah Efendi'nin sultanın cariyelerine şarkı besteleri talim ettirdiğini aktarır.⁸⁹⁵

Gazimihal, sultan saraylarında da kalfalardan yani kadınlardan oluşan birer orkestra yetiştirilmesini Abdülmecit'in, Necib paşaya emrettiğini ve bunun üzerine Muzikai

⁸⁹² Uzunçarşılı, *age*, 109.

⁸⁹³ *age*, 109.

⁸⁹⁴ *age*.110. Uzunçarşılı ekler: İsmail Şeyda'nın vefatı Türk Musikisi Ansiklopedisinde istif hamli olarak 1860 senesidir. (c. I, s. 301).

⁸⁹⁵ *age*, 110.

Hümayun'daki yabancı öğretmenler kısa zamanda kabiliyetli muzikacılar ve dansöz dedikleri rakkaseler yetiştirdiklerini belirtir.⁸⁹⁶

Büyük Seniye sultanın başkâtibi Mustafa Paşazade Hüsnü Paşa ile evlenmesi düğününde cuma günü Padişah Eyüp sarayına gelmişti. Bu muzikacı kalfalar büyük sofada Muzikai Hümayun çalıcılarının üniformasını giyinerek Padişaha böylece erkek kıyafetlerle güzel parçalar çaldılar, dansözler alafranga danslar yaptılar. Padişah çok memnundu. Hele saray ustası denilen ihtiyar kadını hünkâr huzuruna istemişti; getirdiler: kadın muzikacıları görünce erkek sanarak ben bu heriflerin karşısına çıkamam, gûnahtır diyor ve kısa fıstanlı dansözlere sarayın içini şeytanlar basmış diye bağıırıyordu; Padişah bir çok güldü..⁸⁹⁷

Aksoy, Kırım Savaşı'nın bitiminden sonra istanbul'a gelip saray çevresindeki kadınlarla dostluklar kuran İngiliz gezgin M. A. Walker'ın, Abdülmecid'in kızı Zeynep Sultan'ın sarayında, erkek bandoculara özgü üniformalar giymiş, trompet, korno, flüt, davul, zil gibi doğrudan doğruya bando musikisinde kullanılan sazları çalan bir bando bulunduğunu yazdığını bildirir.⁸⁹⁸

II. Mahmud'un kızı Âdile Sultan'ın sarayındaki kadınlar orkestrasını Leyla Saz'ın anılarında birebir bulunmayan bir anekdotla Gazimihal şöyle aktarır: “Bayan Leylâ'nın da sultan muzikalarından birkaç hatırası var, düğün ve şenliklerde çalarlarken dinlemiş”:

“Sultan Mahmudun kızı Adile Sultan nezdinde: saz takımı kalfaları öteki köşadaki kapıdan girip hemen oraya alçak iskemlelere oturdular, notalarını karşılarna kodular, başladılar. Dört keman, bir viyolonsel, bir miskal (musıkar), bir çiter, bir kopsa, bir de klarnet ile zurna arası birşey vardı ne idi bilmem (obua olacak); o zamanın modası italyan müziğinden parçalar çaldılar. Birşey çalınırken sazların sedaları birdenbire kesildi, tanımadığım su damlaları gibi tek tek fakat hazin bir sesle düz iki üç nağme işittim; galiba gayri ihtiyarî gözlerim açılmış, yerimden kalkmışım. Nağmelerin tekerrüründe kemanilerin okları avuçlarına sıkıştırıp yalnız ikinci parmaklarile kirişleri çekmek suretile o hoş sedayı çıkardıklarını gördüm (pizzikato). Odadakilerin bana bakışıklarını gördüm; Sultan efendi tebessüm ediyordu; annem,

⁸⁹⁶ Gazimihal, 1939, 114.

⁸⁹⁷ Ali Rıza, “Saray Eğlenceleri”, *Tanin* yerine bir müddet için çıkan *Renin Gazetesi*'nde 31 ilkteşrin 1922'den aktaran Gazimihal, 1939, 115.

⁸⁹⁸ Aksoy, 1999, 792.

ablam sıkılmışlar, bozulmuşlar. Ben daima sarayın meşkhanelerinden ayrılmadığım halde o sese tesadüf etmemiştim, pek hoşuma gitti.”⁸⁹⁹

9.2.2.2. 19. Yüzyıl ve Piyanonun Yaygınlaşması

Gazimihal, Leyla Saz’dan öğrendiğini bildirerek, saray dışında piyano çalma merakının Sultan Abdülmecit’in hükümdarlığının sonlarında –on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısı- başladığını, saray dışında piyano çalan kadınlar arasında Leyla (Saz) Hanım, Kadriye Hanım, Nudiye Hanım’ın bulunduğunu bildirir:

“...saray dışında Türk kibarları nezdinde piyano öğrenmek merakı da Abdülmecit devrinin sonlarında başlamış. Leylâ Hanım’dan başka, Kadriye hanım (ki sonradan bir Avrupalı ile evlenerek Türkiyeden ayrılmıştı) ve bir rum matmazeli de piyano çalmakta teferrüd etmişlerdi. En iyileri Leylâ Hanım imiş; italyan parçalarını hoş çalmış. Çocukluk parçalarından bir ikisini hatıra olarak bana piyanosunda çalmak lûtfunda bulunmuştu. Alaturkaya da çok çalışmış ki bunu ayrıca hatıralarında yazar. Tarihî kadının «hem sözleri hem de bestesi kendisinin olan» bir tasarruf marşı Kolombiya tarafından plağa alınacaktı, bu cihet vefatından çok evvel kararlaştırılmış bulunuyordu. Meşhur İngiliz Mustâfa Paşanın kızı Nudiye Hanım da usta bir piyanist imiş. (Nudiye hanım, saray başkâtibi Süreyya Paşanın zevcesi ve bahriye miralay meşhur haritacı Tevfik Beyin annesi idi)..”⁹⁰⁰

9.3. Kadın Sultan Besteciler

Kosal, Ondokuzuncu ve yirminci yüzyılda Osmanlı padişahlarının çocuklarından birçoğu son derece müzikalite sahibi olduklarını, çeşitli çalgılar çalıp beste yaptıklarını; genç kuşakların tamamen klasik müziğe eğilim gösterirken, daha yaşlıların her iki alana aynı derecede ilgi göstermeyi tercih ettiklerini belirtir.⁹⁰¹ Beste yapan sultanlardan önde gelenleri şöyle sıralanabilir: Sultan Abdülmecid’in kızı Fatma Sultan⁹⁰², Damat Enver Vahanın eşi olan torunu Naciye Sultan, Şehzade İbrahim Tevfik Efendinin kızı Kadriye Sultan⁹⁰³; Sultan Abdülaziz’in torunuGevheri

⁸⁹⁹ Gazimihal, 1939, 115.

⁹⁰⁰ Gazimihal, 1939, 132.

⁹⁰¹ Kosal, *age*, s. 75.

⁹⁰² Vedat Kosal, Guatelli Vaha’nın öğrencisi olan Fatma Sultan’ın, Sultan Abdülmecid’in “en müzikalite sahibi kızı” olduğunu belirtir. Bknz. Kosal, *age*, 64.

⁹⁰³ Kosal, Kadriye Sultan’ın piyano için çok sayıda parça bestelediğini belirtir ve ekler: “klasik batı müziğinde o derece ilerlemişti ki, 3 mart 1924’te Türkiye’yi terk etmek zorunda kaldıktan sonra, İsviçre’de piyano hocası olarak çalışarak, hayatını kazanabilmişti”. Kosal, *age*, 64.

Osmanoğlu (Fatma Gevheri Sultan); II. Mahmud'un kızı Adile Sultan; Sultan V. Murad Han'ın, istisnasız hepsi piyano çalan ve çok sayıda piyano eserleri, bilhassa marşlar besteleyen ve bunları “Sultanlar Albümü” isimli ciltte toplanan kızları ve torunları arasında Behiye Sultan, Celile Sultan, Fehime Sultan, Kenize Murad'ın anneanesi Hadice Sultan ve Rukiye Sultan⁹⁰⁴; Sultan II. Abdülhamid'in eşleri ve bütün kızları çok müzikaldi ve ilk eşi Nâzik - Eda Baş Kadınefendi çok iyi bir piyanistti, kızlarından Refia Sultan, Naime Sultan, Şadiye Sultan ve Zekiye Sultan da piyano çalarlardı ve Zekiye Sultan aynı zamanda sanatçıları koruyan çok büyük bir mesendi de. Son padişah Sultan VI. Mehmed Vahideddin'in iki kızı da Sabiha Sultan ve Ulviye Sultan çok iyi piyano çalar ve beste yaparlardı; Sultan II. Abdülhamid'in kızlarından, önemli besteleri olan Ayşe Sultan.⁹⁰⁵ Cemile Sultan, Hayriye ve Münire Sultanlar da matmazel Romano'dan piyano dersi almış iyi piyanistler olarak anılmaktadır.

Bütün prenseslerin iyi müzikçiler olup, iyi eğitim görmüş müzik öğretmenlerinden dersler aldıkları belirtilmektedir.⁹⁰⁶ Bu müzik öğretmenlerinin arasında piyano hocası ve Donizetti Paşa'nın son öğrencilerinden olan kemancı ve besteci Dürrinîgâr Kalfa da vardır.⁹⁰⁷

Gazimihal, Leylâ Hanım'dan aktardığını belirterek, Sultan V. Murat'ı iyi tanıdığını, piyanodan başka flüt ve alaturka kemençe ile de uğraştığını; Guatelli ve Lombardi'den dersler aldığını, müzik nazariyatına merakı olduğunu, o zamanın modasında küçük parçalar da bestelediğini ve Çırağan'da geçirdiği yıllarda çocuklarının tahsili ile meşgul olup, kızlarına piyano öğrettiğini yazar: “Fehime Sultan küçük piyano parçaları yazdı, Hatice Sultan da iyi piyanist yetişti; güç şeylere refakat edebiliyordu.”⁹⁰⁸

⁹⁰⁴ Rukiye Sultan'ın kuyruklu piyanosu İstanbul Üniversitesi Rektörlüğünde ve ondan kalan Sultan V. Murad Han'ın el yazısı besteleri, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ndedir. Bknz. Kosal, *age*, 64, 69.

⁹⁰⁵ Kosal, *age*, s. 75.

⁹⁰⁶ *age*, 146.

⁹⁰⁷ *age*, 147.

⁹⁰⁸ Gazimihal, *age*, 146.

10. İNCELENEN BESTECİLER VE YAPIT ANALİZLERİ

Osmanlı Devleti'nde, Avrupa Akademik Müziğinin tanınması ve yaygınlaşmasının, 19. yüzyılın başından itibaren Osmanlı Sarayı ve çevresi merkezinde başladığı ifade edilebilir. Avrupa Akademik Müziği alanında üretim veren öncü kadın besteciler de bu nedenle hanedana mensup kadınlar olarak belirmektedir. Çalışmada, Avrupa Akademik Müziği alanında üretimleri bulunan Hadice Sultan, Fehime Sultan, Ayşe Sultan ve Fatma Zinnur Hanım'ın toplam altı yapıtının partiyonuna ulaşılmış ve analizi gerçekleştirilmiştir. Tezde ayrıca 20. yüzyılın ilk yarısında dünyaya gelip Türkiye'de olmasa da yurt dışında kompozisyon eğitimi almış öncü kadın bestecilerden biri olan Nazife Güran; mülakat metni tezin tamamlanma sürecinde elimize ulaşmayan ancak kendi kuşağının önde gelen bestecilerinden olan Zeynep Gedizlioğlu ile mülakata katılan üç çağdaş besteci Perihan Önder-Ridder, İpek Mine Sonakın ve Ayşe Önder'e ait birer yapıtın analizine yer verilmiştir. Çalışmada 9 bestecinin toplam 11 yapıtının analizi, bestecilerin biyografileri eşliğinde kronolojik olarak sunulmaktadır.

10.1. Hadice Sultan

5 Mayıs 1870 tarihinde İstanbul'da Beşiktaş Sarayında dünyaya geldi. Sultan V. Murad'ın kızı olan Hadice Sultan, Prenses Kenize Murad'ın anneannesidir. İki defa evlenmiş, bir oğlu, bir kızı olmuştur. Piyano çalan Hadice Sultan, 13 Mart 1938 tarihinde, 67 yaşında iken Beyrut'ta ölmüştür.⁹⁰⁹

Hadice Sultan, bestelediği *Marche Militaire*'ı (Askeri Marş), kız kardeşi Fatma Sultan'a ithaf etmiştir. Hadice Sultan'ın birkaç eserinin Sultan V. Murad'ın albümlerinde yer aldığını belirten Kosal, dikkati çeken bir nokta da, Hadice Sultan'ın stiline babasıninkinden bambaşka olduğunu, Hadice Sultan'ın virtüöz bir üslubu tercih ettiğine dikkat çeker.⁹¹⁰

Yapıtları:

Marche Militaire

⁹⁰⁹ Taşan, *age*.90.

Öztuna, 1969, 242.

⁹¹⁰ Kosal, *age*, 64, 65.

Vals

10.1.1. Hadice Sultan / *Marche Militaire*

İki bölmeli ve triolu şarkı formunda bestelenen Fa minör tonundaki yapıt bir giriş ile açılır. Besteci dört ölçülük cümle ve sekiz ölçülük dönem yapısına dikkat etmiştir. Yapıtın tamamına bakıldığında eksen (1), alt çeken (4) ve çeken (5) dereceleri üzerine kurulu olduğu görülür.

Giriş:

1-8 Oktavlı bir şekilde fa minör akorunun seslerinin duyurulması ile açılır. 1-4-5-1 mükemmel kadansı görülür.



Şekil 1: Hadice Sultan, *Marche Militaire*, ölçü: 1-8.

1. Bölme

9-16 birinci dönem



Şekil 2: Hadice Sultan, *Marche Militaire*, ölçü: 9-16.

ve 17- 24 ikinci dönemden



Şekil 3: Hadice Sultan, *Marche Militaire*, ölçü: 17-24.

oluşur. 1. dönem 16. ölçüde Do Majör akoru ile (5.) derecede kalış yapar. 2. dönem Fa minör akoru ile (1.) derecede sonlanır. Sağ el ezgi partisini seslendirir. 15-16. ve 21-22. ölçülerde sol el öne çıkar.

2. Bölme

25- 32 birinci dönem



Şekil 4: Hadice Sultan, *Marche Militaire*, ölçü: 25-32.

ve 33-40 ikinci dönemden oluşur.

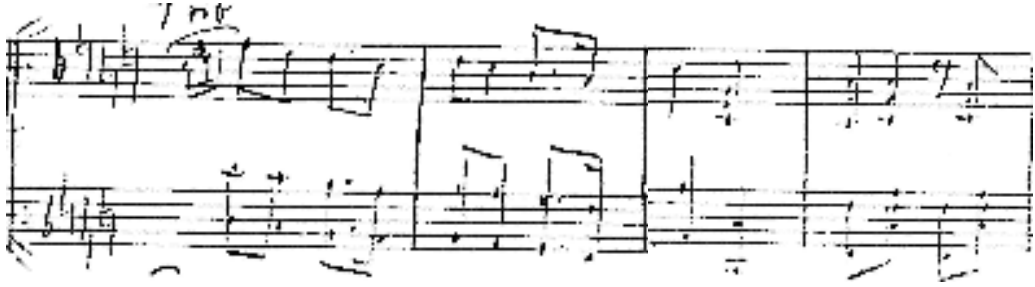


Şekil 5: Hadice Sultan, *Marche Militaire*, ölçü: 33-40

1. dönem Fa minör tonunda (1.) ilerler. Si bemol minör akoru ile (4.) derecede açılan ikinci dönem yarım kadans (5-1 bağlantısı) ile sonlanır.

Trio:

Trio 41. ölçüde dört ölçülük bir giriş ile açılır.



Şekil 6: Hadice Sultan, *Marche Militaire*, ölçü: 41-44.

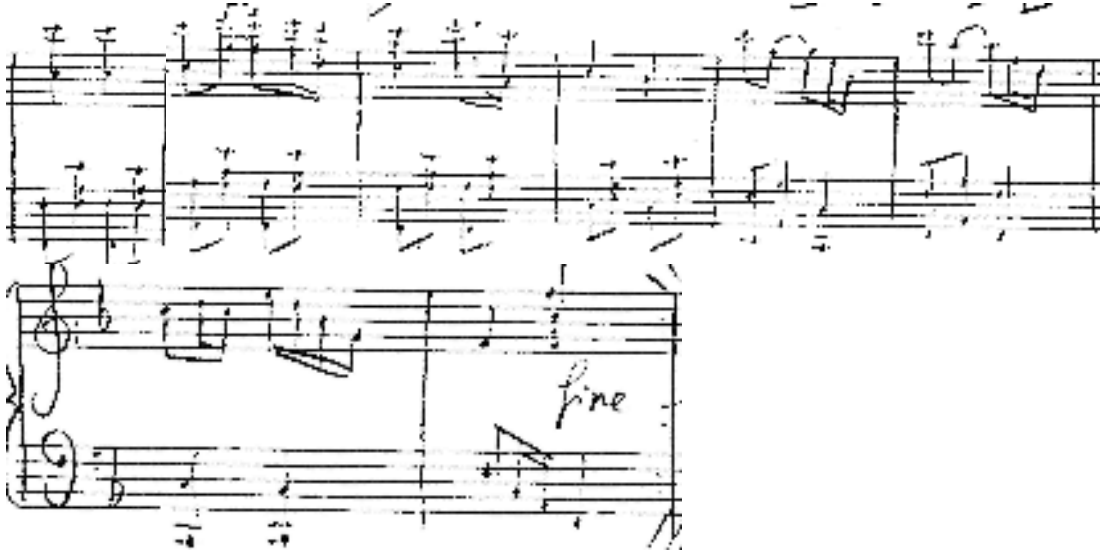
İnici paralel üçlü hareketi ile açıldıktan sonra 43. ölçüde 1_5_1 yarım kadans ile Fa Majör akoru ile (1.) derecede kalır. Açılıştaki görülen (6.) derece yalnız burada kullanılır ve yine (1-4-5.) derecelerde ilerler. Trio bölmesinde parçanın minör olan modu Majör mod olarak değişir.

45-52 birinci dönem,



Şekil 7: Hadice Sultan, *Marche Militaire*, ölçü: 45-52.

ve 53-60 ikinci dönemden oluşur.



Şekil 8: Hadice Sultan, *Marche Militaire*, ölçü: 53-60.

Her iki dönem de (1.) derecede aynı üç ölçü ile açılır ve yine (1.) derecede sonlanır.

10.1.2. Hadice Sultan / Vals

Vals, iki bölmeli ve triolu şarkı formunda bestelenmiştir. Yapıt Sol Majör tonundadır. Besteci dört ölçülük cümle ve sekiz ölçülük dönem yapısına bu eserinde de dikkat etmiştir. Yapıtın tamamına bakıldığında eksen (1), (az) alt çeken (4) ve çeken (5) derecelerinin yine yapıtın temelini oluşturdukları görülür. *Marche Militaire*'e kıyasla, piyanistik virtüözitenin, yapıtın bestelenişi sırasında daha çok önemsendiği, bu virtüözitenin bir sonucu olarak kromatizm kullanımı yoğun olarak görülür.

Giriş:

Sağ eldeki akorlara karşılık sol elde oktav kullanılarak yapılan açılış.3. ölçüde (5.) derece akorunda bir kalış sergiler. 7 ve 8. ölçülerdeki sağ el figüratif hareketin ardından 9-10. ölçülerde Vals karakteri (1.) derece akoru ile sol elde görülür.



Şekil 9: Hadice Sultan, *Valse*, ölçü: 1-10.

1. Bölme:

11-18 birinci dönem



Şekil 10: Hadice Sultan, *Valse*, ölçü: 11-18.

ve 19-26 ikinci dönemden oluşur.



Şekil 11: Hadice Sultan, *Valse*, ölçü: 19-26.

Her iki dönem de sol Majör akoru ile (1.) derecede kalır. 18 ve 25. ölçüler dışında sol el önce oktavlı ve tek olarak kök ses ve ardından akor çalar. Burada yalnızca (1_5.) derece akorları görülür. 18. ölçüde dört altı akoru ile 1. ve 4. dereceler ve Sol pedalında altere edilmiş kök ve üçlüsü eksik 5. derece akoru görülür. 25 ölçüde ise 5. derece akoru oktavlı bir şekilde arpejle kullanılır. Birinci bölme boyunca yoğun bir kromatizm kullanımı görülür.

2. Bölme:

27-34 birinci dönem



Şekil 12: Hadice Sultan, *Valse*, ölçü: 27-34.

ve 35-42 ikinci dönemden oluşur.



Şekil 13: Hadice Sultan, *Valse*, ölçü: 35-42

2. bölme Mi minör tonalitesi ile yazılmıştır. 2. bölmede de 1. ve 5. derece akorları kullanılır. Bu bölmede 5 derecede altere akor sıklıkla kullanılır. Bölmenin açılışında çapraz el kullanımı görülür. İkinci dönemin ilk cümlesinde sol el melodi sağ el ise eşlik partisi olarak belirir.

Trio

Trio 43-47 ölçüler arasında bir giriş ile açılır.



Şekil 14: Hadice Sultan, *Valse*, ölçü: 43-47.

Bu açılışta parçanın tonu olan Sol majörün 5. derecesi olan Re Majör akoru önce kırılarak ve ardından arpejli bir şekilde 3 ölçüye yayılarak duyurulduktan sonra Sol Majör akoru tekrar vals karakterini vermek için sol elde kullanılır.

48-55 birinci dönem



Şekil 15: Hadice Sultan, *Valse*, ölçü: 48-55.

ve 56-63 ikinci dönemden oluşur.



Şekil 16: Hadice Sultan, *Valse*, ölçü: 56-63.

Sol el 49 ve 51. ölçülerde öne çıkar. 55. ölçüden itibaren sağ elde tiz ses bölgeleri daha da genişleyerek kullanılır. 57, 59 ve 62. ölçülerde ritmik yazı zenginleşir ve 63. ölçüde Sol Majör akoru ile sonlanır.

10.2. Fehime Sultan

11 Haziran 1875 tarihinde Çırağan Sarayında dünyaya geldi. Sultan V. Murat'ın dört kızından ikincisidir. Piyanist olan Fehime Sultan, 54 yaşında iken 15 Eylül 1929 tarihinde Nice'de vefat etmiştir.⁹¹¹

Yapıtları:

Galop A La Constitution

March L'Union Nationale

10.2.1. Fehime Sultan / *Galop A La Constitution*

Dört bölmeli ve triolu şarkı formunda bestelenen yapıt bir giriş ile açılır. Besteci dört ölçülük cümle ve sekiz ölçülük dönem yapısına dikkat etmiştir. Yapıtın tamamına bakıldığında eksen (1), alt çeken (4) ve çeken (5) fonksiyonları/dereceleri üzerine kurulu olduğu görülür. Bu eserde besteci 2. derece akorunu alt çeken fonksiyonu olarak sıklıkla kullanmıştır.

Dört bölmeli (Mi bemol Majör-La bemol Majör) ve triolu (La bemol Majör-Fa Majör) şarkı formunda bestelenen yapıt bir giriş ile açılır. Besteci dört ölçülük cümle ve sekiz ölçülük dönem yapısına dikkat etmiştir. Yapıtın tamamına bakıldığında eksen (1), alt çeken (4) ve çeken (5) fonksiyonları/dereceleri üzerine kurulu olduğu görülür. Giriş ve 1. Bölme Mi bemol Majör; 2. bölme Si bemol Majör; 3. bölme Mi bemol Majör; 4. bölme La bemol Majör; Trio'nun 1. bölmesi La bemol Majör, 2. bölme Fa Majör, 3. bölme Re minör, 4. bölme Fa majör; Final Fa Majör.

Giriş:

1-14. ölçüler arasında yazılan giriş Mi bemol Majör olan 1. bölmenin çekeninde açılır. 7, 8 ve 11. ölçülerde eksen ve alt çeken akorları görülse de giriş Si bemol Majör akoru üzerinde birinci bölmeyi hazırlar.

⁹¹¹ Öztuna, 1969, 217.
Taşan, *age*.



Şekil 17: Fehime Sultan, *Galop A La Constitution*, ölçü: 1-14.

1. Bölme:

15-22 birinci dönem



Şekil 18: Fehime Sultan, *Galop A La Constitution*, ölçü: 15-22.

ve 22-30 ikinci dönemden



Şekil 19: Fehime Sultan, *Galop A La Constitution*, ölçü: 22-30.

oluşan tekrar edilen birinci bölme Mi bemol Majör tonundadır. Bölme boyunca 1. ve 5. derece akorları kullanılır. Yapıtın neredeyse tamamında olduğu gibi 1. bölmede de sol el akor çalarak sağ ele eşlik eder. Sağ elde ise oktavların kullanıldığı bir yazı

görülür. 2. dönemde ise oktavlara akor sesleri eklenerek yazı geliştirilir. Her iki dönem de Mi bemol Majör akorunda karar vererek sonlanır.

2. Bölme:

31-38 ölçüler arasında tek bir dönem



Şekil 20: Fehime Sultan, *Galop A La Constitution*, ölçü: 31-38.

ve tekrarından oluşan bölme Si bemol Majör tonundadır. Bölme boyunca 1. ve 5. derece akorları kullanılır. Bölme, tekrarın ardından 3. bölmeyi hazırlamak için Si bemol dominant yedili akoru ile yani 3. bölmenin 5. derece akoru ile sonlanır. Sağ elin oktavlı yazısı burada da çarpma notalarının eklenmesiyle birlikte sürer.

3. Bölme:

39-54 ölçüler arasında olan bölmede yapının 1. bölmesi bu defa tekrarsız olarak kullanılır.



Şekil 21: Fehime Sultan, *Galop A La Constitution*, ölçü: 39-54.

4. Bölme:

55-62 birinci dönem,



Şekil 22: Fehime Sultan, *Galop A La Constitution*, ölçü: 55-62.

63-70 ikinci dönem



Şekil 23: Fehime Sultan, *Galop A La Constitution*, ölçü: 63-70.

ve 71-78 üçüncü dönemden



Şekil 24: Fehime Sultan, *Galop A La Constitution*, ölçü: 71-78.

oluşan ve tekrar edilen bölme La bemol tonundadır. Bölmede sağ elde diğer bölmelerde görülen oktavlı yazı kullanılmaz. Birinci dönem 5. derece akoru Mi bemol majör, ikinci ve üçüncü dönemler eksen akoru La bemol Majör ile sonlanırlar. İkinci dönem çıkıcı bir hareketle sonlanırken bu hareket üçüncü dönem için bir

bağlantı rolü oynar. Birinci ve üçüncü dönemler aynı dört ölçülük cümle ile açılırlar. Sol el akor çalma davranışını sürdürür. Bölmede diğer bölmelerden farklı olarak 2, 4, 6 ve 7. derece akorları sıklıkla kullanılır. 2. derece akoru alt çeken fonksiyonu olarak kullanılır.

Trio:

Trio dört bölme ve finalden oluşur.

1. Bölme:

79-86. ölçüler arasındaki dönemin tekrarlı kullanılması ile oluşur.



Şekil 25: Fehime Sultan, *Galop A La Constitution*, ölçü:79-86.

La bemol Majör tonundadır. Sağ el onaltılık notaların kullanıldığı dinamik bir kimliğe sahiptir. Kromatik yazı bu hızlı pasajlarda kendisini gösterir.

2. Bölme:

87-94 birinci dönem,



Şekil 26: Fehime Sultan, *Galop A La Constitution*, ölçü: 87-94.

95-102 ikinci dönem,



Şekil 27: Fehime Sultan, *Galop A La Constitution*, ölçü: 95-102.

103-110 üçüncü dönemden



Şekil 28: Fehime Sultan, *Galop A La Constitution*, ölçü: 103-110.

oluşan ve tekrar edilen bölme Fa Majör tonundadır. Birinci ve ikinci dönemler eksen akoru Fa Majör ile sonlanır. Birinci ve üçüncü dönemler aynı üç ölçü ile açılırlar. Üçüncü dönem bir sonraki bölmeyi önden duyurmak için Re minör tonuna modülasyon yaparak Re minör akoru ile sonlanır.

3. Bölme:

111-122 ölçüler arasında olan bölme

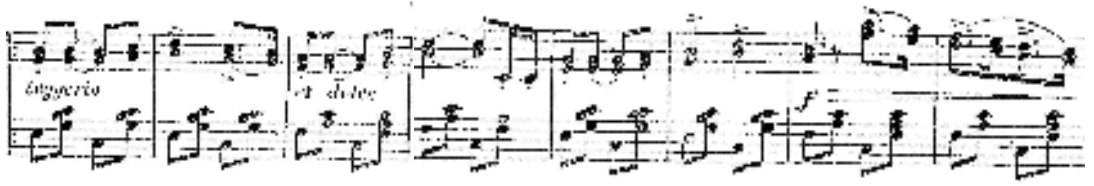


Şekil 29: Fehime Sultan, *Galop A La Constitution*, ölçü: 111-122.

Re minör tonunda açılır. 113. ölçüden itibaren Fa Majör tonuna yönelir. Sağ ve sol eldeki karşı hareketlerin ardından sağ elde çeken derecesinde oktavlı Do notasını yineleyerek 4. bölme hazırlar. Sekiz ölçülük dönem yapısına uyulmayan tek bölme bu bölmedir. Giriş ve final kesitleri haricinde bütün bölmeler sekiz ölçülük dönemlerin kullanıldığı bölmelerdir.

4. Bölme:

123-130 birinci dönem



Şekil 30: Fehime Sultan, *Galop A La Constitution*, ölçü: 123-130.

131-138 ikinci dönemden



Şekil 31: Fehime Sultan, *Galop A La Constitution*, ölçü: 131-138.

oluşan ve tekrar edilen bölme Fa Majör tonundadır. Her iki dönem de aynı iki ölçü ile açılı ve eksen tonunda, Fa Majör akoruyla sonlanır.

Final:

139-148 ölçüler arasındaki final her iki elin de oktavlı çaldıkları unison dört ölçülük cümle ile açılır. Çeken-eksen yarım kadansları ile süren final, peslerde çarpma notasıyla Fa notasında sonlanır.



Şekil 32: Fehime Sultan, *Galop A La Constitution*, ölçü: 139-148.

10.2.2. Fehime Sultan / *March L'Union Nationale*

Üç bölmeli (Fa Majör) ve triolu (Si bemol Majör-Sol minör) şarkı formunda bestelenen yapıt bir giriş ile açılır. Besteci dört ölçülük cümle ve sekiz ölçülük dönem yapısına bu eserde de dikkat etmiştir. Yapıtın tamamına bakıldığında eksen (1), alt çeken (4) ve çeken (5) fonksiyonları üzerine kurulu olduğu görülür.

Giriş:

1-8 ölçüler arasında Fa Majör tonunda açılan girişte sağ el sol eldeki ezgisel harekete ara ara duyurduğu akorlarla katılır. Sol el 3. ölçünün sonundan itibaren oktavlı olarak ilerler. Önce sol ardından sağ elde duyulan Do notası ile çeken derecesinde sonlanır.



Şekil 33: Fehime Sultan, *March L'Union Nationale*, ölçü: 1-8.

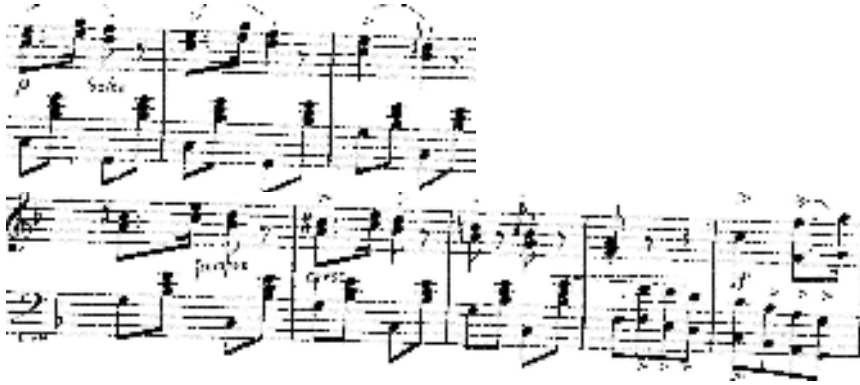
1. Bölme:

9-16 birinci dönem,



Şekil 34: Fehime Sultan, *March L'Union Nationale*, ölçü: 9-16.

17-24 ikinci dönem,



Şekil 35: Fehime Sultan, *March L'Union Nationale*, ölçü: 17-24.

25-32 üçüncü dönemden



Şekil 36: Fehime Sultan, *March L'Union Nationale*, ölçü: 25-32.

oluşan ve tekrar eden bölme Fa Majör tonundadır. Sol el akor çalarken sağ elde birinci ve üçüncü dönemlerde oktavlı, ikinci dönemde ise üçlü aralıkların kullanıldığı bir yazı görülür. Bir ve ikinci dönemler çeken derecesinde Do Majörde kalış yaparken üçüncü dönem Fa Majör tonunda eksende sonlanır.

2. Bölme:

33-40 birinci dönem,



Şekil 37: Fehime Sultan, *March L'Union Nationale*, ölçü: 33-40.

41-48 ikinci dönemden



Şekil 38: Fehime Sultan, *March L'Union Nationale*, ölçü: 41-48.

oluşan ve tekrar eden bölme Re minör tonundadır. Birinci dönem La Majör akoru ile çeken derecesinde açılır ve aynı akor ve derece de sonlanır. İkinci dönem ise alt çeken derecesinde Sol minör akoru ile açıldıktan sonra çekende Re minör akoru ile sonlanır.

3. Bölme

Bölme, 49-56 de 8 ölçülük giriş ve 57-80 de 24 ölçülük 1. bölmenin bu defa tekrar edilmeden kullanılması ile oluşur.

Trio

Trio dört bölmeden oluşur.

1. Bölme:

81-92 birinci dönem



Şekil 39: Fehime Sultan, *March L'Union Nationale*, ölçü: 81-92.

93-100 ikinci dönemden



Şekil 40: Fehime Sultan, *March L'Union Nationale*, ölçü: 93-100.

oluşan ve tekrar eden bölme Si bemol Majör tonundadır. Her iki dönem de eksen derecesinde Si bemol Majör akoru ile sonlanır. Birinci dönemin ilk üç ölçüsünde sağ el akor çalarak sol eldeki oktavlı harekete eşlik eder. İkinci dönem tekrardan sonra ikinci bölmeye bağlanmak için inici bir hareket yapar.

2. Bölme:

101-108 birinci dönem,



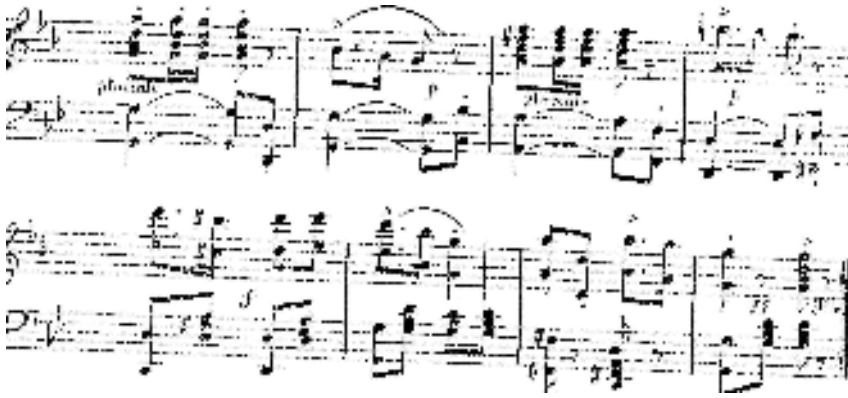
Şekil 41: Fehime Sultan, *March L'Union Nationale*, ölçü: 101-108.

109-116 ikinci dönem,



Şekil 42: Fehime Sultan, *March L'Union Nationale*, ölçü: 109-116.

117-124 üçüncü dönemden



Şekil 43: Fehime Sultan, *March L'Union Nationale*, ölçü: 117-124.

oluşan ve tekrar eden ikinci bölme Sol minör tonundadır. Birinci dönemde sol el melodik bir yazı çalarak öne çıkar. Sağ el ise akor tekrarları ve oktavlı hareketlerle sol eli destekler. Birinci dönem çeken dercesinde Re Majör akor ile sonlanır. İkinci dönemde sağ el, melodi çaldığı yazıya tekrar dönerken, sol el, akorlarla sağ ele eşlik eder. Dönem eksen tonunda Sol minör akor ile sonlanır. Üçüncü dönem, birinci dönemi hatırlatan bir girişle açılır. Bu defa sağ el eşlik rolünde değil melodi çalan parti olarak devam eder. Dönem, yine eksen tonunda Sol minör akor ile sonlanır.

3. Bölme

3. bölme 125-144 arasında 1. bölmenin tekrar edilmeyerek kullanılan halidir. Yalnızca son ölçüde akoru tekrar ederek ufak bir değişiklik yapılır.



Şekil 44: Fehime Sultan, *March L'Union Nationale*, ölçü: 125-144.

4. Bölme

Son bölme De Capo ile ikinci bölmenin yeniden çalınarak kullanılan halidir. Yapıt Sol minör tonunda sonlanır.

10.3. Ayşe Sultan (Hamide Ayşe Osmanoğlu)

Sultan II. Abdülhamid'in (1876-1909) onuncu çocuğu olarak 2 Kasım 1887 tarihinde İstanbul'da, Yıldız Sarayında dünyaya geldi. Annesi Ayşe Müşfika IV. Kadın

Efendi'dir. Kâmil Efendi'den ders gören Ayşe Sultan, Sırr-ı Cemâl ve Esrâr-ı Dil Kalfalar'ın nezaretinde Saray âdabını öğrendi.

27 Nisan 1909'da babası ile beraber Selânîk'e sürgüne gitti ve dokuz ay kaldıktan sonra, iki kız kardeşi Şâdiye ve Reffa Sultanlar ile beraber evlenmek üzere İstanbul'a döndü. 1924'ten 1952'ye kadar Paris'te; 1952'den 1960'ta, vefatına dek İstanbul'da yaşadı. Ayşe Sultan, iki defa evlendi. İlk evliliğini Beyrut eşrafından Fahribeyzâde Ahmet Nâmi Bey ile yaptı. Bu evlilikten Nâmi (1912), Aliye (1913) ve Osman (1918) isimli üç çocuğu dünyaya geldi. Daha sonra eşinden ayrılarak Yarbay Mehmet Ali Bey ile evlendi. Bu evliliğinden Abdülhamit Rauf (1922) isimli oğlu dünyaya geldi. Uzun yıllar yurtdışında yaşayan Ayşe Sultan, Türkiye Cumhuriyeti tebaasına geçince "Osmanoğlu" soyadını almıştır.

Fransızca bilen, arp, keman, piyano çalan, aynı zamanda ressam olan Ayşe Sultan, Edgar Manas'dan teori, İtalo Selvelli'den kompozisyon, Liszt'in öğrencisi olan Heygei'den piyano dersleri almıştır. Ayşe Sultan henüz 12 yaşındayken beste yapmaya başlar. İlk eseri, 13 yaşına girmeden babasının 25. cülus yıldönümü münasebetiyle 1900'de bestelediği ve güftesi de kendisine ait olan Hamîdiye Marşı'dır. Ayşe Sultan, anılarını, *Babam Abdülhamit* isimli bir kitapta toplayarak 1960'da yayınlamıştır. 73 yaşında iken, 1960 yılında İstanbul Yıldız'da Serencebey'de oturduğu Gazi Osman Paşa Konağı'nda vefat etmiş, Beşiktaş'ta Yahya Efendi Dergâhı'nda toprağa verilmiştir.⁹¹²

Ayşe Sultan'ın çeşitli piyano eserlerini oğlu Sultanzâde Mehmed Ömer Nami Beyefendi, Cemal Reşit Rey'e 1960'da ithafla hediye etmiştir. Bunlar arasında "*Marche a la Majeste le Calife Abdoul - Medjid Khan II*" dikkat çekicidir.⁹¹³

Yapıtları

Hamîdiye Marşı (1900)

Fâtih Marşı (Çargâh / do majör); Piyano için. (Basılmıştır; 19?)

Berceuse / Ninni; Piyano için. (1946'da torunu için yazılmıştır)

"*Marche a la Majeste le Calife Abdoul - Medjid Khan II*"; piyano için marş (1942)

İstanbul Özlemi

⁹¹² Taşan, *age*, 25-26.

⁹¹³ Kosal, *age*, 69, 75.

Hatıra Marşı (1949)

Mazurka (1949)

Şefkat Valsi (1949)

İsimsiz Marş (1941)

Hayaller (19?)

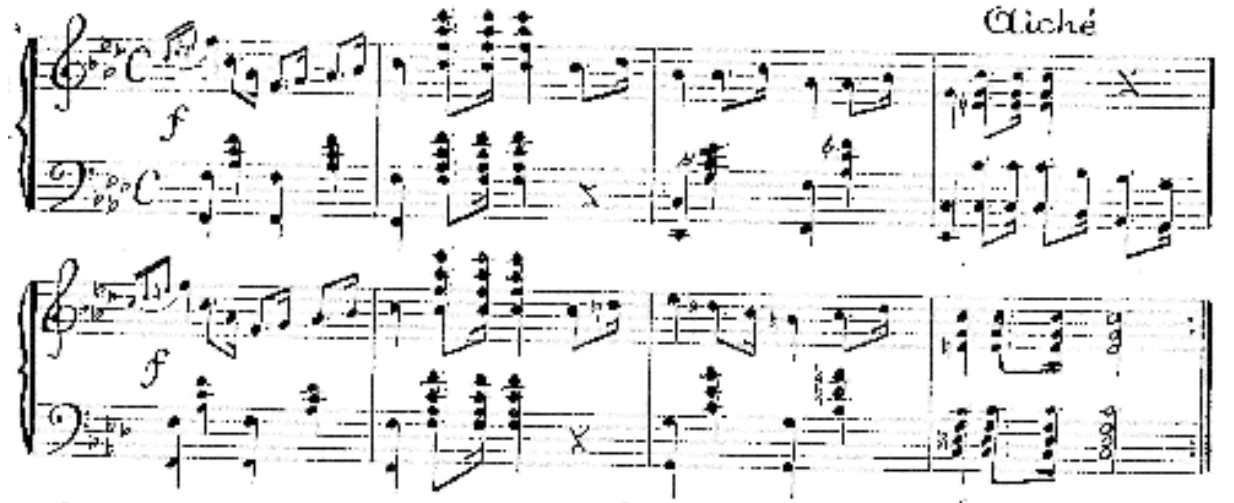
Semaî Şarkı (Çârgâh'da Buselik/do minör); Fâtih'in muhammes bir güftesini üzerine.

10.3.1. Ayşe Sultan / *Marche a la Majeste le Calife Abdoul - Medjid Khan II*

Dört bölmeli şarkı formunda bestelenen yapıt Fa minör tonunda yazılmıştır. Besteci dört ölçülük cümle ve sekiz ölçülük dönem yapısına dikkat etmiştir. Yapıtın tamamına bakıldığında eksen (1), ve çeken (5) derecelerinin sürekli kullanıldığı görülür.

1. Bölme:

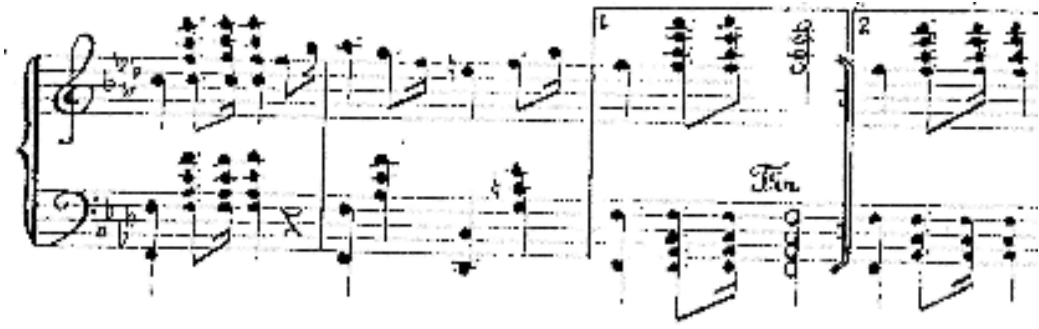
1-8 birinci dönem ve tekrarı,



Şekil 45: Ayşe Sultan, *Marche a la Abdoul-Medjid Khan II*, ölçü:, 1-8.

9-16 ikinci dönem ve tekrarından oluşan



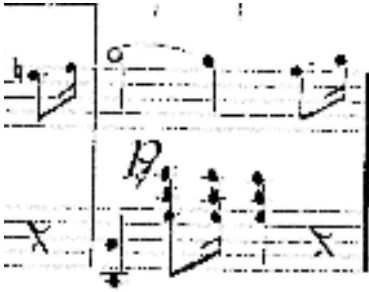


Şekil 46: Ayşe Sultan, *Marche a la Abdoul-Medjid Khan II*, ölçü: 9-16.

birinci bölme Fa minör tonunda yazılmıştır. Sağ elin melodiyi çaldığı ve sol elin de akorlarla sağ ele eşlik ettiği yazıda birinci dönem aynı cümle açılışları ile başlar. İkinci ölçüde birinci ve üçüncü zamanlar arasında görülen ritmik yapı, eserin sonuna kadar marş karakterini yansıtan ana ritmik kalıp olarak kullanılır. Dönem, çeken derecesinde Do Majör akor ile sonlanır. İkinci dönem, birinci dönemin kaldığı yerden çeken derecesinden açılır. Sağ elde oktav kullanımı ve ses yinelenmeleri görülür. İkinci dönemin ikinci cümlesi birinci dönemdeki gibi açılır fakat eksen derecesinde sonlandığı için değişimlere uğrar.

2. bölme:

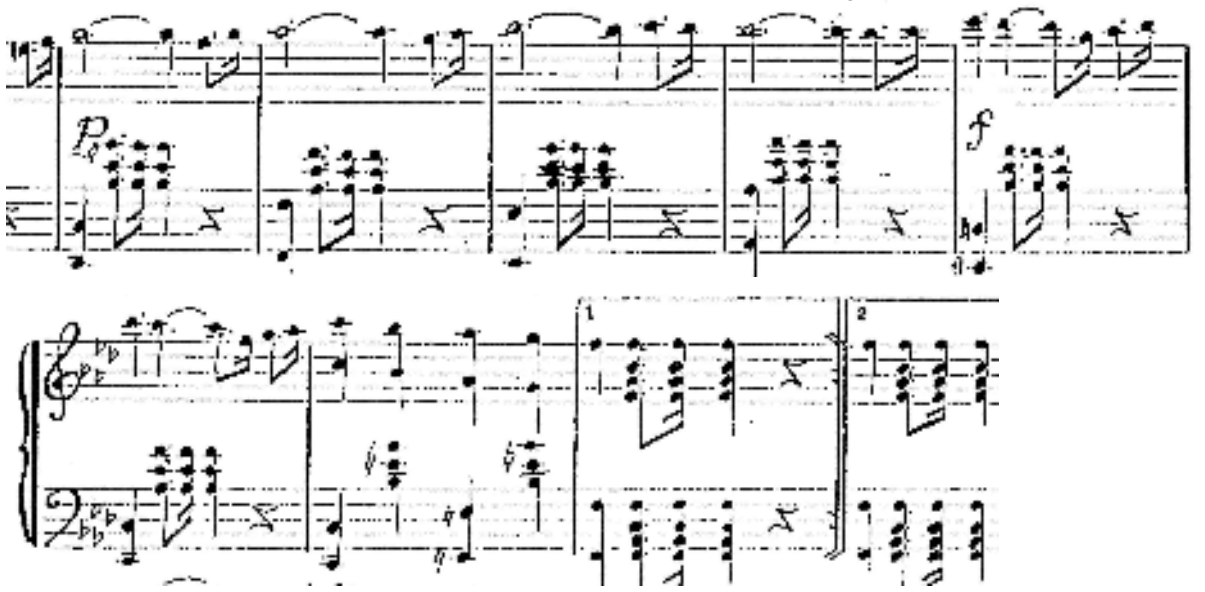
16-24 birinci dönem,





Şekil 47: Ayşe Sultan, *Marche a la Abdoul-Medjid Khan II*, ölçü: 16-24.

24-32 ikinci dönem

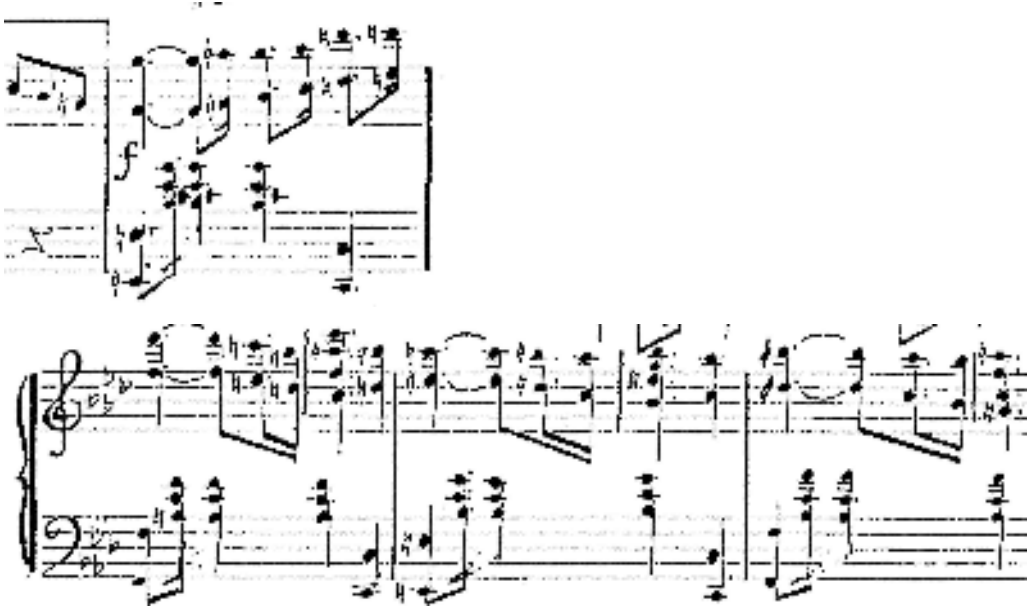


Şekil 48: Ayşe Sultan, *Marche a la Abdoul-Medjid Khan II*, ölçü: 24-32.

ve tekrarından oluşan ikinci bölme Fa minör tonunda ilerlemeyi sürdürür. Önel ölçü ile başlayan her iki dönem de çeken derecesinde Do Majör akoru ile açılır ve eksen derecesinde Fa minör akoru ile sonlanır. Sağ elin melodi partisine karşın sol elde marş karakterini veren kalıp, ikinci bölme boyunca kullanılır. Birinci ve ikinci dönemler aynı cümle ile açıldıktan sonra ikinci cümlelerinde farklılıklar sergilerler.

3. Bölme:

32-36 birinci dönem,



Şekil 49: Ayşe Sultan, *Marche a la Abdoul-Medjid Khan II*, ölçü: 32-36.

36-40 ikinci dönem



Şekil 50: Ayşe Sultan, *Marche a la Abdoul-Medjid Khan II*, ölçü: 36-40.

ve tekrarından oluşan üçüncü bölme de Fa majör tonunda ilerlemeyi sürdürür. Önel ölçü kullanımı üçüncü bölmede de kendisini gösterir. Her iki dönem de aynı ölçü ile çeken derecesinde açılır. Birinci dönem eksen derecesinde Fa majör tonunda biterken ikinci dönem ilk açılıшта çeken derecesinde Do Majör tonunda, tekrar geldiğinde ise eksen derecesinde Fa majör tonunda sonlanır.

4. Bölme:

4. bölme Da Capo ile birinci bölmenin tekrar duyurulması ile oluşur.

10.4. Fatma Zinnur Hanım

Vedat Kosal'ın arşivinden edinilen partisonun üzerinde yazan “Fatma Zinnur bint-i Nuri” notundan, Nuri kızı Fatma Zinnur olduğu öğrenilmektedir. Hanedan mensubu olduğu tahmin edilen Fatma Zinnur Hanım hakkında detaylı bilgi edinilememiştir.

Yapıtları

Çatalca Zaferi Marşı. (Çoksesli, sözsüz)⁹¹⁴

Padişahın Birinci Cülüs Senesi Marşı

10.4.1. Fatma Zinnur Hanım / *Padişahın Birinci Cülüs Senesi Marşı*

İki bölmeli ve triolu şarkı formunda bestelenen Re bemol Majör tonundaki yapıt bir giriş ile açılır. Besteci dört ölçülük cümle ve sekiz ölçülük dönem yapısına dikkat etmiştir. Yapıtın tamamına bakıldığında eksen (1), alt çeken (4) ve çeken (5) fonksiyonları üzerine kurulu olduğu görülür.

Giriş:

1-12 önel ölçü ile açılan yapıtta bu önel ölçülü karakter, yapıtın Trio'suna kadar sürer. Si bemol minör tonunda olan giriş eksen derecesinde Si bemol sesinin oktavlı kullanılmasıyla açılır. İlk cümle Si bemol minör tonunda ilerlerken ikinci cümle 4. ölçünün sonunda Re bemol Majör tonunda ve yine unison devam eder. Üçüncü cümle Si bemol minör tonunun çeken derecesinde yine unison olarak 8. ölçü sonunda açıldıktan sonra akor kullanımı görülür ve Si bemol minör akoru duyulduktan sonra 1. bölmeye bağlanır.

⁹¹⁴ Taşan, *age*, 60.



Şekil 51: Fatma Zinnur Hanım, *Padişahın Cülüs Senesi Marşı*, ölçü: 1-12.

1. Bölme:

12-20 ölçüler arasında tek bir dönem ve tekrarından oluşan bölme Si bemol minör tonundadır. Sağ el melodi partisini çalarken sol el de akorlarla sağ ele eşlik eder. Bölme mükemmel kadans ile sonlanır.





Şekil 52: Fatma Zinnur Hanım, *Padişahın Cülüs Senesi Marşı*, ölçü: 12-20.

2. Bölme:

20-28 birinci dönem



Şekil 53: Fatma Zinnur Hanım, *Padişahın Cülüs Senesi Marşı*, ölçü: 20-28.

ve 28-36 ikinci dönemden



Şekil 54: Fatma Zinnur Hanım, *Padişahın Cülüs Senesi Marşı*, ölçü: 28-36.

oluşan bölme Re bemol Majör tonundadır. Birinci dönemde de sağ el melodi çalmayı sürdürür. Dönemin ikinci cümlesinden itibaren sağ elde melodi çizgisine akor sesleri eklenir. Dönem çeken derecesinde La bemol Majör akoru ile ikinci döneme bağlanır. İkinci dönem birinci dönemdeki melodinin oktavlı bir şekilde kullanılması ile oluşur. Fakat ikinci dönemin ikinci cümlesinden itibaren değişim başlar. Çeken derecesinde biten ilk dönemin aksine ikinci dönem eksen derecesinde re bemol akoru ile sonlanır.

Trio:

Trio iki bölmeden oluşur.

1. Bölme:

37-44 birinci dönem



Şekil 55: Fatma Zinnur Hanım, *Padişahın Cülüs Senesi Marşı*, ölçü: 37-44.

ve 45-52 ikinci dönemden





Şekil 56: Fatma Zinnur Hanım, *Padişahın Cülüs Senesi Marşı*, ölçü: 45-52.

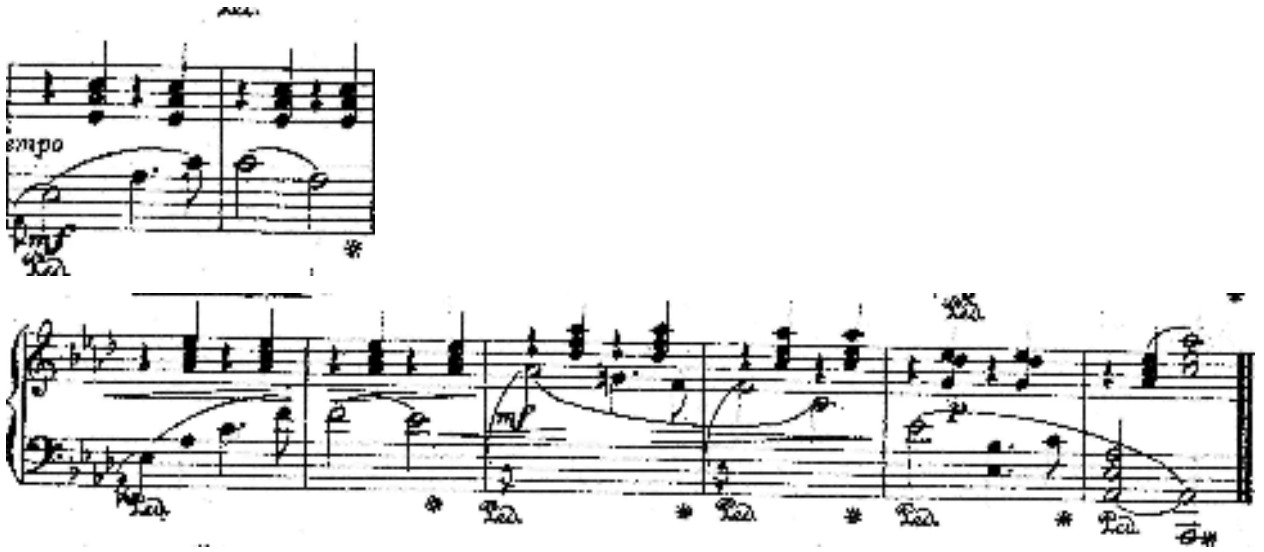
oluşan birinci bölme La bemol Majör tonundadır. Sağ elin melodiye çaldığı yazıda sol el, akorları arpej şeklinde çalarak sağ ele eşlik eder. Birinci ve ikinci dönemler aynı 4 ölçülük cümle ile açılır. İkinci cümleler değişir. Birinci dönem çeken derecesinde Mi bemol Majör akoru ile biterken ikinci dönem eksen derecesinde La bemol Majör akoru ile sonlanır.

