T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDAN ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNE KADIN VİYOLONSELCİLER VE VİYOLONSEL EĞİTİMİ

İREM KINACI

İzmir
2024

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDAN ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNE KADIN VİYOLONSELCİLER VE VİYOLONSEL EĞİTİMİ

İREM KINACI

DANIŞMAN
PROF. DR. MÜMTAZ HAKAN SAKAR

İzmir
2024

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum "Osmanlı İmparatorluğu'ndan Erken Cumhuriyet Dönemine Kadın Viyolonselciler ve Viyolonsel Eğitimi" adlı çalışmanın içerdiği fikri izinsiz başka bir yerden almadığımı; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında ve bölümlerinin yazımında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada kullanılan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yaptığımı ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi, ayrıca bu çalışmanın Dokuz Eylül Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve *intihal içermediğini* beyan ederim. Herhangi bir zamanda aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonuca razı olduğumu bildiririm.

29/01/2024

İrem KINACI

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORİJİNALLİK RAPORU

Tarih: 26/02/2024

Tez Başlığı:

Osmanlı İmparatorluğu'ndan Erken Cumhuriyet Dönemine Kadın Viyolonselciler Ve Viyolonsel Eğitimi

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam **136** sayfalık kısmına ilişkin, **26/02/2024.** tarihinde **tez danışmanım tarafından** Dokuz Eylül Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı'nın sağladığı İntihal Tespit Programından (**Turnitin**-Tez İntihal Analiz Programı) aşağıda belirtilen **filtreleme tiplerinden biri** (uygun olanı işaretleyiniz) uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin **benzerlik oranı % 20'_dir.**

- http://www.kutuphane.deu.edu.tr/tr/turnitin-tez-intihal-analiz-programi/ adresindeki Tez İntihal Analiz Programı Kullanım Kılavuzunu okudum ☒

Filtreleme Tipi 1(Maksimum %15) □	**Filtreleme Tipi 2(Maksimum %30)** ☒
□ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, □ Kaynakça hariç, □ Alıntılar dâhil, □ Altı (6) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç.	☒ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, ☒ Kaynakça dâhil, ☒ Alıntılar dâhil.
EK 1- İntihal Tespit Programı Raporu İLK SAYFA Çıktısı. ☒ **EK 2- İntihal Tespit Programı Raporu (Tümü) Cd İçinde.** ☒	

Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Uygulama Esasları'nı inceledim ve yukarıda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmasının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Adı Soyadı : **İrem KINACI**
Öğrenci No :
Anabilim Dalı : **Güzel Sanatlar Eğitimi**
Programı : **Müzik Eğitimi Yüksek Lisans Programı**
Statüsü : Yüksek Lisans ☒ Doktora □

ÖĞRENCİ	**DANIŞMAN**
İrem Kınacı 26/02/2024	Prof. Dr. Mümtaz Hakan SAKAR 26/02/2024

Açıklamalar

1: Bu formu teslim etmeden önce sizden istenen bilgileri uygun kutucuğu (□) işaretleyerek doldurunuz.

Kullanıcı şifre vb. konusunda sorun yaşanması durumunda Üniversitemiz Merkez Kütüphanesinde bulunan Turnitin yetkilisine başvurunuz.

2: Yüksek Lisans/Doktora Tez Çalışması Orijinallik Raporu" formu tezin ciltlenmiş ve elektronik nüshalarının içerisinde ekler kısmında yer alır.

3: Tez savunmasında düzeltme alınması durumunda bu form güncellenerek yeniden hazırlanır.

4: **Turnitin**-Tez İntihal Analiz Programına yükleme yapılırken Dosya Başlığı (document title) olarak **tez başlığının tamamı**, Yazar Adı (author's first name) olarak **öğrencinin adı**, Yazar Soyadı (author's last name) olarak **öğrencinin soyadı** bilgisini yazınız.

TEŞEKKÜR

Tez çalışmamın ilk gününden bugüne hiçbir zaman emeğini, bilgi birikimini ve deneyimlerini esirgemeden bana destek olan, tez yazma sürecinin zorlu geçtiği dönemlerde bile bana olan inancını kaybetmeden beni yüreklendiren çok değerli danışmanım sayın Prof. Dr. Mümtaz Hakan Sakar'a, tez yazma sürecimde sık sık beni yazmaya teşvik edip, manevi destekleriyle motivasyonumu arttırmama yardım eden Leyla Paşalı Beşçınar'a ve değerli arkadaşlarıma, eğitim hayatımın her anında olduğu gibi yüksek lisans eğitimim boyunca bana sonsuz destek ve güç veren sevgili ailem Öznur Kınacı, Mehmet Kınacı, Ezgi Yıldırım'a ve Orçun Yıldırım'a teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

.....i

ÖZET.....viii

ABSTRACT.....ix

BÖLÜM I.....1

GİRİŞ.....1

1.1. Problem Durumu.....1

1.2. Amaç ve Önem.....2

1.3. Problem Cümlesi / Alt Problem Cümleleri.....2

1.4. Sınırlılıklar (Opsiyonel).....2

1.5. Tanımlar.....3

BÖLÜM II.....4

KURAMSAL ÇERÇEVE / KAVRAMSAL ÇERÇEVE / İLGİLİ ARAŞTIRMALAR.....4

1. Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet.....4

2. Farklı Disiplinlerde Toplumsal Cinsiyet Kavramı.....7

2.2..1. Antropoloji Disiplininde Toplumsal Cinsiyet Kavramı.....8

2.2.2. Psikoloji Disiplininde Toplumsal Cinsiyet Kavramı.....11

2.2.3. Sosyoloji Disiplininde Toplumsal Cinsiyet Kavramı.....14

2.3. Toplumsal Cinsiyet Yapısının Dil Üzerindeki Etkileri.....15

2.4. Yaratılan Kalıpyargılar.....15

2.5. Cinsiyetçilik.....17

3.1. Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde Toplumsal Cinsiyet Kültürü.....18

4.1. İmparatorluk Dönemi'nde Müzik Eğitimi Verilen Kurumlar.....21

Enderun-i Hümayun:.....22

5.1. Osmanlı İmparatorluğu'nda Modernleşme Sürecinde Saraylardaki Müzik Faaliyetleri ve Saray Mensuplarının Müzik Eğitimi.....33

6.1. İmparatorluğun Son Döneminden Cumhuriyet'e Müzik Eğitimi Veren Kurumlar ve İcra Kurumları 55
6.1.1. Darülelhan'dan İstanbul Konservatuvarı'na 57
6.1.1.2. Darülelhan'da Eğitim Öğretim 60
6.1.2. Musıki Muallim Mektebi, Ankara Devlet Konservatuvarı ve Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası 75
6.1.3. Halk Evleri ve Köy Enstitüleri 81
7.1. Çalgılar ve Cinsiyet 90
İLGİLİ ARAŞTIRMALAR 92
BÖLÜM III 96
YÖNTEM 96
3.1. Araştırmanın Modeli / Deseni 96
3.2. Evren / Örneklem 96
3.3. Veri Toplama Süreci ve Araçları 96
3.5. Verilerin Analizi 96
BÖLÜM IV 97
BULGULAR 97
Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular 97
İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular 98
Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular 99
Dördüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular 101
Beşinci Alt Probleme Yönelik Bulgular 102
Altıncı Alt Probleme Yönelik Bulgular 103
Yedinci Alt Probleme Yönelik Bulgular 104
BÖLÜM V 108
TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER 108
KAYNAKÇA 113
EK 1.ÖĞRENCİNİN AKADEMİK ÖZGEÇMİŞİ 123

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1:1926 yılı Darülelhan'daki Viyolonsel Dersi Müfredatı..... 106

ŞEKİLLER LİSTESİ

Resim 1: Tomris Hatun Temsili Görseli 19
Resim 2: İstanbul'daki Kız Okullarının Piyano Öğretmenleri (1889-1900)..... 24
Resim 3: 15. Yüzyılda Timur Sarayındaki Bir Eğlence Sahnesinde Görülen Kadın Müzisyenler (Beşiroğlu, 2006, S:8). 27
Resim 4: Erkek Hocadan Müzik Dersi Alan Cariye 29
Resim 5: Bezmialem Valide Sultanın Sarayındaki Kadın Saz Takımı 30
Resim 6: Orkestranın Orta Avrupa Şehirlerindeki İlk Konser Turnesine (1918) Ait Bir Fotoğraf. (Gazimihal, 1955, Akt: (Öztürk ve Beşiroğlu, 2009, S:35). 35
Resim 7: Leyla Saz..... 37
Resim 8: Liszt'in Abülmecid'in Huzunda Konser Verdiğini Anlatan Gazete Haberi40
Resim 9: Ünlü Piyanist ve Besteci Franz Liszt'in İstanbul'u Ziyareti Sırasında 1847 Yılının Haziran Ayı Sonunda Rus Büyükelçiliği'nde Fakirler Yararına Verdiği Konserin Programı (Eğecioğlu, https://istanbultarihi.ist/238-bati-muzigi-ve-istanbul sitesinden erişilmiştir.) 41
Resim 10: Fehime Sultan'ın Piyano Başındaki Fotoğrafı 46
Resim 11: Fehime Sultan'ın Piyano Çalarken Çekilmiş Fotoğrafı 46
Resim 12: Muzika-İ Hümayun Müzisyenlerinden Olan Kemancı Zeki Bey, Piyanist İtalo Selvelli ve Viyolonselist Cemil Bey 48
Resim 13: Viyolonselist Cemil Bey 49
Resim 14: Tanburi Cemil Bey, Ressam: Ali Rıza Bey 51
Resim 15: İsmail Baykal'ın II. Abdülmecid'in Müzik Sevgisini Anlattığı Makale s:824 52
Resim 16 II. Abdülmecid'in Viyolonsel Çalarken Çekilmiş Fotoğrafı 53
Resim 17: Abdülmecid'in Pizzicato Tekniği İle Viyolonsel Çaldığı Görsel 54
Resim 18: II. Abdülemecid, Haremde Beethoven, 1915, ... 54
Resim 19: İsmail Baykal'ın II. Abdülmecid'in Resme Olan İlgisini Anlattığı Makale, s:824 55
Resim 20: Darülelhan Toplantı Tutanağı 58
Resim 21: Darülelhan Toplantı Tutanağı 59
Resim 22: (Paçacı, 2019, s: 291)..... 61

Resim 23: (Paçacı, 2019, s:292)..... 62
Resim 24: Paçacı, 1999, s:)..... 63
Resim 25: İstanbul Konservatuvarı Öğrenci Orkestrası..... 63
Resim 26: Fehya Talay..... 64
Resim 27: Feyha Talay'ın Musiki Tarihi Kitabı'nda Viyolonsel Öğretmenliği Yaptığına Dair Yazı Görseli..... 65
Resim 28: Hadiye Ötügen'in Vefat Haberi..... 66
Resim 29: Hadiye Ötügen'in İstanbul Belediye Konservatuvarı'ndan Mezun Olduğunu Gösteren Gazete Haberi..... 67
Resim 30: İstanbul Şehir Orkestrası Kasım 1956..... 69
Resim 31: 1948- 1970 Yılları Arasında İstanbul Şehir Orkestrası'nda Görev Yapan Viyolonsel Sanatçıları..... 70
Resim 32: İstanbul Şehir Orkestrası..... 71
Resim 33: Sanat Dünyası Gazetesi'nden Emel Aktolga ile Semih Argeşo'nun evlilik haberi..... 72
Resim 34: Topçu Kışlası'nda Halka Açık Konser..... 73
Resim 35: IV. Uluslararası İstanbul Festivali 1976 Yılı Festival Programı..... 74
Resim 36: Musiki Muallim Mektebi- Koç University Vehbi Koç Ankara Studies Research Center (VEKAM), Turkey - CC BY-NC-SA.. 76
Resim 37: Ankara Devlet Konservatuvarı 1974 Yılı Öğretmen Kadrosu..... 77
Resim 38:Meliha Demirkuşak ve Yüksel Bakan Özdoğan..... 79
Resim 39: Riyaset-i Cumhur Orkestrası..... 79
Resim 40: Fevziye Sayarı..... 80
Resim 41: Pervin Sak Sungar..... 81
Resim 42: Feyha Talay'ın Ankara Halkevi Konserinin Davetiyesi..... 83
Resim 43: Maraş Halkevi Bando Heyeti..... 84
Resim 44: Artvin Halkevi Müzik Kolu 1948..... 84
Resim 45: Bursa Halkevi Orkestrası (1945-50 arası)..... 85
Resim 46: Konya Halkevi Müzik Şubesi..... 85
Resim 47: 1930'lu yıllarda Diyarbakır Halkevi Orkestrası Haberinin Bulunduğu Gazete Haberi..... 86
Resim 48: Balıkesir Halk Evi (Soylu, 2019)..... 86

Resim 49: Elazığ Halkevi Müzik Grubu 87
Resim 50: Konya Kız Muallim Mektebi öğretmen ve öğrencileri uygulamalı müzik dersinde Yıl 1926 (Uluğbay, 2018) 87
Resim 51: İstanbul Kız Muallim Mektebi'nde keman dersi ve Samsun Necm-i Terakki İkmal Mektebi talebesi keman dersi. (1928). 88
Resim 52: 1945'li Yıllarda Beşikdüzü Köy Enstitüsü Orkestrası 90

ÖZET

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDAN ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNE KADIN VİYOLONSELCİLER VE VİYOLONSEL EĞİTİMİ

Geçmişten günümüze birçok kültürde kadının, toplumsal cinsiyet rolleri doğrultusunda günlük hayatta, mesleki hayatta ve sosyal çevrede ikincilleştirildiği bilinmektedir. Aynı zamanda kadınların diğer alanlarda olduğu gibi sanat eğitimi alanında da geri planda bırakıldığı biliniyor. Ülkemizde de diğer toplumlarda olduğu gibi Osmanlı İmparatorluğu döneminden bu yana kadınların sanat alanında erkekler kadar avantajlı bir konumda olmadığı görülüyor.

Bu çalışmada, erkek egemen bir toplum olan Osmanlı İmparatorluğu döneminden itibaren kadınların müzik eğitimindeki mesleki, özengen ve yaygın eğitim alanlarındaki görünürlüğü ve kadınların kurumsal alanda mesleklerini ne ölçüde icra edebildikleri viyolonsel çalgısı örneğinden yola çıkılarak ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Batılılaşma ve modernleşme çabaları ile başlayıp, Cumhuriyet'in ilanına ve modern bir Türkiye toplumu oluşturma girişimlerine kadar geçen süreçte kadının, müzik eğitimi ve icra kurum/kuruluşlarına dahil edilme girişimleri incelenmiştir. Aynı zamanda bu çalışmada erkek üstün müzik dünyasında var olmaya çalışan ancak unutulmuş olan kadın viyolonsel icracılarının isimlerine ulaşılması ve ortaya çıkarılması hedeflenmiştir. Bu çalışmada elde edilen bulgulara literatür taraması yapılarak ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik Eğitimi, Kadın Viyolonselciler, Viyolonsel Eğitimi, Toplumsal Cinsiyet.

ABSTRACT

WOMEN CELLO PLAYERS AND CELLO EDUCATION FROM THE OTTOMAN EMPIRE TO THE EARLY REPUBLICAN PERIOD

It is known that in many cultures, from the past to the present, women have been marginalized in daily life, professional life, and social environments in accordance with gender roles. Similarly, women are acknowledged to have been relegated to the background in art education, just as in other fields. In our country, like in other societies, it can be observed that women in the field of art have not had as advantageous a position as men since the Ottoman Empire period.

In this study, starting from the Ottoman Empire period, which was a male-dominated society, the visibility of women in professional, specialized, and widespread areas of music education has been explored, taking the example of the cello instrument. The extent to which women could perform their professions in institutional settings was also investigated. The attempts to include women in music education and performance institutions from the efforts of Westernization and modernization in the Ottoman Empire to the declaration of the Republic and the attempts to form a modern Turkish society were examined. Additionally, the aim of this study is to discover and reveal the names of female cellists who tried to exist in the male-dominated music world but have been forgotten. The findings obtained in this study were reached through a literature review.

Keywords: Music Education, Women Cellists, Cello Education, Gender Roles.

BÖLÜM I
GİRİŞ

1.1. Problem Durumu

Osmanlı İmparatorluğu ataerkil bir toplumdu. Bu sebeple müzik eğitimi verilen kurumlarda da erkek egemen bir yapı vardır. Tanzimat ile gelen modernleşme sürecine kadar müzik eğitimi verilen kurumlarda erkekler ön planda olmuştur. Tanzimat'tan sonra saray içerisindeki müzik eğitiminde kadınların görünür olması, kadın müzik eğitiminde yer bulması için harem içerisinde müzik eğitimleri verilmiştir. Saray dışında ise kurulan kız okullarında müzik dersleri verilmekte olup kadınların müzik eğitimden pay almaları adına adımlar atılmıştır. İmparatorluğun son dönemlerinde ise müzik eğitimi vermek amacıyla kurulan okullarda kadınların da müzik eğitiminden yaralanabildikleri görülmektedir. Osmanlı'da kadınlara müzik eğitimi vermek amacıyla kurulan tüm kurumların içlerinde müzik icrası yapılan orkestra, bando gibi yapılar oluşturularak kadınların müzik icralarında yer aldıkları da görülmüştür.

Cumhuriyet'in ilanından sonra açılan müzik eğitimi veren kurumlarda ise kadınlar ve erkekler için ayrı kurumlara gerek kalmadan karma eğitim ile bir arada okumaları sağlanmıştır. Böylelikle erkeklerin ön planda olduğu bir alan olan müzik eğitimi ve müzik icra kurumlarına kadınların da dahil olmaları yönünde adımlar atılmıştır. Açılan müzik eğitimi kurumlarının orkestra çalışmalarında kadın ve erkeklerin bir arada yer aldıkları görülmüştür. Osmanlı İmparatorluğu'ndan Cumhuriyet'e miras bıraktığı müzik eğitimi ve icra kurumlarında kadınların görünürlüğünün de artmaya başladığı anlaşılmaktadır.

Yukarıda bahsedilen tüm bu süreçler içerisinde kadının müzik eğitimindeki görünürlüğü durumunun yanında Osmanlı İmparatorluğu ve Cumhuriyet'in ilanından sonraki 50-60 yıllık süreçte kadınların viyolonsel eğitimindeki görünürlüğü konusu, viyolonsel eğitimi alan, viyolonsel eğitimi veren kadınların ve son olarak icra kurumlarındaki viyolonselist kadınların ortaya çıkartılmak istenmesi bu çalışmadaki problem durumunu oluşturmaktadır.

1.2. Amaç ve Önem

Osmanlı İmparatorluğu'nun Tanzimat sonrasından başlayıp Cumhuriyet'in ilanından sonraki 50-60 yıllık sürece kadar geçen zaman diliminde, toplumsal cinsiyet perspektifinden yola çıkarak ülkemizin viyolonsel eğitimi tarihinde yer almış kadın viyolonselcileri açığa çıkartmak, kadınların viyolonsel eğitimindeki yerini ve önemini ortaya koymak ve ülkemizde müzik eğitimi tarihi boyunca eril bir düzen olarak kurulan müzik camiasında kadın viyolonselcilerin bu düzende var olmaları için verilen/verilmeyen destekleri belirlemek, bu çalışmanın getireceği yeniliklerden olup kadın viyolonselciler özelinde yapılacak ilk çalışma olma niteliği taşıması sebebiyle bu alanda yapılacak diğer çalışmalara ışık tutacağı düşünülmektedir.

1.3. Problem Cümlesi / Alt Problem Cümleleri

Problem Cümlesi

Toplumsal Cinsiyet Perspektifiyle Osmanlı İmparatorluğu Döneminden Erken Cumhuriyet Dönemine kadar olan periyodda müzik eğitimi ve viyolonsel eğitiminde kadınların durumu nedir?

Alt Problemler

1. Toplumsal Cinsiyet Rolleri Çerçevesinde Kadının Durumu Nedir?
2. Osmanlı Döneminde Müzik Eğitimi Verilen Kurumlar ve Müzik Eğitiminin Durumu Nedir?
3. Osmanlı Döneminde Müzik Eğitimi Verilen Kurumlarda Kadınların Durumu Nedir?
4. Osmanlı Döneminde Müzik Eğitimi Verilen Kurumlarda Viyolonsel Eğitimi ve Kadın Viyolonselcilerin Durumu Nedir?
5. Erken Cumhuriyet Döneminde Müzik Eğitimi Verilen Kurumlar ve Müzik Eğitiminin Durumu Nedir?
6. Erken Cumhuriyet Döneminde Müzik Eğitimi Verilen Kurumlarda Kadınların Durumu Nedir?
7. Erken Cumhuriyet Döneminde Müzik Eğitimi Verilen Kurumlarda Viyolonsel Eğitimi ve Kadın Viyolonselcilerin Durumu Nedir?

1.4. Sınırlılıklar (Opsiyonel)

Bu çalışma, II. Mahmud dönemi ile Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra geçen 50-60 yılık bir dönemi kapsayan "Erken Cumhuriyet Dönemi" olarak

adlandırabileceğimiz periyoddaki kadın viyolonselciler ve bunların görünür oldukları kurum ve kuruluşlar ile sınırlandırılmıştır.

1.5. Tanımlar

Erken Cumhuriyet Dönemi: Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra geçen 50-60 yılık periyod.

BÖLÜM II

KURAMSAL ÇERÇEVE / KAVRAMSAL ÇERÇEVE / İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Osmanlı İmparatorluğu'nda modernleşme çabaları ile başlayıp Erken Cumhuriyet Dönemi'ne kadar geçen süreçte kadın viyolonselciler özelinden yola çıkılarak sanat eğitiminde kadından bahsedebilmek için öncelikle kadın, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları içerisinde düşünülmeli ve açıklanmalıdır. Bu sebeple öncelikle cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları anlaşılmalıdır.

1. Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet

Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları kelime olarak her ne kadar birbirlerine benzer görünseler de farklı anlamlar barındırmaktadırlar. Bu farkı anlamak için öncelikle cinsiyet ve toplumsal cinsiyet tanımlarını yapmak gereklidir. Cinsiyet; biyolojik bir durum olup, sahip olunurken insan müdahalesi ile elde edilebilen bir yapı değildir. Toplumsal cinsiyet ise; biyolojik cinsiyet ile bir bağlantısı olmaksızın toplum tarafından inşa edilen cinsiyetlere atfedilen görevler bütünüdür.

Dökmen'e göre (2012) cinsiyet terimi, kadın veya erkek olmanın biyolojik yönünü ifade eden bir yapıya karşılık gelir. Cinsiyet, bireylerin biyolojik cinsiyetlerine bağlı olarak belirlenen demografik bir kategoridir (s:9).

Cinsiyet, kadın ve erkek olmak üzere iki kategoride sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırılma bebekler doğduklarında ve hatta doğumlarından önce anne karnındayken bile cinsel organlarına bakılarak hangi gruba ait olduklarına karar verilerek yapılmaktadır. Bebeğin cinsiyeti belli olduktan sonra sahip olacağı nüfus cüzdanının renginden, yapacağı mesleğe kadar tüm bu cinsiyet ayrımları bebeğe aşılanmaya başlar (Dökmen, 2015, s:21).

Cinsiyet farkının birçok canlı türünde gözle görülebilir derecede fiziksel farklılıklar yaratmamasına karşın, insan türünde cinsiyet farkının getirdiği anatomik ve fiziksel farklılıklar gözle görülebilir derecededir. Birçok hayvanın cinsiyetini karar vermek için cinsel organına bakmadan önce sadece dış görünüşüne bakmak yeterli gelmezken insanların dış görünüşünden dişi veya erkek olduğu anlaşılabilmektedir. Bunun yanında sadece fiziksel olmayan bu farklılıklar hormonsal farklılıklar olarak da

karşımıza çıkmaktadır. Bu hormonsal farklılıklar da diğer türlere göre daha belirgin bir ayrım ile karşımıza çıkmaktadır.

Bu farklılıkların sonucunda insanın "cinsel iki biçimlilik" (*sexual dimorphism*) özelliğine sahip bir canlı türü olduğunu söylemek mümkündür (Atay, 2017, s:11).

Kadın ve erkek arasındaki biyolojik farklılıkların hiçbiri bu iki cinsiyetin toplumsal hayattaki rolleri konusunda belirleyici bir unsur değildir. Kadın ve erkeğin toplum içerisindeki rol ve davranışları toplumun belirlediği kültürel kurallar çerçevesinde şekillenir ve belirlenir. Burada karşımıza "toplumsal cinsiyet" kavramı ortaya çıkar.

Toplumsal cinsiyet terimi, kadın veya erkek olmanın toplum ve kültürün yüklediği anlamlar ve beklentiler ile ifade edildiğini, kültürel bir yapıyı karşıladığı ve genellikle bireylerin biyolojik yapılarıyla ilişkili olan psikolojik özelliklerini içerir. Toplumsal cinsiyet, bireyleri kadınsı veya erkeksi olarak karakterize eden psikososyal özelliklerdir (Pehlivan, 2017, S:498).

Toplumsal cinsiyet kavramı, toplumun cinsiyetlere yani kadına ve erkeğe kültürel boyutta uygun bulduğu bir rol olarak da düşünülebilir. Bu doğrultuda toplumların zaman içerisinde kültürel yapılarının değişkenlik gösterebildiğini ve her toplumun birbirinden farklı kültürel yapıya sahip olduğunu düşünürsek toplumsal cinsiyetin değişkenlik gösteren bir kavram olduğunu söylemek yanlış olmaz. Fakat kültürel yapının değişkenliğinin yanında benzer toplum düzenini benimsemiş veya aynı dine mensup olan toplulukların ortak paydalarda buluştuğunu görmek de mümkündür.

Toplumsal cinsiyet rolleri, formal bir öğrenim süreci içerisinde öğrenilmez. Bireyin toplumsal cinsiyet rollerini öğrendiği bir kurum veya kuruluş yoktur. Tamamen informal bir şekilde belirli bir süreç doğrultusunda öğrenilir. Anne karnında başlayan ve ailenin yaşam biçimi, çevresi ile birey üzerindeki varlığını hissettiren, okul- iş yeri gibi sosyal ortamlar ve kanunlar ile öğrenilen bu roller kalıplaşarak değişmeyecek yargılar haline gelir. Bu yargılar nesilden nesile yine aynı yollar ile aktarılarak yayılır ve ilerler (Saraç, 2013, s:27).

Toplumsal cinsiyet rolleri içerisinde cinsiyet kavramı biyolojik anlamını tamamen yitirerek güç ve statü belirleyen bir kavram haline dönüşmektedir. Toplumsal cinsiyet rolleri, zaman içerisinde bireylere cinsiyetlerine uygun olduğu düşünülen

davranış, hal ve tutumlar toplum tarafından öğretilerek oluşturulur. Bir bebeğin cinsiyetlere atfedilen renklerle giydirilmesi, cinsiyet ayrımı yapılarak oynatılan oyuncaklar alınması, kalıplaşmış çeşitli cinsiyetçi deyişlerin çocuklara söylenmesi gibi örnek durumlar doğrultusunda bireyin hayatını toplum tarafından belirlenmiş bu toplumsal cinsiyet rollerine göre şekillendirmesi kaçınılmaz olmaktadır. Böylece birey giyeceği kıyafetin renginden, dinleyeceği müziğe kadar birçok konuda toplumun uygun gördüğü kalıplar içerisine sıkışmak zorunda kalacaktır. Toplumların kadınlara ve erkeklere uygun gördüğü ve hal ve davranışları iki farklı kavram ile açıklamaktadır. Kadınlara uygun görülen hal ve davranışlar için "feminen" erkeklere uygun görünen hal ve davranışlar için ise "maskülen" kavramları kullanılmaktadır (Saraç, 2013, s:27).

Dökmen (2015), kadınları ve erkekleri düşündüğümüz zaman akla gelen birçok soru olduğunu ve bu sorular üzerinden kadın ve erkek arasındaki ayırıcı özelliklerin gerçekçiliğini şöyle ifade etmiştir:

> Kadınları ve erkekleri düşünelim. Aralarında hangi farklılıklar vardır? Biri diğerinden daha mı akıllıdır? Biri diğerinden daha mı duyguludur? Biri evde, diğeri dışarıda mı çalışır? Biri uzun saçlı, diğeri kısa saçlı mıdır? Biri etek, diğeri pantolon mu giyer? Biri sadık, diğeri değil midir? Cinsel organları mı farklıdır? Hormonları mı farklıdır? Cinsel fonksiyonları mı farklıdır?... Bu sorulan daha da uzatmak mümkündür. Tanıdığımız kadınları ve erkekleri düşündüğümüzde bu soruların ancak küçük bir bölümüne kesin cevap verebileceğimizi görürüz. O halde bazı özellikler hiç de gerçekten ayırıcı değildir. (Dökmen, 2015, s:23)

İki cinsiyet arasındaki gerçekten ayırıcı olan özellikler sadece biyolojik olan özelliklerdir. Biyolojik özellikler dışında kalan özellikler büyük ölçüde toplum tarafından oluşturulmuştur ve sebeple biyolojik olmayan özellikleri, farklılık olarak ele almak doğru bir ayrım olmayacaktır.

Tüm bu açıklamaların yanı sıra toplumsal cinsiyet rollerinin kültürel olduğunu düşünenler kuramcılar olduğu gibi, biyolojik olduğu yönünde araştırmalar sunan araştırmacılar da bulunmaktadır.

Connel (1998)'ın, kitabında toplumsal cinsiyet rollerinin oluşumunun biyolojik unsurlar sonucunda oluştuğu fikrini savunan Steven Goldberg ve yaptığı araştırmalar ile ilgili bilgilere rastlanmıştır. Steven Goldberg, yaptığı fizyolojik araştırmalar

sonucunda, belli başlı hormonların, özellikle testosteron hormonunun kadın ve erkeklerde kan yoğunluğu açısından farklılıklar gösterdiğini görmüş, hayvan ve insanlarda uyguladığı psikofarmakolojik testler ile de kan dolaşımında farklılık gösteren bu hormon düzeylerinin belirli testlerde performans değişikliklerine sebep olduğu kanısına varmıştır. Bu testlerin sonucunda Goldberg, hormonsal dengelerin farklı olduğu kadın ve erkeklerde davranışsal farklılıklar yarattığı ve hormonsal dengelerin, erkeklerin kadınlar üzerinde "saldırganlık üstünlüğüne" sahip olmalarına sebep olduğu sonucunu ortaya çıkartır. Goldberg ulaştığı bu sonuç ile hem ataerkil iktidar düzenine hem de cinsiyete dayalı iş bölümüne açıklık getirdiğini söylemiştir. Kadınların iş ortamlarında hormonları yüzünden zayıf düştüklerini ve rekabetçi iktidar çekişmesine girmektense onlara belirlenen konumu kabul etmelerinin akılcı olduğunu, bu sebeple yuvayı kuranın kadın, rekabetçi iş hayatında uğraşı içinde olanın erkek olduğu bir toplumsal düzenin oluştuğu fikrini savunmuştur.

Kadın ve erkeğin toplumsal cinsiyet rolleri doğrultusunda sosyal hayat ve iş dünyasında hangi alanlarda başarılar gösterdiklerini, kadın ve erkeğin başarılı oldukları alanlarının ne gibi biyolojik farklılıklar sonucunda oluştuğuna dair fikirler sunan birçok bilim insanı, biyolog, hekim, vb. araştırmacılar olmuştur. 19. Yüzyılın ortalarında kadınların yüksek zihinsel işlemlerin merkezi olarak kabul gören ön beyin loblarının erkeklerle kıyaslandığında daha küçük ve daha az kıvrılmalara sahip oluğu, basit zihinsel süreçlerin merkezi olarak kabul gören yan lobların kadınlarda daha büyük olduğu ileri sürülmüştür. 1977'de erkeklik hormonlarının etkisi ve erkeklerin beyin performansının erkeklerde daha üstün olması sebebiyle mimarlık, mühendislik ve sanat gibi alanlarda erkeklerin kadınlardan daha üstün başarılar sergilediklerini söyleyenler olmuştur. (Dökmen, 2015, s:48-49)

2. Farklı Disiplinlerde Toplumsal Cinsiyet Kavramı

Toplumsal cinsiyet kavramı birbirinden farklı birçok disiplinin ilgisini çekmiş ve farklı disiplinlerde toplumsal cinsiyet üzerine çalışmalar yapılmıştır. Her disiplin toplumsal cinsiyet kavramını kendi çalışma alanları doğrultusunda biçimlendirmiş ve yorumlamıştır. Antropoloji, psikoloji ve sosyoloji disiplinleri toplumsal cinsiyet kavramını inceleyen disiplinlerin başında gelmektedir.

Birbirinden farklı alanlarda incelemeler yapan bu üç alanda toplumsal cinsiyet kavramını Sakar (2007, s:48) şöyle ifade etmiştir:

> Antropoloji disiplini alanında toplumsal cinsiyet kavramı hem kültürü biçimlendiren hem de kültürün biçimlendirdiği, yani kültürel/simgesel inşa ve toplumsal ilişkiler sistemi olarak düşünülmektedir. Antropoloji, toplumsal cinsiyet kavramını, bireysel ilişkilerden daha çok, kolektif davranışlar, ritüeller, kurumlar aracılığıyla incelemeye tabi tutmaktadır. Sosyal psikoloji disiplini, benlik, kişisel eylem yani kimliğe gönderme yapan anlamda toplumsal cinsiyetin birey üzerindeki etkilerinin analizlerini içermektedir. Yani birey üzerinde yoğunlaşmaktadır. Sosyoloji disiplini içerisinde ise, toplumsal cinsiyet bağlamında yapı ve pratik arasındaki ilişkilere odaklanılmaktadır.

2.2..1. Antropoloji Disiplininde Toplumsal Cinsiyet Kavramı

Antropoloji disiplini, tarihsel süreçte insanın kültürel, toplumsal ve biyolojik sürecini ortaya koyarak anlamlandırmaya çalışmaktadır. Toplumsal cinsiyet kavramını farklı bakış açıları ile inceleyen antropoloji disiplininde antropologlar, cinsler arasındaki farklılıkların kültürel boyutlarını ifade etmek için "gender" ifadesini, cinsiyet anlamında biyolojik farklılığı ifade etmek için ise "sex" ifadelerini kullanırlar. Bu iki ifade arasındaki tek ve en önemli fark, gender kavramı kültürel boyuttaki cinsiyet farklılıkları anlamını taşıyan toplumsal cinsiyet anlamı taşırken, sex kavramının biyolojik cinsiyet farkı anlamına gelmesidir.

Gender kavramının kültürle doğru oranlığı olduğunu söyleyen Haviland, (2002) gender farklılığı, yaklaşık 2,5 milyon yıl kadar eski olan insan kültürüyle eş oranda ve bu farklılığın ilk insanların biyolojik olarak birbirlerinden dişi ve erkek olarak ayrılmasına dayanır demiştir (s:67).

Antropologlar, cinsiyet farklarının kültürel değişkenler ile belirlenen anlamlarına gender kavramını kullanırlarken, gender yani toplumsal cinsiyet kimlikleri ile şekillenen davranış biçimlerine ise "toplumsal cinsiyet rolleri" kavramını kullanmışlardır. (Harris 1991, s:24, Akt: Özbüdun, Şafak, 2007, s:336)

Toplumsal cinsiyet rollerini inceleyen farklı disiplinler gibi, antropoloji disiplini de toplumsal cinsiyet rollerinin eşitsizliği ile ilgili benzer görüşler belirtmiş ve antropoloji disiplininde de feminist düşüncelerin var olması kaçınılmaz olmuştur.

Berret (1996, s:163), Eril merkezli bu düzenin sorgulanmaya başlanması ile gelişen ve akademik alana taşınan feminizm düşünceleri, sosyoloji, edebiyat ve felsefe gibi alanlarda da var olmaya başlamıştır. Ancak feminizm düşünceleri antropolojik açıdan incelendiği zaman feminizmin ilgilendiği toplumsal cinsiyet rollerinin ve kadına yönelik baskıların evrensel olup olmadığı gibi önemli noktaları ortaya çıkarmak açısından güçlü bir konuma sahip olduğunu söylemiştir. (Akt: Özbudun, Şafak, 2005, s:302)

Feminist bir filozof ve yazar olan Simone de Beauvoir, ikinci cinsiyet isimli kitabında "Kadın doğulmaz, kadın olunur." cümlesi ile kadın olmanın kültürel boyutuna ve toplumsal cinsiyet rolleri ile yaratılan bir durum olduğunu belirtmiştir. Toplumların kadınlara dayattığı kadınlık rollerinin kadınlar için bir yük olduğunu, kadınların biyolojik olarak sahip oldukları doğurganlık, emzirme gibi özelliklerin toplum tarafından kadınlar üzerinde bir baskı oluşturduğunu düşünmektedir. Kadınların sahip olduğu bu özellikler içerisinde sıkışıp kalan kadınların erkekler ile eşit şartlarda olabilmesi için kadınların sadece toplum tarafından uygun görüldükleri bu biyolojik görevlerinden uzaklaşıp kamusal hayatta var olması gerektiğini söylemiştir. (Koşar, 2020, s:87-88).

Kadını ötekileştiren ve bu ataerkil düzen içerisine kadını mahkûm eden erkektir düşüncelerini savunan Beauvoir (2019, s. 26) bu fikirlerini şöyle açıklar:

Kadını ötekileştiren ve bu ataerkil düzen içerisine kadını mahkûm eden erkektir düşüncelerini savunan Beauvoir; (2019, s. 26) "Erkekler için kadın cinsiyettir. Mutlak olan özne erkektir, erkek kadına göre davranışlarını şekillendirmezken kadın kendi davranışlarını erkeğe göre belirler ve farklılaştırır. Özsel olan erkeğin karşısında kadın özsel olmayandır dolayısıyla Başka'dır." demiştir (Akt: Aydınalp, 2020, s:477).

Antropoloji disiplininde cinsiyet rollerinin kültürel değişkenler ile şekillendiğini açıklamak amacıyla yapılan birçok çalışma olmuş ve yaklaşımlar geliştirilmiştir. Ruth Benedict ile Margaret Mead, Freud'un kültür kuramı ve psikanalizinden etkilenerek yaptıkları alan çalışmaları ile "Kültür ve Kişilik Yaklaşımını" geliştirmişlerdir.

Ruth Benedict (1959, s: 32-33); kültür ve kişilik ilişkileri konusunda Freud'un psikanalitik görüşünün etkisi doğrultusunda, ilk çocukluk ve çocukluk yıllarında insan kişiliğinin gelişimi sürecinde kültürel kalıpların kişiliği biçimlendirdiğini söyler.

Bununla beraber her kültürün farklılıklar gösterdiği noktasından hareket ederek de cinsiyetle ilgili rollerin sosyopsikolojik olgu ve süreçlerin her kültür için ortak özellikler barındırmayacağı bu sebeple rollerin genel özelliklerinin olacağından bahsetmenin mümkün olamayacağı görüşündedir (Günindi Ersöz, 1997, s:32).

Özbudun ve Şafak (2005), Sherry Ortner'ın (1974), Is Famele to Male as Nature to Culture (Ereğe göre Kadın Kültüre göre Doğa gibi midir?) isimli makalesinden üzerinden antropolojik çalışmalarda kadının ikinciliği sorununun uygun olduğunu şöyle açıklamıştır:

Sherry Ortner (1974), *Is Female to Male as Nature to Culture* (Erkeğe göre Kadın Kültüre göre Doğa gibi midir?) başlıklı makalesinde, Simgesel ve kültürel faktörlere vurgu yapmış, kadının ikincilliği durumunun, tıpkı kültürün antropolojide olduğu gibi hem evrensel hem de tikel bir olgu olduğunu söyler. Kadının ikincilliği durumunun evrensel olmasına karşın, kadınla ilişkili kültürel düşünce ve simgeleştirmelerin çok fazla çeşitlik göstererek karşımıza çıkması kadının ikincilliği sorununun antropolojik çalışmalara uygun olmasının sebeplerindendir (Özbudun, Şafak, 2005, s:318).

Toplumsal cinsiyetin en önemli değişkeninin kültür olması düşüncesinin bir sonuç olarak Buttler (2005), biyolojinin kader olması söyleminden evrilerek ulaşılan 'kültür kaderdir' yargısının da doğru olduğunu söylemiştir. (Alkar, t.y., s:2)

Antropolojinin öncü feministlerinden olan Margaret Mead (1901-1978), kadın ile erkeğin cinsiyet rollerinin kültürel temelde açıklanabileceğini savunur ve bu görüşünü şöyle açıklar:

Geleneksel olarak kadınsı olarak nitelendirilen, mizaca dayalı tavırlar (örneğin: pasiflik, duyarlılık ve çocuğa düşkünlük) bir kabilede rahatlıkla erkeklikle örtüşebiliyorken başka bir kabilede erkek ve kadınların büyük bir kısmı için de yasaklanıyorsa bu davranışların cinsiyetle bağlantılı olduğunu kabul edebilecek bir temele dayandırmanın mümkün olmayacağını söylemektedir (Özbudun, Şafak, 2005, s:308).

Mead'e göre kişiliğin gelişimini sürecinde kültürün etkisi yadsınamaz. Fakat kültürlerin farklılık gösterebildiği gerçeği de göz önünde bulundurulduğu takdirde her kültürde toplumsal cinsiyet rollerinin değişkenlik gösterdiği ve kadın ve erkeğe uygun görülen davranış ve tutumların farklı olduğu görülmektedir.

Özkişi, (2009) Mead'ın, "Sex and Temperament in Three Primitive Socities" isimli kitabında batı toplumundaki kadın erkek davranışlarıyla birbirine yakın olan üç ilkel kültürdeki cinsiyete göre farklılık gösteren davranışları karşılaştırdığını, yapılan karşılaştırmanın sonucunda davranışların önemli ölçüde kültürel şartlanmalar sonucu ile olduğunu saptayarak bu kültürlerde batı kültüründeki erkek davranışlarını gösteren kadınlar, kadın davranışları gösteren erkeklerin var olduğu sonucuna ulaştığını söylemiştir (s:14).

2.2.2. Psikoloji Disiplininde Toplumsal Cinsiyet Kavramı

Çeşitli disiplinlerde ele alınan cinsiyet, psikoloji disiplininin de inceleme konusu olmuştur. Sosyal psikoloji, gelişim psikolojisi ve klinik psikoloji, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet üzerinde önemle durmuş alanlardandır.

Kadın ile erkek arasındaki kişilik farklarını doğasını tanımlamaya yönelik çalışmaların kökleri Freudcu psikolojiye uzanmaktadır. Toplumsal cinsiyet farklılıkların oluşumunu açıklamanın yanı sıra, cinsel kimliğin oluşum süreçlerinden bahseden Freud; "bebeklerin bireysel benliklerinin olmadığını, benlik düzeylerinin anneyle birleştiğini, daha sonra bebeklerin anneden ayrılarak bireysel benlik geliştirdiklerini" söyler.

Frued, isimlerini Oedipus ve elektra kompleksi olarak ifade ettiği iki psikoloji süreci önerir. Buna göre, erkek çocukların doğru yani normlara uygun olan erkek davranışlarını geliştirebilmesi için anneye olan bağlılığını reddederek babayla özdeşleşmesi gerekir. Yani Oedipus kompleksini aşmak zorundadır. Kız çocukları ise, penis noksanlığı sebebiyle yetersiz olan anneyi bağışlayarak anne ile yeniden ilişki kurma süreçlerini geçirip elektra kompleksi sürecini aşmak zorundadır (Özbudun, Şafak, 2005, s:320).

Freud'un öne sürdüğü çocuğun cinsel kimlik gelişimi sürecinde oedipal dönem (penis noksanlığı, hadım edilme kompleksi) bazı psikanalistler ve feminist kuramcılar tarafından eleştirilmiş, Freud'un erkekleri normal, kadınları eksik gibi gösterdiğini ve bunun ataerkilliği normalleştirdiğini söylemişlerdir.

Freud, insanın psikososyal gelişim evrelerinden biri olan kültürel yaşama geçiş sürecinde, cinsel kimliğinin oluşumunun kalıplaşmış beklentiler sonucu ile belirlendiğini öne sürmektedir. Birey doğuştan biseksüeldir fakat gelişim süreci

boyunca etkisi altında kaldığı durumlar sonucunda cinsel kimliğini oluşturur. Bu süreç içerisinde bireyin maruz kaldığı sosyal çevre, kültürel yapı bu durumlardandır. Bireyler doğduğu andan itibaren cinsiyet ayrımını ifade eden oyuncaklar, kıyafetler, renkler, saç stilleri gibi değişkenler ile şekillenerek toplumsal cinsiyet rollerine hazırlanmış olduklarını söyler. (Özkişi, 2009, s:13)

Antropoljik çalışmalar bölümünde de bahsedildiği gibi Ruth Benedict, kültür ve kişilik ilişkilerine yönelik yaptığı çalışmalarda Freud'un psikanalitik görüşünün etkisiyle kültürel kalıpların, bireyin gelişim sürecinde kişilik üzerinde doğrudan etkili olduğunu söylemiştir.

Psikanalist olan Chodorow; (2007) Cinsiyet duygusu bireyden bireye değişiklik gösterebilen kişisel bir yaratımdır ve bu sebeple pek çok kadınlık ve erkeklik vardır. Toplumsal cinsiyet kimliği, bireyin kişisel yaratısı ile kültürel yaratının iç içe geçmesi ile oluşur ve böylece toplumsal cinsiyet kimliği kişiye özeldir. Toplumsal cinsiyet oluşumunun kişisel cinsiyet ve kültürel cinsiyetin birleşimi ile oluştuğuna vurgu yapan Chodorow, kültürün toplumsal cinsiyet rollerinin üzerinde yadsınamaz bir etkisi olduğuna vurgu yapmıştır. Aynı zamanda Chodorow, cinsiyetin kültürel olmasının yanı sıra aynı zamanda kişisel olduğu fikrini savunur. (s:81)

Chodorow, kadın ve erkeğin cinsiyet rollerini kazandıkları süreci "anneden ayrılma-bireyleşme-bağımsız olma" olarak belirlenen üç evrede yeniden ele almıştır. Bu sürece "farklılaşma" (differentiation) adını veren Chodorow'a göre, farklılaşma çocuğun anneyle olan ilişkilerinde başlar. Çocuk annesinin kendinden farklı olduğunu algılar, bu farklılığı fark eden çocuk kendi benliğinin farkına varır. Fakat bu sürecin kız ve erkek çocuklarında farklılıklar gösterdiğini söylemiştir. Kız çocukları cinsel kimliğini oluşturma sürecinde anneye benzeyerek büyürler ve bu süreç daha kolay ilerler. Fakat erkek çocuklar, erkek figürünü; anne olmamak, kadın olmamak olarak anlamlandırır bu sebeple cinsel kimliğin oluşması daha zorlu bir süreç haline gelir. Kız çocukları için sürecin daha kolay ilerlemesine karşın, kız çocuklarının cinsel kimliklerini kabul etmekte güçlük yaşayabilir. Kadının toplumda zayıf konumda olan bir figür olarak görülmesi, anneliğin ve kadınsılığın önemli fakat kültürel olarak değersizliği durumu kız çocuklarının cinsel kimliği kabul etmekteki güçlüğe sebep olarak açıklanabilir. Erkeğin toplum tarafından güçlü ve değerli olan olarak görülmesi ise erkek çocuklarının cinsel kimlik geliştirme sürecinde bu sıfatları gelişimsel süreçte

yaşadığı çatışmaları bastırmak amacıyla kullanıp, erkekliği "insan olma" olarak anlamlandırarak kadını erkek olmayan, öteki konumuna iter. (Akt: Dökmen, 2015, s:38-39).

Psikolojide önemli bir demografik değişken olarak kabul edilen cinsiyetin, geçmişte pek de üzerinde durulan bir değişken olarak görülmemiştir. Brannon, (2002) klasik araştırmaların çoğunda, örneklemin sadece erkeklerden oluştuğunu, batıda yürütülmüş ve önemli görülen birçok deneyin çoğunda sadece orta sınıf beyaz erkeklerden alınan veriler ile yürütüldüğünü söylemiştir. Psikoloji alanında yapılan birçok deneyde benzer örneklere rastlanmıştır. Bu durumdan anlaşılıyor ki insan davranışlarının standardı erkek davranışları üzerinden oluşturulmakta ve insan olma durumu, erkeklik ile eş tutulmuş olup, araştırmalarda ulaşılan sonuçlar kalıpyargılar içeren sonuçlar içermektedir. (Akt: Dökmen, 2015, s:38)

Brevman'ın çalışmasında, terapistler tarafından erkeğin "rasyonel", "bağımsız", ve "agresif" olarak, kadının ise "pasif", "duygusal", ve "bağımlı" olarak tanımlandığını ortaya çıkarmıştır. Burada dikkat çekici unsur olarak karşımıza çıkan ise terapistlerin sağlıklı birey özelliklerini, sağlıklı erkek olarak gördükleri özelliklerle eş tutmaları olmuştur (Akt: Uluocak, Bulut, 2011, s:38).

Yapılan çalışmalarda uygulanan erkek sayılarının daha fazla olması ve sağlıklı bir bireyin erkek özelliklerine sahip olması gerektiği gibi sonuçların elde edilmesi, psikoloji alanında eril öznenin hâkim olduğunu bizlere göstermektedir.

Günümüzde feminist psikologlar insan davranışlarının erkek deneklerle standartlaştırılmasına karşı çıkmaktadır. Bu sebeple, bu deneylerin doğurduğu sonuçları eleştirerek, yeni araştırmalar ile eski bulguları gözden geçirmektedir. Feminist psikoloji araştırmalarında cinsiyet yönünden eşit sayıda denek bulundurulmasına dikkat edildiği görülmektedir.

Kuramları, yöntemleri ve uygulamaları ile eleştirel bir akım olan feminist psikoloji, cinsiyet psikolojisini ve psikolojinin cinsiyetini inceler. Kadınların psikoloji çalışmalarında eksik ve yanlı temsil edildiklerini, bu durumun değişmesi gerektiğini söyler ve bu amaçla yapılan mücadelelere katkı sağlar. (Boratav, 2021, s:145-146)

2.2.3. Sosyoloji Disiplininde Toplumsal Cinsiyet Kavramı

Toplumsal cinsiyet kavramını sosyoloji disiplinine kazandıran Ann Oakley olmuştur. Oakley'e göre "cinsiyet" kadın ve erkek arasındaki biyolojik fark iken "toplumsal cinsiyet" toplumsal bakımdan kadın ve erkek arasındaki eşit olmayan bölünme olarak ifade edilmiştir. Toplumsal cinsiyetin ilk çıkışından bu yana, kapsadığı alanlar yalnızca bireysel kimliği temsil etmekten çıkarak kadınlık ve erkeklik kavramlarının kültürel süreçleri ve kurumsal hayattaki cinsel iş bölümlerini içine alacak bir düzeye genişlediğini söylemiştir. (Özkişi, 2009, s:12)

Toplumsal cinsiyet kavramının sosyolojik açıklamalarını yapan birçok sosyolog toplumsal cinsiyetin kültürle ilişkili olduğuna dair açıklamalar yaparken, bazı sosyolojik çalışmalarda ise feminist yaklaşımlara ters düşen açıklamalar yapan sosyologlar olmuştur.

Ritzer, (2008, s:7) bazı geleneksel sosyoloji teorisyenlerin, (Durkheim, Weber, Spencer vd.) toplumsal cinsiyet konusunu önemsizleştirerek feminist yaklaşımlara muhafazakâr tepkiler gösterdiğini belirtmiştir. (Akt: Ersöz, 2015, s:86) Örneğin; Durkheim kadının toplumsal kimliğinin üreme ve çocuk yetiştirmeyle şekillendiğini söylüyordu. (Giddens, 2008, s:148, Akt: Ersöz, 2015, s:86) Davidoff (2002, :150) ise; kadının doğayla özdeşleştirilmesinin sebebini kadının fizyolojik özelliklerinden (Doğurma, adet görme, emzirme gibi) kaynaklandığını söylemektedir. Davidoff'a göre; kadın çocuk yetiştirmekle görevlendirildiği için, kadınlar hayatlarının büyük bölümünü toplumsallaşmamış, medeniyetleşmemiş davranışlar ile geçirmektedir. Fakat erkeğin toplumsal yaşamda aktif olması sebebiyle "kişi" olarak görülmektedir. Bu bağlamda Davidoff; kadın, erkeklerin aktif olduğu kültürde erkek kadar önemli bir role sahip olamaz görüşünü savunmuştur. (Akt: Ersöz, 2015, s:86)

Sosyolojik kuramlar arasında önemli bir yeri olan işlevselci kuramın en bilinen temsilcisi Parsons ise cinsler arası rol ayrımlaşmasının toplumsal sistemin devamlılığı açısından gerekli olduğunu söylemiştir. Erkeklerin araçsal, kadınların ise dışavurumsal rollerden sorumlu olduğunu söyleyen Parsons, roller arasındaki bu ayrımlaşmanın Freud'un psikanalizinden etkilenerek biyolojik cinsiyetle toplumsal cinsiyeti eş tutarak ele almış, kadının doğasında çocuk doğurması ve çocuk ile anne

arasındaki güçlü bağın etkisi olduğunu öne sürmüştür. (Parsons ve Bales, 1995, s:23, Akt: Ersöz, 2015, s:88)

2.3.Toplumsal Cinsiyet Yapısının Dil Üzerindeki Etkileri

Tarih boyunca insanoğlu kadın erkek ilişkisini pek çok farklı şekilde ele almıştır; burada dil de kendi varlığını gösterir (Haviland, 2002, s:151). Dil, bir toplumun kültürel yapısındaki cinsiyet ayrımcılığını anlama yolunda ışık tutan unsurlardan birisidir. Halk arasında kullanılan kalıplaşmış sözler, övgü anlamında kullanılan veya yerme anlamında kullanılan argo sözcükler, statü belirleyici mesleklerin erkek cinsiyetine hitap etmesi, bazı cinsiyetler ile bağdaştırılmış meslekler için cinsiyete göre isim seçenekleri oluşturulması gibi birçok nokta dilin eril olup olmadığını anlamak için yeterli. Örneğin; "adam gibi," benzetmesinin bir övgü, "kız gibi" benzetmesinin ise yerme anlamında kullanılması. Argo sözcüklerin çoğunluğunun cinsiyetçi yaklaşımda olması, "bilim insanı" yerine "bilim adamı" kullanılması, "hostes" ve "host" olarak cinsiyet farkı belirten meslek gruplarının bulunması vb.

Türkçe 'de evli olmayan kadınlar için genellikle "kız" ifadesinin kullanılıp, erkekler için ise böyle bir ayrımın yapılmaması "kadın" olmak kavramının bekaretle ilişkilendirilmesinin bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanında "kız gibi" olmak, görünmek gibi kalıpyargılar da dilimize yerleşmiştir.

Benzer bir durum da "dul" kavramı için de geçerlidir. Dul eşi ölen kimseler için kullanılan bile kelime iken, Türkiye'de dulluk genellikle kadınlar için olumsuz bir ifade olarak görülür. Bir kadın dul kaldıktan sonra çevresindeki itibarını kaybedip, acınan, eksik kalan, uzak durulması gereken kadın olarak görülürken, bir erkek dul kaldıktan sonra erkeği olumsuz etkileyen bir durum söz konusu olmamaktadır. Dul kadınların tekrar evlenmeleri ayıp karşılanırken, dul erkeklerin tekrar evlenmeleri tepki çekmemektedir.

2.4.Yaratılan Kalıpyargılar

Toplumsallaşma sürecinde kız ve erkek çocuklarının sonradan öğrendiği, toplumun cinsiyetlerine uygun bulduğu tutum, davranışlar ve cinsiyetlere verilmiş farklı roller, zamanla kişi tarafından "doğal ve olması gereken" olarak kabul görür.

Kabul görünen bu farklılıklar kalıpyarıgılar olarak karşımıza çıkarak değiştirilemez gerçekler haline gelir ve sosyal yaşamın belirleyicisi olur.

İnsanlar, gruplar hakkında kalıpyargılar geliştirme eğilimindedirler. Kalıpyargılar, bir gruba ilişkin bilgi, inanç ve beklentilerimizi içeren bilişsel yapılardır (Kunda, 1999, Aktaran: Dökmen, 2012, s:31).

Bireyler özellikle hoşlanılmayan gruplara karşı kalıpyargılar geliştirir ve bu grup üyelerinden biriyle karşılaştıkları zaman uyarılarak grup üyelerine karşı nasıl davranılacağını belirlerler. Kalıpyargılar, genellikle çok fazla düşünmeden, karşılaşılan durum içerisindeki uygunluğu araştırılmadan, kısa yoldan kabul edilirler. İnsanlar geliştirilen kalıpyargıların doğruluğunu çok fazla irdelemeden, kalıpyargılara genellikle belirsiz ve genelleştirilmiş tepkiler verirler (Dökmen, 2012, s:32). Kalıpyargıların oluşturulabileceği kategorilerden bir tanesi de cinsiyettir.

Toplumun, bir grup olarak kadınların ve bir grup olarak da erkeklerin göstermelerini beklediği özelliklere toplumsal cinsiyet kalıpyargıları denilir (Franzoi, 1996, Aktaran: Dökmen, 2012, s:32). D

Çocuk yaşlarda öğrenilmeye başlanılan kalıpyargılar, kadın ve erkeğe karşı birtakım önyargıların oluşmasına sebep olur. Buradan, toplumdaki kadın erkek eşitsizliğine sebep olan en güçlü ön yargılardan birinin cinsiyet kalıpyargıları olduğunu söylemek mümkündür. Kalıpyargılar önyargıların, önyargılar da ayrımcılığın önünü açar. Böylece diyebiliriz ki ayrımcılık; önyargı ve kalıpyargıların davranışsal ifadeleridir (Saraç, 2013, s:28).

Cinsiyet kalıpyargıları zamanla değişip gelişmediği gibi birçok kültürde de benzerlikler göstermektedir. Genellikle kadınlardan beklenen kalıpyargılar çocukları, ev işleri ve eşleriyle ilgilenmeleri olup, erkeğe bağlı, duygusal olarak sessiz, naif, fedakat, anlayışlı, sabırlı, sakin olmaları iken erkeklerden beklenen ise maddi yönden ailesinin geçimini sağlaması, güç gerektiren tamirat gibi işleri yapması, dışarıyla olan bağı kurması, eş ve çocuklarını koruması, duygusal açıdan kadına göre daha güçlü, sert, cesur ve duygularını kontrol edip mantıkla hareket etmesidir. İşte bu beklentilerin tümüne toplumsal cinsiyet kalıpyargıları denilmektedir (Saraç, 2013, s:28).

Kadının kalıpyargıları yıkmaya başlayarak kamusal alanda daha fazla var olması modernleşme ile oluşmaya başlamıştır. Kadınların yeri olarak görülen aile, ev kavramı kadınların vatandaşlık haklarını kullanmaya başlamaları ile kadının yeri

kavramına kamusal alan da eklenmiştir. Zaman içerisinde başlatılan kadın hareketleri, gündeme gelen kadın hakları ve gelişen sanayileşmeyle birlikte kadının kamusal alandaki görünürlüğü artış göstererek, kalıpyargılara karşı çıkan görüşler de başlatılmıştır.

2.5.Cinsiyetçilik

> Uğurlu'ya (2003) göre cinsiyetçilik, geleneksel cinsiyet rolleri ideolojisinin kabul edilmesi ve cinsiyetlerin kalıpyargılar çerçevesinde tanımlanmasıyla eş anlamlı olarak kullanılmaktadır (s:2).

Cinsiyetli toplumlarda cinsiyetçilik içselleştirilmiştir. İçselleştirilmiş cinsiyetçilik, kadın olmakla ilgili önyargıların ve mitlerin doğruluğuna inanmak anlamına gelir ve bu durum cinsiyetçi toplumlarda kadınların kendi deneyim ve yetkinliklerinden şüphe etmesine, erkeklerin uzmanlığına daha çok güvenerek erkeklerin eleştirilerine daha çok değer verip kendini kabul ettirme çabalarının oluşmasına, erkeklerin kılık kıyafetlerine karışmasına müsaade edilmesine, erkeklere göre daha fazla özür dilemesi gerektiği gibi tutum ve davranışlar geliştirmesine sebep olabilir. Kadınlar toplumdan aldıkları cinsiyetçi mesajları istemsizce içselleştirip, ataerkil toplum düzeninin sürdürülmesinde rol oynayabilirler (Boratav, 2021, s:145).

> Beauvoir (1993, s: 139) tüm kadınlara; kadın tarihinin erkekler tarafından yazıldığını, erkeklerin bedensel üstünlüklerinden dolayı tahakkümü ele geçirerek bütün değerleri, töreleri, devletleri, dinleri yarattığını hatırlatmaktadır. Kadının yalnızca bir et veya içkinliğin, ötekiliğin bir kader olduğu düşüncesi; tamamen erkek egemen tasavvura aittir. Kadınların çoğu, hiçbir eyleme girişmeksizin yazgılarına boyun eğmektedir; bu yazgıyı değiştirmeye çalışanlar, benzersizliklerine sahip çıkmaya değil, onu aşmaya özenmişlerdir (Akt: Koşar, 2020, s:87).

Beauvoir, kadınların bu kabullenme durumunu bir mahkûmiyet olarak görmektedir. Evliliğin getirdiği yaşam koşulları, kadının doğası olarak kabul edilen gebelik, doğum, emzirme gibi olayların kadınların gurur kaynağı değil, kadınlara dayatılmış bir "angarya" olduğunu söyler. Beauvoir' a göre kadının bu angaryadan kurtulmasının tek yolu; dayatılan bu kadınlık görevlerinden uzak durarak erkeğin var

olduğu kamusal alana geçiş yapmasıdır. Ancak bu şekilde kadın ve erkek eşitliği sağlanabileceği görüşünü savunmuştur.

Toplumsal cinsiyet rollerinin getirdiği ayrımcılıklar her iki cinsiyeti de olumsuz yönde etkilemektedir. Kadınlar gibi, erkekler üzerinde de kalıplaşmış bazı söylemler ve düşünceler oluşturulmuştur. "Örneğin; erkekler ağlamaz, erkek evine ekmek getirmelidir, erkekler güçlü olur vb." Aynı zamanda erkeklerin kadınlara göre daha fazla kas gücü gerektiren işlerde çalışması gerektiği, duygularıyla değil mantıkları ile hareket etmelerini gerektiren meslekler seçmeleri gibi beklentiler oluşturulmuştur. Bu cinsiyetçi ayrımcılıklar, erkekleri de bir standardizasyonlara tabii tutarak üzerlerinde bir sosyal baskı kurup ve ciddi psikolojik sorunların doğmasına sebep olabilmektedir. Ancak tüm bunlara rağmen Dünya üzerindeki uygulamalar ve istatistikler incelendiğinde, cinsiyetçi ayrımcılıkların daha çok kadınların aleyhine olduğu görülmektedir. Okur-yazarlık oranlarında, meslek seçimlerinde, maaş politikalarında, sosyal yaşamda, hak ve özgürlükler konusu gibi birçok alanda kadınların erkeklere nazaran çok daha fazla ikincilleştirildiği üzücü bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Nira Yuval-Davis (1997: 26), tüm kültürlerde kadına daha az değer verilmesinin bir açıklaması olarak Simone de Beauvoir'ın şu sözlerini aktarır:

> İnsanın hayvandan daha üst bir konuma yükseltilmesinin sebebi hayat vermesi değil, hayatı riske etmesidir; bu yüzden insanlıkta doğuran değil de öldüren cinsiyete üstünlük verilmiştir (Özbudun, Şafak, 2005, s:315).

3.1.Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde Toplumsal Cinsiyet Kültürü

Tarihsel süreçte Türk toplumlarında toplumsal cinsiyet yapılarını, İslamiyet öncesi Türk toplumları, İslamiyet benimsendikten sonraki Türk toplumları ve Cumhuriyet'in ilanından sonra Türkiye olarak üç farklı kategoride incelemek mümkündür.

Eski Türk toplumlarının yaşayışlarını anlamamıza yardımcı olan, toplum hafızasının en eski kaynaklarından olan efsaneler ve destanlar bize Türk toplumlarındaki kadın algısı hakkında bilgiler vermektedir. Bilinen destanlara bakıldığında kadın tasvirlerinin genellikle ilahi ışıklar ile yapılması kadının erkeklere

göre Tanrı'ya daha yakın bir konumda tutularak toplumda önemli bir konumda olduğunun göstergesi sayılabilir (Tellioğlu, 2016, :213).

Osmanlı'dan önce, İslamiyet'i benimsememiş, Türk toplumlarına bakıldığı zaman, toplumsal hayatta kadın ve erkeğin çok farklı bir yaşam sürmediği, neredeyse eşit şartlar altında yaşadıkları görülmüştür.

Kız çocuklarının eğitimden mahrum bırakılması söz konusu olmamakla birlikte kız ve erkek çocukları bir arada eğitim görmüşlerdir (Ergin, 1988, Akt: Tellioğlu, 2016, s:213).

Toplumsal yaşam düzeninde kadın ve erkekler iş birliği içerisinde çalışmakta ve kadınlar toplumsal yaşamın bir parçası olarak hayatlarını sürdürmektedir. Kadınların yönetimde de hak sahibi olduğu, hükümdarların eşlerinin antlaşmalar ve yönetimde söz sahibi olduğu, erkekler gibi savaş eğitimleri alıp, savaşlarda erkeklerin yanında yer aldığı ve hatta kadın hükümdarların da var olduğu bilinmektedir. En bilinen İslamiyet öncesi Türk kadın hükümdar Tomris Hatun bunlara örnek gösterilebilir.



Resim 1: Tomris Hatun Temsili Görseli

(https://www.youtube.com/watch?v=1PeFoDR4AUs sitesinden erişilmiştir.)

Nirun (1994), İslamiyet öncesi göçebe Türk toplumlarındaki kadınları neredeyse erkeklerle eşit konumda olduğunu söylemiştir. Kadınların ülke idaresinde Hakanla birlikte söz sahibi olduğunu söyler. Eski Türklerde çocuğun çok değerli olduğu ve çocuk doğuran kadınların ailedeki itibarının ve kadına olan sevginin arttığını

anlatır. Son olarak kadın ve erkek arasındaki konuşmalarda kadınların yüzünü örtme gibi bir gelenekleri olmadığını da eklemiştir (s:23-24, Akt: Bingöl, 2014, sa:111).

Eski Türk toplumlarındaki kadının konumu ileriki zamanlarda Osmanlı İmparatorluğu'nda değişim göstermeye başlamıştır. Bunun temel sebeplerinden bir tanesinin inanç biçiminin değişimi olduğu fikrindeyim.

Sakar'ın, (2017, s:203) bilinen toplumların çoğunda kadınların toplumsal rol ve durumları tamamen olmasa da din ile şekillenir. Ya da din bu şekillenmede en başat rolü oynar düşüncesinden yola çıkarak Türklerin de İslamiyet'i kabul etmeleri ile, Türkler sadece inançlarını değiştirmekle kalmayıp, yaşam biçimlerini, toplumsal rol ve düzenlerini İslamiyet'in buyurmuş olduğu kurallar doğrultusunda biçimlendirerek değiştirmek durumunda kalmıştır. Türk toplum düzeninin biçimlenmesinde, din değişikliğinin bir sonucu olarak, İran-Arap kültürlerinin de tesiri olmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu'nda da erkek egemenliğini pekiştiren bir inanç yapısı olan İslam dininin benimsenmesi doğrultusunda şekillenen toplum yapısının sonucu olarak; kadın ve erkeğe biçilen toplumsal cinsiyet rolleri birbirinden oldukça farklıdır.

Osmanlı İmparatorluğu, İslamiyet'i benimsedikten sonraki süreçte bu inancın gerekleri doğrultusunda ataerkil bir toplumsal örgütlenme gerçekleştirmiştir (Caporal, 1982, s:97, Aktaran: Yılmaz, 2010, s:193). Bir İslam devleti olarak varlığını sürdüren Osmanlı'da toplumsal hayat, İslam'ın yaratıcı tarafından belirlenmiş, değiştirilemez kuralları doğrultusunda sürdürülmüştür. Dolayısıyla Yılmaz'ın (2010) dediği gibi İslamiyet, Osmanlı İmparatorluğu'nda kadının biçimlendirilmesinde bir aracı olarak karşımıza çıktığını söylemek mümkündür. (s:193)

Osmanlı'da kadınların başlıca görevi eviyle ilgilenmek ve çocuklarını büyütmektir. Kadınların erkekler gibi eğitim alma şansları oldukça düşüktür. Kadınların Kamusal alanda çalışma hakları yoktur ve bu hak sadece erkeklere verilmiştir. Kadınlar, kamusal alanda çalışabilecek erkekler doğurup onları büyütüp, eğitmek ile yükümlüdür. Bu doğrultuda kadına biçilen yaşam alanı ev ile sınırlıdır ve kadının dışarıdaki hayattan uzak, dışarı çıkacakları zamanlarda ise çarşaf ile örtünmeleri gereken, erkekler ile bir araya gelmeyecek şekilde bir hayat yaşama hakkı tanınmıştır. Kadınlara uygun bulunan bu yaşam koşullarının dışında hayat sürdüren kadınlar hoş karşılanmayarak toplum tarafından dışlanıp, basit kadın olarak görülmüştür.

Tüm bu ikincilleştirilmiş kadın rollerinin yanı sıra Osmanlı'da kadının algılanışı, halk ile saray arasında da farklılık göstermekteydi. Saray ve çevresinde yaşayan kadınların yaşadıkları evlerde belirli statülerde olmaları, sosyal yaşamlarında aktif olmaları, eğitim almaları ve entelektüel bilgi birikimine sahip olmaları gibi fırsatlar ve ayrıcalıklar tanınmışken halkın içerisindeki kadınlar üst zümreye mensup kadınlar kadar avantajlı olamamışlardır.

Tanzimat'la beraber Osmanlı İmparatorluğu'nda kadının toplumdaki algılanışının değişim göstermeye başlaması, kamusal alanda erkeklerle birlikte var olması, kadının erkekler ile eşit eğitim haklarının olması gerektiği konular gün yüzüne çıkmaya başlamıştır. Dönemin aydın insanları tarafından kadın hakları ile ilgili konuları içeren kitaplar, yayınlar basılmaya başlanmıştır (Alimdar, 2016, s:208). Kadının toplumsal yaşamdaki algısının değiştirmeye yönelik girişimlerde bulunan kadınlardan en bilinen isim olarak Halide Edip (Adıvar)'ı söylemek mümkündür. Batılı bir eğitim aldığı bilinen Halide Hanım, kadın hakları üzerine birçok girişimde bulunmuş, çok eşlilik ve kadınların küçük yaşta evlendirilmesi gibi birçok görüşünü dile getirmiştir (Çiftçi, 2009, s:111 Akt: Alimdar, 2016, s:209). Feminizm kavramını kullanarak kadın erkek eşitliğini savunan isimlerden birisi de Müfide Ferid (Tek) olmuştur (Tekin, 2008, s:111, Akt:Alimdar, 2016, s:209). Atılan adımlar eğitim konusunda gelişmeler kaydedilmesine ön ayak olmuştur. Devlet, sayıca az da olsa kadınların eğitilmesi için okullar açmıştır. (Alimdar, 2016, s:208).

4.1.İmparatorluk Dönemi'nde Müzik Eğitimi Verilen Kurumlar

Osmanlı İmparatorluğu (1299-1920) 779 yıllık tarihinde, çok geniş topraklara hükmetmiştir. Bu uzun süreli saltanatı boyunca birçok kültürü içinde barındırmış, kültürler arası etkileşim içerisinde olmuştur. İmparatorluğun, Doğu ve Batı medeniyetleriyle sürekli olarak ticari ve kültürel iletişim halinde olması, kültürel mirasının zenginleşmesine önemli ölçüde katkı sağlamıştır. Şüphesiz müzik, bu kültürel etkileşimlerden birisi olmuştur.

Yazılı ve görsel kaynaklarda görüldüğü üzre Osmanlı saraylarında müzik faaliyetleri ile karşılaşmak mümkündür. Hatta müzik ile uğraşan padişahlar, sultanlar ve şehzadeler oldukça fazladır. Bu sebeple sarayda müzik eğitimine önem veriliyor, saray içerisinde müzik eğitimi vermek üzere okullaşmış kurumlar kuruluyor ve önemli

musiki hocaları ders vermek üzere saraylara getirtiliyordu. Müzik eğitimi veren bu kurumlarda müzik, meşk" adı verilen bir sistemle öğretiliyordu. Meşk sistemi; nota yazımı kullanılmadan, öğretmen-öğrenci çalışması ile tekrar ederek ezberleme üzerine kurulmuş bir sistemdir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda müzik eğitimi saray içerisinde ve saray dışında olmak üzere iki kategoride incelemek mümkündür. Saray içerisinde olan müzik eğitimi kurumları Enderun-i Hümayun, Mehterhane-i Hümayun, Musika-i Hümayun olup, Saray dışındaki müzik eğitim kurumları ise Mevlevihaneler, Özel Meşkhaneler, Cemiyetler, Loncalar ve Tanzimat sonrasında açılan Müzik okulları olarak sayılabilir (Somakçı, 2017, s: 173).

Enderun-i Hümayun: Doğrudan padişaha bağlı olan saray içerisinde nitelikli insanlar yetiştirmek amacıyla kurulmuş bir eğitim kurumudur. Matematik, geometri, tarih, hukuk, mimarlık ve Arapça, Farsça gibi lisan gibi dersler verilmekteydi. Fatih Sultan Mehmet döneminde ise Enderun'da müzik ve ilim alanında önemli gelişmeler kaydedilmiştir (Somakçı, 2017, s:174).

Osmanlı İmparatorluğu'nda müzik eğitimi ilk kez Fatih döneminde okullaşarak Enderun mekteplerinde verilmiş olup Fatih'ten önceki dönemlerde medreseler, halk arasında, askeriyede ve tekkelerde görülmüştür (Taşdelen, 2019, s:7).

Mehterhane-i Hümayun: II. Mahmud dönemine kadar varlığını sürdüren Mehterhane-i Hümayun Osmanlı İmparatorluğu'nun askeri müziklerinin yapıldığı kurum olmuştur. II. Mahmud döneminde yapılan yenilikler doğrultusunda kaldırılan yeniçeri ocağı ile Mehterhane-i Hümayun kapatılmıştır. Yeniçeri ocağı yerine düzenli bir ordu kurulmuş ve düzenli ordunun askeri müzikleri için yeni bir kurum ihtiyacı oluşmuştur (Somakçı, 2017, s:175-176).

Musika-i Hümayun: Düzenli ordunun kurulması ile askeri müzik faaliyetlerini yürütmesi adına açılan kurum olmuştur. Bu kurum zamanla yeniden yapılanma içerisine girmiş, kurulan orkestra ile yalnızca askeri bando olma niteliğinin önüne geçerek Batı müziğinin saray ve saray çevrelerinde tanınması için öncülük eden bir yapı haline gelmiştir. Musıka-i Hümayun, Donizetti'nin göreve getirilmesi ile ciddi anlamda Batı müziği eğitimi veren bir saray kurumu haline gelmiştir (Somakçı, 2017, s:176).

Mevlevihane: Saray dışındaki müzik eğitimi veren kurumlardan birisi olan Mevlevihanelerde yetişen bazı müzisyenlerin saraya hoca olarak girebilmesi Mevlevihanelerde nitelikli müzisyenlerin yetişmesi bakımından önemli sayılabilir. Mevlevihanelerde, Mevlevi müziğinin yanında dini ve din dışı müzikler de öğretilmekteydi. Ayrıca sema müzikleri de yapılarak semazenler yetiştirilirdir (Somakçı, 2017, s:177-178).

Özel Meşkhaneler ve Cemiyetler: Osmanlı İmparatorluğu'nda müzik hocalarının evde ders vermeleri saraydaki cariye kadınların hocaların evlerine derse gönderilmesi ile başlamıştır diyebiliriz. II. Mahmud döneminde Enderun Mektebinin zayıflaması ile müzik eğitimi saray ve konaklardaki müzik cemiyetlerinin artmasına sebebiyet vermiştir. Ayrıca Enderûnî Ali Bey, Bolâhenk Nûri Bey, Hacı Kirâmî Efendi, Musullu Hâfız Osman Dede Efendi, Leylâ Saz, Şeyh Müştakzâde Edhem Efendi gibi müzisyenlerin evlerinde ve açtıkları meşkhâneler ile dersler verdikleri bilinmektedir. Evlerinde ders veren müzisyenlerin yanında 20. Yüzyılın başlarında açılan bazı musıki cemiyetleri de Osmanlı'nın saray dışı müzik eğitimine katkı sağlamıştır. Bu Cemiyetlerden bazıları şunlardır: Dârülmûsikī-i Osmânî, Dârütta'lîm-i Mûsikī, Dârülfeyz-i Mûsikī, Şark Mûsiki Cemiyeti, Gülşen-i Mûsikī, Terakkī-i Mûsikī Cemiyeti (Özcan, 2007, s:579-580).

Loncalar: Lonca, aynı bölgelerde yaşayan esnaf ve zanaatkarların bir araya gelerek oluşturdukları organizasyonda toplandıkları odalara verilen isimdir (Bayram, 2012, s:81, Akt: Somakçı, 2017, s: 178-179). Herhangi bir müzik kuruluşuna bağlı olmayan müzisyenler de esnaf olarak sayılmış ve lonca teşkilatına başlanmış ve müzik faaliyetlerini bu teşkilat altında yürütmüşlerdir. Lonca teşkilatında da müzik eğitimi usta-çırak ilişkisi ile öğretilmiştir (Özcan, 2007, s:580).