2. Bölme:

53-60 birinci dönem



Şekil 57: Fatma Zinnur Hanım, *Padişahın Cülüs Senesi Marşı*, ölçü: 53-60.
ve 61-68 ikinci dönemden



Şekil 58: Fatma Zinnur Hanım, Padişahın Cülüs Senesi Marşı, ölçü: 61-68.

oluşan ve yine La bemol Majör tonunda olan 2. bölme, 1. bölmedeki melodinin sol elde baslarda aynen kullanılması ile oluşur. Sol eldeki melodi partisine sağ el dörtlük susun ardından akorları çaldığı partisini eşlik eder. Trio La bemol Majör tonunda sonlanır.

Yapıt Da Capo ile başa dönüş yaptıktan sonra ikinci bölmenin sonunda Re bemol Majör tonunda sonlanır.

10.5. Nazife Güran

Nazife Aral Güran (5 Eylül 1921, Viyana - 15 Kasım 1993), Avrupa Akademik Müziği alanında yapıtları ortaya çıkarılmış Türkiye'deki ilk kadın bestecilerdendir. Hariciyeci Selahaddin Nusret Bey (Aral) ve dönemin Viyana Büyükelçisi eski sadrazam Hüseyin Hilmi Paşa'nın kızı Ayşe Aliye Hanım'ın kızı olarak babasının görev yapmakta olduğu Viyana'da 5 Eylül 1921 günü dünyaya geldi. Dedesi Hüseyin Hilmi Paşa'nın hayatını kaybetmesinden sonra babası Midilli'de görevlendirilmişti. Hayatı boyunca babasının görevi nedeniyle birçok yerde bulundu ve lisan öğrenme imkânına sahip oldu. İlk müzik derslerini annesinden aldı.

İlköğrenimini Ankara'da Mimar Kemal İlköğretimokulu'nda tamamladı. İlk piyanosu, babasının Kafkasya görevi nedeniyle tekrar yurtdışına gittiklerinde alındı. Kafkasya'da Şuşik Abbas'tan piyano dersleri aldı. Beste yapma yeteneğini küçük

yaşıta iken kendisini gösterdi. İstanbul'da Işık Lisesi'nde devam ettiği öğrenimi sırasında Cemal Reşit Rey'den ders aldı. Babasının Berlin'e tayin edilmesi üzerine gittiği Almanya'da Berlin Yüksek Müzik Akademisi'ne kabul edildi. Zamanın müzik otoritesi Prof. Rudolph Schmidt'ten piyano, Prof. Paul Höfferden kompozisyon dersleri aldı. Büyükelçi Hüsrev Gerede'nin teşviki ile ilk konserini Berlin Radyosu'nda verdi. Besteleri Paul Höffer tarafından Prag'da plak yapıldı.

Ankara'ya döndükten sonra Dr. Praetorius ile 3 yıl çalıştı. 1944'te Abdülhak Hamid'in Tekbir-i Milli eserini koro ve orkestra için besteledi. 4 yıl kaldığı Mısır'da bulunduğu sürede Sfenks Sonatı, Mehlika Sultan konser etüdü ve daha birçok eser besteledi. Çölün, piramitlerin etkisi eserlerinde kendini gösterdi. Ankara'ya tekrar döndüğü 1949'da Türk- Amerikan Kadınlar Kültür Derneği'nin kurucuları arasında yer aldı. Kore Savaşı nedeniyle Kore Marşı'nı besteledi. Bu marş, Kore'de Türklerle yapılan evliliklerde evlilik marşı olarak çalınmaktadır.

1952'de Doktor İsmail Güran ile evlendi, 1953'de oğlu Ali Nusret dünyaya geldi. Ankara'da oturduğu sokağın adı Bestekâr Sokak olarak değiştirildi. Bu yıllarda Anıtkabre Doğru adlı eserini besteledi. 1959'da eşinin Diyarbakır'da çocuk hastalıkları uzmanı olarak çalıştığı dönemde, kendisi de Diyarbakır'da kültür alanında faydalı olabilmek için çalıştı ve Diyarbakır Filarmoni Derneği'ni kurdu, bir çocuk korosu kurup yetiştirdi. Bu çalışmaları nedeniyle 1963 yılında devlet tarafından ödüllendirildi. Aynı yıl, ABD Devlet Başkanı Kennedy'nin vurulduğu gece Kennedy Noktürnü'nü besteledi ve konserde çaldı, bu beste Kennedy Müzesi tarafından sergilenmektedir ve bestecisi Nazife Hanım eserinden ötürü ödüllendirilmiştir.

Diyarbakır'dan sonra İstanbul'a, ardından Almanya'ya giderek tekrar öğrenciliğe döndü. Öğrenimini Köln Müzik Akademisi'nde tamamladı. Köln radyosunda konserler verdi. 1965 yılında yurda döndüğünde Çemberlitaş Kız Lisesi'nde müzik öğretmenliği yaptı. 1973'ten itibaren Türk-Amerikan Üniversiteliler Derneği, Türk - Alman Kültür Enstitüsü, Türk - Japon Dostluk ve Kültür Derneği bünyesinde çalıştı ve konserler verdi. Son eseri Mehlika Sultan'ı operaya uyarlama çalışmaları yaparken 15 Kasım 1993'de hayatını kaybetti. 1000 kadar eser besteleyen Nazife Güran,

liedlerinin çoğunun sözlerini kendisi yazmıştır. Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Haşım gibi şairlerin eserlerini de bestelemiştir.

Yapıtları

İstanbul'da Fecir (Tarihten Yapraklar) , Senfonik balad

Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün Vecizeleri, Koro ve piyano

Piyano için Üç Konser Etüdü: Dantel, Gölde Akisler, Boğaziçinde Gezi

Boğaziçi'nde Ikebana (Vedat Kosal'a ithaf), Piyano

Blatter aus der Geschichte – Turkische Reiter, Piyano

Festlicher Tanz/Bayram, Piyano

CRR Impnomius d'Anatolie 1-Manisa, Keman ve piyano

Wiegenlied, Solo ses

Blatter aus der Geschichte – Sommer aufgang in İstanbul (İstanbul'da Fecir), Ses ve piyano

Ballade, Ses ve piyano

Merdiven (Söz: Ahmet Haşım), Ses ve piyano

Şehit Çocuğuna Ninni (Söz: Nazife Güran), Ses ve piyano

Gece Deniz (Söz: Nazife Güran), Ses ve piyano

Yarını Bekleyen Köy (Söz: Cavidan Tümerkan), Ses ve piyano

Hayalimdeki Bahçe (Söz: Nazife Güran), Ses ve piyano

Titreşim (Söz: Deniz Banoğlu), Ses ve piyano

Nurdan Bir Hale (Söz: Nazife Güran), Ses ve piyano

İbadet Sevinci (Söz: Nazife Güran), Ses ve piyano

Mehlika Sultan (Söz: Yahya Kemal Beyatlı), Ses ve piyano için ballade

Festlicher Tanz (Bayram), Ses ve piyano

İbadet Sevinci, Ses ve piyano

Feraceli Hanım (Dame mit Schleier), Ses ve piyano

Türk Akıncıları (Tarihten Yapraklar 2), Ses ve piyano

10.5.1. Nazife Güran / *Gölde Akisler* (Piyano için 3 Konser Etüdü'nden)

Piyano için yazılan Gölde Akisler isimli yapıt beş bölmeli şarkı formunda bestelenmiştir. Fa diyez minör tonundaki yapıt, birinci bölmede görülen ve iki cümleden oluşan temanın her bölmede farklı bir uygulama ile kullanılması fikri üzerine kurulur. Fransız-İspanyol ulusalcılarına, dolayısıyla empresyonistlere yakın.

1. Bölme:

Bölme Fa diyez tonundadır. Sağ el bölme boyunca iki cümleden oluşan temayı seslendirir. Birinci cümle 1–8. ölçüler arasında önel ölçü ile açılır.



Şekil 59: Nazife Güran, *Gölde Akisler*, ölçü: 1-8.

İkinci cümle ise 8–18. ölçüler arasına onaltılık notalarla yine önel ölçü ile açılır.



Şekil 60: Nazife Güran, *Gölde Akisler*, ölçü: 8-18.

Sol el ise bölme boyunca peslerde kök sesini duyurduğu akorları gecikme notaları ve geçit sesleriyle zenginleştirerek sağ ele eşlik eder. Eşlik partisi bölme boyunca her iki cümleyi tek bir bütün gibi düşünerek kendi içinde kadans noktaları oluşturmada ilerler. Doğal minör dizisi eşlik partisinde yoğun olarak kendisini gösterir. 19- 20. ölçüler birinci bölmenin kodettası olarak belirir.



Şekil 61: Nazife Güran, *Gölde Akisler*, ölçü: 19-20.

1. köprü:

21-28. ölçüler arasında görülen köprü 1. bölmenin kodettasının farklı ses merkezlerinde tekrar edilerek kullanılması ile oluşturulur ve 2. bölmenin girişini hazırlar.



Şekil 62: Nazife Güran, *Gölde Akisler*, ölçü: 21-28.

2. Bölme:

2. bölme 28. ölçünün üçüncü zamanında sol elde peslerde Do diyez notası ile açılır.



Şekil 63: Nazife Güran, *Gölde Akisler*, ölçü: 28-36.

2. Bölme, 1. bölmede görülen temanın sol elde peslerde çalınması fikri üzerine kuruludur. 36. ölçünün dördüncü zamanında başlayan ikinci cümle sırasında temada bazı değişiklikler görülse de cümlenin ana yapısı değişmez.



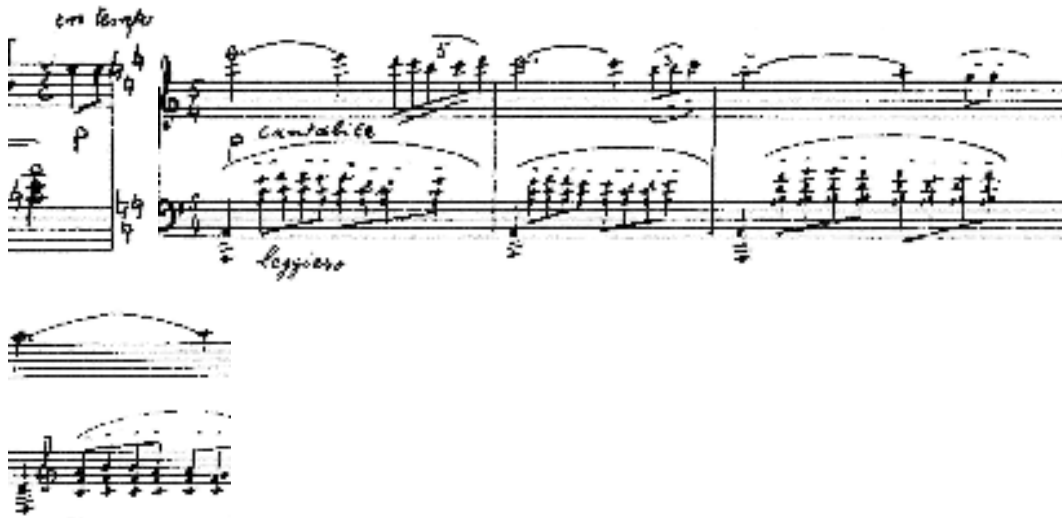


Şekil 64: Nazife Güran, Gölde Akisler, ölçü: 36-43.

Tema sol elde çalınırken, sağ el, eşlik partisi işleme notalarının kullanıldığı oktav ve aralık yinelemelerinden oluşur. İkinci cümlenin başlaması ile 37. ölçüden itibaren yine işleme ve geçit notalarının kullanıldığı akorlar ile devam eder. Besteci ikinci bölmede armoni kullanımında farklı uygulamalara gider. Yapıtın açılışında ilk altı ölçü boyunca Fa diyez minör akoru duyulurken aynı melodinin baslarda çalındığı sırada farklı akorlar görülür. 41. ölçüde temanın ikinci cümlesinin sonlarına doğru Fa notası ile başlayan temanın altere edilerek kullanıldığı seyir bizi 43. ölçüde başlayacak olan La minör tonundaki üçüncü bölmeye hazırlar.

3. Bölme:

43. ölçünün dördüncü zamanında açılan ve 58. ölçüye kadar süren bölme temanın La minör tonuna aktarılarak kullanılması ile oluşur.



Şekil 65: Nazife Güran, Gölde Akisler, ölçü: 43-47.

Temanın birinci cümlesi bu defa ilk dört ölçüsü ile kullanılır ve ikinci cümle ile devam eder.



Şekil 66: Nazife Güran, *Gölde Akisler*, ölçü: 47-57.

54. ölçüde görülen Sol diyez – Fa diyez notaları ile melodik minör dizisi etkisi yaratılır. Sol el peslerde akorların kök seslerini duyurduktan sonra orta ses bölgelerinde geçit ve işleme notalarının kullanıldığı akorlardan oluşan eşlik partisini çalar.

2. Köprü:

58- 64. ölçülerde görülen ikinci köprü 3. bölmenin sol el partisinin iki ele yayılarak ve marşlarla zenginleştirilerek kullanılması ile oluşur ve 4. bölmenin girişini hazırlar.



Şekil 67: Nazife Güran, *Gölde Akisler*, ölçü: 58-64.

4. Bölme:

4. bölümün temasının birinci cümlesinin modülasyonlu uygulamaları ve 2. köprüde görülen marş hareketinin birlikte kullanılmasıyla oluşur. Yoğun modülasyon kullanımı bu bölümün gelişme bölmelerine benzemesini sağlar.



Şekil 68: Nazife Güran, *Gölde Akisler*, ölçü: 54-67.



Şekil 69: Nazife Güran, *Gölde Akisler*, ölçü: 67-72.



Şekil 70: Nazife Güran, *Gölde Akisler*, ölçü: 73-79.



Şekil 71: Nazife Güran, *Gölde Akisler*, ölçü: 80-85.

5. Bölme:

85. ölçünün dördüncü zamanından itibaren yapıtın 1. bölmesi tekrar Fa diyez minör tonunda kodettası ile birlikte karşımıza çıkar. Tema ana tonda son defa kullanılırken sağ el temayı bu defa bir oktav tizleşerek duyurur. 102. ölçüde başlayan koda ile yapıt sonlanır.

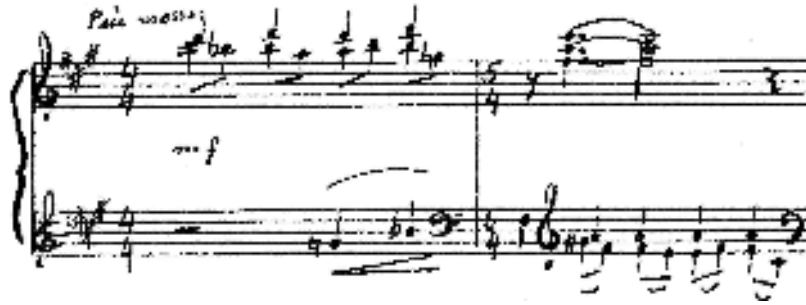


Şekil 72: Nazife Güran, *Gölde Akisler*, ölçü: 85-89.

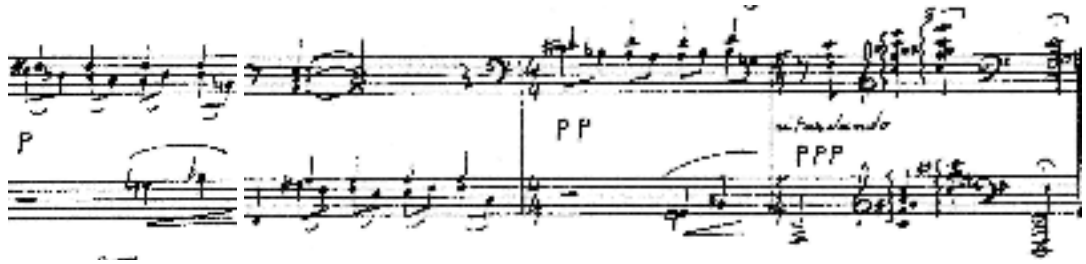




Şekil 73: Nazife Güran, *Gölde Akisler*, ölçü: 89-99.



Şekil 74: Nazife Güran, *Gölde Akisler*, ölçü: 100-101.



Şekil 75: Nazife Güran, *Gölde Akisler*, ölçü: 102-105.

10.6. Perihan Önder-Ridder

6 Mayıs 1960'ta Manisa'da doğan Perihan Önder-Ridder, 1966'da ilkokula; 1967'de ise ilk müzik derslerine mandolin ve cura çalarak müzik öğretmeni olan babası Selim Önder'le başladı. 1970'te İzmir Devlet Konservatuarı piyano bölümüne; 1974'te

Ankara Devlet Konservatuvarı kompozisyon bölümüne, Muammer Sun'un öğrencisi olarak girdi. 1979'da iki yıllık yüksek devreyi bitirerek, İzmir Devlet Konservatuvarında solfej ve müzik kuramı dersleri vermeye başladı. 1980'de İstanbul Devlet Konservatuvarına tayinini yaptırdı. 1981'de İlhan Usmanbaş'ın kompozisyon sınıfına girdi ve 1982'de dört yıllık yüksek devreyi, 1984'te ise ileri yüksek (altı yıllık yüksek) devreyi tamamladı. 1985'te Macar hükümetinin verdiği bursla bir yıllığına Budapeşte'ye gitti. Liszt Müzik Akademisinde Emil Petrovics ile kompozisyon, Macar Bilimler Akademisine bağlı Müzikbilimleri Enstitüsünde László Vikár ile etnomüzikoloji çalıştı. 1987'de "Doktoraya eşdeğer Sanatta Yeterlik" diplomasını alarak yardımcı doçent oldu. 1987'de, iki yıl etnomüzikoloji alanında çalıştığı hocası A. Adnan Saygun ve Budapeşte'deki hocası László Vikár'ın destek ve yöreklendirmeleriyle, ilk Türk halk müziği derleme gezisini Adana, K.Maraş ve Tire yörelerine yaptı. 1988'de Erzurum ve yöresinde; 1989'da Antalya yöresinde; 1990-1991'de Balıkesir'in Edremit'e bağlı Tahtakuşlar Köyü'nde halk müziği derlemeleri yaptı. "Perihan Önder, 1983'e dek İlerici'nin armonik yöntemini izlemiş, bu tarihten sonra Oda Orkestrası ile daha soyutlaşan müzik dili ile İlhan Usmanbaş'ın etki alanına girmiştir."⁹¹⁵ 1992'de Thomas S. Ridder ile evlenerek 1993'te Almanya'nın Dortmund kentine yerleşti ve 2000'de Alman vatandaşlığına geçti. 2000'de Essen ve Dortmund Üniversiteleri'nin Türkçe ve müzik öğretmenliği bölümlerini bitirerek 2001'de stajyer öğretmen olarak çalışmaya başladı ve 2002'de stajyerliğini tamamladı. 2003'ten bu yana Duisburg'da, "Herbert Grillo – Gesamtschule"de (ortaokul ve lise) Türkçe ve müzik öğretmeni olarak çalışmaktadır.

Yapıtları:

"Piyano için altı parça", (04.1976).

"Övgü", piyano için, (05. 1976).

"Fa# aksenli", piyano için, (09.1976).

"İki klarnet için parça" (1977).

"İki flüt için parça" (1977).

"Bir güz anısı", piyano için, (03.1977).

⁹¹⁵ *age*, 246.

“İki obua için parça”, (12.1977).

“Piyano için süit/türküler”, (02.1978).

“Havada Turna Sesi Var”, mezzosoprano ve piyano için bir halk türküsü, (İzmir Devlet Konservatuvarının düzenlediği yarışmada 2.’lik ödülünü aldı.) – 1978.

Piyano için “Çağrı I”, (10.1977).

“Öksüz Ayşe’nin Düşü”, Dr. Erdoğan Acarlar’ın librettosu üzerine bale müziği, piyano için, (1978).

Piyano için “Çağrı II”, (02.1980).

Piyano için “Çağrı III”, (11.1980).

“Orkestra için Küçük Süit” (“Öksüz Ayşe’nin Düşü”nden), (1980’de, Hikmet Şimşek yönetimindeki İzmir Devlet Senfoni Orkestrası tarafından seslendirildi.), (1980).

“Anadolu”, soprano ve piyano için şarki (TRT’nin, Atatürk’ün 100. doğum yıldönümü nedeniyle açtığı yarışmada mansiyon aldı ve radyo bandı yapıldı.), (1981).

“Yaylı dördül için özgün tema üzerine çeşitlemeler ve füg”, (1982).

“Viylonsel ve piyano için sonat”, üç bölüm, (1982).

“Oda Konçertosu”, üç bölüm.(Altı üflemeli, beş yaylı çalgı için: 1 pikkolo flüt, 1 flüt, 2 klarinet, 1 basklarinet, 1 trompet, 2 keman, 1 viyola, 1 viylonsel ve 1 kontrabas. İlk seslendiriliş: 24.02.’91, İstanbul, C. R. Rey Konser Salonu, İngiliz Topluluk “Lontano”- Şef: Odaline de la Martinez.) (1983).

“Senfoni”, üç bölüm (Büyük -3’lü- orkestra için.), (1985).

“Yaylı dördül için bölüm”, (1986).

“Büyük Miras”, çocuk oyunu için müzik (solo, koro ve orkestra için; İstanbul Devlet Tiyatrosunda ve Ankara’da bir yıl oynandı; yönetmen: Ahmet Uğurlu; koreografi: Editha Alniaçık.), (1987).

“Vaiz”, piyano ve piyanist için, (1988).

“*Flüt, piyano ve vurma çalgılar için dört parça*”, (1989).

“*Yaylı Çalgılar Orkestrası için Müzik*”, üç bölüm (TRT’nin kuruluş yıldönümü ve kutlamaları nedeniyle açılan yarışmada mansiyon aldı. 2. bölüm 5.12.1998’de, Cem Mansur yönetimindeki “Milli Reasürans Orkestrası” tarafından ilk kez ‘2. İstanbul Müzik Şenliği’nde, Harbiye Askeri Müzesinde seslendirildi ve Alman GDR 3 radyosu tarafından kaydı yapılarak Almanya’da yayınlandı; aynı bölüm 8.3.2005’te, Ankara’da, Dünya Kadınlar Günü Konserinde, şef İnci Özgül yönetimindeki Orkestra @ Modern tarafından seslendirildi.), (1989).

“*Ballar Balını Buldum - Yunus Emre*”, tiyatro müziği (solo, koro ve orkestra için; İstanbul Devlet Tiyatrosunca 1990’da İstanbul Tiyatro Festivalinde, Ankara’da, GAP Bölgesinde ve İstanbul’da bir yıl oynandı. Yazar: Nezihe Araz; yönetmen: Raik Alniaçık; koreografi: Editha Alniaçık), (1990).

“*Mutlu Yuvalar*”, bale müziği (orkestra için; “Türkuaz Modern Dans Topluluğu” tarafından, 1992’de, Uluslararası İstanbul Festivali’nde ve İstanbul Cemal Reşit Rey Konser Salonunda bir yıl süreyle oynandı. Koreografi: Dilek Evgin: Nazlı Eray’ın aynı adlı öyküsünden esinlenilerek.), (1992).

“*Keman ve Viyolonsel için Çeşitlemeler*”, (1994).

“*Dua*”, mezzosoprano, piyano ve vurma çalgılar için (1991’de bestecinin yazdığı aynı adlı şiir üzerine.), (1994).

“*Çilli Horozum - Çocuk ve Gençlik Koroları için İkisesli Türk Halk Türküleri*”.(basımı: İstanbul,1998, Pan Yayınevi), (1994-1997).

“*Akordeon İçin Müzik*”, (1998).

“*Karga - Çocuklar için Piyano Parçaları*” (Almanca ve Türkçe; ikisesli, şarki sözlü ve ek alıştırmalarla; kayıt Almanca sözlerle), (2004).

“*Herbert Grillo – Gesamtschule Marşı*”, ses ve piyano için, söz: Thomas Ridder, (2004).

“*Defne’nin Çiftliği - İkidilli Çocuk Şarkıları*” (Almanca ve Türkçe), (2004).

“*Uç, uç, böcek! - Piyano Eşlikli Çocuk Tekerlemeleri ve Şarkıları*” (ek alıştırmalarla; ikidilli: Türkçe ve Almanca, 31 parça), (2003-2008).

“Anımsamalar”, org için, (2008).

Düzyazı, Şiir ve İncelemeleri

Denemeler, incelemeler, gezi notları, öyküler, şiirler vb. (Çeşitli dergilerde yayınlandı.)

“Cemal Reşit Rey’in piyano için ‘Hatıradan ibaret kalan bir şehirde gezintiler’ adlı yapıtı üzerine çözümlemeler” (Bazı kısımları yayınlandı.) – 1982.

“Pift – İnceleme”, Çetin Altan’ın aynı adlı bir gazete yazısı üzerine – 1985.

“Ahmet Adnan Saygun’un 1., 2. ve 3. yaylı dördüllerinin ilk bölümleri üzerine biçimsel ve yapısal karşılaştırmalı incelemeler” (Küçük bir özeti yayınlandı.) – 1988.

“Yapısalcı yönetime dayalı karşılaştırmalı masal çözümlemeleri” Essen Üniversitesi Öğretmenlik Yüksekokulu bitirme tezi (‘1. Devlet Sınavı’, Türkçe) – 1999.

“Verdi’nin ‘Requiem’i üzerine temasal ve armonik inceleme” (Dortmund’daki - Almanya - bir seslendirilişi için hazırlanan konser broşüründe özeti yayınlandı, Almanca) – 2000.

“Öğrencilerin dilsel anlatım yeteneklerini geliştirmek için Türkçe dergilerdeki reklâmların kadın-erkek rol dağılımı açısından yorumlanması (Türkçe dersi 11. sınıf öğrencileri için bir ders birimi taslağı)”, ‘2. Devlet Sınavı’ (Stajyer öğretmenlik) bitirme tezi (Almanca) – 2002.

10.6.1. Perihan Önder Ridder / *Keman ve Çello için Varyasyonlar*

Keman ve çello için yazılan, tema ve altı varyasyondan oluşan yapıtta, çekirdek kullanımı ve aralık organizasyonu merkezde olup, kontrapuntal yazı ve salkım akorların sıklıkla kullanıldığı görülür. Besteci her varyasyonda, o varyasyona özel belirlediği aralık, çekirdek, kontrapuntal yazı ve salkım akor uygulamalarından bir ya da bir kaçını serbestçe kullanmaktadır. Tema ve varyasyonlar arasında işitsel bir bağ kurmak gerektiğinde, yapıtın son varyasyonu olan altıncı varyasyonda, temadaki ilk çekirdeğin kullanımı ve unison yazı karşımıza çıkmaktadır.

Tema

Yapıt, önce çello, ardından kemanın katılımı ile Sol notasında unisonla açılır. Çello Sol notasını uzatırken, ikinci ölçüde kemanda görülen Sol-La-La b notalarından oluşan çekirdek, yapıtın ana unsuru olarak belirir.



Şekil 76: Perihan Önder Ridder, *Tema*, ölçü: 1-2.

3. ölçüde besteci üç notadan oluşan çekirdeği ses ekleyerek zenginleştirir.



Şekil 77: Perihan Önder Ridder, *Tema*, ölçü: 3.

Beşinci ölçüde çelloda görülen eksilmiş 5'li ve Majör 7'li aralıklarından oluşan çıkıcı arpej ve ardından uzayan seslerden oluşan ikinci çekirdek, yapıtın başından itibaren süregelen uzun ses ve bu sesin çevresinde 3'lü aralık içinde ilerleyen yazının kırılmasını sağlar.



Şekil 78: Perihan Önder Ridder, *Tema*, ölçü: 5.

Bu kırılmanın hemen ardından keman, birinci çekirdeğin ses eklenerek geliştirilmiş bir uygulaması ile yazının ana seyrine dönmesini sağlar. Tema, iki çalgının, birinci çekirdeğin farklı ses merkezlerinde ve çeşitlendirilerek kullanıldığı soru-cevaplarla ilerler.



Şekil 79: Perihan Önder Ridder, *Tema*, ölçü: 5-6.

Yedinci ölçüde çello, ikinci çekirdeği ufak bir değişikliğe uğratarak kullanır.



Şekil 80: Perihan Önder Ridder, *Tema*, ölçü: 7.

Sekizinci ölçü sonunda bu çekirdek hareketi yine çelloda ve yine değişikliğe uğratarak kullanılır. Bu hareket, önce yazıda bir kırılma noktası yaratmak için karşımıza çıkar. Daha sonraki kullanımlarında ise, yapıtın tiz ses bölgelerine doğru yönelimini hızlandırır. Üçüncü defa kullanıldıktan sonra, keman, tiz ses bölgelerine bir atlama yapar. Çello ise kendi tiz ses bölgelerinde kemana katılır.



Şekil 81: Perihan Önder Ridder, *Tema*, ölçü: 8-9.

Keman, temanın başından sonuna kadar birinci çekirdek hareketi ve çeşitlendirilerek zenginleştirilmiş uygulamalarını seslendirir. 12. ölçüde çellonun peslerde Fa notasına inmesinin ardından keman ölçü sonuna kadar orta ses bölgesinde Si bemol notasını duyurur. Birinci çekirdeği farklı bir sıralama ile duyurduktan sonra tema, bir buçuk oktav içinde duyulan Fa- Do bemol aralığı ile sonlanır.



Şekil 82: Perihan Önder Ridder, *Tema*, ölçü: 12-14.

1. Varyasyon:

1. varyasyon orta ses bölgelerinde duyulan La bemol- Si bemol ikili aralığı ile açılır.



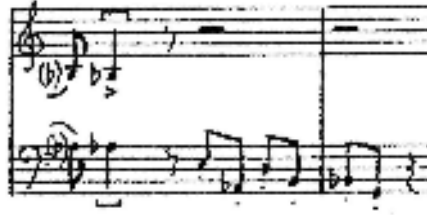
Şekil 83: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon I*, ölçü: 1.

İkinci ve üçüncü ölçülerde kemanda görülen aralık kullanımının merkezde olduğu çıkıcı-inici figüratif seyir bize varyasyonun temel yapısını gösterir. Birlikte duyulan aralık-akorlar ve aralık kullanımının merkezde olduğu çıkıcı- inici figüratif hareketler.



Şekil 84: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon I*, ölçü: 2-3

Kemanın solosunun ardından tekrar La bemol Si bemol aralığı ve dördüncü ölçüde başlayan bu defa daha geniş aralıkların kullanıldığı inici çello partisi görülür.



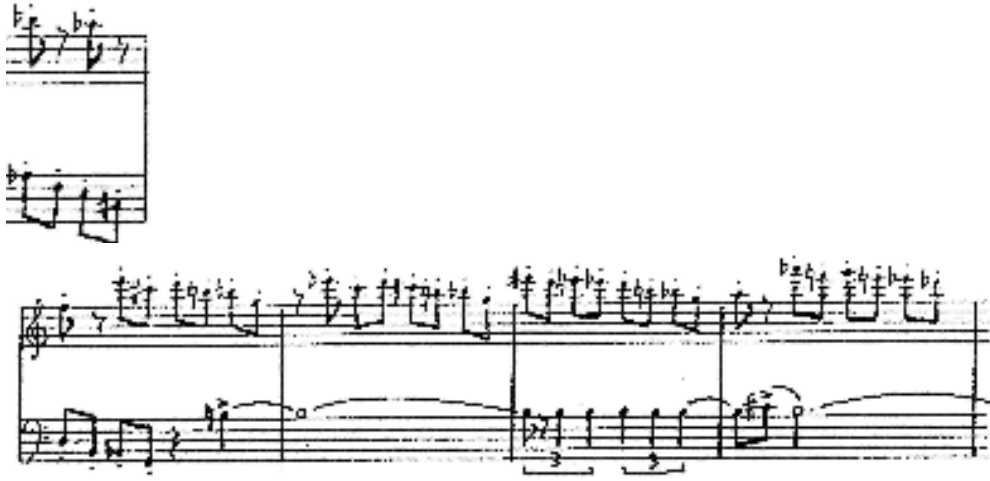
Şekil 85: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon I*, ölçü: 4-5.

Beşinci ölçü ikinci zamanına kadar ilerleyen kısım füg yazısındaki sergi bölmesine benzetilebilir. Beşinci ölçüde görülen La bemol Si bemol aralığının ardından çello dördüncü ölçüde görülen partisini aynen tekrar ederken keman çello partisinden aynası karakterinde bir parti seslendirir. Keman partisi çello partisinde görülen aralıkları genişletme ve daraltmalara uğratarak çeşitlendirir.



Şekil 86: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon I*, ölçü: 5-7.

Çello altı notalık hareketinin son dört notasından oluşan yapıyı La bemol notasından başlatarak kullanır ve ardından Re notasından aynı hareketi tekrarlar. Keman Si bemol La bemol Fa notalarını duyurduktan sonra çellonun uzayan sesine karşılık inici- çıkıcı, kromatik figüratif partisini tizleşen bir seyirde sürdürür.



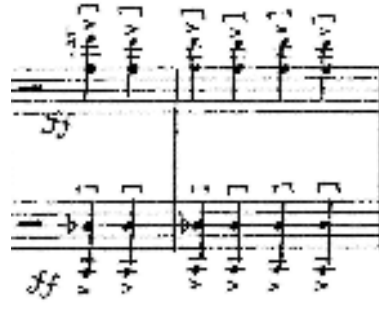
Şekil 87: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon I*, ölçü: 7-11.

13. ölçü sonunda Si bemol-Si eksilmiş birli aralığının ardından çalgılarda ses bölgelerinde rol değişimi olur ve çello Si bemol notasını uzatırken keman 11. ölçüden itibaren sürdürdüğü inici seyrini çellonun bir oktav altındaki Si notasında sonlandırır.



Şekil 88: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon I*, ölçü: 13-18.

Bu eksilmiş sekizli aralığının ardından çalgılar birlikte duyurdukları La bemol Si bemol ikili aralık fikrini bu defa dört oktava yayılan Do- Re bemol- Fa –Re ses öbeğine genişleterek uygular.



Şekil 89: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon I*, ölçü: 19-20.

22. ölçüde 6. ölçüde görülen yazı kemanın bir oktav aşağı inmesi ile tekrarlanır.



Şekil 90: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon I*, ölçü: 22.

Ses öbeklerinden sonra keman La bemol Sol yedili aralığı ile açtığı hareketi si bemol notasından sonra La bemol Fa altılı aralığında duyurur. Çello ise kemanın La bemol Fa ile devam eden yazısını yazının yönünü değiştirerek inici bir açılışla alır. Çalgılar yedi notalık hareketlerinin ilk notalarını atarak tekrar ederler ve varyasyon sonlanır.



Şekil 91: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon I*, ölçü: 23-28.

2. Varyasyon:

Varyasyon kemanın Re notası ile başlayan inici kromatik paralel üçlü hareke ile açılır.



Şekil 92: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon II*, ölçü: 1.

Çello ikinci ölçüde peslerde Re notası ile uzun ses çalarak keman partisine katılır ve üçüncü ölçüde iki oktav tizleşerek Re notasını sürdürür.



Şekil 93: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon II*, ölçü: 2-3.

Çello dördüncü ölçüde uzayan Re notasından onaltılık notalarla tekrarladığı Mi notasına yönelir ve beşinci ölçüden itibaren kemanın inici üçlü hareketine paralel ikili hareketi ile katılır. Altı ve yedinci ölçülerde oluşturulan La bemol- Si bemol- Si- Re ses öbeği tekrarlanır.



Şekil 94: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon II*, ölçü: 4-6.

Sekizinci ölçüde çellonun dokuzlu aralık olarak duyurduğu Do- Re bemol notalarına karşılık keman bu defa çıkıcı ikili aralıklardan oluşan bir yazıya döner. Bu yazı

çellonun daha önce seslendirdiği partisinin tizleşen bir seyirde kullanılmasından oluşur. Fakat bu defa keman çıkıcı- inici bir seyir izler ve sadece paralel ikili aralığından oluşan bir figüratif hareket sergilemez. Kendi içinde değişim- gelişim uygulamalarının olduğu bir yazı sergiler.



Şekil 95: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon II*, ölçü: 8-9.

Çello partisinde 11 ve 13. ölçülerde Sol-La bemol ikili ve Fa- Mi yedili aralıkları görülse de Do- Re bemol dokuzlu aralığı sürekli duyulur.



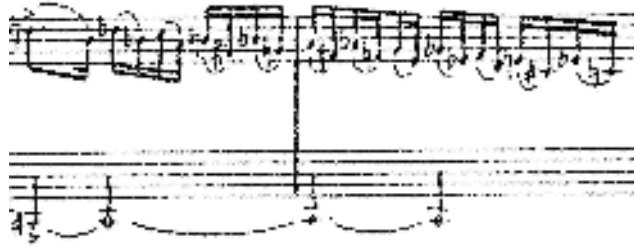
Şekil 96: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon II*, ölçü: 11.

13. ölçünün sonunda kemanda Re bemol notası ile başlayan figüratif hareket, 14. ölçüde çello partisinde sol bemol notasından başlayarak kullanılır. Bu soru- cevap genişletilerek tekrar edilir.



Şekil 97: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon II*, ölçü: 13-17.

17. ölçüde çelloda bu defa peslerde Do diyez notası uzatılırken keman varyasyonunun açılışında sergilediği hareketi Re notasından başlayarak ve bir oktav içinde kesintiye uğratmadan duyurur.



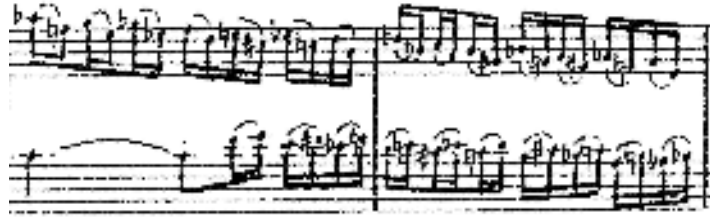
Şekil 98: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon II*, ölçü: 17-18.

19. ölçüde çello iki oktav tizleşerek Do diyez notasını uzatırken keman bir oktav tizleşerek aynı hareketini sürdürür.



Şekil 99: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon II*, ölçü: 19-20.

20. ölçünün ortalarında çello varyasyonunun başında sergilediği ikili aralıklardan oluşan hareketi ile kemana katılır.



Şekil 100: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon II*, ölçü: 20-21.

24. ölçüye kadar süren bu seyir çellonun peslerde Re notasını duyurmasıyla noktalanır.



Şekil 101: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon II*, ölçü: 22-24.

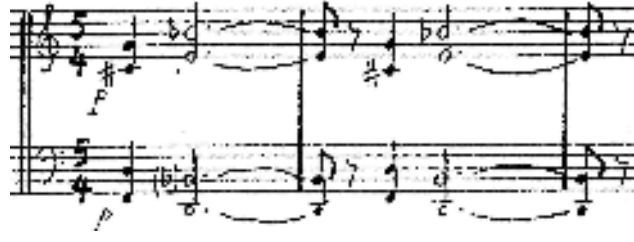
Bir buçuk oktava yayılan La bemol-Re bemol-Fa- Mi ses öbeğinin uzatılması ile varyasyon sonlanır.



Şekil 102: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon II*, ölçü: 24-26.

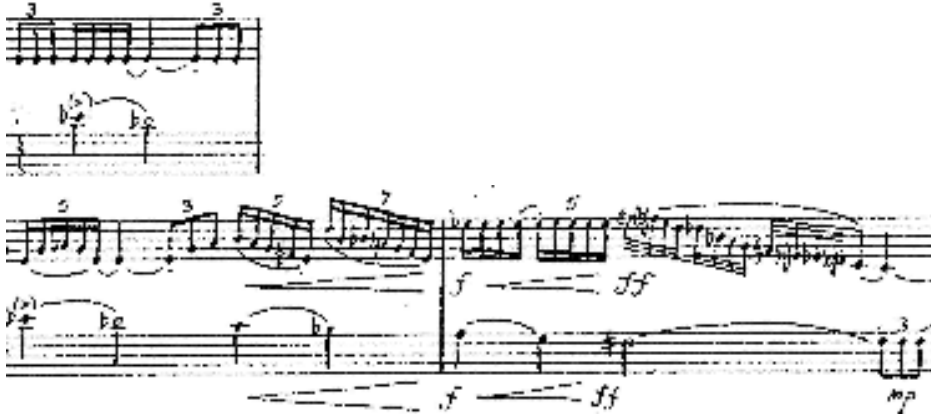
3.Varyasyon:

Varyasyon çalgıların çift ses kullanarak oluşturdukları iki oktava yayılan ses öbekleri ile açılır. Fa-Re- Do diyez-Sol ses öbeği iki çalgının da ters hareketle üçlü aralık atlayarak oluşturdukları üç oktava yayılan Re- Si- Mi- Si bemol ses öbeğine yönelir ve bu hareket tekrar edilir.



Şekil 103: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon III*, ölçü: 1-3.

Üçüncü ölçünün üçüncü zamanında çellonun kemana inici bir seyirle eşlik ettiği orta ses bölgesinde Mi bemol notasından başlayan modal- kromatik karakterdeki partisine karşı keman aynı ölçünün ikinci zamanından itibaren yapay bölünmelerin yoğun kullanıldığı partisini çalar. Çello partisinin uzun seslerden oluşan yazısından dolayı hissedilmeyen modal etki keman partisinde yoğun olarak hissedilir. Yapay bölünmelerin kullanımı yer yer bir uzun hava gibi resitatif bir etki uyandırır. Ardından gelen kromatizm ile bu etki kırılır.



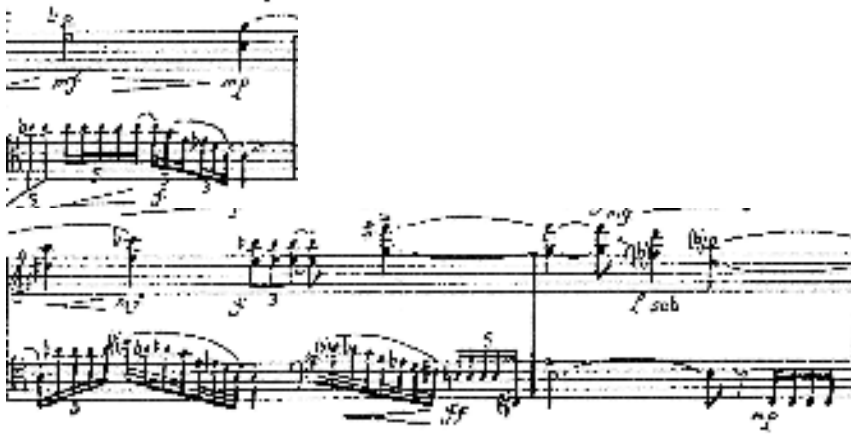
Şekil 104: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon III*, ölçü: 3-5.

Beşinci ölçünün sonu ve altıncı ölçünün başında çelloda görülen Fa diyez ile başlayan üçlemelerin ardından, varyasyonun başında görülen ses öbekleri farklı dizilimlerle karşımıza çıkar.



Şekil 105: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon III*, ölçü: 6-8.

Sekizinci ölçüden itibaren keman partisi ses öbekleri sırasında seslendirdiği eksilmiş beşli aralıklarla bu defa çelloda görülen yapay bölünmelerin kullanıldığı yazıya eşlik eder. Çello partisi de daha önce keman partisinde olduğu gibi modal- kromatik bir karakter sergiler. Keman eksilmiş beşli aralığından oluşan yazısını genişlemelerle altılı ve yedili aralıklara çevirir. Çello uzun seslerle kemana katılır.



Şekil 106: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon III*, ölçü: 8-10.

Varyasyon 12. ölçüden itibaren iki oktava yayılan Mi- Si bemol- La bemol- Fa, Sol- Do diyez- La bemol- Fa, Mi- Si bemol- Do bemol La bemol ve son olarak Sol- Do diyez- La bemol- Fa ses öbekleri ile sonlanır.



Şekil 107: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon III*, ölçü: 11-14.

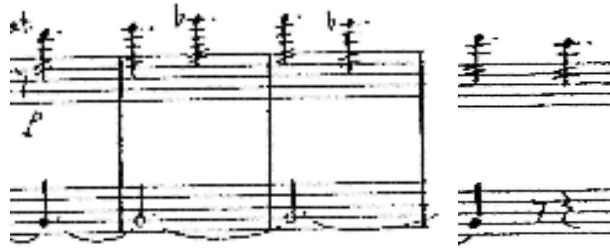
4. Varyasyon:

Varyasyon keman ve ardından çellonun girmesiyle küçük bir kanon ile açılır.



Şekil 108: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon IV*, ölçü: 1-3.

Kanon yazısının ardından çellonun uzayan si notasına karşı keman tizlerde tremololarla çıkıcı- inici bir yazı sergiler.



Şekil 109: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon IV*, ölçü: 3-6.

Yedinci ölçüde çello iki oktav tizleşerek Do notasını duyurur. La notasının ardından Re bemol notasını duyurarak susar.



Şekil 110: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon IV*, ölçü: 7-11.

Bu hazırlayıcı süreçten sonra çello, 11. ölçüde Re notası ile başlayan kemandaki tremololu yazıyı devralır. Keman onikinci ölçüde yedinci ölçüde çelloda görülen hareketi aralık genişlemelerine uğratarak ve farklı ritmik yapıda kullanarak çelloya katılır.



Şekil 111: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon IV*, ölçü: 11-17.

17. ölçüden itibaren aynı ses bölgesinde üç notalık hareket soru- cevaplarla yinelenerek 22. ölçüde başlayan kanon hazırlanır.



Şekil 112: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon IV*, ölçü: 17-21.

Bu defa önce çello duyulur ve keman ardından girer ve bu iki ölçülük kanon tekrarlanır.



Şekil 113: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon IV*, ölçü: 22-25.

La bemol notasından başlayan aynı ritmik yapının kullanıldığı fakat aralık organizasyonunda değişimlerin olduğu ikinci bir kanon başlar ve tekrarlı bir şekilde çalınır. İkinci tekrarda bazı değişikliklere uğratılır.



Şekil 114: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon IV*, ölçü: 26-31.

Keman orta ses bölgesinde uzun si bemol notasını çalarken çello yedili aşağıda Do bemol notasını yapay bölünmelerle yineleyerek inici bir hareketle sol bemol notasını uzatır. Keman bu sırada ufak bir figüratif hareketle birlikte Do bemol notasını uzatır ve Re bemol-Do bemol yedilisi duyulur.



Şekil 115: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon IV*, ölçü: 32-41.

Figüratif hareketlerin ardından çellonun peslerde uzayan Re bemol notası ile birlikte keman, daha önce görülen tizlerde tremololu hareketi Si bemol notasından başlatır. İlerleyen bu seyir soru- cevaplardan sonra çelloda iki oktava yayılan Do- Si- Fa- Si ses öbeği ile kırılmaya uğratılır ve kemanın orta ses bölgesinde uzayan Re notası ile sonlanır.





Şekil 116: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon IV*, ölçü: 42-57.

59. ölçüde iki buçuk oktava yayılan Si-Fa diyez- Fa- Mi bemol ve ardından Re- La- Mi bemol- Do ses öbeklerinin ardından 56. ölçüde karşımıza çıkan Do- Si- Fa- Si ses öbeği yine çelloda bu defa pistsikato olarak çalınır.



Şekil 117: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon IV*, ölçü: 59-63.

65. ölçüde varyasyonun açılışında kanonu oluşturan cümle kısaltılmış olarak unison çalınır ve tekrar edilir. 69. ölçüde unison çalınan yazı bu defa iki oktavı aşan bir üçlü aralık ile Mi bemol ve Sol notalarından başlayarak ve ses değişimlerine uğratılarak çalınır. Varyasyon iki oktavı aşan Do- Si- Si fa ses öbeği ile sonlanır.



Şekil 118: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon IV*, ölçü: 65-72.

5. Varyasyon:

Varyasyon unison bir yazı ile açılır ve bu seyir yedinci ölçüde iki buçuk oktava yayılan Do- Re bemol- La bemol- Sol ses öbeği ile sonlanır. Bu unison açılışta yapıtın temasında kullanılan ilk ses çekirdeği tekrar karşımıza çıkar.



Şekil 119: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon V*, ölçü: 1-7.

Sekizinci ölçüde uzun Si notası ile başlayan partisinin ardından keman tiz ses bölgelerinde ilerleyen ve onüçüncü ölçüde ritmik yapının değişmesi sırasında orta ses bölgelerinde sürdürdüğü dinamik bir yazı sergiler. Çello kemanın bu seyrine karşılık yinelenen artmış sekizli aralığı ile eşlik eder.



Şekil 120: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon V*, ölçü: 8-15.

Çellonun 15. ölçüde uzayan tek sesle başlayan ve 17. ölçüden itibaren dinamik bir yazıyla ilerleyen partisini seslendirdiği sırada keman yer yer ikili aralıkların kullanıldığı bir eşlik partisini kimliğine bürünür.



Şekil 121: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon V*, ölçü: 15-24.

Karşılıklı soru- cevaplarla ilerleyen yazıda 24. ölçüden itibaren tiz ses bölgelerine yönelme görülür. Bu seyir 34. ölçüye kadar sürer ve ölçü başında sonlanır.



Şekil 122: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon V*, ölçü: 24-34.

Ölçünün ikinci zamanında kemanın duyurduğu Sol notası ile başlayan yazı yapıtın açılışında (Tema) görülen yazının daha zenginleştirilmiş bir sunumudur. Çello önce oktavlı Sol çalarak kemana katılır ve ardından 37. ölçüde görülen paralel çıkıcı artmış beşli aralıkları ile devam eder. Bu seyir 44. ölçüde iki çalgının da ters hareket ile sundukları artmış beşli aralıkların ardından sonlanır.



Şekil 123: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon V*, ölçü: 34-44.

46. ölçüde çellonun Do- Re bemol minör dokuzlu aralığını ve kemanın Sol notasını tekrar etmeleri ile yeni bir seyir başlar. Burada çello kemana minör dokuzlu aralığı ile eşlik ederken keman peslerde Sol pedalı ile birlikte varyasyonun açılışında görülen figüratif hareketleri bu defa Sol notasında ve yine dinamik bir biçimde duyurur. 50. ölçü sonunda çelloda görülen peslerde Do-Sol beşlisinin ardından çello kemana benzer figüratif hareketleri yer yer unisonlarla duyurarak katılır. Varyasyon iki oktava yayılan Sol- La bemol- Do- Si ses öbeğinin tekrarlı çalınmasıyla dinamik bir biçimde sonlanır.



Şekil 124: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon V*, ölçü: 46-56.

6. Varyasyon:

Varyasyon önce keman ardından çellonun unison duyurdukları orta ses bölgesindeki Mi notası ile açılır. Bu açılışta yapıtın temasının açılışında görülen ana çekirdekhareketi önce sadeleşmiş olarak Mi, Fa notaları ile duyurulur.



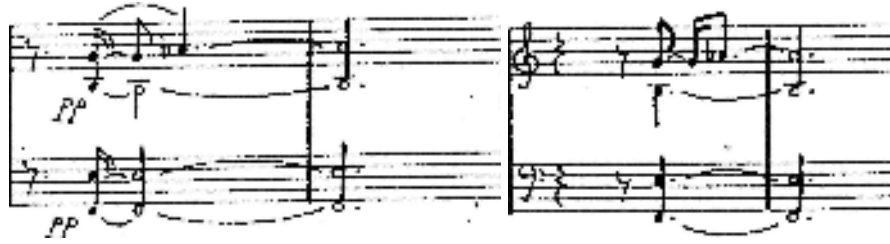
Şekil 125: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon VI*, ölçü: 1-3.

Dördüncü ölçüde Mi, Sol bemol, Fa notaları ile bu çekirdek hareketi aynen kullanılır. Altıncı ölçüye kadar süren bu yazıda yapıtın açılışına oranla ritmik yazı çeşitlendirilerek daha zengin bir şekilde karşımıza çıkar.



Şekil 126: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon VI*, ölçü: 4-5.

Altıncı ölçüde iki oktava yayılan Fa- Mi- Si- Sol, La bemol ses öbeği tekrarlı bir şekilde kullanılarak varyasyonun açılışındaki yazıyı sonlandırır.



Şekil 127: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon VI*, ölçü: 6-9.

Orta ses bölgesinde açılan varyasyon 10. ölçüden itibaren tiz ses bölgelerine yönelir. Keman tizlerde uzayan Si notası ile başlayan, inici- çıkıcı bir seyirle kromatik yazının kullanıldığı ve ritmik yapıda yapay bölünmelerin yoğun olarak kullanıldığı partisini tizlerde uzayan Do notası ile sonlandırır. Çello, keman partisine Do diyez notasının tekrarlarından oluşan ve 13. ölçüde inici yedilisi olan Re notasını bir defa duyurduğu partisini katılır. 10. ve 15. ölçüler arasında süren bu yazı 16. ölçüde daha önce altıncı ölçüde karşımıza çıkan Fa- Mi- Si- Sol, La bemol ses öbeği ile sonlanır.



Şekil 128: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon VI*, ölçü: 10-16.

17. ölçüde 10. ve 16. ölçüler arasında olduğu gibi çello, Mi bemol notasının tekrarlarından oluşan ve 19. ölçüde inici dokuzlusu olan Re notasını bir defa duyurduğu partisini çalar. Keman da tizlerde inici figüratif hareketlerden oluşan ve her yeni figüratif harekette bir önceki harekete ses ekleme ve çıkarma uygulamaları yaptığı partisini çalar. Bu seyir bir önceki seyirden farklı olarak çellonun peslerde La bemol notasına atlayarak ses tekrarları yapması ve kemanın dört oktava ulaşan ses genişliğinde La bemol notasına karşı Sol notasını yinelemesinin ardından bu defa iki oktavı aşan Do diyez- Re- Si bemol- Mi- Fa ses öbeği ile sonlanır.



Şekil 129: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon VI*, ölçü: 17-23.

24. ölçüde varyasyonun açılışında Mi notası ile başlayan ve beş ölçü süren yazı, bu defa yapıtın temasının açılışında görülen Sol notasına aktarılarak kullanılır. Bu aktarımda açılıştan farklı olarak 24. ölçüde görülen Do diyez- Re- Si bemol- Mi- Fa ses öbeği ile bu seyir bir kırılmaya uğratılır. Yapıt yine Do diyez- Re- Si bemol- Mi- Fa ses öbeği ile sonlanır.



Şekil 130: Perihan Önder Ridder, *Varyasyon VI*, ölçü: 24-32.

10.7. İpek Mine Sonakın

21 Temmuz 1966'da İzmit'te doğdu. Babası Deniz subayı Göksel Sonakın, teyzesi Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde dansçı, Büyükdedesi Halit Recep Arman askeri bando bestecisi ve şefi, eniştesi ise sanat tarihçisi olan İpek Mine Sonakın, ailesinin yönlendirmesiyle ilkokuldan sonra 1977'de İstanbul Devlet Konservatuvarı'nın arp bölümüne ilk arp öğrencisi olarak kabul edildi ve Sevin Berk ile çalışarak aynı okuldan mezun oldu. 1981'de Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın lise devresinin kompozisyon sınavını kazanarak İlhan Usmanbaş'ın sınıfına kabul edildi. 3 yıl lise 5 yıl kompozisyon eğitimi alarak ve eğitimine arp ve kompozisyon olmak üzere iki alanda devam etti. Kompozisyon eğitimi süresince İlhan Usmanbaş ile armoni, kompozisyon, Adnan Saygun ile modal müzik, Cemal Resit Rey ile orkestrasyon, Ercivan Saydam ile füg, Volkan Barut ile müzik formları, Cevat Memduh Altar ile estetik, Bülent Tarcan ile müzik tarihi çalıştı.

1986'da devlet bursu kazanarak İsviçre'ye giderek, Cenevre Konservatuvarı'nda perfectionnement programını C. Meyer Eisenhoffer'in arp öğrencisi olarak tamamladı, aynı dönemde Paris'te Pierre Jamet ile çalıştı. 2000-2002 yıllarında, aralıklı olarak Paris'te ve Orleans Konservatuvarı'nda müzik formasyonu alanında incelemeler yaptı. Halen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Arp ve Teori Sanat Dalları'nda öğretim görevlisi ve Borusan Filarmoni Orkestrasında solo arpçısıdır. Bir arp solisti olarak kendisi için çeşitli besteciler tarafından yapıtlar yazılıp adanmıştır. Yapıtlarında seçtiği diziler ezgi, armoni, ritim ve form bağlamında seslerin tınısal anlatımını belirler. Yapıtlarında belli ses merkezlerinin ilişkisi kendini hissettirir ve armonik akışı genelde kontrpuantik yapı biçimlendirir.⁹¹⁶ Sonakın, 2008'de kurulan “İstanbul Yeni Müzik Derneği”nin kurucu üyesidir.

Yapıtları⁹¹⁷

Prelüd (yaylı çalgılar), 1988

Yaylı Çalgılar Orkestrası için Müzik II, 2002

Arp ve Orkestra için Müzik, 1991

Üflemeli Çalgılar Üçlüsü, 1985

Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, 1989

Viyola ve Keman için Konser Parçası, 1994

Çeşitlemeler 1988 (piyano),

Viyola için Müzik I, 2001-2002

Sessiz Çılgılık (arp), 2005

Kitap

Müziği Yaratanlar-Barok Dönem (Aydın Büke ile birlikte), Dünya Kitapları, İstanbul, 2006.

⁹¹⁶ *age*, 288.

⁹¹⁷ *Age*, 290.

10.7.1. İpek Mine Sonakın / *Yaylı Çalgılar Oda Orkestrası için Müzik II*

Yaylı çalgılar orkestrası için yazılan yapıt, iki kesitte incelenmiştir. Solo kemanın solosu ve ardından orkestranın klastırlarla/salkım akorlarla katılımıyla açılan yapıt, açılıştaki gibi, bu kez keman yerine solo viyolanın aynı soloyu çalması ve ardından orkestranın klastırlarla/salkım akorlarla katılmasıyla sonlanır. Birinci kesitte hicaz dizisi kullanımı görülür. Yapıtın tamamında kontrapuntal yazı hâkimdir. Küçük kanonik ve fugal yazı örnekleri sıklıkla kullanılır. Besteci bütün bu yatay yazı uygulamaları sırasında, dikey olarak ses salkımlarının oluşmasına da özen göstermiştir.

Yapıt, solo kemanın sunduğu La diyez ile başlayan üç ölçülük kromatik bir solo ile açılır.