Yukarıda Tanzimat'a kadar olan dönemdeki müzik eğitimi verilen ve alınan kurumlar açıklanmıştır. Bu kurumlarda kadın yoktur. Tanzimat sonrasında önem kazanmaya başlayan kadınların eğitim görmesi meselesi ile kız okulları açılmış ve bu kız okullarının bazılarında müzik dersleri verilmiştir. Önceki zamanlarda İmparatorluğun üst zümresindeki ailelerin kızlarının faydalanabildiği konaklardaki özel eğitimler, özellikle 20. Yüzyıla tekabül eden süreçte devletin yayınlaştırmaya çalıştığı kız okulları ile halkın faydalanabildiği kurumlar haline gelmiştir (Alimdar, 2016, s:210).

Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı müziğine duyulan ilgi ile 19. Yüzyılın son çeyreğinde kadınlar arasında piyano eğitiminin yaygınlaşmaya başladığı görülmektedir. Bu ilginin sonucunda müfredatlarında piyano dersleri olan kız okulları olduğu bilgisi mevcuttur (Alimdar, 2016, s:314-315).

Çizelge 4.9: İstanbul'daki Kız Okullarında Piyano Öğretmenleri (1899-1900)

Okul Adı	Toplam Öğretmen	Piyano Öğretmeni	Öğrenci
Mirgûn İnas Rüşdiyesi	7	1	88
Beşiktaş İnas Rüşdiyesi	7	-	122
Fındıklı İnas Rüşdiyesi	6	-	172
Üsküdar İnas Rüşdiyesi	6	-	122
Sultanahmet İnas Rüşdiyesi	8	1	316
Eyüp İnas Rüşdiyesi	6	-	163
Molla Gürani İnas Rüşdiyesi	7	-	105
Fatih İnas Rüşdiyesi	8	-	216
Küçükmustafapaşa İnas Rüşdiyesi	8	-	300
Kocamustafapaşa İnas Rüşdiyesi	3	-	121
Kız Sanayi Mektebi (Cağaloğlu)	25	1	180
Dersaadet Kız Sanayi Mektebi	20	1	156
Üsküdar Kız Sanayi Mektebi	17	1	-
Darülmuallimat	26	1	560
Hamidiye Mektebi Kız Kısmı	5	1	70
Celâl Bey İnas Mektebi	6	-	51
Toplam	**165**	**7**	**2.742**

Kaynak: *Salnâme-i Nezaret-i Maârif-i Umûmiye*, 1901, s. 128-207.

Resim 2: İstanbul'daki Kız Okullarının Piyano Öğretmenleri (1889-1900)

(Alimdar 2016, s:315)

Saray dışında kadınların müzik eğitimine yönelik çeşitli girişimler olmuştur. Bu girişimlerden bir tanesi Madam Haci Foti tarafından yapılmıştır. Madam Haci Foti, Sanay-i Nefise Mektebi'nden müzik eğitimi almak isteyen kız öğrencilerin öğretmen bulamadığını, kendisinin müzik eğitimi vermek amaçlı İstanbul'da kadınlara mahsus bir müzik okulu açmak istediğini belirten bir dilekçe göndermiştir (Nehir, 2021, s: 69).

Ancak Tanzimat öncesi ve sonrasında harem, saray içerisindeki kadınların müzik eğitimi alabildiği bir yer olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle haremi yukarıdaki kurumlardan ayrıcalıklı bir yere oturtarak üzerinde ayrıntılı olarak durmanın önemli olduğunu düşünüyorum. Bu nedenle diyebiliriz ki Osmanlı saraylarında erkeklerin yanı sıra kadınlara da müzik eğitimi verilirdi. Fakat Osmanlı'da eğitimin her alanında olduğu gibi müzik eğitimi de kadın ve erkeklere ayrı ayrı verilmekteydi. Saray içerisindeki eğitimde erkekler Enderun mektebinde müzik eğitimi görürlerken, kadınlar Harem-i Hümayun içerisindeki "Meşkhane" bölümünde müzik eğitimi görmekteydi.

Bir din devleti olan Osmanlı İmparatorluğu'nda var olan harem olgusu, bazı tarihçiler ve araştırmacılar tarafından padişahın birçok kadınla yaşadığı bir aşk yuvası olarak görülürken, bazı tarihçiler ve araştırmacılar tarafından ise; sadece padişahın kadınlarla birlikte yaşadığı bir yer olarak değil, saray kadınlarının belirli kurallar çerçevesinde yaşamlarını sürdürdükleri ve aynı zamanda eğitim gördükleri, hane dışındaki erkeklerin giremediği bir kurum niteliğinde olup aynı zamanda da padişahın evidir.

Altındal (2004) Osmanlı Devleti'nde harem kültürünün toplumsal cinsiyet anlayışı açısından kadının durumuna etkisini şöyle açıklamıştır:

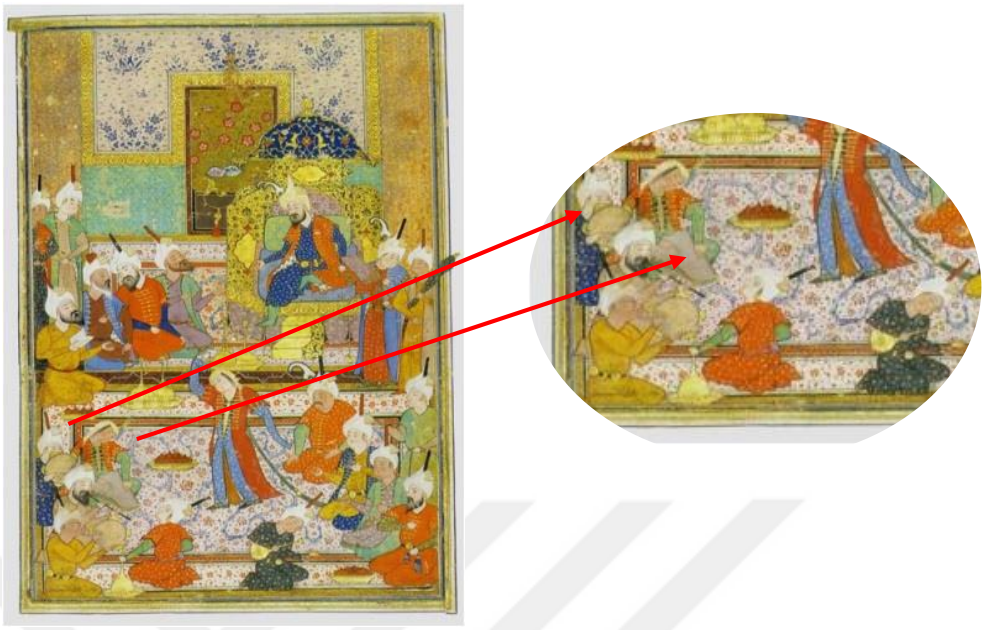
> "Bilindiği üzere Osmanlılarda kadın denilince bütün dünyada herkesin aklına neredeyse ilkin harem gelir. Hâlbuki harem sanıldığı gibi ne Türk icadıdır ne de Osmanlının bir keşfidir. Osmanlılar harem olayını Bizans ve İran'dan almıştır. Bu özeniş zamanla sarayda ve çevresinde yayılmıştır. İşte poligami (çokeşlilik) bu yolla tam olarak yaygınlaşmış ve kesinleşmiştir." Poligami, Osmanlı kadınının fazlasıyla mahrem ve üreme mercii olarak kabul edildiğini gösteren toplumsal cinsiyet anlayışının bariz örneklerinden biridir (Akt: Bingöl, 2014, s:111).

Haremden bahsederken harem içerisindeki kadınların sadece padişahın ailesi olan kadınlardan oluşmadığı, haremdeki kadınların büyük bir çocuğunun da cariyelerden oluştuğunu biliyoruz. İslam hukukunda var olan cariye edinme geleneği Osmanlı saraylarında oldukça yaygındı. Saray haremi için alınan cariye kadınlar, farklı amaçlar ve görevler doğrultusunda alınmaktaydı. Hareme alınan cariye kadınlara, örf, adet, lisan, el becerisi gerektiren işler ve sanat eğitimleri verilmekteydi. Harem-i Hümayunun hiyerarşik bir yapıya sahip olmasının sonucu olarak burada eğitim gören cariyeler, haremde idari sorumluluklar alacak mertebelere erişebiliyor, hatta sultanlık veya valide sultanlık mertebelerine bile ulaşabiliyorlardı.

Yukarıda da bahsedildiği gibi harem kültürü aslen Osmanlı İmparatorluğu'nun geleneklerinde var olan bir yapı değil Doğu kültürlerinin geleneklerinde var olan bir yapıdır. Haremlerde kadınlara müzik eğitimi veriliği ile ilgili ilk bilgileri ise Doğu saraylarının haremlerine bakarak görebilmekteyiz.

17. yüzyıla kadar Osmanlı İmparatorluğu'nun doğu kültürleriyle olan yakınlığı sebebiyle Osmanlı, İran, Türkistan gibi Doğu saraylarındaki müzisyenlerin gezgin görevi gördüğü ve kültürel etkileşimler yaşandığı söylenebilir. Bu kültürel etkileşimlerin sonucunda bu imparatorlukların saraylarında ve haremlerinde benzer kültür anlayışları geliştiği bilinmektedir. Bu kültürlerin etkileşimleri göz önünde tutulursa; Doğu imparatorluklarının kültür merkezlerinde yapılmış minyatürler, musiki kültüründe kadının yerini tespit etmek adına önem taşımaktadır.

Şehvar Beşiroğlu (2006) çalışmasında Doğu imparatorluklarında tespit edilen kadın müzisyenlerin bulunduğu ilk minyatürün M.S. 1341'de Şiraz'da yazılmış olan Şahname'nin minyatürleri arasında olduğunu ve sultanın huzurunda düzenlenen eğlencede kadın ve erkek müzisyenlerin bir arada olduğunu gözler önüne sermiştir. Beşiroğlu, bir diğer kadın müzisyen örneğinin de 14. Yüzyıl Türkmen sarayı haremindeki bir düğünü gösteren minyatür sahnesinde dans eden bir kadına eşlik eden, ney ve def çalan kadın müzisyenler ile görüldüğünü söylemektedir. Şekil 2'deki görselde 15. Yüzyılda Timur sarayındaki bir eğlence sahnesinde ise, kadın ve erkek müzisyenlerin bir arada müzik yapmakta olduğunu görmekteyiz (s:7-8).



Resim 3: 15. Yüzyılda Timur Sarayındaki Bir Eğlence Sahnesinde Görülen Kadın Müzisyenler (Beşiroğlu, 2006, S:8).

Osmanlı İmparatorluğu, İstanbul'u fethettikten sonra diğer Doğu merkezleri müzik kültürüne öncülük yapma görevini İstanbul'a devretmiştir. Böylece İstanbul, Doğu'dan veya Batı'dan gelen müzisyenlerin bir araya geldiği kültür merkezi haline gelmiştir. 17. Ve 18. Yüzyıllarda İmparatorluk'taki müzik faaliyetleri giderek artmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun çok kültürlü yapısı sanatsal faaliyetlerde de etkisini göstererek Osmanlı'nın zengin müzik yapısı gelişmeye başlamıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nda müzik, Doğu kültürünün yanı sıra Avrupa kültürlerinden de etkilenen Osmanlı müziğine farklı müzik türleri ve farklı çalgılar eklenmeye başlamıştır.

Osmanlı Dönemi'nde toplumsal yaşamda egemen olan ataerkil düzen hiç kuşkusuz sanat eğitimleri üzerinde de etkisini göstermiştir. Fakat saray ve saray çevresindeki kadınlar, ataerkil düzene rağmen sanat eğitiminde tamamen yok sayılmamış, erkekler kadar olmasa da belli ölçülerde rol almıştır. Özellikle saraylarda sultanlara ve cariyelere iyi düzeyde müzik eğitimi verildiği bilinmektedir. Osmanlı saraylarında erkeklere Enderun mekteplerinde müzik eğitimi verilirken, kadınlara Harem-i Hümayun 'da ya da saray dışındaki konaklarda müzik eğitimi verildiği bilinmektedir. Dönemin popüler bestekarları ve müzik hocaları, saraya veya saray

çevresindeki konaklara gelerek cariyelere müzik eğitimi verirlerdi. 17. yüzyıldan sonra cariyeler hocaların evlerinde ders almaya gönderilirdi.

Erkek müzik hocalarının cariyelere ders veriyor olması Osmanlı'da eğitimde çok sık rastlanılabilecek bir durum değildi. Bu durumda müziğin kadın ve erkeği bir araya getirebilme özelliği taşıdığını söyleyebiliriz. Fakat bu yorumun yanında müziğin birleştirici gücünden bahsederken, cariyelerin erkek müzik hocaları ile baş başa kalamadıkları gerçeğini de göz ardı etmemek gerekiyor. Cariyeler müzik hocalarından ders alırken, yanlarında mutlaka bir harem ağası bulunmaktaydı. Harem ağaları bilindiği üzere hadım edilen erkeklerdir ve kesinlikle bir kadınla cinsel münasebette bulunabilme durumları söz konusu değildir. Burada din devleti olan Osmanlı'nın, saraylı kadınlara her ne kadar eğitimde var olma hakkı tanısa da kadın ve erkeğin arasında yaşanabilecek herhangi bir ilişki türünü risk olarak görmüş ve kadının bir erkekle baş başa kalmasına kesinlikle müsaade etmemiştir. Tüm bu engellemelere rağmen cariyeler ve hocaları arasında yaşanan gönül ilişkileri engellenebilmiş değildir ve örnekleri mevcuttur:

> Hocalarla öğrenciler arasında bir bakışma olmaz mı? Meselesi akla gelebilir… Sesi de kendi kadar güzel olan Hacı Arif Bey için çektiği gizli aşkın neticesinde bir kızcağız verem olarak öldü. Yine böyle bir diğer aşkını da Hacı Arif Bey'le evlendirdiler. Medeni Aziz Efendi hocam, güzel değildi. Ancak yavaş sesle hazin hazin okuyuşuna temkin ve zarafetine de Seniye ve Feride Hanım sultanefendilerin sarayındaki kahveci kızlardan biri âşık olmuştu. Bunların hiç birisinin arasında utanılacak bir hal yoktu. Musikiye dair görüşmeden başka aralarında söz geçmezdi (Saz, 2012, s:39-40).

Aksoy'a göre (2008, s:779) haremlik-selamlık uygulamasının bir sonucu olarak kadınlar kendi eğlencelerini kendileri yaratmak zorunda kalmışlar ve bu sebeple müzikte gelişim göstererek, Osmanlı döneminin Türk müziğinde önemli bir yer edindiğini fakat her ne kadar haremlik-selamlık yapısına rağmen müzik eğitimi,

kadınla erkeği bir araya getiren bir alan oluşturmuştur. (Akt: Çevik ve Kaltakçı, 2011, s:613)



Resim 4: Erkek Hocadan Müzik Dersi Alan Cariye

Ressam: Jean Etienne Liotard, 18. Yüzyılın 2. Çeyreği (1740 Civarı) Lourve Müzesi

(https://www.wikiart.org/en/jean-etienne-liotard/monsieur-levett-and-mademoiselle-glavani-in-turkish-costume-1740 sitesinden erişilmiştir.)

Taşdelen, (2019) sarayda ve evlerinde cariyelere müzik eğitimi veren hocalara örnek olarak, Kantemiroğlu'nun tanbur hocası olan Rum Angeli'nin saraydaki cariyelere tanbur dersi verdiği ve 1678 yılında hizmetinin bedeli olarak hazineden 7080 akçe maaş aldığını, bir başka örnek olarak da Enderun'da baş hanende olarak görev yapan ünlü besteci Recep Çelebi'nin evine gönderilen dört cariyeye müzik eğitimi verdiğini söylemiştir. (s:24).

Saraylarda görev yapmak üzere saraya sanatçı cariyeler alındığı ve IV. Mehmed'in haremine 1976-1681 seneleri arasında çok sayıda sanatçı cariye alınmıştır. Genellikle tanbur ve çöğür çalabilen cariyelerin saraya alındığı, bir çalgıda usta olan

cariyelerin aynı zamanda hanende veya oyuncu oldukları da görüşmüştür. (Özmutlu, 2014, s:1035)

Uzunçarşılı, (1977) Kadın müzisyenler çalışmalarını sadece saray içerisinde yürütmemişlerdir. Kadınlar, sadrazamların, vezirlerin, paşaların ve saray çevresindeki yüksek mertebedeki insanların konaklarında da müzik ile uğraşmış ve görev yaptıklarını ifade etmiş olup, 18. Yüzyıl başlarında Sultan IV. Murad'ın kızı Kaya Sultan'ın kızı olan Hanım Sultan'ın konağında neyzen bir cariyenin bulunduğuna dair bulgulara ulaşmış ve yine I. Abdülhamid'in kızı olan Esma Sultan'ın sarayında cariyelere çalgı eğitimi vermek üzere çalışan bir çenginin var olduğuna dair kayıtlar olduğu, cariyelere ney öğreten Mevlevi Derviş İsmail Şeyda isimli bir neyzenin olduğu, cariyelere lavta ve kemençe öğreten Rum ustaların olduğuna dair bilgiler vermiştir (s:109-110).

Benzer bir şekilde Aksoy'un (2008: 72-73) belirttiğine göre; II. Mahmud'un kızı Adile Sultan, Abdülmecid'in annesi Bezmialem Valide Sultan, II. Abdülhamid'in kızları Naime ve Zekiyye Sultanların saray veya konaklarında da kadın saz takımları bulunduğu bilinmektedir (Akt: Çevik, Kaltakçı s: 628-629)



Resim 5: Bezmialem Valide Sultanın Sarayındaki Kadın Saz Takımı

Resim 5 isimli görselde görülen kadınlardan oluşan saz takımı ise, Mısırlı Abbas Paşa'nın Bezmialem valide sultana hediye olarak gönderdiği saz takımıdır. (Uluçay, 1992, Akt: Beşiroğlu, 2006, s:13)

II. Mahmud'un kızı Adile Sultan'ın sarayında kadınlardan oluşan bir Batı müziği orkestrası bulunduğu bilgisine Leyla Saz'ın (2012) Adile Sultan'ın sarayını ziyaret ettikleri bir anekdotu ile ulaşılmıştır. Bu ziyaret anısında kadınlardan oluşan bir saz takımının olduğunu ve bu saz takımında dört keman, bir viyolonsel, bir miskal, bir çiner, uda benzeyen bir saz olan kopse veya kopsas, bir tane de klarnet ile zurna arasında bir çalgı (muhtemelen obua) olduğunu ve dönemin modası olan İtalyan müziklerinden eserler çaldıklarını söylemiştir. (s:207)

Ünlü, (1998) ilk kadın bandosunu I. Abdülmecid'in hareminde kurulduğunu, bu bandonun ardından Adile Sultan'ın saray orkestrasının oluşturulduğu bilgini vermektedir (Akt: Kutlay, 2017, s:164).

Kırım Savaşı bittikten kısa bir süre sonra İstanbul'a gelerek yıllarca burada yaşamış olan İngiliz Mary Adelaide Walker, (1886) burada yaşadığı yıllarda I. Abdülmecid'in kızı olan Fatma Sultan'ın sarayında misafir olmuş ve oradaki cariye kadınların müzik eğitimi aldığı yönünde bilgiler vermiştir. Fatma Sultan'ın sarayındaki cariyelere müzik eğitimi vermek için saraya gelen yabancı erkek hocaların olduğundan şöyle bahsetmiştir:

> "…Bir sürü pencerenin aydınlattığı büyük, yalın bir odanın içinde yarı daire oluşturmuş on beş ya da yirmi kadın ve kız, çeşitli türde enstrüman çalıyorlardı, ortada sıradan görünümlü, gözlüklü bir adam masasının önüne oturmuş tempo tutuyordu. Bu temel olarak Çerkezler ve Gürcülerden oluşan Sultan'ın askeri bandosuydu –kapılardan birinin yanında aylaklık eden uzun bir zencinin gözetiminde müzik dersi alıyorlardı. Müzik öğretmenleri Pera Tiyatrosu orkestrasının bir bölümünü oluşturuyordu" (Akt:Ağırbaş, 2019, s:168).

Walker'ın anlatılarındaki "uzun bir zenci" olarak bahsedilen kişiler Osmanlı saraylarında hadım edilen harem ağaları olup, bu harem ağalarının da eğitimler sırasında odalarda bulunması kadınların erkek hocalar ile yalnız bırakılmadıklarının ve müzik eğitimlerine yalnızca harem ağalarının gözetimi altında müsaade edildiğinin bir kanıtı niteliğindedir.

Aynı zamanda Walker, haremdeki cariyelerden olan Gürcü Suzi-Dil'in viyolonsel, Yıldız'ın küçük bir Türk viyolası, Dilferat'ın ise kontrbas, bir başka

cariyenin Fransız kornosu, bir diğerinin trompet çaldığından ve hepsinin çalgılarını iyi düzeyde çaldıklarından bahsetmiştir (Ağırbaş, 2019, s:374-375).

Osmanlı saraylarında kadınlar aldıkları müzik eğitiminin sonucunda sazende ve bestekar olarak haremde görev yapabilir ve hocalık yapabilirlerdi. Sazendeler çoğunlukla Kalfalık mertebesine ulaşmış ve bu kişilere Sazende Kalfa, Sazende Kalfaların başlarına ise Baş Sazende veya Sazende Başı denmiştir. (Beşiroğlu, 2006, s:9) Nitekim kalfalık düzeyindeki çok sayıda kadın besteci ya da icracı müzisyenin haremde ders verdiği ile ilgili bilgilere ulaşılmıştır.

Leyla Saz (2012, s: 93), Harem-i Hümayun bölümünde şehzadelerin, sultanların ve cariyelerin eğitimlerinden sorumlu olan kalfaların her biri yeterli düzeyde okur yazar, musikişinas ve eski sazendeler olduğunu söylemiştir.

Sarayda müzisyen ve besteci kimliği ile bilinen kadın müzisyenlerden bazıları şunlardır:

Dürr-i Nigâr Hanım, Şöhret Kalfa, Levnifer Kalfa, Peyamnigâr Kalfa, Arife Kadriye Sultan (1895-1933), Fehime Sultan (1875-1950), Hatice Sultan (1870-1950), Fatma Nuri Hanım (?-1925), Ayşe Sultan (1886- 1960)'dır (Beşiroğlu, 2003: 71, Aktaran: Çevik ve Kaltakçı, 2011, s: 630).

Kadın bestekârlara ait belirlenebilmiş en eski musiki eseri olan Saba-i Reftar olarak kaydedilmiş saba makamındaki peşrevdir. Bu peşrev 17. yüzyılın sonu ve 18. yüzyılın başında Kantemiroğlu tarafından yazılmış Kitab'ül İlmü'l musikialâ Vechü'l Hurufat isimli bir eserin içinde bulunmaktadır (Beşiroğlu, 2006, 71, Akt: Çevik ve Kaltakçı, 2011, s:629).

Akkent'in, (2012) Reftar Kalfa hakkında verdiği bilgilere göre: Farsça bir kadın ismi olan Reftar; "salınarak, edalı yürüyüş" anlamına gelir. 17.yy. sonu, 18. y.y. başı gibi bir zaman diliminde yaşadığı düşünülen, Reftar Kalfa olarak anılan bu bestekarın "kalfa" sıfatı taşıdığına dair kesin bir kayda ulaşılamaması sebebiyle kadın olup olmadığı ile ilgili kesin bir bilgiye sahip olmamakla birlikte peşrevin isminden yola çıkarak Reftar isimli kadın bestekar tarafından bestelendiği düşünülmektedir. 2 saz semaisi ve 3 peşrevi olduğu söylenilse de TRT repertuvarında başka eserlerinin de var olduğu bilinmektedir.

Kalfalık seviyesine yükselmiş en bilinen kadın besteci III. Selim'in de hocası olarak bilinen, Dilhayat Kalfa'dır. Doğum ve ölüm tarihleri tam olarak bilinemeyen

Dilhayat Kalfa'nın III. Selim'e şehzadelik döneminde musiki hocalığı yaptığı söylenmektedir. Bu sebeple III. Selim'den yaşça büyük olduğu düşünülmektedir. (Özalp, 2000, Akt: Çevik ve Kaltakçı, 2011, s:632)

> Bugün elimizde olmayan bir Beyati semaisinin (Üniversite Küt. Mecmua No:732) güftesi (O verd-i tazeye mi, lalezera mı baksam?) Dilhayat Kalfa'nın musikide III. Selim ekolüne mensup bir bestekar ve III. Selim'den sonra II. Mahmud devrinde de Harem-i Humayun'da bir yüksek görevde bulunduğu anlaşılmaktadır. Bu suretle 1810'dan önce ölmüş olamaz. Belki 1760- 1820 yılları arasında yaşamıştır (Ergen, 1994, s:2).

Adından da anlaşıldığı üzere Dilhayat Kalfa sarayda görev yapmış ve "Kalfalık" rütbesine ulaşmıştır. Eğitimi hakkında bir bilgiye ulaşılamayan Dilhayat Kalfa'nın 17. Yüzyıldan itibaren Harem-i Humayun'da kadınlara verilen musiki dersleri olduğu bilgisinden yola çıkarak musiki eğitimini burada gördüğü düşünülmektedir.

Birçok kadın bestecinin unutulduğu, isimlerinin ve eserlerinin günümüze ulaşamadığı tahmininden yola çıkılarak, Dilhayat Kalfa'nın çeşitli musiki mecmualarında 100'e yakın eserinin bulunması, Dilhayat Kalfa'nın başarılı bir besteci olduğunu göstermiştir. (Aksoy2008: 80-81, Aktaran: Çevik, Kaltakçı, s: 632)

1556 yılının harc-ı hassa defterlerinde Kemani Hüma isimli bir kadın sazende olduğu bilgisine ulaşılmıştır. (Taşdelen, 2019, s:24)

5.1.Osmanlı İmparatorluğu'nda Modernleşme Sürecinde Saraylardaki Müzik Faaliyetleri ve Saray Mensuplarının Müzik Eğitimi

Osmanlı'nın Batılı anlamdaki müzik ile karşılaşması 16. Yüzyıla dayanır. Gerek Batılı müzisyenlerin saraylarda verdiği konserler, gerekse Batı medeniyetleriyle kurulan siyasi ve ticari ilişkiler doğrultusunda hükümdarlar tarafından gönderiler hediyeler Osmanlı'nın Batı müziğini tanımasına katkı sağlamıştır.

1520 yılında, Kanuni Sultan Süleyman döneminde org sanatçısı lan Othman Luscinius sarayda konser vermiştir. Dört yıl sonra ise Venedikliler tarafından İstanbul'da bir bale temsili düzenlenmiştir (Kutlay, t,y. , s:279).

Yabancı devletler, Osmanlı Devleti ile diplomatik ilişkilerinin güçlenmesi amacıyla Osmanlı Devleti'ne bazı hediyeler gönderir ve bu hediyelerden bazılarının

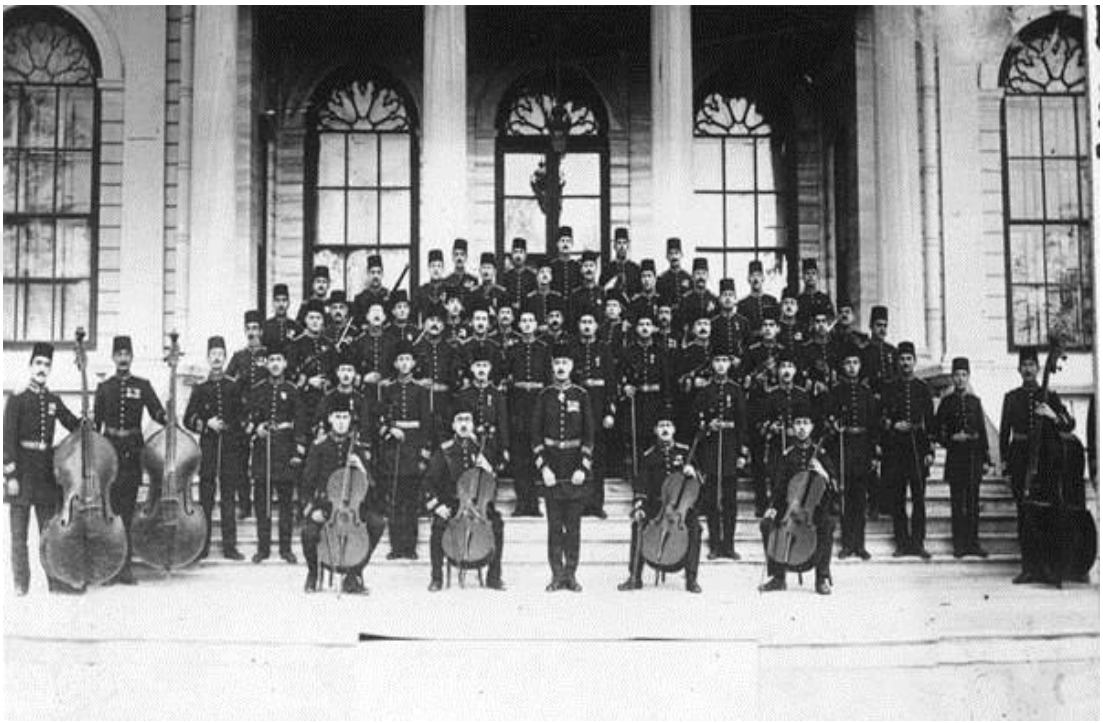
içerikleri müzikti. Fransa ve Osmanlı İmparatorluğu arasındaki dostluğu pekiştirmek amacıyla Fransa Kralı I. François tarafından Sultan II. Süleyman'a gönderilen orkestra müzik içerikli hediyelerin ilk örneği olmuştur. Sarayda 3 farklı konser veren orkestra padişahın takdirlerini kazanarak, sanatçılar ödüllendirilmiştir fakat sultan orkestranın yaptığı müziğin cengâver ruhu yumuşattığı ve kötü tesirlere sebep olabileceği düşüncesiyle müzisyenlerin çalgılarını kırdırdı ve müzisyenleri ülkelerine gönderdi. (Alimdar, 2016, s:1-2)

Bir diğer müzik içerikli diplomatik hediye ise, 1599 yılında Sultan III. Mehmet'e İngiltere Kraliçesi I. Elizabeth tarafından gönderilen org olmuştur. Levant Tüccarları Kampanyası'nın çalışmalarına kolaylık sağlamak ve padişah dostluk ilişkilerini güçlendirmek amacıyla Thomas Dallam'ı İstanbul'a gönderilen Dallam kendi imal ettiği mekanik orgu sarayda padişaha çalınca Sultan III. Mehmed'in takdirini kazandı ve 45,5 altın sikke ile ödüllendirildi. Saraya hediye edilen bu org, üzerindeki tasvir ve suretler sebebiyle Sultan I. Ahmed tarafından yaktırıldı. (Alimdar, 2016, s:2)

Yukarıda ifade edildiği üzere her ne kadar Osmanlı sarayları Batı müziği ile tanışmış olsa da saraylardaki Batı müziğine olan asıl ilgi modernleşme sürecinin başlaması ile görülmüştür. Bunun yanı sıra üst zümredeki halkın Batı müziği ile tanışması Tanzimat'a dayanır. Tanzimat Fermanı'ndan sonra, Osmanlı'nın bürokrat kesimin Batı hayranlığının artması ile siyasi hayatta olduğu gibi kültürel hayatta da birçok değişim yansımıştır. Ortaya çıkan yeni aydın tipi, Batılı bir yaşam tarzını benimseyerek halktan farklı bir yaşam sürdürmeye başlar. Böylece değişen kültürel hayat, sanat faaliyetlerinde de etkisini göstermiştir. Aydın zümre tarafından yoğun ilgi gören Batı müziği sosyal yaşamda etki göstermiştir. Osmanlı'nın büyük şehirlerindeki geleneksel eğlence anlayışı yerini balo ve operetlere bırakmaya başlamıştır.

Sultan III. Selim'in Nizam-ı Cedid (Yeni Düzen) ile başlayacak ve Abdülmecid döneminde de Tanzimat ile devam edecek olan modernleşme sürecinde, Osmanlı sarayları Batı müziğine olan ilgisini arttırıp, saraydaki müzik eğitimlerinde Batı müziğine oldukça yer vermiştir. Nizam-ı Cedid kapsamında Batılı anlamda kurulan düzenli orduyu yetiştirmek üzere gelen Avrupalı subaylar tarafından orduya eşlik etmek üzerine Enderun'da eğitim alan Türk gençlerden oluşan, Batılı tarzda bir boru-trampet takımı kurulması bu gelişmelere örnek olarak gösterilebilir. Daha sonrasında

Sultan II. Mahmud, Vaka-i Hayriye ile mehter müziği eğitimi verildiği bilinen askeri müzik okulu Mehterhane-i Hümayun yerine Muzıka-i Hümayun'u kurarak Osmanlı Batı müziğinin gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. Muzıka-i Hümayun sadece askeri müzik (bando) okulu olmanın yanı sıra, imparatorluğun müzik eğitimi kurumu olarak da faaliyet göstermiştir.



Resim 6: Orkestranın Orta Avrupa Şehirlerindeki İlk Konser Turnesine (1918) Ait Bir Fotoğraf. (Gazimihal, 1955, Akt: (Öztürk ve Beşiroğlu, 2009, S:35).

Muzıka-i Hümayun'da öğretmenlik yapan birkaç öğretmenden sonra, İtalyan opera sanatçısı olan Gaetano Donizetti'nin abisi olan Giuseppe Donizetti'nin göreve getirilmesi ile Batılı anlamdaki ilk ciddi bando eğitimi başlamıştır. Donizetti, bandoya Batı müziği notalarını öğretebilmek için, müzisyenlerin bildiği "hamparsum" nota sistemini öğrendi. Avrupa'dan bando için gerekli olan Batı müziği çalgıları getirtti. II. Mahmud için bestelediği Mahmudiye Marşı ve Sultan Abdülmecid için bestelediği Mecidiye Marşı padişahların hüküm sürdüğü dönemlerde, hatta Mecidiye Marşı Sultan V. Murad döneminde de yeniden milli marş olarak kabul edildi.

II. Mahmud Batı müziğini çok sever, şehzadeleri ve haremine Batı müziğini aşılayıp, sevdirebilmek için Viyana'dan piyano siparişleri vermiş, eğitim aldırmış ve

konserler tertip edilmiştir. Saray içerisinde, programında Beethoven sonatlarının da olduğu Batı müziği konserleri düzenlenirdi. Hatta sarayda Batı müziği o kadar ön planda tutulmuş olacak ki 1836 yılında Fransız bir müzik dergisi olan Le Mensterel'de "Geleneksel Türk musıkisinin İstanbul'da acı içerisinde öldüğü" başlıklarıyla haberlerin çıktığı görülmüştür. (Aracı, 2011: 308, Aktaran: Artaç, 2018, s:49).

III. Selim ile başlayıp, II. Mahmud ile de devam eden modernleşme çabaları ile, Batı müziği eğitiminin sarayda kurumsallaşması hanedan mensuplarının Batı müziği ile ilgilenmelerine ön ayak olmuştur. Böylece saray mensupları dinleyici olmaktan çıkarak Batı müziği dersleri almaya başlamış ve icracı ve besteci rolleriyle de var olmuşlardır.

II. Mahmud, oğlu Sultan I. Abdülmecid'e şehzadelik dönemlerinde piyano dersleri aldırmış böylece Abdülmecid, batılı anlamda müzik eğitimi alan ve piyano çalan ilk padişah olmuştur. Sultan I. Abdülmecid'de Batı müziğine önem veren bir padişahtı ve Batı müziğinin saraydaki eğitimde önemli bir yer kazanması yönünde çalışmalar yapmıştır. (Kosal, 1999, Aktaran: Alimdar, 2016, s:10)

Batı müziğinin yaygınlaşması için atılan adımlarda Sultan I. Abdülmecid kadar zevcelerinin de katkısı olmuştur. I. Abdülmecid'in ilk eşi olan Servetseza Kadınefendi, cariyelerinin de kendisi gibi kültürlü ve bilgili olmalarını istediği için cariyelerine piyano ve yabancı dil eğitimi almaları için olanaklar sunmuştur. (Açba, 2004, s:22)

Sultan I. Abdülmecid Dönemi'nde saray hayatında önemli değişiklikler yaşanmıştır. Eski tip Dolmabahçe sarayı yıkılıp yerine Fransız tarzı bir saray inşa edilmiş ve saray içerisindeki yaşantıda da önemli değişiklikler olmuştur. Bu değişikliklerden saraydaki müzik anlayışı da etkilenmiş ve değişimler yaşanmıştır. Sarayın yanına bir tiyatro binası inşa etilmiş ve bu binada opera, tiyatro temsilleri yapılmıştır. Kadınların da yapılan temsilleri seyredebilmesi için ise parmaklıklarla çevrilmiş localar yapılmış, kadınlar için ayrı alan oluşturulmuştur. (Gülersoy, 1984, s:54, Aktaran: Toker, 2016, s:58)

I. Abdülmecid döneminde saray üyelerine verilen Batı müziği eğitimleri önemli ölçüde artmış ve piyano sarayda kendine kalıcı bir yer edinmiştir. Sultan I. Abdülmecid'in müzik eğitimine verdiği önemi Leyla Saz (2012, s:40) şöyle anlatmaktadır;

Saraylarda musiki o kadar sevilmiş ki, ona alışkanlık olarak bakılıyordu. Herkes musikiye bayılır, bilgisi ve zevki yettiğince iyisini, kötüsünü anlardı. Odalarda saz çalmak alışkanlık olmasa da her tarafta birçok piyano bulunuyordu. Sultan Hanımın dairesine uzak olan odalarda piyano çalınabilir, yavaş sesle şarkılar söylenebilirdi. Ansızın Sultan efendiler de gelir, "Devam ediniz, biz de dinleyelim." Diyerek çalanı, söyleyeni iltifatlarıyla teşvik de ederdi.



Resim 7: Leyla Saz

(https://www.gazetekadikoy.com.tr/yazi-dizisi/tarih-yazan-kadinlar-leyla-saz sitesinden erişilmiştir.)

Uluçay, (2011) I. Abdülmecid'in altıncı karısı olan Bezmiara kadınefendinin çok iyi öğrenim gördüğü ve çok güzel piyano çaldığına dair bilgiler vermiştir. (s:210).

I. Abdülmecid eşlerinin yanı sıra kızlarının da eğitimine çok önem vermiştir. Birçok kızı olan I. Abdülmecid, kızlarının batılı düzende eğitim görüp, Avrupalı prensesler gibi yetişmelerini önemsemiş, Fransızca, piyano ve diğer çalgıları öğrenmeleri için destekler vermiştir. Refia Sultan, I. Abdülmecid'in iyi öğrenim görüp, piyano çalan kızlarından birisidir. Terez Romano isimli bir İtalyan öğretmenden piyano dersi aldığı bilinmektedir (Uluçay, 2011, s:217-220).