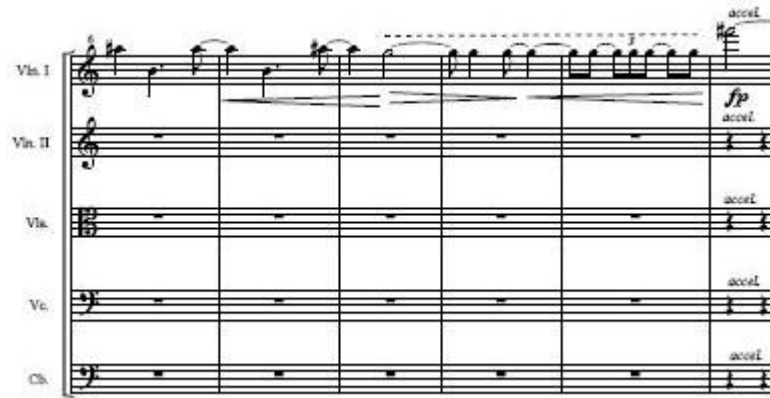
Şekil 131: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü: 1-3.

Bu solonun ardından orkestra, iki buçuk oktava yayılan Sol-Mi bemol-Si-Fa-Re bemol akorunu duyurur.



Şekil 132: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü: 4-5.

Bu kromatik açılışın ardından birinci kemanlar yine La diyez ile açılan ve tek başına duyulan partilerini seslendirir. İlk bakışta girişteki solo keman partisinin biraz sadeleşmiş halini andıran bu parti, Fa diyez-Sol-La diyez-Si hicaz dörtlüsünden kuruludur ve yapıtın devamında karşımıza çıkacak olan modal diziye bizi hazırlar. Birinci keman partisi tizlerde uzayan Fa diyez sesi ile sonlanır.



Şekil 133: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü: 6-11.

Orkestra uzayan Fa diyez sesine, yapıtın açılışında olduğu gibi, akorlarla karşılık verir. Üç oktavı aşan bir ses bölgesine yayılan Re bemol-Fa-Do-Fa diyez akoru duyulur. 11 ve 14. ölçüler arasında birinci kemanın uzayan Fa diyez sesine karşın diğer partiler çıkıcı aralık atlamalarıyla oluşturdukları akorları seslendirir. Önce Re bemol-Fa-Do akoru tekrar edilir.



Şekil 134: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü: 11-12.

Ardından çıkıcı bir hareketle Fa-Do-Si akoru duyulur ve tekrar edilir.



Şekil 135: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü: 12-13.

Daha sonra, Re bemol-Fa-Do, Fa-Do-Si ve Do-Si-sol akorları duyulur. Bu üç akor tekrarlanır.



Şekil 136: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü:13-14.

Hareket eden akorlardan sonra orkestra, tizlerde bir buçuk oktava yayılan Si-Sol-La diyez-Fa diyez akorunu uzatır. Bu akor, yukarıda belirtildiği gibi, Fa diyez-Sol-La diyez-Si Hicaz dörtlüsünün sesleridir.



Şekil 137: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü: 15-17.

17. ölçüde kemanlar ve viyolanın uzattığı Sol-La diyez-Fa diyez sesleri sürerken, çellonun Re-Mi bemol sesleriyle başlayan partisi görülür.



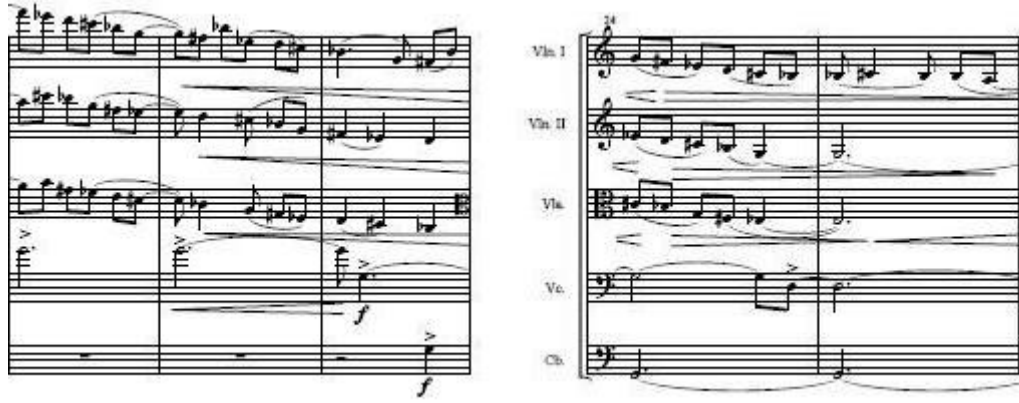
Şekil 138: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü: 17.

20. ölçüye kadar sürecek olan bu bölümde Do-Re-Mi bemol-Fa diyez-Sol sesleri çelloda duyulur.



Şekil 139: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü:18-20.

21. ölçüde çellonun uzayan Sol sesine karşın kemanlar ve viyola Re-Mi bemol-Fa diyez-Sol-La-Si bemol-Do diyez-Re hicaz dizisinden oluşan partilerini seslendirirler ve ardından uzun ses çalarlar. Bu dizisel hareket, 26. ölçüde viyolanın Fa sesini duyurmasıyla sonlanır.



Şekil 140: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü: 21-25.

Viyolada görülen Fa-Mi bemol-Re-Mi bemol sesleri bizi 29. ölçüde ikinci kemanlarda başlayacak yazıya hazırlar. Sol-Re-Mi bemol-La seslerinden oluşan akor, 29. ölçünün ilk sekizliğine kadar uzar.



Şekil 141: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü: 26-28.

29. ölçüde sırasıyla ikinci ve birinci keman ve 32-33. ölçülerde viyola ve çello/kontrbasın katıldığı fugal bir yazı başlar. İkinci keman Re, birinci keman Fa, viyola Sol ve çello/kontrbas Re seslerinden başlayarak fugal yazıyı oluşturur. Buradaki yatay/kontrapuntal yazıya dikey olarak bakıldığında, bestecinin, ses öbekleri yaratma görülür.



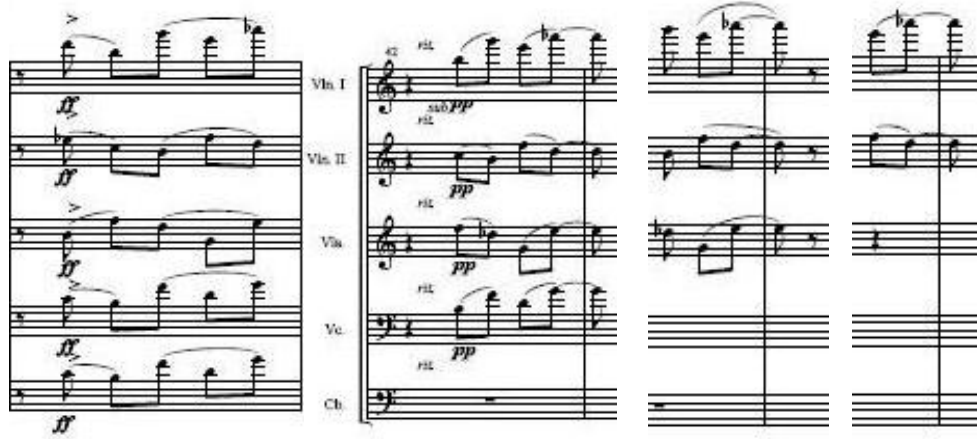
Şekil 142: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü: 29-34.

29. ölçüde başlayan bu fugal yazı, 36. ölçüde sırasıyla birinci keman, viyola, çello/kontrbas ve ikinci keman ile başlayan ve 41. ölçüye kadar süren bir kanon ile devam eder.



Şekil 143: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü: 36-40.

Fügal ve kanonik yazıda, atonal söylem görülür. 41. ölçüde susun ardından kuvvetli bir ses öbeğinin duyulması ile yapıtın birinci kesitinin kodası başlar. Bu koda kesitinde her çalgı 40. ölçüde çaldığı partiyi ölçünün ikinci sekizliğinden itibaren aynen tekrar eder ve beş tane sekizlik notadan oluşan partilerini, ilk notalarını eksilterek tekrarlayarak sürdürürler.



Şekil 144: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü: 41-45.

Bu bölümde hem partilerinden ses eksiltme hem de çalgıların susması bir arada kullanılır. Birinci kemanın tek başına tizlerde La bemol notası ile kesit ve koda sonlanır.



Şekil 145: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü: 45-46.

Kodanın açılışında birinci keman, bir önceki ölçünün beş notasını tekrar ederken başlangıçtaki Fa sesini çalmaz ve Re sesi ile başlar. Birinci kemandaki bu değişiklik,

41. ölçünün açılışında fortissimo duyulan ve iki oktava yayılan Do-Si-Mi bemol-Re ses öbeğinin oluşması için yapılan bir değişikliktir.

Yapıtın ikinci kesiti 47. ölçüde unison açılır. Ölçünün ilk iki vuruşunda duyulan unison açılışta kullanılan ritmik yapı, ikinci kesitin tamamında yoğun olarak kullanılacaktır.



Şekil 146: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü: 47.

Bu açılışın hemen ardından yine fugal bir yazı karşımıza çıkar.



Şekil 147: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü: 47.

Birinci ve ikinci kemanların aynı çıkıcı hareketine karşın, viyola ve çellonun aynı iniçi hareketi arka arkaya seslendirmelerinden sonra, besteci ses öbekleri kullanımına yönelir.



Şekil 148: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü: 48-49.

Ses öbeklerinin kullanımı ilerlerken, 50. ölçüde tremolaların ses öbeklerine eklendiği görülür. Burada besteci, ses öbekleri sürerken, koral yazılarda çok sık görülen bir şekilde, ikinci kesitin açılışında kullandığı ritmik yapıyı, ses öbeklerini çeşitlendirmek için kullanır. Bu süreçte onaltılık notalar da inici-çıkıcı, bitişik ve atlamalı ve geçit notaları olarak kullanılır ve yazının zenginleşmesini sağlar.



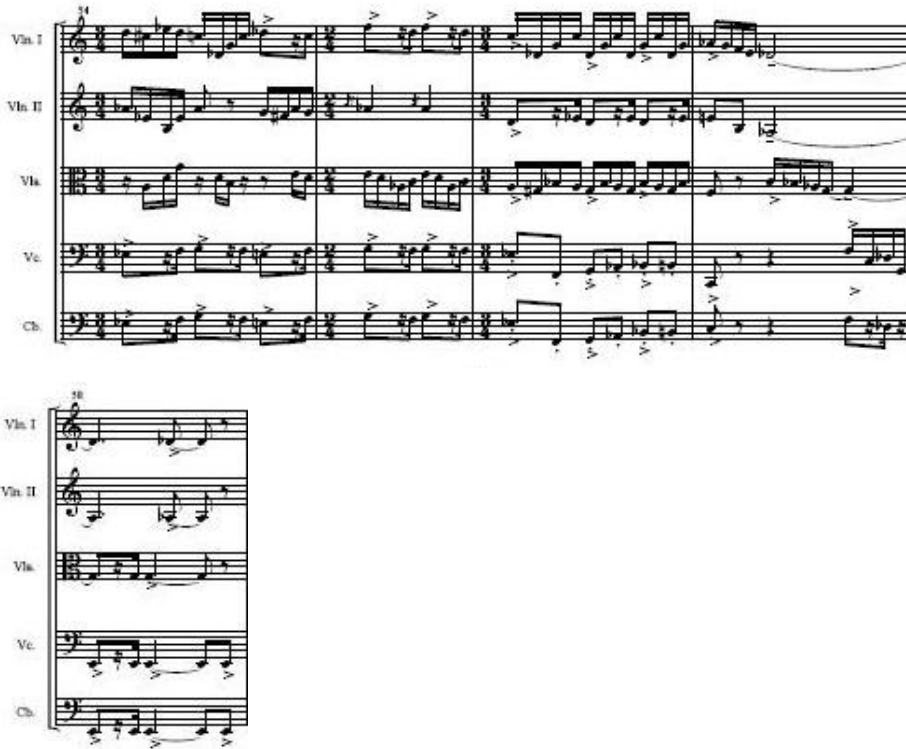
Şekil 149: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü: 50-52.

53. ölçüde yine bir kanonik yazı karşımıza çıkar. Burada tam bir kanonik yazıdan bahsedilemez. Fakat keman ve viyola partilerinde kullanılan gruplara bakıldığında, aynı grupların, farklı zamanlarda, farklı yerlerde ve farklı çalgılarda kullanıldığı görülür. Bu üç topluluğun inici partilerine baslar çıkıcı bir partiyle yanıt verir. Kontrbas, çellonun partisini sadeleşmiş olarak seslendirir.



Şekil 150: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü: 53.

54. ölçüden itibaren 4'lü aralıklardan oluşan arpejler ve bitişik ses grupları birlikte kullanılır ve bu süreç ses öbeği kullanımı ile sonlanır.



Şekil 151: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü: 54-58.

59. ölçüde yeni bir kontrapuntal seyir başlar. Baslar, viyola, birinci keman ve ikinci kemanın arka arkaya çıkıcı figüratif hareketleri seslendirmelerinden sonra yine bir ses öbeği kullanımı görülür.



Şekil 152: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü: 59-61.

61. ölçünün sonundan itibaren başlayan bu ses öbeklerinin uzaması sırasında viyola partisinde daha yoğun olmakla birlikte küçük figüratif hareketler, ses öbeklerinin değişiminde daha önce de görüldüğü gibi karşımıza çıkar. Burada kullanılan figüratif hareketler, 54 ve 58. ölçüler arasında görülen bitişik ve atlamalı figüratif hareketleri hatırlatır.



Şekil 153: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü: 62-65.

71. ölçüden itibaren, ikinci kesitin başındaki ritmik yapı, tekrar başat unsur olarak belirir. Viyola ve çello, kanonik bir açılıştan sonra uzun ses çalar. Bu iki partinin

uzun ses çalmasıyla birlikte, kemanlar aynı ritmik yapılanmayla oluşan fakat daha geniş atlamaların yer aldığı partileriyle, çello ve viyolaya katılır. Müzik, bu iki grup arasındaki küçük soru-cevaplarla ilerler.



Şekil 154: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü: 71-73.

74. ölçüden itibaren, viyola ve baslar, ritmik yapılarındaki sadeleşmeden dolayı bir eşlik partisi kimliğine bürünürler. Viyola, Fa-La bemol-Si eksilmiş 5'li akorunun seslerinden oluşan partisini; baslar ise La bemol-Si bemol-Si-Do (Saba 4'lüsü) seslerinden oluşan partisini çalar. Kemanlar 71. ölçüden itibaren gelen seyirlerini sürdürür.



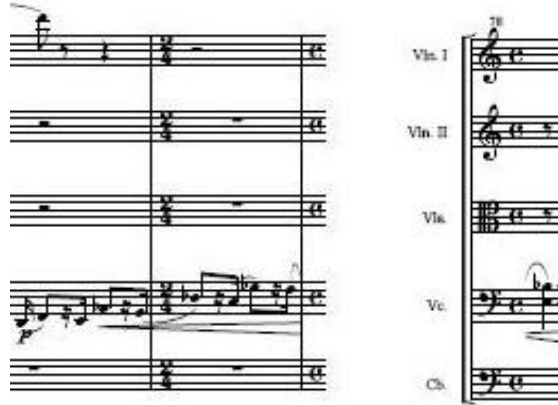
Şekil 155: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü: 74.

75. ölçüde ritmik bir değişikliğe uğrayarak, üçlemelerden oluşan bir yapıya dönüşür.



Şekil 156: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü: 75-76.

76. ölçüden itibaren yeni bir kanonik seyir açılır. Birinci kemanın uzayan Re notası ile birlikte çello, yine bir önceki kanonik seyrinde görülen ritmik yapıyı kullanır.



Şekil 157: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü: 76-78.

78. ölçüye kadar ilerleyen çello partisi, 78. ölçüde Mi-Si bemol eksilmiş 5'li aralığını uzatırken, ikinci keman ve viyola, La bemol-Re sesleriyle başlayan partilerini, oktav/unisona çevirirler. Çello Re bemol notası ile müziğe katılır. Çellonun katılmasının ardından ikinci keman kısa bir süre susar ve unison ortadan kalkar. İkinci keman Fa diyez notası ile viyola ve çelloya katıldıktan hemen sonra viyola ile tekrar unison çalmaya başlar. İkinci keman ve viyolanın unison çalmaları, bizi 80. ölçüde başlayacak unison seyre hazırlamak için yapılan bir uygulamadır.



Şekil 158: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü: 78-80.

80. ölçüde, birinci keman ve kontrbasın katılmasıyla orkestra unison çalar.



Şekil 159: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü: 80.

81. ölçüde kontrbas grubu sadeleşerek sekizlik notalardan oluşan partisiiyle unison hareketi sürdürür.



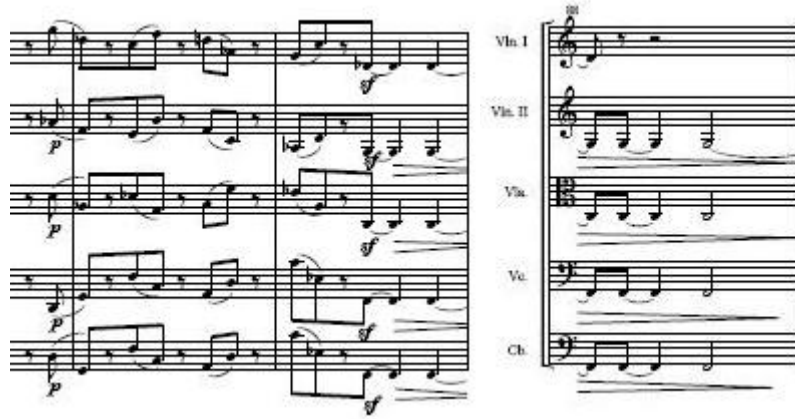
Şekil 160: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü: 81-84.

Bu unison seyir 84. ölçüde fortissimo duyulan La bemol Majör akoru ile bir kırılma yaşar. 85. ölçüde, keman ve viyola grubu unison yazıyı sürdürür. Baslar, çıkıcı unison harekete karşılık inici bir seyirle müziğe genişlik kazandırır. 85. ölçünün üçüncü zamanında, Re-Fa diyez sesleriyle, 80. ölçüden itibaren süregelen unison seyir sonlanır.



Şekil 161: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü: 84-85.

85. ölçünün son sekizliğinden itibaren, 4'lü ve 5'li aralıkların kullanıldığı bir seyir başlar. Besteci yapıtın başından itibaren yatay/kontrapuntal yazının hâkim olduğu pasajlarda dahi ses öbeği oluşturma fikrine dikkat etmektedir. bu durumun sonucu olarak 4'lü ve 5'li aralık kullanımı üzerine oluşturulan bu seyirde, ikinci keman, minör 3'lü aralığıyla açılır. Bu bölümde kemanlar önce inici, ardından çıkıcı hareket sergilerler. Viyola ve baslar, inici-inici ve çıkıcı-inici bir seyir izler. Bu seyir uzayan seslerle sonlanır.



Şekil 162: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü: 85-88.

88. ölçüde, viyola ve baslar unison olarak yapıtın ikinci kesitinin açılışını bu defa Mi bemol sesinden başlatırlar. Kesitin başına yapılan hatırlatmanın ardından viyola ve çellonun unison başlayıp sonra ayrışan figüratif hareketine kontrbas, çello partisinin sadeleşmiş haliyle katılır. Kemanlar, ölçünün ikinci zamanında kanonik bir girişle müziğe katılır ve Sol-Si bemol-Re bemol eksilmiş 5'li akorunun seslerini oktavlı bir şekilde duyurur. 90. ölçüde ikinci keman partisinde, daha önce 54 ve 56. ölçülerde gördüğümüz, 4'lü aralıklardan oluşan arpej görülür. Diğer partilerde ise, Sol-Si bemol-Re bemol eksilmiş 5'li akoru, La bemol geçit sesiyle birlikte ölçü boyunca kullanılır. 91. ölçüde, Sol-Si bemol-Re bemol akoruna, Re-Fa-la bemol eksilmiş 5'li akoru eklenir. 92. ölçünün başında fortissimo duyulan ve üç buçuk oktava yayılan Sol-Do-La bemol-Re bemol akoru ile bu seyir sonlanır.



Şekil 163: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü:89-92.

Kemanlar ve viyolanın inici hareketine, baslar çıkıcı hareketle katılır ve önce üç oktava yayılan Do diyez-La-Fa-Si bemol ardından bir buçuk oktava yayılan Sol-re diyez-si-mi akorları duyulur ve son akor, çarpma notalarla çeşitlenerek tekrarlanır.



Şekil 164: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü: 92-93.

94. ölçüde Do-La bemol-Fa-Si, Do-la bemol-Re-Fa akorlarının ardından Sol bemol-La bemol-Si bemol-Mi ses öbeği uzar. Çello, uzayan ses öbeği sırasında, Sol bemol-La bemol-Si bemol seslerinden oluşan figüratif hareketini tekrar ederek duyurur. Viyola 96. ölçüde La bemol-Si bemol çıkıcı hareketiyle çelloya cevap verir ve si bemol notasını uzatır. Böylece yapıtın finali hazırlanmış olur.



Şekil 165: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü: 94-97.

Besteci, yapıtın açılışında solo kemanın La diyez ile başlayan solosunu, yapıtın finalinde, 98. ölçüde, bu defa solo viyola ile sunar. Üç ölçümlük solonun ardından orkestra, bu defa iki buçuk oktava yayılan Re bemol-Sol-La ses öbeğini aralıklarla tekrar ederek duyurur ve yapıt, viyolanın uzayan Re bemol sesi ile sonlanır.



Şekil 166: İpek M. Sonakın, *Yaylı Çalgılar Oda Ork. için Müzik II*, ölçü: 98-103.

10.8. Ayşe Önder

1 Eylül 1973'de İzmir'de doğdu. Babası Selim Önder emekli müzik öğretmeni, annesi ise ev hanımı olan Ayşe Önder altı kardeşli ve kardeşlerin tümü müzisyendir.

Kendisi dışında babası, ablası (Perihan Önder Ridder), ağabeyi (Burhan Önder) ve kardeşi Ümit Önder de bestecidir. Müziğe babası Selim Önder’le mandolin çalarak başladı. İlkokul döneminde, yine babasının kurduğu mandolin ve bağlama topluluklarında çaldı, Halk Eğitim Merkezi ve TRT çocuk korolarına gitti. 1985'te Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı piyano bölümüne girdi ve 1991'de kompozisyon bölümüne geçti. 1997'de lisans, 2000’de yüksek lisans öğrenimini tamamladı. Ertuğrul Bayraktar, Necil Kazım Akses, İlhan Baran, Ertuğ Korkmaz, Mehmet Okonşar, İstemihan Taviloğlu, Turgay Erdener’in öğrencisi oldu.

2000 yılında doktora eğitimi için Connecticut'daki (ABD) The Hartt Music School'a giderek Robert Cari ve James Sellars ile çalıştı. 2004-2005 yıllarında Amerika'daki doktora çalışmalarının yanı sıra Hollandalı besteci Theo Loevendie ile de çalıştı. Ağustos 2006'da doktorasını tamamlayarak Türkiye'ye dönerek, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı'nda göreve başladı. Ayşe Önder'in kazandığı ödülleri şöyle sıralanabilir: “Nejat F. Eczacıbaşı 2. Ulusal Beste Yarışması” üçüncülük ödülü, izmir 1998; “The British Council-The Young Musician of the Year Orchestral Composition Competition” ikicilik ve dördüncülük ödülleri, Ankara, 2000; “Amerikan Besteciler Orkestrası” (ACO) Honorable Mention, NYC 2002”; TC Kültür Bakanlığı Ulusal Beste Yarışması,” üçüncülük ve iki adet mansiyon ödülü, Ankara 2004⁹¹⁸

Yapıtları⁹¹⁹

Blue, 1996

Keman ve Orkestra için Romans, 1996

Senfonik Orkestra için İki Bölüm, 1999

Keman ve Orkestra için Romans, 1999

Gizemli Sesler, 2001

Gümüş Bulutlar, 2001

Genç Bir Sultan'ın Düşleri, 2002

⁹¹⁸ Evin İlyasoğlu, *71 Türk Bestecisi* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2007), 326, 328

⁹¹⁹ *Age*, 328.

Çello ve Orkestra için Konçerto, 2005

Keman ve Piyano için Parça, 1995

Secret Garden (obua ve piyano), 2000

Hayal (Si klarinet ve Si bas klarinet), 2001

Üfleme Beşlisi, 2002

Yaylı Çalgılar Kuvarteti için Bölüm, 2002

Keman ve Vurmalılar için Konçerto, 2000

Kybele (yaylı çalgılar orkestrası), 2001

Tuz, Biber ve Hindistancevizi (erhu, kanun, vurmalılar, ses, duduk /erhu, kanun, percussion, voice, duduk), 2005

Cennet Bahçesi (pikola flüt, mandolin, gitar, arp, keman, kontrbas, vurmalılar/ficcola, flüte, mandolin, guitar, harp, violin, double bass, percussion), 2005

Minyatürler (klarinet, fagot, korno, arp, yaylılar), 2005

Eski bir Kentin Gizemli Gecesi (Si), klarinet, alto saksofon, kontrbas, vurmalılar), 2005

Bazen Güneş Işır (piyano, keman ve bas klarinet,), 2005

Şan ve Piyano

Mezzosoprano ve Piyano için Parça, 1996

Üç Parça, 1990

Üç Prelüd, 1990

Üç Parça, 1992

Piyano için Bir Parça, 1994

5 Humoresques, 1995

Üç Etüd, 1995

Deniz, 1996

Bir Prelüd, 1998

Solo Çalgılar için

İki Etüd (flüt), 1995

A Midsummer Day-dream in Seefeld (çello), 2005

10.8.1. Ayşe Önder / Tuz, Biber ve Hindistancevizi – Telli Gelin

Duduk erhu, ses, kanun, vurmaları ile kanun ve vurmaları çalarların seslerinden oluşan bir topluluk için yazılan Tuz, Biber ve Hindistancevizi'nin birinci bölümü olan Telli Gelin, farklı gelenek ve ses dünyalarına ait çalgıların bir araya getirilmesiyle dikkat çekmektedir. Geleneksel çalgıların bir araya gelmesi, yapıtın ses dünyasını etkilemektedir. Yapıtın üç ana unsuru olan duduk, erhu ve ses partilerine dikkat edildiğinde, yukarıda sözü edilen, yapıtın geleneksel/yerel müzik atmosferi kendisini açıkça hissettirir.

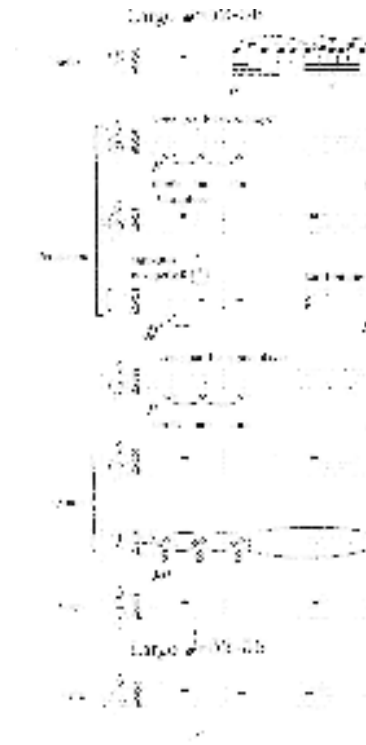
Duduk, yapıtta geleneksel olarak kullanılageldiği gibi, modal-makamsal bir solo çalgı olarak kullanılır. Duduk partisinde kromatizm ve yoğun soyutlama eğilimleri karşımıza çıkmaz.

Erhu, yine dudukta olduğu gibi, modal-makamsal bir solo çalgı olarak kullanılmakla birlikte, ses partisinde kromatizmin kullanıldığı bölümlerde, erhu partisinde de kromatizm kullanımına yönelinir.

Ses partisi, modal ve sade biçimde açılır. Atonal bir söylemle, kromatizm kullanılarak yoğunlaşan yazı, sonra tekrar sadeleşir ve bu uygulama tekrar eder.

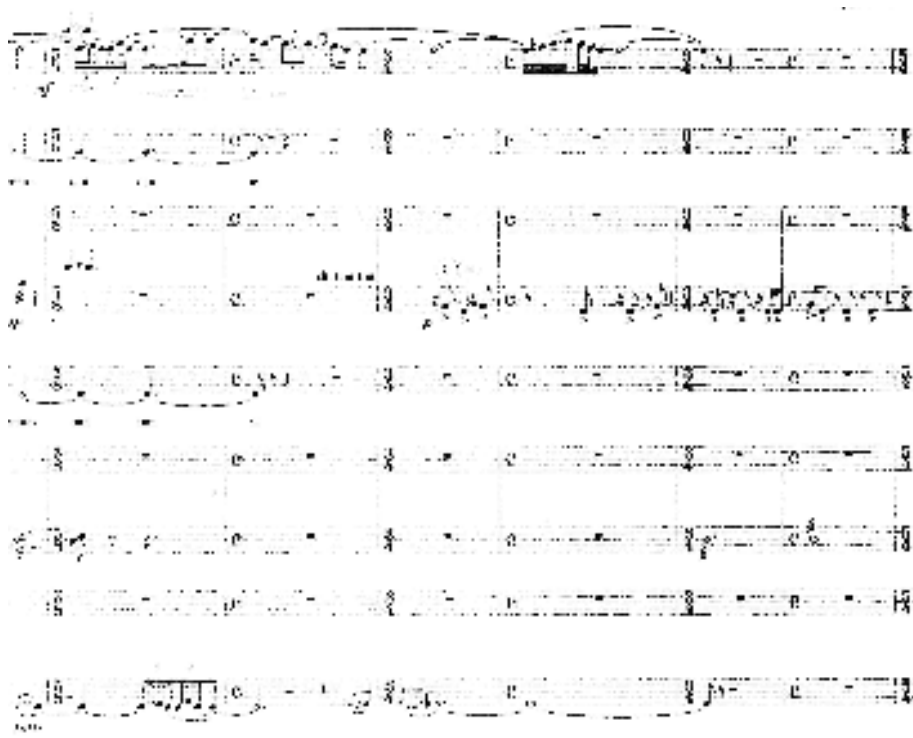
Bu üç solo parti dışında kalan partiler ise, yapıtta atmosfer oluşturma merkezli bir seyir izlerler.

Yapıt, vurmaları, vurmaları/kanun çalanların kapalı ağız Re, kanunun Re-Mi bemol trili ile oluşan Re-Mi bemol pedalı üzerine, duduğun La-Si bemol-Do-Re bemol seslerinden oluşan solosuyla açılır.



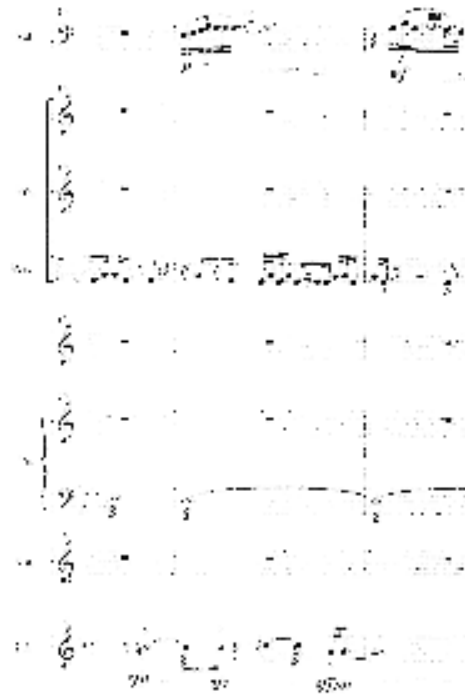
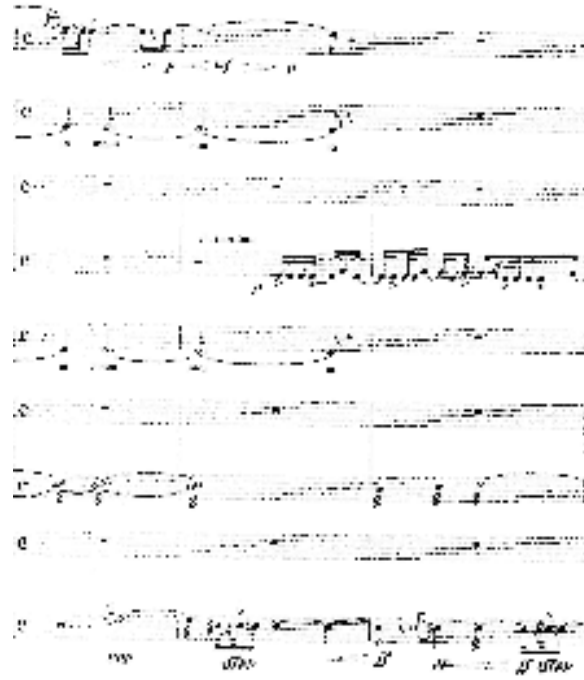
Şekil 167: Ayşe Önder, *Telli Gelin*, ölçü: 1-2

Erhu, Re-Mi bemol-Fa seslerinden oluşan partisiyle duduşa eklenir. Yazı ilerlerken duduk partisinde ses eklemeleri olur.



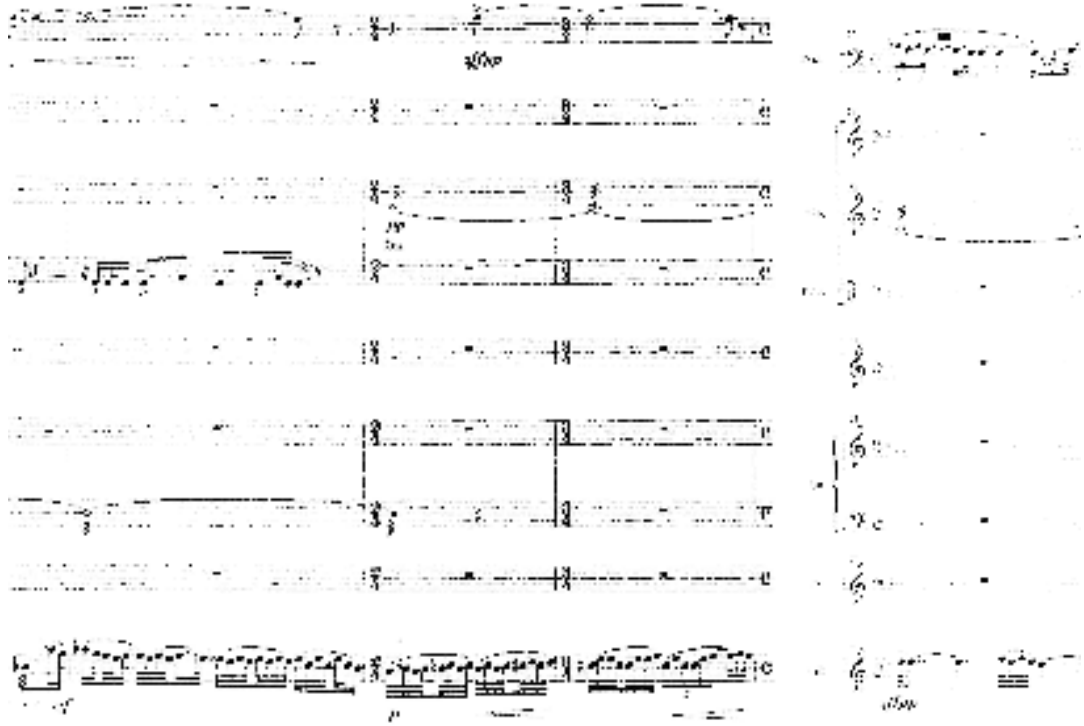
Şekil 168: Ayşe Önder, *Telli Gelin*, ölçü: 2-8

Sol sesinin duduk partisinde duyulması ile erhu partisinin küçük bir ses grubu içerisinde başlayan solosu, La-Sol 7'lisine genişler.



Şekil 169: Ayşe Önder, *Telli Gelin*, ölçü: 12-17

17. ölçüde erhunun Si bemol-La bemol 7'lisi ile başlayan partisinde, modal ve atonal söylem bir arada kullanılır.



Şekil 170: Ayşe Önder, *Telli Gelin*, ölçü: 17-21

Uzayan Re pedalının ardından 22. ölçüde vibrafon ve 23. ölçüde kanunda duyulan Re-Fa-Si bemol akoruna karşılık, duduk ve erhu mi-Fa trili ile ses partisinin girişini hazırlar.



Şekil 171: Ayşe Önder, *Telli Gelin*, ölçü: 22-23

Ses partisi, uzun bir Fa notası ile açılır. Yazı ilerledikçe ritmik bölünmeler zenginleşse de, ses partisi genel olarak sade bir partidir. Erhu, Fa-Sol-La notalarını arka arkaya çalarak ses partisine eşlik eder.



Şekil 172: Ayşe Önder, *Telli Gelin*, ölçü: 24

25. ölçüde, önce duduk ve ardından erhu, La-Si bemol-Do-Re bemol seslerinden oluşan modal-makamsal hareketi arka arkaya duyurur.



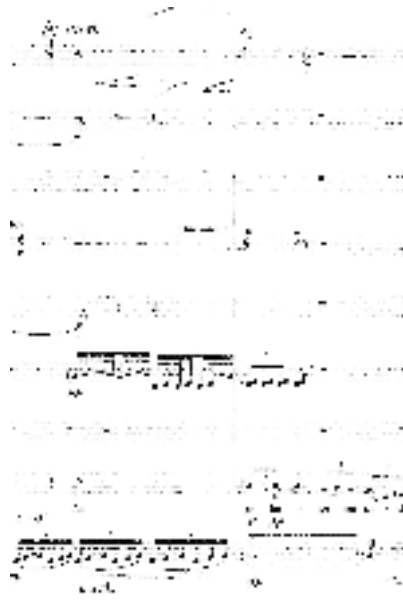
Şekil 173: Ayşe Önder, *Telli Gelin*, ölçü: 25

Sonra aynı uygulama, 27. ölçüde Si-Do-Re bemol-Mi seslerinde yinelenir. Ses partisine tremolo olarak uzun ses ile eşlik eden kanun, 27. ölçüde vibrafon ile önce unison bir şekilde akor seslendirir ve sonra iki çalgı akorları zenginleştirir.



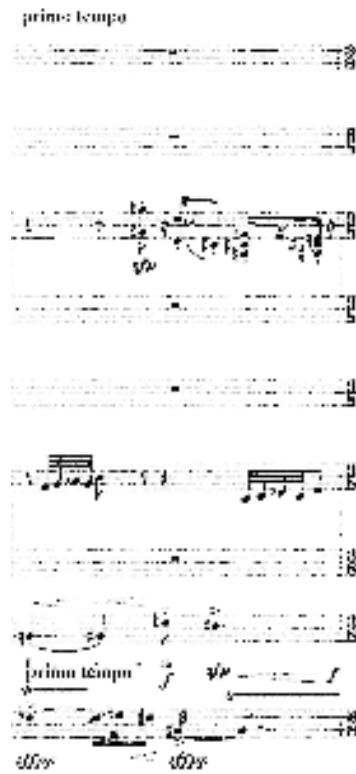
Şekil 174: Ayşe Önder, *Telli Gelin*, ölçü: 27-28

Erhu, 24. ölçüde görülen eşlik hareketini ufak bir değişikliğe uğratarak Fa-Sol-La bemol seslerinde tekrarlar. Kanun, akorlarını duyurduktan sonra erhunun hareketine farklı bir ritmik yapıyla, aynı seslerle katılır ve sonra sesleri çeşitlendirir.



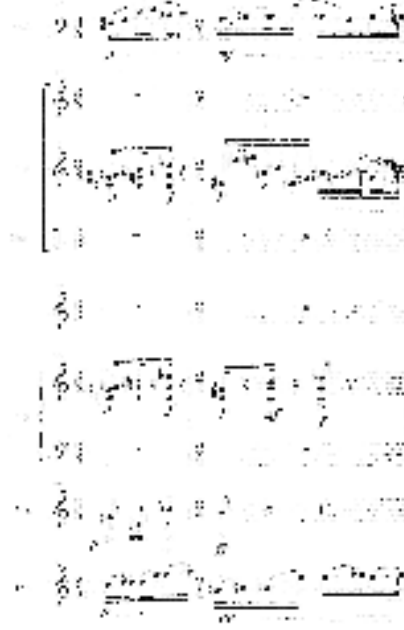
Şekil 175: Ayşe Önder, *Telli Gelin*, ölçü: 29-30

31. ölçüde vibrafon oktavlı bir yazıyla müziğe katılır.



Şekil 176: Ayşe Önder, *Telli Gelin*, ölçü: 31

32. ölçüde kanun ve vibrafon, 27. ölçüdeki gibi akorları birlikte çalmaya başlar. Ses partisi bu ölçüde, bu akor seslerinde üçünü (Fa diyez-Do-Si bemol) duyurur. Duduk ve erhu, bitişik ve atlamalı kromatik yazının kullanıldığı, birbirine benzeyen partilerini seslendirir. Kanun, akorlardan sonra, tremolo ile La sesini oktav atlayarak duyurur.



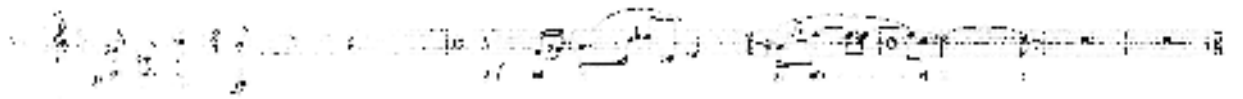
Şekil 177: Ayşe Önder, *Telli Gelin*, ölçü: 32-33

Vibrafon 31. ölçüde başlayarak 32. ölçüde kanunla birlikte hareket ettiği partisinde, 33. ölçüden itibaren modal-kromatik karakterdeki uzun solosuyla öne çıkar ve 36 ve 37. ölçülerdeki La-Si bemol-Re bemol-Mi akoruyla sonlanır. Müziğin bu kısmı, vibrafonun en yoğun kullanıldığı yerdir.



Şekil 178: Ayşe Önder, *Telli Gelin*, ölçü: 32-38

Ses partisi 32. ölçüde akor sesleriyle açılan ve modal-kromatik karakterde ilerleyen yazısını, 36. ölçüde uzayan Re bemol sesiyle sonlandırır.



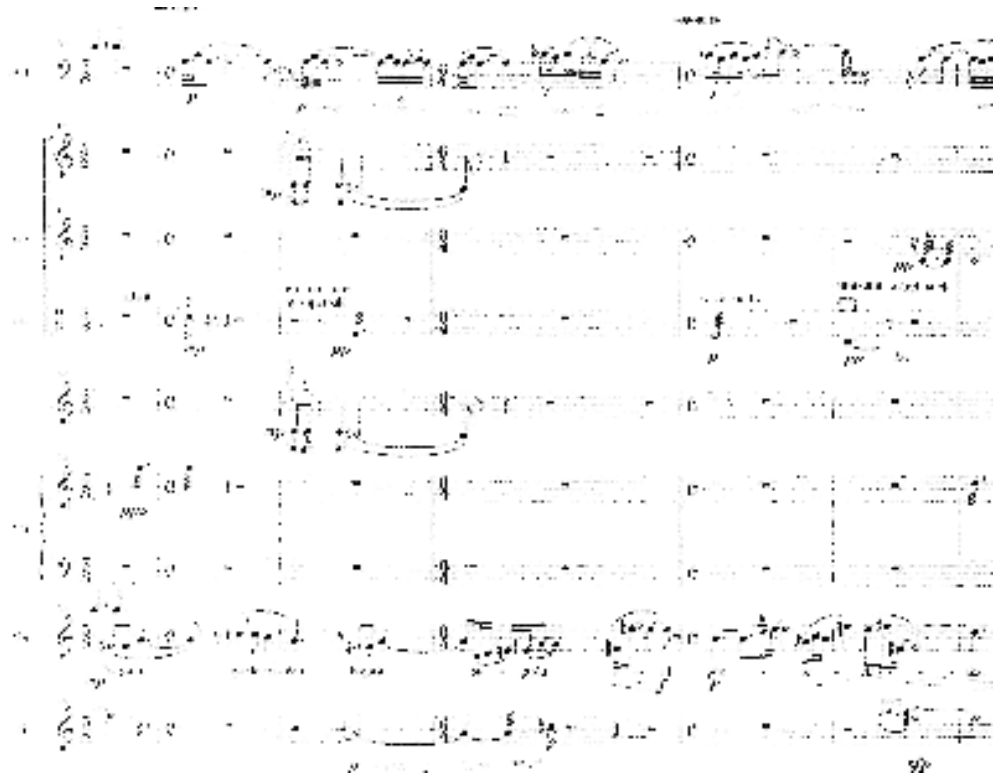
Şekil 179: Ayşe Önder, *Telli Gelin*, ölçü: 32-38

37. ölçüden başlayarak 39. ölçüye kadar uzayan erhu partisindeki Fa diyez sesi, bir merkez ses etkisi uyandırır.



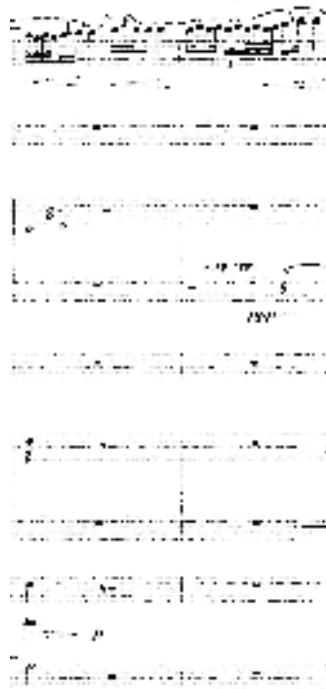
Şekil 180: Ayşe Önder, *Telli Gelin*, ölçü: 36-38

39. ölçüde ses partisi yine modal-makamsal bir karakterde açılır. Önce kanun ve ardından duduk ses partisine eklenir. 41. ölçüde kanun ve vurmali çalanlar, ses partisine –sesleriyle- katılır. 40. ölçüde başlayan duduk partisi, yapıtın başını anımsatır. Ses partisinin sade ve seyrek başlayan yapısı, 42. ölçüden itibaren sıkışarak ilerler.



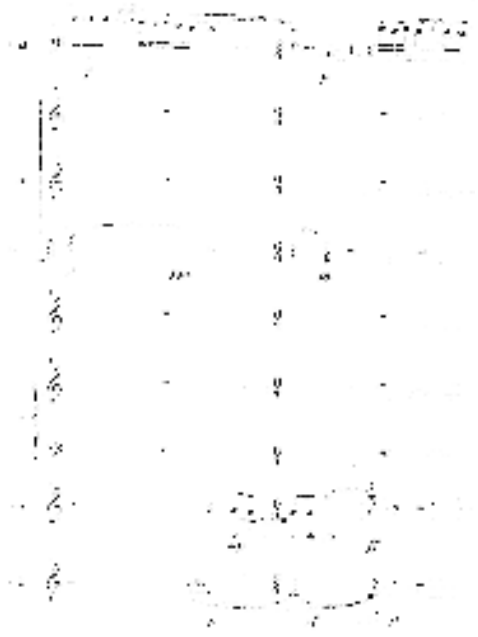
Şekil 181: Ayşe Önder, *Telli Gelin*, ölçü: 39-45

Duduk partisi, 45. ölçüde ses partisinin susmasından sonra yukarıya doğru yönelir ve Mi-Fa-Sol-La bemol dörtlüsünde hareket ederek dramatik yoğunluğu artırır.



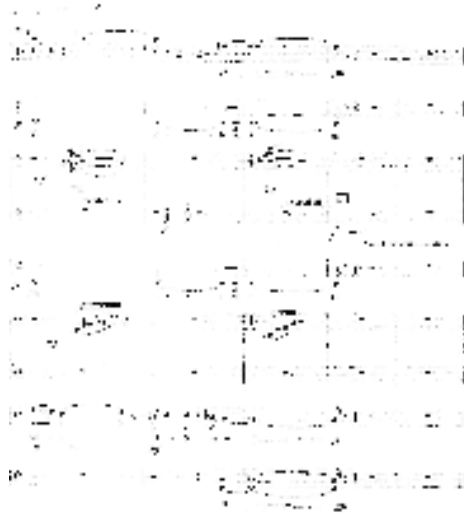
Şekil 182: Ayşe Önder, *Telli Gelin*, ölçü: 45-46

47. ölçüde erhunun Mi-Fa trilinin ardından inici La bemol-Sol ile ses partisi başlar. Duduk Mi-Fa-Sol-La bemol dörtlüsünden, tekrar aşağı inerek, La-Si-Do-Re bemol dörtlüsüne yönelir.



Şekil 183: Ayşe Önder, *Telli Gelin*, ölçü: 47-48

Vibrafon 49. ölçüde Re bemol-Sol-La bemol akorunu seslendirir. Kanun ise bu akoru çıkıcı bir arpejle seslendirir. Bu ikili 51. ölçüde aynı uygulamayı Si bemol-Mi-Fa-La akoru ile tekrarlar. Kanun ve vurmali çalanlar La notasını unison olarak yapıtın sonuna kadar –sesleriyle- uzatırlar. 50. ölçünün sonunda duduk ve ses partisi La notasını; erhu ise Re-La 5’lisini duyurur ve bu sesler yapıtın sonuna kadar uzatılır. Uzayan seslerin ardından, vurmali çalgının duyulması ile yapıt sonlanır.



Şekil 184: Ayşe Önder, *Telli Gelin*, ölçü: 49-53

10.9. Zeynep Gedizlioğlu

4 Aralık 1977’de İzmir’de doğdu. Babası ressam Esat Tekand, annesi tiyatrocu Şahika Tekand’dır. İlk müzik sevgisini babasının dinlettiği plaklarla kazanmış, 1989’da Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı obua bölümüne girmiş ve 1992’de aynı okulun kompozisyon bölümüne geçmiştir. Cengiz Tanç ile kompozisyon, İlhan Usmanbaş ile çağdaş müzik, Ercivan Saydam ile armoni, kontrpuan ve füg çalışmış, bir yandan da tiyatro oyunları için müzikler bestelemiştir.

2001’de Almanya/Saarbrücken kentindeki Hochschule des Saarlandes für Musik und Theater’ın kompozisyon bölümüne kabul edilmiş, Theo Brandmüller ile kompozisyon çalışmaya başlamıştır. Ekim 2002’de Saarbrücken’deki “Junge Ohren-2002” adlı etkinliğinde *Blank blank blank, blank* adlı bestesini kendisi seslendirmiştir. Yine 2002’yi Trier kentindeki “Intermediale Performance zur Vernisagge” sergisine ses enstalasyonu ile katılmıştır. Temmuz 2003’te Avignon’da Centre Aca hes Yaz Okulu’na devam etmiştir. Kasım 2003’te Fransa’nın Forbach kentindeki Rendez-vous Musique Nouvelle Festivali’ne davet edilerek, bu festival tarafından ısmarlanan Die Tat adlı elektroakustik bestesini seslendirmiş 2004’te piano için Pentagramme adlı yapıtı piyanist Raoul Jehl tarafından Femme et La Musique adlı festivalde (Fransa) seslendirilmiştir. Saarbı ken’de düzenlenen Mouvement Musik im 21. Jahrhundert adlı festivale 1. Yaylı Dörtlüsü katılmıştır. 2004’te Metz yaz okulunda IRCAM’ın

yürüttüğü computer music kursuna katılmıştır. Saarbrücken'deki okuldan mezun oldul sonra, Ekim 2004'te Strasburg Konservatuvarı'nın kompozisyon bölümü kabul edilmiş ve İvan Fedele ile kompozisyon çalışmaya başlamıştır. İstanbul'daki Akdeniz Çağdaş Müzik Günleri'ne 2004'te Yaylı Dördü 2006'da Pentagramme ile katılmıştır. 2005'te Weimar'da düzenlenen “Franz-Liszt Bursu Bestecilik Ödülü”nü kazanmış, bu bağlamda Ensemble Recherche tarafından kendisine ısmarlanan Dengesiz Denklemler adlı yapıt, Kasım 2006'da Weimar'da çalınmıştır. 2007'de Centre Acanthes Yaz Akademisi'ne ikinci kez aktif katılımcı olarak burs kazanan besteciye bu bağlamda Arditti Quartet için yeni bir yapıt bestelemek üzere sipariş verilmiştir. Halen Saarbrücken'de Theo Brandmüller ve Strasburg'da Ivan Fedele ile çalışmalarını sürdürmektedir.

Besteci, yapıtlarında hem akustik hem elektronik ortamlar kullanır. Müziğin merkezine “çatışma” düşüncesini yerleştirmektedir. Bu üst ilke ile, yapıtın dilini oluşturan biçimsel öğeler, hareketler ve diğer müziksel parametreler arasında organik bir bağ oluşturulur. Yapıtlarının yayın hakkı kendisine aittir.⁹²⁰

Yapıtları

Çalışma, 1997

Duvar, 2006

Çalışmalar, 1997-99

Dört Bölüm (obua, klarinet, fagot), 2001

Yaylı Dörtlü, 2003

“Evokation” (11 üfleme çalgı), 2004

“Dialogo a tre” (blokflüt, keman, klavsen), 2005

Yol (klarinet, vibrafon, keman, viyolonsel, piyano), 2005/6

Dengesiz Denklemler (klarinet ve viyolonsel), 2006

Kuşku (piyano), 1995

İsimsizler (piyano), 1996-97

⁹²⁰ *age*,

Blank blank blank, blank (solo ses için), 2002

Seslenişler (klarinet), 2002

Pentagramme (piyano), 2003

E. Bond'un “*Olly'nin Hapisanesi*” için tiyatro müziği, 1994

S. Beckett'in “*Sözsüz Oyun II*” adlı oyunu için müzik, 1994

Ş. Tekand'ın “*Oyuncu*” adlı tiyatro yapıtı için müzik, 2000

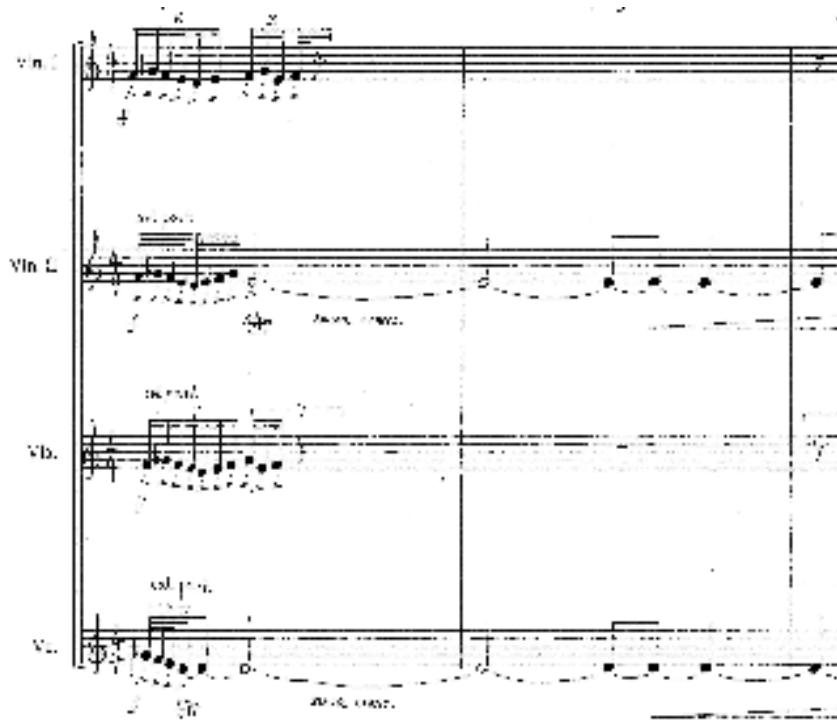
Atemlos/Nefessiz, 2002

Die TAT/Eylem, 2003

10.9.1. Zeynep Gedizlioğlu / Yaylı Dörtlü No. 2, *Susma (Hrant Dink Anısına)*

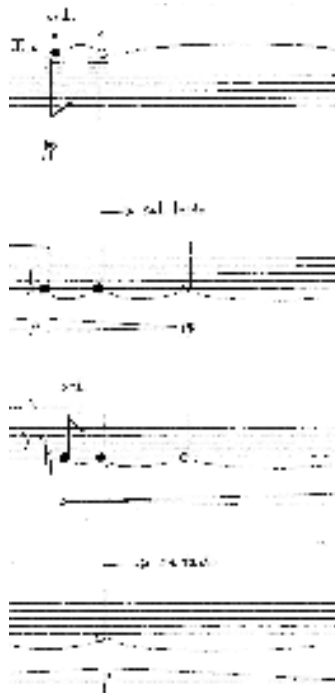
İki kesitten oluşan yapıtta, dinamik figüratif hareketler ve uzayan seslerle klaster oluşturma fikri yapıtın merkezini oluşturur. Dinamikler ve çalgıların anlatım olanaklarının zengin biçimde kullanımı, bu klaster oluşturma fikrine eklemlenir. Yapıtın birinci kesitinde Sâba dörtlüsünün sesleri, farklı partilerde, farklı ritmik bölünmelerle kullanılarak klaster oluşturulurken; yapıtın ikinci kesitinde aralık kullanımıyla klaster oluşturulur.

Yapıt Re, Mi, Fa Sol bemol seslerinden oluşan Sabâ dörtlüsünün orta ses bölgelerinde farklı ritmik bölmelerin birlikte duyulmasıyla oluşturulan dinamik kısa bir figüratif hareketle başlar. Ritmik yapıdaki farklılıklar ses öbeklerinin oluşmasını sağlar. Bu kısa figüratif hareketin ardından seslerin bir kısmının uzatıldığı uzun sesli karşıt fikir ile devam eder. Bu iki karşıt hareketin arka arkaya kullanımı birinci kesitin ana unsurları olarak kendisini gösterir. Yani kısa figüratif hareketler ve bu figüratif hareketlerden sonra gelen uzun sesler.



Şekil 185: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 1-3

Birinci kemanın tizlerde duyurduğu La notası ile ses bölgeleri genişletilir ve dört sestten oluşan ses çekirdeği La ve mi bemol notalarının eklenmesi ile genişletilir.



Şekil 186: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 3

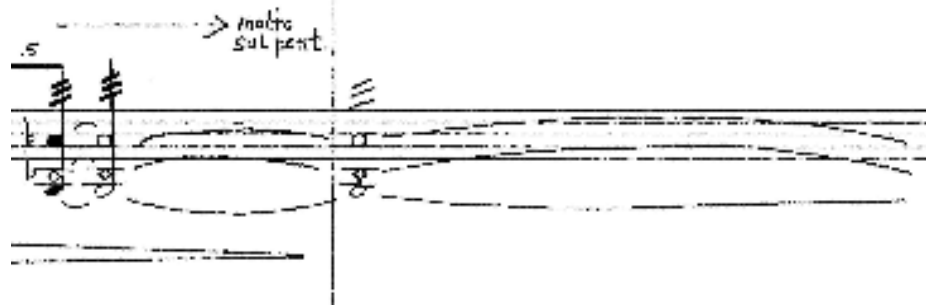
Çelloda karşımıza çıkan peslerdeki Sol notası, yapıtın orta ses bölgesi merkezli açılan ve ilerleyen süreçte tizlerin katılmasının ardından peslerin katılması ile yapıtın geniş bir ses bölgenise yayılacağını önceden duyurur. Çeyrek seslerin de kullanılmaya başlanmasının ardından, ikinci kemanda karşımıza çıkan geniş bir ses bölgesine yayılan dört ve üç sesli akorlarla, uzun seslerle oluşturulan ses öbekleri zenginleştirilir.

Şekil 187: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 8-10

Birinci kemanda iki oktav içinde kullanılan M7'li aralığı ve inici glisando;

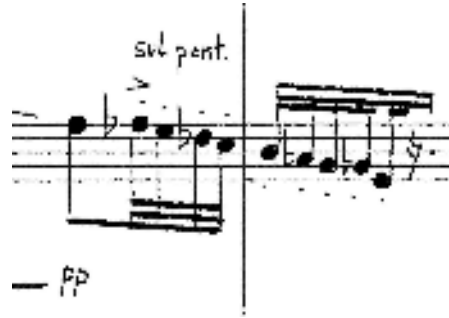
Şekil 188: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 11-13

ikinci kemanda karşımıza çıkan tremolo çalınan akorlar;



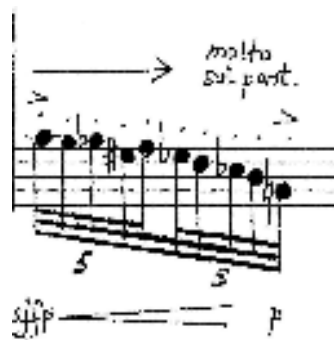
Şekil 189: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 12-13

ardından viyola;



Şekil 190: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 12-13

ve çelloda;



Şekil 191: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 13

farklı ses merkezlerinde arka arkaya açılan ve birebir olmasa da birbirini andıran 9'lu aralık içine yayılan inici figüratif hareketle besteci, çalgıların geniş ses dünyalarının

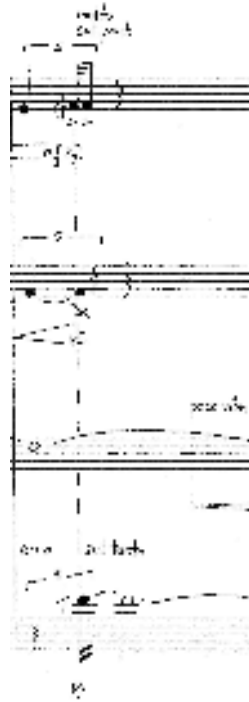
yanı sıra anlatım olanaklarını da müziğe katar. Tremolo, pisikato, glisando, küçük ve büyük ses alanlarında figüratif hareketler, çeyrek seslerin kullanıldığı yoğun kromatik diziler, ses öbekleri ve geniş dinamik kullanımıyla, yapıtta anlatım olanaklarının çok zengin biçimde kullanılması sağlanır.

İkinci kemandaki uzun figüratif hareketin ardından yazıda tekrar bir seyrelme görülür.



Şekil 192: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 15

Bu seyrelmede Mi-Fa diyez ikili aralığı içinde oluşturulan çatışmalar duyulur.



Şekil 193: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 17

Bu küçük seyrelmenin ardından yapıt, geniş ses bölgelerine yayılarak uzun ses tutarak, ses yinelemeleri; glisandoların kullanıldığı, geniş atlamaların da yer aldığı

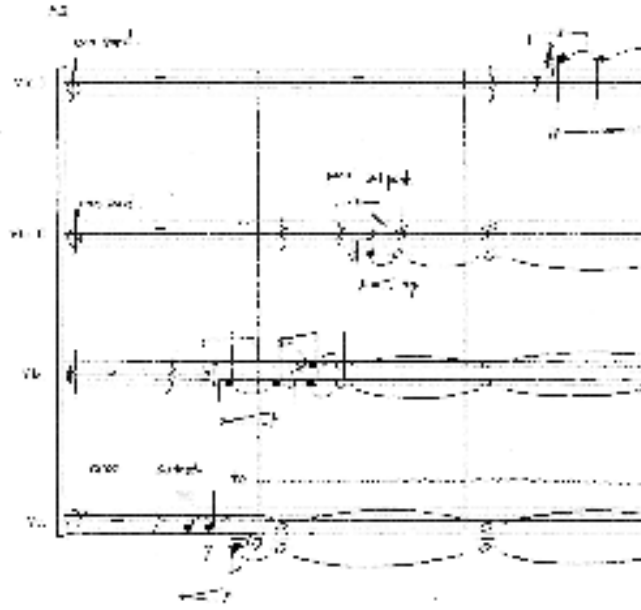
figüratif pasajların arka arkaraya kullanılmasıyla ilerler. Yazı ilerlerken yoğunlaşma bölgelerinde figüratif hareketler kontrapuntal bir şekilde arka arkaya soru cevaplarla sıklıkla bir arada kullanılır. Kesit, 51. ölçüde Do-Si 7'li aralığında peslerde sonlanır.



Şekil 194: Zeynep Gedizlioğlu, Yaylı Dörtlü No. II, ölçü: 51

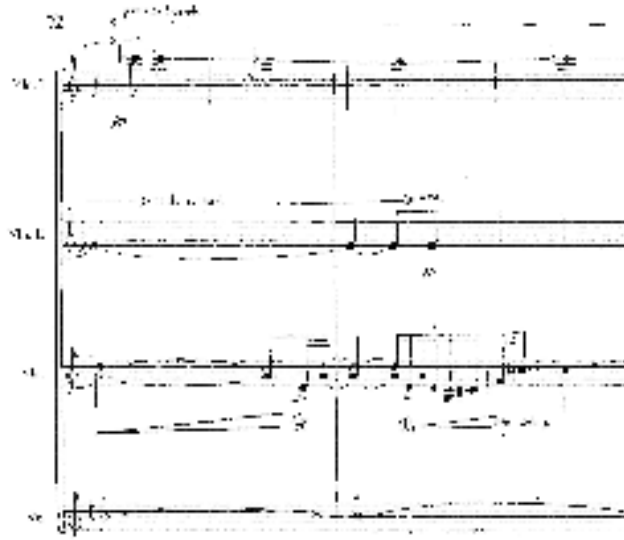
Birinci kesitte, aralık kullanımı karşımıza çıkıyor olmasına karşın, aralık kullanımının kesitin temel unsurlarından olduğunu söyleyemeyiz. Bu kesitte küçük kromatik dizilerin kullanıldığı ses öbekleri kesitin ana unsurunu oluşturur.

Yapıtın ikinci kesiti, bir sessizliğin ardından 52. ölçüde sırasıyla çello, viyola, ikinci ve birinci kemanların girmesiyle başlar.



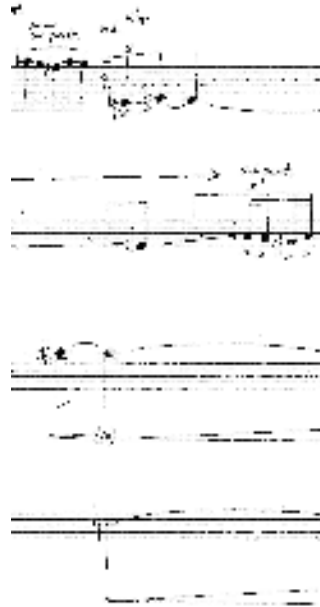
Şekil 195: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 52-54

Çellonun inici M7'li (Si-Do) aralığına viyola çıkıcı M7'li (Sol-Fa diyez) aralığı ile katılır. Kemanlar iki oktav içinde Do diyez seslendirir. Kesitin hemen aşında görüldüğü gibi aralık kullanımıyla oluşturulan ses öbekleri bu kesitin ana unsurunu oluşturur. Birinci kesitten farklı olarak bu kesitte ses öbekleri, geniş ses bölgelerine yayılarak kullanılır. Bu ses öbeklerine yeni sesler eklenerek ve farklı ses öbekleri oluşturularak kesit ilerler. 7'li, 2'li ve 9'lu aralıklara, 4'lü, 6'lı ve 3'lü aralıklar eklenir. Fakat ses öbekleri oluşturma fikri değişmez. Uzayan ses öbekleri sırasında partiler, tek tek küçük ses yinelemeleri ve bitişik hareketlerden oluşan kısa figüratif hareketlerle ses öbeklerinin gelişim ve değişimlerine olanak sağlar. 72. ölçüde viyola partisi, uzayan ses öbeğine geniş atlamaların olduğu bir arpejli figüratif hareket ile katılır. Bu figüratif hareket kesitin devamında farklı şekillerde kullanılır.



Şekil 196: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 72-73

75. ölçüde görüldüğü gibi, iki oktavda Do-Do diyez sesleri içinde bir ses öbeği uzatılırken, birinci keman ve ardından ikinci keman M2’li aralığı içinde kromatik bir figüratif hareket çalarak uzayan ses öbeğine karşıt bir hareket sergiler ve bu kromatik hareketle farklı bir öbeği etkisi yaratılır.



Şekil 197: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 75

Çalgılar çift ses kullanarak ses öbeklerinin yoğunluğunun devam etmesini sağlar. Uzayan sesler sırasında geniş glisando, tremolo, flajöle ve psikato kullanımı, bu kesitte de yoğun olarak karşımıza çıkar.



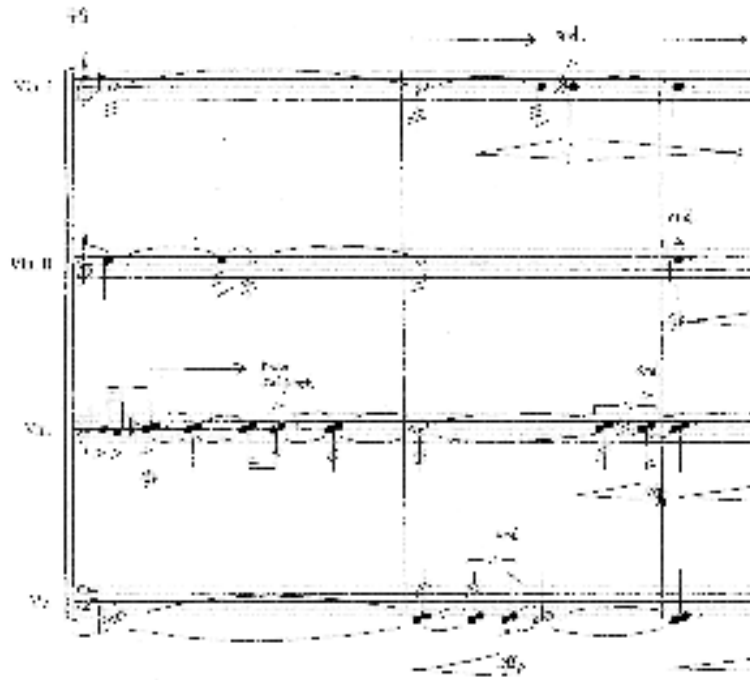
Şekil 198: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 76

78. ölçüde birinci kemanın geniş arpejli çıkıcı-inici figüratif hareketinden sonra çello ve viyolada gelen kromatik inici figüratif hareketlerin ardından;



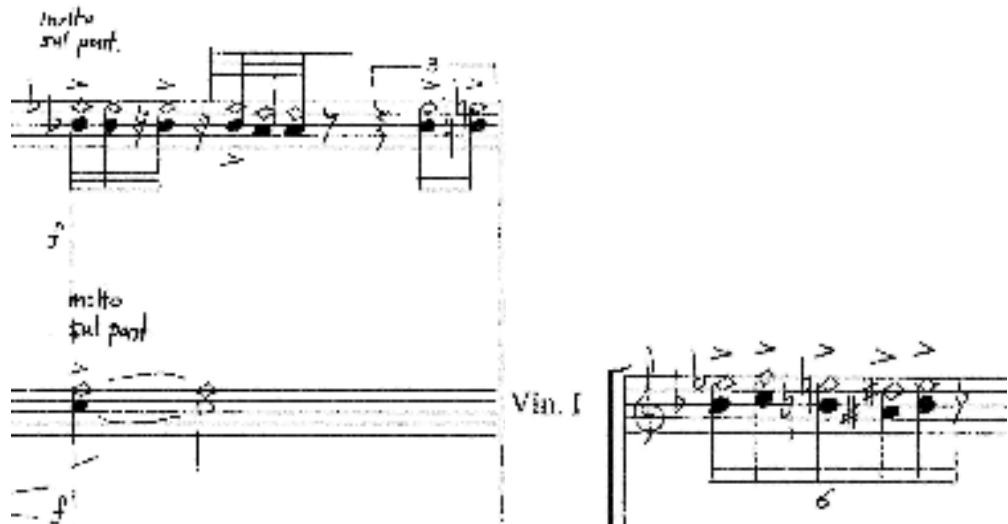
Şekil 199: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 78

ses öbeklerinin oluşumunda 2'li aralıklar karşımıza çıkar. Kesit başında çello ve viyolada gördüğümüz 7'li aralık yerini aynı çalgılarda 2'li aralığa bırakır. Kemanlar da uzayan sesleriyle 2'li aralık seslendirir.



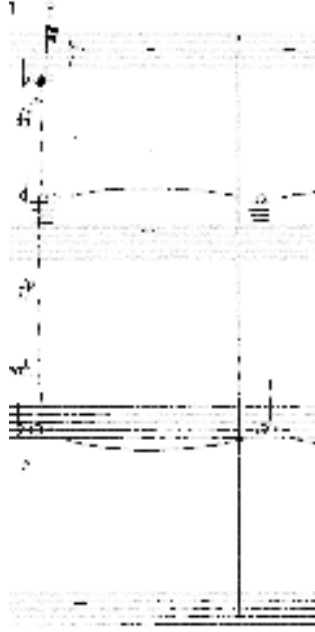
Şekil 200: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 79-81

81. ölçüde, kemanlarda 4'lü aralıklar duyulur. Birinci keman m³'lü aralığı içinde, paralel 4'lü aralıklarıyla kromatik bir figüratif hareket seslendirir ve daha önce kullanılan kromatik figüratif hareket çeşitlenerek kullanılır.



Şekil 201: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 81-82

85. ölçüde üç oktava yayılan La bemol unisonu



Şekil 202: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 85

ve ardından yine 4'lü, 6'lı ve 2'li aralıklarla ses öbeği oluşturma;



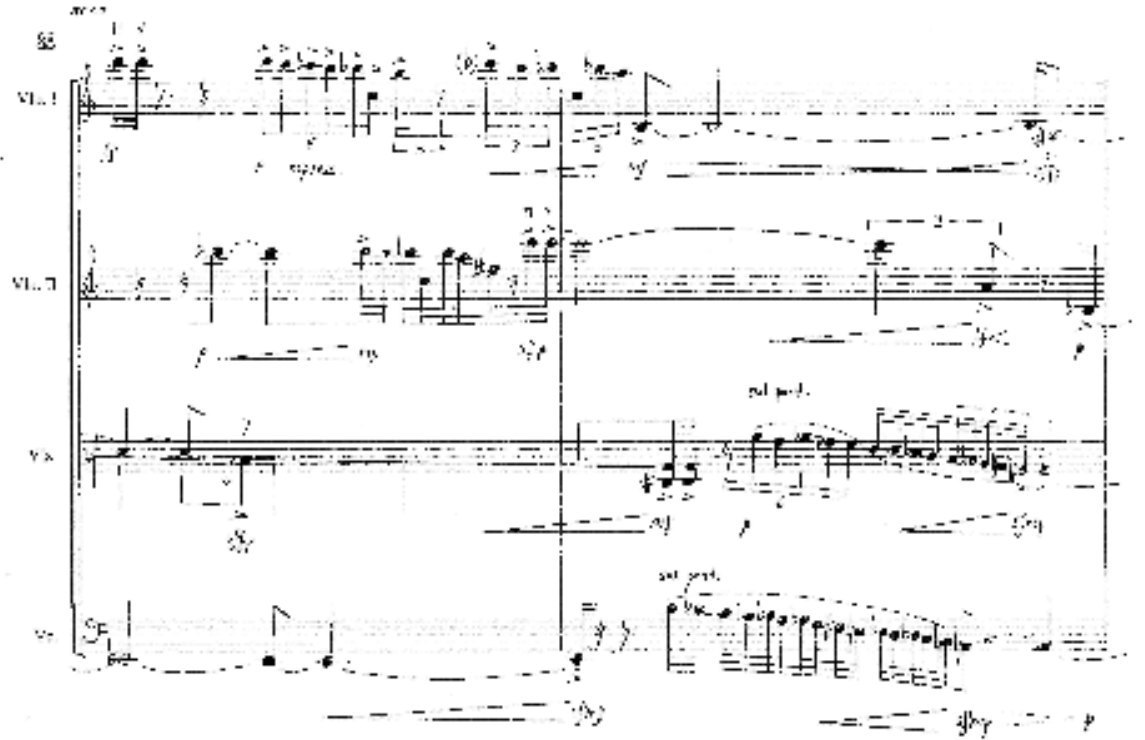
Şekil 203: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 86-87

ve figüratif hareketlerle uzayan ses öbeklerine karşıt hareket süreçleri kullanılarak kesit ilerler.



Şekil 204: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 87

Figüratif hareketler küçük aralıklar içinde, atlamalı ve uzun inici şekillerde karşımıza çıkar.



Şekil 205: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 88-89

94. ölçüden itibaren önce çelloda 7'li;



Şekil 206: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 94

birinci kemanda 8'li;



Şekil 207: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 95

ikinci kemanda 2'li;



Şekil 208: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 95

viyolada 9'lu aralık yinelemeleri kullanılır.



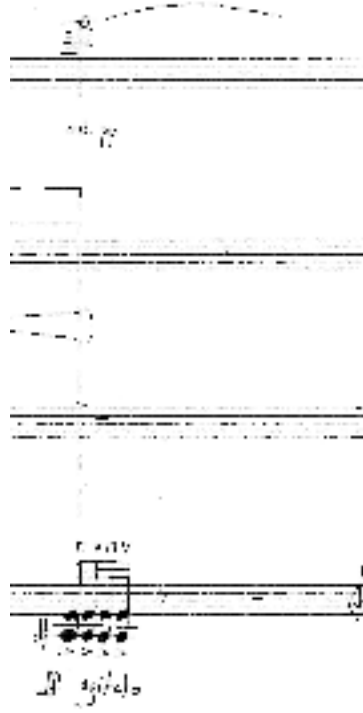
Şekil 209: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 95

Birinci kemanda, tek ses sabit, diğer sesin hareketli olduğu yeni bir figüratif hareket uygulaması karşımıza çıkar.



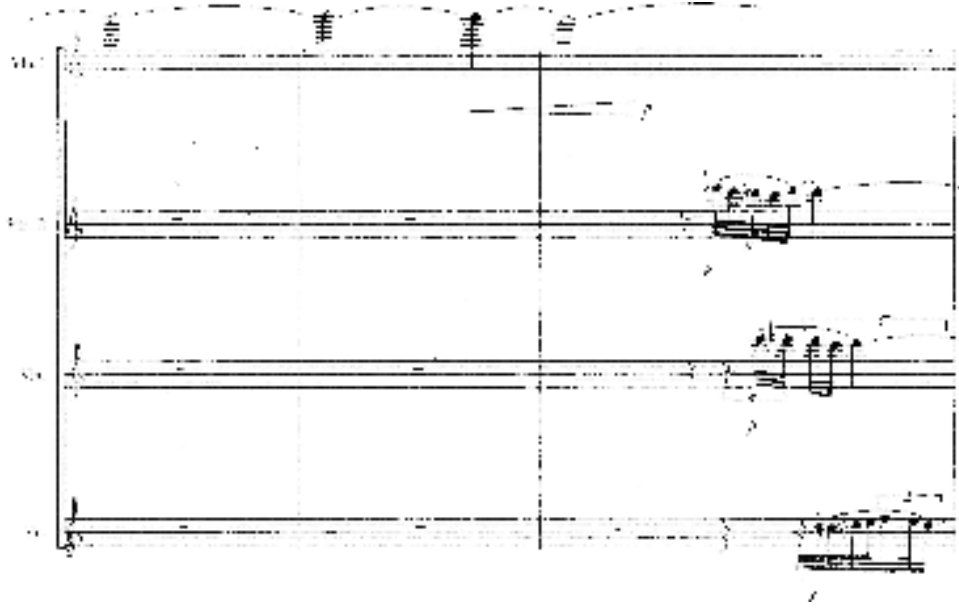
Şekil 210: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 95

Bu uygulamalarla yazı yoğunluğunu arttırır ve 106. ölçüde birinci kemanın tizlerde uzayan Re sesiyle birlikte çellodaki Do diyez-Sol eksilmiş 5’li aralık yinelemeleriyle bu yoğunluk sonlanır.



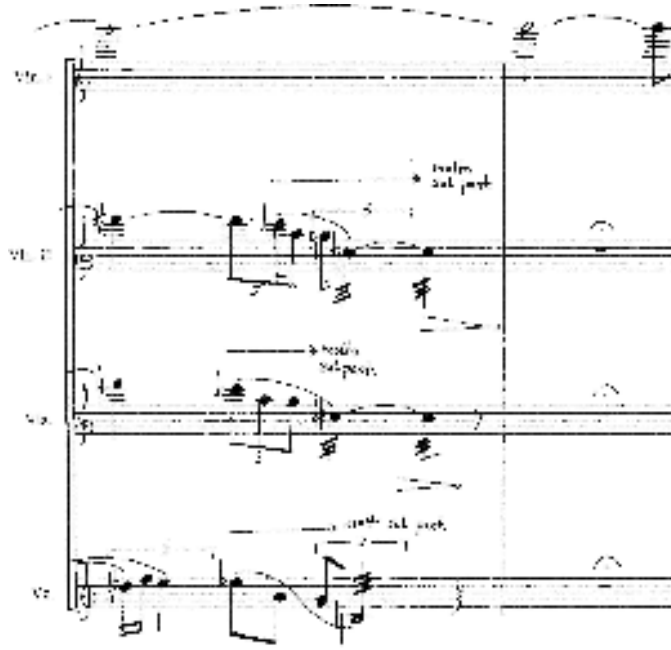
Şekil 211: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 106

109. ölçüde bu Re sesine sırasıyla ikinci keman, viyola ve çello figüratif hareketlerle eklenir.



Şekil 212: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 107-109

Önce ikinci keman ve ardından viyola, aynı figüratif hareketi farklı seslerden (La bemol ve Sol seslerinden) başlatarak, farklı bir ritmik yapılanmayla kullanır. Çello ise, ikinci keman ve viyolanın figüratif hareketinin aynası olarak nitelendirebileceğimiz bir çıkıcı figüratif hareketle, Do diyez notasından başlayarak katılır. Si-Do-Do diyez-Re seslerinin dört oktavaya yayılarak kullanılmasıyla bir ses öbeği oluşturulur. Tizlerdeki Re sesinin ardından bir küçük sessizlik olur. 109-111 ölçüleri, ikinci kesitin kodaı olarak değerlendirilebilir. Bu koda, kesitteki yoğunluğu seyreltir.



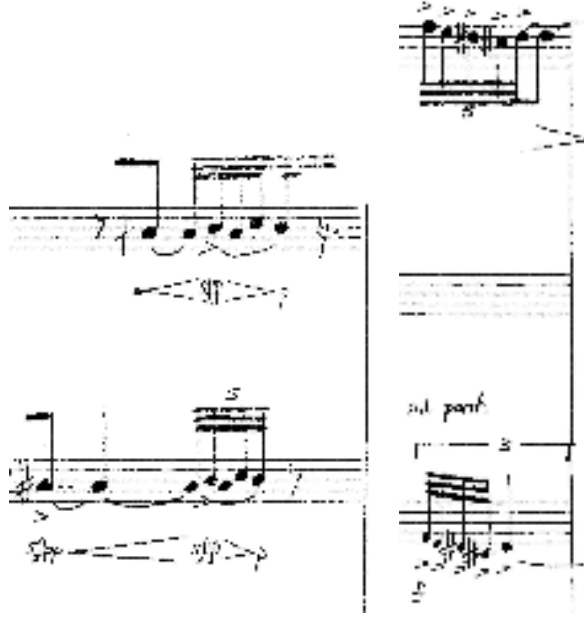
Şekil 213: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 110-111

Müziğin 112. ölçüden itibaren olana kısmı, yapıtın kodaşı olarak nitelendirilebilir. Viyola Sol diyez-La ve ardından çellonun La diyez-Si m2’li aralıklarıyla açılan koda kesitinde 2’li aralıklarla oluşturulan ses öbeğine, ikinci ve birinci kemanlar, La diyez ile başlayan kromatik figüratif hareketlerle katılır.



Şekil 214: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 112

Burada ve daha sonra 115. ölçüde, birinci keman ve viyolada görülen figüratif hareket kullanımı, yapıtın açılışında ve birinci kesitte gördüğümüz aynı figüratif hareketin farklı ritmik yapılarla kullanılması uygulamalarıyla aynıdır.

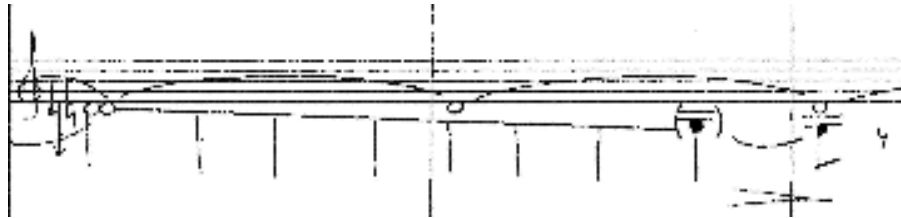


Şekil 215 Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 112, 115

114. ölçüde birinci keman ve 116. ölçüde ikinci kemanda görülen, bir sesin tutulup diğer sesin hareket ettiği uygulamalar, ikinci kesitte görülür.

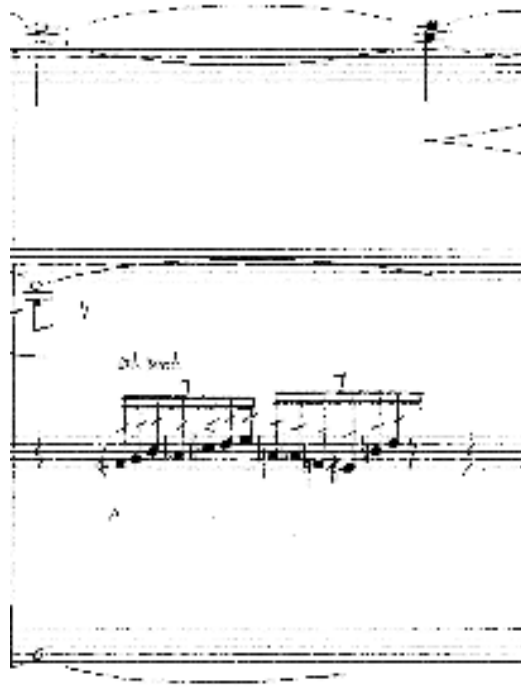


Şekil 216: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 114



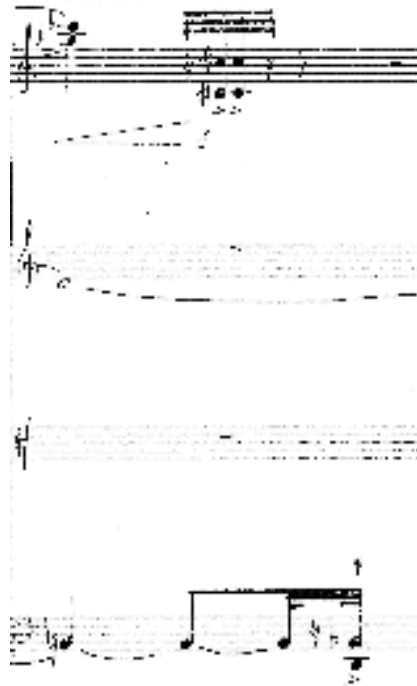
Şekil 217: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 116-118

Uzayan seslerle birlikte, 118. ölçüde viyoladaki geniş figüratif hareketin ardından,



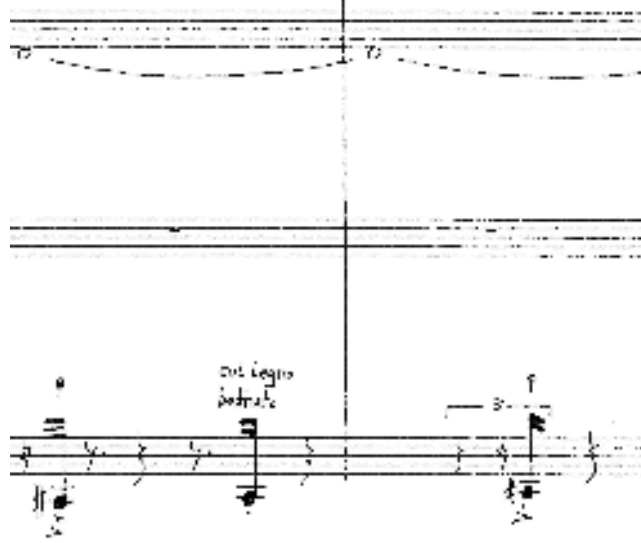
Şekil 218: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 118

birinci kemanda oktav Do diyez yinelemesi ve çellodaki Re-Si bemol aralığı duyulur.



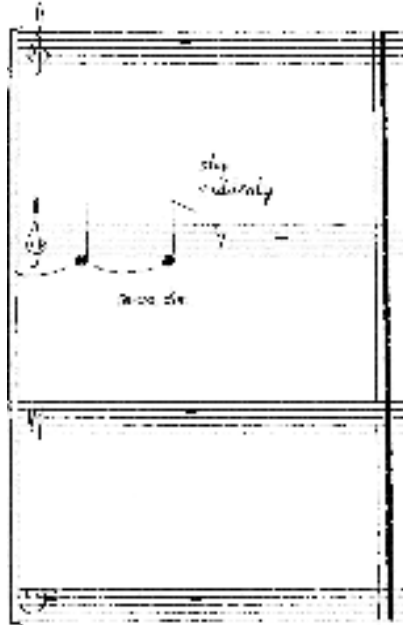
Şekil 219: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 119

Ardından, Çelloda Do diyez sesi aralıklarla üç kez yinelenir.



Şekil 220: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 120-121

Yapıt, ikinci kemanda orta ses bölgesinde 114. ölçüden itibaren, önce yinelenen çift seslerden biri olarak, sonra ise tek başına uzayan Re sesi ile sakin bir şekilde sonlanır.



Şekil 221: Zeynep Gedizlioğlu, *Yaylı Dörtlü No. II*, ölçü: 122

11. TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA BESTECİLİK EĞİTİMİ VE KARIYERİ

Cinsiyet rollerine ilişkin beklenti ve tutumlar, hem kızlar hem de erkeklerin eğitime erişimleri ve meslek seçimleri ve kariyerlerinde önemli bir faktördür. Eğitim ve mesleki yönlendirmelerde, cinsiyete dayalı fırsat eşitsizliği günümüzde de sürmektedir. Bu durumun genel müzik ve özelde bestecilik eğitiminde ve bestecilik mesleği ve kariyerindeki yansımaları, sayıtlılarda söz konusu edilen bağlamlarda incelenmiştir:

Lisans öncesine yönelik genel müzik öğretimi veren kurumlardaki kız öğrencilerin sayısı erkek öğrencilerden daha fazladır: **Lisans Öncesi Genel Müzik Öğretimi Veren Kurumlardaki Öğrencilerin Cinsiyet Bağlamındaki Profili: İstanbul Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Örneği**

Lisans devresi kompozisyon öğrenimi özelinde bu durum tam tersidir ve erkek öğrencilerin sayısı kız öğrencilerden fazladır: **Lisans Devresi Kompozisyon Öğretimi Veren Kurumlardaki Öğrencilerin Cinsiyet Bağlamındaki Profili.**

Lisans devresinde kompozisyon öğrenimi gören 1960-1977 doğumlu kadın bestecilerin büyük kısmı, lisans öncesinde de müzik öğretim kurumlarında öğrenim görmüşken; lisans devresinde kompozisyon öğrenimi gören 1960-1977 doğumlu erkek bestecilerin büyük kısmı ise, lisans öncesinde müzik öğrenim kurumlarında öğrenim görmemiştir: **Kompozisyon Öğrenimine Başlama Yaşının Cinsiyet Bağlamındaki Profili.**

Kompozisyon öğretimi veren kurumlarda, kompozisyon dersi veren söz konusu erkek bestecilerin sayısı, söz konusu kadın bestecilerin sayısından fazladır: **Üniversitelerin Kompozisyon Öğretimi Veren Birimlerindeki Öğretim Elemanlarının Cinsiyet Bağlamındaki Profili.**

Kadınların kompozisyon eğitimine erişimleri ve bestecilik olgusuna toplumsal cinsiyet bağlamında yaklaşılmasının nedeni, Türkiye’de Eğitim ve Toplumsal Cinsiyet Eşitliği konusunda kadınların aleyhinde bir durumun farkındalığından ileri gelmektedir. Kompozisyon eğitimi toplumsal cinsiyet eşitliği bağlamında ele alınırken, Türkiye’de genel eğitim düzlemindeki toplumsal cinsiyet eşitliğinin incelenmesi ve kadınların eğitime erişimleri hakkında genel bir tablo sunulması; çalışmanın art-alanının oluşturulması ve amacının geçerli bir sebebe dayandığının vurgulanması bakımından önem taşır.

11.1. Türkiye’de Eğitim Alanında Toplumsal Cinsiyet Eşitliği

Türkiye’de eğitim alanında toplumsal cinsiyet eşitliği konusunda Sabancı Üniversitesi İstanbul Politikalar Merkezi bünyesinde 2003 yılında çalışmaya başlayan Eğitim Reformu Girişimi (ERG)⁹²¹ tarafından yürütülen çalışmaların raporlarına göre, Türkiye’de toplumsal cinsiyet ayrımcılığıyla ilgili davranış biçimlerinin eğitim yoluyla giderilmesi konusunda önemli eksiklikler olduğu, toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanmasına dair uluslararası hedeflere ulaşamadığı ve ele alınan eşitsizliklerin yükünü en ağır şekilde yaşayan grubun kız çocukları olduğu belirtilmektedir.

Milli Eğitim Bakanlığı (MEB) tarafından yayımlanan eğitim istatistiklerine göre 2006-2007 öğretim yılında zorunlu olan ilköğretimde net okullulaşma oranı erkekler için % 92,25 iken kızlarda bu oran % 87,93’tür. Ortaöğretimde aynı sayılar sırasıyla % 60,71 ve % 52,16 iken yükseköğretimde % 21,56 ve % 18,66’dır.⁹²²

MEB verilerinde de görüldüğü gibi Türkiye’de okullulaşma oranları zorunlu eğitim sonrasında hızla azalmakta ve özellikle cinsiyet temelinde büyük bir farklılaşma görülmektedir. Eğitim seviyesi arttıkça kızlarda okullulaşma oranı düşmektedir.

⁹²¹ Türkiye’de eğitim politikası üzerine düşünen, soru soran, sorunları tanımlayan ve çözüm seçenekleri geliştiren Eğitim Reformu Girişimi’nin (ERG) amacı, kız ve erkek bütün çocukların hakları olan kaliteli eğitime erişimini güvence altına alacak ve Türkiye’nin toplumsal ve ekonomik gelişmesini üst düzeylere taşıyacak eğitim politikaları oluşturmak ve eğitim alanında katılımcı, saydam ve yenilikçi politika üretme süreçlerinin yaygınlaşmasına katkıda bulunmaktır.

⁹²² Dr. Ozan Bakış, Doç. Dr. Haluk Levent, Prof. Dr. Ahmet İnsel, Dr. Sezgin Polat, “Türkiye’de Eğitime Erişimin Belirleyicileri”. Bu araştırma, Eğitim Reformu Girişimi tarafından Açık Toplum Vakfı’nın desteğiyle sürdürülen “Türkiye’de Eğitimde Eşitliğin Geliştirilmesi için Verilere Dayalı Savunu” projesi kapsamında gerçekleştirilmiştir, <http://www.erg.sabanciuniv.edu.tr>, [2009].

Bunun ekonomik, kültürel, coğrafi, ailevi birçok nedeni vardır. Bunun nedenleri arasında geleneksel toplumsal ilişkilerin varlığını koruması, gelir düşüklüğü, eğitimin beceri/vasıf kazandırılmaması ve kaliteli eğitime erişimin zorluğu sayılabilir. Gelir düşüklüğünün yanı sıra geleneksel aile değerlerinin ve toplumsal ilişkilerin halen varlığını koruması da kızların eğitime katılımı konusunda önemli bir engel oluşturmaktadır. Geleneksel ilişkilerin yarattığı muhafazakâr değer yargılarının kadınlara biçtiği rol, kızların okumaktan çok ev içi roller üstlenmesini uygun görmekte ve buna bağlı olarak kızların okullulaşması üzerinde olumsuz bir etki yaratmaktadır.

TÜİK tarafından derlenen 2003 verilerine göre 23 yaş üstü nüfusta okur-yazar olmayanların oranı % 12,6'dır. Kadın erkek ayrımında ele alınacak olursa, söz konusu oran erkeklerde sadece % 4 iken kadınlarda % 20,6'ya kadar tırmanmaktadır. Gerek MEB'in gerek TÜİK'in verilerine göre Türkiye'de eğitime erişimde halen önemini koruyan bir cinsiyet ayrımcılığının ve eşitsizliğinin olduğu anlaşılmaktadır.⁹²³

Türkiye'de yaşayan 15-19 yaşlarındaki 6,3 milyon gencin 940 bini, diğer bir deyişle yaklaşık % 15'i ilköğretim diploması sahibi değildir. 15-19 yaş arasında, ilköğretim diploması sahibi olmayan her 10 gençten yedisi kızdır. Zorunlu ilköğretimin toplumsal hayata katılım için asgari bilgi ve becerileri kazandırmayı amaçladığı düşünüldüğünde, bu durumun çok önemli bir sorun olduğu görülecektir. İlköğretime katılımında toplumsal cinsiyet eşitliği halen sağlanamamıştır.⁹²⁴

Kız çocuklarının eğitime katılım olasılığı oranı, erkek çocuklarının eğitime katılım olasılığı oranından % 21 daha düşüktür.⁹²⁵ İlköğretimde kızların eğitimi önünde engel oluşturan birçok faktör, erkek çocuklarının eğitimi üzerinde belirleyici değildir. Örneğin, Güneydoğu Anadolu'da bulunma (Güneydoğu Anadolu'da

⁹²³ Dr. Ozan Bakış, Doç. Dr. Haluk Levent, Prof. Dr. Ahmet İnsel, Dr. Sezgin Polat, "Türkiye'de Eğitime Erişimin Belirleyicileri". Bu araştırma, Eğitim Reformu Girişimi tarafından Açık Toplum Vakfı'nın desteğiyle sürdürülen "Türkiye'de Eğitimde Eşitliğin Geliştirilmesi için Verilere Dayalı Savunu" projesi kapsamında gerçekleştirilmiştir (2009).

⁹²⁴ Batuhan Aydagül, Aytuğ Şaşmaz, Düzelti, Ayşe Berkay Hacımırzaoglu, "Eğitimde Eşitlik: Politika Analizi Ve Öneriler Erg Raporları – Eğitim Reformu Girişimi", Sabancı Üniversitesi Yayınları, 2009, İstanbul. (Bu Rapor, Açık Toplum Enstitüsü Tarafından Desteklenen "Türkiye'de Eğitimde Eşitliğin Geliştirilmesi İçin Verilere Dayalı Savunu" Projesi kapsamında yayımlanmaktadır.)

⁹²⁵ Aydagül, Şaşmaz, Düzelti, Hacımırzaoglu, *age*.

yaşayan kızların eğitime katılım olasılığı oranı, İstanbul’da yaşayan kızlarınkine göre % 50 daha düşüktür.) ya da annenin hanede tek veli olması gibi kızların eğitime katılım olasılığını olumsuz biçimde etkileyen faktörler, erkeklerin katılımı üzerinde belirleyici değildir. Bu da eğitimde toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanamadığı yönündeki birçok bulguyu pekiştirmektedir.⁹²⁶

Ebeveynlerin eğitimsiz olması, erkek değil, kız çocuklarının eğitimi önündeki en büyük engellerden biri olarak ortaya çıkmaktadır.⁹²⁷ Babasının ya da annesinin eğitim düzeyi 1 yıl daha fazla olan kız çocuklarının eğitime katılım olasılığı oranı % 3 daha yüksektir. Ebeveynlerin eğitimsizliği erkek çocuklarının eğitime katılım olasılığı üzerinde belirleyici değilken, kız çocuklarının eğitime erişimi önünde engel oluşturmaktadır.⁹²⁸

Annenin tek veli olduğu hanelerde, kız çocuklarının eğitime katılım olasılığı oranı % 38 daha düşüktür. Annenin evde tek ebeveyn olması, eşin ölümü veya ayrılık sonucunda ortaya çıkan ve yoksulluk riskini artıran bir olgudur. Yoksulluk riskinin yanında, kız çocuklarının ev işlerinde yardımcı olmak üzere evde tutulması ve hanede baba olmamasını neden göstererek annenin kız çocuğunu okula göndermekten çekinmesi de katılım olasılığını azaltan etmenlerdir.⁹²⁹

Gelirinin yarısından fazlası tarımdan gelen hanelerde, kız çocuklarının eğitime katılım olasılığı oranı % 19 daha düşüktür. Kırsal kesimde bulunan bu hanelerin çoğu için eğitim kurumlarına ulaşmak önemli bir sorun teşkil etmektedir. Bu faktörün yalnızca kız çocuklarında belirleyici olması ise, erkek çocukları için bir ölçüde aşılabilen sorunların kız çocukları için aşılmadığını, böylelikle toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin eğitim yoluyla yeniden üretildiğini göstermektedir.⁹³⁰ Toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanmasına yönelik uluslararası hedeflere ulaşılammamaktadır.⁹³¹

2003 Hanehalkı Bütçe Anketi verilerine göre, Türkiye’de 23 yaş üstü nüfusun eğitim durumu incelendiğinde, cinsiyetler arasında kadınların aleyhine bir durum olduğu

⁹²⁶ *age.*

⁹²⁷ *age.*

⁹²⁸ *age.*

⁹²⁹ *age.*

⁹³⁰ *age.*

⁹³¹ *age.*

görülmektedir: Erkeklerin % 19,8'i liseden, % 9,4'ü yüksekokul ve üstü okullardan mezunken, kadınlarda bu oranlar sırasıyla % 11,9 ve % 5,5'e düşmektedir.⁹³²

Herkes İçin Eğitim (EFA) eylem planından hareketle *Binyıl Kalkınma Hedefleri* arasında da yer alan hedefe göre 2005 yılına kadar ilköğretim ve ortaöğretime erişimde cinsiyete dayalı eşitsizliklerin ortadan kaldırılması gerekmektedir. 2007-2008'e ait veriler, 2005'te ulaşılmış olması gereken bu hedefe, ilköğretimde son yıllarda önemli iyileşmeler sağlanmış olmasına karşın ulaşamadığını göstermektedir. Daha vahimi, ortaöğretimde yeni kayıtlarda kız/erkek oranı mevcut öğrencideki kız/erkek oranına göre daha düşüktür. Bu, cinsiyetler arası eşitliğin sağlanmasında uluslararası hedeflerin gerçekleştirilmesinden uzaklaşmakta olduğumuzun göstergesi olarak değerlendirilebilir.⁹³³

Regresyon analizinde ele alınan faktörlerden yalnızca sosyal güvenlik kurumuna üyeliğin erkek çocuklarının eğitime katılımına etki yaptığı gözlemlenmiştir. Bir diğer deyişle, hanede diğer bireyleri kapsayacak bir sosyal güvenlik şemsiyesi yaratan bir birey olduğunda, erkek çocuklarının eğitime katılım olasılığı % 20 oranında artmaktadır.⁹³⁴

Geliri düşük ailelerde kızların ortaöğretime devam olasılığı daha azdır. Geliri kısıtlı hanelerin erkek çocuğun eğitime devam etmesinden yana tercih kullanarak, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin yeniden üretilmesine neden oldukları söylenebilir. Bu noktada da eşitliğin sağlanabilmesi için kamu müdahalesi gereklidir.⁹³⁵

Annenin eğitiminin, yalnızca kız çocuklarının eğitime katılımıyla ilişkili olduğu saptanmıştır. Annenin hanede tek ebeveyn olması da yine sadece kız çocuklarının eğitime katılımıyla ilişkilidir. Annenin tek ebeveyn olduğu hanelerde, kız çocuklarının ortaöğretime katılım olasılığı oranı % 69 daha düşüktür. Regresyon analizinde hem gelirin hem de bu değişkenin belirleyici çıkması, bu hanelerde yaşayan kız çocuklarının eğitime katılmamasının yalnızca ekonomik sebeplerle açıklanamayacağını göstermektedir. Kaldı ki, bu değişken erkek çocukları üzerinde belirleyici değildir. Hanede baba olmamasının anne ve kız çocuğu üzerinde yarattığı

⁹³² *age.*

⁹³³ *age.*

⁹³⁴ *age.*

⁹³⁵ *age.*

çekingenlik ve kız çocuğunun ev işlerini ve kardeşlerinin bakımını üstlenmesi muhtemel sebepler olarak öne çıkmaktadır. Yine regresyon analizinde gözlemlenen, kardeş sayısının bir kişi artmasının kız çocuklarının ortaöğretime katılım olasılık oranını % 15 azaltması da, bu tezi destekler.⁹³⁶

Araştırmaların gösterdiği gibi erkeklerin ilk ve ortaöğretime katılımı üzerinde toplumsal eşitsizliklerin etkisi göreceli olarak düşük, kızların katılımı üzerinde ise oldukça yüksektir.

Dolayısıyla, bu araştırmaların sonuçlarının sunulduğu raporlar boyunca ele alınan eşitsizliklerin yükünü en ağır şekilde yaşayan grup kız çocuklarıdır. Sosyoekonomik ve bölgesel eşitsizliklerin faturasının en çok kız çocuklarına ödetildiği belirtilmektedir.⁹³⁷

Kız çocukları eğitime erişim açısından hala çok dezavantajlı durumdadır ve toplumsal cinsiyet eşitliği açısından çok olumsuz bir tablo ortaya çıkmaktadır.⁹³⁸

11.2. Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerine İlişkin Yargıların Kariyer Seçimine Etkisi

Sosyalleşme sürecinde kız çocuklarına öğretilenler daha çok sosyal ve konuşma becerileri ile fiziksel çekicilik ve ev sorumluluğu gibi özelliklerdir. Erkek çocuklara öğretilenlerin ise, teknik beceri, otoriterlik, fiziksel güce önem vermektir. Hiç bir şekilde tam olmayan bu sosyalleşme, cinsiyete özgü mesleklere uygun nitelikler, beğeniler ve beklentilere güçlü bir eğilim yaratır. Böylece kızların ve erkeklerin yöneldiği meslekler tipik olarak cinsiyet temelinde ayrışır. Kadınlar geleneksel anne ve eş rollerinin uzantısı sayılabilecek alanlara (öğretmenlik, sekreterlik, hemşirelik, çocuk doktorluğu) yönelmektedirler.⁹³⁹

Bir grup kız öğrenci ile beş yıl ara ile gerçekleştirilen bir çalışmada kariyer tercihleri saptanmaya çalışılmıştır. 8-13 yaş kategorisindeki 66 kız çocuğun 21'i öğretmen, 12'si hemşire, 3'ü sekreter, 3'ü hostes olmak istediğini söylemiştir. Çalışma aynı gruba 5 yıl sonra tekrarlanmıştır. 13-18 yaş kategorisinde olan kızların tamamına

⁹³⁶ *age*.

⁹³⁷ *age*.

⁹³⁸ *age*.

⁹³⁹ Ersöz, *age*, 38.

yakını geleneksel olarak “kadın işi” sayılan alanları ileride yapmak istedikleri meslek olarak belirtmişlerdir.⁹⁴⁰

England ve Farkas tarafından gerçekleştirilen ikinci, dördüncü ve altıncı sınıf öğrencilerinin meslek tercihlerini saptamaya yönelik çalışmada, kızların % 54'ünün öğretmen, hemşire, ev kadını, sekreter ve garson olmak istedikleri görülmüştür. Bu işleri tercih eden erkek çocuklarının oranı % 1 dir. Erkek çocuklarının ise, % 57'si kendilerinin itfaiyeci, polis, araba tamircisi, inşaatçı veya tamirci veya sporla ilgili meslekleri tercih etmişlerdir. Bu işleri seçen kızların oranı ise sadece % 4 düzeyinde olmuştur.⁹⁴¹

Kıray, “Ereğli” adlı çalışmasında; öğretmenlik, ebelik, terzilik, hemşirelik gibi kadın işi sayılan meslekleri kadınların yapabileceğini söyleyen aile reislerinin oranının % 95.8 olduğunu belirtmektedir. Oysa doktorluk, avukatlık, hâkimlik ve mühendislik için bu oran yarıya (%51.0) inmektedir.⁹⁴²

“Erkek çocuklar için en uygun meslek sizce nedir” sorusuna % 28.97'si doktorluk, % 14.30'u mühendislik cevabını vermiştir. Kızlar için en uygun bulunan meslek sıralamasında % 27.30'la öğretmenlik ilk sırada belirtilmiştir.⁹⁴³

Kadının geleneksel rol tanımına uygun düştüğü varsayılan insancıl içerikli, bakım ve gözetime dayanan öğretmenlik, doktorluk ve eczacılık gibi görevler kadına yakışan uğraşlar arasında yer alırken, mimarlık, mühendislik, yöneticilik gibi uğraşlar kadınlara uygun görülmemektedir.⁹⁴⁴ Kadının sosyalleşme süreci daha çok “iyi eş” ve “iyi anne” biçiminde olurken, erkekler dış dünyaya ve aile reisi olmaya yönelik olarak sosyalleşmektedirler.⁹⁴⁵ Kadınlara sosyalleşme sürecinde empoze edilen bu cinsiyetçi rol yaklaşımları, (eş-anne-ev kadını üçlemi) kadının çalışma yaşamına

⁹⁴⁰ D. Sandberg ve Diğerleri, “The Influence of Individual and Family Characteristics Upon Career Aspirations of Girls During Childhood and Adolescence”, *Sex Roles*, vol. 16, nos. il/12 (1987): 653-654' den aktaran Ersöz, *age*, 40.

⁹⁴¹ P. England, G. Farkas, *Households, Employment, And Gender A Social, Economic and Demographic Issues* (New York: Aldine Publishing Company, 1986), 154'den aktaran Ersöz, *age*, 40.

⁹⁴² Mübaccel Kıray, *EREĞLİ: Ağır Sanayiden önce Bir Sahil Kasabası* (Ankara: İletişim Yayınları, 1964), 86'dan aktaran Ersöz, *age*, 40.

⁹⁴³ Devlet Planlama Teşkilatı (DPT), *Türk Aile Yapısı Araştırması* (Ankara: DPT Yayınları, 1993), 211'den aktaran Ersöz, *age*, 40.

⁹⁴⁴ Ersöz, *age*, 40.

⁹⁴⁵ *age*, 159.

girmesini ve ileriye yönelik beklenti geliştirmelerini de olumsuz yönde etkilemektedir.⁹⁴⁶

Kadınların, ev işinin kadının işi olduğu yolundaki sosyalleşme tecrübelerinin, üst statülü, yoğun zaman, seyahat ve coğrafi hareketlilik gerektiren ve erkek mesleği diye tanımlanan alanlara kaymalarının önünde engel oluşturduğu bulunmuştur.⁹⁴⁷

Yönetici kadınlar üzerinde yapılan bir çalışmada, yönetici kadınlar tarafından belirtilen, kadınlara en uygun meslekler arasında % 81.21 ile ilk sırayı öğretmenlik almaktadır. Bunu doktor ve eczacı(% 7.5) kategorisi izlemektedir. Üçüncü sırada ise, % 4.5'le kamu yönetiminde müfettişlik mesleği gelmektedir.⁹⁴⁸

Erkeklerin meslek kategorilerine göre dağılımı incelendiğinde çok farklı meslek kategorilerinden oldukları görülmektedir. Erkeklerin en yoğun bulundukları meslek kategorisi % 30.3'le mimar ve mühendis kategorisidir. Öğrenim ile ilgili meslekler % 8.6'ı ile ikinci sırayı, % 7.5'le bankacılık ve sigortacılık meslek kategorisi üçüncü sırayı almaktadır. Erkeklerin en az temsil edildiği meslek kategorisi sanatçı kategorisidir.⁹⁴⁹

İdeal meslek bildiren 117 kadının (%41.8), % 56.4'ü kız çocukları için ideal meslek olarak öğretmenliği göstermiştir. İkinci sırada % 15.5'le doktor ve eczacılık, üçüncü sırada % 8.5'le sanatla ilgili meslekler gelmiştir.

Kızlar için babaların ideal olarak değerdendirdikleri meslekler arasında % 56.7'i ile öğretiminle ilgili meslekler birinci sırayı almaktadır. Bunu %25.7'i ile doktor, eczacı dış hekimi gibi tıpla ilgili meslekler ikinci sırada izlemektedir. Üçüncü sırada ise %5.4'le sanatçı diyenler gelmektedir. Buna göre kadın ve erkek anne- babalar aynı görüşü paylaşmaktadır.⁹⁵⁰

Avrupa Sosyal Haklar Komitesi (ASHK), sağlık ve sosyal yardıma ilişkin eğitim alanlarında kız çocukların yoğun olduğunun, mesleki ve teknik eğitimde ise kız çocukların oranının son derece düşük olduğunun gözlemlendiğini, devletlerin bu

⁹⁴⁶ *age*, 40.

⁹⁴⁷ P. England, G. Farkas, 1986, 153'den aktaran Ersöz, *age*.41.

⁹⁴⁸ Ersöz, *age*, 82.

⁹⁴⁹ *age*, 102.

⁹⁵⁰ *age*, 118.

durumu değiştirmek için tedbir alması gerektiğini ifade etmiştir. KKAÖK⁹⁵¹, kalıp yargıların eğitim alanında kız çocukları için dezavantaj yarattığını, bu kalıp yargıların bazı hallerde ders kitapları ile de pekiştirildiğini vurgulamaktadır. Komite, özgürlükten yoksun kız çocuklarla erkek çocukların, kalıp yargılara paralel olarak farklı türlerde eğitime yönlendirildiklerini, erkek çocuklar beden eğitimi üzerine yoğunlaşırken, kız çocukların dikiş ve elişi gibi faaliyetlere katılma imkanı bulduğunu saptamış ve kızların erkeklerle eşit şekilde eğitime erişim olanağına sahip olması gerektiğini ifade etmiştir.⁹⁵²

Cinsiyet rollerine ilişkin beklenti ve tutumların hem kızlar hem de erkekler açısından aynı oranda olumsuzluklar iğererek baskı yarattığı ve kişileri kısıtladığı unutulmamalıdır.⁹⁵³

Tarih boyunca karmaşık etkinlikler bazen erkek bazen kadın olarak nitelendirildi ya da bazen hiçbiri bazen de aynı derecede ikisi olarak... Ne zaman karmaşık bir aktivite bir cinsiyete adansa diğerinin bu konuya girişi de zorlaştırıldı.⁹⁵⁴

11.3. Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Genel Müzik ve Bestecilik Eğitimi ile Bestecilik Kariyeri

11.3.1. Lisans Öncesi Genel Müzik Öğretimi Veren Kurumlardaki Öğrencilerin Cinsiyet Bağlamındaki Profili: İstanbul Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Örneği

Lisans öncesine yönelik genel müzik öğretimi veren kurumlardaki öğrencilerin cinsiyet bağlamındaki profili, çalışma kompozisyon öğretimi özelinde şekillendiğinden, genel müzik öğretimi veren ilk güzel sanatlar lisesi olmasından

⁹⁵¹ 1979 tarihinde kabul edilen sözleşmenin denetim organı Birleşmiş Milletler Kadınlara Karşı Ayrımcılığın Önlenmesi Komitesi'dir (KKAÖK). Komite, ülke raporlarının incelenmesi, sözleşmenin çeşitli hükümlerinin yorumlanmasına ilişkin olarak yayımladığı genel tavsiyeler ve bireysel başvuruların incelenmesi yolu ile denetim yapmakta, ayrıca "genel yorum" yayımlayabilmektedir. Türkiye, sözleşmeyi 14 Ekim 1985 tarihinde, Ek Protokol'ü ise 18 Eylül 2002 tarihinde onaylamıştır. Sözleşme bağlamında taraf devletler tarafından sunulan raporlar üzerine yaptığı değerlendirmelerde komite, cinsel sömürü, erken yaşta hamilelik ve evlilik gibi sorunlarla bağlantılı olarak, kız öğrencilerde görülen yüksek okula devamsızlık oranları gibi konuları öne çıkarmıştır.

⁹⁵² "Eğitim Hakkı ve Eğitimde Haklar Uluslararası insan Hakları Belgeleri işiğında Ulusal Mevzuatın Değerlendirilmesi", der. Işık Tüzün, haz. İrem Aktaşlı, Ayşe Berktaş Hacimirzaoğlu, Neyyir Berktaş, Aytuğ şaşmaz (İstanbul, 2009).

⁹⁵³ Ersöz, *age*, 36.