İstanbul'dan Londra'daki "The Musical Gazette" gazetesine yollanan bir mektubun, I. Abdülmecid döneminde saraydaki kadınların Batı müziği eğitimi aldıklarını destekler niteliktedir (The Musical Gazette, 30 Ağustos 1858, s:379):

> Burada Avrupa müziğine karşı olan ilgi son zamanlarda büyük artış kazandı. Sultan'ın harеminde sadece hanımlardan oluşan mükemmel bir orkestra bulunmaktadır. Bu hanımlardan bir tanesi özellikle kemanda çok başarılı bir icracıdır; hatta stili aşırı derecede Teresa Milanollu'yu andırmaktadır. Piyano bulunmayan haremlerin sayısı artık pek az olup, Türk hanımları mükemmel icracılardır. Sultan [Abdülmecid] Tophane'de bir tiyatro binası inşa ettirmek arzusunda olduğunu ifade etmiştir. (Akt: Baydar, 2011, s:99).

Sarayın giriş katında bulunan meşkhaneye, Donizetti ve Necib Paşa gibi Muzıka-i Hümayun'un hocaları gelip burada saray halkına müzik dersleri vermişlerdir. Bu eğitim çabaları ile harem bünyesinde 80 kadından oluşan, üflemeli ve vurmalı çalgılar bando ekibi kurulmuştur. Bu bandoyu "Tambur Majör" isimli bir kalfa idare etmiştir (Kutlay, 2017, s:163).

Bando ekibinde yer alan kalfalar, erkekler gibi Muzıka-i Hümayun kıyafetlerini giymişlerdir. Bandonun yanı sıra sarayda bir de kadınlardan oluşan, 60 kişilik olduğu söylenen yaylı çalgılar orkestrası kurulmuştur. Bando ekibinde olduğu gibi, orkestrada çalan kadınların da Muzika-i Hümayun müzisyenleri gibi lacivert üstüne kırmızı fitilli pantolon ve ceket giyip başlarına fes takarak müziklerini icra etmişlerdir. Bando ve yaylı çalgılar orkestrasında çalan kadınların bir kısmının her iki ekipte de yer almıştır (Saz, 2012, s:129).

Sarayın iyi eğitim görmüş kalfalarından biri olan Hazinedar Dürrünigar kalfa iyi bir piyanist olup aynı zamanda da yaylı çalgılar orkestrasının birinci kemancısı olan müzisyen kalfalardan birisi olduğu Leyla Saz'ın anılarında söz edilmektedir (2012, s:94). Kadınlardan oluşan yaylı sazlar orkestrasının başarısı Muzıka-i Hümayundaki erkek müzisyenler tarafından şaşkınlıkla karşılanmıştır. Leyla Saz (2012) bu durumu bize şöyle açıklamaktadır:

> Sultan Abdülmecid'in oğlu Şehzade Vahideddin doğumu nedeniyle verilen kutlama davetinde haremin ve sultanın orkestraları sırayla çaldılar. Erkekler bahçede kapının önünde, kızlar içeride bahçe kapısının yanında bir paravanın arkasında yer almışlardı. Harem orkestrasının kadın müzisyenler, 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 ilgilenmiyormuş gibi aralarına karışıp bu beyleri dinledik. Söylenen sözler, "Bu hanımlar nasıl oluyor da bu kadar iyi çalabiliyorlar, neredeyse bizden daha iyiler" yolundaydı… O akşam, zaten üstün nitelikte, özellikle de o dönemde İstanbul'da moda olan Guillaume Tell ve Traviata operalarından bazı parçaları güzel çalmışlardı. (Aktaran: Alimdar, 2016, s:11)

Kadınlardan oluşan bir orkestranın var olmasının yanında kadınların tıpkı erkek orkestra icracıları gibi giyinip, başlarına fes takarak erkek gibi görünmesi konusuna değinecek olursak, erkek egemen bir toplumsal cinsiyet düzeni olan Osmanlı'da kadınların cinsel bir obje olarak görüldüğü ve kadınsılığın tamamen geri planda bırakılıp, kadınların sadece icracı konumunun ön plana çıkartıldığı yadsınamaz bir gerçek olarak önümüze çıkıyor. Hatta erkek görünümüne büründürülen bu kadınların, sanatlarını icra ederken bir paravanın arkasında tutulmaları ve onları hiçbir erkeğin görmemesi kadınların toplumsal düzenin içerisinde tam anlamıyla var olamadıkları gerçeğini ortaya koymaktadır. Tüm bunların yanında erkek orkestra üyelerinin kadın orkestra üyeleri hakkında yaptığı yorumları düşünecek olursak kadınların kendileri kadar iyi çalabilmelerine şaşırmaları ve kadınların başarılı olmalarını beklememeleri, erkeğin kadından üstün bir varlık olduğunu ve kadının erkek kadar başarılı olamayacağı düşüncelerini düpedüz gözler önüne sermektedir.

Abdülmecid döneminde birçok yabancı müzisyen sarayda padişahın huzuruna çıkarak Batı müziği icrasında bulunmuştur. Birçok müzisyenin sarayda padişahın huzuruna çıktığı bilinmesine karşın bu müzisyenler arasında bir isim oldukça ilgi çekici olmuştur. Döneminin ünlü piyanist ve bestecilerinden olan Franz Lizst, 1846 yılında İstanbul'a gelerek İstanbul'un çeşitli yerlerinde ve sarayda padişahın huzurunda konser vermiştir. Hatta Donizetti paşanın Sultan Abdülmecid'e ithafen bestelediği Mecidiye Marşı'nın yeni bir düzenlemesini yapmıştır. (Toker, 2016, s:72)



Dünyanın en ünlü bestecisi

List 110 yıl önce Istanbul'da işte bu evde kalmıştı..

List'i Istanbul'a arkadaşı Commendinger davet etmişti. List Commendinger'in evinde kaldı. Şimd bu evde hâlâ Cemmendingerin torunları oturuyor

Ünlü Macar bestecilerinden Franz Liszt'in Türkiyeye geldiğini, sarayda Abdülmecid'in huzurunda bir «huzur konseri» verdiğini bilenler vardır. Ancak, Liszt'in İstanbulda misafir kaldığı evin yerini biliyor muydunuz?..

Bu ev, İstiklâl caddesine dik olarak Tophaneye inen Nuru Ziya sokağında.., 150 yıllık bir evdir...

★

Macarlar On Dokuzuncu Yüzyılın ortalarına doğru Avusturyaya karşı ayaklanmışlar. Bu, «istiklâl» savaşının önderlerinden biri de milletvekili M. Alexndre Commendinger imiş. Ancak, Avusturyalıların yenilecekleri sırada, Ruslar gelmiş, ayakanmayı bastırmışlar. Ayaklananlara da göç etmek düşmüş tabii... O yıllarda Osmanlı Padişahı Sultan Mecitmiş. Padişah, Macarlara yakınlık göstermiş, ayaklanan Macarların Türkiyeye sığınabileceği yolunda bir «ferman» çıkartmış. M. Alexandre Commendinger de «Ferman efendimizin» diyerek İstanbula

(Devamı 7 nci sahifede)

Resim 8: Liszt'in Abülmecid'in Huzunda Konser Verdiğini Anlatan Gazete Haberi

(https://twitter.com/nerdecekildi/status/1156658406146658304 sitesinden erişilmiştir.)



LUNDI, 28-16 JUIN 1847.

MATINEE MUSICALE
AU PROFIT DES PAUVRES
PAR
M. LISZT.

PROGRAMME.

1. Ouverture de *Guillaume Tell.*
2. Fantaisie sur des motifs de la *Somnambule.*
3. Mazurka de Chopin.
4. Polonaise des *Puritains.*
5. Marche de S. M. I. le Sultan.
6. Galop chromatique.

Le Concert aura lieu à 2 h. 1/2 précises après midi, dans les salons du Palais de Russie, à Péra, que M. d'Oustinoff a bien voulu mettre à la disposition de M. Liszt.

Prix des Places : 50 Piastres.

On trouve les Billets à la Bourse, à Galata; chez M. Anderlich, près du Téké; chez M. E. Ottoni, en face du Palais de Russie.

NB. Toute personne qui prendra 5 billets, aura droit à une remise de 10 piastres.

Resim 9: Ünlü Piyanist ve Besteci Franz Liszt'in İstanbul'u Ziyareti Sırasında 1847 Yılının Haziran Ayı Sonunda Rus Büyükelçiliği'nde Fakirler Yararına Verdiği Konserin Programı (Eğecioğlu, https://istanbultarihi.ist/238-bati-muzigi-ve-istanbul sitesinden erişilmiştir.)

Abisi Sultan Abdülmecid'in vefatı ile tahta geçen Abdülaziz'in de sanatçı kimliği olan padişahlar arasında yer aldığını söylemek mümkündür. Resim, müzik, hat sanatlarıyla uğraşan çok yönlü sanatkâr bir kişiliği vardı. Abdülaziz'in uğraştığı tüm sanat dallarında profesyonele yakın, hatta müzik alanında profesyonel olduğu bilinmektedir.

Çeşitli kaynaklarda Abdülaziz'in Batı müziğinden ziyade Türk müziği ile daha çok ilgili olduğu bilgisi yer alır. Hatta Kösemihal, (1939, s:76-77) Sultan Abdülaziz'in

tahta çıkmasının ikinci senesinde, kızlar fanfar ekibini ve baleyi kaldırdığını, opera, operet, orkestra çalışmalarını durdurup, sadece askeri törenler için gerekli olduğu düşünülen bandonun varlığını sürdürmesine izin verdiğini söylemektedir. Kösemihal Buna ek olarak, Abdülaziz'in Avrupa'ya yaptığı seyahati sonrasında Batı müziğine karşı olan tutumunun değiştiği ve tekrar saray orkestrasının tekrar kurulup, Muzıka-i Hümayun'un başına Guatelli Paşa'nın getirildiği bilgisini vermektedir. (Aktaran: Kara, 2010, s: 12)

Gazimihal'in, (Aktaran: Toker, 2016, s:275) Leyla Saz ile yaptığı görüşmeler doğrultusunda verdiği bilgiler ise bu bilgiler ile benzer nitelik taşımaktadır:

> "Leyla Hanımın da demiş olduğu gibi Abdülaziz'in tahta çıkışının ilk iki yılında kaldırılan orkestra teşkilatı gerçi Guatelli Bey'in işbaşılığında sonradan yeniden kurulduysa da törenlerde yer alacak bandonun sarayda hiçbir zaman lağvedilmemiş olduğu biliniyor."

Kutlay (2017) ise, Abdülaziz döneminde, Osmanlı İmparatorluğu'nun gerileme ve çöküş süreçlerinin yoğun hissedilmeye başlandığı ve ekonomik olarak zor zamanlar geçiren imparatorluğun harcamalarında kısıtlamalara gidilmesi gerektiği için en fazla kısıtlamanın müzik alanında yapıldığını söylemiştir. Bu sebeple en fazla kesinti alan kurum Muzıka-i Hümayun olmuştur. Saray orkestrası ve kadınlardan oluşan fanfar orkestrasının çalışmaları durdurulmuş, kullanılmayan durumda kalan çalgılar depolarda muhafıza edilmiştir. Bu gelişmelere karşı çıkan Necip Paşa ise Muzika-ı Hümayın görevinden alınarak gümrükçülüğe atanmıştır (s:129).

Tüm bu bilgilere rağmen arşiv kayıtlarında bu bilgiler ile çelişen kayıtlar bulunmuştur. Bu kayıtlarda belirtilen bilgiler dahilinde Guatelli'nin Musika ser-muallimliği görevine atanmış olması gereken tarih en erken 1863 olması gerekirken, 12 Muharrem 1278/20 Temmuz 1861 tarihli bir belgede Guatelli'ye miralaylık rütbesi verildiği yazılmaktadır. Bu bilgiden yola çıkarak Guatelli'nin başa getirilerek saray orkestrasının, Abdülaziz'in tahta geçmesinden iki yıl sonra yeniden kurulduğu bilgisinin kesinliğinden emin olamamaktayız. (BOA, MB. 8/84, Aktaran: Toker, 2016, s:275)

Leyla Saz (1999) ise, harem hayatını anlattığı kitabında Abdülmecid döneminde varlığını sürdüren harem orkestrasının Sultan Abdülaziz Dönemi'nde Pertevniyal Valide Sultan tarafından kaldırıldığı bilgisini vermektedir. Burada

bahsedilen harem orkestrasının saray orkestrası değil, kadınlardan oluşan fanfar orkestrası olduğunu düşünmekteyiz. (Aktaran: Toker 2016, s:68)

Abdülaziz'in hem Batı müziği hem de Türk müziği alanında eserler verdiği, hatta Batı müziği formunda eser veren ilk Osmanlı hanedanı olduğu bilinmektedir. Bunun yanında Toker (2016, s:118), Abdülaziz'in Batı müziği eğitimi aldığına dair bir bilgiye rastlanmadığını fakat İngiliz gazetelerinde ise Abdülaziz'in Batı müziği eğitimi ile ilgili bilgilerin yer aldığını söylemektedir. Bu bilgilerden en önemli olanlarından birisi Abdülaziz'in Guatelli'den ders aldığını gösteren şu gazete haberidir;

> Abdülaziz Efendi her zaman gelenekçi Müslüman camiasına mensup olarak görülmektedir. Ancak aşağıda vereceğimiz örnek onun Hristiyan dünyasına karşı da toleranslı olduğunu göstermektedir. Eski sultanın bando şefi Sinyoer Guatelli Abdülaziz Efendi'ye periyodik olarak ders vermekteydi. Onu saraya çağıran mektup eline ulaştıktan bir gün sonra, kabul esnasında bu ziyareti neden gerçekleştirdiğini soran yeni sultana, size piyanoda ders vermek için geldim diye cevap verdi. Bu sırada sultan sözünü kesti: 'Biliyorsun paşalar müzik dersi vermeye tenezzül edemezler'. Bu anda Sinyor Guatelli, Marko Paşa'nın rütbesi olan 'Siva Paşa' rütbesine yükseltildiğini öğrenmiş oluyordu ("Turkey", The Bath Chronicle, 11 Temmuz 1861 Perşembe, s:6, Aktaran: Toker, 2016, s:118)

Daha çok alaturka müziği sevdiği ve bu alanda da eserler verdiği bilinen Sultan Abdülaziz'in belli bir süre piyano eğitimi aldığı bilgisi ve Abdülaziz'e ait olduğu bilinen "Valse Davet" isimli Batı müziği formunda bestelenmiş olan eseri ise Batı müziğine karşı da ilgili olduğunu ve bu alanda da eserler verdiğini gözler önüne sermektedir.

Bunun yanı sıra Emre Aracı (1998, s:29), sultana ait olduğu düşünülen fakat notaların orijinal yazmalarını görmeden kesin olarak kanıtlanamayacağını söylediği dört eserin olduğunu söylemektedir (Aktaran: Toker, 2013, s:166). Bu eserlerin isimleri; *A la Valse, La Gondolle Barcarolle, La Harpe Caprice* ve *Polka*'dır. Bu eserlerin her ne kadar el yazması notaları bulunamamış olsa da Sultan Abdülaziz'in İngiltere'ye gittiği yıllarda yazılmış olup, Toker'in (2013) çevirisini yapmış olduğu bir makalede Abdülaziz'in bir Barcarolle bestelediğine ve bu bestenin orada icra edildiğine dair bilgiler verilmektedir:

> Sultan, büyük bir müzisyendir. O sadece başkalarının beste yapmalarına vesile olmaz, aynı zamanda kendisi de bestecidir. Sultan bir barcarolle yazmıştır… Adını "Sultan Abdülaziz" olarak söylemeyi yeni öğrendiğimiz padişahın bestelediği bu barcarolle altın levhalar üzerine elmaslarla nakşedilmeli ve iklimin üstün etkilerine inananlar bu levhanın bedelini ödemelidirler. Bu eser dün Crystal Palace'da illaki çalınmalıydı ki Mongini onun hakkını fazlasıyla verirdi- ama çalınmadı. Zira bu parça, Rousseau'nun o icrası imkânsız ünlü operası gibi parçalardan değil. Bu eser geçen gün Majestelerinin bizzat teşrif ettiği bir konserde tam kadrolu bir bando tarafından icra edildi (belki Sultan Abdülaziz orkestrasyonunu kendisi dahi yapmış olabilir. (s:167-168)

Sultan Abdülaziz'in Fransa ve İngiltere'yi içeren Avrupa seyahati boyunca çeşitli Batı müziği etkinliklerine katılım sağlaması, hatta İngiltere'de katıldığı bazı etkinliklerde görev alan sanatçıları ödüllendirdiği bilgisi Sultan Abdülaziz'in Batı müziğine olan ilgisini ortaya koymuştur.

Sultan Abdülmecid döneminde yaptırılan saray tiyatrosu, Sultan Abdülaziz döneminde de etkinliğini devam ettirmiş, birçok orkestra sanatçısının burada müzik icralarına devam ettiği görülmüştür. Bu saray tiyatrosu 1866 yılında yanmış ve Abdülaziz bu tiyatronun yerine bir yenisini yaptırmamıştır. Abdülaziz'in Batı müziğini sevmediğini söyleyen araştırmacılar bu olayı bir kanıt niteliğinde görmektedir. Fakat Abdülaziz'in Naum Tiyatrosu'nda sürekli loca kiralaması ve yaptığı yardımlar ile Batı müziğini sevmediği görüşünün tam zıttı niteliktedir (Toker, 2016, s:138).

Abdülaziz kendi sanatçı kimliğinin yanında saray halkının da sanat eğitimine destek vermiş padişahlar arasında yer almaktadır. Dönemin popüler çalgısı olan piyano, saray içerisindeki müzik eğitiminde etkin rol almaktadır. Hanedan üyeleri ve harem halkı düzenli olarak piyano eğitimi almıştır. Toker (2016, s:153), Abdülaziz döneminde, arşiv kayıtlarında saray için alınan birçok piyanoya ait evrağın yer aldığını söylemektedir. Hatta bu evraklardan bir tanesinde hanım sultanlar için 1782 franka dört adet piyano alındığı; aynı evrakta bulunan başka bir kayıtta ise Avrupa'dan 148 franka opera notası alındığı bilgisini vermektedir. (BOA, HH.MH. 763/23). Başka bir evrakta ise Paris Sefaretinden "Herald" firmasının ürettiği bir piyano alınması

istenmemekte olduğunu (BOA, HM.m. 15/1), bir başka belgede ise saraydaki piyanoların iki yüz lira ücret ile iki defa akort edildiği bilgilerinin yer aldığını söylemektedir (BOA, HH.s. 1638).

Saraydaki piyano eğitimin yanında diğer Batı müziği çalgılarının da eğitimi verildiği bilgisini biliyoruz. Yine Toker (2016, s:155), bir enstrüman alım fişinde Zeynep Kalfa isimli bir kadının Harem-i Hümayun meşkhanesi için keman kirişi aldığı görülür. Bu belge bize bahsi geçen Zeynep Kalfa'nın da çalgı hocası olma ihtimali olduğunu düşündürmektedir. Sultan Abdülaziz'in gözdelerinden birisi olduğu bilinen Feleksu Kalfa'nın ise Abdülmecid'in çocukluk yıllarında Abdülmecid'e müzik dersleri verdiği de düşünülen ihtimallerdendir (Uçan, 2019, s:184).

Abdülmecid'in oğullarından birisi olup, 93 gün padişah olarak kalan V. Murad'ın şehzadelik yıllarında piyano eğitimi aldığı hatta batılı tarzda besteler yaptığı bilinmektedir. Saib (t.y.) V. Murad'ın müziğe yatkın olduğunu, Donizetti Paşa, Guatelli Paşa ve Augusto Lombardi gibi İtalyan hocalardan solfej ve piyano dersleri alması sayesinde Batı müziğine ilgi duyup, bu ilgisi ile Batı müziği tarzında bestelerine yaptığı bilgisini vermiştir. Fazla içki yüzünden deliren ve tahttan indirilip Çırağan Sarayı'nda sürgün hayatı yaşayan V. Murad sürgün hayatında bolca piyano çalmış, besteler yapmış ve kızlarına piyano dersi vermiştir. Günümüze ulaşan bestelerinin hüzünlü ve melankolik bir yapısının olması, sürgün yıllarında çok fazla beste yapması ve o zamanki ruh halini yansıtmasına dayatılmaktadır (Aktaran: Çömlekçi, 2019, s:11).

Sultan V. Murad'ın eserlerini inceleyerek günümüze ulaşmasında katkısı olan Vedat Kosal'ın görüşleri şöyledir (Aktaran: Tuğgan Yıldız, 2007, s:88):

> Sultan Abdülaziz Han'ın yerine Sultan Abülmecid'in oğullarından Sultan V. Murad Han (1840–1904) (saltanatı: 1876) geçerek, üç ay süren Osmanlı tarihinin en kısa saltanatını sürdü. Buna mukabil bütün tarihimizin en verimli bestecisi oldu. 3 büyük cild dolusu alafranga besteleri günümüze kalmıştır. Bunlar A3 boyutunda 1134 sayfada toplanmış solo piyano eserleridir. 488 piyano eserinin tamamını arşivledim.

V. Murad'ın kızları olan Fehime Sultan ve Hatice Sultan'ın piyano çaldığı bilinmektedir (Uluçay, 2011, s:240).



Resim 10: Fehime Sultan'ın Piyano Başındaki Fotoğrafı

(https://ayseosmanoglu.com/ottoman-family-princess-fehime/ sitesinden erişilmiştir.)



Resim 11: Fehime Sultan'ın Piyano Çalarken Çekilmiş Fotoğrafı

https://ayseosmanoglu.com/ottoman-family-princess-fehime/ sitesinden erişilmiştir.)

II. Abdülhamid ise Batı müziğini çok seven bir padişah olmasıyla bilinmektedir. Kendisi gibi, çocuklarının ve eşlerinin de piyano ve Batı müziği enstrümanlarını çalması için müzik eğitimleri almalarına çok önem verip, desteklemiştir. Kendisinin de şehzadelik yıllarında piyano ve keman eğitimi aldığı ve besteler yaptığı bilinmektedir. Guatelli Paşa, Alexandre Efendi, Miralay Lombardi Bey ile Paul Dussap Paşa gibi müzisyenlerden ders aldığı bilinmektedir (Uluskan, 2018, s:2-3).

II. Abdülhamid'in Naum tiyatrosunda sıkça opera izlemeye gittiği bilinmektedir. Çorlu (Aktaran: Taha Toros Arşivi), "Abdülhamid ve Garp Musikisi" isimli makalesinde; Abdülhamid'in gençliğinde bu saray tiyatrosuna devam ede ede İtalyan müziği ile kulak dolgunluğunun oluştuğunu ve İtalyan müzisyenlerden saray hizmetine girmiş olan Govatelli paşadan piyano dersi aldığını, hatta padişahın ara sıra piyanoda İtalyan havaları çalarak eğlendiğine şahit olduğunu yazmıştır.

Batı müziğine duyduğu ilgiyi ailesine de aşılayan II. Abdülhamid çocuklarına ve eşlerine Batı müziği eğitimi aldırmıştır. Sultan II. Abdülhamid'in ilk hanımı olan Nazikeda Baş Kadın efendinin ve eşlerinden biri olan Behice Sultanın iyi düzeyde piyano çaldığı bilinmektedir. Kızlarından Refia Sultan, Şadiye Sultan, Naime Sultan, Ayşe Sultan ve Zekiye Sultan piyano çalarken, Şehzade Mehmet Abdülkadir keman, Şehzade Selim piyano, Şehzade Abdürrahim viyolonsel, Şehzade Burhanettin Efendi ise hem piyano hem viyolonsel çalmaktadır. Hatta şehzade Burhanettin Efendi'nin virtüözlük düzeyinde piyano çaldığı bilgisi mevcuttur. II. Abdülhamid'in Sarayında da Musika-i Hümayun bünyesinde, kadınlardan oluşan bir bando ekibinin bulunduğu bilgisi de bilinmektedir. (Osmanoğlu, 1887, s:?)

Ayşe Osmanoğlu'nun (1887, s:74) "Babam Abdülhamid Hatıralarım" adlı kitabında, II. Abdülhamid'in çocuklarının ve saraydaki müzik eğitimine verdiği önemi anlatan bilgiler bulunaktadır.

Osmanoğlu, babası II. Abdülhamid'in Muzika-i Hümayun orkestrasını iyileştirmek adına çok gayret gösterdiğini söylemiştir. Burada yetişen çok değerli müzisyenler olduğunu bu müzisyenlerden Saffet Bey ve Zati Bey flütte, Vondra Bey kemanda, Cemil Bey ise viyolonselde en ünlüleridir. Daha başka isimlerin de olduğunu fakat hatırlayamadığını da eklemektedir.

Muzika-i Hümayun'da fasıl takımı öğretmenlerinden olan bestekar Hacı Arif Bey'in oğlu viyolonselci Cemil Arif Bey, ile kemancı Zeki Üngör ile müzikseverlerin karşısına çıkmışlardır. Cemil Arif Bey'in sonrasında Zeki Üngör muzika-i Hümayun'un bando ve orkestrasının yöneticiliğini üstlenmişlerdir (Öztürk ve Beşiroğlu, 2009, s:35).



Resim 12: Muzika-İ Hümayun Müzisyenlerinden Olan Kemancı Zeki Bey, Piyanist İtalo Selvelli ve Viyolonselist Cemil Bey

(https://upload.turkcewiki.org/wikipedia/commons/3/35/Italo_Selvelli_Zeki_Bey_Djemil_Bey.jpg sitesinden erişilmiştir.)

Gazimihal, (1931) Abdülmecid'in sarayındaki kadın orkestrasının çellistlerini yetiştiren Lükas'ın ölümünden önce viyolonselinin Cemil Bey'e verilmesini vasiyet etmesi üzere viyolonselist Cemil Bey'in sanat hayatının belli bir döneminde Lükas'ın viyolonselini kullanmış ve viyolonselist Cemil Bey'in oğlu Abdülhalik'in de ileriki yıllarda bu viyolonseli çaldığı bilgisine vermiştir (s:135).



Resim 13: Viyolonselist Cemil Bey

(https://abdullahabdurrahman.wordpress.com/2018/12/09/haci-arif-bey-alintidir/ sitesinden erişilmiştir.)

Ayşe Osmanoğlu'nun (1986) hatıralarında II. Abdülhamid'in çocuklarının müzik eğitimine verdiği önemi anlatan birçok anı bulunmaktadır. Bunlardan bir tanesi ise kendisinin piyano eğitimine nasıl başladığını anlattığı anısıdır:

> Harem'de hazinedar Kevser Kalfa derslerimi ezberletiyordu. Bu derslere bir de piyano ilave edilmişti. Babamın son zamanına kadar yanında bulunan ikinci Hazinedar Zülfet Kalfa o zamanlar fevkalade piyano çalardı. Guatelli Paşa gelmiş, salında Zülfet'e ders veriyordu. Ben koşarak içeri girmiştim. Doğruca piyanonun önünde gittim. "Paşa! Ben de çalmaya geldim." Dedim. Tuhaf bir şiveyle Türkçe konuşan Paşa, "Buyurunuz arslanım, çalınız." Diyerek beni kucağına oturttu. Tek parmağıma babamın marşını çaldım.

> Tuşları, sesleri bulmaktaki kulağımın hassasiyeti ihtiyar Paşa'nın pek hoşuna gitti "Hemen piyanoya başlasın, çok büyük istidat görüyorum." Diye anneme haber gönderdi. O zamanlar Muzika-i Humayun muallimliğine yeni alınmış olan François Lombardi'nin talebesi olan hazinedar Dürrüyekta Hanım bana hoca tayin edildi. Haftada bir gün de François Lombardi'den ders alacaktım. Daha modern ders veriyordu. Guatelli Paşa ise çok ihtiyarlamıştı. Az zamanda terakki etmiştim. Lakin notalara hiç dikkat etmeden ve ehemmiyet vermeden ezbere çalıyordum. Hocam, kabiliyetime göre babamın marşını, Traviara ve II Travattore operalarından bazı parçaları yazıp hazırlamış ve bunları bana öğretmişti. Lakin notalara dikkat etmediğime de pek canı sıkılıyordu… (s: 119)

Osmanoğlu'nun bu anılarından yola çıkarak, II. Abdülhamid'in çocuklarının yanı sıra haremindeki kalfaların da iyi düzeyde müzik eğitimi aldıkları, hatta erkek hocalardan bile ders alabildikleri ve bu kalfaların ileride müzik dersleri verebildiği sonucuna varmak mümkündür.

Ayşe Osmanoğlu, (1986) II. Abdülhamid'in Batı müziği dinlemeyi çok sevdiğini ve bazı gecelerde oda orkestrası çağırıp kendi dairesinin önündeki çimenlikte çaldırdığını bazen de salona bir piyano, keman, flüt ve viyolonsel getirterek çaldırdığını söylemektedir. Bir de Tanburi Cemil Bey'i dinleyip çok beğendiğini söylemektedir. (76-77)

Tanburi Cemil Bey, 1873 yılında İstanbul'da doğmuştur. Küçük yaşta babasını kaybetmiş, amcası Refik Bey'in yanında yetişmiştir. Aleksan Efendi'den hem Hamparsum hem de Batı notasyonu öğrenmiştir. Tanbur, ud ve kemençe icrasında ustalık gösteren Cemil Bey aynı zaman da iyi bir viyolonsel icracısıdır. Türk müziği icralarında bas ses eksikliği olduğu düşüncesi üzerine viyolonseli Türk müziği saz takımlarına katarak, Türk müziği temsillerinde önemli bir yer kazanmıştır. Tanburi Cemil Bey, Osmanlı'da kayıt teknolojilerinin yeni yeni gelişim gösterdiği yıllarda, dokuz farklı makamda viyolonsel ile taksim kayıtları yapmıştır (Kutlay, 2017, s:77-79).



Resim 14: Tanburi Cemil Bey, Ressam: Ali Rıza Bey

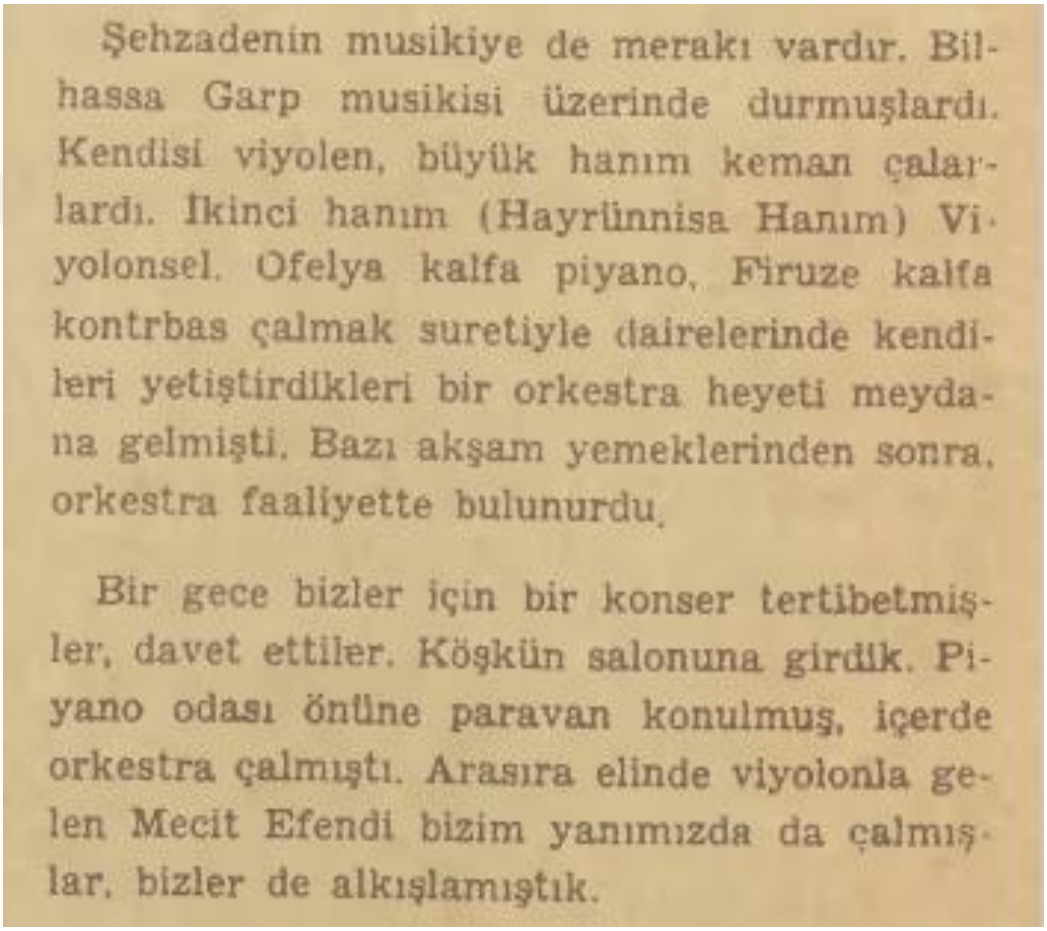
(https://core.ac.uk/download/pdf/38325184.pdf sitesinden erişilmiştir.)

Batı müziğine oldukça ilgi gösteren II. Abdülhamid'den sonra tahta geçen V. Mehmet Reşat, Batı müziğine II. Abdülhamid kadar ilgi duymamıştır. V. Mehmet Reşat, İkinci Meşrutiyet'in ilanıyla Muzıka-i Hümayun kadrosunda azaltma yapmış, bazı müzik birimlerini kapatmıştır (İrtem, 1999, s:368-369, Aktaran: Kara, 2010, s: 13).

Sultan V. Mehmet Reşat döneminde yaşanan siyasi olaylar ve savaşların da Muzıka-i Hümayun ile ilgili alınan kararlar da etkisi olmuştur. Çanakkale Savaşı sırasında Enver Paşa'nın isteği üzerine bandoda görev yapan müzisyenlere eğitim verilerek askere alınmışlardır. Fakat kayıplar verilmeye başlanınca, V. Mehmed

Reşad'ın duruma müdahale etmesi üzerine müzisyenler geri çağrılarak, uzun yıllar ve büyük emeklerle oluşturulmuş bu kurumun hayatta kalması sağlanmıştır (Gazimihal, 1955: 126-127, Aktaran: Kara, 2010, s:13).

Osmanlı'nın son halifesi olan II. Abdülmecid'in şehzadelik dönemlerinden itibaren müziğe olan ilgi ve kadınların müzik eğitimine verdiği önemli, eski ser esvapçısı İsmail Baykal'ın (t.y.) anılarını yazdığı yazısında görmek de mümkün;



Şehzadenin musikiye de merakı vardır. Bilhassa Garp musikisi üzerinde durmuşlardı. Kendisi viyolen, büyük hanım keman çalarlardı. İkinci hanım (Hayrünnisa Hanım) Viyolonsel. Ofelya kalfa piyano, Firuze kalfa kontrbas çalmak suretiyle dairelerinde kendileri yetiştirdikleri bir orkestra heyeti meydana gelmişti. Bazı akşam yemeklerinden sonra, orkestra faaliyette bulunurdu.

Bir gece bizler için bir konser tertibetmişler, davet ettiler. Köşkün salonuna girdik. Piyano odası önüne paravan konulmuş, içerde orkestra çalmıştı. Arasıra elinde viyolonla gelen Mecit Efendi bizim yanımızda da çalmışlar, bizler de alkışlamıştık.

Resim 15: İsmail Baykal'ın II. Abdülmecid'in Müzik Sevgisini Anlattığı Makale s:824

(https://core.ac.uk/download/pdf/38325184.pdf sitesinden erişilmiştir.)

İsmail Baykal'ın verdiği bu bilgiler ve Sabancı müzesinden edinmiş olduğum görselden yola çıkarak II. Abdülmecid'in viyolonsel çaldığı bilgisine de ulaşmak mümkün olmuştur.



Resim 16 II. Abdülmecid'in Viyolonsel Çalarken Çekilmiş Fotoğrafı

(https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanati-kesfet/haberler-ve-blog/abdulmecid-efendi-klasik-bati-muzigiyle-yakin-iliskide-bir-sehzade sitesinden erişilmiştir.)

Abdülmecid'in müzik odasında bulunan Luca markalı bir viyolonselin olması Abdülmecid Efendi'nin viyolonsel çaldığının bir diğer göstergesi olmuştur. Viyolonselin bakımı ve tamiri için yapılan ödemeler, viyolonsel için köprü ödemesi gibi bilgilerin de viyolonselin aktif olarak kullanımda olduğu hakkında fikir vermektedir (BOA . d., 27713, BOA, HH.d. 27717, Akt: Uçan, 2019, s:183-184).



Resim 17: Abdülmecid'in Pizzicato Tekniği İle Viyolonsel Çaldığı Görsel

IRCICA, FSN, no: 010582 Akt: Uçan, 2019, s:183

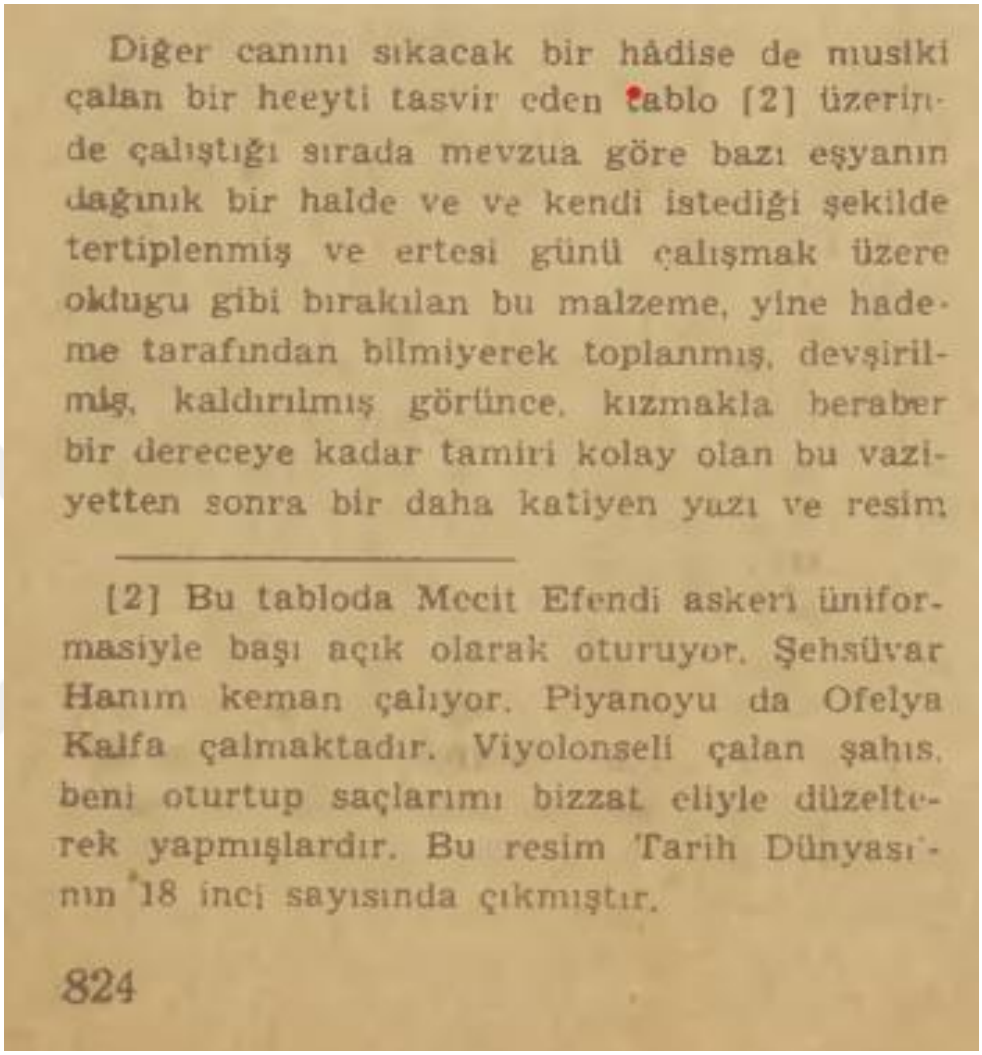


Resim 18: II. Abdülemecid, Haremde Beethoven, 1915,

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul

(https://www.wikiwand.com/tr/Haremde_Beethoven sitesinden erişilmiştir.)