⁹⁵⁴ Margaret Mead, *Male and Female: A Study of the Sexes in a Changing World* (New York: William Morrow, 1975, Orijinal baskı 1949), 347'den aktaran Eugene Murray Gates, "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era" (Doktora Tezi, University of Toronto, 1992).

ötürü İstanbul Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi üzerinden değerlendirilmiştir. İstanbul Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümü’nün mezun kız ve erkek öğrenci listeleri altı dönem üzerinden cinsiyet bağlamında incelenmiş ve mezun kız-erkek öğrenci sayıları belirlenmiştir:

İstanbul Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümü Mezunlarının Cinsiyet Bağlamındaki Profili⁹⁵⁵

Tablo 1: Mezun Kız ve Erkek Öğrencilerin Sayısı

Kız	Erkek	Toplam
111	49	160

Tablo 2: Mezun Kız ve Erkek Öğrencilerin Oranı

Kızlar	Erkekler
%70	%30
Kızların erkeklere oranı	Erkeklerin kızlara oranı
%2,27	%45

İstanbul Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümü’nün toplam mezun sayısı 160; mezun kız öğrenci sayısı 111, mezun erkek öğrenci sayısı ise 49 olarak tespit edilmiştir. Bu durumda kız öğrencileri toplamın %70’ini, erkek öğrencileri ise %30’unu oluşturmaktadır. Kızların erkeklere oranı %2,27 iken, erkeklerin kızlara oranı %45’tir. Bu sonuçlardan, lisans öncesi genel müzik eğitimi veren kurumlardaki kız öğrencilerin sayısının erkek öğrencilere oranla çok daha yüksek olduğu görülmektedir. Çalışmanın, “Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerine İlişkin Yargıların Kariyer Seçimine Etkisi” başlıklı bölümünde, erkeklerin meslek kategorilerine göre dağılımı incelendiğinde, erkeklerin en az temsil edildiği meslek kategorisinin sanatçı kategorisi olduğu belirtilmiştir. Kızlar için ideal meslek sıralamasında, ebeveynlerin sanatçılık mesleğini üçüncü sırada tercih ettikleri görülmektedir. Bu durumla, erkeklerin, genel müzik öğrenimi kurumlarında kız

⁹⁵⁵ İnceleme altı mezuniyet dönemi üzerinden gerçekleştirilmiştir (2000, 2001, 2005, 2006, 2007, 2008).

öğrencilere oranla daha az sayıda yer almaları durumu arasındaki paralellik dikkat çekicidir.

Erkeklerin meslek kategorilerine göre dağılımı incelendiğinde erkeklerin en yoğun bulundukları meslek kategorisi % 30.3'le mimar ve mühendis kategorisidir. Öğrenim ile ilgili meslekler % 8.6'ı ile ikinci sırayı, % 7.5'le bankacılık ve sigortacılık meslek kategorisi üçüncü sırayı almaktadır. Erkek öğrenciler, lisans öğrenimlerini kompozisyon alanında tamamlayacak olsalar dahi, lisans öncesi müzik öğrenim kurumlarını kız öğrencilerden daha az tercih etmekte ya da bu kurumlara daha az yönlendirilmektedirler. Bunun nedeni, erkeklerin meslek kategorilerine göre dağılımı incelendiğinde erkeklerin en yoğun bulundukları ve ebeveynleri tarafından erkekler için tercih edilen mesleklerin mimar ve mühendis, öğrenim ile ilgili meslekler ile bankacılık ve sigortacılık alanlarında olması ve erkeklerin lisans öğrenimlerinde bu alanlara yönelebileme ihtimalinin göz önünde bulunması olarak açıklanabilir.

11.3.2. Lisans Devresi Kompozisyon Öğretimi Veren Kurumlardaki Öğrencilerin Cinsiyet Bağlamındaki Profili

Kompozisyon öğretim kurumları ve bu kurumlardaki öğrencilerin cinsiyet bağlamındaki profili, bünyesinde kompozisyon lisans devresi bulunan bu 11 kurum üzerinden incelenmiştir. Söz konusu kurumlardan, kuruluşlarından buyana, mezun olan kız ve erkek öğrenci listeleri cinsiyet bağlamında incelenmiş ve mezun kız-erkek öğrenci sayıları belirlenmiştir. Bünyesinde Kompozisyon Bölümü/Anasanat Dalı Bulunan 11 Kurum (A-Z):

Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuarı

Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi

Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuarı

Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarı

Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı

İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı

Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Lisans Devresi Kompozisyon Öğretimi Veren 11 Kurumun Mezunlarının Cinsiyet Bağlamındaki Profili

Tablo 3: Mezun Kız ve Erkek Öğrencilerin Sayısı

Üniversite	Yıl	Kız	Erkek	Toplam
Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	2004	1	0	1
Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi	1989	26	39	65
Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	1989	0	0	0
Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	1999	3	5	8
Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	1942	8	57	65
İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	2004	4	5	9
İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı	1990	25	33	58
İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	1986	7	6	13
Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	2006	0	0	0

Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	1999	3	1	4
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	1984	9	20	29
Tüm Kurumlar		86	166	252

Tablo 4: Mezun Kız ve Erkek Öğrencilerin Oranı

Kızlar	Erkekler
%34	%66
Kızların erkeklere oranı	Erkeklerin kızlara oranı
%52	%1,93

Bünyesinde kompozisyon öğretimi veren 11 kurumun kuruluşlarından günümüze toplam mezun sayısı 252; mezun kız öğrenci sayısı 86, mezun erkek öğrenci sayısı ise 166 olarak tespit edilmiştir. Bu durumda kız öğrenciler toplamın %34'ünü, erkek öğrenciler ise %66'sını oluşturmaktadır. Kızların erkeklere oranı %52 iken, erkeklerin kızlara oranı %1,93'tür. Bu sonuçlardan, lisans devresinde kompozisyon öğretimi veren kurumlardaki kız öğrencilerin sayısının erkek öğrencilere oranla çok daha düşük olduğu görülmektedir. Lisans öncesine yönelik genel müzik öğretimi veren kurumlardaki kız öğrencilerin sayısı erkek öğrencilerden daha fazla iken, lisans devresi kompozisyon öğrenimi veren kurumlardaki erkek öğrencilerin sayısı kız öğrencilerden fazla oluşu dikkat çekicidir. Lisans öncesi genel müzik eğitime kızlarla karşılaştırıldığında daha düşük oranla yönlendirilen/yönlenen erkekler, lisans devresi kompozisyon eğitime kızlara oranla daha yüksek oranla yönlendirilmekte/yönelmektedir. Yaratıcılıkla özdeşleştirilmiş bir alan olan bestecilik öğreniminde erkeklerin daha yoğun yer alması, kadınların kompozisyon öğrenimine erişimlerinin, genel müzik ve dolayısıyla çalgı öğrenimine erişimlerine kıyasla daha zor olduğunu göstermektedir.

11.3.3. Kompozisyon Öğrenimine Başlama Yaşının Cinsiyet Bağlamındaki Profili.

Lisans devresinde kompozisyon öğrenimi gören 1960-1977 doğumlu kadın ve erkek besteciler⁹⁵⁶ incelendiğinde, kadın bestecilerin tamamının, lisans öncesinde de müzik öğretim kurumlarında öğrenim görmüşken; lisans devresinde kompozisyon öğrenimi gören 1960-1977 doğumlu erkek bestecilerin büyük kısmının ise, lisans öncesinde müzik öğrenim kurumlarında öğrenim görmediği saptanmıştır. Bu durum, lisans öncesine yönelik genel müzik öğretimi veren kurumlardaki öğrencilerin cinsiyet bağlamındaki profiliyle paralellik göstermektedir. Kadınlar, lisans öncesinde de müzik eğitim kurumlarına erkeklere oranla daha yoğun biçimde yönlendirilmekte/yönelmektedir.

Tablo 5: Kadın ve Erkek Bestecilerin Lise Devresi Müzik Öğrenim Durumları

Kadın Besteciler (1960-1977 Doğumlu)	Erkek Besteciler (1960-1977 Doğumlu)
Sıdika Özdil (1960) Lise: ADK Lisans: ADK	Ertuğ Korkmaz (1960) Lise: ADK Lisans: ADK
Perihan Önder-Ridder (1960) Lise: ADK Lisans: İDK	Server Acim (1961) Lise: - Lisans: MSÜDK
Nihan Atlıg Simpson (1960) Lise: İDK Lisans: MSÜDK	Hasan Uçarsu (1965) Lise: - Lisans: MSÜDK ----- Semih Korucu (1965) Lise: -

⁹⁵⁶ İncelenen kadın ve erkek besteciler, Türkiye’deki iki önemli müzisyen biyografisi kitabında yer verilen bestecilerdir. Bknz. İlyasoğlu, 2000; Say, 1998.

	Lisans: HÜADK
İpek Mine Sonakın (1966) Lise: İDK Lisans: MSÜDK	Mehmet Nemutlu (1966) Lise: - Lisans: MSÜDK Özkan Manav (1967) Lise: - Lisans MSÜDK
Ayşe Önder (1973) Lise: HÜADK Lisans: HÜADK	
Zeynep Gedizlioğlu (1977) Lise: MSÜDK Lisans: MSÜDK	Berkant Gençkal (1977) Lise: - Lisans: BÜMSSF

11.3.4. Üniversitelerin Kompozisyon Öğretimi Veren Birimlerindeki Öğretim Elemanlarının Cinsiyet Bağlamındaki Profili

Lisans devresinde kompozisyon öğrenimi gören 1960-1977 doğumlu kadın ve erkek bestecilerin, kompozisyon öğretimi veren kurumlarda kompozisyon öğretim elemanı olarak görev alma oranları karşılaştırıldığında, kompozisyon dersi veren söz konusu erkek bestecilerin sayısının, söz konusu kadın bestecilerin sayısından fazla olduğu görülmektedir:

Tablo 6: Kadın ve Erkek Bestecilerin Kurumsal Olarak Kompozisyon Öğretimi Verme Durumları

Kadın Besteciler (1960-1977 Doğumlu)	Erkek Besteciler (1960-1977 Doğumlu)
Sıdika Özdil-Gardner (1960)	Ertuğ Korkmaz (1960)
Perihan Önder-Ridder (1960)	Server Acim (1961) Malatya Üniversitesi

	Güzel Sanatlar Fakültesi
Nihan Atlığ-Simpson (1960)	Hasan Uçarsu (1965) MSGSÜ Semih Korucu (1965) MersinÜDK
İpek Mine Sonakın (1966) MSGSÜ	Mehmet Nemutlu (1966) MSGSÜ Özkan Manav (1967) MSGSÜ
Ayşe Önder (1973) HÜADK	Emre Dünder (1973) MSGSÜ ve YTÜ (Sözleşmeli)
Zeynep Gedizlioğlu (1977)	Berkant Gençkal (1977) AÜDK (Solfej-Armoni)

12. BESTECİLERLE YAPILAN MÜLAKATLAR

Çalışmada, bestecilik öğrenimlerini Türkiye'deki müzik kurumlarındaki kompozisyon lisans devresinde tamamlayarak, yapıtları uluslararası alanda dolaşıma girmiş, 1960-1973 yılları arasında doğmuş ve bestecilik üretimleri Avrupa Akademik Müziği alanında olan üç kadın besteci ile mülakat yapılmıştır. Toplam 51 sorudan oluşan mülakatlar, kronolojik olarak sıralanmış ve bölümün sonunda üç bestecinin yanıtlarına dayanarak mülakatlara yönelik bir değerlendirme sunulmuştur.

12.1. Perihan Önder Ridder (1960)

İlk olarak artalanınızla (background) ilgili bilgi verebilir misiniz? Nerede büyüdüünüz, aileniz ve sosyo-kültürel ve ekonomik durumunuz hakkında bilgi verebilir misiniz?

Manisa'da doğdum, sekiz yaşından yirmi yaşına kadar, İzmir'de, yirmi yaşından otuz üç yaşına kadar İstanbul'da yaşadım. Arada bir yıl Budapeşte'de bursluydum. Babam Selim Önder emekli müzik öğretmenidir. İlk müzik derslerini ondan aldım. Yedi yaşında mandolin ve cura çalmayı öğretti. Evde Türk halk ve Türk sanat müziğinin hemen her çalgısı vardı, ayrıca keman, gitar, melodika ve akordiyon da ve babam hepsini çok iyi çalabilir. Her gün çalar söylerdi ve sık sık birlikte müzik yapardık. Kendisinin türkü derlemeleri ve besteleri de vardır, korolar yönetmiştir. Altı kardeşiz, dört erkek, iki kız. Hepimiz de ilk müzik eğitimimizi babamızdan aldık ve konservatuvarda okuduk, müzisyen, öğretmen ve/ya da besteci olduk. Babam devlet memuru öğretmen olarak geçimimizi sağladı. Bizler konservatuvarlarda yatılı olarak okuduk. Ben on beş yaşımdan başlayarak özel piyano dersleri vererek kendi harçlığımı kazanmaya başladım. Kız çocuğu olarak hiç ezilmedim, babam kız erkek ayrımı yapmadı, yaptırmadı. Haklarımız ve evde/ev işlerinde aldığımız sorumluluklar aynıydı ve eşitti. Ailem beni müzisyenlik ve bestecilik yönlerinden destekledi. Babam ilkokul dördüncü sınıfta hayatimi/geleceğimi çizme kararını bana bıraktı. Hangi okula gitmek istediğimi, hangi mesleği seçmek istediğimi sordu, kendisinin bildiği birkaç seçeneği sundu. Ben de, abimler gibi konservatuvara gitmeyi seçtim. Bolluk ve lüks içinde yaşamadık, ama aç açık da kalmadık, güzel tatiller yaptık.

Kendi bestecilik yolculuğunuzu aktarır mısınız? Müziğe nasıl yöneldiniz, nerede, kimlerle ve hangi branşta başladınız, kimlerle çalıştınız?

1970’te, on yaşında, ilkokulun 5. sınıfına giderken, İzmir devlet konservatuvarının hazırlık sınıfına, piyano bölümüne yatılı olarak girdim. Piyano bölümünde önce Seride Barlas ile başladım sonra çok öğretmen değiştirdim, örneğin Tomris Öziş, Vedat ...?. Solfej öğretmenim besteci Sayram Akdil de, beste yapmam ve bestecilik eğitimi almam konusunda beni çok desteklemiştir. 1974’te, on dört yaşında, Ankara devlet konservatuvarının kompozisyon bölümüne yatılı olarak alındım. Türkiye’de kompozisyon bölümüne giren ilk kız öğrenci benim. Bir yıl sonra, İzmir’de kompozisyon bölümünün açılması nedeniyle yine İzmir’e döndüm. 1974’ten 1980’e dek Muammer Sun’un öğrencisi oldum. 1980’de İzmir’de kompozisyon bölümünün kapanması nedeniyle İstanbul devlet konservatuvarına (Mimar Sinan Üni.) tayinimi yaptırdım. 1981’den 1987’ye dek İlhan Usmanbaş’ın öğrencisi oldum. Ayrıca Ahmed Adnan Saygun’un da diğer disiplinlerdeki derslerine (çağdaş Türk müziği, kompozisyon, müzikoloji) resmi ve/ya gayri resmi olarak katıldım. Saygun da beni çok desteklemiştir. Onun sayesinde Feridun Vakfı’nın bursuyla Budapeşte’ye bir yıllık burs kazandım ve orada müzik akademisindeki kompozisyon dersleri dışında Vikar Laszlo’dan etnomüzikoloji alanında eğitim alma şansım oldu. 1985 yılında, bir dönem Cemal Reşit Rey’in de konservatuardaki partiyon çalma derslerinde öğrencisi oldum. Elimde, Saygun’un ve Rey’in derslerinde yaptığım değerli kaset kayıtları bulunmaktadır. Bir yıl da Cevat Memduh Altar’ın derslerine katıldım.

Müziğin hayatınızda önemli bir rol oynayacağını ne zaman anladınız?

Dokuz yaşında.

Müzikal destek anlamında çevrenizdeki önemli kişiler kimlerdi?

Yukarda saydığım kişiler dışında beni beste yapmam için dürtten insanlar: Dr. Erdoğan Acarlar: benim için birçok libretto yazdı, bir tanesini bale müziği olarak (“Öksüz Ayşe’nin Düşü”) besteledim. Ayrıca bale ve tiyatro müziği yazmama neden olan sanatçı dostlarım: Raik Alınacı, Editha Alınacı, Dilek Evgin. Müzik tarihi ve form bilgisi hocam Önder Kütahyalı da çalışmalarımı desteklemiştir. Benim “Oda Konçertosu” ile ilgili çok güzel bir yazısı Orkestra dergisinde çıkmıştır. Bir

keresinde kendisi ve ailesiyle birlikte Tire’de bir halk müziği derleme gezisi bile yaptık. İlhan Usmanbaş müzikal analizlerimi çok övmüş ve desteklemiştir. Örneğin C. R. Rey’in “Bir Hatıradan İbarete Kalan Şehirde Gezintiler” ile A. A. Saygun’un 1., 2. ve 3. yaylı dördüllerinin ilk bölümlerinin karşılaştırmalı analizleri. Usmanbaş’ın belirttiğine göre bunlar Türkiye’de yapılan ilk yazılı müzik yapıtı analizleridir. Usmanbaş ayrıca beni Borusan’a tavsiye ederek yapıtlarımın birçoğunun arşive alınmasını sağlamıştır. Ayrıca, kompozisyon bölümüne girdiğim yıl, 1974’te Kemal İlerici’nin Türk müziği ve armonisi (kendi geliştirdiği/keşfettiği armoni sistemi) derslerine girmiştım. İlerici de beni övgüleri ve ilgisiyle çok desteklemiştir.

Beste yapmaya ne zaman, hangi kurumda ve kiminle başladınız?

Beste yapmaya İzmir Devlet Konservatuvarı’nda, on bir yaşındayken, kedi kendime başladım. Aslında ilk bestemi sekiz yaşında, ilkokul 3. sınıftayken yapmıştım. Kendi yazdığım bir şiiri şarkı olarak bestelemiştim.

Eğitim hayatınız ve sonrasında müzik konusunda size ilham veren bir rol modeliniz ya da akıl hocanız var mıydı? Varsa size nasıl yardımcı oldu? Yoksa akıl hocasının rolü hakkında ne düşünüyorsunuz?

Saygun, müzik diliyle ve müzikoloji alanındaki çalışmalarıyla beni özellikle etkilemiş ve bana örnek olmuştur.

Müzik eğitim hayatınıza icracı olarak mı yoksa besteci olarak mı başladınız ve hangi doğrultuda yönlendirildiniz?

İcracı olarak (piyano) başladım, sonra besteci olmayı seçtim ve öyle de yönlendirildim.

Bestecilik kariyerine başlamanızda, ailenizin ilk yönlendirmesi mi yoksa eğitim hayatınızdaki kişiler mi rol oynadı?

Besteciliğim ve bu yöndeki eğitimim kendi istencime dayanmaktadır.

İcracı olarak yönlendirildiyseniz, bestecilik kariyerine yöneldiğinizde aileniz ve çevrenizden olumlu ya da olumsuz ne gibi eleştiriler aldınız/aldınız mı?

Babam besteci olmak istememi olumlu karşıladı, ama o yaşta Ankara’ya bırakmaya korktu. İnat ettim, zorladım ve sonunda razı ettim.

Kadınların müzik ve özelde kompozisyon eğitimine erişebilirlikleri hakkındaki görüşleriniz nedir?

Türkiye’de kız öğrencilerin önünde bir engel yok, isteyen, çalışırsa, yetenekliyse kompozisyon bölümüne girebilir. Ne yazık ki, bestecilik eğitimi veren kurumların sayısı çok az, öyle değil mi? Galiba, kızların şeflik eğitimine girmeleri daha güç, o yönde destekleme pek yok gibi. Buna daha çok erkek işi gibi bakılıyor. Birçok kadın bestecimiz var, yetişiyor, ama kadın orkestra şefimiz çok çok az!

Eğitim ya da profesyonel hayatınızda konçerto, opera ya da senfoni gibi daha büyük formlu müzik türlerine yöneltildiniz mi yoksa uzaklaştırılarak daha küçük formlu türlere (lied/şarkı, solo piyano ve oda müziği içi müzikler) mi yönlendirildiniz?

Evet, kompozisyon eğitiminin gereği, ben de büyük formlu müzik türlerine yöneltildim, kimse bizden yalnızca piyano müziği ve şarkı yazmamızı istemedi.

Lied/şarkı, solo piyano ve oda müziği için müzikler bestelemek ve kadın besteci olmak arasında bir ilişki kuruyor musunuz ve bu alanın kadın bestecilere özgü bir alan olarak değerlendirilmesini nasıl karşılıyorsunuz?

Solo piyano ve oda müziği için bestelemenin kadınlara özgü olduğunu sanmıyorum. Tabii, büyük çaplı yapıtları seslendirmek daha zor. Piyano için yazınca, ya kendi çalar insan, ya da bir kişiyi razı edebilir. Opera veya senfoniye seslendirmek içinse yüz kişiyi razı etmek ve inandırmak gerekiyor.

Kompozisyon alanına girdiğinizde bu alanın erkek egemen olduğunun farkında mıydınız? Değilseniz şimdi farkında mısınız ya da size göre erkek egemen bir alan mı?

Başta hayır. Ama, şimdi, yapıtlarımın çalınma sıklığına bakacak olursam, erkek egemen bir alan olmasıyla da ilgisi olabileceğini görmezden gelemem.

Son soruya evet dediyseniz, bu, besteciliğinizle ilgili tavrınızı etkiler mi? Alanda bir azınlık olmak hakkında ne düşünüyorsunuz? Yaratıcılınızı etkiler mi?

Bestelerimin hemen hemen hiç çalınmıyor, incelemelerimin günışığına çıkmıyor olması beni son derece olumsuz etkiliyor. Görünmez olmaktan, ilgisizlikten,

bağısızlıktan ve sessizlikten bıktım. Bir senfoni yazdım, çekmecede duruyor, neden bir ikincisini yazayım, diye düşünüyor insan. Son zamanlarda solo piyano ve org (Almanya’da kilise orgu çalmayı öğrendim.) parçalarına ve piyano eşlikli şarkılara yöneldim, kendim çalıp, kendim dinliyorum! İnsan, çalınma umudu olmayınca daha az yazıyor veya yazmıyor, bu da gelişmenin ve zenginleşmenin durması demek.

Bu alana girerken destek aldınız mı ya da kompozisyonun kadınlar için kabul edilmez bir kariyer olduğu hissine kapıldınız mı?

Eğitimim süresince sınırlı da olsa destek aldım. Kadınlardan besteci olmaz hissine hiç kapılmadım.

Bir kadın besteci olarak müzik yazınızda/sesinizde bir kadın olarak cinsiyetinize ve dolayısıyla size özgü ya da cinsiyetinize özgü bir şey olduğunu hissediyor musunuz? Sizce bu bir erkek bestecininkinden farklı bir şey mi?

Müziğimde cinsiyetime özgü bir şey olduğunu düşünmedim. Müzikte kadın veya erkek damgası olduğunu sanmıyorum. Her bestecinin farklı bir tarihi, farklı yaşantıları, deneyimleri, eğilimleri, seçimleri ve farklı bir kişiliği vardır, bunlar bir şekilde yansır müziğine.

Son soruya “evet” dediyseniz bu özgünlüğü geliştirebildiniz mi? Eğer “hayır” dediyseniz bazı müzikolog ve müzisyenlerin bahsettiği “feminen estetik” ve “feminist müzik teorisi/analizi” hakkındaki fikirlerinizi anlatabilir misiniz?

Bir romanda, şiirde veya filmde bir kadın duyarlılığından, ’kadınca’ (yine bir kalıp! ’kadınca’nın tanımını kim yapacak, nasıl, neye göre? Zaten ’kadınca’ olma masalı yüzünden bu uçurumlar yaşanıyor) bir yaklaşımdan, kadın açısından, kadın dünyasından diye bir takım saptamalar yapılabilir, çünkü buradaki anlatım olanakları, ortak, bilindik ve somut. Müzikte öyle değil. Müzik, dilin ötesinde bir dil, hem ortak dil, hem bilinçaltının, hem bilinçdışının, hem bilinç üstünün dili, hem ulaşılır, hem ulaşılmaz. Müzik, ruhun en küçük titreşimlerinden toplumun en korkunç acılarına kadar (örneğin Şostakoviç) her şeyi dile getirebilir. Hem en kişisel, hem en kolektif olanı, hem en gizli, hem de en açık olanı.

Diğer yandan, toplumlarda kadın erkek rol dağılımı olduğu ve belli davranış kalıplarının yaşatıldığı da bir gerçek. Bunlar elbette yaşamın her alanına bir şekilde

yansıyor. Müziğe ne derece yansıyor, saptanabilir mi, hangi ölçütlere göre, bilmiyorum.

Müziğinizin bir kadın bestecinin müziği olarak tanımlanması sizin için önemli mi; umursar/önemser misiniz?

Benim için kadın besteci olmak önemli değil, besteci olmak, besteci olarak tanınmak önemli. Kadınların bestelerinde kadınlığa özgü bir şey var mı, yok mu, bilemem. Bu soruyu sormak ve yanıtını araştırmak elbette önemli, ama bu iş müzikologların, bilim adamlarının alanına giriyor, denemeler yapmak, incelemek gerekir.

“Kadın gibi çalışıyorsun” ya da “erkek gibi besteliyorsun” gibi yorumlar duydunuz mu? Duyarsanız nasıl tepki gösterirsiniz?

Hayır, duymadım. Duysam, açıklamasını, kanıtlamasını ve belgelemesini isterdim. İlginç olabilir.

Erkek besteci olsaydınız her şeyin daha kolay olacağını hiç düşündünüz oldu mu?

Belki, belli belirsiz, bilinçaltı.

Kadın besteci olmak sizin için avantajlı mı? Evetse, ne gibi avantajları oldu ve bu avantajları değerlendirdiniz mi?

Kadın olmaktan dolayı herhangi bir avantajım olmadı. Güzellik, sosyal sınıf, köken, politik ve kişisel ilişkiler de önemli rol oynuyor, her alanda ve herkes için olduğu gibi.

Sizce insanlar bestecinin cinsiyetini bildiğinde müziği farklı mı dinler? Siz öyle yapar mısınız ya da yapmaz mısınız?

İnsanların bestecinin cinsiyetini bildiğinde müziği farklı dinlediklerini veya dinleyebileceklerini sanmıyorum, ama olabilir de. Ben öyle bir ayırım yapmıyorum.

Müziğiniz hakkında bazı ipuçları verebilir misiniz? Kendi bestecilik yöneliminizi anlatır mısınız?

Müzikte kontrastları, eskil tadları, içtenliği, vahşiliği, çılgınlıkları, güç ve patlamaları seviyorum. Herhangi bir akımın değil, fikrin ve kendi gereksinimlerimin peşinden gidiyorum.

20. yüzyıl ile birlikte gelişen ve değişen bestecilik pratiklerine/tekniklerine (ör. serialism, pluralism/çoğulculuk, raslamsallık, minimalism) bakışınız/yaklaşımınız nedir?

20. yy. yeni hamurlar yoğurma dönemiymi, her arayış, her yeni bir deneme ortak dili zenginleştiren cesaretli adımlar. Besteci olarak, yeniliklere açık olmak gerekir, ama yine de herkes kendi dilini ve sentezini sürekli oluşturmak durumunda. Güçlü bir kişilik, derinlik ve sağlam bir tekniği olmak çok önemli.

Müziğinizde yerel/ulusal malzeme kullanımına yaklaşımınız nedir? Soyutlama (yerel ezgisel ve ritmik alıntılar) konusundaki yaklaşımınızı öğrenebilir miyim?

Bu konuda Saygun beni derinden etkilemiştir. Zaten ana karnından beri Türk müziği ezgileri ve ritimleriyle büyüdüm. Böyle zengin bir hazineye sahip bir ülkenin çocuğu ve bestecisi olmak büyük bir şans. Bu topraklardan besleniyorum. Ne alıyorsam onu veriyorum. Bazen somut olarak, bazen soyutlayarak (örneğin Bartok).

Musique concrète, elektronik, elektroakustik müzik besteciliğine bakışınız?

Pek ilgimi çekmedi şimdiye dek, ama herkesin denemeye ve araştırmaya hakkı var, sınırlar ve yasaklar koymaya ve önyargılı davranmaya karşıyım.

Kendinizi hangi ekol ve bestecilere yakın hissediyosunuz?

Özellikle etkilendiğim besteciler Bartok, Saygun, Schnittke.

Bestecilik dönemlerinizi, bu dönemleri neye göre ayırdığınızı ve bu dönemleri açıkça gösterdiğini düşündüğünüz yapıtlarınızı öğrenebilir miyim?

İzmir’deki, 1980’e dek süren dönem çıraklık dönemim (daha çok küçük boyutlu oda müziği yapıtları ve Kemal İlerici armonisi, somut Türk müziği kullanımı. Örneğin “Çağrı II ve III”). İstanbul’da başlayan 1980’den sonraki dönem kalfalık dönemim, hala sürüyor (örneğin “Oda konçertosu”, “Yaylı Çalgılar Orkestrası için Müzik”). Ustalık dönemim gelir mi, bilmiyorum. Almanya’da ikinci bir üniversite bitirdim, beş yıl sürdü, sonra çok zor sınavlarla dolu iki yıllık stajyer öğretmenliğim oldu. Hemen arkasından bir okulda Türkçe ve müzik öğretmeni olarak çalışmaya başladım, haftada nerdeyse 30 saat dersim var. Okul hayatım çok yıpratıcı, eve de iş getiriyorum. Çok yorulduğum, çok yoruluyorum. Kitap okumaya, piyano, bağlama

veya org çalmaya ve beste yapmaya hemen hemen hiç vaktim ve gücüm kalmıyor. Belki ilerde ders saatimi azaltarak asıl istediklerimi yapmaya ve ustalık dönemine girmeye fırsatım olur.

Edebi metin-müzik ilişkisi hakkındaki görüşlerinizi paylaşır mısınız? Dramatik kurgusu olan yapıtlar ve sahne müziği (opera, müzik tiyatrosu, tiyatro müziği gibi) bestelemeyi tercih ediyor musunuz, neden?

Bu derin bir konu. İki tiyatro ve iki bale müziği yaptım, severek yaptım, olumlu ve hoş deneyimlerdi benim için, yönetmenler ve koreograflar da bana güvendiler ve beni oldukça özgür bıraktılar. Müziğin sözle ilişkisinde işlevinin ne olacağı duruma göre değişir. Sözün etkisini mi artıracak, sözün eksik bıraktığı yerleri mi tamamlayacak, basit bir eşlik mi olacak yoksa ağır mı basacak? Amaca göre değişir.

Ediyorsanız seçtiğiniz metinleri kim/kimler yazıyor, siz de yazıyor musunuz?

Tiyatro ve bale müziklerimdeki metin yazarlarını yapıt listemde belirttim. “Dua” adlı yapıtımda ise kendi şiirimi besteledim (bak. Eki).

Sizin için yazılan veya sizin kişisel olarak tercih ettiğiniz konular nelerdir? (din, aşk, efsane, epik....)

Dr: Erdoğan Acarlar, İzmirli dâhiliye ve akupunktur uzmanı doktor ve yazar, rahmetli oldu, benim için ve bestelemem için dört beş tane libretto yazdı ve özgün nüshalarını imzalayarak bana armağan etti. İlk librettosunu (bale) bestelemiştim. Diğerleri de çok güzel, örneğin “İsrafil’in Sur’u”. Onları bir gün bestelemeyi çok isterim. Efsaneler ve masallar çok ilgimi çekiyor.

Yapıtlarınızı isimlendirme konusundaki yaklaşımınız nedir? Genel olarak çağrışımsal ek anlamlar yüklememek yani göstergenin simgesellik düzeyini en aza indirmek düşüncesiyle sadece bir müzikal tür/form terimiyle (örneği, Bölüm 1, Piyano Sonatı no.3 gibi) adlandırmayı mı yoksa daha edebi ya da özel bir başlık koymayı mı tercih edersiniz?

Yapıt adı olarak şimdiye dek daha çok bir müzikal form/terim kullanmışım, ama şiirsel özel başlıkları da seviyorum, bazen böyle başlık veya alt başlıklar buldum. Örneğin: “Oda konçertosu”nda: ‘Sunu: Hiçlik boyutunun aynasızlığındaki düşsel bir yıldızın gölgesine’

Politik sanat, politika ve sanat hakkındaki fikrinizi ve politikaya hem besteci hem de kişisel olarak nasıl yaklaştığınızı öğrenebilir miyim?

Çok derin bir konu. Politikanın içine aktif olarak girmedim. Parti, dernek ve benzeri kurumlara ‘ait olmak’ bana göre değil; ne ve nasıl yapmam gerektiğinin bana dikte edilmesine tahammülüm yoktur. Ama temel tutumum zayıftan ve ezilenden yana olmak, özgürlükten ve eşitlikten yana olmak. Politika, yaşamın olduğu kadar sanatın da ayrılmaz bir parçası, insan ister istemez belli bir dünya görüşünün etkisinde oluyor. Yine de sanatın ve sanatçının, politikanın ve belli dünya görüşlerinin dar kalıpları içine sıkıştırılmasına ve sanata ve sanatçıya kısıtlı bir hizmet ve işlevsellik yüklenmesine karşıyım.

Herhangi bir besteciler derneğine ya da başka bir destek grubuna üye misiniz? Bir besteci olarak size faydası var mı?

İstanbul’da yaşarken MESAM’a üyeydim. Ama hala üye sayılıyor muyum, bilmiyorum. Üyelik ücretini havale etmek angarya olduğundan, öyle kaldı. Almanya’da da yıllarca bir kadın sanatçılar derneğinin üyesiydim, çıktım. Bu üyeliklerin bana bir katkısı olmadı, umduklarımı bulamadım, örneğin değerli müzisyenlerle arkadaşlık kurmak ve ortak projeler, konserler gerçekleştirmek gibi.

Kadınlar özelinde çalışan herhangi bir destek/sivil toplum kuruluşuna üye misiniz?

Hayır.

Katıldığınız yarışmalar ve ödüllerden (varsa) bahseder misiniz?

Yapıt listesinde geçiyor.

Komisyon, jüri üyeliği, yarışma, vb. gelirlerle ilgili deneyimleriniz nelerdir?

Dişe dokunur bir deneyimim olmadı. Aldığım para ödülleri çok cüziydi.

Ulusal ve uluslararası festival/konser organizasyonlarında müziğinize yeterli yer ayrıldığını düşünüyor musunuz?

Hayır.

Kadın bestecilerin sadece kadın oldukları için pozitif ayrımcılığa tabi tutularak eserlerinin konserlerde yer bulduğu fikrine kapıldığınız oluyor mu? Kadın bestecilere yönelik böyle bir pozitif ya da negatif ayrımcılık olduğunu düşünüyor musunuz?

Hayır. Umurumda değil, pozitif veya negatif ayrımcılık, yeter ki çalsınlar!

Kompozisyonlarınızın programlanmasında hangi eserlerle birlikte olmasını istersiniz: I) tamamı kadın eseri, II) tamamı yeni müzik, III) hem eski hem yeni müzik, IV) erkek ve kadın eserleri. Bunlardan herhangi biri sizin için önemli mi? Bu konudaki düşüncelerinizi açıkla mısınız?

En çok ‘hem eski hem yeni müzik’ (klasik müzik parçalarıyla aynı bağlamda olunca ‘kilometre taşları’ndan biri olma ve çoğunluk ve tarih tarafında kabul edilmiş olma çağrışımı doğuyor), ‘tamamı yeni müzik’ de olabilir (gelişimin motoru ve öncülerden olma ile cesur çağrışımları doğuyor). İsteyen olursa diğer şekillerde de.

Hiç evlendiniz mi/kaç kez?

Bir kere evlendim ve hala aynı kişiyle, Thomas Sebastian Ridder, 1992’den beri evliyim.

Evlenmediyseniz ve evlenmeyi düşünmüyorsanız, bunun mesleğinizle bir ilgisi var mı?

Evlenmeyi hep istemiştım, biraz uzun sürdü! İyi adam bulmak zor!

Evlendiyseniz ya da evliyseniz, evlilik kurumunun meslek yaşamınızı/besteciliğinizi, yaratıcılığınızı ve üretiminizi olumlu ya da olumsuz yönde etkilediğini düşünüyor musunuz?

Evliliğe herhangi bir kabahat bulmamak gerek. Evli veya değil, birlikte yaşamda ilişkinin niteliği, kalitesi ve derinliği önemli. Evliliğim beni olumlu yönde etkiledi ve etkiliyor, hem genel olarak hem de bestecilik yönünden. Bestecilik çalışmalarımı istediğim düzeyde ve yoğunlukta sürdüremememin nedeni burada tekrar ikinci bir üniversite bitirmem ve yoğun öğretmenlik hayatım.

Çocuğunuz var mı, kaç tane?

Yok.

Çocuk doğurmayı/anne olmayı düşünmüyorsanız, bunun mesleğinizle bir ilgisi var mı?

Bir tane olsun istemiştik, ama Allah vermedi, biz de zorlamadık. Ama, ne ben, ne de eşim herhangi bir eksiklik veya özlem hissetmiyoruz.

Anneliğin/çocuk sahibi olmanın, meslek yaşamınızı/besteciliğinizi, yaratıcılığınızı ve üretiminizi olumlu ya da olumsuz yönde etkilediğini düşünüyor musunuz?

Yaşamadığım için bilemeyeceğim. Her birey farklı olduğu için farklı da tepkiler gösterir herhalde. Ama çocuk sahibi olunca, özellikle anne olarak, çocuğa çok zaman ayırmak gerekiyor elbette. Çocuklu besteci bir kadının enerji dolu, kendini ve zamanını çok iyi organize edebilen bir kişi olması ve çevresinde sorumlulukları paylaşabileceği insanların bulunması çok önemli avantajlar.

Kompozisyon dünyasındaki yerinize ilişkin fikriniz ve duygularınız nelerdir?

Allah kimseyi yerinden yurdundan etmesin! Ama burada oldukça yalnız, yalıtılmış, uyarıcı ve motivasyon eksikliği içinde yaşıyorum. Köklerimden ayrı, unutulmuş ve kurumuş hissediyorum kendimi. Yine de bir şeyler yapmaya, küçük şeyler de olsa biraz bestelemeye, yaşam sevincimi korumaya ve hayatta kalmaya çabalıyorum.

Kadın çalışmaları, feminizm ve kadının genel tarih ve özelde müzik tarihi içindeki konumuna ilişkin okumalar yapar mısınız; bu alana yaklaşımınızı paylaşır mısınız?

Bu konularda da kitaplar okudum. Kadınların daha çok bilinçlenmesi, güçlenmesi ve kendilerine güvenmeleri gerekir. Yürünecek yol daha çok uzun.

Müzikal kanon/musical canon (yani müzik ansiklopedileri, eğitim kitapları, müzik tarihi kitapları, çalgı eğitiminde izlenen repertuar gibi) içerisinde kadın bestecilere ve yapıtlarına yeterli yer ayrıldığını düşünüyor musunuz?

Hayır.

Eğer düşünmüyorsanız sizce bunun nedenleri nelerdir? Kadın bestecilerin müzikal yetersizlikleri savı buna sebep olarak gösterilebilir mi?

Birçok nedeni olabilir. Kadın besteci sayısı da çok daha az. Kadınların da daha çok reklâm yapmaları ve kilit noktalara gelmeleri gerekir. Sizin gibi genç ve bilinçli

insanların bu tür çalışmaları da olumlu gelişmeleri harekete geçirebilir umarım. Müzikal yetersizlik savını doğru bulmuyorum. Aslında, sadece deha eseri yapıtları çalmak istemek iyi değil. Belli bir düzeyin üstündeki yapıtların çalınması ve basılması gerekir ki, motivasyon olsun, etkileşim ortamı yaratılsın. Besteciler de yazarak öğrenir, bir bestecinin de her yazdığı 'çok iyi' olmayabilir. Kişilere şans tanımak ve ortam yaratmak gerekir. Bir toplum elindeki değerlerin farkına varmalı, bu değerlere sahip çıkmalıdır.

Bu yetersizlik savı/miti hakkındaki görüşlerinizi detaylandırır mısınız?

Daha ayrıntılı bir şey şu anda söyleyemeyeceğim. Bu savın sahipleriyle konuşmak gerek.

12.2. İpek Mine Sonakın (1966)

İlk olarak artalanınızla (background) ilgili bilgi verebilir misiniz?

Nerede büyüdüğünüz, aileniz ve sosyo-kültürel ve ekonomik durumunuz hakkında bilgi verebilir misiniz?

Babam bahriye subayı olduğu için görev yerinden dolayı 1966 Gölcük'te doğdum (İzmit). İlkokul dönemim Ankara ve İstanbul'da geçti. Teyzem Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde dansçı olduğundan Ankara'da olduğumuz dönemler bale temsillerine ve konserlere giderdik. Büyükdadem Halit Recep Arman askeri bando bestecisi ve şefiydi. Kendisinin sıradışı mizacı (son derece titiz, düzenli ve kaprisliydi!) dikkatimi çok çekti. Ziyaretlerimiz sırasında odasındaki düzenli notalar ve el yazmaları küçük yaşta beni çok etkilemişti. Ailemde kitap okumak çok olağan bir alışkanlıktı. Sanat tarihçisi eniştem İstanbul'a geldiği dönemler bizi düzenli olarak İstanbul'un tarihi mekanlarını gezdirirdi. Geçmiş ve günümüzü birarada yaşama heyecanını o dönemler keşfettim. Daha sonra ailemin yönlendirmesiyle ilkokuldan sonra İstanbul Devlet Konservatuvarı'nın arp bölümüne kabul edildim ve aynı okuldan mezun oldum. Benden on yaş küçük kardeşim de klarinet çalmakta ve aynı kurumda öğretim elemanı olarak çalışmaktadır.

İlk müzikal ilgileriniz ne yöndeydi (şarkı söyleme, bir enstrüman çalma..)?

İlkokul dönemimde ciddi bir müzik eğitimi olmadı. Yalnızca okulumuzdaki mandolin kurslarına katılmışım. Ayrıca bir akrabamızın akordiyonuyla saatlerce oynadığımı ve bildiğim müzikleri çalmaya çalıştığımı keyifle hatırlarım.

Ailenizde müzikle uğraşan kimseler var mıydı ve sizi teşvik ettiler mi?

Ailem beni konservatuvara girmem de teşvik etmiştir. Aynı zamanda Ankara Opera ve Balesi dansçılarından teyzem ve sanat tarihçisi eniştem her zaman benim için itici güç oldular. Annem ve babam eğitimimde disiplinli ve sorumluluk sahibi olmamı sağladılar (öğrencilikte bazı dersleri kırmak adettendir!)

Kendi bestecilik yolculuğunuzu aktarır mısınız? Müziğe nasıl yöneldiniz, nerede, kimlerle ve hangi branşta başladınız, kimlerle çalıştınız?

Konservatuvara ilkokulu (5. Sınıf) bitirdiğim 1977 yılında başladım. Konservatuvarın ilk arp öğrencisi olarak Sevin Berk ile çalışmaya başladım.

Müziğin hayatınızda önemli bir rol oynayacağını ne zaman anladınız?

Küçük yaşta müzik eğitimi aldığınız konservatuvar aslında sizin kaderinizi de çizen kurumsal bir kimlik oluyor. Türkiye’deki konservatuvarların içe dönük yapılanmasından dolayı ergenlik dönemindeki yaşlarda başka bir alana yönelmeniz mümkün olamıyor. Ağırlıklı olarak yalnızca müzik derslerinin görüldüğü bir eğitim sisteminde liseden mezun olduktan sonra üniversitede başka bir alanda başarı şansı çok düşük olan konservatuvar mezunları için müziğin maddi ve manevi olarak hayatlarında ne kadar önemli bir yeri olduğu kaçınılmaz bir gerçektir. Bu ortamda konservatuvar eğitimi alan gençler içinden çok başarılı müzisyenler yetişse de bazı öğrencilerde seçeneksizlik ve bir mesleğe mahkum olma hissi, bunalıma ve başarısızlığa neden olabilmektedir. Ben şanslı olanlardandım. Müzik benim için hep keyifle ve heyecanla yaptığım bir alan oldu.

Beste yapmaya ne zaman, hangi kurumda ve kiminle başladınız?

MSGSÜ D. Konservatuvarı’nın lise devresinin(1981) kompozisyon sınavını kazanarak İlhan Usmanbaş’ın sınıfına kabul edildim. 3 yıl lise 5 yıl kompozisyon eğitimi aldım. (o yıllar kompozisyon lisans eğitimi 5 yıl sürmekteydi). Kompozisyon eğitimim süresince İlhan Usmanbaş ile armoni, kompozisyon, Adnan Saygun ile modal müzik, Cemal Resit Rey ile orkestrasyon, Ercivan Saydam ile füg, Volkan

Barut ile müzik formları, Cevat Memduh Altar ile estetik, Bülent Tarcan ile müzik tarihi çalıştım.

Eğitim hayatınız ve sonrasında müzik konusunda size ilham veren bir rol modeliniz ya da akıl hocanız var mıydı? Varsa size nasıl yardımcı oldu? Yoksa akıl hocasının rolü hakkında ne düşünüyorsunuz?

Müzik alanında en çok arkadaşlarım itici güç olmuştur. Sabah 7’de konservatuvara gelip sınırlı sayıdaki çalışma odalarından birini kaparak  alıştıkımız, birlikte okulu kırdıkımız, müziği daha iyi izleyebilmek için konserlere partiyonla gittiğimiz, o dönemler radyodan dinlediğimiz müzikleri kasetlere kaydetmeye çalışıp arşiv yaptıkımız, festivalde bilet kuyruğına girdiğimiz, bunun gibi pek çok şeyi paylaştıkım arkadaşlarım bana müziği paylaşılabilen ve heyecan veren bir yaratı alanı olduğunu hissedirmiştir. Bunu dışında edebiyat ve felsefe hocalarım Atilla  zkırmılı, Sabahat T rer, Afşar Timu ın benim dünyayı daha başka kavramamı ve bunu m ziğimle paylaşmamı sağlamışlardır. Konservatuvarda birlikte  alıştıkım hocalarım İlhan Usmanbaş, Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Cengiz Tan , Er ivan Saydam, Volkan Barut, Babür Tongur, arp hocam Sevin Berk ve daha adını sayamadıklarım farklı duruşları ve müziğe bağlılıklarıyla aradığım şeye ulaşmak için girmem gereken yolları göstererek m zisyenliğime çok şey katmışlardır.

Müzik eğitim hayatınıza icracı olarak mı yoksa besteci olarak mı başladınız ve hangi doğrultuda yönlendirildiniz?

Müzik eğitimine arp çalarak başladım. 4 yıl sonra kompozisyon bölümüne de girerek iki alanda eğitimime devam ettim. Kompozisyon bölümünde okuyan arkadaşlarım ve hocalarım beni besteciliğe teşvik etmişlerdir. Öncelikle müziği daha ayrıntılı okumak,   z mllemek, icra etmek için kompozisyon bölümü bana çekici gelmişti. Bir besteci gibi düşünebilmek, onun gibi yaratabilmek, ses dünyasına girebilmek öncelikle daha iyi arp  alacağımı hissettiriyordu. Bu en azından benim için geçerli bir savdı. Hala da  yle.

Eğer icracı olarak yönlendirildiyseniz, bestecilik kariyerine yöneldiğinizde aileniz ve çevrenizden olumlu ya da olumsuz ne gibi eleştiriler aldınız/aldınız mı?

Çevremdeki insanların beni desteklediğini hatırlıyorum.

Kadınların müzik ve özelde kompozisyon eğitimine erişebilirlikleri hakkındaki görüşleriniz nedir?

Konservatuvar ortamında kompozisyon ve çalgı eğitiminde ne öğrenciler ne de öğretmenler arasında kadın erkek ayrımı yapılmamaktadır. Yeterli donanım ve yatkınlığa sahip her aday kompozisyon eğitimi alabilir.

Eğitim ya da profesyonel hayatınızda konçerto, opera ya da senfoni gibi daha büyük formulu müzik türlerine yöneltildiniz mi yoksa uzaklaştırılarak daha küçük formulu türlere (lied/şarkı, solo piyano ve oda müziği içi müzikler) mi yönlendirildiniz?

Eğitim sürecinde müfredat gereği her türlü çalgısal formasyonda müzik yazdık. Şimdiki eğilimim daha çok küçük gruplar için bestelemek.

Lied/şarkı, solo piyano ve oda müziği içi müzikler bestelemek ve kadın besteci olmak arasında bir ilişki kuruyor musunuz ve bu alanın kadın bestecilere özgü bir alan olarak değerlendirilmesini nasıl karşılıyorsunuz?

Sayılan alanların kadın bestecilere özgü bir alan olduğu kanısı belki 19.yy'dan kalma bir yaklaşım olabilir. Günümüzde kadın bestecilerin her çalgısal formasyonda müzik yazdıklarını ve çaldırdıklarını biliyoruz.

Kompozisyon alanına girdiğinizde bu alanın erkek egemen olduğunun farkında mıydınız? Değilseniz şimdi farkında mısınız ya da size göre erkek egemen bir alan mı?

Besteciliğin günümüzde erkek egemen bir alan olduğunu hiç düşünmüyorum. Kimse kadınların elini beste yapmasınlar diye tutmuyor ya da bestelediklerini kadın oldukları için çalmamazlık etmiyor. En azından kadın bestecilere, kadın orkestra şefleri kadar önyargıyla yaklaşılmıyor!

Son soruya “evet” dediyseniz bu özgünlüğü geliştirebildiniz mi? Eğer “hayır” dediyseniz bazı müzikolog ve müzisyenlerin bahsettiği “feminen estetik” ve “feminist müzik teorisi/analizi” hakkındaki fikirlerinizi anlatabilir misiniz?

Sözünü ettiğiniz alanda hiç bir araştırmam olmadığından feminen estetik-teori ve analiz yöntemleri hakkında hiçbir bilgim yok. Sanat nesnesine yalnızca bu bakış açısıyla yaklaşılmasının eksikli bir sonuç doğuracağını düşünüyorum. Bu bakış

açısıyla bir müzik teorisi ve müzik analizi yöntemi ortaya koymak çok nesnel bir gerçeklik taşıyamaz.

Müziğinizin bir kadın bestecinin müziği olarak tanınlanması sizin için önemli mi; umursar/önemser misiniz?

Umursamam.

“Kadın gibi çalışıyorsun” ya da “erkek gibi besteliyorsun” gibi yorumlar duydunuz mu? Duyarsanız nasıl tepki gösterirsiniz?

Kendim için olmasa da böylesine yorumlar duydum, ciddiye almadım.

Erkek besteci olsaydınız her şeyin daha kolay olacağını hiç düşündünüz oldu mu?

Olmadı. Ama erkek olsaydım hayatla ilgili daha farklı ve daha yoğun gözlem şansım olacağını düşündüm.

Kadın besteci olmak sizin için avantajlı mı? Evetse, ne gibi avantajları oldu ve bu avantajları değerlendirdiniz mi?

Bir avantajını hissetmedim. “Kadın Besteciler” için ayrı bir gün düzenlemek istediklerinde kadın besteci arayışına giren programcılar ya da orkestralar olduğunda kadın besteciler erkeklere göre daha avantajlı bile olabiliyor. Ben bir mesleğin “kadın sıfatıyla” bir ayrıcalık kazanmasına yakın durmadığımdan bu gibi programların dışında kalmaya gayret ediyorum.

Sizce insanlar bestecinin cinsiyetini bildiğinde müziği farklı mı dinler? Siz öyle yapar mısınız ya da yapmaz mısınız?

İnsan müziği besteleyenin cinsiyetini bildiğinde, ne gibi bir farklı bir dinleme yolu geliştirir bilemiyorum doğrusu. Müzikle kurulan ilişkide, müziğin kendine özgü nesnel algılama yolları dışında bestecinin yalnızca cinsiyetini öne çıkartarak bir dinleme yolu seçilirse, duygusal bir yol seçilmiş olup müzikle sağlıklı bir ilişki kurulamayacağını düşünüyorum. Bunun yanısıra bir bestecinin müziklerini dinlerken, incelerken ya da çalarken, o bestecinin yaşadığı dönemi, sosyal ve ekonomik durumunu, eğitimini, psikolojisini, yaşını ve bunların yanında cinsiyetini, kısacası kendi benliğini önceleyen koşulları bilmek onun müziğini daha iyi kavramamızı sağlayacaktır.

Müziğiniz hakkında bazı ipuçları verebilir misiniz? Kendi bestecilik yöneliminizi anlatır mısınız?

Uzun zamandır bir müzik yazamadım. Yakın zamana kadar yalnızca çalgıcı, eğitimci ve teorisyen olarak çalıştım. Müzisyen olarak başka bestecilerin müziklerini çaldığım ya da teorisyen olarak başka bestecilerin müziklerini incelediğim zaman müzik yazmak için çok heyecanlanıyorum. Beste yapmak için müziğinize ciddi olarak yoğunlaşmanız, gerekli ön çalışmaları yapmanız, başka bestecilerin müziklerini analiz etmeniz ve düzenli çalışmanız gerekmektedir. Öğrencilik yıllarımda Bartok, Saygun, Stravinski, Şostakoviç gibi yüzyılın klasik olmuş bestecilerinden etkilendim. Bunun yanı sıra Usmanbaş, öğrencilerinin yeni müzikleri ve akımları yakından tanımalarını sağlamış bizlere yeni ufuklar açmıştır. Usmanbaş'ın müzik dünyasına bakışına kattıkları, bugün müziğin içindeki yerimi ve duruşumu belirlememde büyük rol oynamıştır.

20. yüzyıl ile birlikte gelişen ve değişen bestecilik pratiklerine/tekniklerine (ör. serialism, pluralism/çoğulculuk, raslamsallık, minimalism) bakışınız/yaklaşımınız nedir?

Günümüzde kullanılan ve neredeyse artık besteciye özel olan teknikleri olabildiğince izlemeye çalışıyorum. Her eski şey ne kadar iyi değilse, her yeni şey de iyi olmayabiliyor. İlgimi çeken bestecilerin müzik dillerini ve tekniklerini anlamaya çalışıyorum.

Müziğinizde yerel/ulusal malzeme kullanımına yaklaşımınız nedir? Soyutlama (yerel ezgisel ve ritmik alıntıları) konusundaki yaklaşımınızı öğrenebilir miyim?

Sanatçıya malzeme olan estetik nesne, bir yaratıcının elinden çıktığı anda zaten soyutlanmış olur. Bu soyutlama estetik nesneyle, sanat eserinin birbirine olan benzerliklerinin oranına göre niceliksel bir durum ortaya koyar. Sanat nicelik ve niteliklerin birarada bulunduğu bir estetik dil geliştirdiğinden, soyutlama sanat eserinde tek başına bir değer ölçütü olamaz. Yalnızca bu ölçütü değer olarak alıp, bir elmayı resmeden biri, elmanın kendisine tıpatıp benzer bir resim yaptığında kendisine ne kadar sanatçı diyemezsek, elmayı keyfine göre anlaşılmaz bir görüntüye dönüştüren birine de aynı şekilde sanatçı diyemeyiz. Önemli olan yalnızca nesneye

olan benzerlik ya da soyutlama değil, ortaya konan estetik dildir. Müzik söz konusu olduğunda benim için herşey bir estetik nesne olabilir. Bir halk türküsü de (Isveç, Çin ya da Türk) malzeme olabilir, bir kuş sesi ya da fabrikadaki makinaların sesi. Tamamen kendi yarattığınız sesler de size malzeme olabilir. Müzik, bu malzemelerin hangi bileşimlerle kurgulandığına bağlı olarak bir kimlik ve değer kazanır.

Musique concrète, elektronik, elektroakustik müzik besteciliğine bakışınız?

İlgiyle takip etmeye ve anlamaya imkanların dahilinde uygulama yapmaya çalışıyorum.

Yapıtlarınızı isimlendirme konusundaki yaklaşımınız nedir? Genel olarak çağrışımsal ek anlamlar yüklememek yani göstergenin simgesellik düzeyini en aza indirmek düşüncesiyle sadece bir müzikal tür/form terimiyle (örneği, Bölüm 1, Piyano Sonatı no.3 gibi) adlandırmayı mı yoksa daha edebi ya da özel bir başlık koymayı mı tercih edersiniz?

Bu adlandırma, müziği hangi ortamda bestelediğime ve neyle ilişkilendirdiğime bağlı olarak değişir.

Politik sanat, politika ve sanat hakkındaki fikrinizi ve politikaya hem besteci hem de kişisel olarak nasıl yaklaştığınızı öğrenebilir miyim?

Sosyal bir varlık olan insan ister istemez siyasetin içindedir. Her insan hayattan beklentilerine göre siyaseti izlemeye ve yorumlamaya çalışır. Biliminsanları, ekonomistler, sosyologlar, felsefeciler, sanatçılar, siyasetçiler, din adamları ve askerler! dünyayı daha iyi yaşanır hale getirmek için farklı önerilerde bulunurlar. Bu önerilere olan yakınlığımız ya da uzaklığımız bizim dünya görüşümüzü belirler. Demokrasi, insan hakları ve özgürlükten yana olan her oluşumu destekliyor, siyasi eğilimlerimizin biz farketmesek de her türlü ilişkimize yansıtacağını düşünüyorum.

Herhangi bir besteciler derneğine ya da başka bir destek grubuna üye misiniz? Bir besteci olarak size faydası var mı?

Geçen yıl kurduğumuz “İstanbul Yeni Müzik Derneği”nin kurucu üyesiyim. Yeni müziğin bestelenmesi, icrası, kaydedilmesi ve tanıtılması için etkinlikler düzenlenmesi besteci ve yeni müziğe eğilimi olan çalgıcılar için bir paylaşım ortamı yaratacak diye düşünüyorum.

Kadınlar özelinde çalışan herhangi bir destek/sivil toplum kuruluşuna üye misiniz?

Hayır.

Kadın bestecilerin sadece kadın oldukları için pozitif ayrımcılığa tabi tutularak eserlerinin konserlerde yer bulduğu fikrine kapıldığınız oluyor mu? Kadın bestecilere yönelik böyle bir pozitif ya da negatif ayrımcılık olduğunu düşünüyor musunuz?

Bazı konser programlarında kadın besteciler için pozitif ayrımcılık yapıldığını, bununla (bilinçaltında da olsa) dinleyici ve çalgıcı üzerinde negatif etki bıraktığını düşünüyorum.

Kompozisyonlarınızın programlanmasında hangi eserlerle birlikte olmasını istersiniz: I) tamamı kadın eseri, II) tamamı yeni müzik, III) hem eski hem yeni müzik, IV) erkek ve kadın eserleri. Bunlardan herhangi biri sizin için önemli mi? Bu konudaki düşüncelerinizi açıklar mısınız?

Birinci seçenek hariç diğerleri farketmez. Açıklamasını daha önce yapmıştım.

Kompozisyon dünyasındaki yerinize ilişkin fikriniz ve duygularınız nelerdir?

Kompozisyon dünyasında bir müzisyen, bir çalgıcı olarak yakınımıdaki bestecilerle iletişim halinde olmaya, onların yazdıklarını ve dünyada yeni bestelenmiş müzikleri izlemeye, onları seslendirmeye çalışmaktayım. Yeni bir müzik çalmak, bana geçmiş müzikleri çaldığımda hissettiğim, eski bir resmin reproduksiyonunu yaparken geçmiş canlandırmanın verdiği hazzın ötesinde, başka bir yaratma heyecanı veriyor. Nefes aldığım, yaşama sevinci taşıdığım, isyan ettiğim şimdiki dünyanın bir parçası olduğumu, yaşam dediğimiz kısacık sürenin aslında bütün zamanların olmazsa olmaz bir parçası olduğunu ve bu zaman akışına benim de kendime göre bir müdahalemin olabileceği duygusuyla, dünyayı değiştirme inisiyatifi taşıdığımı hissetmemen neden oluyor. Hem çalarken hem de bestelerken yoğun olarak yaşadığım bu duygu, benim için yaratıcılık dürtülerimden biridir.

Kadın çalışmaları, feminizm ve kadının genel tarih ve özelde müzik tarihi içindeki konumuna ilişkin okumalar yapar mısınız; bu alana yaklaşımınızı paylaşıyor mısınız?

Bu alanda okuma yapmak için özel bir merak taşımıyorum. Genel tarih ve sosyoloji içinde algılanabilir olan bu özel alan hakkında okuma yapmadan önce, ilgimi çeken başka alanlar hakkında okumalar yapmayı tercih ediyorum.

Müzikal kanon/musical canon (yani müzik ansiklopedileri, eğitim kitapları, müzik tarihi kitapları, çalgı eğitiminde izlenen repertuar gibi) içerisinde kadın bestecilere ve yapıtlarına yeterli yer ayrıldığını düşünüyor musunuz?

Eğer düşünmüyorsanız sizce bunun nedenleri nelerdir? Kadın bestecilerin müzikal yetersizlikleri savı buna sebep olarak gösterilebilir mi?

Bu yetersizlik savı/miti hakkındaki görüşlerinizi detaylandırır mısınız?

Yukarıdaki üç soruya birlikte yanıt vermeye çalışacağım.

“Kadın bestecilerin müzikal yetersizlikleri savı”yla ilgili görüşle, hiçbir akademik ortamda ya da bilimsel bir platformda karşılaşmadım. Geçmişten günümüze özellikle batı ülkelerinde kadının ekonomik, sosyal ve kültürel ortamdaki yeri, gelişen koşullara göre farklılık kazanmış, kadının yeri de bu koşullara bağlı olarak değişim göstermiştir. Uzun yıllar Berlin Filarmoni Orkestrası ve Viyana Filarmoni Orkestrası’na kadın müzisyen alınmazken şimdi böyle bir ayırım yapmak neredeyse insan haklarına aykırı olarak algılanmaktadır. Unutulmamalıdır ki kadının seçme ve seçilme hakkını kazanmasının Avrupa’da çok eski bir geçmişi yoktur. Sonuç olarak her meslekte olduğu gibi kadınların profesyonel müzisyen olmasının ve bu işten para kazanmasının geçmişi çok eski değildir. Sosyal yaşamda dilediği mesleğe yönelmeye ve o alanda eğitim almaya başladığında ekonomik bağımsızlığını kazanan kadın, artık besteci, hâkim, cerrah, pilot gibi meslekleri seçme şansına kavuşur.

Her insanda yaratıcılık dürtüsü vardır. Bir insanın yaratıcılığına, kendisini sarmalayan kültürel dünyası, zekâsı, duyarlılıkları, hayatla olan hesaplaşmaları ortam sağlar. Kadın ve erkeğin yaratıcılığında farklılıklar varsa, bu farklılıklar yaşadıkları ortamın kendilerine taşıdıklarıyla bağlantılıdır.

Günümüzde zaman zaman kadın bestecilere erkek bestecilerden daha fazla önem verildiği kanısındayım. Özellikle geçmiş yüzyıllarda yaşamış olan kadın bestecilere son dönemlerde özel bir ilgi olduğunu gözlemliyorum. O dönemde yaşamış adını bile bilmediğimiz onlarca erkek besteciden nitelik olarak farklı bir konumda olmasa da,

konser programlarında ya da CD'lerde bu kadın bestecilerin ayrıcalıklı bir yeri olabiliyor. Bu ayrıcalık çoğu zaman müzikal değerler taşımamaktadır. Arşiv amaçlı yapılan özel CD projeleri geçmişi günümüze taşımak, onları değerlendirmek için önemli çalışmalar olsalar da, çoğu zaman müzik piyasası geçmişin tortularında kalan son lokmalardan da kar etmek, onları paketleyip bizlere yedirmek için, kadın bestecileri de iştahı arttıran birer lokma olarak görmektedir.

12.3. Ayşe Önder (1973)

İlk olarak artalanınızla (background) ilgili bilgi verebilir misiniz? Nerede büyüdüünüz, aileniz ve sosyo-kültürel ve ekonomik durumunuz hakkında bilgi verebilir misiniz?

İzmir'de büyüdüm. Babam emekli müzik öğretmeni annem ev hanımıdır. 6 kardeşiz, hepsi de müzisyendir. Benim dışımda ailemde bestecilikle uğraşan babam, ablam (Perihan Önder Ridder), abim (Burhan Önder) ve kardeşim Ümit Önder var.

İlk müzikal ilgileriniz ne yöndeydi (şarkı söyleme, bir enstrüman çalma..)?

Şarkı söyleme, enstrüman çalma, beste yapma...

Ailenizde müzikle uğraşan kimseler var mıydı ve sizi teşvik ettiler mi?

Babam müzisyendi (halk müziği ve sanat müziği), zaten beni ve kardeşlerimi müzikle tanıştıran, eğiten, konservatuvarlara hazırlayan babamdır.

Kendi bestecilik yolculuğunuzu aktarır mısınız? Müziğe nasıl yöneldiniz, nerede, kimlerle ve hangi branşta başladınız, kimlerle çalıştınız?

Müziğe babam Selim Önder'le mandolin çalarak başladım. İlkokul döneminde, yine babamın kurduğu mandolin ve bağlama topluluklarında çaldım, Halk Eğitim Merkezi ve TRT çocuk korolarına gittim. Sonra ise, eğitimime H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarında devam ettim.

Müziğin hayatınızda önemli bir rol oynayacağını ne zaman anladınız?

Bunu anladığım zaman şu'dur diyemeyeceğim. Müziksiz bir an'ımıza hatırlamıyorum. Babam sürekli çalar söyler, öğretirdi.

Müzikal destek anlamında çevrenizdeki önemli kişiler kimlerdi?

Ailem ve burs aldığım kişiler, kurumlar.

Beste yapmaya ne zaman, hangi kurumda ve kiminle başladınız?

Kendi kendime yaptığım şeyleri saymazsak, beste yapmaya ADK'de başladım. Sınavlara Ertuğrul Bayraktar'la hazırlandım. Sonra Necil Kazım Akses'in armoni öğrencisi oldum yıllarca. İleriki yıllarda İlhan Baran, Ertuğ Korkmaz, Mehmet Okonşar, İstemihan Taviloğlu, Turgay Erdener'in dönem dönem öğrencisi oldum.

Eğitim hayatınız ve sonrasında müzik konusunda size ilham veren bir rol modeliniz ya da akıl hocanız var mıydı? Varsa size nasıl yardımcı oldu? Yoksa akıl hocasının rolü hakkında ne düşünüyorsunuz?

Yoktu, olsaydı iyi olurdu.

Müzik eğitim hayatınıza icracı olarak mı yoksa besteci olarak mı başladınız ve hangi doğrultuda yönlendirildiniz?

İcracı olarak başladım, besteci olarak devam ettim. İsteğim de zaten bu doğrultuydu.

Bestecilik kariyerine başlamanızda, ailenizin ilk yönlendirmesi mi yoksa eğitim hayatınızdaki kişiler mi rol oynadı?

Konservatuvar eğitimimde kimse rol oynamadı. Babamın etkisi ve kendi isteğimin bileşimi diyebiliriz.

Eğer icracı olarak yönlendirildiyseniz, bestecilik kariyerine yöneldiğinizde aileniz ve çevrenizden olumlu ya da olumsuz ne gibi eleştiriler aldınız/aldınız mı?

Almadım.

Kadınların müzik ve özelde kompozisyon eğitimine erişebilirlikleri hakkındaki görüşleriniz nedir?

Türkiye'de kadınlar kompozisyon eğitimi alması gibi bir kısıtlama hiç hissetmedim, varsa bile hissetmedim. Ama her yerde olduğu gibi, bu alanda da insanların kendi adamlarını tuttuklarını, onlar için başkalarını engellediklerini gördüm. Ama bunun cinsiyetle ilgili olduğunu düşünmüyorum.

Eğitim ya da profesyonel hayatınızda konçerto, opera ya da senfoni gibi daha büyük formlu müzik türlerine yöneltildiniz mi yoksa uzaklaştırılarak daha küçük formlu türlere (lied/şarkı, solo piyano ve oda müziği içi müzikler) mi yönlendirildiniz?

Eğitim hayatımda yıllarca kompozisyon dersim yoktu, armoni ve kontrpuan gördüm. Olduğu zaman ise tavsiye edilen, küçük formlardan büyüklere yönelmekti.

Lied/şarkı, solo piyano ve oda müziği için müzikler bestelemek ve kadın besteci olmak arasında bir ilişki kuruyor musunuz ve bu alanın kadın bestecilere özgü bir alan olarak değeriendirilmesini nasıl karşılıyorsunuz?

Hiçbir ilişki kurmadım şimdiye dek. Böyle bir şey hiç düşünmemiştim, aralarında bir ilişki kurmuyorum.

Kompozisyon alanına girdiğinizde bu alanın erkek egemen olduğunun farkında mıydınız? Değılseniz şimdi farkında mısınız ya da size göre erkek egemen bir alan mı?

Değıldim. Sanıyorum tüm dünyada daha erkek egemen hali biraz daha ağır basıyor. Müzik tarihine de baktığımız zaman kadın bestecilerin her zaman ikinci planda kaldığını görüyoruz. Günümüzde, erkeklere göre daha az olmakla beraber, yıldız kadın besteciler de bulunmaktadır. Bu durumu yalnızca erkek egemenliğe bağlamak ne kadar doğru bilemiyorum. Belki biraz da kendini tamamen adamakla ilgili bir şey de olabilir bu. Kadın olarak hayatımızda öncelik verdiğimiz şeyler erkeklerle farklılık gösterebiliyor. Örneğin annelik durumu.

Son soruya evet dediyseniz, bu, besteciliğinizle ilgili tavrınızı etkiler mi? Alanda bir azınlık olmak hakkında ne düşünüyorsunuz? Yaratıcılınızı etkiler mi?

Bu alana girerken destek aldınız mı ya da kompozisyonun kadınlar için kabul edilmez bir kariyer olduğu hissine kapıldınız mı?

Bu hisse hiç kapılmadım. Kendi içimden geldiği gibi davrandım, annem ve babam da karşı çıkmadı. Bir şeyi sonradan iyi anladım. Bu işi yapabilmek için çok iyi maddi desteğinizin olması gerektiği. Eksikliğini duyduğum en büyük şey buydu. Doğru yerlerde, doğru zamanlarda bulunabilmek, ciddi eğitim almak, alanında iyi ve aktif

bestecilerle çalışmak, müzisyenlerle tanışmak, yaşayabilmek için ciddi bir ekonomik güç gerekiyor.

Bir kadın besteci olarak müzik yazınızda/sesinizde bir kadın olarak cinsiyetinize ve dolayısıyla size özgü ya da cinsiyetinize özgü bir şey olduğunu hissediyor musunuz? Sizce bu bir erkek bestecininkinden farklı bir şey mi?

Tam bilemiyorum, belki biraz daha yumuşak yazıyor olabilirim.

Son soruya “evet” dediyseniz bu özgünlüğü geliştirebildiniz mi? Eğer “hayır” dediyseniz bazı müzikolog ve müzisyenlerin bahsettiği “feminen estetik” ve “feminist müzik teorisi/analizi” hakkındaki fikirlerinizi anlatabilir misiniz?

Müziğinizin bir kadın bestecinin müziği olarak tanımlanması sizin için önemli mi; umursar/önemser misiniz?

Bunu pek umursamam, bu işte cinsiyet aramak aklıma gelmedi. Önemli olan duygularınızı paylaşabilmek, üretmek. Tabii kadın olunca da duygularınız, düşünceleriniz, bunları dışa vurumunuz haliyle erkeklere göre farklılık gösteriyor olmalı.

“Kadın gibi çalışıyorsun” ya da “erkek gibi besteliyorsun” gibi yorumlar duydunuz mu? Duyarsanız nasıl tepki gösterirsiniz?

Sanıyorum, feminen yazımla ilgili yorumlar almıştım bazı parçalarımnda. Bir kadının yazdığı belli oluyormuş gibi yorumlar aldım. Bunun nasıl anlaşılabilirdiğini anlamaya çalışırım.

Erkek besteci olsaydınız her şeyin daha kolay olacağını hiç düşündünüz oldu mu?

Erkek olsaydım daha kolay olurdu diye düşünmedim. Ancak, ekonomik gücüm olsaydı ya da adamım olsaydı çok kolay olurdu diye düşündüm.

Kadın besteci olmak sizin için avantajlı mı? Evetse, ne gibi avantajları oldu ve bu avantajları değerlendirdiniz mi?

Doğrusunu isterseniz kadın besteciyim diye direk bir avantaj yakaladığım olmadı. Bazen dünya kadınlar günü için yapılan projelere dâhil edilmek dışında.

Sizce insanlar bestecinin cinsiyetini bildiğinde müziği farklı mı dinler? Siz öyle yapar mısınız ya da yapmaz mısınız?

Yapmıyorum, fark etmiyorum cinsiyeti. Müziğe kaptırıyorum genelde. Bazen, bazı ifadelerin erkek olmakla ilgili olup olmadığını da düşünmüyorum değilim ama.

Müziğiniz hakkında bazı ipuçları verebilir misiniz? Kendi bestecilik yöneliminizi anlatır mısınız?

20. yüzyıl ile birlikte gelişen ve değişen bestecilik pratiklerine/tekniklerine (ör. serialism, pluralism/çoğulculuk, raslamsallık, minimalism) bakışınız/yaklaşımınız nedir?

Herkesin her şeyi kullanabileceği görüşündeyim. Samimiyet önemli benim için.

Müziğinizde yerel/ulusal malzeme kullanımına yaklaşımınız nedir? Soyutlama (yerel ezgisel ve ritmik alıntıları) konusundaki yaklaşımınızı öğrenebilir miyim?

Soyutlayarak kullanmayı seviyorum. Mikrotonalite ilgimi çekiyor.

Musique concrète, elektronik, elektroakustik müzik besteciliğine bakışınız?

Yakın bir gelecekte daha çok eğilmek istediğim alanlar...

Kendinizi hangi ekol ve bestecilere yakın hissediyosunuz?

Kendimi Ligeti'ye ve İtalyan bestecilere yakın hissediyorum.

Bestecilik dönemlerinizi, bu dönemleri neye göre ayırdığınızı ve bu dönemleri açıkça gösterdiğini düşündüğünüz yapıtlarınızı öğrenebilir miyim?

Özellikle yurt dışına gitmeden önce ve sonra diye ayırabiliriz. Bir de 2005 sonrası oluşan değişimler var. Yurt dışına gitmeden önce daha bir postromantik-atonal havada yazarken, gittikten sonra avantgarde stillere yönelmeye başladım.

Edebi metin-müzik ilişkisi hakkındaki görüşlerinizi paylaşır mısınız? Dramatik kurgusu olan yapıtlar ve sahne müziği (opera, müzik tiyatrosu, tiyatro müziği gibi) bestelemeyi tercih ediyor musunuz, neden?

Henüz hiç böyle bir bestem yok ama çok istiyorum, özellikle “chamber opera” yazmayı.

Ediyorsanız seçtiğiniz metinleri kim/kimler yazıyor, siz de yazıyor musunuz?

Sizin için yazılan veya sizin kişisel olarak tercih ettiğiniz konular nelerdir? (din, aşk, efsane, epik....)

Yapıtlarınızı isimlendirme konusundaki yaklaşımınız nedir? Genel olarak çağrışımsal ek anlamlar yüklememek yani göstergenin simgesellik düzeyini en aza indirmek düşüncesiyle sadece bir müzikal tür/form terimiyle (örneği, Bölüm 1, Piyano Sonatı no.3 gibi) adlandırmayı mı yoksa daha edebi ya da özel bir başlık koymayı mı tercih edersiniz?

Önceden adlandırma konusunda sıkıntı çekerdim ama 2000 sonrası direk adlar aklıma geliyor. Ve bunları kullanmaktan da çekinmiyorum.

Politik sanat, politika ve sanat hakkındaki fikrinizi ve politikaya hem besteci hem de kişisel olarak nasıl yaklaştığınızı öğrenebilir miyim?

Bastırılıp, tek düzeleştirildiğimizi, renklerimizi kaybettiğimizi düşünüyorum. Özgün bireylerden ziyade, gruplar oluşturmaya yönelik, günah sevap toplumu yaratılmaya çalışılıyor. Bilim, sanat ve sporun çok önemsenmesi gerektiği görüşündeyim.

Herhangi bir besteciler derneğine ya da başka bir destek grubuna üye misiniz? Bir besteci olarak size faydası var mı?

Mesam ve Ascap üyesiyim. Telif hakları konusunda çok yararlı kuruluşlar.

Kadınlar özelinde çalışan herhangi bir destek/sivil toplum kuruluşuna üye misiniz?

Üye değilim.

Katıldığınız yarışmalar ve ödüllerden (varsa) bahseder misiniz?

Komisyon, jüri üyeliği, yarışma, vb. gelirlerle ilgili deneyimleriniz nelerdir?

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarında ders verdiğim için yılsonu sınavlarında bulunduğum komisyonlar oldu. Yarışma jürisi olarak bir tecrübem hiç olmadı. Yarışmalardan büyük gelirler elde etmiyorsunuz ama edindiğiniz motivasyon bununla ölçülemez diye düşünüyorum.

Ulusal ve uluslararası festival/konser organizasyonlarında müziğinize yeterli yer ayrıldığını düşünüyor musunuz?

Düşünmüyorum. Türkiye’de belli kişiler ya da gruplar olduğunu düşünüyorum etkin olan.

Kadın bestecilerin sadece kadın oldukları için pozitif ayrımcılığa tabi tutularak eserlerinin konserlerde yer bulduğu fikrine kapıldığınızı oluyor mu? Kadın bestecilere yönelik böyle bir pozitif ya da negatif ayrımcılık olduğunu düşünüyor musunuz?

Türkiye’de sanırım her halükarda biraz zor eser çaldırabilmek.

Kompozisyonlarınızın programlanmasında hangi eserlerle birlikte olmasını istersiniz: I) tamamı kadın eseri, II) tamamı yeni müzik, III) hem eski hem yeni müzik, IV) erkek ve kadın eserleri. Bunlardan herhangi biri sizin için önemli mi? Bu konudaki düşüncelerinizi açıklayınız?

Her türlü kombinasyon olabilir. Ama karışık olmasını tercih ederim. Hatta belki farklı dönemler bile olabilir.

Hiç evlendiniz mi/kaç kez?

Hiç evlenmedim.

Evlenmediyseniz ve evlenmeyi düşünmüyorsanız, bunun mesleğinizle bir ilgisi var mı?

Mesleğimle hiçbir ilgisi yok bu durumun.

Evlendiyseniz ya da evliyseniz, evlilik kurumunun meslek yaşamınızı/besteciliğinizi, yaratıcılığınızı ve üretiminizi olumlu ya da olumsuz yönde etkilediğini düşünüyor musunuz?

Bunu şimdiden bilemiyorum. Ancak eminim ilişkiye, olursa çocuklara da zaman ayırmak zaruri olacağı için işe verilen süre azalacaktır.

Çocuğunuz var mı, kaç tane?

Yok..

Çocuk doğurmayı/anne olmayı düşünmüyorsanız, bunun mesleğinizle bir ilgisi var mı?

Hiçbir ilgisi yok, anne olmayı da istiyorum.

Anneliğin/çocuk sahibi olmanın, meslek yaşamınızı/besteciliğinizi, yaratıcılığınızı ve üretiminizi olumlu ya da olumsuz yönde etkilediğini düşünüyor musunuz?

Anne olmadığım için şu anda buna cevap veremeyeceğim ancak tahminimi yukarıda açıkladım.

Kompozisyon dünyasındaki yerinize ilişkin fikriniz ve duygularınız nelerdir?

İyi bir şeyler yapabilmek, kalıcı eserler üretmek için çok çalışmak ve çabalamak gerekiyor. Elimden geldiğince gayret ediyorum. Sanıyorum, zaman içerisinde herkes emeklerinin karşılığını alıyor.

Kadın çalışmaları, feminizm ve kadının genel tarih ve özelde müzik tarihi içindeki konumuna ilişkin okumalar yapar mısınız; bu alana yaklaşımınızı paylaşıyor mısınız?

Aslında bir ara yaptım. Amerika’da yaşarken bu konuya çok meraklı bir arkadaşım da etken oldu. Hildegard von Bingen’den Funny Mendelssohn ve Clara Schumann’a, ya da George Sand’dan Camille Claudel’e ilişkin yazılar okudum, tarihsel süreçte kadının toplumlardaki yeriyle ilgili araştırmalar yaptım. Hep ezilmiş ve erkeklerin gölgesinde kalmış diyebilirim kadın için. Çok yetenekli bile olsalar.

Müzikal kanon/musical canon (yani müzik ansiklopedileri, eğitim kitapları, müzik tarihi kitapları, çalgı eğitiminde izlenen repertuar gibi) içerisinde kadın bestecilere ve yapıtlarına yeterli yer ayrıldığını düşünüyor musunuz?

Son zamanlarda sanıyorum insanlar buna daha çok yer ayırıyor. Sırf bu konuya ilişkin araştırma yapılıp yazılar yazılıyor. Tabii erkeklerle kıyaslandığında çok yetersiz kalıyor.

Eğer düşünmüyorsanız sizce bunun nedenleri nelerdir? Kadın bestecilerin müzikal yetersizlikleri savı buna sebep olarak gösterilebilir mi?

Genelde arka plana itilen, daha zor şartlara maruz kalan kadının üretimiyle erkeğinki kıyaslandığında sonuçta böyle bir durum ortaya çıkıyor. Yani özünde yetersiz

olduğunu düşünmüyorum ama üretim ve üretimi yapan insanların niceliği baz alındığında erkekler ağır basıyor. Belki bir 50 yıl sonra durum değişebilir. Aktifleşen kadın besteciler sayesinde tüm kitap ve ansiklopedilerde, biz kadın bestecilere de yeterince yer ayrılır.

12.4. Mülakatlara Yönelik Genel Değerlendirme

Mülakat yapılan bestecilerin ailelerinin orta sınıfa mensup olduğu görülmektedir. Ailede bir ya da daha çok kişinin müzikle yakın ilişkisi bulunmaktadır. Bestecilerin tamamı İstanbul, Ankara ve İzmir’de yani büyük kentte büyümüşür.

Besteciler, ilkokuldan itibaren kurumsal olarak müzik eğitimi almaya başlamışlardır. Üç besteci de müzik eğitimlerine icracı olarak yani bir çalgı dalında başlamıştır. Bestecilerin tamamı kompozisyon eğitimlerine lise devresinde başlayıp lisans devresinde devam etmişlerdir. Tamamı lisansüstü -İkisi yüksek lisans ve doktora, biri yalnız yüksek lisans-öğrenim görmüştür.

Besteciler müzik eğitim hayatları boyunca, hem icracılık hem bestecilik kariyerlerinde ailelerinin teşvik ve desteğini almıştır. İcracılıktan besteciliğe geçerken herhangi bir olumsuz tepkiyle karşılaşmamışlardır.

Bestecilerden ikisi müzikal rol modellerinin okuldaki hocaları arasında var olduğunu, biri ise rol modeli olmadığını ve bundan üzüntü duyduğunu belirtmiştir.

Bestecilik kariyerine başlamalarında, aile, okul çevresi (hocaları ve arkadaşları) ve kendi eğilimleri rol oynamıştır.

Besteciler, Türkiye’de kadınların kompozisyon eğitimine erişimleriyle ilgili bir kısıtlama olmadığını belirtmişlerdir. Bir besteci, bestecilik eğitimi veren kurum sayısının çok az olduğunu ve kadınlara uygulanan asıl kısıtlayanın kompozisyon eğitiminde değil şeflik eğitimde olduğunu vurgulamış, diğer bir besteci ise karşıtlığı engellenmenin cinsiyet temelli değil, kişisel ilişkiler temelli olduğunu belirtmiştir

Besteciler kompozisyon öğrenimleri boyunca herhangi bir ayrımcılığa maruz kalmadan müfredatın gerektirdiği şekilde küçük ve büyük formlu türlerin tamamına eşit oranda yönlendirildiklerini belirtmişlerdir. Lied/şarkı, solo piyano ve oda müziği

için müzikler bestelemek ve kadın besteci olmak arasında bir ilişki kurmamaktadırlar.

Bir besteci, Kompozisyon alanına erkek egemen bir alan olduğunu düşünmezken, diğer ikisi kısmen düşünüyor.

Besteciler, kompozisyonun kadınlar için kabul edilmez bir kariyer olduğu hissine kapılmamıştır. Bir besteci kompozisyon kariyeri için ekonomik gücün çok önemli olduğuna da değinmiştir.

İki besteci, müzik yazılarında/seslerinde bir kadın olarak cinsiyetlerine özgü bir şey olduğunu düşünmediklerini, bir besteci ise emin olamadığını ve belki biraz daha yumuşak yazabiliyor olabileceğini söylemiştir.

Besteciler “feminen estetik” ve “feminist müzik teorisi/analizi”nin nesnel olmadığını belirtmişlerdir.

Besteciler müziklerinin bir kadın bestecinin müziği olarak tanımlanmasını umursamadıklarını belirtmektedirler.

Bir besteci, “Kadın gibi çalışıyorsun” ya da “erkek gibi besteliyorsun” gibi yorumlar almadığını, bir diğer besteci kendisi için almazken başkaları için yapıldığını duyduğunu, diğeri ise böyle yorumlar aldığını belirtmiştir.

Erkek besteci olsaydınız her şeyin daha kolay olacağını hiç düşündüğünüz oldu mu sorusuna bir besteci, belki/belli belirsiz şeklinde yanıt verirken; diğeri bestecilik kariyerinde değil ancak hayatla ilgili olumlu bazı şansların olabileceğini düşündüğünü belirtmiş; bir diğeri ise erkek olmanın değil ancak ekonomik gücün her şeyi kolaylaştıracağını düşündüğünü vurgulamıştır.

Kadın besteci olmanın avantajını hissetmediklerini belirtmişlerdir.

Bestecilerden ikisi insanların bestecinin cinsiyetini bildiğinde müziği farklı dinlediklerini sanmadıklarını dile getirirken, bir besteci ise, bazı ifadelerin erkek olmakla ilgili olup olmadığını bazen düşündüğünü belirtmiştir.

Bestecilerin tamamı, 20. yüzyıl ile birlikte gelişen ve değişen bestecilik pratiklerine/tekniklerine olumlu yaklaşmakta ve bu teknikleri kullanmaktadır.

Bestecilerin tamamının politik duyarlığa sahip olduğu ancak politik sanat ya da sanat ve politika ilişkisine yakın durmadıkları belirtilebilir.

Bestecilerden biri Mesam ve Ascap üyesi olduğunu ve telif hakları konusunda çok faydalandığını; diğeri İstanbul’da yaşarken MESAM’a, Almanya’da ise bir kadın sanatçılar derneğinin eski üyesi olduğunu ancak bu üyeliklerin bir katkısını görmediğini; bir diğeri ise “İstanbul Yeni Müzik Derneği”nin kurucu üyesi olduğunu ve olumlu katkılar sağlayacağına inandığını belirtmiştir.

Bestecilerin hiçbiri Kadınlar özelinde çalışan herhangi bir destek/sivil toplum kuruluşuna üye değildir.

Besteciler Ulusal ve uluslararası festival/konser organizasyonlarında müziklerine yeterli yer ayrıldığını düşünmektedirler.

Besteciler, evliliğin bestecilik kariyerlerine olumsuz etki edebileceğini düşünmediklerini ancak anneliğin, zaman bakımında bazı sıkıntılara yol açabileceğini belirtmişlerdir.

İki besteci –Türkiye’de yaşayanlar- Kompozisyon dünyasındaki yerine ilişkin olumlu düşünceler içindeyken, yurtdışında yaşayan besteci motivasyon eksikliği içinde olduğunu belirtmiştir.

İki besteci Kadın çalışmaları, feminizm ve kadının genel tarih ve özelde müzik tarihi içindeki konumuna ilişkin okumalar yaptığını belirtirken, bir besteci bu konuda özel bir merak taşımadığını söylemiştir.

Besteciler genel olarak Müzikal kanon/musical canon (müzik ansiklopedileri, eğitim kitapları, müzik tarihi kitapları, çalgı eğitiminde izlenen repertuar vb.) içerisinde kadın bestecilere ve yapıtlarına yeterli yer ayrıldığını düşünmemekte ancak bu durumun gün geçtikçe düzeldiğini belirtmektedirler.

13. SONUÇ

Çalışmada, Türkiye’de Avrupa Akademik Müziği üzerine yoğunlaşan kadın besteciler, yapıtları ve belirlenmiş müzik eğitim kurumlarından toplanan verilerden yola çıkılarak, toplumsal cinsiyetin, eğitim, kariyer seçimi ve kariyer hayatını nasıl ve ne yönde etkilediği bestecilik özelinde incelenmiştir.

Kadın bestecilerin bestecilik yaşamları ve yapıtları toplumsal cinsiyet bağlamında ele alındığından, öncelikle toplumsal cinsiyet ve cinsiyet rollerine ilişkin yerleşik yargılar incelenerek, bunların eğitim ve kariyer seçimine etkisi araştırılmıştır. Kadınların, müzik tarihi literatüründe önemli müzik icracıları olarak kabul görürken, bestecilik ve müzikal yaratıcılığın, daha çok erkeklerle ilişkilendirilen bir alan olarak karşımıza çıkmasının en önemli nedenleri arasında 20. Yüzyılın ilk yarısına dek kadınlara atfedilen müzikal yaratıcılık yetersizliği miti ve kadınların kompozisyon eğitimine erişimlerinin kısıtlanmış olmasının sayılabileceği görülmüştür. Kadınlara atfedilen müzikal yaratıcılık yetersizliği savlarının tarihi ve felsefi art-alanı, Avrupa merkezinde, 19. Yüzyıl aydınlarının kadına sorununa yaklaşımı çerçevesinde incelenmiştir. Bu yetersizlik savını biyolojik gerekçelerle doğrulamak için gerçekleştirilen “bilimsel” deneyler incelenmiş ve bu savı doğrulayacak nesnel bir kanıt olmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Çalışmada, müzik disiplini bağlamında bazı feminist kavram ve tanımlar ele alınarak, müzik ve feminizm ilişkisi incelenmiştir. Bu kavram ve tanımlar arasında feminist müzik teorisi bağlamında ele alınan dekonstrüktivizm, postmodernizm, postyapısalcılık ve performativity ile feminist müzik teorisi, analizi ve eleştirisi; feminen estetik, müzik ve cinsiyet semantiği bulunmaktadır. Müzikal kanonda çok az yer verilen/bulabilen kadın bestecilere bir alternatif sunma çabası olarak geliştirilen feminist müzik teorisi ve bu alana özgü olarak ortaya çıkan farklı yaklaşım ve felsefeler ortaya çıkmış ve çalışmada örneklenmiştir. Bu analiz biçiminin, hem saf

müzik malzemesini ele alış şekli, hem bağlamsallığı sağlaması bakımından dikkate değer olduğu belirtilebilir ancak feminist müzik ve teorisi ve analizi sonucunda yapıtta varolduğu savunulan feminist/feminen unsurların, besteciden ziyade, analizi gerçekleştiren kişiye özel olup, özellikle çalgısal müziğin, edebi metin de içermediğinden, çok soyut olduğu ve edebiyat malzemesiyle açıklanması ve somutlanmasının çok doğru olmayacağına dikkat çekilmektedir. Bu nedenle, bir müzikal metinde feminist unsurlar bulmak ve bu müzikal metni feminizmle bağlantılandırmanın, metin üzerine yapılabilecek okumalardan/analizlerden yalnız biri olup analizciye özel/sübjektif olduğu ve her okuma gibi, genel-geçer/mutlak ve nihai bir okuma olmadığı belirtilmiştir.

Müzik tarihi literatüründe erkeklere oranla çok daha az yer bulabilen kadınların, tarihsel olarak müzikle olan ilişkileri tarih öncesi dönemlerden günümüz dek kronolojik olarak incelenmiştir. Tanzimat'tan günümüze, Osmanlı imparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti'nde kadın hareketi ve kadın sorununa ilişkin genel durum incelenmiş, Tanzimat ve II. Meşrutiyet dönemi aydınlarının kadın sorununa yaklaşımı ve bu dönemde var olan eğitim kurumları ve kadınların eğitime erişimi üzerinde durulmuştur. Daha sonra cumhuriyet dönemi kadın hareketi ve kadın sorununa ilişkin genel durum açıklanarak eğitim reformu ve kadınların eğitime erişimi incelenmiştir.

Osmanlı devleti ve cumhuriyet'in ilk yıllarında müzik eğitim kurumları ele alınarak, Osmanlı Devleti'nde müzik eğitim kurumları Enderûn-ı Hümâyûn, Muzika-i Hümâyûn, bandolar, Dar-ül Elhan özelinde incelenmiş ve cumhuriyetin ilk yıllarındaki durum sunulmuştur.

Osmanlı devleti'nde müzik ve kadın, XIII. Yüzyıl'dan itibaren kentsel makam müziği ve 19. Yüzyıl'dan itibaren saray ve çevresinde yaygınlaşan Avrupa Akademik Müziği çerçevesinde incelenmiştir. Osmanlı sarayı ve haremi hümayun'da müzik ve müzik eğitimi, harem orkestrası ve bandosu ile kadın sultan besteciler ele alınmıştır.

Osmanlı devleti'nde, Avrupa Akademik Müziğinin tanınması ve yaygınlaşmasının, 19. Yüzyılın başından itibaren Osmanlı sarayı ve çevresi merkezinde başladığı ifade edilebilmesi nedeniyle, Avrupa Akademik Müziği alanında üretim veren öncü kadın

besteciler de bu nedenle hanedana mensup kadınlar olarak belirttiği görülmüştür. Çalışmada, Avrupa Akademik Müziği alanında üretimleri bulunan Hadice Sultan, Fehime Sultan, Ayşe Sultan Ve Fatma Zinnur Hanım'ın toplam altı yapıtının partiyonuna ulaşılmış ve analizi gerçekleştirilmiştir. Tezde ayrıca 20. Yüzyılın ilk yarısında dünyaya gelip Türkiye'de olmasa da yurt dışında kompozisyon eğitimi almış öncü kadın bestecilerden biri olan Nazife Güran; mülakat metni tezin tamamlanma sürecinde elimize ulaşmayan ancak kendi kuşağının önde gelen bestecilerinden olan Zeynep Gedizlioğlu ile mülakata katılan üç çağdaş besteci Perihan Önder-Ridder, İpek Mine Sonakın ve Ayşe Önder'e ait birer yapıtın analizine yer verilmiştir. Çalışmada 9 bestecinin toplam 11 yapıtının analizi, bestecilerin biyografileri eşliğinde kronolojik olarak sunulmuştur.

Çalışmada ayrıca, bestecilik öğrenimlerini Türkiye'deki müzik kurumlarındaki kompozisyon lisans devresinde tamamlayarak, yapıtları uluslararası alanda dolaşıma girmiş, 1960-1973 yılları arasında doğmuş ve bestecilik üretimleri Avrupa Akademik Müziği alanında olan üç kadın besteci ile mülakat yapılmıştır. Toplam 51 sorudan oluşan mülakatlar, kronolojik olarak sıralanmış ve bölümün sonunda üç bestecinin yanıtlarına dayanarak mülakatlara yönelik genel bir değerlendirmeye yer verilmiştir.

Toplumsal cinsiyet bağlamında bestecilik eğitimi ve kariyeri, genel müzik ve özelde bestecilik eğitiminde ve bestecilik mesleği ve kariyerindeki yansımaları, sayıtlılarda söz konusu edilen bağlamlarda incelenmiştir. Cinsiyet rollerine ilişkin beklenti ve tutumların, kadınlar ve erkeklerin eğitime erişimleri ve meslek seçimleri ve kariyerlerinde önemli bir faktör olduğu belirtilmiştir. Eğitim ve mesleki yönlendirmelerde, cinsiyete dayalı fırsat eşitsizliğinin durumu ve bu durumun genel müzik ve özelde bestecilik eğitiminde ve bestecilik mesleği ve kariyerindeki yansımaları, şu bağlamlarda incelenmiş ve şu verilere ulaşılmıştır:

Lisans öncesine yönelik genel müzik öğretimi veren kurumlardaki kız öğrencilerin sayısı erkek öğrencilerden daha fazladır: lisans öncesi genel müzik öğretimi veren kurumlardaki öğrencilerin cinsiyet bağlamındaki profili: İstanbul Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi örneği.

Lisans devresi kompozisyon öğrenimi özelinde bu durum tam tersidir ve erkek öğrencilerin sayısı kız öğrencilerden fazladır: lisans devresi kompozisyon öğretimi veren kurumlardaki öğrencilerin cinsiyet bağlamındaki profili.

Lisans devresinde kompozisyon öğrenimi gören 1960-1977 doğumlu kadın bestecilerin büyük kısmı, lisans öncesinde de müzik öğretim kurumlarında öğrenim görmüşken; lisans devresinde kompozisyon öğrenimi gören 1960-1977 doğumlu erkek bestecilerin büyük kısmı ise, lisans öncesinde müzik öğrenim kurumlarında öğrenim görmemiştir: kompozisyon öğrenimine başlama yaşının cinsiyet bağlamındaki profili.

Kompozisyon öğretimi veren kurumlarda, kompozisyon dersi veren söz konusu erkek bestecilerin sayısı, söz konusu kadın bestecilerin sayısından fazladır: üniversitelerin kompozisyon öğretimi veren birimlerindeki öğretim elemanlarının cinsiyet bağlamındaki profili.

Çalışmada toplumsal cinsiyet bağlamında bestecilik eğitimi ve kariyeri ele alınarak, bu alandaki toplumsal cinsiyet eşitliği incelenmiş ve sayıtlılar kısmında sunulan fikirler, veriler doğrultusunda doğrulanmıştır. Ayrıca kadınların müzik ve özelde bestecilikle olan ilişkileri sosyo-kültürel bir yaklaşımla, tarihsel art-alanla sunulmuştur. Türkiye’de kompozisyon alanı özelinde gerçekleştirilmiş ilk çalışma olan bu tezin, müziğe ilişkin diğer alanlarda geliştirilecek olan benzer yaklaşımlı yeni çalışmalara referans teşkil edebileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

TEZLER

- Ahn, Son-Ae. “Türk Kadınının 1876–1942 Yılları Arasında Geçirdiği Sosyal-Kültürel Değişme Sürecinin 3. Türk Romanında İncelenmesi”. Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1995.
- Apak, Meral. “1980–90 Arası Türkiye’de Kadın Hareketinin Gelişim Süreci ve 2000’lere Yansıması: Farklılıklar, Tartışmalar, Ayrışmalar”. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004.
- Aydınör, Figen. “Tanzimat Döneminde (1839–1876) Kadın Yaşamındaki Modernleşme”. Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.
- Başbuğu, Ayşegül. “Cumhuriyet Öncesi ve Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Kadın Sorunu ve Yayın Dünyası, Halide Edib Örneği”. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1991.
- Berkman, Esra. “Kanun Çalmayı Otodidakt Yöntemle Öğrenmiş Beş Kanunçaların Görüş Ve Yaklaşımları Bağlamında XX. Yüzyıl Kanun Sanatına Bakış Cüneyd Kosal, Nevzat Sümer, Erol Deran, Hilmi Rit, Nuri Şenneyli, Esra Berkman”. Yüksek Lisans Tezi. YTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.
- Bogdan, Deanne Gail. “Introduction and Delight: Northrup Frye and the Educational Value of Literature”. PHD Tezi. University of Toronto, 1980.
- Bulut, Ayça. “Kemalist Dönem Toplumsal Cinsiyet Politikası ve Kadın Hareketi Çerçevesinde Sabiha Sertel Üzerine Bir İnceleme”. Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002.
- Çınar, Sevilay. “Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Türkiye’de Kadın Âşıklar”. Doktora Tezi. İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.
- Denizli, Selda. “Ahmet Mithat Efendi’nin Romanlarında Kadın Eğitimi Üzerine Bir İnceleme”. Yüksek Lisans Tezi. İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi, 2004.

- Dinç, Emine Nurefşan. “Son Dönem Osmanlı Aydınlarının Kadının Toplumsal Hak ve Hürriyetlerine Bakışları”. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001.
- Dulum, Sibel. “Osmanlı Devleti’nde Kadının Statüsü, Eğitimi ve Çalışma Hayatı (1839–1918)”. Yüksek Lisans Tezi. Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.
- Erdoğan, Hacer. “Tanzimat Dönemi (1839–1876) Osmanlı Toplumunda Kadının Sosyal Değişimi”. Yüksek Lisans Tezi. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1999.
- Ergun, Mustafa. “II. Meşrutiyet Devrinde Eğitim Hareketleri (1908–1918)”. Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi, 1978 (Aktaran: Kurnaz, Şefika. “II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını”. Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1995).
- Ersöz, Aysel Günindi. “Cinsiyet Rollerine İlişkin Beklenti, Tutum, Davranışlar Ve Eşler Arası Sorumluluk Paylaşımı (Kamu’da Çalışan Yönetici Kadınlar Örneği)”. Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997.
- Gates, Eugene Murray. “The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era”. Doktora Tezi. University of Toronto, 1992 (Aktaran: Scott, Marilyn. “Too Good to Ignore: The Work of Canadian. Women Composers”. Yüksek Lisans Tezi. University of Toronto, 1996).
- Grant, Margaret Jean. “A Feminist Analysis of Francis Poulenc’s Sonata for Oboe and Piano”. Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006.
- Green, Mildred Denby. “A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America”. D.M.E. Tezi. The University of Oklahoma, 1975.
- Greene, Kimberly. “The Effects of German Gender Essentialism on the Musical Production of Nineteenth-Century Women Composers”. Yüksek Lisans Tezi. Faculty of California State University, Fullerton, 2007.
- Güzelce, Ilgaz. “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romanlarında, Kadın Tipleri ve Kadın Eğitimi Unsuru”. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Ortaöğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Anabilim Dalı Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Programı, 2006.

- Hermann, Byron. "Computers and Composition in the Music Education Classroom: A Tool For Teaching the Cognitive Processes of Music Composition". Yüksek Lisans Tezi. University of Toronto, 1985.
- Hilliard, Robert I. "The Effects of Examinations and the Assessment Process on the Learning Activities of Undergraduate Medical Students". PHD Tezi. University of Toronto, 1994.
- Hoş, Hüsniye. "Türk Kadını ve Cumhuriyet Dönemi Kadın Hakları". Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 2001.
- Joyce, Victoria Moon. "'Singing for Our Lives': Women Creating Their Homes Through Singing". Yüksek Lisans Tezi. University of Toronto, 1993.
- Kaplan, Leyla. "Cemiyetlerde ve Siyasi Teşkilatlarda Türk Kadını (1908–1960)". Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü, 1992.
- Kıvılcım, Yıldız Şenürkmez. "Tarihsel, Toplumsal, Ekonomik ve Yasal Perspektifte Klasik Müzikte Kurumsallaşma ve Türkiye Örneği". Doktora Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.
- Kökalan, Füsün. "1980 Sonrası Türkiye'de Kadın Çalışmaları". Yüksek Lisans Tezi. Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002.
- Kurnaz, Şefika. "Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını (1839–1923)". Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1988.
- _____. "II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, Ankara, 1995.
- Kültür, İrem. "Servet-İ Fünun Devri Roman ve Hikâyesinde Kadın ve Kadın Eğitimi". Yüksek Lisans Tezi. İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi, 2004.
- Mazzuca, Josephine. "Primary Teachers' Perceptions of Mothers". Yüksek Lisans Tezi. University of Toronto, 1994.
- Moffat, Sandra. "Moving In and Out of Character: A Feminist Exploration of Violent Female Film Characters". Yüksek Lisans Tezi. University of Toronto, 1994.
- Muzoğlu, Hilal. "Feminist Söylem Açısından Türk Kadını". Yüksek Lisans Tezi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004.
- Orr, Colleen October. "The John Adaskin Project: A History and Evaluation". Yüksek Lisans Tezi. University of Western Ontario, 1997.

- Özcüler, Özlem. "Milli Mücadele Yıllarında ve Cumhuriyetin İlk On Yılında Türk Kadınının Toplum İçindeki Konumu ve Örgütlenişi". Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002.
- Phillips, Leonard Milton. "The Leipzig Conservatory: 1843-1881". PHD Tezi. Indiana University, 1978 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Scott, Marilyn. "Too Good to Ignore: The Work of Canadian. Women Composers". Yüksek Lisans Tezi. University of Toronto, 1996.
- Sethna, Christabelle. "The Continent Man: The Ideal of Pure Manhood in the Self and Sex Series 1897-1915". Yüksek Lisans Tezi. University of Toronto, 1989.
- Tamam, Nida Kunu. "1980 Sonrası Modernleşme Kuramı Çerçevesinde Kadın Sorunu Üzerine Tartışmalar". Yüksek Lisans Tezi. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2000.
- Taşkıran, Ülkü. "Tanzimat Düşüncesinde Kadın Anlayışı". Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003.
- Tekin, Elif. "1980 Sonrası Türkiye’de Feminizmin Görünümü". Yüksek Lisans Tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.
- Theeman, Nancy Sarah. "The Life and Songs of Augusta Holmés". Doktora Tezi. University of Maryland, 1983 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Trollinger, Laree McNeal. "A Study of the Biographical and Personality Factors of Creative Women in Music". D.M.A. Tezi. Temple University, 1979 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Tunçdemir, İlknur. "Çoksesli Müzik Alanındaki Kadın Devlet Sanatçılarımız". Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996.
- Uğurcan, Sema. "Türk Romanında Çalışan Kadın Tipleri -Tanzimattan Cumhuriyete Kadar". Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1983.

RAPORLAR, SUNUMLAR, BİLDİRİLER

- Aydağül, Batuhan, Aytuğ Şaşmaz, Düzelti, Ayşe Berktaş Hacımırzaoğlu. “Eğitimde Eşitlik: Politika Analizi Ve Öneriler Erg Raporları – Eğitim Reformu Girişimi”. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları, 2009.
- Britzman, Deborah P. “Could This Be Your Story? Guilty Readings and Other Ethnographic Dramas”. *Bildiri - Bergamo Konferansı, 19 Ekim 1990*. Dayton, Ohio: 1990.
- Caputo, Virginia. “Silent Canons: Places for Music by Women”. *With A Song in Her Heart Kongresi Bildiriler, 11-12 Mart 1994*. Windsor: University of Windsor, 1994: 10 (Aktaran: Scott, Marilyn. “Too Good to Ignore: The Work of Canadian. Women Composers”. Yüksek Lisans Tezi. University of Toronto, 1996).
- Derrida, Jacques. “La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines”. *Conference prononcee au colloque international de l’Universite John Hopkins Held in Baltimore 21 October 1966*. Paris: Minuit, 1967: 278-93 (Aktaran: Green, Mildred Denby. “A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America”. D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- du Bois, Thora. “Barbara Pentland: Biographical Sketch and Evolution of her Style as Reflected in her Piano Works”. *With A Song in Her Heart Konferansı Bildiriler, 11-12 Mart 1994*. Windsor: University of Windsor, 1994.
- Gardiner, Mary. “A Later Bloomer”. *With A Song in Her Heart Konferansı Bildiriler, 11-12 Mart 1994*. Windsor: University of Windsor, 1994.
- Keillor, Elanie. “Are We Really ‘Minorish’?”. *With A Song in Her Heart Konferansı Bildiriler, 11-12 Mart 1994*. Windsor: University of Windsor, 1994. (Aktaran: Scott, Marilyn. “Too Good to Ignore: The Work of Canadian. Women Composers”. Yüksek Lisans Tezi. University of Toronto, 1996).
- _____. “Where Do We Go From Here?”. *With A Song in Her Heart Konferansı Bildiriler, 11-12 Mart 1994*. Windsor: University of Windsor, 1994: 7 (Aktaran: Scott, Marilyn. “Too Good to Ignore: The Work of Canadian. Women Composers”. Yüksek Lisans Tezi. University of Toronto, 1996).
- P. Britzman, Deborah. “Could This Be Your Story? Guilty Readings and Other Ethnographic Dramas”. *Bergamo Konferansı, 19 Ekim 1990*. Ohio: Dayton, 1990: 2 (Aktaran: Scott, Marilyn. “Too Good to Ignore: The Work of

- Canadian. Women Composers". Yüksek Lisans Tezi. University of Toronto, 1996).
- Pur, Necla. "Türkiye'de Kadın İşgücü ve Sorunları". *Kadın ve Sosyo-Ekonomik Gelişme Konulu Konferans Tebliğleri*, 1992. Ankara: Başbakanlık Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü Yayını, 1992: 23-29 (Aktaran: Ersöz, Aysel Günindi. "Cinsiyet Rollerine İlişkin Beklenti, Tutum, Davranışlar Ve Eşler Arası Sorumluluk Paylaşımı (Kamu'da Çalışan Yönetici Kadınlar Örneği)". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997).
- Weaver, Carol Ann. "Themes in Women's Music: Consciously Feminine?". *With A Song in Her Heart Kongresi*, 11-12 Mart 1994. Windsor: University of Windsor, 1994: 3 (Aktaran: Scott, Marilyn. "Too Good to Ignore: The Work of Canadian. Women Composers". Yüksek Lisans Tezi. University of Toronto, 1996).
- Yob, Iris M. "Emotion in the Arts: A Case Study of Religion and its Arts for Education". *The Philosophy of Music Education: International Symposium II*, 12-17 Haziran, 1994. Toronto: Faculty of Music, University of Toronto, 1994.

DERGİLER

- Abdurrahman, Bedirhan Paşaoğlu. "Rûh-ı Nisa". *İçtihad*. c. 1. s. 1 (Eylül 1904): 10–11 (Aktaran: Kurnaz, Şefika. "II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1995).
- Adams, Crosby. "Musical Creative Work among Women". *Music* 9 (Ocak 1896): 263 - 72 (Aktaran: Tick, Judith. "Women as Professional Musicians in the United States, 1870 – 1900". *Anuario Interamericano de Investigacion Musical*. vol. 9 (1973): 95 – 133).
- Ahmed, Ağaoğlu. "Almanya Seyahati Intibaatından: Alman Kadınlığı". *Türk Yurdu*. c. VIII. s. 6 (12 Mayıs 1331): 2614–2616 (Aktaran: Kurnaz, Şefika. "II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1995).
- Alaaddin, İbrahim. "Kız Sultanileri Hakkında". *Türk Kadını*. c. 1. s. 14 (132 Kânunievvel 1334): 210–212 (Aktaran: Kurnaz, Şefika. "II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1995).
- Aliye, Fatma. "Kadın Nedir?". *Yeni Mecmua*. c. 1. s. 21 (29 Teşrinisâni 1917): 417 (Aktaran: Kurnaz, Şefika. "II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1995).
- Arat, Zehra. "Kemalizm ve Türk Kadını". *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler* (1998): 52-53 (Aktaran: Kökalan, Füsün. "1980 Sonrası Türkiye'de Kadın Çalışmaları". Yüksek Lisans Tezi. Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. 2002).
- Ayangil, Ruhi. "Western Notation in Turkish Music". *Journal of The Royal Asiatic Society*. Series 3, c. 18. s. 4 (2008): 401, 403, 415–416. (401-447)
- Barkin, Elaine. "In Response". *Perspectives of New Music* 20 (Son Bahar/Kış 1981, Bahar/Yaz 1982).
- _____. "Questionnaire". *Perspectives of New Music*. s. 19 (Son Bahar/Kış 1980, Bahar/Yaz 1981): 460-462 (Aktaran: Scott, Marilyn. "Too Good to Ignore: The Work of Canadian. Women Composers". Yüksek Lisans Tezi. University of Toronto, 1996).
- Belkıs, Mükerrerem. "Kız Dârüşşafakası". *Kadınlar Dünyası*. s. 95 (7 Temmuz 1329): I (Aktaran: Çakır, Serpil. "II. Meşrutiyet Devri Kadınların Aile Arayışı". *Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi*. c. 1. Ankara: T.C Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, 1992: 239).

- _____. "Millete ve Hükümete Bir Hitabe: Hak İsteriz". *Kadınlar Dünyası*. s. 86 (28 Haziran 1329): 1 (Aktaran: Çakır, Serpil. "II. Meşrutiyet Devri Kadınların Aile Arayışı". *Sosyo- Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi*. c. 1. Ankara: T.C Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, 1992: 239).
- _____. "Sevgili Padişahımızın Şefkati: Şefkat Evleri". *Kadınlar Dünyası*. s. 101 (20 Temmuz 1329): 2–3 (Aktaran: Çakır, Serpil. "II. Meşrutiyet Devri Kadınların Aile Arayışı". *Sosyo- Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi*. c. 1. Ankara: T.C Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, 1992: 239).
- Benton, R. "Jean-Frederick Edelman, A Musical Victim of the French Revolution". *Musical Quarterly*. c. 50: 165–187 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Berkman, Esra. "İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda Türk Makam Müziği Eğitim ve Öğretimi". *Orkestra*. c. 46. s. 387 (2007): 38.
- Bintü'l-Halim, Seyhan. "Çare-i Terakki". *Kadınlar Dünyası*. s. 127 (18 Kânunısâni 1329): 3-4 (Aktaran: Çakır, Serpil. "II. Meşrutiyet Devri Kadınların Aile Arayışı". *Sosyo- Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi*. c. 1. Ankara: T.C Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, 1992: 239).
- Bloomfield-Zeisler, Fanny. "Woman in Music". *American Art Journal* 48 (17 Ekim 1891):1–3 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Blum, Lawrence A. "Kant's and Hegel's Moral Rationalism: A Feminist Perspective". *Canadian Journal of Philosophy* (12 Haziran 1982).
- Bobovski, A. "Meşkhâne". çev. Dr. İlhami Gökçen. *Mûsikî Mecmuası* (Aralık 1997): 459.
- Bogdan, Deanne. "Pythagoras' Rib Or, What Does Music Education Want?": A Response to Charlene Morton, "Feminist Theory and the Displaced Music Curriculum: Beyond the 'Add and Stir' Projects". *Philosophy of Music Education Review* 2. no. 2 (Güz 1994).
- Bower, Edith. "Is the Musical Idea Masculine?". *Atlantic Monthly* (Mart 1894): 332–39 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Buzarovski, Dimitrije. "Generative Ideas in the Aesthetics of Music". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 17 (Aralık'86): 163 – 84 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).

- Caplan, Paua J., Gael M. MacPherson, Patricia Tobin. "Do Sex-Related Differences in Spatial Abilities Exist (Uzamsal Yeteneklerde Cinsiyet Ayrımı Var mıdır?) : A Multilevel Critique With New Data". *Amerikan Psikolog* 40 (Temmuz 1985): 794-97.
- Celâl, A. "Kutasî Muamele. Halide Edip Hanımefendiye". *Kadınlar Dünyası*. s. 109 (14 Eylül 1329): 10 (Aktaran: Çakır, Serpil. "II. Meşrutiyet Devri Kadınların Aile Arayışı". *Sosyo- Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi*. c. 1. Ankara: T.C Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, 1992: 239).
- Cemâleddin, Fikret. "Hukuk-ı Nisvan". *Kadınlar Dünyası*. s. 174 (11 Mayıs 1329): 3-4 (Aktaran: Çakır, Serpil. "II. Meşrutiyet Devri Kadınların Aile Arayışı". *Sosyo- Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi*. c. 1. Ankara: T.C Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, 1992: 239).
- Chassimo, Adelbert von, Gustov Schwab, Franz Gaudy. "Frauenliebe und Leben". *Deustcher Musenalmanach für das Jahr 1833* (1832): 113-16 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Citron, Marcia J. "Gender, Professionalism and the Musical Canon". *Journal of Musicology* 8 (Kış, 1990).
- Cunbur, Müjgân. "Ziya Gökalp ve Kadın". *Türk Kültürü*. s. 36 (Ekim 1965): 959-965 (Aktaran: Kurnaz, Şefika. "II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1995).
- Dahlhaus, Carl. "Ästhetische Pramissen der 'Sonatenform' bei Adolf Bernhard Marx". *Archiv für Musikwissenschaft* 41. no. 2 (1984): 73-85 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Detels, Claire. "Autonomist/Formalist Aesthetics, Music Theory and the Feminist Paradigm of Soft Boundaries". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52/1 (Kış 1994): 113-126 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- Donovan, Josephine. "Toward a Woman's Poetic". *Tulsa Studies in Women's Literature* 3. no:1/2 (İlkbahar/Sonbahar 1984): 99-110 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Durakbaşı, Ayşe. "Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve Münevver Erkekler". *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler* (İstanbul: Türkiye İş Bankası - İstanbul Menkul Kıymetler Borsası-Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1998): 36-37 (Aktaran: Kökalan,

- Fusun. "1980 Sonrası Türkiye'de Kadın Çalışmaları". Yüksek Lisans Tezi. Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler
- Ecevit, Yıldız. "Toplumsal Cinsiyetle Yoksulluk İlişkisi Nasıl Kurulabilir? Bu İlişki Nasıl Enstitüsü. 2002).Çalışılabilir?". *C. Ü. Tıp Fakültesi Dergisi*. c. 25. s.4 (Özel Eki, 2003): 83.
- Eggleston, George Cary. "The Education of Women". *Harper's New Monthly Magazine* (Temmuz 1883): 294 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Esad, Mahmud. "Nisâiyyât: Tesettür-i Nisvan Meselesi Hakkında Son Söz". *Sebilürreşad*. c. XI. s. 279 (Kânunısânî 1329): 289-290 (Aktaran: Kurnaz, Şefika. "II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1995).
- Fahreddin, Mehmed. "Feminizm Meselesi Münasebetiyle-V". *Sebilürreşad*. c. XVIII. s. 200 (Haziran 1328): 337-339 (Aktaran: Kurnaz, Şefika. "II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1995).
- Fay, Amy. "Women and Music". *Music* 18 (Ekim 1900):506 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Fındıkoğlu, Ziyâeddin Fahri. "Tanzimat'ta İçtimaî Hayat". *Tanzimat-I* (1940): 654 (Aktaran: Kurnaz, Şefika. "II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1995).
- Flor-Henry, Pierre. "Mood, the Right Hemisphere and The Implications of Spatial Information Perceiving Systems". *Psikolojide Araştırma, Psikiyatri ve Davranış* 8 (1983): 162.
- Fox, J. C. "Marie de France". *English Historical Review*. c. XXV (1910): 303 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Fry, Isabel. "Kadınlar İçin". *Tanin* (31 Teşrinievvel 1324-13 Teşrinisânî 1908): 2 (Aktaran: Kurnaz, Şefika. "II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1995).
- Gates, Eugene. "Why Have There Been No Great Women Composers? Psychological Theories, Past and Present". *The Journal of Aesthetic Education* 28. no:2 (Yaz 1994):27-34 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).