Yine Baykal'ın anılarında II. Abdülmecid'in müziğe olan ilgisinin yanında resim ile ilgili olduğunu da görmekteyiz;



Diğer canını sıkacak bir hâdise de musiki çalan bir heeyti tasvir eden tablo [2] üzerinde çalıştığı sırada mevzua göre bazı eşyanın dağınık bir halde ve ve kendi istediği şekilde tertiplenmiş ve ertesi günü çalışmak üzere olduğu gibi bırakılan bu malzeme, yine hademe tarafından bilmiyerek toplanmış, devşirilmiş, kaldırılmış görünce, kızmakla beraber bir dereceye kadar tamiri kolay olan bu vaziyetten sonra bir daha katiyen yazı ve resim

[2] Bu tabloda Mecit Efendi askeri üniformasiyle başı açık olarak oturuyor. Şehsüvar Hanım keman çalıyor. Piyanoyu da Ofelya Kalfa çalmaktadır. Viyolonseli çalan şahıs, beni oturtup saçlarımı bizzat eliyle düzelterek yapmışlardır. Bu resim Tarih Dünyası'nın 18 inci sayısında çıkmıştır.

824

Resim 19: İsmail Baykal'ın II. Abdülmecid'in Resme Olan İlgisini Anlattığı Makale, s:824

(https://core.ac.uk/download/pdf/38325184.pdf sitesinden erişilmiştir.)

6.1. İmparatorluğun Son Döneminden Cumhuriyet'e Müzik Eğitimi Veren Kurumlar ve İcra Kurumları

Osmanlı tarihi boyunca müzik eğitimi verilen birçok kurum ve kuruluş olmuştur. Mevlevihaneler, Mehterhane, Enderun, Muzıka-i Hümayun gibi birçok

kurum müzik eğitimi vermiştir. Fakat bu kurumların bir kısmı dini müzik amaçlı iken bir kısmı da sadece saray içerisinde, saray halkının yararlanabildiği türde faaliyetler sürdürmüş kurumlardır. Bu kurumlarının dışında Türk müziği cemiyetleri, tanınan müzik adamlarının evleri, tarikatlar ve dergahlar Türk müziğinin bir sonraki nesillere aktarılması adına çalışmaların yapıldığı yerler olmuştur.

Osmanlı'nın Batılılaşma politikalarının doğrultusunda Türk müziğinin yanında Batı müziğinin de halka öğretilmesi adına adımlar atılmış. Özellikle II. Meşrutiyet'ten sonra meslek okullarında, yabancı okullarda ve özel okullarda Batı müziğinin ders müfredatlarına giriş yaptığı görülmektedir.

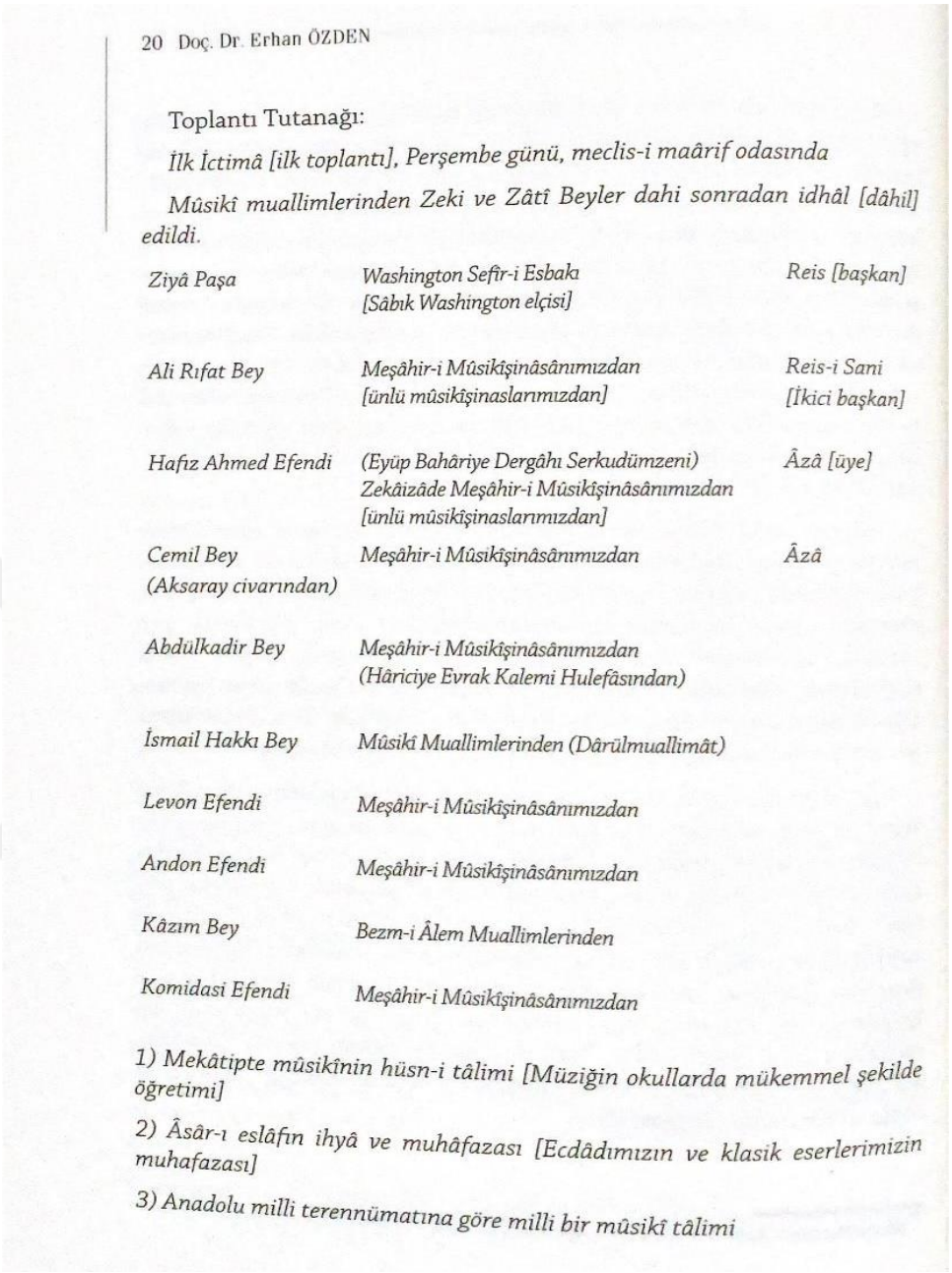
Okul müfredatlarında görülen müzik derslerinin dışında profesyonel müzik eğitimi veren kurumlar da açılmıştır. Bunlardan, konservatuvar niteliğini taşıyan ilk kurum Darülbedayi'dir. Asıl kuruluş amacı bir tiyatro okulu niteliği taşıyan Darülbedayi 1914 yılında İstanbul'da, İstanbul Belediye Başkanı Cemil Topuzlu'nun girişimleri ile kurulmuştur. Okul, Paris'ten getirtilen dönemin önemli yönetmenlerinden olan Andre Antoine'in genel müdürlüğü altında Darülbeday-i Osmani adıyla çalışmalarına başlamıştır. Darülbedayi tiyatro ve müzik olmak üzere iki bölüm mevcuttu. Müzik bölümünün başına Alif Rıfat Çağatay getirilmişti. Darülbedayi'nin müzik bölümü, Şark ve Garp musikisi olarak ikiye ayrılmıştır. Şark musikisi bölümü amacı, Türk müziğinin kaybolmasını ve bozulmasını engellemek için Türk müziği eserlerini o zamanlarda çalındığı haliyle notaya alarak eserlerin korunmasını sağlamak olmuştur. Şark musiki bölümünde Zekaizade Ahmet Efendi (Irsoy), Hafız Yusuf Efendi, Leon Hancıyan, Tanburi Cemil Bey, Rauf Yekta Bey, Abdulkadir Bey (Töre) gibi kişilerin, Garp musikisi bölümünde ise Zeki Bey (Üngör), Zati Bey (Arca), Asaf Bey (Asal), Henry Fourlani, Victor Radeglio, Chevalier Geza de Hegey'in hocalık yapmalarına kara verilmiştir (Özcan, 1995, c:8, s:518, Aktaran: Kolukırık, 2015, :21). Öğretmen kadroları belirlendikten sonra giriş sınavları yapıldı ancak 1. Dünya Savaşı'nın başlaması ile Antonine ülkesine dönmek zorunda kaldı. Böylece okulun resmi açılışı ertelendi ve Garp müziği bölümü kapatıldı. Fakat ekonomik sıkıntılar sebebi ile bir süre sonra 14 Mart 1916'da Şark müziği bölümü de kapatıldı ve kurum sadece tiyatro bölümü ile faaliyetlerine devam etti. Darülbedayi'nin müzik bölümlerinin kapatılması sonucunda yeni ve profesyonel

müzik eğitimi veren bir okul ihtiyacı doğmuştur. Bu okul 1 Ocak 1917'de kurulmuş olan Darülelhan olmuştur.

6.1.1. Darülelhan'dan İstanbul Konservatuvarı'na

9 Ocak 1916 yılında, resmi olarak bir müzik okulu açılması için Maarif-i Umumiyye Nezareti'nin kurduğu "Müzik Encümeni'nin hazırladığı talimatname ile kadın ve erkeklere ayrı ayrı eğitim verilecek "Darülelhan" isimli bir okul açılması kararı Sultan Reşat'ın direktifi ile yürürlüğe girdi. Darülelhan 1917 yılında, talimatname, eğitim kadrosu, ders programları, okul binası gibi düzenlemelerin kısa bir sürede tamamlanarak, hali hazırda devam eden Birinci Dünya Savaşı esnasında vekiller heyetinin kararıyla eğitim öğretime hazır hale geldi. Erkekler bölümünün açılışı ile kadınlar bölümünün açılışı aynı semtte fakat farklı binalarda gerçekleştirildi.

Darülelhan'ın kurulması için, dönemin önemli müzisyenlerinden oluşan 11 kişilik bir heyet oluşturulmuştur. Bu heyetin ilk toplantısında Darülelhan'da verilecek eğitimin içeriğine dair fikirler görüşülmüştür. Bu toplantının tutanağı Resim 21 ve Resim 22'de görüldüğü gibidir:



20 Doç. Dr. Erhan ÖZDEN

Toplantı Tutanağı:

İlk İctimâ [ilk toplantı], Perşembe günü, meclis-i maârif odasında

Mûsikî muallimlerinden Zeki ve Zâtî Beyler dahi sonradan idhâl [dâhil] edildi.

Ziyâ Paşa	*Washington Sefîr-i Esbakı [Sâbık Washington elçisi]*	*Reis [başkan]*
Ali Rıfat Bey	*Meşâhir-i Mûsikîşinâsânımızdan [ünlü mûsikîşinaslarımızdan]*	*Reis-i Sani [İkici başkan]*
Hafız Ahmed Efendi	*(Eyüp Bahâriye Dergâhı Serkudümzeni) Zekâizâde Meşâhir-i Mûsikîşinâsânımızdan [ünlü mûsikîşinaslarımızdan]*	*Âzâ [üye]*
Cemil Bey (Aksaray civarından)	*Meşâhir-i Mûsikîşinâsânımızdan*	*Âzâ*
Abdülkadir Bey	*Meşâhir-i Mûsikîşinâsânımızdan (Hâriciye Evrak Kalemi Hulefâsından)*	
İsmail Hakkı Bey	*Mûsikî Muallimlerinden (Dârülmuallimât)*	
Levon Efendi	*Meşâhir-i Mûsikîşinâsânımızdan*	
Andon Efendi	*Meşâhir-i Mûsikîşinâsânımızdan*	
Kâzım Bey	*Bezm-i Âlem Muallimlerinden*	
Komidasi Efendi	*Meşâhir-i Mûsikîşinâsânımızdan*	

1) Mekâtipte mûsikînin hüsn-i tâlimi [Müziğin okullarda mükemmel şekilde öğretimi]

2) Âsâr-ı eslâfın ihyâ ve muhâfazası [Ecdâdımızın ve klasik eserlerimizin muhafazası]

3) Anadolu milli terennümatına göre milli bir mûsikî tâlimi

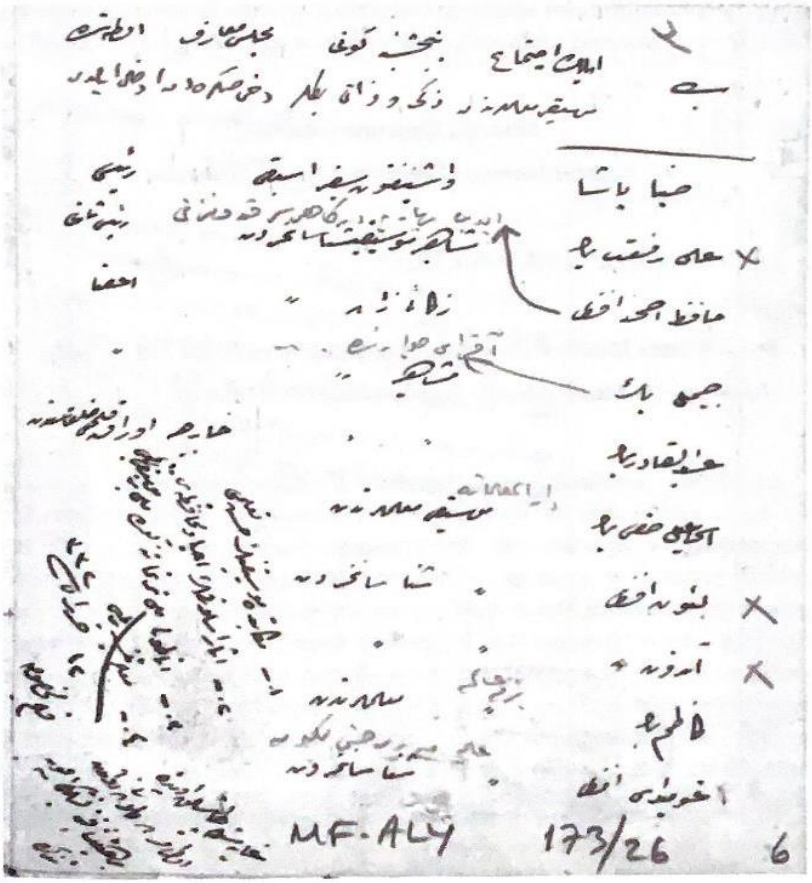
Resim 20: Darülelhan Toplantı Tutanağı

(Özden, 2019, s:20).

4) Muallim yetiştirilmesi

Gayesiyle çalışmak üzere odamızda malum zevâttan [zatlardan] bir heyet-i fenniye teşkîl [teknik yetet] içün tezkire

12 Hazîran 1332 (25 Hazîran 1916)[38] (Ek-1)



Ek 1: Dârülelhan'ın İlk Toplantı Tutanağı

[38] BOA, MF. ALY, 173/26-8.

Resim 21: Darülelhan Toplantı Tutanağı

(Özden, 2019, s:21).

Heyetin toplantı tutanağında görüldüğü üzere Darülelhan, müzik eğitimcisi yetiştirme hedefini gerçekleştirememiş olsa da müzisyen ve müzik eğitimcisi yetiştirme hedeflerinin yanında, Türk müziğinin korunması ve devamlılığı için de önlemler almak adına çalışmalar yapmıştır.

6.1.1.2. Darülelhan'da Eğitim Öğretim

1923 yılı öncesinde Darülelhan'da ağırlıklı olarak Türk Müziği eğitimi verilmekteydi fakat Batı Müziği dersleri de Türk Müziği kadar yoğun olmasa da gösterilmekteydi. Eğitim süresi dört yıl olarak belirlenen Darülelhan'ın ders programında nazariyat, solfej, Türk musiki usulleri, Türk dini musikisi, ney, tanbur, keman, kemençe, kanun, ud, santur, lavta, kudüm, def, harb, viyolonsel, piyano, ses eğitimi, armoni, bestecilik ve musiki tarihi de yer almaştır (Kolukırık, 2015, s:35-42).

Eğitim öğretim faaliyetlerinin yanında yayın faaliyetleri ve Türk müziği eserlerini korumaya yönelik çalışmaların da sürdürüldüğü Darülelhan'ın erkekler bölümünün olduğu binada kiranın ödenemediği gerekçesi ile binanın sahibi binanın boşaltılmasını istemiştir. Mahkeme kararı ile 14 Temmuz tarihinde binadan çıkılmış ve erkekler bölümünün eğitimi kesintiye uğramıştır. Kadınların eğitim gördüğü binanın dönüşümlü kullanılması fikirleri ortaya atılsa da dönemin toplumsal cinsiyet yapısı gereği bu fikir Maarif Nezareti tarafından kabul edilmemiştir (Kara, t.y., Akt: Doğrusöz vd., 2021, s:829).

Birinci Dünya Savaşı'nın sıkıntılı şartları altında çalışmalarına devam edemeyerek, İstanbul'un işgali ve milli mücadelenin başlaması sebebiyle 1918 yılında erkekler bölümü kapatıldı, kadınlar bölümü ise 8 kişilik kadrosuyla kısa bir süre daha çalışmalarını sürdürüp sonra o da kapatılmıştır.

Cumhuriyet'in ilan edilme süreci ve Batılılaşma hareketleri yolunda ilerlerken, Musa Süreyya Bey ülkede bir konservatuvar ihtiyacının olduğunu ve Darülelhan'ın eski eğitim şeklinin bu ihtiyacı tam olarak karşılamadığını söyleyerek Darülelhan'ın eğitim programının geliştirilerek yeniden açılması gerektiğini söylemiştir. 14 Eylül 1923 yılında İstanbul Valisi Haydar Yuluğ'un destek olması üzerine Darülelhan yeniden açılmıştır. Yeni düzenlemeler doğrultusunda müzik encümeni kaldırılarak, Batı müziği ile Türk müziği ayrı bölümler olarak eğitim vermeye başladı.

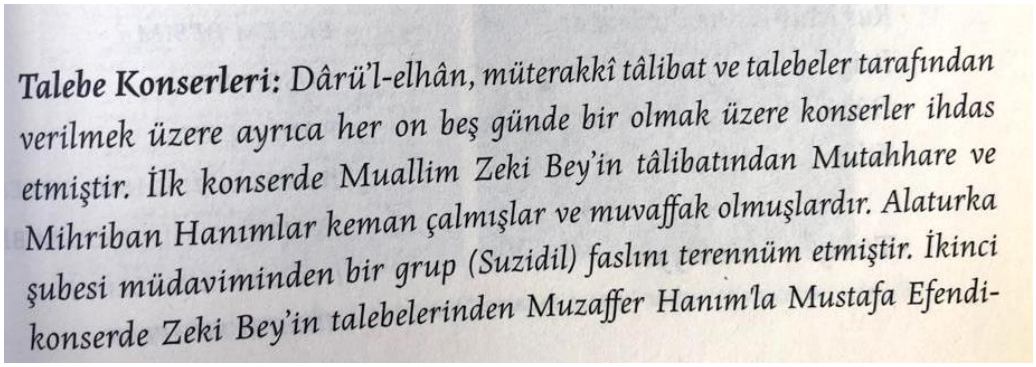
Darülelhan'ın yeni eğitim programında Batı müziği bölümü öğrencileri, piyano, keman, viyolonsel, flüt, tahta çalgılar, bakır çalgılar, ses eğitimi, kompozisyon eğitimlerinden bir tanesini seçerek bir ana çalgı bölümü seçerler ve bu dersin yanında müzik teorisi, solfej, armoni, müzik tarihi, orkestra, koro gibi diğer dersleri alırlardı. Kompozisyon ve ses eğitimi bölümü seçen öğrenciler diğer derslere ek olarak bir de piyano dersi alırlardı. Batı müziği bölümündeki öğrenciler seçmeli olarak Türk müziği derslerini de alabilirlerdi (Kolukırık, 2015, s:46).

Türk müziği bölümünde öğrenciler, keman, kemençe, tanburi ney, santur, kanun, ud, tegani, ses eğitimi gibi ana çalgı bölümlerini seçerlerdi ve bu bölümleri seçen öğrenciler Türk müziği nazariyatı, Türk müziği tarihi, solfej, müzik faslı ve şan ve müzik usulü derslerini almak zorundalardı (Kolukırık, 2015, s:46).

Darülelhan'ın Batı müziği bölümünde viyolonsel öğretmenliğini ilk olarak Muhiddin Sadak yapmıştır. Muhiddin Sadak kendini anlattığı bir röportajında Darülelhan ile ilgili bilgileri şöyle anlatmıştır:

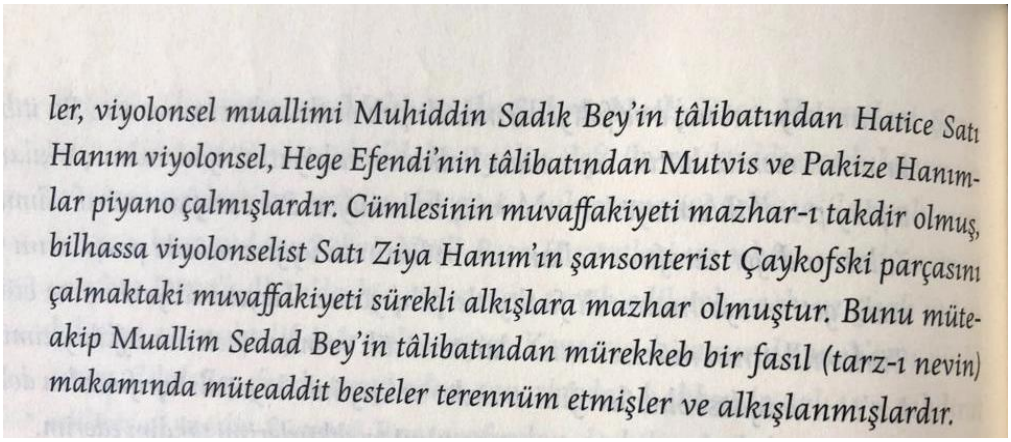
> "Ben viyolonsel ve musiki nazariyatı hocası idim… 1926'dan sonra Seyfettin ve Sezai Asal'da Viyana'dan geldiler ve öğretim kadrosuna alındılar. Sezai Asal viyolonsel derslerini aldı üzerine ve ben musiki nazariyatı dersleriyle iktifa ettim (Sadak, 1992, s:17)."

Darülelhan'da viyolonsel eğitimi alan öğrenciler arasında kadın öğrencilerin de olduğunu Tuncay (2019, s:291-292) şöyle anlatmıştır:



Talebe Konserleri: *Dârü'l-elhân, müterakkî tâlibat ve talebeler tarafından verilmek üzere ayrıca her on beş günde bir olmak üzere konserler ihdas etmiştir. İlk konserde Muallim Zeki Bey'in tâlibatından Mutahhare ve Mihriban Hanımlar keman çalmışlar ve muvaffak olmuşlardır. Alaturka şubesi müdaviminden bir grup (Suzidil) faslını terennüm etmiştir. İkinci konserde Zeki Bey'in talebelerinden Muzaffer Hanım'la Mustafa Efendi-*

Resim 22: (Paçacı, 2019, s: 291)



ler, viyolonsel muallimi Muhiddin Sadık Bey'in tâlibatından Hatice Satı Hanım viyolonsel, Hege Efendi'nin tâlibatından Mutvis ve Pakize Hanımlar piyano çalmışlardır. Cümlesinin muvaffakiyeti mazhar-ı takdir olmuş, bilhassa viyolonselist Satı Ziya Hanım'ın şansonterist Çaykofski parçasını çalmaktaki muvaffakiyeti sürekli alkışlara mazhar olmuştur. Bunu müteakip Muallim Sedad Bey'in tâlibatından mürekkeb bir fasıl (tarz-ı nevin) makamında müteaddit besteler terennüm etmişler ve alkışlanmışlardır.

Resim 23: (Paçacı, 2019, s:292)

> Darülelhan konserlerinde, kadınların konserlere çıkması, sahnede olması zaman zaman sorun oluşturmuştur. 1922 yılında Şehzadebaşı'nda yapılan bir konserin sonrasında dönemin İstanbul Valisi'nin Dahiliye Nezareti'ne yazdığı bir yazıda kadınların, erkeklerin önünde şarkı söyleyip, çalgı çalmalarının dini ve ahlaki kurallara aykırı olduğunu söylenmiş ve aynı sebepten polis müdüriyeti de Dahiliye Nezareti'ni, Maarif Nezareti'ni uyarması konusunda ikaz etmiştir (BOA, Akt: Doğrusöz vd., 2021, s:832).

Erdem'in (2012) verdiği bilgilere göre, Maarif Vekaletinin Talim ve Terbiye Dairesi Sanay-i Nefise Encümeninin aldığı karar ile 9 Aralık 1926 yılında Darülelhan'ın yönetmeliği ve öğretim programında değişiklik yapılmıştır. Darülelhan, İstanbul Vilayetinin himayesinden çıkarak İstanbul Belediyesine bağlanmıştır. Bu değişikliklerin sonucunda Darülelhan'ın adı İstanbul Belediye Konservatuvarı olmuştur. Bu değişikliklerin yanında Türk Musıkisi Bölümü de kapatılmıştır (s:33).

Bir başka kaynak olan İstanbul Devlet Konservatuvarı'nın internet sayfasındaki tarihçe bölümüne göre ise Cumhuriyet'in ilanından sonra müzik alanında yapılan gelişmeler ile Darülelhan 22 Ocak 1924 yılında İstanbul Konservatuvarı adını almıştır. 1944 yılında ise İstanbul Belediye Konservatuvarı ismini alarak eğitim vermeye devam etmiştir. 1926 yılında Türk müziğinin yasaklanması üzerine Türk müziği bölümü kapatılmış, Darülelhan sadece Batı müziği eğitimi veren bir kurum haline gelmiştir (https://konservatuvar.istanbul.edu.tr/tr/content/konservatuvarimiz/tarihce).



1926 yılında küçük bir orksetra.
(Gönül Paçacı Arşivi)

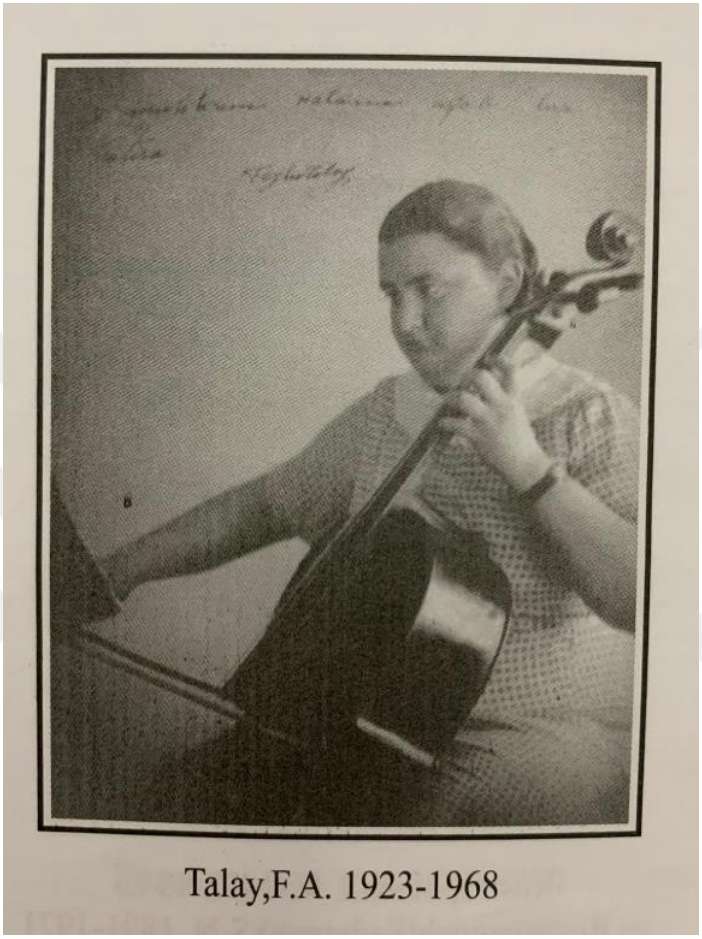
Resim 24: Paçacı, 1999, s: 15)



Resim 25: İstanbul Konservatuvarı Öğrenci Orkestrası

(https://www.facebook.com/162084307158573/photos/pb.100063442645285.-2207520000/360809030619432/?type=3 sitesinden erişildi.)

İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda öğrenim gören kadın viyolonselcilerin dışında Feyha Talay, bilinen ilk kadın viyolonsel eğitimcisi olarak İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda görev yapmıştır. (Yedig, 2018)



Resim 26: Fehya Talay

(İskenderov, 2014, s:8)

Feyha Talay, Mustafa Kemal Atatürk'ün silah arkadaşı olan Doktor Rasim Ferit Talay ile Fatine hanımın çocuğu olarak 1 Ocak 1923 yılında dünyaya geldi. Müziğe olan ilgisinin anne karnında başladığını söyleyen Feyha Talay, annesinin ona hamileyken hatta doğum sancıları yaşarken bile piyanosunun başından ayrılmadığını, çok küçük yaşlardayken enstrüman çalmaya merakı olduğundan bir röportajında bahsediyor. Kendisi Batı müziği çalgısı olan bir çellist olmasının yanın da usta bir tanbur çalıcısıdır. Hatta müzik hayatına ilk olarak tanbur ile başlamıştır. Henüz 11 yaşında iken iyi düzeyde tanbur çaldığını söylemektedir. Tanburun yanında viyolonsele de merak salan Feyha Talay, Ankara Kız Lisesi'nin orta kısmından mezun

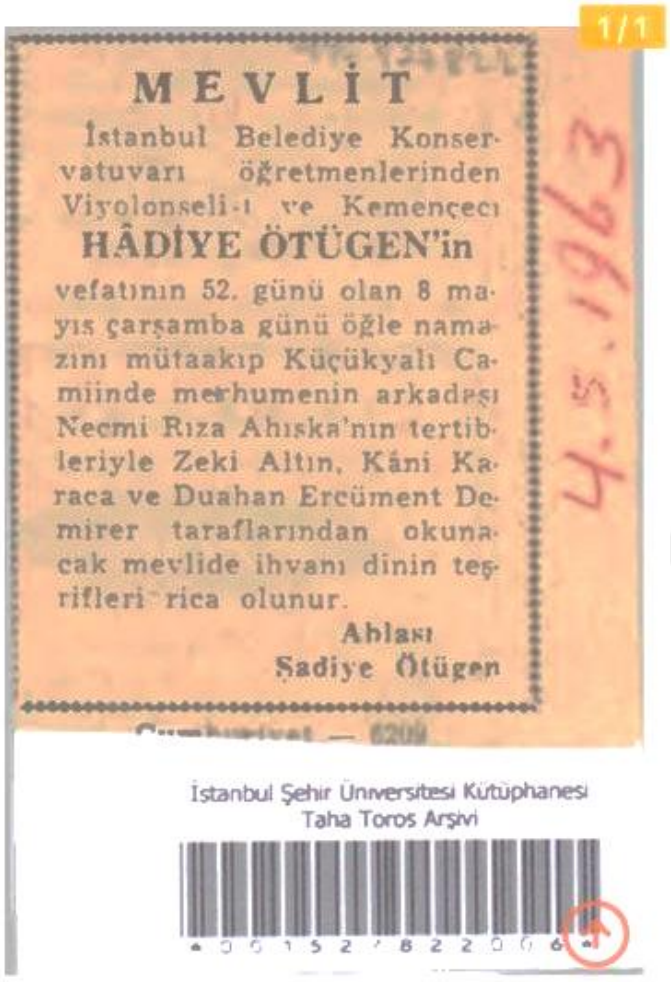
olduktan sonra Cenevre Konservatuvarı'nda viyolonsel eğitimine devam etmek için okulun sınavlarına girer. Gösterdiği performansın sonunda okulun dört senelik olan ilk kısmını çoktan bitirmiş olduğu söyleniyor ve kendisi okulun beş senelik orta kısmına alınıyor. Feyha Talay, okulun 15 yıllık eğitim programının sınavlarını 1 yıl içerisinde vererek, okulu birincilik ile tamamlayıp ülkesine geri dönüyor. İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda viyolonsel ve müzik tarihi dersleri veren Feyha Talay'ın babası vefat ettikten sonra psikolojik rahatsızlıklar yaşadığına dair söylentiler ve doktor raporları olduğu bilgine ulaşılmış olup, erken yaşta da hayatını kaybettiği bilinmektedir. (Bildik, 1946, Akt:Yedig, 2019, ve Yedig, 2018)



Resim 27: Feyha Talay'ın Musiki Tarihi Kitabı'nda Viyolonsel Öğretmenliği Yaptığına Dair Yazı Görseli

(http://kutuphane.akmb.gov.tr/opac/details?id=31566&materialType=BK&query=B%C4%B0YOGRAF%C4%B0LER++--+T%C3%9CRK sitesinden erişildi.)

Ulaşılan Türk kadın viyolonselcilerden bir tanesi de Hadiye Ötügen'dir. Hadiye Ötügen, aslen tırnak kemençecisi olarak İstanbul Belediye Konservatuvarında ve TRT Radyosunda görev almıştır. (Çakmakoğlu, 2021, s:21-22). Doğum tarihi ile ilgili bir bilgiye ulaşılamayan Hadiye Ötügen'in ölümü ile ilgili ulaşılan bilgi Resim 29'daki görselde mevcuttur.



Resim 28: Hadiye Ötügen'in Vefat Haberi

(https://9lib.net/document/wyeldkrq-ablas%C4%B1-%C5%9Fadiye-%C3%B6t%C3%BCgen-taraf%C4%B1ndan-%C3%B6t%C3%BCgen-y%C4%B1ld%C3%B6n%C3%BCm%C3%BC-dolay%C4%B1s%C4%B1yla-okunacak.html sitesinden erişildi)



Konservatuarda diploma tevzii

Konservatuardan diploma alan bu seneki mezunlar bir arada

Dün akşam konservatuarda bu senenin 11 mezuna diplomaları tevzi edilmiştir. Merasimde parti vilâyet idare heyeti ve umumî meclisi azaları bulunmuşlardır. Töreni belediye reisi bir nutukla açarak dipaomaları tevzi etmiştir.

Viyolonselden Hadiye, piyanodan Rana, kemandan İskender, şandan Bedriye, Babikyan, Fuarik, klârinetten Hüseyin ve Fuad, altodan Asım, kornadan Muzaffer, trombondan Mahmud mezun olmuşlardır.

Merasimden sonra davetliler büfeye davet edilmişlerdir.

Resim 29: Hadiye Ötügen'in İstanbul Belediye Konservatuvarı'ndan Mezun Olduğunu Gösteren Gazete Haberi

(https://www.facebook.com/162084307158573/photos/pb.100063442645285.-2207520000/1935194246514228/?type=3 sitesinden erişildi)

Yukarıdaki görsel ile Hadiye Ötügen'in İstanbul Belediye Konservatuvarı'nın viyolonsel bölümünden Mezun olduğu Mahmut Doğuduyal'ın kızı Meliha Doğuduyal tarafından şöyle ifade edilmiştir:

"Yine babamın günlükleri arasından bir gazete küpürü: 29/05/1936 İstanbul Belediye Konservatuvarının 11 mezununun diploma töreni:

> Bir zamanlar konservatuvardan mezun olanlar diplomalarını törenle belediye başkanının elinden alıyorlarmış. Babam, aynı yıl mezun olduğu bu dönem arkadaşlarından bazılarının soyadlarını yazdıklarına eklemiş: Viyolonsel Hadiye Ötügen, klarnet Hüseyin Aktolga, korno Asım Güzey, Piyano Rana Erksan. Bu ismi geçenler daha sonra C. Reşit Rey'in yönetiminde kurulan İstanbul Şehir Orkestranın kadrosunda babamla birlikte yer alan sanatçılardır. Piyano Rana Erksan da İstanbul kökenli pek çok virtüöz piyanistin ilk piyano hocası olarak tanınacaktı. Kendilerine diplomalarını sunan, dönemin İstanbul Belediye Başkanının adı da Muhiddin Üstündağ imiş. Mahmut Doğuduyal'ın (1917-1984) arşivinden, sararmış sayfalar arasında yer alan bu özel tarihi belgeyi sizlerle de paylaşmayı istedim (Meliha Doğuduyal, 2018, https://www.facebook.com/162084307158573/photos/pb.100063442645285.-2207520000/1935194246514228/?type=3)."

1924 yılında kurulup 1986 yılına kadar eğitim veren İstanbul Belediye Konservatuvarı bünyesinde, Cemal Reşit Rey'in şefliğinde bir yaylı çalgılar orkestrası kurulmuş ve 1934 yılında halka açık konserler vermişlerdir (Şimşek, 2021, s:3).

1945 yılının haziran ayında verilen bütçe ile sunulan 68 kişilik senfoni orkestrası kadrosu kabul edilmiş ve şehir bandosundan eklenen nefesli sazlar ile Cemal Reşit Rey yönetimindeki İstanbul Şehir Orkestrası kurulmuş ve konser faaliyetlerine başlamıştır. İstanbul Şehir Orkestrası'nın ilk kadrosunda yer alan viyolonsel sanatçıları şunlardır: Hadiye Ötügen, Lütfiye Dölensöy (Karacaovalı), Nahabet Alelemciyan, Hüceste Capas, Şerafettin Erel, Emel Aktolga (Bilget, 2009, s:9-10). İstanbul Şehir Orkestrası, Riyaset-i Cumhur Orkestrası'ndan sonra Türkiye'nin ikinci senfonik konserler veren orkestrası olmuştur (Şimşek, 2021, s:3).