- Gordon, Edwin. "Intercorrelations among Musical Aptitude Profile and Seashore Measures of Musical Talents Subtests". *Journal of Research in Music Education* 17 (Sonbahar 1969): 262 – 71 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Gökalp, Ziya. "Aile Ahlâkı - II". *Yeni Mecmua*. c. 1. s. 11 (20 Eylül 1917): 201-206 (Aktaran: Kurnaz, Şefika. "II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1995).
- _____. "Aile Ahlâkı, Şövalye Aşkı ve Feminizm". *Yeni Mecmua*. c. 1. s. 19 (15 Teşrinisâni 1917): 361-364 (Aktaran: Kurnaz, Şefika. "II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1995).
- _____. "İçtimaiyat: Aile Ahlâkı-I". *Yeni Mecmua*. c. 1. s. 10 (13 Eylül 1917): 181-186 (Aktaran: Kurnaz, Şefika. "II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1995).
- _____. "Türk Ailesinin Bünyesi". *Yeni Mecmua*. c. 1. s. 23 (13 Kânunievvel 1917): 441-446 (Aktaran: Kurnaz, Şefika. "II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1995).
- Green, Lucy. "Gender, Musical meaning and Education". *Philosophy of Music Education Review* 2. no. 2 (Sonbahar 1994).
- Guck, Marion. *Perspectives of New Music* 32 (1994): 28 – 43 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- Hadi, Mehmed. "Avrupa'ya Talebe L'zâmı". *Mehtab*. c. 1. s. 8 (29 Ağustos 1327- 18 Ramazan 1329): 89–9 (Aktaran: Kurnaz, Şefika. "II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1995).
- Hale, Philip. "Mrs. Beach's Symphony Produced Last Night in Music Hall". *Boston Sunday Journal* (1Kasım 1896, yeni basım *Women in Music*): 224 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Hepokoski, James. "Masculine. Feminine. Are Current Readings of Sonata Form in Terms of a 'Masculine' and 'Feminine' Dichotomy Exaggrated? James Hepokoski Argues for a more Subtle Approach to the Politics of Musical Form". *The Musical Times* 135. no:1818 (Ağustos 1994): 494 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Higgins, Paula. "Women in Music, Feminist Criticism, and Guerilla Musicology: Reflection on Recent Polemics". *19th-Century Music* 17. no:2 (Sonbahar

- 1993): 174–92 (Aktaran: Green, Mildred Denby. “A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America”. D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Hughes, Rupert. “Women Composers”. *Century Magazine* (Mart 1898): 768-79 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. “The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era”. Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Jacklin, Carol N. “Methodological Issues in the Study of Sex-Related Differences”. *Developmental Review 1* (Eylül 1981): 269 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. “The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era”. Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Kadıoğlu, Ayşe. "Cinselliğin İnkarı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesnesi Olarak Türk Kadınları". ed. A. Berktaş Hacımiraçoğlu. *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler* (1998).
- _____. "Cumhuriyet Kadını: Vatandaş Mı, Birey Mi?". *Varlık*. s. 1069 (Ekim1996): 12–14 (Aktaran: Apak, Meral. “1980–90 Arası Türkiye’de Kadın Hareketinin Gelişim Süreci ve 2000’lere Yansıması: Farklılıklar, Tartışmalar, Ayrışmalar”. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004).
- Kâmi, Hüseyin. "Kadınlığın Mevkii". *Zekâ*. c. 1. s. 1 (5 Mart 1328): 7-9 (Aktaran: Kurnaz, Şefika. “II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını”. Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1995).
- Kâzım, Musa. "Hürriyet-Müsâvât-İh". *Sırât-ı Müstakim*. c. 1. s. 3 (Ağustos 1324): 36-37 (Aktaran: Kurnaz, Şefika. “II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını”. Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1995).
- Keyman, Fuat. "Levent Tezcan'a Yanıt: Kemalizm, Gelenek ve Demokratik Açılım". *Toplum ve Bilim 75* (Kış, 1997): 199-202 (Aktaran: Kökalan, Füsun. “1980 Sonrası Türkiye’de Kadın Çalışmaları”. Yüksek Lisans Tezi. Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. 2002).
- Killman, Rosemary. “Feminist Music Theories – Process and Continua”. *Music Theory Online 0/8* (1994). (Aktaran: Grant, Margaret Jean. “A Feminist Analysis of Francis Poulenc’s Sonata for Oboe and Piano”. Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- Kimber, Marian Wilson. “The Suppression of Fanny Mendelssohn: Rethinking Feminist Biography”. *19th-Century Music 29*. no:2 (Sonbahar 2002): 113–29 (Aktaran: Green, Mildred Denby. “A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America”. D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).

- Kimbourne, Marcel. "Eğer Beyinde Cinsiyet Ayrımı Varsa, Kanıtlanması Gerekir". *Davranışsal ve Beyin Bilimleri 3* (Haziran 1980): 241-42.
- Ladd, George Trumbull. "Why Women Cannot Compose Music". *Yale Review 6* (Temmuz 1917): 789-806 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- La'lî (Riimuz). "Kadın". *İctihad*. c. 11. s. 36 (1 Kânunievvel 1327): 920-923 (Aktaran: Kurnaz, Şefika. "II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1995).
- Lamb, Roberta. "Feminism as Critique in Philosophy of Music Education". *Philosophy of Music Education Review 2*. no.2 (Sonbahar 1994): 60-61 (Aktaran: Scott, Marilyn. "Too Good to Ignore: The Work of Canadian Women Composers". Yüksek Lisans Tezi. University of Toronto, 1996).
- Le Beau, Luise Adolpha. "Ueber die musikalische Erziehung der weiblichen Jugend". *Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung 5* (1 Kasım 1878): 366 (Aktaran: Olson, Judith E. "Luise Adolpha Le Beau: Composer in Late Nineteenth-Century Germany". *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. ed. Jane Bowers, Judith Tick. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1986).
- Lennox, Sarah. "Feminist Scholarship and Germanistik". *The German Quarterly 62*. no: 2 (İlkbahar 1989): 161-165 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Levy, A. H. "Double-Bars and Double Standarts: Female Composers in America 1800-1920". *International Journal of Women's Study 6* (Mart/Nisan 1983):168-69 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Lobe, Johann Christian. "Technische Konstruktion der Instrumentalwerke, Musikalische Briefe'de". *Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler. Von einem Wohlbekannten* (1852): 2: 213 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Looser, Devenoy. "Heroine of the Peripheral: Biography, Feminism and Sylvia Plath". *Auto/Biography Studies 8*. no:2 (Sonbahar 1993):182 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Lüning, Eugen. "Über die Reform unserer Musik-Schulen". *Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung 5* (11-18 Ekim 1878): 341-43, 349-51(Aktaran: Gates, Eugene

- Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Maslow, Abraham H. "A Theory of Human Motivation". *Psychological Review* 50. no: 4 (1943): 370 – 96 (Aktaran: Greene, Kimberly. "The Effects of German Gender Essentialism on the Musical Production of Nineteenth-Century Women Composers". Yüksek Lisans Tezi. Faculty of California State University, 2007).
- Maus, Fred Everett. "Music as Drama". *Music Theory Spectrum* 10 (1988): 56-73 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- McClary, Susan. "Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990's". *Feminist Studies* 19. no: 2 (Yaz 1993): 399 (Aktaran: Scott, Marilyn. "Too Good to Ignore: The Work of Canadian Women Composers". Yüksek Lisans Tezi. University of Toronto, 1996).
- Meriç, Rıfkı Melûl. "Osmanlılar Devri Türk Mûsikîsi Tarihi Vesikaları". *Mûsikî Mecmuası* (Harc-ı Hassa, Def No. 7843, Top. Sar. Arş., 1952): 53.
- Mevlan, Ulviye. "Kadınlık, Maarif Nâzın". *Kadınlar Dünyası*. s. 131 (15 Şubat 1329): 2 (Aktaran: Çakır, Serpil. "II. Meşrutiyet Devri Kadınların Aile Arayışı". *Sosyo- Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi*. c. 1. Ankara: T.C Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, 1992: 239).
- Morton, Charlene. "Feminist Theory and the Displaced Music Curriculum: Beyond the 'Add and Stir' Projects". *Philosophy of Music Education Review* 2. no. 2 (Sonbahar 1994).
- N. Jacklin, Carol. "Methodological Issues in the Study of Sex-Related Differences". *Developmental Review* 1 (Eylül 1981): 269.
- National Women's Studies Association Journal* 12/3 (Kasım 2000): 1-20.
- Nebahat. "Mükerrem Belkıs Hanım'a". *Kadınlar Dünyası*. s. 102 (27 Temmuz 1329).
- Nejat, Edhem. "Kız Mektepleri". *Sırât-ı Müstakim*. c. VI. s. 156 (Ağustos 1327): 408-409 (Aktaran: Kurnaz, Şefika. "II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1995).
- Öztamur, Pınar. "Cumhuriyetin İlk Yıllarında Güzellik Yarışmaları ve Femenin Kadın Kimliğinin Kuruluşu". *Toplumsal Tarih Dergisi*. s. 99 (2002): 47 (Aktaran: Bulut, Ayça. "Kemalist Dönem Toplumsal Cinsiyet Politikası ve Kadın Hareketi Çerçevesinde Sabiha Sertel Üzerine Bir İnceleme". Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002).

- Parsons, James. "Emerging from the Shadows: Fanny Mendelssohn and Clara Schumann". *Opus* 2. 1986.
- Pasler, Jan. "Some Thoughts on Susan McClary's 'Feminine Endings'". *Perspectives in New Music* 30. no:2 (Yaz 1992): 202-5 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Rexroat, C., C. Shehan. "The Family Life Cycle And Spouses Time İn Housevork". *Journal Of Marriage and The Family* (November 1987): 49, 737 – 750 (Aktaran: Ersöz, Aysel Günindi. "Cinsiyet Rollerine İlişkin Beklenti, Tutum, Davranışlar Ve Eşler Arası Sorumluluk Paylaşımı (Kamu'da Çalışan Yönetici Kadınlar Örneği)". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997).
- Rorem, Ned. "Ladies' Music". *Critical Affairs: A Composer's Journal* (New York: George Braziller, 1970): 109-110 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Rosenberg, Miriam. "The Biologic Basis for Sex Role Stereotypes". *Contemporary Psychoanalysis* 9 (Mayıs 1973): 376 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Rubin-Rabson, Grace. "Why Haven't Women Become Great Composers". *High Fidelity/Musical America* 23. no:2 (Şubat 1973): 47-50 (Aktaran: Greene, Kimberly. "The Effects of German Gender Essentialism on the Musical Production of Nineteenth-Century Women Composers". Yüksek Lisans Tezi. Faculty of California State University, 2007).
- Sadık, Necmeddin. "Terbiye Meselesi ve Genç Kızların Terbiyesi". *Yeni Mecmua*. c. 1. s. 1 (12 Temmuz 1917): 15-16 (Aktaran: Kurnaz, Şefika. "II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1995).
- Sams, Eric. "Eduard Hanslick, 1825-1904: The Perfect Anti-Wagnerite". *Musical Times* 116 (Ekim 1975): 867-68 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Sanday, Peggy R. "Margaret Mead's View of Sex Roles İn Her Own and Other Societies" *American Antropologist*, vol. 82, nov. 2 (1980): 340 - 348'den aktaran Ersöz, *age*, 33.
- Sandberg, D. ve Diğerleri. "The Influence of Individual and Family Chracteristics Upon Career Aspirations of Girls During Childhoöd and Adolescence". *Sex Roles*. vol. 16. nos. il/12 (1987): 649-668 (Aktaran: Ersöz, Aysel Günindi. "Cinsiyet Rollerine İlişkin Beklenti, Tutum, Davranışlar Ve Eşler Arası

Sorumluluk Paylaşımı (Kamu'da Çalışan Yönetici Kadınlar Örneği)". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997).

Schumann, Robert. "Frauenliebe und Leben für Singstimme und Klavier. Acht Lieder nach Adelbart von Chamisso". *Opus 42* (1840). (Aktaran: Greene, Kimberly. "The Effects of German Gender Essentialism on the Musical Production of Nineteenth-Century Women Composers". Yüksek Lisans Tezi. Faculty of California State University, 2007).

Schutz, Alfred. "Mozart and the Philosophers". *Social Research* 23. no. 2 (Yaz 1956):.

Scmalfeldt, Janet. "On Keeping the Score". *Music Theory Online* 4:2 (1998). (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).

Smythe, Barbara. "Troubadour Songs". *Music and Letters*. c. 2 (1921): 263 – 273 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).

Solie, Ruth A. "Music to Our Ears". *Women's Review of Books* 3. no. 9 (Haziran 1986).

_____. "What Do Feminists Want? A Reply to van den Toorn". *Journal of Musicology* 9. no:4 (Sonbahar 1991): 399–411 (Aktaran: Greene, Kimberly. "The Effects of German Gender Essentialism on the Musical Production of Nineteenth-Century Women Composers". Yüksek Lisans Tezi. Faculty of California State University, 2007).

Sutro, Florence. "Woman's Work in Music". *Vocalist* 8 (Mayıs 1894). (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).

_____. "Woman's Work in Music". *Musician* 7 (Mayıs 1902):186 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).

Teachout, Terry. "Modernism with a Smile". *Commentary* 105:4 (4 Nisan 1998): 49 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).

Tekeli, Şirin. "1980'lerde Türkiye'de Kadınların Kurtuluşu Hareketinin Gelişmesi". *Birikim*. s. 3 (Temmuz 1989-b): 34–41.

Tick, Judith. "Women as Professional Musicians in the United States, 1870 – 1900". *Anuario Interamericano de Investigacion Musical*. vol. 9 (1973): 95 – 133

- (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- _____. "Women as Professional Musicians in the United States, 1870–1900". *Yearbook for Inter-American Musical Research* 9 (1973): 111 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Toorn, Pieter van den. "Politics, Feminism, and Contemporary Music Theory". *Journal of Musicology* 9. no:3 (Yaz 1991): 275–99 (Aktaran: Greene, Kimberly. "The Effects of German Gender Essentialism on the Musical Production of Nineteenth-Century Women Composers". Yüksek Lisans Tezi. Faculty of California State University, 2007).
- Tuthill, Burnet C. "H.H.A.Beach". *Musical Quarterly*. s. 26 (1940): 297 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. "Osmanlılar Zamanında Sarayda Mûsikî Hayatı". *Belleten*. c. XII (Ocak 1977): 161, 79–114.
- Webb, Christine. "Feminist Research: Definitions, Methodology, Methods and Evaluation". *Journal of Advanced Nursing* 18 (1993).
- White, Barbara. "Feminine Endings, Feminist Beginnings". *Sojourner* (Ağustos 1991): 32-33 (Aktaran: Scott, Marilyn. "Too Good to Ignore: The Work of Canadian. Women Composers". Yüksek Lisans Tezi. University of Toronto, 1996).
- Woodard, Kathryn. "Music in the Imperial Harem and the Life of Ottoman Composer Leyla Saz (1850-1936)". *IJWM*. vol. 10. no. 1 (2004)..
- Woodford, Paul G. "Music, Reason, Democracy, and the Construction of Gender". *Journal of Aesthetic Education* 35. no: 3 (Sonbahar 2001):73–86 (Aktaran: Greene, Kimberly. "The Effects of German Gender Essentialism on the Musical Production of Nineteenth-Century Women Composers". Yüksek Lisans Tezi. Faculty of California State University, 2007).
- "Kızlarımızı Okutalım". *Halka Doğru*. s. 18 (8 Ağustos 1329): 130–141 (Aktaran: Kurnaz, Şefika. "II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1995).
- Zihni, Mehmet Ali. "Terbiye-i Nisvân". *Rûbâb*. c. 11. s. 58 (2 Mayıs 1329): 238-240 (Aktaran: Kurnaz, Şefika. "II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1995).

ELEKTRONİK ORTAM

Bakış, Ozan, Haluk Levent, Ahmet İnel, Sezgin Polat. “Türkiye’de Eğitime Erişimin Belirleyicileri”. Türkiye’de Eğitimde Eşitliğin Geliştirilmesi için Verilere Dayalı Savunu Projesi. <http://www.erg.sabanciuniv.edu/> [2009].

Blunden, Andy. “PostStructuralism”. <http://home.pacific.net.ua/-andy/works/foucault.htm> [21. 04. 2006] (Aktaran: Grant, Margaret Jean. “A Feminist Analysis of Francis Poulenc’s Sonata for Oboe and Piano”. Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).

Gauntlett, David. . <http://www.theory.org.uk/ctr-butl.htm> [21. 04. 2006] (Aktaran: Grant, Margaret Jean. “A Feminist Analysis of Francis Poulenc’s Sonata for Oboe and Piano”. Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).

Kallberg, Jeffrey. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music>.

Klages, Mary. “Online konferans, University of Colorado, Boulder. Son güncelleme, 8 Ekim 2001”. www.colorado.edu/English/ENGL2012Klages/lacan.html [19. 04. 2006] (Aktaran: Grant, Margaret Jean. “A Feminist Analysis of Francis Poulenc’s Sonata for Oboe and Piano”. Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).

McCreless, Patrick. “Music Theory and Historical Awareness”. *Music Theory Online (MTO)*, (Ağustos, 2000). <http://mto.societymusictheory.org/issues/issues.html> [21. 04. 2006] (Aktaran: Grant, Margaret Jean. “A Feminist Analysis of Francis Poulenc’s Sonata for Oboe and Piano”. Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).

Schmalfeldt, Janet. “On Keeping the Score”. *Music Theory Online* 4:2 (1998). http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.98.4.2.schmalfeldt_frames.html [25. 04. 2006] (Aktaran: Grant, Margaret Jean. “A Feminist Analysis of Francis Poulenc’s Sonata for Oboe and Piano”. Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).

Tick, Judith. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music>

Uçan, Ali. “Geçmişten Günümüze - Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü”. <http://www.beethovenlives.net/index.asp?ID=431>.

A Vindication of the Rights of the Woman with Strictures on Political and Moral Subjects. Boston: Peter Edes, 1792; New York: Bartleby.com, 1999. www.bartleby.com/144/ [21 Nisan 2006/05.01.2009] (Aktaran: Grant, Margaret Jean. “A Feminist Analysis of Francis Poulenc’s Sonata for Oboe and Piano”. Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).

KİTAPLAR

- Ağduk – Gevrek, Meltem. "Cumhuriyet'in Asil Kızlarından '90'lann Türk Kızlarına...! (1990'larda Bir Türk Kızı: Tansu Çiller)". *Vatan Millet Kadınlar*. ed. A.G. Altınay. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000: 287 (Aktaran: Bulut, Ayça. "Kemalist Dönem Toplumsal Cinsiyet Politikası ve Kadın Hareketi Çerçevesinde Sabiha Sertel Üzerine Bir İnceleme". Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002).
- Akkutay, Ülker. *Enderun Mektebi*. Ankara: Gazi Üniversitesi, 1984.
- Aksoy, Bülent. "Osmanlı Mûsikî Geleneğinde Kadın". *Osmanlı Ansiklopedisi*. c. 10. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999: 789.
- _____. *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Mûsikîsi*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1994.
- Akyüz, Yahya. *Türk Eğitim Tarihi*. Ankara: 1982 (Aktaran: Kurnaz, Şefika. "II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1995).
- Alaner, Bülent. "Osmanlı İmparatorluğu'nda Çoksesli Müziğin Gelişimi". *Türkler Ansiklopedisi*. c. ?. Cumhuriyet. 458–461, 458–464.
- Albert. "Amalia Anna". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 1. sütun 486 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Albisetti, James. "Women and the Professions in Imperial Germany". *German Women in the Eighteenth and Nineteenth Centuries: A Social and Literary History*. ed. Joeres, Ruth Ellen B., Mary Jo Maynes. Bloomington: Indiana University Press, 1986: 94-109.
- Ali Ufki Bey. *Albertus Bobovius ya da Santuri Ali Ufki Bey'in Anıları Topkapı Sarayı'nda Yaşam*. çev. Ali Berktaş. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2002.
- Allan, Jean Mary. "Lady Grace Maxwell Wallace". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 14. sütun 163 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- _____. "Maude Valerie White". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 14. sütun 551 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Allen, Warren Dwight. *Philosophies of Music History: A Study of General Histories of Music*. New York: Dover, 1962 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The

- Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Ammer, Christine. *Unsung: A History of Women in American Music*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1980.
- Anderson, Bonnie S., Zinsser, Judith P. *A History of Their Own: Women in Europe from Prehistory to the Present*. New York: Harper & Row, 1989.
- Annadale, Charles. *The Large-Type Concise English Dictionary*. Glosgow: Blackie and Son Limited, 1925.
- Annegarn, Alf. "Catharina van Rennes". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 11. sütün 295 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Anonim. "From the Scholia enchiriadis". *Source Readings in Music History*. c. 1: *Antiquity and the Middle Ages*. bs. Oliver Strunk. New York: Norton, 1965: 126 – 38 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Aracı, Emre. *Donizetti Paşa - Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Archer, John, Lloyd, Barbara. *Sex and Gender*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1985.
- Arıkan, Saadet. *Ve Hep Birlikte Koştuk: İkd 1975–1980*. Ankara: Açı Yayıncılık, 1996 (Aktaran: Apak, Meral. "1980–90 Arası Türkiye'de Kadın Hareketinin Gelişim Süreci ve 2000'lere Yansıması: Farklılıklar, Tartışmalar, Ayrışmalar". Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004).
- Attallah, Naim. *Women*. London and New York: Quartet Books, 1987.
- Bardwick, Judith M., Douvan, Elizabeth. "Ambivalence: The Socialization of Women" *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. ed. Vivian Gornick, Barbara K. Moran. New York and Scarborough, Ont.: Mentor, 1971.
- Barth, Von Pudentiana, M. Immaculata Ritscher, Joseph Schmidt-Görg. *Lieder von Hildegard von Bingen*. Salzburg: 1969 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Bartley, Paula. *Votes for Women, 1860 – 1928*. Londra: Hodder and Stoughton Educational, 1998 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and

- Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Battersby, Christine. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
- Baym, Nina. *Women's Fiction*. Ithaca: Cornell Universtiy Press, 1978 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Beach, Mrs. H. H. A. "Woman's Work in Music, A Letter from Mrs. H. H. A. Beach". *Etude*. 1898.
- Beasley, Chris. *What is feminism? An Introduction to Feminis Theory*. Londra, İngiltere, Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 1999 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- Beck, Clive. "Postmodernism, Pedagogy, and Philosophy of Education". Presidential Address of the Philosophy of Education Society Annual Meeting, 19-22 Mart 1993, New Orleans.
- Becker, Leonard Jr., Clair Gustafson. *Encounter With Sociology: Proje*. Berkeley: The Glengarry Presss, 1968.
- Benedict, Ruth. *Pattern of Culture*. New York: Houghton Mıfflın, 1959 (Aktaran: Ersöz, Aysel Günindi. "Cinsiyet Rollerine İlişkin Beklenti, Tutum, Davranışlar Ve Eşler Arası Sorumluluk Paylaşımı (Kamu'da Çalışan Yönetici Kadınlar Örneği)". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997).
- Berkes, Niyazi. *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. İstanbul: 1978 (Aktaran: Kurnaz, Şefika. "II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1995).
- Berktaş, Fatmagül. "Cumhuriyetin 75 Yıllık Serüvenine Kadınlar Açısından Bakmak". *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*. ed. A. Berktaş Hacımırzaoğlu. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998: 1 (Aktaran: Bulut, Ayça. "Kemalist Dönem Toplumsal Cinsiyet Politikası ve Kadın Hareketi Çerçevesinde Sabiha Sertel Üzerine Bir İnceleme". Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002).
- _____. "Osmanlı'dan Cumhuriyete Feminizm". *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Ansiklopedisi*. c. I. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001: 348–359 (Aktaran: Apak, Meral. "1980–90 Arası Türkiye'de Kadın Hareketinin Gelişim Süreci ve 2000'lere Yansıması: Farklılıklar, Tartışmalar, Ayrışmalar". Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004).

- Bernstein, Jane A. "Shout, Shout, Up with Your Song!" Dame Ethel Smyth and the Changing Role of the British Woman Composer". *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. ed. Jane Bowers, Judith Tick. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986.
- Beşiroğlu, Şefika Şehvar. "Osmanlı Musikisi ve Kadın". *Türkler Ansiklopedisi*. c. 12. 2002: 454-463.
- Bloch, Ernst. "On the Mathematical and Dialectical Character of Music". *Essays on the Philosophy of Music*. çev. Peter Palmer. Cambridge: Cambridge University Press, 1985 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Block, Adrienne Fried, Carol, Neuls-Bates. *Women in American Music: A Bibliography of Music and Literature*. Westport, Conn, London: Greenwood Press, 1979.
- Block, Adrienne Fried. "Amy Marcy Beach (1867-1944)". *In Historical Anthology of Music by Women*. ed. James R. Briscoe. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- Bogdan, Robert C., Sari Knosf Biklen. *Qualitative Research for Education: An Introduction to Theory and Methods*. Boston: Allyn and Bacon, 1992 (Aktaran: Scott, Marilyn. "Too Good to Ignore: The Work of Canadian Women Composers". Yüksek Lisans Tezi. University of Toronto, 1996).
- Booth, Alison. "Biographical Criticism and the 'Great' Man of Letters: The Example of George Eliot and Virginia Woolf". *Contesting the Subject: Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*". ed. William H. Epstein. West Lafayette: Purdue University Press, 1993: 95 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Bora, Aksu. *Kadınların Sınıfı*. İstanbul: İletişim, 2005.
- Bowen, Stella. *Drawn from Life, Reminiscences*. Londra: 1941 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Bowers, Jane, Judith Tick. *Women Making Music: The Western Art Tradition 1150-1950*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Bowers, Jane. "Lombardini Sirmen, Maddalena Laura". *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. bs (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).

- _____. *Women Composers: Music Through the Ages*. New York: G. K. Hall, 1996 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Brahms, Johannes. *Complete Symphonies in Full Orchestral Score*. bs. Hans Gal. Londra ve Toronto: Dover, 1974 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- Briscoe, James R. *Historical Anthology of Music by Women*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- Brizendine, Louann. *The Female Brain*. New York: Broadway Books, 2006 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Brown, Calvin. *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. Athens: University of Georgia Press, 1948 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Brunt, Rosalind, Caroline Rowan. *Feminism, Culture and Politics*. London: Lawrence and Wishart, 1982.
- Buchner, Edward Franklin. *Introduction to The Educational Theory of Immanuel Kant, by Immanuel Kant*. Philadelphia: J. B. Lippincott, 1904; New York: AMS Press, 1971.
- Burgh, A. *Anecdotes of Music, Historical and Biographical, in a Series of Letters from a Gentleman to his Daughter*. Londra: 1814 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- _____. *Music in the Western World: A History in Documents*. bs. Piero Weiss, Richard Taruskin. New York: Schirmer Books, 1984 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Burnham, Scott. "A. B. Marx and the Gendering of Sonata Form". *Music Theory and the Age of Romanticism*. bs. Ian Bent. Cambridge: Cambridge University Press, 1996 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- Burton, Richard D. E. *Francis Poulenc*. Bath, İngiltere: Absolute Press, 2002 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).

- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- Byrne, Lorraine. *Schubert's Goethe's Settings*. Burlington: Ashgate, 2003 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Çağatay, Nilüfer, Soysal Nuhoglu. *Uluslaşma Süreci ve Feminizm Üzerine Karşılaştırmalı Düşünceler, 1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*. haz. Şirin Tekeli. İstanbul: İletişim Yayınları, 1990 (Aktaran: Kökalan, Füsun. "1980 Sonrası Türkiye'de Kadın Çalışmaları". Yüksek Lisans Tezi. Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. 2002).
- Çakır, Serpil. "II. Meşrutiyet Devri Kadınların Aile Arayışı". *Sosyo- Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi*. c. 1. Ankara: T.C Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, 1992: 239.
- _____. *Osmanlı Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis Yayınları, 1994.
- Calvocoressi, M. D. *The Principles and the Methods of Musical Criticism*. London: Oxford University Press, 1931.
- Campe, Johann. *Vaterliche Rat für Maine Tochter*. Braunschweig: Schulbuchhandlung, 1789.
- Cavicchi, Adriano. "Aleott". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 15. sütun 130 – 131 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Cebeci, S. *Bilimsel Araştırma ve Yazma Teknikleri*. 2. bs. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım Ltd. Şti, 2002, 7.
- Cemalcılar, Ali. *İletişim Sanatı Olarak Müziğin Öğretim ve Eğitim Ortamlarındaki Kuramsal Yapısı ve Yaygın Eğitimde Bir Model Çalışması*. no: 280. Eskişehir: A.Ö.F. Yayınları, 1988 (Aktaran: Tunçdemir, İlknur. "Çoksesli Müzik Alanındaki Kadın Devlet Sanatçılarımız". Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996).
- Chailley, Jacques. "Nadia Boulanger". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 15. sütun 1005 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Chicago, Judy. *The Dinner Party: A Symbol of Our Heritage*. Garden City: N.Y.: Anchor Books, 1979 (Aktaran: Scott, Marilyn. "Too Good to Ignore: The Work

of Canadian. Women Composers". Yüksek Lisans Tezi. University of Toronto, 1996).

_____. *The Dinner Party: The 39 Women*. Toronto: Margaret Frazer Publisher, 1982.

Chimènes, Myriam. "Poulenc and His Patrons". *Francis Poulenc: Music, Art and Literature*, 9 – 47. bs. Sidney Buckland, Myriam Chimenes. Aldershot, Brookfield, VT: Ashgate, 1999: 194 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).

Chua, Daniel K. L. *Absolute Music and the Construction of Meaning*. YER: Cambridge University Pres, 1999 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).

Çitçi, Oya. *Kadın Sorunu ve Türkiye'de Kamu Görevlisi Kadınlar*. Ankara: Sevinç Matbaası, 1982 (Aktaran: Ersöz, Aysel Günindi. "Cinsiyet Rollerine İlişkin Beklenti, Tutum, Davranışlar Ve Eşler Arası Sorumluluk Paylaşımı (Kamu'da Çalışan Yönetici Kadınlar Örneği)". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997).

Citron, Marcia J. "Mendelssohn Bertholdy Hensel, Fanny (Cacilie)". *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. bs (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).

_____. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Mass.: Cambridge University Presss, 1993 (Aktaran: Scott, Marilyn. "Too Good to Ignore: The Work of Canadian. Women Composers". Yüksek Lisans Tezi. University of Toronto, 1996).

_____. *Cecile Chaminade: A Bio-Bibliography*. Westport: Greenwood Press, 1988 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).

_____. *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*. ed. Marcia Citron. çev. Marcia Citron. New York: Pendragon Press, 1987 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).

Cixous, Hélène. "The Laugh of Medusa". *New French Feminism*. ed. Elaine Marks, Isabelle de Courtivron. New York: Schocken, 1981: 256 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).

- Clément, Felix, Pierre Larousse. *Dictionnaire des Opéras*. Paris: 1905 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Clercx-Lejeune, Suzanne. "Suzanne Clercx-Lejeune". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 2. sütun 1503 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Code, Lorraine. *What Can She Know: Feminist Theory and the Construction of Knowledge*. Ithaca, N.Y.: Corell University Presss, 1992 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- Cohen, Aaron I. *International Encyclopedia of Women Composers*. New York, London: Books and Music (USA) Inc., 1987.
- Connel, Robert William. *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. çev. C. Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 1998.
- Cook, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. London: Dent, 1989.
- Cook, Susan, C. Judy S. Tsou. *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*. Urbana: University of Illinois Presss, 1994 (Aktaran: Scott, Marilyn. "Too Good to Ignore: The Work of Canadian. Women Composers". Yüksek Lisans Tezi. University of Toronto, 1996).
- Copland, Aaron. *Copland on Music*. New York: Norton, 1963 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- _____. *Music and Imagination*. Cambridge: Harvard University Pres, 1979 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Cornell, R. W. *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. Oxford: Polity Presss, 1987.
- Cotte, Roger. "Alexandrine Sophie Goury de Champgrand Bawr". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 15. sütun 576 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- _____. "Augusta Holmes". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. VI. sütun 648 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).

- Cudworth, Charles. "Maria Hester Parke". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 10. sütün 805 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Cusick, Suzanne G. "Of Women, Music and Power: A Model from Seicento Florence". *Musicology and Difference*. 281 – 304 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- Dahlhaus, Carl. *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. çev. Mary Whittall. Berkeley: University of California Press, 1989.
- _____. *Klassische und romantische Musikästhetik*. Cologne: Laaber Verlag, 1988 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- _____. *Musikästhetik*. Cologne: Hans Gerig Verlag, 1967 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- _____. *Nineteenth-Century Music*. çev. J.Bradford Robinson. Berkeley, Los Angeles, Londra: University of California Pres, 1989 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- Dale, Kathleen. "Marion Scott". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 12. sütün 433 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Daniel, Keith. *Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style*. Ann Arbor, MI: UMI Research Pres, 1982 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- Daniels, Mabel. "Fighting Generalizations about Women". *An American Girl in Munich*. 219 – 22 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Davidson, Laurie, Laura Kramer Gordon. *The Sociology of Gender*. Chicago: Rand McNally, 1979.
- de Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. çev. H.M. Parshley. New York: Vintage Boks, 1974 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis

- Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- de Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- Derrida, Jacques. *Genese et structure*. The Hague: Mouton, 1964 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- _____. *L'Ecriture et la difference*. Paris: Minuet, 1967 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Devlet Planlama Teşkilatı. *Türk Aile Yapısı Araştırması*. Ankara: 1993 (Aktaran: Ersöz, Aysel Günindi. "Cinsiyet Rollerine İlişkin Beklenti, Tutum, Davranışlar Ve Eşler Arası Sorumluluk Paylaşımı (Kamu'da Çalışan Yönetici Kadınlar Örneği)". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997).
- Diamond, Beverley, Robert Witmer. *Canadian Music: Issues of Hegemony and Identity*. Toronto: Canadian Scholars' Press Inc., 1994 (Aktaran: Scott, Marilyn. "Too Good to Ignore: The Work of Canadian Women Composers". Yüksek Lisans Tezi. University of Toronto, 1996).
- Dinçer, Mehmet Alper, Gökçe Uysal Kolaşın. "Türkiye'de Öğrenci Başarısında Eşitsizliğin Belirleyicileri". Türkiye'de Eğitimde Eşitliğin Geliştirilmesi için Verilere Dayalı Savunu Projesi, 2009.
- Djuric-Klajn, Stana. "Ljubica Maric". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 8. sütun 1651 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Doğramacı, Emel. *Türkiye'de Kadın Hakları*. Ankara: 1982 (Aktaran: Hoş, Hüsnüye. "Türk Kadını ve Cumhuriyet Dönemi Kadın Hakları". Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 2001).
- D'ohsson. *18. yy Türkiye'sinde Örf ve Adetler*. İstanbul: Tercüman Yayınları, y. t. y 197? (Aktaran: Beşiroğlu, Şefika Şehvar. "Osmanlı Musikisi ve Kadın". *Türkler Ansiklopedisi*. c. 12. 2002: 454-455).
- Dotterer, Ronald, Susan Bowers. *Gender, Culture and the Arts: Women, the Arts and Society*. Selinsgrove, Pa.: Susquehanna University Press, 1993.
- Drinker, Sophie. *Music and Women: The Story of Women in Their Relation to Music*. Washington, D.C.: Zenger Publishing, 1948.

- Dronke, Peter. *Poetic Individuality in the Middle Ages*. Oxford: 1970 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- _____. *The Medieval Lyris*. Londra: 1968 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Durakbaşı, Ayşe. *Halide Edip Türk Modernleşmesi ve Feminizm*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000 (Aktaran: Bulut, Ayça. "Kemalist Dönem Toplumsal Cinsiyet Politikası ve Kadın Hareketi Çerçevesinde Sabiha Sertel Üzerine Bir İnceleme". Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002).
- Eckenstein, Lina. *Woman under Monasticism*. Londra: 1896 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Edmonds, J. A. *Lyra Graeca*. Londra, N.Y: 1922 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Einstein, Alfred. *Music in the Romantic Era: A History of Musical Thought in the Nineteenth Century*. New York: Norton, 1947.
- Eitner, Robert. *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten*. Leipzig: 1898 – 1904 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Elson, Arthur. *Woman's Work in Music*. Boston: L.C.Page, 1903 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Elson, Lewis C. *The History of American Music*. New York: Burt Franklin, 1971 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Ely, Margot. *Doing Qualitative Research: Circles within Circles*. London: The Falmer Press, 1991 (Aktaran: Scott, Marilyn. "Too Good to Ignore: The Work of Canadian. Women Composers". Yüksek Lisans Tezi. University of Toronto, 1996).
- Engelbrecht, Christiane. "Marie Lipsius". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 8. sütun 932 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Enginün, İnci. *Halide Edib'in Eselerinde Doğu-Batı Meselesi*. İstanbul: 1978.

_____. "Feminizm". Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi. c. III. İstanbul: 1979: 186.

England, P., G. Farkas. *Households, Employment, And Gender A Social, Economic and Demographic Issues*. New York: Aldine Publishing Company, 1986 (Aktaran: Ersöz, Aysel Günindi. "Cinsiyet Rollerine İlişkin Beklenti, Tutum, Davranışlar Ve Eşler Arası Sorumluluk Paylaşımı (Kamu'da Çalışan Yönetici Kadınlar Örneği)". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997).

Euclid, Nicomachus. "Pythagoras Through Euclid and Nicomachus". *Music Through Sources and Documents*. ed. Ruth Halle Rowen. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1979.

Fausto-Sterling, Anne. *Myths of Gender: Biological Myths about Women and Men*. New York: Basic Books, 1985.

Ferchault, Guy. "Hortense Parent". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 10. sütun 746 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).

Finn, Geraldine, Angela Miles. *Feminism in Canada: From Presssure to Politics*. Montreal: Black Rose Books, 1982.

Firestone, Shulamith. *The Dialectic of Sex: The Case For Feminist Revolution*. New York: Quill William Morrow, 1970.

Fiske, J. *Introduction to Communication Studies*. Methuen, London: 1982.

Ford, Clifford. *Canada's Music: A Historical Survey*. Agincourt, Ontario: GLC Publishers, 1982.

Frafft-Ebing, R. Von. *Psychopathia Sexualis (1886)*. çev. Franklin S. Klaf. New York: Bell, 1965 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).

Franklin, Sarah, Celia Lucy, Jackie Stacey. *Off-Centre: Feminism and Cultural Studies*. London: Harper Collins Academic, 1991.

Fremio, Marcel. "Germaine Tailleferre". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 13. sütun 62 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).

Fromm, Paul. "Creative Women in Music: A Historical Perspective". *A Life for New Music: Selected Papers of Paul Fromm*. bs. David Gable, Christoph Wolff. Cambridge, Mass.: Harvard University Pres, 1988: 46-48 (Aktaran: Gates,

- Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Fuchs, Arno. "Gisela Hernandez-Gonzalo", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 6. sütün 242 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Fuss, Diana. *Essentially Speaking: Feminism, Nature & Difference*. New York, Londra: Routledge, 1989 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- Gamble, Sarah. *The Routledge Critical Dictionary of Feminism and Postfeminism*. New York: Routledge, 2000 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- Garbelotto, Antonio. "Bergamolu Cornelia Calegari". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 15. sütün 1251 – 54 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Gardner, Howard. *Frames of Mind: the Theory of Multiple Intelligence*. New York: Basic Boks, 1985 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- _____. *Sanat, Zeka ve Beyin: Yaratıcılıkta Kavramsal Yaklaşım*. New York: Basic Books, 1982 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Gay, Peter. *The Enlightenment, An Interpretation*. N.Y.: 1969 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Gazimihal, M. Ragıp. *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1961.
- _____. *Türk Askeri Müzikaları Tarihi*. İstanbul: Maarif Basımevi, 1955.
- _____. *Türkiye Avrupa Musiki Münasebetleri 1600–1875*. c. I. İstanbul: Numune Mat., 1939.
- Gerig, Reginald. *Famous Pianists and Their Technique*. Washington, New York: Robert B. Luce, 1974.
- Ghisi. "Francesca Caccini". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 2. 609–612 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five

- Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Giegling, Franz. "Isabella Leonarda". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 8. 633-634 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Gilbert, Sandra, Susan Grubar. *The Madwoman in The Attic*. New Haven: Yale University Press, 1979 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Glazer, Penina Migdal, Miriam Slater. *Unequal Colleagues: The Entrance of Women into the Professions, 1890-1940*. New Brunswick: N.J.: Rutgers University Press, 1987 (Aktaran: Scott, Marilyn. "Too Good to Ignore: The Work of Canadian. Women Composers". Yüksek Lisans Tezi. University of Toronto, 1996).
- Glesne, Corrine, Alan Peshkin. *Becoming Qualitative Researchers: An Introduction*. N.Y.: White Plains, Longman Publishing Group, 1992 (Aktaran: Scott, Marilyn. "Too Good to Ignore: The Work of Canadian. Women Composers". Yüksek Lisans Tezi. University of Toronto, 1996).
- Goethe, Johann von. *Faust: Der Tragödie erster Teil*. Tübingen: J.G. Cotta'schen Buchhandlung, 1808 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Gökalp, Ziya. "Makaleler-X".. haz. Şevket Beysanoğlu. İstanbul: YAYINEVİ, 1980: 66 (Aktaran: Kurnaz, Şefika. "II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1995).
- _____. "Türkçülüğün Esasları". haz. Mehmet Kaplan. İstanbul:, 1976: 158-163 (Aktaran: Kurnaz, Şefika. "II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1995).
- _____. "Yeni Türkiye'nin Hedefleri".. İstanbul:, Hikmet Tanyu'nun incelemesiyle, 1974: 33-41 (Aktaran: Kurnaz, Şefika. "II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1995).
- Gökşen, Fatoş, Zeynep Cemalcılar, Can Fuat Gürlesel. "Türkiye'de İlköğretim Okullarında Okulu Terk ve İzlenmesi ile Önlenmesine Yönelik Politikalar Çalışması Yönetici Özeti".
- Göle, Nilüfer. *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

- Gorell, Lorraine. *The Nineteenth-Century Lied*. Portland: Amadeus Press, 1993 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Graf, Max. *Composer and Critic: Two Hundred Years of Musical Criticism*. New York: W.W. Norton & Co., 1946.
- Greenglas, Esther R. *A World of Difference: Gender Roles in Perspective*. Toronto, New York: John Wiley & Sons, 1982 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Greer, Germaine. *The Obstacle Race: the Fortunes of Women Painters and Their Work*. Londra: Picador, 1981 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Gribenski, Jean. "Nanine Paris Chevé, Charlotte-Françoise-Hortense Parent, Mathilde de Castrone Marchesi Marie Trautmann Jäell". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 15. sütün 1436 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Groh, Jan Bell. *Evening the Score*. Fayetteville: University of Arkansas Press, 1991.
- Grout, Donald J. *A History of Western Music*. New York: Norton, 1980 (Aktaran: Scott, Marilyn. "Too Good to Ignore: The Work of Canadian Women Composers". Yüksek Lisans Tezi. University of Toronto, 1996).
- _____. *A Short History of Opera*. New York: 1947 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Gurvin, Olav. "Agathe Grondahl". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 5. sütün 937 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- _____. "Pauline Hall". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 5. sütün 1358 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Hacker, Sally L. *Doing It The Hard Way: Investigations of Gender and Technology*. Boston: Unwin Hyman Inc., 1990.
- Hafner, Roland. "Würzburg'lu Catharina Bauer". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 15. sütün 568 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the

- Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Hall, Edward T. *The Silent Language*. New York: Doubleday, 1959.
- Hallmark, Rufus. *The German Lied in the 19th Century*. New York: Schirmer Boks, 1996 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Hamel, Jacques, Stephane Dufour, Dominic Fortin. "Case Study Methods". *Qualitative Research Methods Series 32*. Newbury Park, CA.: Sage Publications, 1993 (Aktaran: Scott, Marilyn. "Too Good to Ignore: The Work of Canadian. Women Composers". Yüksek Lisans Tezi. University of Toronto, 1996).
- Hanioğlu, Şükrü. *Bir Siyasal Düşünür Olarak Doktor Abdullah Cevdet ve Dönemi*. İstanbul: 1981 (Aktaran: Kurnaz, Şefika. "II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1995).
- Hanslick, Eduard. *On the Musically Beautiful*. çev. Geoffrey Paysant. Indianapolis: Hackett, 1986.
- Haraszati, Emile. "Louise Farrenc". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 3. sütun 1842 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Harman, Carter. *A Popular History of Music From Gregorian Chant to Electronic Music*. New York: Dell Publishing Co. Inc., 1969.
- Harris, Lauren Julius. "Sex Differences in Spatial Ability: Possible Environmental, Genetic, and Neurological Factors". *Assymetrical Functions of the Brain*. ed. Marcel Kimbourne. Cambridge: Cambridge University Press, 1978: 425.
- Hartnoll, Phyllis. *The Concise History of Theatre*. N.Y.: 1968 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Haydn, Franz Joseph. "An Thyrsis", *Deutscher Lieder für das Klavier*. ed. Anton Steffan. Viyana: Kurzbeck, 1782.
- Heine, Heinrich. "Lorelei". *Heimkehr II: Buch der Lieder*. Hamburg: Hoffman ve Campe, 1827.
- Helsing, Elizabeth K., Robert L.Sheets, William Veeder. "John Ruskin and 'Of Queen's Gardens'". *The Woman Question: Society and Literature in Britain and American 1837–1883*. c. 1: Defining Voices. Chicago, Londra: University of

- Chicago Pres, 1989 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Hensel, Fanny. *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*. çev. Marcia J. Citron. New York: Pendragon Press, 1987.
- Hensel, Sebastian. *Die Familie Mendelssohn (1729–1847)*. 6. bs. çev. Carl Klingeman. New York: Harper & Bros., 1881 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Herminghaouse, Patricia. "Women and the Literary Enterprise in Nineteenth-Century Germany". *German Women in the Eighteenth and Nineteenth Centuries: A Social and Literary History*. ed. Ruth Ellen B. Joeres, Mary Jo Maynes. Bloomington: Indiana University Press, 1986: 80 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Herndon, Marcia, Susanne Ziegler. *Music, Gender and Culture*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1990.
- Heyd, Uriel. *Türk Ulusçuluğunun Temelleri*. çev. Kadir Günay. Ankara: 1979.
- Hines, Melissa. *Brain Gender*. Oxford: Oxford University Press, 2004 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Hisama, Ellie M. "The Question of Climax in Ruth Crawford's String Quartet, Mvt. 3". *Concert Music, Rock and Jazz Since 1945: Essays and Analytical Studies*. Rochester NY: University of Rochester, 1995 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- _____. *Gendering Musical Modernism: The Music of Ruth Crawford [Seeger]*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- Holroyd, Michael. "Women and the Body Politic". *The Genius of Shaw: A Symposium*. ed. Michael Holroyd. London: Hodder & Stoughton, 1979: 167-83 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Hughes, Rupert. *Contemporary American Composers*. Boston: L.C. Page, 1900 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).

- Hurd, Michael. "Ethel Mary Smyth". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 12. sütun 813 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Iitti, Sara. *The Feminine in German Song*. New York: Peter Lang, 2006 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- İlyasoğlu, Evin. *71 Türk Bestecisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2007.
- İnan, Afet. *Atatürk ve Türk Kadın Haklarının Kazanılması, Tarih Boyunca Türk Kadınının Hak ve Görevleri*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1982 (Aktaran: Hoş, Hüsnüye. "Türk Kadını ve Cumhuriyet Dönemi Kadın Hakları". Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 2001).
- Irigaray, Lucy. *This Sex Which Is Not One*. çev. Catherine Porter. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- Ivry, Benjamin. *Francis Poulenc*. Londra: Phaidon Press, 1996 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- Jezic, Diane Peacock. *Women Composers: The Lost Tradition Found*. New York: Feminist Press, City University Of New York, 1994.
- Jezic, Diane, Binder, Daniel. "A Survey of College Music Textbooks: Benign Neglect of Women Composers?" *The Musical Woman: An International Perspective*. ed. Judith Lang Zaimont. New York: Greenwood Press, 1987.
- Jones, Helen. *In her own name: a history of women in South Australia*. Adelaide, Güney Avustralya: Wakefield Press, 1994 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- Kallberg, Jeffrey. "Gender". *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2.bs. c. 9. ed. Stanley Sadie. Londra: Macmillan, 2001: 645 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- Kallman, Helmut. "Barbara Pentland". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 10. sütun 1020 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).

Kallmann, Helmut, Gilles Potvin, Kenneth Winters. *Encyclopedia of Music in Canada*. Toronto: University Of Toronto Presss, 1992.

Kandiyoti, Deniz. "End Of Empire: Islam Nationalism And Women İn Turkey". *Women, Islam And The State*. ed. Deniz Kandiyoti. Londra: Mcmillan, 1991.

_____. "Kadınlarda Psiko-Sosyal Değişim Kuşaklararası Bir Karşılaştırma". *Türk Toplumunda Kadın*. der. Nermin Abadan-Unat. Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneği Yayını, 1982: 319 (Aktaran: Ersöz, Aysel Günindi. "Cinsiyet Rollerine İlişkin Beklenti, Tutum, Davranışlar Ve Eşler Arası Sorumluluk Paylaşımı (Kamu'da Çalışan Yönetici Kadınlar Örneği)". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997).

_____. *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. İstanbul: Metis Yayınları, 1997 (Aktaran: Bulut, Ayça. "Kemalist Dönem Toplumsal Cinsiyet Politikası ve Kadın Hareketi Çerçevesinde Sabiha Sertel Üzerine Bir İnceleme". Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002).

Kant, Immanuel. *Antropolgy From Pragmatic Point of View*. çev. Mary J.Gregor. The Hague: Martinus Nijhoff, 1974 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).

_____. *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*. çev. John T. Goldthwait. Berkeley, Los Angeles: University of California Pres, 1960 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).

_____. *The Educational Theory of Immanuel Kant*. çev. Edward Franklin Buchner. Philadelphia: J.B.Lippincott, 1904; yeni bs. New York: AMS Pres, 1971 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).

Karamahmutoğlu, Gülay. "Tanzimat Dönemi'nde Müzik Dönem Padişahları ve Müzik Anlayışları". *Osmanlı Ansiklopedisi*. c. 11. 634, 628–638.

Karmen, Gloria. *Hidden Music: the Life of Fanny Mendelssohn*. New York: Simon & Schuster, 1996 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).

Kendall, Alan. *Music: It's Story in the West*. London: Contact Publishers, 1980.

Kerman, Joseph. *Musicology*. London: Fontana Press/Collins, 1985.

Kiener, Helene. "Marie Trautmann Jaell". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 6. sütun 1660 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and

- Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Kindermann, Jurgan. "Emilie". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 14. sütün 1427 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Kinkel, Johanna. *Die Lorelei*. Oxford: Oxford University Press, 1838.
- Kıray, Mübeccel. *EREĞLİ: Ağır Sanayiden önce Bir Sahil Kasabası*. Ankara: İletişim Yayınları, 1964 (Aktaran: Ersöz, Aysel Günindi. "Cinsiyet Rollerine İlişkin Beklenti, Tutum, Davranışlar Ve Eşler Arası Sorumluluk Paylaşımı (Kamu'da Çalışan Yönetici Kadınlar Örneği)". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997).
- Kivi, K. Linda. *Canadian Women Making Music*. Toronto: Green Dragon Press, 1992.
- Kızıltan, Mübeccel. "Öncü Bir Kadın Yazan Fatma Aliye Hanım". *Journal Of Turkish Studies-Türklük Bilgisi Araştırmaları*. Harvard: Fahir İz Armağanı, 1990: 14, 304 (Aktaran: Kurnaz, Şefika. "II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1995).
- Knussen, Oliver. *Ruth Crawford Seeger Portrait*. Hamburg: DG 449925 – 2, 1997 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- Koçak, Cemil. "Tek Parti Yönetimi, Kemalizm ve Şeflik Sistemi: Ebedi Şef/Milli Şef". *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm*. c. 2. ed. A. İnel. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
- Koch, Heinrich Christoph. *Kurzfassstes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten*. Leipzig: J. Andre, 1807 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Kodaman, Bayram. *Abdülhamid Devri Eğitim Sistemi*. İstanbul, 1980.
- Kofman, Sarah. *The Enigma of Woman: Woman in Freud's Writings*. çev. Catherine Porter. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.
- Koray, Meryem. *Çalışma Yaşamında Kadın Gerçekleri*. İstanbul: Basisen Eğitim ve Kültür Yayınları, 1993 (Aktaran: Ersöz, Aysel Günindi. "Cinsiyet Rollerine İlişkin Beklenti, Tutum, Davranışlar Ve Eşler Arası Sorumluluk Paylaşımı (Kamu'da Çalışan Yönetici Kadınlar Örneği)". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997).

- Kosal, Vedat. "Osmanlı İmparatorluğu'nda Klasik Batı Müziği". *Osmanlı Ansiklopedisi*. c. 10. İstanbul.
- Kosal, Vedat, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Klasik Batı Müziği*, İstanbul: EKO Yay., 2002
- Koskoff, Ellen. *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. New York: Greenwood Presss, 1987 (Aktaran: Scott, Marilyn. "Too Good to Ignore: The Work of Canadian. Women Composers". Yüksek Lisans Tezi. University of Toronto, 1996).
- Krabbe, Wilhelm. "Anna Amelie". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 1. sütun 485 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Kramer, Lawrence. "The Nature and Origins of Musical Postmodernism". *Postmodern Music/Postmodern Thought* ed. Judy Lochhead, Joseph Auner. New York, Londra: Routledge, 2002: 13 – 26 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- _____. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley, Los Angeles, Londra: University of California Pres, 1995 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- Kreisig, Martin. *Schumann-Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. 5. bs. c. 1. Leipzig: 1914 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Kristeva, Julia. "The Novel as Polylogue". *Desire in Language*. çev. Leon Roudiez. New York: Columbia University Pres, 1982: 159-209 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- Kupferberg, Herbert. *The Mendelssohns, Three Generations of Genius*. N.Y.: 1972 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Lacan, Jacques. *Ecrits*. Paris: Aux Editions du Seuil, 1967 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).

Ladd, George Trumbull. "Why Women Cannot Compose". *Yale Review* 6. Temmuz 1917.

Lamb, Roberta Kay. *Including Women Composers in Music Curricula: Development of Creative Strategies for the General Music Class, Grades 5-8*. Ann Arbor: UMI., 1987.

_____. "Dissonances: Feminist Pedagogy in Music Education". *OISE Eğitim Tarihi ve Felsefesi Bölümü Projesi*. Toronto: University of Toronto, 5 Nisan 1994.

Lang, Paul H. "The Place of Musicology in the College Curriculum". *Proceedings of the Music Teachers National Association*. 1934: 147 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).

Laurence, Anya. *Women of Notes: 1,000 Women Composers Born before 1900*. New York: Richard Rosen Press, 1978 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).

Lauter, Estella. *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth Century Women*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Lavignac, Albert. *Education Musicale*. Paris: Delagrave, 1902 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).

LePage, Jane Weiner. *Women Composers, Conductors and Musicians of the Twentieth Century: Selected Biographies*. London: The Scarecrow Press, 1980.

Lesure, François. "Recuils Imprimés XVI-XVII siècles". *Répertoire International des Sources Musicales (RISM)*. c I. I. Bölüm. Münih-Duisburg: 1960: 320 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).

Lincoln, Yvonna S., Egon G. Guba. *Naturalistic Inquiry*. Newbury Park, CA.: Sage Publications, 1985 (Aktaran: Scott, Marilyn. "Too Good to Ignore: The Work of Canadian Women Composers". Yüksek Lisans Tezi. University of Toronto, 1996).

Linton, Ralph. *The Study of Man: An Introduction*. New York: Asfleton-Century-Crofts, 1964 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).