İstanbul Şehir Orkestrası'nın sanatçıları konser faaliyetlerinde bulunmanın yanında, ülkedeki müzik kültürünün gelişimi için de katkılarda bulunmak amacı ile adımlar atarak çok sesli müziği halka tanıtıp yayma, İstanbul Belediye

Konservatuvarı'nın öğrencilerine orkestra sanatçılığını öğretme konusunda da destekler vermişlerdir (Bilget, 2021, s:9).



Resim 30: İstanbul Şehir Orkestrası Kasım 1956

(https://www.facebook.com/istanbuldevletsenfoniorkestrasi/photos/pb.100044442193961.-2207520000/10151552455102855/?type=3 sitesinden erişildi)

Resim 32 isimli İstanbul Şehir Orkestrası'nın sanatçılarının listesinde Lütfiye Dölensöy ve Solin Kürkçüküyan (kızlık soyadı) olmak üzere iki kadın viyolonselcinin isimlerine ulaşılmıştır. Resim 36 isimli İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası'na ait konser listesinde ise Solin Kürkçüküyan, Solin Salmaslı olarak karşımıza çıkmaktadır.



Yatılı Bölümü mezunu)
Nezih Deliorman (Konservatuvar Yatılı Bölümü terk)
Cüneyt Kolubükülmez (Konservatuvar Yatılı Bölümü mezunu)

Tuba
Muammer Yeşil (Konservatuvar Yatılı Bölümü mezunu)

Timpani ve vurmalı çalgılar
Necati Yedican (Konservatuvar Yatılı Bölümü mezunu)
Kemal Yarar (Konservatuvar Yatılı Bölümü mezunu)
Abdullah Orun (Bahriye Bandosu)
Cabir Şereftuğ (Bahriye Bandosu)

Arp
De Wayne Fulton (ABD. Uzman olarak gelmişti. Kendisiyle, orkestra eşliğinde konserler vermiştim.)
Uğurtan Aksel (Ankara Konservatuvarı mezunu. Kendisiyle, orkestra eşliğinde konserler vermiştim.)

Piyano
Ergican Saydam (Konservatuvar ve Hukuk Fakültesi mezunu. Kendisiyle, orkestra eşliğinde konserler vermiştim.)
Haluk Tarcan (Konservatuvar mezunu.)

1. Kemanlar
Semih Argeşo (Başkemancı. İstanbul ve Viyana Konservatuvarlarından. Kendisiyle, orkestra eşliğinde konserler vermiştim.)
Emine Erel (Alman asıllı.)
Hamit Alacalıoğlu (Doktor. Birlikte pek çok oda müziği konserleri vermiştik.)
Erdoğan Saydam (Doktor. Birlikte pek çok oda müziği konserleri vermiştik. Daha sonra viyola grubuna geçmişti.)
Seyfiye Abut (İstanbul Konservatuvarı'na devam etmiş.)
Margos Margosyan (Erm.)
Semine Argeşo (Cemal Reşit Rey'in kız kardeşi.)
Bedriye Arkan (Öğretmen)
Nuri Öztaşçı (Öğretmen)
Sona Ohanyan (Erm. Kızlık soyadıyla. Konservatuvar ve İtalyan Lisesi mezunu)
Reşat Parmak (İstanbul Konservatuvarı mezunu)
Vahakn Arslanyan (Erm. Kimya mühendisi)
Perutz Kavafyan (Erm.)
Fehmi Ege (Tango bestecisi)
Sait Türkay (İstanbul Konservatuvarı'na devam etmiş.)

2. Kemanlar
Muvaffak Gören (Doktor. İstanbul Konservatuvarı'na devam etmiş.)
Alim Almat (Moskova Konservatuvarı mezunu)
Sıtkı Bursalı (Makine mühendisi)
Anahit Çamçik (Erm.)
Perihan Birel (İstanbul Konservatuvarı'na devam etmiş.)
Viktor Asa (Mus. İstanbul Konservatuvarı'na devam etmiş.)
Nuran Aydınsal (İstanbul Konservatuvarı'na devam etmiş.)
Sami Halbuni (Diş Tabibi. Konservatuvara devam etmiş.)
Rahşan Dündar (Konservatuvar mezunu)
Enver Kapelman (Orkestramıza, çok sonraları Ankara CSO'dan gelmişti.)

Viyolalar
Harutyun Hanesyan (Erm. İş adamı)
Panayot Abacı (Rüm. İst. Kons. ve Edebiyat Fak. mezunu. *Orkestra* dergisi yayımcısı. Uzun yıllar Filarmoni Derneği Genel Sekreteriydi)
Herman Kalfayan (Erm. İş adamı)
Parseh Atmacıyan (Erm. İş adamı)
Rupen Hagopyan (Erm. İş adamı)
Berç Dinanyan (Erm. İş adamı)
Misak Perker (Erm.)

Çellolar
Hadiye Ötügen (İst. Kons. Alaturka müzik topluluğundan orkestraya geçmiş; iyi bir çellistti.)
Gabrielle Bamberger (Alman asıllı, iyi bir çellistti.)
Lütfiye Dölensoy (İst. Kons. mezunu)
Emel Aktolga (İst. Kons. mezunu)
Şükrü Sarıpınar (Kons. Yatılı Böl. mezunu)
Necati Giray (Kons. Yatılı Böl. mezunu)
Solin Kürkçüyan (Erm. Kızlık soyadıyla. İst. Kons. mezunu. Kendisiyle, oda müziği topluluğu içinde birçok konserler vermiştim.)
Vartan Arslanyan (Erm. Matematikçi.)
Ali Avcıoğlu (Konservatuvar Yatılı Bölümü mezunu)
Edip Sezen (Orkestramıza, çok sonraları Ankara CSO'dan gelmişti.)

Kontrbaslar
Raşit Eroktav (Kons. Yatılı Böl. mezunu)
Remzi Dölensoy (Kons. Yatılı Böl. mezunu)
Galip ? (Kons. Yatılı Böl. mezunu.

Tam ekrandan çıkmak için

Yehudi Menuhin konseri (Necati Giray arşivi).

10 İSTANBUL DEVLET SENFONİ ORKESTRASI www.idso.gov.tr

Resim 31: 1948- 1970 Yılları Arasında İstanbul Şehir Orkestrası'nda Görev Yapan Viyolonsel Sanatçıları

Andante Dergisi, Mart 2016, s:10

(https://www.andante.com.tr/files/ozelsayi/istanbuldevletsenfoniorkestrasi/html5/index.html?page=1&noflash sitesinden erişildi)

İstanbul Şehir Orkestrası'nda viyolonsel sanatçısı olarak görev yaptığını öğrendiğimiz kadın viyolonselcilerimizden bir tanesi olan Lütfiye Dölensoy, 1917 yılında İzmir'de doğmuştur. Sanatsever bir ailenin kızı olan Lütfiye Dölensoy, ilk okul öğrencisi olduğu yaşlarda keman ve piyano dersleri alarak müzik eğitimine başlamıştır. Henüz orta okul öğrencisi olduğu 1934 yılında Profesör Sezai Asal ile viyolonsel eğitimine başlamış ve 1936 yılında lise öğrencisi iken Konservatuvara başlamıştır. 1944 yılında solfej ve armoni bölümlerinden mezun olmuştur. 1945 yılında İstanbul Şehir Orkestrası'nda viyolonsel sanatçısı olarak görev yapmaya başlamıştır (Alpat, 1968, s: 4720).



Resim 32: İstanbul Şehir Orkestrası

(https://www.facebook.com/photo/?fbid=10154051268957855&set=a.10153045311412855 sitesinden erişildi)

Emel Aktolga ise İstanbul Belediye Konservatuvarı mezunlarından olan viyolonsel sanatçılarından birisidir. Emel Aktolga ile orkestra üyelerinden olan Semih Argeşo'nun evlenmesi sebebiyle Emel Argeşo olarak da bilinmektedir.



«İKİ SANATÇININ
MUTLU İZDİVAÇI»

Batı müziğinin hemen her janrından çok popüler bir sanatçı olan İstanbul Şehir orkestrası konsertmaister'i ve Radyo hafif batı müziği orkestrası şefi Semih Argeşo, 18 Mayıs Perşembe günü saat 11.00 de Sarıyer Evlendirme Dairesinde yapılan çok sade bir törenle, gene Şehir Orkestrasının en zarif ve kibar hanımlarından biri olan Emel Aktolga ile evlenmiştir. Yeni evlilere sanat dünyası adına mutluluklar dileriz.

Resim 33: Sanat Dünyası Gazetesi'nden Emel Aktolga ile Semih Argeşo'nun evlilik haberi

(https://openaccess.hacettepe.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11655/7331/2019_05_17_15_03_48.pdf?sequence=1&isAllowed=y sitesinden erişildi)



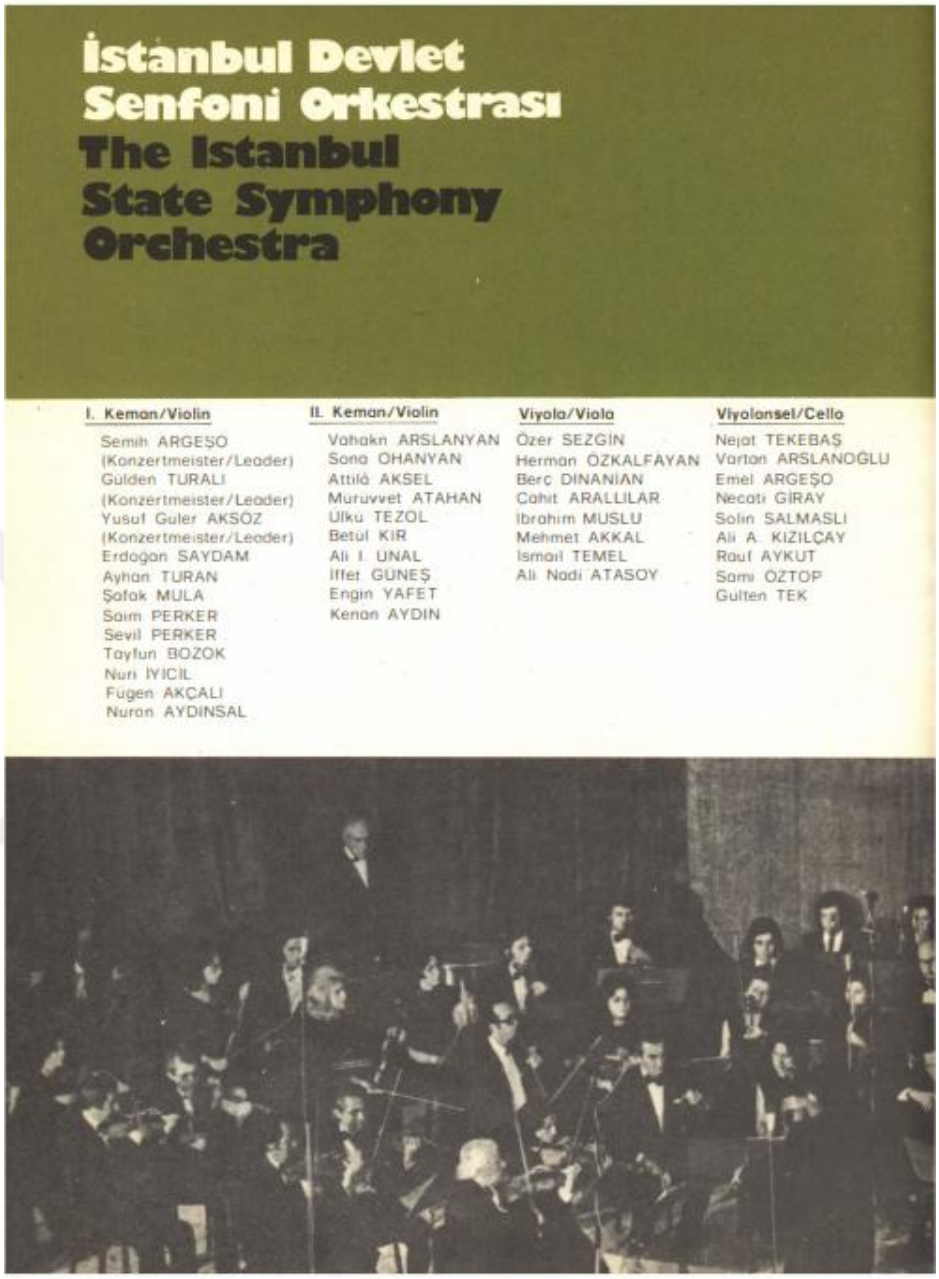
Resim 34: Topçu Kışlası'nda Halka Açık Konser

(https://www.aa.com.tr/tr/pg/foto-galeri/topcu-kislasinin-tarihi-seruveni/0 sitesinden erişildi)

Resim 35'te Topçu Kışlası olarak bilinen meydanda verilen bir orkestra konseri olduğunu görülmektedir. (Süleyman Faruk Göncüoğlu arşivinden, Akt: Anadolu Ajansı) Fotoğrafta üç kadın viyolonselci olduğu görülmektedir. Bu viyolonselcilerden en soldaki kadın viyolonselcinin diğer fotoğraflardaki benzerliğinden yola çıkarak Hadiye Ötügen olduğu düşünülmektedir.

İstanbul Belediyesi Şehir Orkestrası, 1972 yılında Kültür Bakanlığı'na bağlanarak İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası adı ile faaliyetlerine halen devam etmektedir (http://www.idso.gov.tr/kategori/2088-orkestra-tarihcesi).

1975 yılında düzenlenen III. Uluslararası İstanbul Festivali'nde konser veren İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası'nın viyolonsel üyeleri arasında görülen fakat haklarında yeterli bilgiye ulaşılamayan Solin Salmaslı ve Gülten Tek orkestradaki kadın viyolonsel sanatçılarındandır.



Resim 35: IV. Uluslararası İstanbul Festivali 1976 Yılı Festival Programı

(https://catalogues.iksv.org/muzik_katalog_1976_high_res.pdf sitesinden erişildi)

6.1.2. Musıki Muallim Mektebi, Ankara Devlet Konservatuvarı ve Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası

Cumhuriyet'in ilanından sonra Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde modern bir Türkiye oluşturmak amacıyla ekonomi, hukuk, eğitim gibi birçok alanda yapılan yeniliklerden birisi de sanat eğitimi olmuştur. Bu alanda da atılan ilk adım, orta öğretim kurumlarında eğitim vermek üzere, müzik öğretmenleri yetiştirmek amacıyla kurulacak bir okul açmak olmuştur. Atatürk'ün modern Türkiye'sinde, halkın Batı müziğini sevip öğrenmesi için Batı müziği bilen müzik eğitimcileri yetiştirecek olan Musıki Muallim Mektebi, Vasıf Çınar'ın Maarif Vekilliği döneminde, 1 Kasım 1924 yılında Ankara'nın Cebeci semtinde açılmıştır (Kaynar, 2013, s: 57, Aktaran: Bali, 2020, s:43). Riyaset-i Cumhur Musıki Heyeti'nin orkestra şefi olan Zeki Üngör okul müdürü olarak atanmıştır. Çalgı eğitimi için seçilen muallimler ise Riyaset-i Cumhur Musıki Heyeti'nin önemli sanatçılarından olan Zeki Üngör, Sadri Özozan, Veli Kanık, Halil Onayman ve İhsan Künçer getirilmiştir (Okyay, 2009, s:67, Aktaran: Bali, 2020, s:43-44). Musıki Muallim Mektebi'nin idari ve eğitim kadrosunu Riyaset-i Cumhur Musıki Heyeti'nin üyeleri oluşturmaktaydı. Öğrencilerin okula kabul edilme yaşları 13-17 olarak belirlenmiş olup, okulda eğitimi verilen enstrümanlar; piyano, keman, flüt ve viyolonsel olmuştur (İlyasoğlu, 1999, s:70-87, Aktaran: Şahin ve Duman, 2008, s:7). Viyolonsel derslerine ise yine Riyaset-i Cumhur Musıki Heyeti'nin viyolonselisti Edip Sezen girmiştir (Antep, 2017, s:127).

Okulun ilk öğrencileri Erkek Muallim Mektebi'nden seçilen 6 öğrenci olmuştur. Aynı eğitim yılının sonlarına doğru Balmumcu Öksüz Yurdu'ndan getirilen 6 öğrenciyle beraber okulun öğrenci sayısı 12'ye çıkmıştır. Okulun ilk talimatnamesi, 29 Temmuz 1925 tarihinde hazırlanmıştır, bu talimatnameyle birlikte okulun öğrenim süresi ilk üç yıl eğitim, son yıl ise tatbikat olmak üzere dört yıl olarak belirlenmiştir (Halıcı, 2009, s:2). Okulun bütçesinde yapılan arttırmalardan sonra 1925-1926 yıllarında Öksüz Yurdu'ndan getirtilen yeni öğrencilerle birlikte öğrenci sayısı 40'a çıkartılmıştır. 1927-1928 yıllarından itibaren okula yatılı öğrencilerin de alınmaya başlanması ile okula ilk kez kız öğrenci de alımı yapılmıştır. Böylece okulun öğrenci sayısı 24'ü kız olmak üzere 71'e ulaşmıştır. Artarak devam eden öğrenci sayısı 1935-

1936 yıllarında ise 67'si kız öğrenci olmak üzere 149 olmuştur. (Bali, 2020, s:44; Halıcı, 2009, s:2).

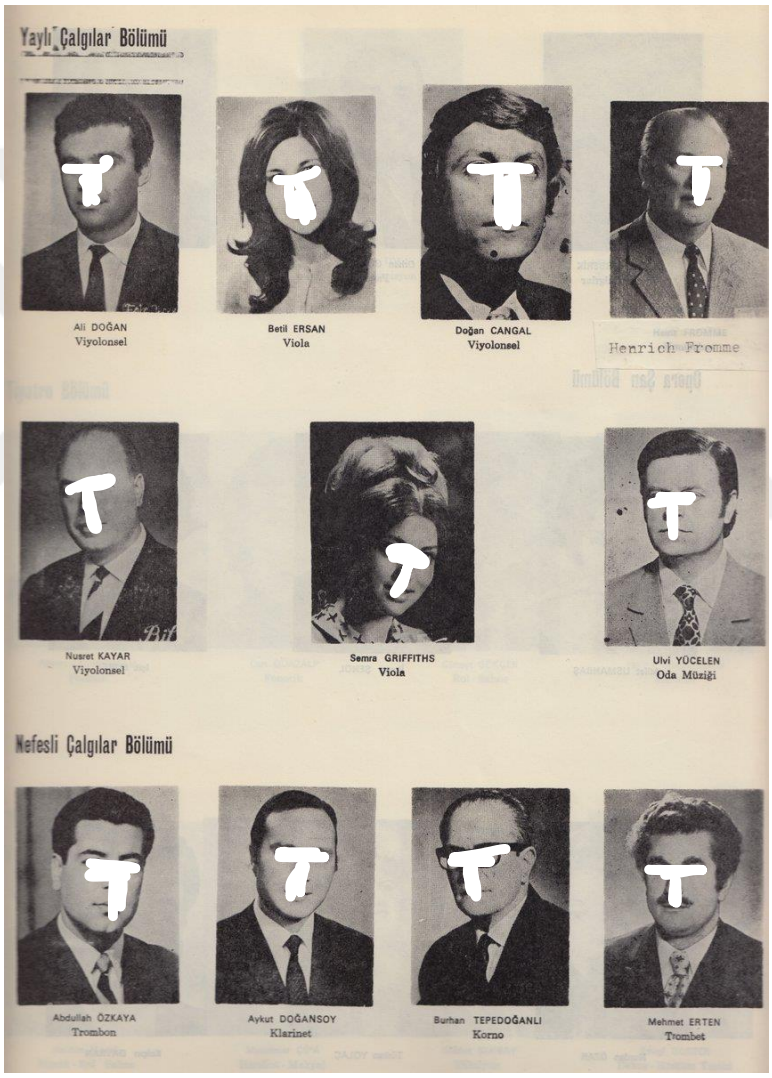


Resim 36: Musiki Muallim Mektebi- Koç University Vehbi Koç Ankara Studies Research Center (VEKAM), Turkey - CC BY-NC-SA.

(https://www.europeana.eu/item/2058607/cdm_ref_collection_AEFA_id_605 sitesinden erişildi)

1934 yılından itibaren yeniden yapılanma sürecine giren Musıki Muallim Mektebi'nin, Maarif Vekili Abidin Özmen'in başkanlığında yapılan kongrede alınan kararlar doğrultusunda, mektebin konservatuvara dönüştürülmesine ve bu dönüştürülme sürecinin yönetimi için yurt dışından bir uzman getirilmesi kararı alınmıştır. Bu süreçte Cevat Dursunoğlu'nun çabaları sonucunda Prof. Paul Hindemith Türkiye'ye davet edildi. Hindemith'in sunduğu raporda, okulun yönetmeliğini hazırlamıştır (Halıcı, 2009, s:6). Bunun üzerine Musıki Muallim Mektebi'nin, Milli Musıki ve Temsil Akademisi olarak yapılandırılması adına çalışmalar başlamıştır. Ankara'da bir konservatuvar kurulması kararı alındıktan sonra, Musıki Muallim Mektebi'nin 132 öğrencisi konservatuvar için hazırlanan alım sınavına tabii tutulmuştur. Bu öğrencilerden 86'sı müzik ve sahne sanatları bölümüne, 46'sı ise müzik öğretmenliği bölümüne seçilmiştir. Bu sınavlar 6-12 Mayıs 1936 tarihleri

arasında gerçekleştirilmiş olup, 6 Mayıs 1936 tarihi konservatuvarın kuruluş yılı olarak belirlenmiştir. Bu okul, Ankara Devlet Konservatuvarı adıyla 1 Kasım 1936 yılında eğitim öğretime başlamıştır. (Şimşek, 2018, s:247-248). Mesut Cemil, 1948 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'nda viyolonsel derslerine girmiştir (Çetintürk, 2020, s:14). Resim 38'de 1974 yılında Ali Doğan, Nusret Kayar ve Doğan Cangal'ın konservatuvarın viyolonsel derslerine girdiği görülmektedir:



Resim 37: Ankara Devlet Konservatuvarı 1974 Yılı Öğretmen Kadrosu

(https://www.instagram.com/p/CBVi518ndCy/ sitesinden erişildi)

Okulun müzik öğretmeni yetiştiren bölümü, 1937 yılında Gazi Orta Muallim Mektebi'ne dahil edilmiştir (Altunya, 2006: 145, 634, Aktaran: Tangülü ve Becerikli, 2020, s:459). Okulun öğretmen yetiştiren kısmı ise 1937-38 yıllarının ders döneminde Gazi Terbiye Enstitüsüne dahil edilerek müzik öğretmeni yetiştiren bir bölüm haline getirilmiştir (Altunya, 2006: 145, 634).

25 Haziran 1932 tarihinde Riyaset-i Cumhur Orkestrası'nın müzisyenleri ve fasıl heyetinden oluşan Riyaset-i Cumhur Musıki Heyeti, Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlanarak öğretmen kadrosunu oluşturmuşlardır. Askeri bürokrasi yapısından ayrılarak sivilleşen orkestra, Atatürk'ün isteği üzerine Riyaset-i Cumhur Filarmonik Orkestrası adını almıştır. Zeki Üngör ve Ahmet Adnan Saygun'dan sonra Orkestranın şefliğine gelen Ulvi Cemal Erkin'in döneminde, Hindemith'in raporları doğrultusunda orkestranın grup şeflerine yabancı müzisyenler getirtildi. Bu müzisyenler hem orkestra üyelerine öncülük edecek hem de Ankara Devlet Konservatuvarı'nda öğretmenlik yapacaklardı (Hindemith Raporları, 2013, s:38, Aktaran: Bali, 2020, s: 54-61). Günümüzde halen Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası olarak faaliyetlerine devam etmekte olan Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası'nın kadrosunu uzun yıllar boyunca yalnızca erkek müzisyenler oluşturmaktaydı. Orkestranın ilk kadın üyesi 1933 tarihinde arpist olarak göreve gelen Sylvia Tobias iki yıl boyunca orkestrada görev yapmıştır. Tobias'tan sonra 1950'li yıllarda orkestraya alınan ilk kadın müzisyenler, vurmalı çalgılar bölümünde görev yapan Meliha Demirkuşak ile keman sanatçısı Yüksel Bakan Özdoğan olmuşlardır (Antep, 2017, s:183).



Resim 38:Meliha Demirkuşak ve Yüksel Bakan Özdoğan

(Antep, 2017, s:13)



Resim 39: Riyaset-i Cumhur Orkestrası

Antep, 2017, s:148)

Ankara Devlet Konservatuvarı'nın viyolonsel bölümünden mezun olan ilk kadın viyolonselci olduğunu ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın viyolonsel grubunda görev yapan ilk kadın viyolonselci Gülören Cangal olduğu bilgisine kendisinin de katıldığı "TRT Dinle Başrolde Kadınlar" isimli programının 7. Bölümünde Gülören Cangal'ın söylemleri ile ulaşılmıştır (Cangal, potcast söyleşisi). Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'ndan emekli olan Gülören Cangal'ın hangi yıllarda emekli olduğu bilgisine ulaşılamamıştır (https://cso.ktb.gov.tr/TR-350572/guloren-cangal.html).

Aynı dönemlerde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nda görev yaptığı bulgusuna ulaşılan diğer bir kadın viyolonselci ise 1971 yılında orkestra kadrosuna giren Fezviye (Ergun) Sayarı olmuştur (Antep, 2017, s:275). Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'ndan emekli olan Fevziye Sayarı'nın da hangi yıllarda emekli olduğu bilgisine ulaşılamamıştır (https://cso.ktb.gov.tr/TR-350571/fevziye-sayari.html).



Resim 40: Fevziye Sayarı

(https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3536466599773560&set=pb.100002307647265.-2207520000&type=3&locale=tr_TR sitesinden erişildi)

Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın viyolonsel grubunda görev yapan kadın viyolonselcilerden birisinin de 1973 yılında sınavı kazanarak orkestra kadrosuna giren Pervin Sak Sungar olduğu bulgusuna ulaşılmıştır (Antep, 2017, s:275).

Elde edilen bulgular doğrultusunda Cumhurbaşkanlığı Senfoni orkestrasında farklı çalgı alanlarında kadın sanatçı alımları yapılmasına karşın kadın viyolonselci alımı ilk defa 1970'li yıllarda yapılmış olup, bu tarihten öncesinde viyolonsel sanatçılarının hep erkek olması dikkat çekici bir unsur olmuştur.



Resim 41: Pervin Sak Sungar

(https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/sefik-kahramankaptan/csoda-gomidas-vartaped-surprizi/1241/ sitesinden erişildi)

6.1.3. Halk Evleri ve Köy Enstitüleri

Milli Mücadele ve Kurtuluş Savaşı sonrasında Cumhuriyet'in ve Atatürkçü düşüncenin temel ilkeleri doğrultusunda uygulanan yenilikler, Türk halkının çağdaş ve modern bir toplum olması temelleri üzerine atılmıştır. Bu yenilikler hukuk, eğitim, giyim, güzel sanatlar gibi birçok alanda uygulanmıştır. Özellikle eğitim alanında yapılan tüm bu yeniliklerden şehirlerde ve köylerde yaşayan tüm halkın, sınıf ayrımı olmaksızın faydalanabilmesine olanak sağlamak amacıyla yeni kurumların açılması ihtiyacı doğmuştur.

19 Şubat 1932 tarihinde birçok alanda eğitim veren Halkevleri açılmıştır. Cumhuriyet Halk Fırkasının Halkevleri Talimatnamesinde (1932) belirtildiği üzere halkevlerinde, Dil, Tarih, Edebiyat şubesi, Güzel Sanatlar şubesi, Temsil şubesi, Spor şubesi, İçtimai yardım (toplumsal yardım) şubesi, Halk dershaneleri ve kurslar şubesi, Kütüphane ve neşriyat (yayın) şubesi, Köycüler şubesi, Müze ve sergi şubesi olmak üzere 9 farklı alanda faaliyet göstermiştir. Güzel Sanatlar şubesinde; resim, müzik ve heykel vb. sanat alanlarında eğitimler vermek, halkın içindeki genç yetenekleri keşfedebilmek, halkı sanatsal faaliyetler ile zenginleştirebilmek gibi hedefler doğrultusunda çalışmalar yapılmıştır. Bunun yanında halkevlerinin asli görevlerinden birisi de halkın milli birliğini desteklemek amacıyla milli marşları halka öğretmek ve milli günlerde yapılan etkinliklerde halkın hep bir ağızdan milli marşları söyleyebilmelerini sağlamak olmuştur (s:6- 11).

Her geçen yıl giderek artan halkevlerinin sayısı kurulduğu yıl 34, ikinci yıl 50, üçüncü yılında 108, dördüncü yılında ise 136'ya ulaşmıştır (İnan, 1974, s:103-104, Aktaran: Çetin, 2017, s:27).

Anadolu'nun birçok yerinde açılan halkevlerinde güzel sanatlar şubeleri açılmış, müzik eğitimi veren bölümler kurulmuş, bu bölümlerde orkestra ve bando ekipleri oluşturularak konserler tertip edilmiştir. Modern toplum oluşturma amacı doğrultusunda müzik eğitiminin batı tarzında olduğu bu kurslara Anadolu'nun bazı kesimlerinde yoğun ilgi duyulasına karşın bazı kesimlerinde ise aynı derecede ilgi duyulmadığı görülmüştür. Bu bilgiye örnek olarak Merzifon halkevini verebiliriz.

Merzifon halkevinde ar komitesi viyolonsel, keman ve mandolin gibi Batı müziği çalgıları üzerine dersler verilmeye başlandıktan bir süre sonra piyano ve kemanla verilen bir konser düzenlendi. Bu konserin halk tarafından ilgi görmemesi ve yabancı karşılanması üzerine ar komitesi tarafından yerli müziğe uygun olacak şekilde cümbüş ve saz kursları başlatarak müzik faaliyetlerine bu şekilde devam etmek durumunda kaldı (Yüksel, 1996, s:172-173).

Batı müziği faaliyetlerinin yeterli ilgiyi görmediği halkevlerinin aksine Batı müziğinin yoğun ilgi görerek çalışmalar sürdürdüğü halkevleri de olmuştur. Özellikle İstanbul'da kurulan birçok halkevinde Batı müziği eğitimleri ve konserleri ilgi görmüştür.

İstanbul'daki birçok halkevinde Batı müziği eğitimi verilmesinin yanında Beyoğlu, Eminönü, Kadıköy halkevlerinde viyolonsel eğitiminin de verildiği belirtilmektedir. Kadıköy halkevinin ders programında İstanbul Belediye orkestrası üyesi olan Lütfiye Karacaovalı (Dölensoy)'nın viyolonsel derslerine girdiği görülmüştür. Kadıköy halkevinin faaliyetlerinde o dönemde Ankara Radyosu solisti olan Seyha Talay'ın piyanist Hege eşliğinde bir viyolonsel resitali verdiği görülmüştür. (Kumaş, 2021, s:181-189). Burada bahsedilen Seyha Talay'ın Feyha Talay olduğu düşünülmektedir. Feyha Talay Kadıköy halkevinin dışında Ankara Halkevinde de bir konser vermiştir.



Resim 42: Feyha Talay'ın Ankara Halkevi Konserinin Davetiyesi

(https://www.kitantik.com/product/ankara-halk-evi-1947-feyha-talay-davetiye_0z8kgltjiaujd011bjq sitesinden erişildi)

İstanbul'daki halk evlerinin dışında da Anadolu'nun birçok şehrinde, halkevlerinde viyolonsel eğitimi verildiği ve kadın viyolonselcilerin bulunduğu ulaşılan görseller ile tespit edilmiştir.



Resim 43: Maraş Halkevi Bando Heyeti

(https://www.kitantik.com/sozluk/Maras-Halkevi-Bandosu-1940-Dergi-gazete-reklami-Efemera_1br9qfykpntu9ys1b05 sitesinden erişildi)


Maraş Halkevi bandosu

Maraş (Hususî) — Maraş Halkevinin müzik kolu kısa bir zamanda Maraş gençleri arasında musiki sevgisini aşılamağa muvaffak olmuştur. Halkevi bandosu da mühim bir ihtiyacı karşılamış bulunmaktadır. Resimde Halkevi bando heyeti görülmektedir.

Resim 44: Artvin Halkevi Müzik Kolu 1948

https://odtuadt.com/1919-yilindan-itibaren-verilen-ulusal-kurtulus-mucadelemizin-turk-muzigi-uzerindeki-etkileri-ve-yeri/



Resim 45: Bursa Halkevi Orkestrası (1945-50 arası)

(http://www.bursadakultur.org/muzik_bursa.htm sitesinden erişildi)



Resim 46: Konya Halkevi Müzik Şubesi

(https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/mehmet-sungur/sorun-sende-degil-bende/827/ sitesinden erişildi)



Diyarbakır Halkevinde muvaffakiyetli bir konser

Diyarbakır (Hususî) — Şehrimiz Halkevinin orkestrası iki bin kişilik büyük salonu hıncahınç dolduran büyük bir kalabalığın önünde çok muvaffakiyetli bir konser verdi. Bu orkestranın müessisi sayılan Maarif Umumî müfettişi Bedrinin o geceki grupun içinde bulunuşu büyük tezahürlere vesile oldu. Gönderdiğim resim Halkevi orkestrasını teşkil edenleri bir arada göstermektedir.

Resim 47: 1930'lu yıllarda Diyarbakır Halkevi Orkestrası Haberinin Bulunduğu Gazete Haberi

https://eskimiyen.com/bir-cumhuriyet-destani-halkevleri/ siitesinden erişildi)



Resim 48: Balıkesir Halk Evi (Soylu, 2019)

(http://10balikesir.com/kose-yazilari/balikesirde-halkevi.html sitesinden erişildi)



Resim 49: Elazığ Halkevi Müzik Grubu

(https://www.turangazetesi.net/degerler-depolarda-curutulmesin sitesinden erişildi)



Resim 50: Konya Kız Muallim Mektebi öğretmen ve öğrencileri uygulamalı müzik dersinde Yıl 1926 (Uluğbay, 2018)

(https://hikmetulugbay.wordpress.com/2018/04/17/milli-egitimde-yitirilmekte-olan-cok-degerli-yillar/ sitesinden erişildi)



83 — استانبول قیز معلم مکتبنده کمان درسی
Cours de violon à l'Ecole normale d'institutrices de Stamboul



84 — صامسون «نجم ترقی» ا کمال مکتبی طلبه‌سی کمان درسنده
Cours de violon dans une école primaire de Samsoun

43

Resim 51: İstanbul Kız Muallim Mektebi'nde keman dersi ve Samsun Necm-i Terakki İkmal Mektebi talebesi keman dersi. (1928).

(https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/122986 sitesinden erişildi)

Halk evlerinden sonra eğitim faaliyetlerini Anadolu'nun her kesimine ulaştırabilmek amacıyla kurulan ve Türkiye'nin tek partili dönemindeki en önemli eğitim hareketlerinden birisi olan Köy Enstitüleri, Hasan Ali Yücel'in Milli Eğitim Bakanı olduğu 17 Nisan 1940 tarihinde 3803 sayılı yasa ile açılmıştır. 14 yıl boyunca köylerde eğitim veren enstitülerde eğitim süreci beş yıl olarak belirlenmiş olup, öğrencilerin ilk üç yıldaki başarılarına bakılarak seçilen en başarılı öğrenciler öğretmenliğe, diğer öğrenciler ise öteki köy hizmetlerine yönlendirilmişlerdir. Türkçe, Tarih, Fizik, Coğrafya, Matematik, Kimya, Yabancı Dil, El Yazısı, Tabiat ve Okul, Sağlık Bilgisi, Resim-İş, Beden Eğitimi ve Ulusal Oyunlar, Ev İdaresi, Çocuk Bakımı, Zirai İşletme Ekonomisi, Kooperatifçilik, Öğretmenlik Bilgisi gibi alanlarda eğitim veren Köy Enstitüleri'nde Müzik Eğitimine de çok önemli bir yer verilmiştir (Yurtseven, 2018, s:76)

İlk sınıflarda haftada iki saat görülen müzik dersleri, ileri sınıflarda haftada dört saat olacak şekilde görülüyordu. Beş yıllık öğrenim süresi boyunca enstitülerde ortalama 450 saat müzik eğitimi veriliyordu (Tunç, 2009, s:33).

Müzik eğitimi boyunca öğrencilere geleneksel çalgıların yanın da Batı müziği çalgılarının da öğretildiği, enstitülerin geleneksel değerlerden kopmadan batılılaşma gibi bir anlayış ile eğitim verdiği söylenebilir. Enstitülerde her öğrenci bir çalgı öğrenmek zorundaydı bu çalgılardan en yaygın görülenleri ise; mandolin, keman, akordeon ve piyano olmuştur. (Özel, 1995, s:146, Akt: Yurtseven, 2018, s: 80).

Köy Enstitüleri'nde Batı müziği çalgılarının eğitimlerinin de verildiğine dair bilgiler edinilmiş olup viyolonsel çalgısı özelinde ayrıntılı bilgiye ulaşılamamıştır. Fakat Beylikdüzü Köy Enstitüsü'ne ait olduğu görülen bir görsel de her köy enstitüsünde olmasa da olanaklar doğrultusunda enstitülerde viyolonsel çalgının da kullanıldığı düşünülmektedir.



Resim 52: 1945'li Yıllarda Beşikdüzü Köy Enstitüsü Orkestrası

(https://punto-punto.blogspot.com/2007/04/nasrl-ellerle-keman-alan-ky-ocuklar.html sitesinden erişildi)

7.1.Çalgılar ve Cinsiyet

Toplumsal cinsiyet yargıları doğrultusunda müzik camiasındaki eril düzenin hâkim olmasının yanı sıra, çalgılara atfedilen cinsiyetler meselesi de göz ardı edilemeyen bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarih boyunca cinsiyet değişimlerine göre çalgı seçimleri yapıldığına dair görüşler belirtilmiş ve bu konuya ilişkin araştırmalar yapılmıştır. Yapılan bazı çalışmalarda toplumsal ve kültürel normlar ile gelişen kalıp yargılar sonucunda çalgılar kadınlık ve erkeklikle ilişkilendirilerek çalgılara cinsiyet kimlikleri atfedildiğine dair sonuçlar da ortaya çıkmıştır.

Çalgıların cinsiyetle göre dağılımı meselesi kültürel sebeplere dayandırılarak bakıldığında kadınların toplumlar tarafından görünürlüğünün azaltılmaya çalışılması, sesinin bastırılmaya çalışılması gibi durumların bile çalgı dağılımında etkili olduğuna

dair görüşler öne sürülmüştür. Çalgıların cinsiyetlerle bağdaştırılması konusunda, "Daha büyük ebatlarda ve daha yüksek ses elde edilen çalgıların erkeklerle nitelendirmesinin sebebinin toplumda kadınların yüksek sesli olmasının istenmemesi" gibi görüşler mevcuttur (Shendruk, (2018), Akt: Makal, 2020, s:763).

Toplumsal cinsiyet normları kültürel boyutlarda değişiklik gösterebildiği gibi kültürlerle ilişkili olarak çalgılara atfedilen cinsiyetlerin de toplumlar arasında değişiklik gösterdiğini söylemek mümkün olmuştur. Beşiroğlu ve Koçhan (2007), Batı Afrika'da yaşayan Tuareg kabilesinde "imzad" isimli çalgının yalnızca kadınların hatta özellikle yaşlı kadınların çaldığı bir çalgı olmasını, Japolar tarafından bir statü sembolü olarak görülen ve yalnızca erkeklerin çaldığı bir flüt olan "shakuachi" çalgısını ve Avusturalya yerlilerine ait olan "didgeridoo" isimli nefesli çalgının da erkeklere özgü bir çalgı olması gibi örnekler vererek çalgılara atfedilen cinsiyet meselesini açıklamaya çalışmışlardır. Öte yandan Osmanlı İmparatorluğu'nda "çeng" çalgısının kadınlara uygun görülen bir çalgı olduğu ve minyatürlerde görülen çeng çalgısının genellikle kadın müzisyenler ile betimlendiğini söylemişlerdir (s:124-140).

Türk müziğinde ise çalgıların sınıflandırılması çalgıların ses frekansları cinsiyetlerle bağdaştırılmıştır. Fakat bu sınıflandırma yalnızca ses frekansları için belirlenmiş olup çalgıların hangi cinsiyet tarafından çalınacağı ile ilgili bir sınıflandırmaya rastlanmamıştır.

Tanbur, viyolonsel ve ud gibi çalgıların ses frekansları erkek seslerin frekansları ile aynı kabul edilip, keman, kanun, kemençe gibi çalgıların frekansları ise kadın sesleri ile aynı kabul edilmektedir. Bu sebeple çalgılar dişi ve erkek olarak sınıflandırılmıştır. Dişi çalgıların sesleri erkek seslerine ve erkek olarak nitelendirilen çalgılara göre bir oktav daha incedir (Hatipoğlu, 2013, s:139-140).

İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Özkişi (2009) tarafından hazırlanan bu çalışmada, müzik tarihindeki kadın besteciler toplumsal cinsiyet bağlamında derinlemesine incelenmiştir. Kadının toplumdaki algısından yola çıkarak kadın bestecileri ortaya koyan bu çalışmada toplumsal cinsiyet bakış açısı üzerinden feminizm ve müzik ile ilgili konulara yer verilmiştir. Müzik ve kadının tarihsel süreçte nasıl anlamlandırıldığını görmek adına sadece Türk kültüründeki kadın müzisyenleri değil Tarih öncesi, Antik Yunan, Orta Çağ ve Rönesans'tan Yirminci Yüzyıla kadar geçen süreçlerde kadınların Müzik kültüründeki konumu incelenmiştir. Tüm bu incelemelerden sonra Türk müzik kültüründeki kadın bestecileri ortaya koyabilmek amacıyla Tanzimat'tan Günümüze kadar geçen süreçteki müzik eğitimi ve kadının bu eğitimdeki payını ortaya koyan bilgiler verilmiştir. Bu süreçler içerisinde ortaya çıkartılan kadın bestecilerin ulaşılabilen notaları üzerinden analizler yapılmıştır. Günümüze yaklaştıkça ulaşılabilen kadın müzisyenlerden birkaçı ile yapılan görüşmeler, müzik eğitim kurumlarından toplanan veriler de kadın bestecilerin yapıtlarından elde edilen verilerden yola çıkılarak bestecilik özelinde toplumsal cinsiyetin eğitim, kariyer seçimi ve kariyer hayatını ne yönde etkilediği incelenmiştir.

Uçan (2019) son Halife II. Abdülmecid'in şehzadelik zamanlarından halife olduğu zamana kadar geçen yıllarda Abdülmecid'in hayatı, yaşayışı, eğitimleri ile ilgili bilgilere yer vermiştir. II. Abdülmecid'in sanata olan yatkınlığını, ressam kimliğini ve Batı müziğine olan ilgisini anlatan, aynı zamanda aldığı eğitimleri, çaldığı çalgıları edindiği arşiv bilgileri ile destekleyen bu çalışmada II. Abdülmecid'in halifelik yaptığı yıllar içerisinde saraydaki müzik faaliyetleri ile ilgili de bilgiler edinilmiştir. Bu çalışmada II. Abdülmecid'in viyolonsel çaldığı ile ilgili görsel ve yazılı kaynaklar ile desteklenerek sunulmuştur. Aynı zamanda II. Abdülmecid'in kadınlara yönelik düşüncelerine de yer verilen çalışmada, Abdülmecid'in gözünde kadınlar, geleneksel değerlere sahip, musıki ile ilgilenen ve bir meslek sahibi olmalıdır ifadeleri kullanılarak II. Abdülmecid'in kadınlarla ilgili düşünceleri açığa çıkarılmıştır.

Karabey (2019) tarafından hazırlanan bu çalışmada, kadın bestecilerin tarih boyunca yaşadıkları ayrımcılıkları anlatmayı amaçlamıştır. Kadın bestecilerin tarihsel süreçlerini araştırırken Osmanlı Dönemi'ndeki kadın müzisyenlerden ve Osmanlı saraylarındaki kadın müzisyenlerin faaliyetlerinden, kadın bestecilerden ve saray içerisinde kadınlara verilen musiki eğitimlerinden de bahsedilmiştir. Kadınların müzik faaliyetlerinin saraydan dışarı çıkamamasından ve halk içerisindeki kadınların müzik ile ilgilenmelerinin halk tarafından hoş karşılanmadığı bilgileri verilmiştir. Halk içerisindeki müzik faaliyetlerinde kadınlara uygun görülen müzik türünün kanto olduğu ve kanto yapmak için sahne alan kadınların yalnızca gayrimüslimlerden oluştuğu, Müslüman kadınların sahne almalarının kesinlikle yasak olduğu bilgileri verilmiştir. Kadın müzisyenlerin günümüze doğru ilerleyen süreçlerinde müzik yaşantıları içerisinde yaşadıkları problemleri ortaya koymayı amaçlamış olan bu çalışmada, kadınların günümüzde hala müzik camiası içerisinde ikincilleştirildiğini ortaya koymuştur.

Kara (2010) tarafından hazırlanan bu çalışma Darülelhan ve Darülelhan Mecmuasını araştırmak olsa da Darülelhan'dan önce Osmanlı'daki müzik eğitimini anlamak amacıyla üç bölüme ayrılarak yürütülmüş olup, birinci bölümde Osmanlı döneminde Batılılaşma hareketleri doğrultusunda kurulan müzik eğitimi veren kurum ve kuruluşlar incelenmiştir. İkinci bölümde Darülelhan'ın kuruluşunu, görülen eğitimleri, öğretilen çalgıları, öğretmen kadrosunu, öğrencileri ile ilgili bilgileri ve verilen konserler ile ilgili bilgiler incelenmiştir. Son ve üçüncü bölümde ise Darülelhan'ın 1923 yılında yeniden kurulduktan sonra uygulamaya başladığı faaliyetlerinden birisi olan 1924- 1926 yılları arasında 7 sayı olarak çıkartmış olduğu Darülelhan Mecmuası incelenmiştir.

Bilget (2009) tarafından hazırlanan bu çalışmada, İstanbul Filarmoni Derneği'nin kurulduğu günden bu yana yapmış olduğu çalışmalar ele alınmıştır. İstanbul Filarmoni Derneği'nin İstanbul Belediye Konservatuvarı ile aynı yıllarda kurulup gelişmesinin sonucu olarak birlikte yürütülen çalışmaları, İstanbul Belediye Konservatuvarı bünyesinde kurulan İstanbul Şehir Orkestrası'nın konser faaliyetleri ve tüm bu kurumların içerisinde var olan sanatçılarımızı açığa çıkartan bu çalışmada, yararlanılan arşiv kaynakları ve dergilerin yanında İstanbul Filarmoni Derneği üyesi olan sanatçılar ile de görüşmeler yapılarak onların anlatılarından elde edilen bilgiler

ile derneğin faaliyetlerinin yanında Erken Cumhuriyet Dönemi müzik faaliyetleri hakkında da bilgilere ulaşılmıştır.

Çetin (2017) tarafından hazırlanan bu çalışmada, Türkiye'nin çok partili hayata geçiş dönemindeki müzik çalışmalarını incelemiştir. Batı müziği temelleri ile oluşturulan milli müziğimizi yaratma düşünceleri doğrultusunda Batı müziğinin halka aşılanmaya çalışıldığı bu dönemde sürdürülen çalışmalar, atılan adımlar ile ilgili bilgiler sunmaktadır. Türk Beşleri olarak bilinen, devlet desteği ile müzik eğitimi için yurt dışına gönderilen müzisyenlerimiz ve bu müzisyenlerin ülkelerine döndükten sonra yürüttükleri müzik çalışmalarından da bahsedilmiştir. Kurulduğu dönemde müzik faaliyetleri açısından büyük önem taşıyan halk evlerinin müzik eğitimi ve faaliyetleri ile ilgili bilgiler vermiş olup, bu çalışma ile halk evlerinde viyolonsel dersleri verilmesi ile ilgili bazı bilgilere ulaşılmıştır.

Özbay (2019) tarafından hazırlanan bu çalışmada, Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra modern Türkiye oluşturma amaçları doğrultusunda gerçekleştirilen devrimlerden bir tanesi olan "Müzik Devrimi" ile şekillenen radyo yayınları ve halk evlerinde müzik eğitimi incelenmiştir. Radyo yayınlarının içerikleri ile ilgili bulgular yıl yıl verilmiş ve analiz edilmiş olup, halkevleri aracılığıyla Türk halkına Batı müziğini aşılamak amacıyla atılan adımlar ile ilgili arşiv belgeleri sunulmuş ve halkevlerinde verilen konser etkinlikleri ile ilgili bilgiler verilmiştir. Verilen tüm bilgilerin doğrultusunda sayısal veriler ile nite sonuçlara ulaşılmıştır.

Yurtseven (2018) tarafından hazırlanmış olan bu çalışmada, 1923-2015 yılları arasındaki süreçte Türkiye Cumhuriyet'inin müzik alanındaki kurumlaşma faaliyetlerini incelemiştir. Cumhuriyet'in kurulmasından önce de varlığını sürdüren müzik eğitimi kurumları ve müzik ile ilgilenen padişahlar ile ilgili bilgiler verilmiş olup, Türkiye'de Cumhuriyet'in kurulması ile modern Türkiye oluşturma çabaları doğrultusunda müzik eğitimi ve icra kurumları incelenerek bu kurum ve kuruluşlar hakkında da bilgiler verilmiştir. Belirli tarihsel olaylar belirlenerek başlıklara ayrılmış olan bu çalışmada Türkiye'de yapılan müzik atılımları kronolojik bir sırayla belirlenmiştir.

Ulubaşoğlu (2020) tarafından hazırlanan bu çalışmada, Cumhuriyet'in ilanından önceki dönemlerden bu yana kadın müzisyenlerin meslek hayatlarının sosyal ve kültürel bağlamın aile yapısını, sosyal çevre ve inançlar gibi değişkenler ile

şekillendiğinden bahsetmektedir. Kadının kamusal alanda var olamadığı ve ev ile sınırlı kaldığı İslam kültürünün getirdiği bu durumun bir sonucu olarak, müzik eğitimi verilen kurumlardaki kadın müzisyenlerin bir kısmının ismine ulaşılmış ve kadın müzisyenlerin müzik eğitimi kurumlarında ne ölçüde pay aldıklarını anlatılıp ortaya çıkarılmıştır. Türk klasik müziği, Türk halk müziği ve Batı müziği alanlarında en az 10 yıl mesleki tecrübesi olan ve alanlarında öne çıkmış olan 6 kadın sanatçı ile yapılan görüşmeler ile, belirlenen değişkenler doğrultusunda kadınların Türk müziği ve Batı müziği eğitimindeki avantajlı ve dezavantajlı oldukları durumlar ortaya çıkartılmış ve sonuçlara varılmıştır.

BÖLÜM III

YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli / Deseni

Bu araştırma nitel bir araştırma yöntemi kullanılmış olup, doküman incelemesi (belgesel tarama) modeli kullanılarak yapılmıştır.

Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu ve olaylar hakkında bilgiler içeren yazılı veya görsel materyallerin analizini kapsar. Doğrudan gözlem ve görüşme yapılamadığı durumlarda araştırmanın konusuna ilişkin yazılı ve görsel materyallerin araştırmaya dahil edilmesi nitel araştırmalarda kullanılabilir. Böylece doküman incelemesi tek başına bir araştırma yöntemi olarak kullanılabildiği gibi diğer nitel araştırma yöntemlerinin yanında ek bilgi kaynağı olarak da kullanılabilir (Yıldırım, Şimşek, 2018, s: 189).

3.2. Evren / Örneklem

Bu araştırmanın evrenini Osmanlı İmparatorluğu'ndan Erken Cumhuriyet Dönemi'ne kadar geçen süreçteki müzik eğitimi ve viyolonsel eğitimi oluşturmaktadır. Örneklem ise bu periyoddaki kadın viyolonselciler olmuştur.

3.3. Veri Toplama Süreci ve Araçları

Bu araştırmanın verileri yapılan literatür taraması sonucu arşiv kaynakları, makaleler, dergiler, tezler, Osmanlı Dönemi'nde yaşamış olan kişilerin anılarını yazdığı kitaplar, makaleler, İstanbul'daki saraylara yaptığım geziler sonucunda elde edilen bilgiler, Cumhuriyet'in ilanından sonraki süreçte açılan okullarda okuyup mezun olan öğrenciler tarafından açılan internet ortamındaki gruplar ve çeşitli haber siteleri ve gazete yazılarından ulaşılan bilgi ve görseller doğrultusunda oluşturulmuştur.

3.5. Verilerin Analizi

Bu çalışmada elde edilen veriler ve ulaşılan bulgular araştırmacı tarafından analiz edilerek alt problemlere uygun olacak şekilde yorumlanarak araştırmanın sonucuna ulaşılmıştır.

BÖLÜM IV

BULGULAR

Bu bölümde alt problemlere yönelik bulgulara yer verilmektedir.

Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

Birinci alt problem: Toplumsal Cinsiyet Rolleri Çerçevesinde Kadının Durumu Nedir?

Kavramsal çerçeve bölümünde de ayrıntılı bir şekilde bahsedildiği gibi toplumsal cinsiyet birçok disiplinin inceleme konusu olmuş ve birçok disiplinde cevaplanmaya çalışan bir kavram haline gelmiştir. Birçok değişken ile şekillenen toplumsal cinsiyet kültürlenmesinin bir sonucu olarak, kadın ve erkeğe toplum tarafından belirlenen çeşitli roller biçilmiş ve bu roller doğrultusunda kadınlar ile erkekler arasında biyolojik farklılık statü belirleyici bir boyut kazanmıştır. Toplumlarda kadın ikincilleştirilmiş, erkeklere nazaran daha güçsüz ve aciz konumda olan bir cins haline getirilmeye çalışılmıştır. Kadının ikincilleştirilmesi durumu, ataerkil düzene uyum sağlayan toplumlar tarafından kabul görülerek kadının kamusal hayatta var olması gereksiz görülmüş ve kadına ev işleriyle ilgilenmek, çocuk doğurup büyütmek gibi roller biçilmiştir. Bu eril yaklaşım ile oluşturulan toplum düzenlerini kabul edenlerin yanında bu duruma karşı çıkan ve kadın ile erkeğin eşit olduğunu savunan ve belirlenen bu rolleri reddeden feminist yaklaşımlar da gelişmiştir. Feminist düşünceler doğrultusunda kadınların da kamusal alanda varlığını sürdürmesi, sosyal yaşamın bir parçası haline gelmesi ve kadının erkekler eşit hak ve özgürlüklere sahip olması gibi amaçlar ile çalışmalar yapılmıştır.

Dini inanışlar, gelenek görenekler, coğrafi koşullar gibi birçok değişken ile şekillendiğini söylediğimiz toplumsal cinsiyet rolleri, İslamiyet'in kabulünden sonra Türklerin toplumsal düzeni büyük değişimlere uğramıştır. Eski Türk toplumlarında kadın sosyal yaşamın bir parçası iken, İslamiyet sonrasında Osmanlı İmparatorluğu'nda kadın toplum yaşamından soyutlanmış ve kadının var olduğu alanlar sınırlı kalmıştır. Kadınlar erkekler tarafından düzenlenmiş olan ataerkil toplum düzeninde erkeklerin uygun gördüğü boyutta özgürlüklere sahip olmuş, erkeklerin

uygun gördüğü alanlarda varlıklarını gösterebilmişlerdir. İslami şartlar gereği kadınların erkekler ile aynı çatı altında bulunamadığı bir toplum düzeni olan Osmanlı İmparatorluğu'nda Müslüman kadınlar erkeklerin bulunduğu ortamlarda bulunamazken erkekler, gayrimüslim kadınların bulunduğu ortamlarda rahatça bulunabilmişlerdir.

İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

İkinci alt problem: Osmanlı Döneminde Müzik Eğitimi Verilen Kurumlar ve Müzik Eğitiminin Durumu Nedir?

Kavramsal çerçeve bölümünde ayrıntılı bilgileri verilmiş olan Osmanlı İmparatorluğu'nda müzik eğitimi saray içerisinde ve saray dışında olmak üzere iki kategoride incelenmiştir. Saray içerisinde olan müzik eğitimi kurumları Enderun-i Hümayun, Mehterhane-i Hümayun, Musika-i Hümayun olup, Saray dışındaki müzik eğitim kurumları ise Mevlevihaneler, Özel Meşkhaneler, Cemiyetler, Loncalar ve Tanzimat sonrasında açılan müzik okulları olarak sayılabilir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda müzik eğitimi Fatih dönemine kadar medreselerde, tekkelerde, askeriye ve halk arasında görülmüştür. Fatih ile ilk kez okullaşarak Enderun mekteplerinde müzik eğitimi görülmeye başlanmıştır. Saray içerisindeki müzik eğitiminin önünü açan Enderun mektepleri, saray mensuplarının müzik eğitiminden yararlanma olanağının önünü açmıştır.

Nizam-ı Cedid ile başlayıp Tanzimat ile devam eden Batılılaşma hareketleri de saray içerisindeki müzik eğitiminin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Batılılaşma amacıyla yapılan köklü değişimler ve yenilikler Osmanlı İmparatorluğu'nun saray ve saray çevresindeki üst zümrenin müzik kültürünün değişimine ön ayak olmuştur. Saraylarda müzik eğitimi vermek için Avrupa'dan getirtilen müzisyenlerin çabaları doğrultusunda kurulan Batı müziği orkestraları, bando takımları, askeri müzik yapan bandolar ile Osmanlı İmparatorluğu'nun müzik anlayışı yeni bir bakış açısı kazanmış.

Guatelli ve Giuseppe Donizetti gibi Avrupalı müzisyenlerin saraylara getirtilerek, bu müzisyenlerin öncülüğünde kurulan Muzika-i Hümayun ile bando ve Batı müziği orkestrası kurulmuştur. Kurulan Muzika-i Hümayun sarayın icra kurumlarını içinde barındırmasının yanında, müzik eğitimi veren bir kurum olarak da çalışmalarını sürdürerek önemli müzisyenler yetiştiren bir kurum haline gelmiştir.

Tanzimat sonrasında, saray dışında müzik eğitimi verilen ilk kurum Darülbedayi olmuştur. Tiyatro ve müzik bölümü olan bu okulda müzik bölümü Şark müziği ve Garp müziği olarak ikiye ayrılmıştır. Yaşanan sıkıntılar sonucunda önce Garp müziği bölümü ardından Şark müziği bölümü kapatılınca müzik eğitimi verilmesi için bir okul ihtiyacı doğmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş dönemlerine denk gelerek kapatılıp daha sonra tekrar açılan Darülelhan ise Batı müziği eğitimi veren ilk konservatuvar niteliğini taşıyan okul olmuştur. Kapatılmadan önceki süreçlerde hem Türk müziği hem Batı müziği dersleri verilmek üzere açılan Darülelhan'da müzik eğitimi verilmesi amacının dışında Türk müziği eserlerini notaya alarak korunmasını sağlamak gibi faaliyetler de sürdürülmüştür. Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı müziği eğitiminin halka açılması açısından çok önemli rol üstlenen Darülelhan bu sebeple Türk müzik eğitimi tarihi için önemli bir kurum olmuştur.

Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular

Üçüncü alt problem: Osmanlı Döneminde Müzik Eğitimi Verilen Kurumlarda Kadınların Durumu Nedir?

İkinci alt probleme ait bulgular içerisinde bahsedilen, Osmanlı İmparatorluğu'nun müzik eğitimi veren kurumlarının her birinde kadınlardan bahsedebilmek mümkün değildir. Bir din devleti olan Osmanlı İmparatorluğu'nda kadınlar eğitim alanında erkeklere göre dezavantajlı konumda olmuşlardır ve bu dezavantaj müzik eğitiminde de kendisi göstermiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nda İslam hukukuna göre kadın ve erkeğin bir arada eğitim görememesi ve saray içerisindeki haremlik-selamlık uygulaması olması sebebiyle sarayın eğitim kurumlarında da kadın ve erkek müzisyenler bir arada eğitim görememişlerdir. Erkekler Enderun mektebinde müzik eğitimi alabilirlerken kadınlar Harem-i Hümayun bölümünde müzik eğitimlerine devam edebilmişlerdir. Fakat tüm bu ayrı uygulanan eğitim sistemine karşın kadınlar harem ağaları eşliğinde erkek müzik hocalarından ders alabilmiş, hatta müzik eğitimi almak için hocaların evlerine dahi gönderilmişlerdir. Saray içerisinde kadın müzisyenler tarafından kurulan Batı müziği orkestraları, bando ekipleri görülmüştür. Aynı zamanda Türk müziği ile ilgilenen kadın besteciler ve sazendeler de görülmüştür. Birçok kadın bestekar ve icracı

müzisyenin var olduğu bilinen Osmanlı saraylarında kadınlara müzik eğitiminden yararlanmasından yana bir engel konulmamıştır fakat müzisyenliklerini icra edebilmek ve eğitim verebilmek gibi alanlarda sadece harem içerisinde sınırlı kalmış, saray içerisinde de çeşitli etkinliklerde yer alacakları zaman ya kadınların oldukları ortamlarda yer alabilmiş ya da erkeklerin de olduğu bir ortam ise paravanın arkasında görünmeyecek şekilde var olabilmişlerdir. Böylece birçok kadın müzisyen bilinirlik kazanamamış ve ataerkil düzen ile belirlenen özgürlükler kadar müzik faaliyetlerini sürdürebilmişlerdir.

Saray içerisindeki kadın müzisyen ve bestecilerin bazılarının isimlerine ulaşılmıştır:

Reftar Kalfa, Dilhayat Kalfa, Dürr-i Nigâr Hanım, Levnifer Kalfa, Peyamnigâr Kalfa, Şöhret Kalfa, Leyla Saz, Arife Kadriye Sultan, Fehime Sultan, Hatice Sultan, Fatma Nuri Hanım, Ayşe Sultan'dır.

Saray dışında üst zümrelerdeki ailelerdeki kadınların müzik eğitimleri alabilmeleri için genellikle konaklarda ve evlerde özel dersler verilmekteydi. Fakat üst zümrelerdeki ailelerin dışında kalan yerli halktaki kadınların müzik eğitiminde ise kız okulları önemli bir yer tutmaktadır. Tanzimat'tan sonra önem kazanan kadınların eğitim görmesi meselesi ile açılan kız okullarının bazılarında müzik dersleri ve hatta piyano dersleri verilmiştir. Kız okulları dışında, kadınların müzik eğitimden yararlanmaları için Madam Haci Foti tarafından kadınlara özel bir müzik okulu açma girişimlerinde de bulunulmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde açılan ve müzik eğitimi veren kurumlardan olan Darülelhan'ın ilk kurulduğu dönemde kadın ve erkekler eğitimin her alanında olduğu gibi ayrı binalarda eğitim görüyorlardı. Başlangıçta 8 kişiden oluşan kadın bölümü erkek bölümüne göre sayıca az kalmaktadır. Kısa bir süre sonra eğitimlerin sona ermesi ile kadın bölümü de kapatılmıştır. İlk açılışından kapatılışına kadar geçen süreçteki Darülelhan'ın kadın öğrencileri ile ilgili ayrıntılı bir bilgiye ulaşılamamıştır.

Kadınların müzik eğitimi konusunu ele alırken kavramsal çerçevede de değinilen bir konuya dikkat çekmek gerekiyor. Darülelhan'da kadının müzik eğitimi içerisinde yer alması bir sorun teşkil etmezken kadının halka açık, erkeklerin de bulunduğu bir konserde yer alması dini ve ahlaki bir sorun haline gelmiştir. Kadınların

erkeklerin önünde müzik icrası yapmaları toplumsal cinsiyet kültürü sebebiyle ahlaki bulunmamış ve bu durum karşısında Darülelhan'a eleştiriler ve uyarılar yapılmıştır. Bu durum özelinde tıpkı saray içerisinde olduğu gibi kadınlara müzik eğitimi alabilmeleri adına haklar tanınmasına karşın icra alanında önlerine engeller ve sınırlamalar getirildiğini açıkça görmekteyiz.

Dördüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular

Dördüncü alt problem: Osmanlı Döneminde Müzik Eğitimi Verilen Kurumlarda Viyolonsel Eğitimi ve Kadın Viyolonselcilerin Durumu Nedir?

Daha önce de belirtildiği gibi Osmanlı İmparatorluğu'nda modernleşme hareketleri ile Batı müziğine karşı duyulan ilgi artmaya başlamış ve Osmanlı saraylarına Batı müziği çalgıları getirtilerek Batı müziği çalgılarının eğitimleri verilmeye başlanmıştır. 19. Yüzyıl itibariyle viyolonsel çalgısının da Osmanlı saraylarına girdiği ve eğitimlerinin verildiği bilinmektedir. Muzika-i Hümayun'un kurulması ile getirtilen Avrupalı müzisyenler saray mensuplarına Batı müziği çalgılarının eğitimlerini vermeye başlamış ve viyolonsel eğitimi de böylece sarayda eğitimi verilen çalgılar arasına girmiştir. Viyolonsel saraya girdikten sonra yalnızca Batı müziğinde kullanılmamış Türk müziğinde bas seslerin eksikliğini gidermek amacıyla Türk müziğinde de kullanılmıştır. Bilinen en önemli Türk müziği viyolonselisti 9 farklı makamda viyolonsel taksimi bulunan Tanburi Cemil Bey olmuştur. Tanburi Cemil Bey'in oğlu olan Mesut Cemil'de viyolonsel çaldığı bilinen sanatçılardan birisidir.

Ulaşılabilen bilgiler doğrultusunda saraydaki müzik eğitiminde viyolonsel çaldığı ve eğitmenlik yaptığı bilinen müzisyenler olmuştur. Hacı Arif'in oğlu olan viyolonselist Cemil Bey, Tanburi Cemil Bey ve sarayda viyolonsel dersleri verdiği bilinen viyolonselist Lükas gibi bazı viyolonselcilerin isimlerine ulaşılabilmiştir. Ayrıca bazı şehzadelerin ve padişahların da viyolonsel çaldığına dair bilgilere ulaşılmıştır. Bunlardan birisi Batı müziğine karşı yoğun ilgisi olduğunu bildiğimiz II. Abdülmecid olmuştur. Kavramsal çerçeve bölümünde II. Abdülmecid'in viyolonsel çaldığına dair görsel ve yazılı bilgiler mevcuttur. Bir başka viyolonsel çaldığı bilgisine ulaştığımız saray mensubu olan kişiler ise II. Abdülhamid'in oğlu Şehzade Burhanettin Efendi ve Şehzade Abdürrahim olmuştur.

Saray içerisindeki müzik eğitimlerinden kadınların da yararlandığını bir önceki alt problemde bahsedilmişti bu bölümde ise saray mensubu kadınların ve cariyelerin viyolonsel eğitimi ile ilgili ulaşılan bilgilere yer verilecektir. Saray içerisinde kurulan Batı müziği orkestrası ile viyolonsel çalgısının kadınlar tarafından da çalındığı kanısına varmak mümkün olmuştur. Viyolonselist Lükas'ın, Abdülmecid'in sarayında kadınlar orkestrasının çellistlerine ders verdiği bilgisi de bu kanıyı doğrular niteliktedir. Ayrıca padişahın sarayı ve sultanların saraylarında kurulan orkestralarda viyolonsel çaldığı bilinen bazı cariyelerin ve kadınefendilerin isimlerine ulaşılmıştır. II. Abdülmecid'in ikinci eşi olan Hayrünnisa Hanım ve Fatma Sultan'ın sarayındaki cariyelerden bir tanesi olan Gürcü Suzidil saray içerisindeki müzik eğitimi verilen kurumlardaki isimlerine ulaşılabildiğim kadın viyolonselcilerdir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda saray dışındaki müzik eğitimi veren kurumlarda viyolonsel eğitimi veren kurum yine Darülelhan olmuştur. Darülelhan'da viyolonsel derslerinin verildiğine dair bilgiler kavramsal çerçevede Darülelhan ile ilgili bölümde de görülmüştü. Darülelhan'da viyolonsel öğretmenliği yapan Muhittin Sadak ve daha sonrasında Sezai Asal isimlerine ulaşabilen viyolonselciler olmuşlardır.

Darülelhan'ın Osmanlı İmparatorluğu dönemine denk gelen zamanlarında Batı müziği bölümünde kadınlara ders verildiği bilinmektedir ve Darülelhan'da kadın viyolonselcilerin varlığını bir konser anekdotundan aldığımız bilgiler ile doğrulamaktayız. Bu anekdotta adı geçen kadın viyolonselcimiz ise Muhittin Sadak'ın öğrencisi olan Hatice Satı Ziya Hanım olmuştur.

Beşinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

Beşinci alt problem: Erken Cumhuriyet Döneminde Müzik Eğitimi Verilen Kurumlar ve Müzik Eğitiminin Durumu Nedir?

Cumhuriyet'in ilanından sonraki süreçte Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğinde, bilim ve sanatın yolunda ilerleyen modern bir Türkiye oluşturma çabaları müzik eğitiminde de etkisini yoğun bir şekilde göstermiştir. Batı'nın çok sesli müziği ile zenginleştirilmiş bir Türk müziği oluşturma için ile yapılan Müzik Devrimi ile Batı müziğini Türk halkına sevdirmek ve öğretmek amaçlanmıştır. Bu amaçlar çerçevesinde, halka Batı müziği eğitimi verecek kurum ve kuruluşlar açılmış, halka açık konserler düzenlenmiş, yayın kuruluşlarında Batı müziği dinletilmesi adına

çalışmalar yapılmıştır. Yurtdışından getirtilen önemli müzisyenler, Türkiye'nin müzik eğitimi için yapılması gereken yenilikleri ortaya koymak için raporlar tutmuş ve Türkiye'deki müzik eğitimine yön vermişlerdir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun Cumhuriyet'e bıraktığı önemli kurumlardan birisi olan Darülelhan'ı her iki dönemde de ele almak gerekiyor. 1923 yılındaki Darülelhan yeni yapılanmasından sonra artık bir Cumhuriyet kurumu olarak eğitim-öğretimine devam etmiştir. Yeni yapılanmasından sonra Darülelhan'da Türk Musikisi bölümü kapatılmış, Darülelhan tam anlamıyla bir Batı müziği konservatuvarı olmuştur. Birkaç yıl içerisinde de İstanbul Belediye Konservatuvarı adıyla eğitimlerine devam etmiştir. Cumhuriyet'in en önemli kazanımlarından birisi olan kadın ve erkeğin karma eğitime geçmesi ile artık kadınlar ve erkekler tek bir çatı altında eğitim alabilmeye başlamıştır. Böylece İstanbul Belediye Konservatuvarı'da eğitim ve konser faaliyetlerinde daha avantajlı konuma gelmiştir. İstanbul Belediye Konservatuvarı bünyesinde kurulan orkestralar ile de birçok konserler verilmiş, halkın Batı müziğine olan ilgisi arttırılmaya çalışılmıştır.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nin önemli müzik eğitimi kurumlarından bir tanesi de Musıki Muallim Mektebi olmuştur. Bu kurum, orta öğretimde Batı müziğine hakim olan müzik öğretmenleri yetiştirilmesi hedeflenerek açılmıştır. Hindemith'in raporları doğrultusunda Musıki Muallim Mektebi'nin bir kolu olarak kurulan Ankara Konservatuvarı' da Erken Cumhuriyet'in müzik eğitimindeki önemli kazanımlarından birisi olmuştur.

Nitelikli müzik eğitimcileri ve müzisyenlerin yetiştirilmesi adına açılan müzik eğitimi ve icra kurumlarının yanında Türk halkının Batı müziğini benimseyebilmesi amacıyla kurulan Halkevleri de müzik eğitiminde çok önemli bir yer almaktadır. Halkın çeşitli Batı müziği çalgılarını öğrenebildiği, kurulan koro, orkestra ve bando ekiplerinde yer alabildikleri halkevleri Anadolu'nun birçok yerinde açılmış, konserler düzenlenmiş ve Batı müziğinin yayılması için çalışmalar yürütmüştür.

Altıncı Alt Probleme Yönelik Bulgular

Altıncı alt problem: Erken Cumhuriyet Döneminde Müzik Eğitimi Verilen Kurumlarda Kadınların Durumu Nedir?

Osmanlı İmparatorluğu'nun ataerkil bir düzene sahip olması, müzik eğitim ve icra kurumlarında da erkek egemen bir yapının oluşmasına sebep olmuştur. Bu durum ile uzun yıllar boyunca erkeklerin himayesi altında sürdürülen müzik çalışmalarında kadın müzisyenler bulunmasına karşın yönetim erkek müzisyenlerin elindeydi. Cumhuriyet'in ilanından sonraki süreçte kadınların eğitimde daha fazla yer alabildiği ve kadın erkeğin bir arada karma eğitime geçerek eşit bir eğitim sistemi oluşturulmaya başlamıştır. Cumhuriyet öncesinde de müzik eğitimi veren kurumlarda kadın müzisyenlerin varlığı ile ilgili bilgilere ulaşmak mümkün olmuştur fakat ulaşılabilen bulgulara göre sayıca az oldukları düşünülmektedir. Cumhuriyet'in ilanı ile müzik eğitimi kurumlarında ve müzik icralarının yapıldığı orkestralarda kadın müzisyenlerin sayısı Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'ne göre artış göstermeye başlamış fakat uzun yıllar boyunca erkekler müzisyenlere göre sayıca az kalmıştır.

İstanbul Belediye Konservatuvarı, Musiki Muallim Mektebi, Ankara Konservatuvarı ve halk evleri, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası gibi müzik eğitimi veren kurumlar ve icra kurumlarında kadın müzisyenlerin eğitim olanaklarına ulaşabilmelerinin önü daha da açılmaya başlanmış, bu kurumlarda kadın müzisyenlerin görünürlüğü artmıştır. Müzik eğitimi veren kurumlar ve icra kurumlarında müzisyenlik yapan veya öğrenim gören kadın müzisyenlerden ulaşabildiklerimize bakıldığı zaman özellikle piyano, keman gibi çalgılarda daha fazla kadın sanatçının ismine rastlanmıştır.

Yedinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

Yedinci alt problem: Erken Cumhuriyet Döneminde Müzik Eğitimi Verilen Kurumlarda Viyolonsel Eğitimi ve Kadın Viyolonselcilerin Durumu Nedir?

Osmanlı İmparatorluğu Dönemi müzik çalışmalarında hem Türk müziği hem Batı müziğinde aktif olarak kullanılan viyolonsel çalgısı Cumhuriyet'in ilanından sonra müzik eğitimi kurumlarında Batı müziği eğitimlerinin ön planda tutulmasıyla müzik eğitimi kurumlarında kalıcı bir yer edinmiştir.

Müzik eğitimi verilen kurumlarda birçok viyolonsel sanatçısı ve eğitimcisi yetişmiştir. Elde edilen bulguların tarihlerinden yola çıkılarak Muhittin Sadak Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde yetişen bir viyolonselci olmasına karşın Sadak'ın Darülelhan'da viyolonsel öğretmenliği yaptığı zamanların 1922-1926 yıllarına denk

geldiği düşünülmektedir. Bu sebeple Muhittin Sadak'ın her iki dönemde de varlığını sürdüren bir viyolonselist olduğunu söylemek mümkündür. Yine Osmanlı İmparatorluğu'ndan Cumhuriyet'e geçiş sürecini yaşamış olan Mesut Cemil'de her iki döneme dahil edebileceğimiz viyolonselcilerden birisidir.

Erken Cumhuriyet Dönemi olarak nitelendirdiğimiz periyodda müzik eğitim ve icra kurumlarında görev yapmış olup ulaşılabilen erkek viyolonselcilerin isimleri ise şöyledir; Sezai Asal, Edip Sezen, Muzaffer İhsan, Rıfat Tümer, Hüsnü Özenen, Adnan Cemal (Üçer), Kaya Öztan, Nejat Tekebaş, Enver Kakıcı, Erol Küyer, Duran Kazanoğlu, Engin Sansa, Ali Doğan, Saim Ortaç, Necati Giray, Şükrü Sarıpınar, Vartan Arslanyan (Arslanoğlu), Ali Avcoğlu, Ali A. Kızılçay, Rauf Aykut, Sami Öztop, Nusret Kayar ve Doğan Cangal, Şerafettin Erel.

Özden (2019, s:137-139), Darülelhan'ın Cumhuriyet kurulduktan sonra Batı müziği bölümündeki viyolonsel eğitimi müfredatını arşiv belgelerinden edindiği bilgiler ile şöyle anlatmıştır:

Tablo 1:1926 yılı Darülelhan'daki Viyolonsel Dersi Müfredatı

İhzari (Hazırlık) Sınıf 1. Talebeye ameli ve şifahi (uygulamalı ve sözlü) nota ve arşe tutması hakkında malumat (bilgi) 2. "Dotzauer Klingenberg" ibtidai metodun ibtidair (başlangıç) dersleri,
Birinci Sınıf "Dotzauer Klingenberg" birincisi devresi ve birinci pozisyonun müteaddid (birçok) safhaları ve dördüncü pozisyon hakkında ibtidai malumat ve buna mümasil (benzeyen) ufak parçalar:
İkinci Sınıf "Dotzauer Klingenberg" ikinci devresi, birinci, ikinci, dördüncü pozisyonların meteaddid safhaları ve arşe hakkında (113 viyolonsel etüdlerinin birinci ve ikinci defterler) ve buna mümasil (benzeyen) tali (ikinci derecede olan) bir takım parçalar,
Üçüncü Sınıf "Dotzauer Klingenber" üçüncü devresi, Beşinci, altıncı, yedinci pozsiyonların müteaddid safhaları; "baş parmak" pozsiyonu hakkında malümat ve bu pozisyonların tekemmülü (gelişmesi) için etütleri arşenin tekamülü (gelişmesi) zımnında (113 viyolonsel etüdlerinin ikinci etütlerinin ikinci, üçüncü metotları ve talebenin müsamerelerde (sunumlarda) çalabilmesi için parçalar).