Lissa, Zofia. "Alicja Simon". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 12. sütun 710 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five

- Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- _____. "Grazyna Bacewicz". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 15. sütün 376 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- _____. "Natalia Janotha". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 6. sütün 1716 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- _____. "Tekla Badarzewska-Baronowska". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 15. sütün 398 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Liszt, Franz. *Zwanzig Ausgewählte Lieder für Gesang und Klavier*. çev. John Bernhoff. Frankfurt: C.F. Peters, 1986.
- Lloyd, Genevieve. *The Man of Reason: "Male" and "Female" in Western Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- _____. *The Man of Reason: "Male" and "Female" in Western Philosophy*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1968 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Lobe, Johann Christian. *Fliegende Blätter für Musik* 5. 1854 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Loesser, Arthur. *Men, Women and Pianos: A Social History*. New York: Simon & Schuster, 1954.
- Löwenberg, Alfred. *Annals of Opera, 1597 – 1940*. 2. bs. c. I. Cenevre: 1955 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Macarthur, Sally. *Feminist Aesthetics in Music*. Westport, CT, Londra: Greenwood Press, 2002 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).

- Maccoby, Eleanor Emmons, Carol Nagy Jacklin. *The Psychology of Sex Difference*. Stanford: Stanford University Pres, 1974 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Malm, William P. *Music Cultures of the Pasific, the Near East and Asia*. N.J.: 1967 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Marshall, Gordon. *Sosyoloji Sözlüğü*. İstanbul: Bilim Sanat Yayınları, 1999.
- Marshall, Kimberly. *Rediscovering the Muses: Women's Musical Traditions*. Boston: Northeastern University Press, 1993.
- Marx, A. B. *Die Lehre von der musikalischen Komposition*. 2. bs. c. 3. Leipzig, 1845 (Aktaran: Hepokoski, James. "Masculine-Feminine: (En)gendering Sonata Form". *Musical Times* 135. Ağustos 1994: 494) (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- Matsumoto, Akira. *Sexual Differentiation of the Brain*. Boca Raton: CRC Pres LLC, 1999 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- McClary, Susan. "Getting Down Off the Beanstalk: The Presence of Woman's Voice in Janika Vandervelde's". *Genesis II, Minnesota Composer's Forum Newsletter*. 1987: 8 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- _____. *Conventional Wisdom*. Berkeley, Los Angeles, Londra: University of California Pres, 2000 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- _____. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota, 1991 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- Mead, Margaret. *Male and Female: A Study of the Sexes in a Changing World*. New York: William Morrow, 1975, Orijinal bs. 1949 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- _____. *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*. New York: Mentor, 1950, Orijinal bs. 1935 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman

- Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Mendelssohn, Felix. *Felix Mendelssohn: A Life in Letters*. ed. Rudolf Elvers. çev. Craig Tomlinson. New York: Fromm International, 1986.
- _____. *Felix Mendelssohn: Letters*. ed. G. Selden-Goth. New York: Pantheon Books, 1945.
- _____. *Letters of Felix Mendelssohn to Ignaz and Charlotte Moscheles*. ed. Felix Moscheles. çev. Felix Moscheles. Boston: Ticknor, 1988.
- Menuhin, Yehudi, Curtis W. Davis. *The Music of Man*. Toronto: Methuen, 1979.
- Mill, John Stuart. *The Subjection of Women*. Buffalo: Prometheus Books, 1986 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Mill, John Stuart. "The Subjection of Women"(1869). *Three Essays by John Stuart Mill*. Londra: World's Classics Series, 1966.
- Miller, Hugh M., Dale Cockrell. *History of Western Music*. New York: Harper Collins Publishers, 1991.
- Millett, Kate. *Sexual Politics*. New York: Ballantine Books, 1978.
- Moers, Elen. *Literary Women*. New York: Anchor Press, 1976 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Montagu, Ashley. *The Natural Superiority of Women*. New York: Macmillan, 1968 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Munster, Robert. "Francesca Danzi Lebrun". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. VIII. sütün 420 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Narmour, Eugene. *Beyond Schenkerism: The Need for Alternatives in Music Analysis*. Chicago: University of Chicago Press, 1977.
- Naumann, Emil. *The History of Music*. çev. F.Praeger. Londra: Cassell, 1886 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Neuls-Bates, Carol. *Women in Music: An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*. New York: Harper & Row, 1982 (Aktaran: Scott,

- Marilyn. "Too Good to Ignore: The Work of Canadian. Women Composers". Yüksek Lisans Tezi. University of Toronto, 1996).
- Newcomb, Anthony. "Courtesans, Muses, or Musicians? Professional Women Musicians in Sixteenth-Century Italy". *Women Making Music*. ed. Jane Bowers, Judith Tick. Urbana: University of Illinois Press, 1987: 90-115 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Niethammer, Friedrich I. *Der Streit Philanthropismus und Humanismus in der Theorie des Erziehungs-Unterrichts unserer Zeit*. Weinheim: 1968 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Nochlin, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artists?"("Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?"). Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştirisi. ed. ve çev. Ahu Antmen. İstanbul: İletişim Yay. 2008: 119-156.
- Oakley, Ann. *Sex, Gender and Society*. London: Temple Smith, 1972 (Aktaran: Marshall, Gordon. *Sosyoloji Sözlüğü*. İstanbul: Bilim Sanat Yayınları, 1999).
- _____. *Woman's Work: The Housewife, Past and Present*. New York: Pantheon Books, 1974 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Odabaşı, Fatma. "Türk Toplum Hayatında Müziğin Yeri". *Türkler Ansiklopedisi*. s. 342: 339-345.
- Olson, Judith E. "Luise Adolpha Le Beau: Composer in Late Nineteenth-Century Germany". *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. ed. Jane Bowers, Judith Tick. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1986.
- Orledge, Robert. "Poulenc and Koechlin: 58 Lessons and a Friendship". *Francis Poulenc: Music, Art and Literature*, 9 – 47. bs. Sidney Buckland, Myriam Chimenes. Aldershot, Brookfield, VT: Ashgate, 1999: 16 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- Ortaylı, İlber. *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: 1983 (Aktaran: Kurnaz, Şefika. "II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1995).
- Özkaya, Günseli. *Tutsaklıktan Özgürlüğe Kadınların Savaşı*. İstanbul: 1970.
- Parla, Taha. *Kemalist Tek Parti İdeolojisi ve CHP'nin Altı Ok'u*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1995 (Aktaran: Bulut, Ayça. "Kemalist Dönem Toplumsal Cinsiyet

Politikası ve Kadın Hareketi Çerçevesinde Sabiha Sertel Üzerine Bir İnceleme”. Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002).

Parry, C. Hubert. *Evolution of the Art in Music*. New York: Greenwood Press, 1930.

Parsons, James. *The Cambridge Companion to the Lied*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004 (Aktaran: Green, Mildred Denby. “A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America”. D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).

Patai, Daphne, Noretta Koertge. *Professing Feminism: Cautionary Tales from the Strange World of Women’s Studies*. New York: Basic Books, 1994.

Pendle, Karin. *Women in Music: A History*. Bloomington: Indiana University Press, 1986 (Aktaran: Green, Mildred Denby. “A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America”. D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).

Pleasants, Henry. *The Musical World of Robert Schumann*. N.Y.: 1965 (Aktaran: Green, Mildred Denby. “A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America”. D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).

Poulenc, Francis. *My Friends and Myself*. çev. James Harding. Londra: Dennis Dobson, 1978 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. “A Feminist Analysis of Francis Poulenc’s Sonata for Oboe and Piano”. Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).

Raugel, Felix. “Laure Damoreau”. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 2 (Aktaran: Green, Mildred Denby. “A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America”. D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).

Raynaud, Gaston. *Bibliographie des Chansonniers Français des XIII et XIV siècle*. c. I. Paris: 1884 (Aktaran: Green, Mildred Denby. “A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America”. D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).

Redlich, Hans. “Phyllis Tate”. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 13. sütun 145 (Aktaran: Green, Mildred Denby. “A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America”. D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).

Reich, Nancy B. “Clara Schumann (1819-1896)”. *In Historical Anthology of Music by Women*. ed. James R. Briscoe. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1987: (Aktaran: Green, Mildred Denby. “A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America”. D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).

- Revesz, G. *Introduction to the Psychology of Music*. çev. G.I.C. de Courcy. Londra: Longmans, Green&Co., 1953 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Rich, Adrienne. *On Lies, Secrets and Silences: Selected Prose 1966-1978*. New York: W.W. Norton & Co., 1979 (Aktaran: Scott, Marilyn. "Too Good to Ignore: The Work of Canadian. Women Composers". Yüksek Lisans Tezi. University of Toronto, 1996).
- Rieger, Eva. " 'Dolce semplice?' On the Changing Role of Women in Music". *Feminist Aesthetics*. bs. Gisela Ecker. çev. Harriet Anderson. Londra: The Women's Press, 1985: 141 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Robert, Frederic. "Elsa Barraine". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 15. sütun 488 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Rogers, Lesley. *Sexing the Brain*. New York: Columbia University Press, 2001 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Rosenblatt, Paul C., Michael R Cunningham. "Sex Differences in Cross-Cultural Perspectives". *Exploring Sex Differences*. ed. Barbara Lloyd, John Archer. London, New York: Academic Press, 1976: 71 – 93 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Rossi, Alice. *Gender and the Life Course*. New York: Adline Publishing Co., 1985.
- Rouget, Gilbert. "Marguerite Beclard d'Harcourt". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 5. sütun 1501 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Rousseau, Jean-Jacques. *Politics and the Arts: Letter to M. d'Alembert on the Theatre*. çev. Allan Bloom. Ithaca: Cornell University Press, 1986 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- _____. *Emile*. çev. Barbara Foxley. London: Dent, 1984 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).

- Rubinstein, Anton. *A Conversation on Music*. çev. John P.Morgan. New York: C. F. Tretbar, 1892, yeni bs. New York: Da Capo, 1982 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Russell, Bertrand. *The Scientific Outlook*. London: George Allen & Unwin, 1931 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Sachs, Curt. *The Rise of Music in the Ancient World, East and West*. N.Y.: 1943.
- _____. *World History of the Dance*. N.Y.: 1937: 1.plaka (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Saint-Saens, Camile. *Harmonie et mélodie*. 3. bs. Paris: Calmann Levy, 1885 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Sartori, Claudio. "Barbara Strozzi". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 12 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- _____. "Mezari". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 9. sütün 261. 1949 – 1973 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- _____. *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*. Firenze:1952 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Say, Ahmet. *Türkiye'nin Müzik Atlası*. İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat Yayınları, 1998.
- Sayers, Janet. *Sexual Contradictions: Psychology, Psychoanalysis, and Feminism*. Londra, New York: Tavistock Publications, 1986 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Saz, Leyla. *Anılar (19.yy'da Saray Haremi)*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları, 2000.
- Scher, Steven Paul. *Literatur und Musik: Ein Handbuch sur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1984 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).

- _____. *Musik and Text*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Scherr, Johannes. *Ein weltgeschichtliche Drama*. Leipzig: 1875 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Schmidt, Carl B. *Entrancing Muse: A Documented Biography of Francis Poulenc*. Hillsdale, NY: Pendragon Pres, 2001 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- Schonberg, Harold C. *The Great Pianists*. New York: Simon & Schuster, 1987.
- _____. *The Lives of the Great Composers*. New York: W.W. Norton & Co., 1981.
- Schopenhauer, Arthur. "On Women". *Essays and Aphorisms*. çev. R. J. Hollingdale. Harmondsworth: Penguin Books, 1981: 83 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- _____. *The World as Will and Representation*. çev. E. F. Payne. New York: Dover, 1969 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Schumann, Clara Wieck. "*Lorelei*" *Samtliche Lieder für Singstimme und Klavier*. ed. Joachim Draheim, Brigitte Höft. c. 2. Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 1992 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Scott, Joan Wallach. *Gender and the Politics of History*. New York: Columbia University Pres, 1999 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- Seashore, Carl E. "Why No Great Women Composers?". *In Search of Beauty in Music: A Scientific Approach to Musical Esthetics*. New York: The Ronald Press, 1947: 363 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Seeger, Crawford. *String Quartet, The Composers Quartet*. Nonesuch: LP H-71280, 1973 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).

- Şeker, Mehmet. *Gelibolulu Mustafa Âli ve Mevâ'idü'n Nefais fî Kavâ'idü'l Mecalıs*. Ankara: TTK Yayınları, 1997 (Aktaran: Beşiroğlu, Şefika Şehvar. "Osmanlı Musikisi ve Kadın". *Türkler Ansiklopedisi*. c. 12. 2002: 458).
- Şerifsoy, Selda. "Aile ve Kemalist Modernizasyon Projesi, 1928–1950". *Vatan Millet Kadınlar*. ed. A. G. Altınay. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000: 164 (Aktaran: Bulut, Ayça. "Kemalist Dönem Toplumsal Cinsiyet Politikası ve Kadın Hareketi Çerçevesinde Sabiha Sertel Üzerine Bir İnceleme". Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002).
- Sevengil, A. Refik. *Türk Tiyatrosu Tarihi II, Opera Sanatı İle İlk Temaslarımız*. İstanbul: Maarif Basımevi, 1959.
- Shaw, [George] Bernard. *The Bodley Head Bernard Shaw: Shaw's Music*. bs. Dan H. Laurence. Londra: Max Rheinhart, 1981 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Shepherd, John, Paul Virden, Graham Vulliamy, Trevor Wishart. *Whose Music? A Sociology of Musical Languages*. London: Latimer New Dimensions Ltd., 1977.
- Showalter, Elaine. "The Feminist Critical Revolution". *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. ed. Elaine Showalter. New York: Pantheon Books, 1985: 4 (Aktaran: Scott, Marilyn. "Too Good to Ignore: The Work of Canadian. Women Composers". Yüksek Lisans Tezi. University of Toronto, 1996).
- _____. "Toward a Feminist Poetics". *Women Writing and Writing About Women*. ed. Mary Jacobus. London: Croom Helm, 1972: 22–41 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- _____. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the fin de siecle*. New York: Viking, 1990 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- _____. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830–1890*. New York: Pantheon, 1985 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Shuter-Dyson, Rosamund, Clive Gabriel. *The Psychology of Musical Ability*. 2. bs. Londra, New York: Methuen, 1981 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).

- Sietz, Reinhold. "Clara Wieck Schumann". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 10. sütün 491 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- _____. "Lina Ramann". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 10. sütün 1883 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Silbermann, Alphons. "Margaret Sutherland". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 5. sütün 214 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Silcher, Friedrich. "Ich weiss nicht, was soll es bedeuten". *Deutsche Volkslieder für I oder Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte*. Tübingen: J. Fues Verlag, 1839: 6: 8 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Simonetti, Silvana. "Maria Teresa Agnesi". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 15. sütün 52 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Smyth, Ethel. *Impressions that Remained*. London: Longmans, Green & Co., 1919 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Solie, Ruth A. *Musicology and Differance: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley: University of California Press, 1993
- _____. *Music in Other Words: Victorian Conversations*. Berkeley: University of California Press, 2004 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- _____. "Feminism". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. bs. c. 9. Londra: Macmillan, 2001: 664 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- Spack, Patricia. *The Female Imagination*. New York: Avon, 1972 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Sperry, Roger Walcott, Jerre Levy. "Mental Capacities of the Disconnected Minor Hemispheres Following Commissurotomy". *Symposium on Asymmetrical*

- Function of the Human Brain*. Pasadena: California Institute of Technology, American Psychological Association 78th Annual Convention of the American Medical Association at Miami, Florida, 4 September 1970: 1–11 (Aktaran: Green, Mildred Denby. “A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America”. D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Springer, Sally P, Georg Deutsch. *Sol Beyin, Sağ Beyin*. New York: W. H. Freeman, 1988.
- St. John, Christopher. *Ethel Smyth: A Biography*. Londra: Longmans, Green&Co., 1959 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. “The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era”. Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Star, Susan Leigh. “The Politics of Right and Left (Sağ ve Sol Siyaseti): Beyin Asimetrisinde Cinsiyet Farklılığı, In Women Look at Biology Looking at Women”. bs. Hubbard, Ruth, Mary Sue Henifin, Barbara Fried. Cambridge: Mass, Schenkman, 1979: 61-74.
- Steinem, Gloria. *Moving Beyond Words*. New York: Simon and Schuster, 1994.
- Stieglitz, Georg. “Teresa Carreno”. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 2. sütun 872 (Aktaran: Green, Mildred Denby. “A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America”. D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Stöhr, Maria. “Maria Stöhr”. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 12. sütun 1377 (Aktaran: Green, Mildred Denby. “A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America”. D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Stratton, Stephen S. “Woman in Relation to Musical Art”. *Proceedings of the Musical Association* 7. Mayıs 1883: 112 – 46 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. “The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era”. Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Strauss, Anselm, Juliet Corbin. *Basics of Qualitative Research: Grounded Theory Procedures and Techniques*. Newbury Park: CA: Sage Publications, 1990 (Aktaran: Scott, Marilyn. “Too Good to Ignore: The Work of Canadian Women Composers”. Yüksek Lisans Tezi. University of Toronto, 1996).
- Taşan, Turhan. *Kadın Besteciler*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2000.
- Taşkıran, Tezer. *Cumhuriyetin 50. yılında Türk Kadın Hakları*. Ankara: TC Başbakanlık Yayınları, 1973 (Aktaran: Özcüler, Özlem. “Milli Mücadele Yıllarında ve Cumhuriyetin İlk On Yılında Türk Kadınının Toplum İçindeki Konumu ve Örgütlenişi”. Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002).

Teachout, Terry. *Le Bestiare* (1919), *Les Biches* (1923), *Cinq poèmes de Paul Eluard* (1935), *Litanies à la Vierge Noire* (1936), *Tel jour, telle nuit* (1936 – 7), *Figure humaine* (1943, yenilenmiş 1959), *La Fraicheur et le feu* (1950), *Dialogues des Carmélites* (1953 – 56), *Gloria* (1959) (Aktaran: Grant, Margaret Jean. “A Feminist Analysis of Francis Poulenc’s Sonata for Oboe and Piano”. Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).

Tekeli, Şirin. "Kadın Hareketi". *İstanbul Ansiklopedisi*. No: 33. İstanbul, 1994: 349–358.

_____. "Türkiye'de Kadınların Siyasal Hayattaki Yeri". *Türk Toplumunda Kadın*. ed. N. Abadan – Unat. Ankara: Ekin Yayınları, 1982: 381 (Aktaran: Bulut, Ayça. “Kemalist Dönem Toplumsal Cinsiyet Politikası ve Kadın Hareketi Çerçevesinde Sabiha Sertel Üzerine Bir İnceleme”. Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002).

_____. “Tek Parti Döneminde Kadın Hareketi de Bastırıldı”. *Sol Kemalizm’e Bakıyor*. haz. Ruşen Çakır, Levent Cinemre. İstanbul: Metis Yayınları, 1991 (Aktaran Zihnioğlu, Yaprak. “Kadınsız İnkılap / Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği”. İstanbul: Metis Yayınları, 2003).

_____. *Kadınlar ve Siyasal Toplumsal Hayat*. İstanbul: Birikim Yayınları Araştırmalar Dizisi, 1982 (Aktaran: Kökalan, Füsün. “1980 Sonrası Türkiye’de Kadın Çalışmaları”. Yüksek Lisans Tezi. Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. 2002).

_____. “Kadınsız İnkılap / Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği”. İstanbul: Metis Yayınları, 2003 (Aktaran Zihnioğlu, Yaprak. “Kadınsız İnkılap / Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği”. İstanbul: Metis Yayınları, 2003).

Tick, Judith. “Passed Away is the Piano Girl: Changes in American Musical Life, 1870-1900”. In *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. ed. Jane Bowers, Judith Tick. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1986: 336 – 38 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. “The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era”. Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).

_____. “Peggy Seeger ile röportaj 8/15/85”. *Ruth Crawford Seeger: A Composer’s Search for American Music*. Oxford: Oxford University Press, 1997: 335 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. “A Feminist Analysis of Francis Poulenc’s Sonata for Oboe and Piano”. Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).

_____. *American Women Composers before 1870*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1983 (Aktaran: Green, Mildred Denby. “A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America”. D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).

- _____. *Ruth Crawford Seeger: A Composer's Search for American Music*. New York: Oxford University Press, 1997 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- _____. *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150–1950*. Urbana: University of Illinois Press, 1986 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Tillard, Françoise. *Fanny Mendelssohn*. çev. Camile Naish. Portland: Amadeus Press, 1993 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Tong, Rosemarie. *Feminist Thought: A Comprehensive Introduction*. Boulder, San Francisco: Westview Pres, 1989 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- Toorn, Peter C. Van den. *Music, Politics and the Academy*. Berkeley: University of California Press, 1995 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- _____. *Stravinsky and the Rite of Spring*. Berkeley: University of California Press, 1987 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- _____. *The Music of Igor Stravinsky*. New Haven: Yale University Press, 1983 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Treiter, Leo. "Gender and Other Dualities of Music History". *Musicology and Difference*. 37 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- Tunaya, Tarık Zafer. *Türkiye'de Siyasal Partiler*. İstanbul, 1984 (Aktaran: Kurnaz, Şefika. "II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1995).
- Ullrich, Hermann. "Maria Theresia Paradis". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 10. sütun 743 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).

- Uluçay, Çağatay. *Harem*. Ankara: TTK Yayınları, 1992 (Aktaran: Beşiroğlu, Şefika Şehvar. “Osmanlı Musikisi ve Kadın”. *Türkler Ansiklopedisi*. c. 12. 2002: 454–463).
- Unat, Faik Reşit. *Türkiye’de Eğitim Sistemi Gelişimi Tarihine Bir Bakış*. Ankara: 1964 (Aktaran: Kurnaz, Şefika. “II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını”. Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1995).
- Ungar, Steven, Betty R. MacGrew. *Signs in Culture: Roland Barthes Today*. Iowa City: University of Iowa Press, 1989.
- Upton, George P. *Woman in Music*. 6. bs. Chicago: McClurg, 1899 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. “The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era”. Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Van Den Linden, Albert. “Juliette Folville”. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 4. sütun 490 (Aktaran: Green, Mildred Denby. “A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America”. D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Vecchi, Giuseppe. “Catterina Assandra”. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 15. sütun 318 (Aktaran: Green, Mildred Denby. “A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America”. D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Vermellot, France. “Pauline Duchambge”. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 10. sütun 1743 (Aktaran: Green, Mildred Denby. “A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America”. D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- _____. “Alman Helmina Chézy”. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 4 (Aktaran: Green, Mildred Denby. “A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America”. D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Weissmann, John S. “Elizabeth Lutyens”. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 8. sütun 1349 (Aktaran: Green, Mildred Denby. “A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America”. D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Wessely, Helene. “Marianne Martines”. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. VIII. sütun 1716 (Aktaran: Green, Mildred Denby. “A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America”. D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- White, Graham. *Socialisation*. Londra, New York: Longman, 1977 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. “The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era”. Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).

- Whitton, Kenneth S. *Goethe and Schubert: The Unseen Bond*. Portland: Amadeus Press, 1999 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Williams, Juanita H. *The Psychology of Women: Behaviour in a Biosocial Context*. New York: Norton, 1977 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- Williamson, Winifred. "Elizabeth Maconcy". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 8. sütün 1404 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- _____. "Grace Williams". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 14. sütün 687 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Wolf, Werner. *Das Problem der Narrativitat in Literatur, Bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer Intermedialen Erzähltheorie*. ed. Vera and Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2002 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- _____. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediately*. Amsterdam: Rodopi Press, 1999 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Wolff, Janet. *Aesthetics and the Sociology of Art*. London: Geroage Allen & Unwin, 1983 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- _____. *Feminine Sentences*. Berkeley, Los Angeles: University of California Pres, 1990 (Aktaran: Grant, Margaret Jean. "A Feminist Analysis of Francis Poulenc's Sonata for Oboe and Piano". Doktora Tezi. The Graduate School of the University of Cincinnati, 2006).
- Wolff, Konrad. *Robert Schumann, On Music and Musicians*. çev. Paul Rosenfeld. New York, 1946 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. London: Hogart Press, 1929, yeni bs. London: Granada, 1977 (Aktaran: Scott, Marilyn. "Too Good to Ignore: The

- Work of Canadian. Women Composers". Yüksek Lisans Tezi. University of Toronto, 1996).
- Wörner, Karl H. "Amy Marcy Cheney". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. I. sütun 1457 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- Yardley, Anne Bagnall. "'Ful weel she soong the service dyvyne': Cloister Musician in the Middle Ages". *Women Making Music*. ed. Jane Bowers, Judith Tick. Urbana: University of Illinois Press, 1987: 15–38 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- "1323–1324 Maarif Nezareti İstatistiği". Devlet Salnâmesi. 1328: 336–399 (Aktaran: Kurnaz, Şefika. "II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını". Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 1995).
- "A New Opera in New York". *Musical Courier* 46. 18 Mart 1903: 12 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- "Maria Antonia Walpurgis". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. VIII. sütun 1647 (Aktaran: Green, Mildred Denby. "A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America". D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).
- "Pythagoras Through Eulid and Nicomachus". *Music Through Sources and Documents*. bs. Ruth Halle Rowen. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1979: 11-14 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- "Women Composers". *Century Magazine*. Mart 1898: 769 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).
- "Atatürk Söylev ve Demeçleri". c. II. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1967 (Aktaran: Hoş, Hüsnîye. "Türk Kadını ve Cumhuriyet Dönemi Kadın Hakları". Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 2001).
- "Boston Symphony Concert". *Musical Courier* 36. 23 Şubat 1898: 29 – 30, yeni bs. 225 (Aktaran: Gates, Eugene Murray. "The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era". Doktora Tezi. University of Toronto, 1992).

Dictionnaire des Opéras (Aktaran: Green, Mildred Denby. “A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America”. D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).

“Eğitim Hakkı ve Eğitimde Haklar Uluslararası İnsan Hakları Belgeleri Işığında Ulusal Mevzuatın Değerlendirilmesi”. der. Işık Tüzün. haz. İrem Aktaşlı, Ayşe Berktaş Hacimirzaoglu, Neyyir Berktaş, Aytuğ Şaşmaz. İstanbul:, 2009:.

“Maria Paulowna”. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 1. sütun 486 (Aktaran: Green, Mildred Denby. “A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America”. D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).

Yin, Robert K. *Case Study Research: Design and Methods*. Newbury Park, CA.: Sage Publications, 1989 (Aktaran: Scott, Marilyn. “Too Good to Ignore: The Work of Canadian. Women Composers”. Yüksek Lisans Tezi. University of Toronto, 1996).

Younes, Susan. *Schubert's Late Lieder: Beyond the Song Cycles*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002 (Aktaran: Green, Mildred Denby. “A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America”. D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).

_____. *Schubert's Poets and the Making of Lieder*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996 (Aktaran: Green, Mildred Denby. “A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America”. D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).

Young, Percy M., Percy M. Young. “Ann Valentine”. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. c. 13 (Aktaran: Green, Mildred Denby. “A study of the Lives and Works of Five Black Women Composers in America”. D.M.E. The University of Oklahoma, 1975).

Yuval - Davis, N. Anthias. *F. Woman- Nation- State*. Londra: Mc Millan, 1986 (Aktaran: Bulut, Ayça. “Kemalist Dönem Toplumsal Cinsiyet Politikası ve Kadın Hareketi Çerçevesinde Sabiha Sertel Üzerine Bir İnceleme”. Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002).

Zaimont, Judith Lang. *The Musical Woman: An International Perspective*. New York: Greenwood Presss, 1991.

Zihnioğlu, Yaprak. “Kadınsız İnkılap / Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği”. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

EKLER

Ek 1. Bestecilik Öğrenimini Türkiye’de Görmüş Kadın Besteciler

Ek 2. Türk Makam Müziği Alanındaki Kadın Besteciler

Ek 3. Avrupa Akademik Müziği Alanındaki Kadın Besteciler

Ek 4. Analiz Edilen Yapıtların Partisyonları

ÖZGEÇMİŞ

Doğum Tarihi 16.11.1981

Doğum yeri Tekirdağ

Eğitimi

Doktora 2007 – Yıldız Teknik Üniversitesi SBE
Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı
Sanat ve Tasarım Programı

Yüksek Lisans 2004 – 2007 Yıldız Teknik Üniversitesi SBE
Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı
Sanat ve Tasarım Programı
Tez: *20. Yüzyılda Opera, 20. Yüzyıl
Modernizminin Operaya Etkileri ve Modernist /
Postmodernist Estetik Bağlamında Opera.*

Lisans 2000 – 2004 Yıldız Teknik Üniversitesi
Sanat ve Tasarım Fakültesi
Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü
Duysal Tasarım Programı

Lise 1996 – 2000 İstanbul Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi
Müzik Bölümü

Orta Okul 1992 – 1996 Tekirdağ Anadolu Lisesi

Çalıştığı Kurumlar

2005 - Yıldız Teknik Üniversitesi
Sanat ve Tasarım Fakültesi
Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü
Araştırma Görevlisi

2000 - 2005 Borusan Kültür ve Sanat Merkezi

Ek 1. Türk Makam Müziği Alanındaki Kadın Besteciler¹

Adile Sultan
Afife Tanyeri
Alev Erguner
Aslı Pakalınlar
Ayla Aktan
Aysim Dolgun
Ayşe Mine (Mine Akyüz)
Ayşe Sultan (Hamide Ayşe Osmanoglu)
Azize Gürses
Bedriye (Şerbetçigil) Hoşgör
Cansın Erol
Dilhayat Kalfa
Aşkiye Çal
Ayşe Kamil
Belgin Gül
Berna Yürük
Cahide Ulaş
Canan Ulukan
Canan Yaman
Cavide Hayre Hanım
Civan Argönül
Çiğdem Gürdal
Demet Gürsoy
Denizhan Bakırcıoğlu
Düriye Köprülü
Ebru Uzel
Ece Durmaz
Enise Can

¹ Turhan Taşan, *TRT Repertuarında eseri bulunan, plak ve kasetlerde eserleri seslendirilen ve ödül alan kadın besteciler, Kadın Besteciler* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2000).

Eser Sayan
Esin Seçkin
Esmâ Karamancı
Fahriye Güney
Fahriye Oğun
Fatma Muzaffer Kemani
Fatma Nuri Hanım
Fatma Zinnur Hanım
Fatoş Tektaş
Ferah Çetin
Feriha Tunceli
Fulya Akaydın
Fûsun Ocakçioğlu
Gönül Akın
Gönül Paçacı
Gönül Şen
Dürr-i Nigâr Kalfa
Esmâ Sultan
Faize Engin
Fatma Sultan
Fehime Sultan
Gevherî Osmanoğlu (Fatma Gevherî Sultan)
Hadice Sultan
İhsan Raif Hanım
Kevser Hanım
Leyla Saz
Melahat Pars
Rukiyye Sultan
Tarab-Saz Kalfa
Gufran Taş
Gül Kansu
Güldeniz Ekmen

Gülfer Kalfa
Gülhan Önem
Gülten Akay
Gülten Taşdemirci
Güzide Gedik
Güzide Saadet Hanım
Güzin Tunca
Halide Yekta Hanım
Handan Metin
Hanende Nasibe Hanım
Hanife Yılmaz
Hatice selen Ergöz
Hatice Sevtap Bayraktar
Hayrunissa Aydınlioğlu
Hikmet Hanım
Hülya Durucan
İclal Ataç
İlksen Çelik
İnci Loçak
Kadriye Sultan
Liaka Karabey
Lale Aydınoğlu
Leman Hanım
Leyla Dirikcan
Lütfiye Özer
Macide Akkaya
Mebruke Çağla
Mediha Hanım
Mediha Şen Sancakoğlu
Mefharet Yıldırım
Mehveş Dolay
Melek Hanım

Melekzade Pakize Necip Hanım

Menekşe Kalfa

Menşure Tunay

Meral Görgülü

Meral İncilli

Mes'ude Görgün

Mine Özden

Mualla Anıl

Muazzez Köseoğlu

Muzaffer Hanım

Muzaffer Yalıncak

Mücehher Gülçığ

Mücella Payaslı

Müfide Kadri Hanım

Münevver Hanım

Müşerref (Tezcan) Akay

Müzehher Güyer

Nalan Aksoy

Nazan Sıvacı

Nebahat Üner

Nebile Hanım

Nefise Özses

Neriman Kultlugün

Nesibe Gördük

Nevbahar Özel

Neveser Kökdeş

Nevzat Akay

Nezahat Adula

Nezahat Soysev

Nigar Galip Ulusoy

Nihal Erkutun

Nihal Gözenkan

Nil Burak
Nil Ergöl
Nilgün Bingöl
Nilgün Demirağ
Nilüfer Özkan
Nimet Hanım
Nuran Duygulu
Nursal Ünsal Birttek
Nurten Tüyel
Perihan Sözen
Pınar Köksal
Radife Erten
Rahşan Çeliker
Raziye Keskin
Refika Hanım
Reftar Kalfa
Reyhan Karataş
Rukiye Hanım
Rebiha Alpman
Safiye Ayla
Safiye Torun
Saime Kazaoğlu
Saniye Hanım
Segah Özüfler
Sekine Hanım
Selma Köprülü
Semahat Özdenses
Seniha Kanbay
Serap Arısan
Serap Çağlayan
Sermet Hanım
Sevda Erbuğ

Sevda Yalçın
Sevil Başal
Sevim Gönenc
Sevim Şengül
Sevinç Tevrüz
Seyhan Önem
Sibel Taşbaş
Sümer İdil
Şadiye Barış
Şadiye Özkır
Şehnaz Ayan
Şeref Hanım
Şermin Urcan
Şükran Onat
Tahsine Hanım
Tülay Arıcı
Türkan Öncü
Ümit Malkoç
Ümran Çetin
Vecihe Daryal
Vediya Tunççekiç
Verd-i Nev Hanım
Yasemin Balkan
Yelda Alpak
Yıldız İrengün
Zeynep Poyraz
Zübeyde Öktem

Ek 2. Bestecilik Öğrenimini Türkiye’de Görmüş Kadın Besteciler²

Yüksel Koptagel
Meliha Doğuduyal
Nihan Atlığ Simpson
Sıdıka Özdil
Deniz İnce
Ece Pak
Ece Merve Yüceer
Birce Tanrıgüden
Tuğba Tatlı
Melike Kurşun
Elif Burgaz
Diğdem Aslan
Buruk Naime Özgen
Şükriye Tuğçe Renda
Evren İdil Yazan
Arzu Açıkalın
Özge Gülbey
Nilüfer Akbayoğlu
Deniz Arat
Meltem Çelebi
Leyla Mamedova
Derya Deniz
Fulya Çelikel
Banu Kutlay
Ceren Livanelioğlu
Fusun Köksal
Betül Belma Özsoy
Esra Kınıklı
Aysim Dolgun

² Kurumlardan toplanabilen veriler doğrultusun oluşturulmuştur.

Hande Sağlam

Betül Soykan

İpek Mine Sonakın

İrge Sezer

İnci Yakar

0. Ilgın Alpar

Başak San

Ayşecan Algun

Gökçe Ağ

D. Melisa Uzunarslan

Sevgi Yönaç

Vecihe Cansu Olgun

Kazime Neslihan Erten

Zeynep Çalıkoğlu

Çiğdem Aytepe

Ek 3. Avrupa Akademik Müziği Alanındaki Kadın Besteciler³

Ön Ortaçağ (1100'e kadar)

Kassia

Sahakduxt

Xosroviduxt

Ortaçağ (1100-1450)

Alamanda

Garsenda, Countess of Provence

Hildegard of Bingen

Tibors

Erken Rönesans (1450-1525)

Assandra, Caterina

Casulana, Maddalena

Erken Rönesans (1525-1600)

Quinciani, Lucia

Sessa, Claudia

Erken ve Orta Barok (1600-60)

Aleotti, Vittoria

Bocquet, Mlle

³ <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/page/womencomposerstime#pre-med>, [18.07.2009]

Caccini, Francesca
Caccini, Settimia
Cesis, Sulpitia
Duarte, Leonora
Rusca, Claudia
Strozzi, Barbara
Trissina, Alba
Vizzana, Lucrezia Orsina

Orta ve Geç Barok (1660-1700)

Amalia Catharina
Bembo, Antonia
Calegari, Maria Cattarina
Dering, Lady Mary
Isabella Leonarda
Jacquet de La Guerre, Elisabeth
Velkiers, Esther Elizabeth

Geç Barok (1700-50)

Belle van Zuylen
Boetzelaer, Josina Anna Petronella van
Davis, Miss
Grazianini, Caterina Benedicta
Grimani, Maria Margherita
Guédon de Presles, Mlle
Quinault, Marie-Anne-Catherine
Raschenau, Maria Anna de
Wilhelmina, Princess of Prussia, later Margräfin of Bayreuth

Klasik (1750-1800)

Abrams, Harriett
Agnesi, Maria Teresa
Ahlefeldt, Countess Maria Theresia
Anna Amalia (i), Princess of Prussia
Auenbrugger, Marianna von
Barthélemon, Cecilia Maria
Beaumesnil, Henriette Adélaïde Villard de
Bon, Anna
Brillon de Jouy, Anne Louise Boyvin d'Hardancourt
Delaval, Mme
Essex, Margaret
Gottsched, Luise Adelgunda Victoria
Guest, Jane Mary
Martínez, Marianne von
Montgeroult, Hélène-Antoinette-Marie de Nervo de
Park, Maria Hester
Ravissa, Mme
Sinyavina, Yekaterina Alexeyevna
Sirmen, Maddalena Laura
Valentine, Ann
Wuiet, Caroline

Erken Romantik (1800-50)

Amalie, Princess of Saxony
Anspach, Elizabeth, Margravine of
Appignani, Adelaide Orsola
Athanasii-Gardeev, Esmeralda
Auernhammer, Josepha Barbara von
Bądarzewska-Baranowska, Tekla
Bawr, Sophie, Mme de

Bergh, Gertrude van den
Blahetka, Leopoldine
Bottini, Marianna
Brentano, Bettina
Brizzi Giorgi, Maria
Browne, Augusta
Candeille, Julie
Cibbini-Kozeluch, Catherina
Coccia, Maria Rosa
Della Pietà, Agata
Droste-Hülshoff, Annette von
Duchambge, Pauline
Farrenc, (Jeanne-)Louise
Farrenc, Victorine Louise
Gail, Sophie
Hartmann, Emma Sophie Amalie
Hodges, Faustina Hasse
Hortense
Kinkel, Johanna
Lang, Josephine
Le Hye, Louise-Geneviève de
Liebmann, Helene
Linwood, Mary
Loder, Kate (Fanny)
Masson, Elizabeth
Mendelssohn, Fanny
Nerantzi, Susanna
Oury, Anna Caroline
Reinagle, Caroline
Sloman, Jane
Sullivan, Marion Dix
Szymanowska, Maria Agata

Uccelli, Carolina
Wartel, (Atale) Thérèse (Annette)
Zumsteeg, Emilie

Geç Romantik (1850-1900)

Adayevskaya, Ella Georgiyevna
Allitsen, Frances
Andrée, Elfrida
Arkwright, Marian
Aulin, Valborg
Backer Grøndahl, Agathe
Barnard, Charlotte Alington
Bengoecha de Cármena, Soledad
Bertin, Louise
Bonis, Mélanie
Brdlíková, Josefina
Bronsart, Ingeborg von
Carreño, Teresa
Chaminade, Cécile
Chrétien, Hedwige
Ellicott, Rosalind Frances
Emingerová, Kateřina
Ferrari, Carlotta
Ferrari, Gabrielle
Folville, Eugénie-Emilie Juliette
Gabriel, Virginia
Galeotti, Margherita
Gonzaga, Chiquinha
Grandval, Marie, Vicomtesse de
Hannikainen, Ann-Elise
Hardelot, Guy d'

Harraden, R. Ethel
Heckscher, Celeste de Longpré
Holmès, Augusta
Hopekirk, Helen
Horrocks, Amy Elsie
Janotha, Natalia
Kralik von Mayerswalden, Mathilde
Le Beau, Luise Adolpha
Lehmann, Liza
Leonardo, Luísa
Liebmann, Nanna Magdalene
Lili‘uokalani, Queen of Hawaii
Lindsay, Maria
Marshall, Florence Ashton
Mayer, Emilie
Menter, Sophie
Milanollo, Teresa
Moberg, Ida Georgina
Mounsey, Ann
Munktell, Helena
Netzel, Laura Constance
Niewiarowska-Brzozowska, Julia
Norton, Caroline Elizabeth Sarah
Olagnier, Marguerite
Parkhurst, Susan McFarland
Perrière-Pilte, Anaïs, Countess of
Pessiak-Schmerling, Anna
Puget, Loïsa
Rennes, Catharina van
Rimskaya-Korsakova, Nadezhda Nikolayevna
Robinson (ii), Fanny Arthur
Rogers, Clara Kathleen

Runcie, Constance Faunt Le Roy
Ruta, Gilda
Sabinin, Martha von
Salter, Mary Elizabeth Turner
Schauroth, Delphine (Adolphine) von
Schjelderup, Mon
Schumann, Clara
Serova, Valentina Semyonovna
Siegling, Marie Regina
Smith, Alice Mary
Steiner, Emma Roberto
Stirling, Elizabeth
Stocker, Stella
Stubenberg, Maria Anna, Countess
Temple, Hope
Thys, Pauline-Marie-Elisa
Troup, (Emily) Josephine
Tyrrell, Agnes
Viardot, Pauline
Weldon, Georgina
Wichern, Caroline
Wood, Mary Knight
Woodforde-Finden, Amy
Woolf, (Sophia) Julia
Wurm, Mary J. A.
Wurmbrand-Stuppach, Stephanie
Zimmermann, Agnes

Erken 20. Yüzyıl (1900-1960)

Adam de Aróstegui, María de las Mercedes

Aldridge, Amanda Ira

Alter, Martha

Appeldoorn, Dina

Archer, Violet

Aretz, Isabel

Arrieu, Claude

Bacewicz, Grażyna

Bach, Maria

Baldacci, Giovanna Bruna

Ballou, Esther

Barberis, Mansi

Barbosa, Cacilda Campos Borges

Barnett, Alice

Barns, Ethel

Barradas, Carmen

Barraine, Elsa

Bauer, Marion Eugénie

Beach, Amy Marcy

Béclard d'Harcourt, Marguerite

Beijerman-Walraven, Jeanne

Beyer, Johanna

Bidart, Lycia de Biase

Bitgood, Roberta

Blomfield Holt, Patricia

Bond, Carrie

Bonds, Margaret Allison

Bonhomme, Andrée

Bordewijk-Roepman, Johanna

Bosmans, Henriëtte

Botet Dubois, María Enma

Boulanger, Lili
Boulanger, Nadia
Boyle, Ina
Brahe, May Hannah
Branscombe, Gena
Bright, Dora
Britain, Radie
Brogue, Roslyn
Canal, Marguerite
Capuis, Matilde
Carmichael, Mary Grant
Carvalho, Dinorá de
Carwithen, Doreen
Chebotarian, Gayane
Clarke, Rebecca
Coates, Dorothy Love
Coghill, Rhoda (Sinclair)
Colaço Osorio-Swaab, Reine
Coleman, Ellen
Coleridge-Taylor, Avril
Collins, Laura Sedgwick
Contini Anselmi, Lucia
Coulthard, Jean
Couper, Mildred
Cramer, Anna
Crawford, Ruth
Dalberg, Nancy
Daniels, Mabel Wheeler
De Blanck Martín, Olga
Delbos, Claire
Desportes, Yvonne
Dring, Madeleine

Du Bois, Shirley Graham
Dziewulska, Maria (Amelia)
Eckhardt-Gramatté, S.-C.
Elwyn-Edwards, Dilys
Ewart, Florence Maud
Falcinelli, Rolande
Faltis, Evelyn
Fraser, Shena (Eleanor)
Freed, Isadore
Freer, Eleanor Everest
Frensel Wegener, Bertha
Fromm-Michaels, Ilse
Gideon, Miriam
Gipps, Ruth
Giuranna, Barbara
Glanville-Hicks, Peggy
Gow, Dorothy
Gubitosi, Emilia
Güran, Nazife
Hagan, Helen Eugenia
Hall, Pauline
Harrison, Susie Frances
Hernández, Gisela
Hier, Ethel Glenn
Holst, Imogen
Hood, Helen Francis
Howe, Mary
Howell, Dorothy
Hyde, Miriam Beatrice
Jabor (Maia de Carvalho), Najla
James, Dorothy
Jerea, Hilda

Jessye, Eva
Joseph, Jane M.
Kanai, Kikuko
Kaprálová, Vítězlava
Katunda, Eunice
Keal, Minna
Klechniowska, Anna Maria
Korn, Clara Anna
Krzyżanowska, Halina
Kuyper, Elisabeth
Lalauni, Lila
Lang, Margaret Ruthven
Last, Joan Mary
Lecuona Casado, Ernestina
Leginska, Ethel
Leite, Clarisse
Leiviskä, Helvi
Leleu, Jeanne
Levina, Zara Aleksandrovna
Lomax, Emma
Lutyens, Elisabeth
Mackenna (Subercaseaux), Carmela
Maconchy, Dame Elizabeth
Maddison, Adela
Maldibayev, Abdilas
Mallá, Florentina
Mana Zucca
Manning, Kathleen Lockhart
Manziarly, Marcelle de
McBurney, Mona
Moe, Benna
Moore, Mary Carr

Moore, Undine Smith
Müller-Hermann, Johanna
Nordenstrom, Gladys
Nugent, Maude
Oosterzee, Cornélie van
Ørbeck, Anne-Marie
Owen, Morfydd
Pejačević, Dora
Pelegrí i Marimón, Maria Teresa
Pentland, Barbara
Perry, Julia
Petrova, Mara
Poston, Elizabeth
Price, Florence Bea
Prieto, Maria Teresa
Qu Xixian
Rainier, Priaulx
Rampazzi, Teresa
Reisserová, Julie
Respighi, Elsa
Riego, Teresa Clotilde del
Rodrigo, Maria
Rofe, Esther
Ronell, Ann
Salvador, Matilde
Samter, Alice
Scarborough, Ethel
Schonthal, Ruth
Sehested, Hilda
Senfter, Johanna
Sepúlveda (Maira), María Luisa
Shlonsky, Verdina

Simons, Netty
Smith, Julia
Smyth, Dame Ethel
Sønstevold, Maj
Sousa, Berta Alves de
Strickland, Lily
Stuart-Coolidge, Peggy
Suesse, Dana
Sutherland, Margaret
Swain, Freda
Sweepstone, Edith
Swift, Kay
Szajna-Lewandowska, Jadwiga
Tailleferre, Germaine
Talma, Louise
Tate, Phyllis
Tegnér, Alice
Thisse-Derouette, Rose
Ticharich, Zdenka
Tolkowsky, Denise
Trimble, Joan
Urner, Catherine Murphy
Vellère, Lucie
Veysberg, Yuliya Lazarevna
Vieu, Jane
Vigneron-Ramackers, Josée (Christiane)
Vito-Delvaux, Berthe di
Vivado (Orsini), Ida
Vorlová, Sláva
Wandall, Tekla Griebel
Warren, Elinor Remick
Wegener, Emmy

Weigl, Vally
Wennerberg-Reuter, Sara
Wertheim, Rosy
White, Maude Valérie
Williams, Grace
Wylie, Ruth Shaw
Xiao, Shuxian
Zieritz, Grete von
Zubeldia, Emiliana de

Çağdaş (1960-)

Abe, Keiko
Abejo, Rosalina
Agolli, Lejla
Agudela, Graciela
Ahrens, Sieglinde
Akers, Doris (Mae)
Akiyoshi, Toshiko
Alberga, Eleanor
Alcalay, Luna
Alexander (Pollack), Leni
Alexandra, Liana
Ali-Zadeh, Franghiz
Allik, Kristi
Alotin, Yardena
Alsted, Birgitte
Amacher, Maryanne
Ancona, Solange
Anderson, Avril
Anderson, Beth
Anderson, Ruth

Ansink, Caroline
Arazova Izabella Konstantinovna
Arho, Anneli
Armer, Elinor
Baader-Nobs, Heidi
Badian, Maya
Baeva, Vera
Bailey, Judith Margaret
Baiocchi, Regina Harris
Bakke, Ruth
Barkin, Elaine
Barnett, Carol E.
Barreau, Gisèle
Barrière, Françoise
Barron, Bebe
Bauckholt, Carola
Bauld, Alison
Beamish, Sally
Beat, Janet
Beath, Betty (Mary)
Beecroft, Norma
Beglarian, Eve
Bego-Šimunić Anđelka
Benary, Barbara
Benati, Chiara
Berl, Christine
Bibby, Gillian
Bilbao, Beatriz
Bingham, Judith
Birnstein, Renate
Blaustein, Susan Morton
Bley, Carla

Bo, Sonia
Bodorová, Sylvie
Bofill Levi, Ana
Bond, Victoria
Bor, Modesta
Borroff, Edith
Bosch, Maura
Bouchard, Linda
Bowater, Helen
Boyd, Anne
Brenet, Thérèse
Brusa, Elisabetta
Bruzdowicz, Joanna
Buchanan, Dorothy Quita
Bulterijs, Nini
Burrell, Diana
Calame, Geneviève
Campos, Lina Pires de
Canat de Chizy, Edith
Capdeville, Constança
Carlos, Wendy
Carr-Boyd, Ann (Kirsten)
Castillo, Graciela
Castro-Robinson, Eve de
Cecchi, Gabriella
Cecconi-Botella, Monic
Cenova, Julia
Chambers, Wendy Mae
Chance, Nancy Laird
Charbonnier, Janine
Chemberdzhi, Yekaterina
Chen Shihui

Chen Yi
Chin, Unsuk
Chitchian, Geghuni Hovannesi
Chudova, Tat'yana Alekseyevna
Ciani, Suzanne
Ciobanu, Maia
Claman, Dolores (Olga)
Clayton, Laura
Clement, Sheree
Clingan, Judith Ann
Clostre, Adrienne
Coates, Gloria
Colin-De Clerck, Jeanne (Albertine)
Cory, Eleanor
Czernowin, Chaya
Daiken, Melanie Ruth
Davidson, Tina
Derbyshire, Delia
Deschênes, Marcelle
Di Lotti, Silvana
Diamond, Jody
Dianda, Hilda
Diemer, Emma
Díez, Consuelo
Dinescu, Violeta
Dlugoszewski, Lucia
Donceanu, Felicia
Draganova, Dora
Dudley, Anne
Dvorkin, Judith
Dychko, Lesya Vasil'yevna
Einfelde, Maija

Eiríksdóttir, Karólína
Ekizian, Michelle
Eksanishvili, Eleonora
Erbse, Heimo
Erding-Swiridoff, Susanne
Ernst, Siegrid
Escot, Pozzi
Escribano, María
Farrell, Eibhlís
Feigin, Sarah
Ferreyra, Beatriz
Finsterer, Mary
Firsova, Elena
Fisher, Helen (Wynfreda)
Fleischer, Tsippi
Fontyn, Jacqueline
Fowler, Jennifer
Fox, Erika
Frajt, Ludmila
Franchi, Dorothea Anne
Franks Williams, Joan
Frykberg, Susan
Fujiie, Keiko
Furgeri, Biancamaria
Galinne, Rachel
Geertens, Gerda
Gentile, Ada
Ghoneim, Mauna
Gifford, Helen
Giraud, Suzanne
Giteck, Janice
Graham, Janet (Christine)

Grant, Micki
Grisby, Beverly
Gubaydulina, Sofiya Asgatovna
Guraieb, Rosa
Hara, Kazuko
Harelava, Halina Kanstantsinawna
Hasnaş, Irina
Havenstein, Birgit
Havrylets', Hanna
Hay, Diana Pereira
Hedstrøm, Åse
Heller, Barbara
Henderson, Moya
Ho Wai-On
Hoenderdos, Margriet
Hoover, Katherine
Hopkins, Sarah
Hölszky, Adriana
Huang Zhun
Hugh-Jones, Elaine
Hutchinson, Brenda
Irman, Regina
Isaksson, Madeleine
Ivey, Jean Eichelberger
Izarra, Adina
Janárčeková, Viera
Jeppsson, Kerstin
Jiráčková, Marta
Jolas, Betsy
Jünger, Patricia
Kamal, Trisutji
Kaminsky, Laura

Karastoyanova, Elena
Kasilag, Lucrecia Roces
Kats-Chernin, Elena
Kelly, Denise
Kim, Hi Kyung
Kirkwood, Antoinette
Kistétényi, Melinda
Klein, Judy
Klinkova, Zhivka
Kolb, Barbara
Konishi, Nagako
Konshina, Yelena Sergeyevna
Koptagel, Yüksel
Krasteva, Neva
Krzanowska, Grażyna
Kubisch, Christina
Kubo, Mayako
Kulenty, Hanna
Kunkel, Renata
Kyrylina, Iryna Yakovlevna
La Barbara, Joan
La Cruz, Zulema de
Lam Bun-ching
Lam Manyee
Lambertini, Marta
Larsen, Libby
Lauber, Anne
LeBaron, Anne
Lee Chan-Hae
Lee Young-ja
LeFanu, Nicola
Leite, Vânia Dantas

Lejet, Edith
León, Tania
Liddell, (Elizabeth) Claire
Lim, Liza
Linnet, Anne
Liu Zhuang
Lockhart, Beatriz
Lockwood, Annea
Lomon, Ruth
Loudová, Ivana
Louie, Alexina
Ludvig-Pečar, Nada
Luengo, Maria Teresa
Luff, Enid
Lyadova, Lyudmila Alexeyevna
Machado, Marianella
Mageau, Mary (Jane)
Mägi, Ester
Malumbres, Maria Dolores
Mamlok, Ursula
Marbe, Myriam
Marez Oyens, Tera de
Martinez, Odaline de la
Martins, Maria de Lurdes
Masumoto, Kikuko
Matuszczak, Bernadetta
Mazur, Marilyn
McIntosh, Diana
McLean, Priscilla
McLeod, Jenny Helen
McTee, Cindy
Mekeel, Joyce

Metallidi, Zhanneta Lazarevna
Milstein, Silvina
Mirshakar, Zarrina
Miyake, Haruna
Monk, Meredith
Moore, Dorothy Rudd
Moretto, Nelly
Mori, Junko
Morley, Angela
Moszumańska-Nazar, Krystyna
Moyseowicz, Gabriela
Mundry, Isabel
Musgrave, Thea
Nelson, Sheila Mary
Nešić, Vojna
Neuwirth, Olga
Nikolayeva, Tat'yana
Nova, Jacqueline
Obrovská, Jana
Odăgescu, Irina
Oh Sook-Ja
O'Leary, Jane
Olive, Vivienne
Oliveira, Jocy de
Olivero, Betty
Oliveros, Pauline
Oram, Daphne Blake
Ore, Cecilie
Ortiz, Gabriela
Ovcharenko, Halyna
Ozaita, María Luisa
Pade, Else Marie

Pagh-Paan, Younghi
Paintal, Priti
Pakhmutova, Aleksandra Nikolayevna
Pan Shiji
Paraskevaidis, Graciela
Paredes, Hilda
Parker, Alice
Payne, Maggi
Pereyra-Lizaso, Nydia
Petkova, Rosica
Petra-Basacopol, Carmen
Petrová, Elena
Phillips, Liz
Pistono, Piera
Pizer, Elizabeth Hayden
Pliyeva, Zhanna Vasil'yevna
Polevaya, Viktoriya Valeriyevna
Polin, Claire
Portman, Rachel
Pstrokońska-Nawratil, Grażyna
Ptaszyńska, Marta
Radermacher, Erika
Radigue, Eliane
Raum, Elizabeth
Ravinale, Irma
Reid, Sally Sarah Johnston
Renard, Claire
Rezende, Marisa
Richter, Marga
Riseman, Shoshana
Rodríguez, Marcela
Roe, Betty

Romero, Elena
Rosa, Clotilde
Rosas Fernandes, Maria Helena
Rotaru, Doina
Rubin, Anna
Ruiz Lastres, Magaly
Saariaho, Kaija
Saint-Marcoux, Micheline Coulombe
Samuel, Rhian
Samuelsson, Marie
Santos Ocampo, Amada
Sato, Kimi
Saunders, Rebecca
Scaletti, Carla
Schapira, Claire
Scherchen, Tona
Schlünz, Annette
Schorr, Eva
Scliar, Esther
Sekacz, Ilona
Setti, Kilza
Sfakianaki, Marielli
Shatin, Judith
Shemer, Naomi
Shiomi, Mieko
Shleh, Lyudmila Karpawna
Shrude, Marilyn
Sikora, Elżbieta
Silva, Adelaide Pereira da
Silver, Sheila
Skouen, Synne
Skrzypczak, Bettina

Smith, Linda Catlin
Snížková(-Škrhová), Jitka
Sonntag, Brunhilde
Southam, Ann
Soveral, Isabel
Speech, Bernadette
Spiegel, Laurie
Stefanović, Ivana
Steinberg, Carolyn
Steiner, Gitta
Suh, Kyungsun
Svanidze, Natela
Swados, Elizabeth
Szeghy, Iris
Tanaka, Karen
Tann, Hilary
Tăutu, Cornelia
Tcaci, Zlata
Telfer, Nancy
Terzian, Alicia
Thomas, Augusta Read
Thome, Diane
Thompson, Shirley J.
Tirmand, Èta Mayseyewna
Tower, Joan
Tsenova, Yuliya
Tsepkenko, Karmella
Tsoupaki, Calliope
Tulve, Helena
Ulehla, Ludmila
Urreta, Alicia
Usher, Julia

Ustvol'skaya, Galina Ivanovna
Uyttenhove, Yolande
Van Appledorn, Mary Jeanne
Van de Vate, Nancy
Vande Gorne, Annette
Vandervelde, Janika
Vázquez, Alida
Vejvodová, Hana
Velázquez, Consuelo
Vercoe, Elizabeth Walton
Vierk, Lois V.
Villanueva, Mariana
Vlad, Marina Marta
Voronina, Tat'yana Alexandrovna
Walker, Gwyneth Van Anden
Wallach, Joelle
Wallen, Errollyn
Wang, Qiang
Watson Henderson, Ruth (Louise)
Weir, Judith
Westerkamp, Hildegard
White, Ruth
Whitehead, Gillian
Wikström, Inger
Wilkins, Margaret Lucy
Wiseman, Debbie
Wolfe, Julia
Woll, Erna
Woof, Barbara
Wullur, Sinta
Xin, Huguang
Yel'cheva, Irina Mikhaylovna

Zaidel-Rudolph, Jeanne

Zaimont, Judith Lang

Zechlin, Ruth

Zhubanova, Gaziza Akhmetovna

Zielińska, Lidia

Ziffrin, Marilyn J.

Zimmermann, Margrit

Živković, Mirjana

Zwilich, Ellen Taaffe

Ek 4. Analiz Edilen Yapıtların Partisyonları