Cumhuriyet'in ilanından sonra, Erken Cumhuriyet olarak isimlendirdiğimiz dönemde ulaşılabilen kadın viyolonselcilerden ilki İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda viyolonsel eğitmeni olan Feyha Talay olmuştur. Feyha Talay'ın müzik eğitimi kavramsal çerçeve bölümünde ayrıntılı bir şekilde anlatılmıştır.

İsimlerine ulaşılan diğer kadın viyolonselcilerimiz ise İstanbul Belediye Konservatuvarı öğrencilerinden olan Hadiye Ötügen olmuştur. Hadiye Ötügen aynı zamanda İstanbul Şehir Orkestrası'nın viyolonsel sanatçılarından biridir.

İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda Sezai Asal'ın öğrencisi olan Lütfiye Dölensöy, İstanbul Şehir Orkestrası'nın viyolonsel sanatçılarındandır.

Yine İstanbul Şehir orkestrasının sanatçılarının bulunduğu listede ismine rastladığımız Emel Aktolga ise İstanbul Belediye Konservatuvarı mezunlarından olan viyolonsel sanatçılarındandır. Emel Aktolga, orkestra üyelerinden Semih Argeşo ile evlenerek Emel Argeşo soyadını almıştır.

1975 yılında İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası'nın viyolonsel üyeleri arasında görülen fakat haklarında yeterli bilgiye ulaşılamayan Solin Salmaslı ve Gülten Tek orkestradaki kadın viyolonsel sanatçılarındandır.

Ankara Devlet Konervatuvarı'nın ilk kadın viyolonselci mezunu olan Gülören Cangal ise Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın da ilk kadın viyolonselcisi olmuştur.

Fevziye Sayarı ise eğitimi ve kendisi hakkında çok ayrıntılı bilgi bulunamamış olup, Gülören Cangal ile aynı dönemlerde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nda viyolonsel sanatçısı olarak görev yaptığı bilgisine ulaşılmıştır.

Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasına 1973 yılında girdiği bilinen Pervin Sak Sungar ise halen Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nda viyolonsel sanatçısı olarak görev yapan kadın viyolonselcilerimizdendir.

BÖLÜM V

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Toplumlar kültürlenmeler sonucunda kendilerine ait örf, adet, gelenek-görenek ve çeşitli davranış biçimleri geliştirir Geliştirilen tüm bunlar toplumların kültürünü oluşturur. Kültür; toplumların inançları, coğrafi koşulları, gelişim imkanları, yaşam koşulları gibi değişkenlerle şekillenerek değişim gösterebilir. Toplumlar farklı yaşam biçimleri doğrultusunda kültürel farklılıklar gösterebildiği gibi, benzerlikler de gösterebilmektedir.

Toplumlar geliştirdikleri yaşam biçimlerinde kadın ve erkeğe uygun gördüğü belirli tutum ve davranışlar belirlemişlerdir. Bu tutum ve davranışlar doğrultusunda cinsiyetler arasındaki farklılık bir ayrıma dönüşerek, statü belirleyici bir hale gelmiştir. Kadın ve erkeğe atfedilen bu tutum ve davranış biçimleri cinsiyetlere uygun görülen roller olarak karşımıza çıkmıştır. Bu roller "gender" yani Türkçe karşılığı olan "Toplumsal Cinsiyet" olarak isimlendirilmektedir. Tarih boyunca birçok toplum tarafından bireylere dayatılan roller, kadın veya erkek olmanın belirli kurallara çerçevesinde yaşanabileceği algısını yaratmıştır. Bazı kuramlar ile araştırmacıların toplumsal cinsiyet rollerinin biyolojik unsurlar sonucu oluştuğuna dair çalışmalar ve fikirler ortaya koymasına karşın toplumsal cinsiyet rollerini kabul etmeyip bu rollerin kültürel sonuçlar ile oluştuğunu söyleyen araştırmacılar da olmuştur. Hem kadınların ikincilleştirilmesi üzerine hem de erkeklerin üzerinde kurulan sosyal baskıya karşı gelen bu rol kavramlarına karşı çıkan birçok bakış açısı ve kuramlar gelişmiştir.

Bu araştırmada Osmanlı İmparatorluğu'ndan Erken Cumhuriyet olarak isimlendirdiğimiz Cumhuriyet'in kuruluşundan sonraki 50-60 yılı kapsayacak periyoddaki toplumsal cinsiyet rolleri doğrultusunda müzik eğitimi içerisinde kadınların konumunu kadın viyolonsel sanatçıları özelinden bakarak ortaya koymak hedeflenmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun ataerkil, erkek egemen ve İslami kurallar ile şekillenen bir yönetim biçiminin olması ve toplumsal hayatta kadınların erkekler kadar avantajlı bir konumda olmadığı gerçeği göz ardı edilemeyecek bir gerçek olarak

karşımıza çıkmaktadır. Gerek sosyal yaşamda gerek eğitimde gerek ise hak ve özgürlükler çerçevesinde erkekler kadınlardan daha avantajlı konumda olmuşlardır. Özellikle saray içerisindeki üst zümrelerdeki kadınlar veya soylu ailelerden gelen kadınlar dışında kalan halkın içindeki kadınların toplumsal yaşamda ikincil konumda olduğunu ve birçok eğitim imkanının sınırlandırıldığını görmekteyiz. İslami şartlar ve erkek egemen bir idare sistemi olan Osmanlı İmparatorluğu'nda kadınlar arasında eğitim imkanlarından daha fazla faydalanabilen kesimin çoğunlukla saray içerisindeki veya üst zümreden gelen ailelerde düşünülmektedir.

Birçok eğitim alanında olduğu gibi Osmanlı İmparatorluğu'nun sanat ve müzik eğitiminde de erkeklerin kadınlardan daha avantajlı olduğunu söylenebilir. Saray içerisindeki kadınların müzik eğitiminden yararlanabilmeleri için çeşitli fırsatlar tanındığını söylemek mümkündür fakat erkeklerin müzik eğitimi almaları için kurulan kurumların saray içerisinde okullaşması Enderun mektebindeki meşkhaneler ile gerçekleşmiş olmasın karşın kadınlara verilen müzik eğitimi Harem-i Hümayun içerisindeki meşkhane bölümü ve müzik hocalarından alınan derslerden ileriye gitmemiş, okullaşmamıştır. Saray içerisindeki kadınların müzik eğitimi almalarına önem ve fırsat verildiği gerçeğini ve müzik eğitimi alabilmeleri için padişahların gösterdikleri destekleri göz ardı edemezken öte yandan kadınların müzik eğitimlerinin çok sınırlı alanda kaldığı gerçeği de göze çarpmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nda Anadolu'nun birçok yerinde toplumda kadınların ikincil konumda olması ve birçok imkan ve olanaklardan yararlanmalarına fırsat verilmediği gerçeğinden de yola çıkarak bakıldığında saray içerisindeki kadınların müzik eğitimi alabilmeleri için verilen destekler erkek hocalardan ders alabilmelerine müsaade edilmesi Osmanlı İmparatorluğu'nun toplumsal cinsiyet bakış açısına göre oldukça ilerici bir tutum olarak nitelendirilebilir. Öte yandan kadınların yalnızca harem ağalarının gözetimi altında erkek hocalardan ders alabilmeleri ise bu ilerici tutum içerisinde kadının sınırlandırıldığı gerçeğini gözler önüne sermektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun saraylarında verilen müzik eğitimi genellikle padişahların kişisel zevkleri doğrultusunda değişiklikler göstermiş, dönemin müzik faaliyetleri sarayın etkisiyle şekillenmiştir. I. Abdülmecid Dönemi'nde Abdülmecid'in Batı müziğine olan ilgisi sebebiyle Batı müziğinin ön planda tutulması, opera temsilleri yapılmak üzere kurulan opera binaları bu şekillenmeye örnek gösterilebilir.

Kurulan opera binalarında, kadınların opera temsilerini izleyebilmeleri için parmaklıklarla çevrili localar yapılarak kadınlara ayrı alanlar yapılması iki farklı açıdan bakıldığında iki farklı sonuca ulaşmamızı sağlamaktadır. Dönemin toplumsal cinsiyet bakış açısı ele alındığında kadınların birçok sosyal ortamdan mahrum bırakılmasına rağmen, üst kesimdeki kadınların sosyal hayatta var olabilme olanakları sağlanmasına karşın kadınların erkeklerden ayrı, parmaklıklar ile sınırlandırılmış, erkeklerin uygun gördüğü bir alan içerisinde bu imkanlardan faydalanabildiği gerçeği ise Osmanlı İmparatorluğu'ndaki kadın figürünün ikincil konumunu bir kere daha gözler önüne sermektedir. Bu tür örnekleri birçok olay içerisinde söylemek mümkün olmuştur. Saray içerisinde kadınların müzik eğitiminden faydalanabildiklerini, hatta kadınlardan oluşan orkestra ve bandoların kurulduğunu biliyoruz. Ne yazık ki kadınların aldıkları müzik eğitimlerinin sonucunda müziklerini icra edebilmek için yeterli alanları olmadığını da görüyoruz. Müzisyenliklerini saray içerisindeki kutlama ve törenlerde paravan arkalarından icra edebiliyor olmaları ve bu sınırların dışına çıkamamaları ise yine kadınların birçok hak ve özgürlüklerinin sınırlandırıldığı, kadının erkekler tarafından uygun görülen kadar imkanlardan faydalanabildiğini gösteren örneklerdendir.

Kadınların müzik eğitimindeki konumunu düşünerek viyolonsel çalgısı özelinde saraydaki kadınların durumuna bakıldığı zaman saray içerisinde viyolonsel eğitimi alan kadınların var olduğunu, ulaşılabilen sınırlı sayıdaki kadın viyolonselci isimlerinden, saraydaki kadın viyolonselcilere eğitim verdiği bilgisine ulaşılan viyolonselist Lükas'tan ve Batı müziği yapan saray orkestraları kurulmasından anlayabiliyoruz. Öte yandan elde edilen bulgular doğrultusunda, saraydaki kadınlarda Batı müziği çalgıları arasından genellikle piyano eğitiminin yaygın olduğunu ve viyolonselin kadınların müzik eğitiminde erkekler kadar yaygın olmadığı düşünülmektedir.

Saray dışındaki halkın eğitim faaliyetlerine bakıldığı zaman Tanzimat sonrasında kadınların eğitim almaları adına adımlar atılmış ve kız okulları açılmıştır. Çoğunlukla kadın ve erkeğin sarayda olduğu gibi ayrı çatılar artında eğitim görebildiği bir durum görülmektedir. Kadınlar için açılan okulların var olduğu fakat büyük şehirler dışında Anadolu'da okuyabilen kadın oranının oldukça düşük olduğu bilinen gerçeklerdendir. Müzik eğitimine bakıldığı zaman da benzer bir tablo önümüze

çıkmaktadır. Osmanlı'nın son dönemlerine denk gelen ve ilk konservatuvar niteliğini taşıyan kurumu olan Darülelhan, İstanbul'da açılmış olup büyük şehirlerin dışında Anadolu'da müzik eğitimi vermek amaçlı kurulan bir okula rastlanmamıştır. Her ne kadar Batı müziği eğitimi verilen bir kurum olsa da kadın ve erkeğin eğitim aldıkları binaların farklı olması ve konser etkinliklerinde bir arada bulunmalarının toplum ve yönetim tarafından tepkilere sebep olması ile Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde hala toplumsal cinsiyet anlayışında kadın ve erkeğin bir arada bulunmasının uygun görülmediğini bizlere göstermiştir.

Osmanlı'nın müzik eğitimi veren kurumlarında ise viyolonsel çalan kadın müzisyenlerin varlığı, ulaşılabilen kadın viyolonselci isimleri ile açığa çıkartılmaya çalışılmıştır. Bu çalışma ile tüm kadın viyolonselcilerin isimlerine ulaşabildiği kesin olmamakla birlikte, ulaşılabilen kadın sayısından yola çıkarak Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde müzik eğitimi veren kurumlarda kadın viyolonselcilerin sayıca az olduğu görülmüştür.

Halkın içerisinde ise kadınların müzik eğitiminden faydalanabilmeleri için atılan adımların Batılılaşma hareketlerinden önce görülmediği, Tanzimatla beraber kadınların eğitim haklarının önem kazanmaya başlayarak açılan kız okullarında müzik eğitimi hatta bazı okullarda piyano eğitimleri verilmeye başlanmıştır. Bunun dışında kadınlara özel müzik eğitimi veren kurumların açılması adına bazı girişimlerde bulunulmuş fakat bu girişimlerin sonucunda kadınların müzik eğitimiyle ilgili büyük gelişmeler kaydedildiğine rastlanmamıştır.

Cumhuriyet'in kurulmasından sonraki süreçte müzik eğitimi üzerine yapılan devrim niteliğindeki atılımlar ve kurulan kurumlarda verilen eğitimler modern Türkiye oluşturmak, Batı müziğinin zenginliğini kullanarak Batı formunda milli bir müzik kültürü oluşturmak gibi amaçlara hizmet etmektedir. Atatürk'ün modern Türkiye'sinde kadın ve erkeğin eşit hak ve özgürlüklere sahip olduğu toplumsal cinsiyet yapısı söz konusuydu. Kadın ve erkeğin aynı çatı altında eğitim alabildiği, kadınların kamusal hayatta varlığını sürdürebildiği ve sosyal yaşamda aktif rol alabildiği bir Türkiye hedeflenmişti. Bu sebeple müzik eğitiminde de kurulan okullar kadın ve erkeğin bir arada aynı eğitim sisteminden faydalanacağı şekilde oluşturulmuştur.

Tıpkı eğitim kurumlarında olduğu gibi icra kurumlarında da kadın ve erkeğin bir arada bulunduğu orkestralar kurulmuş, müzik icra kurumlarında da kadın ve erkeğin bir arada çalışabildiği görülmüştür. İstanbul Şehir Orkestrası bu anlamda ulaşılabilen ilk örneklerdendir.

Osmanlı İmparatorluğu'ndan Erken Cumhuriyet Dönemi olarak nitelendirilen süreç içerisinde müzik eğitimi veren ve müzik icra kurumlardan ilk niteliği taşıyanlardan bazılarının incelendiği bu çalışmada müzik eğitimi veren kurumlarda, tüm kadın viyolonselcilerin isimlerine ulaşılabildiği kesin olmamakla birlikte ulaşılabilen kadın viyolonselci sayısının zamanla artış gösterdiği görülmektedir. Fakat elde edilen kadın ve erkek viyolonselcilere bakıldığında erkek viyolonselci sayısının kadın viyolonselcilere göre daha fazla olduğu görülmüştür. Bu durumun başlıca sebepleri ataerkillik, kadının kamusal alandan kısıtlanması ve dolayısıyla eğitimden erkeklere oranla daha az pay alması ve her ne kadar spekülatif de olsa çalgılara biçilen cinsiyet algısının bir sonucu olabileceği düşünülmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda saray içerisinde veya saray dışında müzik eğitimi veren ve icra kurumlarında II. Abdülmecid'in eşlerinden olan Hayrünnisa Hanım, Fatma Sultan'ın sarayındaki cariyelerden biri olan Gürcü Suzidil ve Darülelhan'da Muhiddik Sadak'ın öğrencisi olan Hatice Satı Hanım olmak üzere üç kadın viyolonselci ismine ulaşılabilmiş olup, Cumhuriyet'in ilanından sonraki dönemde müzik eğitimi veren ve icra kurumlarında ise İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda viyolonsel eğitmeni olan Feyha Talay, İstanbul Belediye Konservatuvarı öğrencilerinden olan Hadiye Ötügen, İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda Sezai Asal'ın öğrencisi olan Lütfiye Dölensöy, İstanbul Şehir orkestrasının sanatçılarının bulunduğu listede ismine rastladığımız Emel Aktolga (Argeşo), 1975 yılında İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası'nın viyolonsel üyeleri arasında görülen Solin Salmaslı ve Gülten Tek, Ankara Devlet Konservatuvarı'nın ilk kadın viyolonselci mezunu ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na giren ilk kadın viyolonselci olan Gülören Cangal, Gülören Cangal ile aynı dönemlerde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nda viyolonsel sanatçısı olarak görev yapmış olan Fevziye Sayarı ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasına 1973 yılında girdiği bilinen Pervin Sak Sungar olmak üzere dokuz kadın viyolonselcinin ismine ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

AÇBA, L. (2004). *BİR ÇERKES PRENSESİNİN HAREM HATIRALARI.* İstanbul: Leyla İle Mecnun Yayıncılık.

AKIN, A. (2007, Mayıs-Ağustos). TOPLUMSAL CİNSİYET (GENDER) AYRIMCILIĞI VE SAĞLIK. *TOPLUM HEKİMLİĞİ BÜLTENİ, Cilt 26, Sayı 2,*.

AKKENT, M. (2012). İstanbul Kadın Müzesi: http://www.istanbulkadinmuzesi.org/reftar-kalfa/?tur=Alfabetik adresinden alındı

AKTAŞ, G. (2013, Haziran). FEMİNİST SÖYLEMLER BAĞLAMINDA KADIN KİMLİĞİ: ERKEK EGEMEN BİR TOPLUMDA KADIN OLMAK. *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 53-72.

ALİMDAR, S. (2016). *OSMANLI'DA BATI MÜZİĞİ* (1. b.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ALKAR, R. (tarih yok). MÜZİK VE TOPLUMSAL CİNSİYET "FARKLI KÜLTÜRLERİN MÜZİK PRATİKLERİNDE KADININ KONUMU".

ALPAT, E. U. (1968). Dölensoy (Lütfiye). R. E. KOÇU içinde, *İSTANBUL ANSİKLOPEDİSİ* (s. 4720). İstanbul: Koçu Yayınları.

ANTEP, E. (2017). *CUMHURBAŞKANLIĞI SENFONİ ORKESTRASI ÇOK SESLİLİĞİN BELGESEL TARİHİ* (1 b.). Ankara: Elma Yayınevi.

ARTAÇ, A. (2018). BATI MÜZİĞİNE BAKIŞININ "VALSE DAVET" ADLI BESTESİ ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ. *İnönü University International Journal of Social Sciences, 7*(2), 43-59. https://dergipark.org.tr/tr/pub/inijoss/issue/41945/475250 adresinden alındı

ATAY, T. (2017). ÇİN İŞİ JAPON İŞİ CİNSİYET VE CİNSELLİK ÜZERİNE ANTROPOLOJİK DEĞİNİLER. *İletişim Yayınları*(V01.01.01.01). (T. BORA, Dü.) İstanbul: İletişim Yayınları. https://books.google.com.tr/books?hl=tr&lr=&id=AJmaDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT10&dq=atay+toplumsal+cinsiyet&ots=T8Dapx6-BD&sig=IOVgoqC-kFASgvocMaobNMqqhxY&redir_esc=y#v=onepage&q=atay%20toplumsal%20cinsiyet&f=false adresinden alındı

AYDINALP, E. B. (2020, Eylül 29). VAROLUŞÇU ÖZGÜRLÜK BAĞLAMINDA KADIN: SİMONE DE BEAUVOİR VE İKİNCİ CİNSİYET. *Litera: Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi*(30(2)), s. 465-488. doi:10.26650/LITERA2020-0066

BALİ, S. (2020). *200 YILLIK MİRAS MUZİKA-İ HÜMAYUN'DAN CUMHURBAŞKANLIĞI SENFONİ ORKESTRASI'NA* (1 b.). (F. ÖZYURT, Dü.) Ankara: T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı.

BAYDAR, E. K. (2011, Nisan 1). 19. YÜZYIL OSMANLI PADİŞAHLARININ MÜZİK POLİTİKALARINDAN KESİTLER . *Sosyal Bilimler Dergisi, 4*(1), 92-111.

BAYKAL, İ. (tarih yok). SON OSMANLI CELİAHDI VE HALİFESİ ABDÜLMECİDİN SARAYINDA NELER GÖRDÜM? s. 822-980.

BECERİKLİ, S., & TANGÜLÜ, Z. (2020, Temmuz 18). MUSİKİ MUALLİM MEKTEBİ (1924-1937). *Asia Minor Studies, 8*(2), s. 458-466,.

BEŞİROĞLU, Ş. Ş. (2006). İSTANBUL'UN KADINLARI VE MÜZİKAL KİMLİKLERİ. *İTÜ Dergisi/B : Sosyal Bilimler, 3*(2), s. 3-19.

BEŞİROĞLU, Ş., & KOÇHAN, G. (2007). ÇENG: BİR ÇALGININ TOPLUMSAL CİNSİYET ÜZERİNDEN KADIN SİMGESİ OLARAK DEĞERLENDİRİLMESİ. *38. ICANAS - Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika*

Calışmaları Kongresi, (s. 127-140). Ankara. http://www.musikidergisi.net/?p=1369 adresinden alındı

BİLGET, H. M. (2009). *İSTANBUL FİLARMONİ DERNEĞİ'NİN ÇOKSESLİ MÜZİĞİMİZE KATKILARI.* Sanat Yönetimi. İstanbul: T.C. İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

BİNGÖL, O. (2014). TOPLUMSAL CİNSİYET OLGUSU VE TÜRKİYE'DE KADINLIK. *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi 16 (Özel Sayı I)*, 108-114.

BORATAV, H. B. (2021). FEMİNİZM VE PSİKOLOJİ: SIKINTILI BİR İLİŞKİ. *Reflektif Sosyal Bilimler Dergisi*, 143-163.

CAN, İ. (2013). *TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA KADININ ÖZNELİĞİ VE DİN.* Ankara: Çizgi Kitabevi Yayınları.

CANGAL, G. (t.y.). Başrolde Kadınlar. TRT Dinle isimli potcast yayını 7. Bölüm. Aralık 10, 2023 tarihinde https://www.trtdinle.com/show/basrolde-kadinlar adresinden alındı

CHODOROW, N. J. (2007). *PSİKANALİZDE, CİNSİYETTE VE KÜLTÜRDE KİŞİSEL ANLAM* (Birinci b., Cilt Yaylacık Matbaacılık Ltd.). (J. Ö. DİRLİKYAPAN, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık Ltd.

CONNEL, R. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar (Toplum, Kişi ve Cinsel Politika)* (Birinci b.). (C. SOYDAN, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Cumhuriyet Halk Fırkası. (1932). HALKEVLERİ TALİMATNAMESİ. Hakimiyeti Milliye Matbaası. Kasım 5, 2023 tarihinde alındı

ÇAKMAKOĞLU, B. (2021). HÂDİYE ÖTÜGEN'İN TIRNAK KEMENÇE TAKSİMLERİ: İCRÂ VE ÜSLÛP ANALİZİ. *Eurasian Journal of Music and Dance*(18), s. 18-31. doi:https://doi.org/10.31722/ejmd.956644

ÇETİN, E. (2017). *ÇOK PARTİLİ HAYATA GEÇİŞ SÜRECİNDE TÜRKİYE'DE MÜZİK ALGISI VE MÜZİK DERGİLERİ (1946-1950).* Tarih Anabilim Dalı. Aydın: T.C. Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ÇETİNTÜRK, M. H. (2020). *TÜRK MÜZİĞİNDE MODERNLEŞME HAREKETLERİ BAĞLAMINDA MESUT CEMİL BEY'İN MÜZİK İDEOLOJİSİ.* Yüksek Lisans Tezi, T.C. İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ.

ÇEVİK, A. E., & KALTAKÇI, M. Y. (2011). TÜRK MUSİKİ GELENEĞİNDE KADIN VE KADIN BESTEKARLAR. *Türkiyat Araştırma Dergisi*(29), 609-638.

Devlet Konservatuarı Tarihçe. (tarih yok). Eylül 25, 2023 tarihinde İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı: https://konservatuvar.istanbul.edu.tr/tr/content/konservatuvarimiz/tarihce adresinden alındı

DOĞUDUYAL, M. (2018, Mayıs 11). *İBK.istanbul belediye konservatuvarı*. Ekim 17, 2023 tarihinde Facebook: https://www.facebook.com/162084307158573/photos/pb.100063442645285.-2207520000/1935194246514228/?type=3 adresinden alındı

DÖKMEN, Z. Y. (2015). *TOPLUMSAL CİNSİYET Sosyal Psikolojik Açıklamalar* (Altıncı b.). İStanbul: Remzi Kitabevi.

ERDEM, Y. T. (2012). OSMANLI DEVLETİ'NİN İLK SİVİL MUSİKİ OKULU: DARÜLELHAN. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*(27), s. 1-42. doi:10.24058/tki.320

ERGEN, G. (1994, Haziran). DİLHAYAT KALFA'NIN HAYATI, ESERLERİ VE TÜRK MUSIKİSİNDEKİ YERİ. *İSTANBUL TEKNİL ÜNİVERSİTESİ, SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ*.

ERSÖZ, A. G. (1997). *CİNSİYET ROLLERİNE İLİŞKİN BEKLENTİ, TUTUM, DAVRANIŞLAR VE EŞLER ARASI SORUMULULK PAYLAŞIMI (KAMUDA*

ÇALIŞAN YÖNETİCİ KADINLAR ÖRNEĞİ). Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

ERSÖZ, A. G. (2015, Nisan). ÖZEL ALAN/ KAMUSAL ALAN DİKOTOMİSİ: KADINLIĞIN "DOĞASI" VE KAMUSAL ALAN DIŞLANMIŞLIĞI. *Sosyoloji Araştırmalrı Dergisi, 18*(1), s. 80-102.

GAZİMİHAL, M. R. (1931, Şubat 1). VİYOLONSELİST CEMİL ARİF. s. 132-135. https://core.ac.uk/display/38319887?utm_source=pdf&utm_medium=banner&utm_campaign=pdf-decoration-v1 adresinden alındı

HALICI, Ş. (2009). *ANKARA DEVLET KONSERVATUVARI'NIN KURULUŞU: PROF. CARL EBERT'İN RAPORLARI* (1 b.). Ankara: ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ.

HATİPOĞLU, E. (2013). TÜRK MŪSİKÎSİNDE ĀHENKLER. *İSTEM*(22), 131-144.

HAVILAND, W. A. (2002). *KÜLTÜREL ANTROPOLOJİ.* İstanbul: Kaknüs Yayınları.

KARA, A. (2010). BİR MÜZİK EĞİTİM KURUMU OLARAK DÂRÜLELHAN VE MECMUASI . *.C. HALİÇ ÜNİVERSİTESİSOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TÜRK MÛSİKÎSİ ANASANAT DALI* .

KARA, A. (2010). *BİR MÜZİK EĞİTİM KURUMU OLARAKDÂRÜLELHAN ve MECMUASI.* Türk Musikisi Anasanat Dalı. İstanbul: T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

KARABEY, M. D. (2019). *TÜRKİYE'DE TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNİN KLASİK BATI MÜZİĞİ BESTECİLERİNİN MESLEKİ YAŞAMLARINA ETKİLERİ.* Müzikoloji. Ankara: T.C. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

KOLUKIRIK, K. (2015). *TÜRK MÜZİK TARİHİNDE DARÜ'L ELHAN VE DARÜ'L ELHAN MECMUASI.* Kırşehir: Barış Kitabevi.

KOŞAR, Ö. (2020, Nisan 01). GÜZEL DOĞULMAZ, GÜZEL OLUNUR!: BEAUVOİR'IN AŞKINLIK, IRİGARAY'IN TAKLİT DÜŞÜNCESİ ÜZERİNDEN GÜZELLİK SORUNSALI. *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi, 1*(3), 83-101. doi:10.33708/ktc.689711

KUMAŞ, N. (2021, Aralık 11). İSTANBUL HALKEVLERİ GÜZEL SANATLAR VE TEMSİL ŞUBELERİNİN FAALİYETLERİ (1939-1951). *Belgi Dergisi*, s. 177-209. doi:1*.33431/belgi.829437

KUTLAY, E. (2017). *100 SORUDA OSMANLI MÜZİĞİ* (1. b.). (R. BAŞ, Dü.) İstanbul: Rumuz Yayınları: 55.

KUTLAY, E. (tarih yok). OSMANLI MODERNLEŞMESİNİN MÜZİKAL BOYUTU. *Z DERGİSİ*, s. 279-283.

MAKAL, A. (2020). Toplumsal Cinsiyet Açısından Müzik ve Kadın: Dünyada ve Türkiye'de Kadın Müzisyenler ve Cinsiyete Dayalı Ayrımcılık. *2*(65), 739-790.

NEHİR, N. (2021). *ARŞİV BELGELERİ IŞIĞINDA OSMANLI'DA KADIN*. Ankara: İksad Yayınevi.

OSMANOĞLU, A. (1986). *BABAM SULTAN ABDÜLHAMİD (HATIRALARIM)* (3 b.). Ankara: Selçuk Yayınları.

ÖZBAY, F. (2019). *RADYO YAYINLARI VE HALKEVLERİNDE TÜRK MÜZİK DEVRİMİNİN SONUÇLARI: 1926-1950 YILLARI ÖRNEĞİ*. Müzik Eğitimi Bilim Dalı. Edirne: T.C. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı.

ÖZBUDUN, S., & ŞAFAK, B. (2005). *ANTROPOLOJİ: KURAMLAR/KURAMCILAR*. Ankara: Dipnot Yayınları.

ÖZCAN, N. (2007). OSMANLILAR. *İslam Ansiklopedisi, 33*, 574-580. Aralık 5, 2023 tarihinde İslam Ansiklopedisi. adresinden alındı

ÖZDEN, E. (2019). *OSMANLI DEVLETİ'NİN KONSERVATUVARU DARÜLELHAN (Arşiv Belgeleriyle)* (1 b.). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

ÖZKİŞİ, Z. G. (2009). *TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA TÜRKİYE'DE KADIN BESTECİLER: TANZİMAT'TAN GÜNÜMÜZE OSMANLI İMPARATORLUĞU VE TÜRKYE CUMHURİYETİ'NDE KADIN BESTECİLER VE YAPITLARI.* Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı. İstanbul: T.C. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü .

ÖZMUTLU, G. (2014, Aralık). HAREM CARİYELERİNİN MUSİKİ VE SEYİRLİK OYUNLARDAKİ EĞİTİMLERİ (1677-1687). *Belleten*, 1034-1074.

ÖZTÜRK, Y., & BEŞİROĞLU, Ş. (2009, Aralık). VİYOLONSELİN TÜRK MAKAM MÜZİĞİNE GİRİŞİ VE TANBURİ CEMİL BEY. *İTÜ Dergisi*, s. 31-40.

PEHLİVAN, P. V. (2017). TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA KURAMSAL YAKLAŞIMLAR: BİR LİTERATÜR TARAMASI. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* , 497-521.

SADAK, M. (1992, Aralık 20). ÖLÜMÜNÜN 10. YILDÖNÜMÜNDE MUHİTTİN SADAK KENDİNİ ANLATIYOR. (G. AKÇURA, Dü.) *Cumhuriyet Dergisi*(352), 16-17.

SAKAR, M. H. (2007). ÖZLEM TEKİN ÖRNEĞİNDE ROCK MÜZİKTE KADIN TOPLUMSAL CİNSİYET, ETNİSİTE, HEGEMONYA . *T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Bölümü (Yayımlanmamış Doktora Tezi)*.

SARAÇ, S. (2013). TOPLUMSAL CİNSİYET. G. G. Lerzan Gültekin (Dü.) içinde, *TOPLUMSAL CİNSİYET VE YANSIMALARI* (s. 27-32). Ankara: Atılım Üniversitesi Yayınları.

SEVER, D. Ç. (2013). Hukuk ve Kadın. U. B. Gökşen Aras içinde, *TOPLUMSAL CİNSİYET VE YANSIMALARI* (s. 34-49). Ankara: Atılım Üniversitesi Yayınları.

ŞAHİN, M., & DUMAN, R. (2008, Bahar/Güz). CUMHURİYETİN YAPILANMA SÜRECİNDE MÜZİK EĞİTİMİ. *Çağdaş Türkiye Tarih Araştırmaları Dergisi, 7*(16-17), s. 259-272.

ŞİMŞEK, D. (2021, Şubat 12). *İstanbul Belediye Konservatuvarı.* Atatürk Ansiklopedisi : https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/istanbul-belediye-konservatuvari/ adresinden alındı

ŞİMŞEK, D. Ç. (2018, Kasım). MÜZİK İNKILABINDA BİR UYGULAMA; MUSİKİ MUALLİM MEKTEBİ'NDEN ANKARA DEVLET KONSERVATUARI'NA. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6*(82), s. 241-251.

TAŞ, G. (2016). FEMİNİZM ÜZERİNE GENEL BİR DEĞERLENDİRME: KAVRAMSAL ANALİZİ, TARİHSEL SÜREÇLERİ VE DÖNÜŞÜMLERİ. *The Academic Elegance,* 163-175.

TAŞDELEN, D., DOĞRUSÖZ, N., & ERGUN, A. (2021, 12 8). ÇALKANTILI BİR DÖNEMİN KÜLTÜR SAHNESİ OLARAK DARÜLEHAN: GELENEĞİN YENİDEN TANIMLANMASI. *Türkiyat Mecmuası- Journal of Turkology, 31*(2), s. 819-849. doi:https://doi.org/10.26650/iuturkiyat.898297

TAŞDELEN, M. M. (2019). OSMANLI'DA MUSİKİ SANATI. *T.C. Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü*.

TELLİOĞLU, İ. (2016). İSLAM ÖNCESİ TÜRK TOPLUMUNDA KADININ KONUMU ÜZERİNE. *A.Ü. Yürkiyat Araştırmaları Enstitü Dergisi*(55), s. 209-224.

TOKER, H. (2013). SULTAN ABDÜLAZİZ'İN MÜZİSYEN KİŞİĞİYLE İLGİLİ iNGİLTERE'DE YAYINLANMIŞ BİR MAKALE "SULTAN AND HIS MUSIC". *Milli Saraylar Dergisi, 10,* s. 165-171. https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/31109183/012_Hikmet_Toker_%2816 4-171%29-libre.pdf?1392246390=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DSultan_Abdulaziz_Hakkinda_Ingiltere

de_Ya.pdf&Expires=1700651171&Signature=Zi41YaNlfW6XvXIb6-o6W-HOfpIS4qK adresinden alındı

TOKER, H. (2016). *SULTAN ABDÜLAZİZ DEVRİNDE SARAYDA MUSIKİ.* İstanbul: TBMM Milli Saraylar Yayını.

TUNÇAY, G. P. (2019). *Neşriyat-ı Musıki:Osmanlı Müziğini Okumak Seti-2 Cilt Takım.* İstanbul: Vakıf Bank Kültür Yayınları .

TURAN, A. (tarih yok). İki Sanatçının Mutlu İzdivaçı. *SANAT DÜNYASI* . İstanbul, Türkiye. Aralık 10, 2023 tarihinde https://openaccess.hacettepe.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11655/7331/2019_05_17_15_03_48.pdf?sequence=1&isAllowed=y adresinden alındı

UÇAN, L. (2019). *SON HALİFE ABDÜLMECİD EFENDİ'NİN HAYATI - ŞEHZÂDELİK, VELİAHTLIK ve HALİFELİK YILLARI-*. Doktora Tezi, T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı Genel Türk Tarihi Bilim Dalı, İstanbul.

UĞURLU, N. S. (2003). CİNSİYETÇİLİK: KADINLARA VE ERKEKLERE İLİŞKİN TUTUMLAR VE ÇELİŞİK DUYGULU CİNSİYETÇİLİK KURAMI. *Türk Psikoloji Yazıları*, 1-20.

ULUBAŞOĞLU, M. (2020). *TÜRKİYE'DE DEĞİŞEN KÜLTÜREL VE SOSYAL KİMLİKLERİ BAĞLAMINDA KADIN MÜZİSYENLER.* Müzik Anasanat Dalı. Kayseri: T.C. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

ULUÇAY, M. (2011). *PADİŞAHLARIN KADINLARI VE KIZLARI.* İstanbul: Ötüken.

ULUOCAK, G. P., & Işıl BULUT. (2011). AİLE TERAPİLERİNİN FEMİNİST BİR AÇIDAN İNCELENMESİ. *Aile ve Toplum Eğitim, Kültür ve Araştırma Dergisi*, 9-24.

UZUNÇARŞILI, İ. H. (1977). OSMANLILAR ZAMANINDA SARAYLARDA MUSİKİ HAYATI. *Belleten, 41*(161), 79-114. Retrieved from

https://dergipark.org.tr/tr/pub/ttkbelleten/issue/72245/1165296 adresinden alındı

YEDİG, S. (2018, Nisan 1). *Feyha Talay/ Salle Pleyel Sahnesindeki Çellist*. (S. YEDİG, Editör) Müzik Söyleşileri: https://muziksoylesileri.net/ceviri-ve-derlemeler/feyha-talay-salle-pleyel-sahnesindeki-cellist/#prettyPhoto adresinden alındı

YEDİG, S. (2019, Ekim 1). *Feyha Talay/ Alaturkacının Alafranga Çakamayacağını İddia Edenlere Aksini İspatladım*. (S. YEDİG, Editör) Müzik Söyleşileri: https://muziksoylesileri.net/arsivlerden/feyha-talay-alaturkacinin-alafranga-calamayacagini-iddia-edenlere-aksini-ispatladim/#prettyPhoto adresinden alındı

YILDIRIM, A., & ŞİMŞEK, H. (2018). *SOSYAL BİLİMLERDE NİTEL ARAŞTIRMA YÖNTEMLERİ* (11 b.). İstanbul: Seçkin Yayıncılık San. ve Tic. A.Ş.

YURTSEVEN, G. (2018). *TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NDE MÜZİK KURUMLAŞMASI VE KÜLTÜREL KİMLİK DEĞİŞİMİ.* Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı. İstanbul: T.C. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

YÜKSEL, A. (1996). MERZİFON HALKEVİ VE TAŞAN DERGİSİ. *Kebikeç*(3), s. 169-188.

EKLER

EK 1.ÖĞRENCİNİN AKADEMİK ÖZGEÇMİŞİ

Kişisel Bilgiler			
Adı ve Soyadı	İrem KINACI		
E-postası/Web Sayfası			
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce		
Uzmanlık Alanı	Müzik Eğitimi		
Öğrenim Bilgileri			
	Üniversite	Bölüm	Yıl
Lisans	Dokuz Eylül Üniversitesi	Müzik Öğretmenliği	2018
Tez Başlığı	Osmanlı İmparatorluğu'ndan Erken Cumhuriyet Dönemine Kadın Viyolonselciler Ve Viyolonsel Eğitimi		
Tez Danışmanı	Prof. Dr. Mümtaz Hakan SAKAR		
Akademik Eserler (Makale, kitap, kitap bölümü, bildiri, poster, sergi, konser vb. eserlerden kaynakça yazım kurallarına göre en fazla 10 eser yazılmalıdır.) Tezden üretilen yayınlar * ile işaretlenmelidir.			
Alanıyla İlgili Bilimsel Kuruluşlara Üyelikler			
Alanıyla İlgili Aldığı Ödüller			

