

## İstanbul'un kadınları ve müzikal kimlikleri

Şefika Şehvar BEŞİROĞLU

İTÜ, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, Maçka Yerleşkesi, Maçka, İstanbul

### Özet

*Etnomüzikolojide, kimlik ve cinsiyet üzerine yapılan çalışmalar, 1970'lerden sonra feminist hareket ve antropolojideki gelişmelerden dolayı sağlanan etkiyle, toplumdaki kimlik ve cinsiyet ayrımının kültürel olarak yapılanmış düşüncelerine ve bunun müzikal davranış ile arasındaki bağlantıların araştırılmasına daha çok dikkat çekmiştir. Dünya müziklerinin kültürel ve disiplinlerarası bir anlayışla değerlendirilmesi, "Etnomüzikoloji"nin yaygınlaşmaya başlaması ile birlikte gelişerek müziğin farklı alanlarını ilgilendiren çalışmaların ilgi görmesi ile de dünya müzik kültürleri içinde yeni başlıklar olarak "müzik ve kimlik", "müzik ve toplumsal cinsiyet" özellikle de "müzik ve kadın" konularını popüler bir hale getirmiştir. Osmanlı dönemi ve Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde musiki hayatı içinde kadının rolünü belirleyen çalışmalar da bu çerçevede, yeni bir araştırma alanı olarak önem kazanmaya başlamıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nda müzik, özellikle destek olan padişahlar zamanında canlılık göstermiş, bazı padişahlar müzikten hoşlanmadıkları için saray içindeki toplantılarda fasıllara rağbet edilmemiş ve müzik hareketlerinde duraksamalar olmuştur. Osmanlı kültür hayatında müzik faaliyetleri sarayın dışında hiç bir zaman duraksama göstermeden devam etmiştir. Özellikle sultan efendilerin, paşaların, vezirlerin ve devlet ileri gelenlerinin saray, konak ve yalılarında müzik hiç eksik olmamıştır. Elimizdeki yazılı kaynaklar açısından Osmanlı'da harem ve hanım müzisyenlerle ilgili detaylı bilgilerin olmaması, özellikle o dönemdeki icracı ve bestekârların isimlerini tespit etmeye büyük bir güçlük yaratmaktadır. Bu kaynakların hemen hemen tamamının bir erkek bakışı ile erkek egemen bir toplum içinde yazıldığını düşünürsek; bu noktada Fatmagül Berktaş'ın belirttiği "Kadın Tarihi" bakışının konu ile nasıl örtüşmesi gerektiği ve "Hangi İnsan?" sorusuna çok net cevaplar bulunması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. "Feminist tarihçilik" anlayışı içinde konuya bakmak, bu konunun değerlendirilmesinde ve detaylı olarak incelenmesinde önemli bir yaklaşım olarak karşımızda durmaktadır.*

**Anahtar Kelimeler:** Etnomüzikoloji, toplumsal cinsiyet, müzik ve kadın, İstanbul, Osmanlı'da kadın müzisyen kimliği.

\*Yazışmaların yapılacağı yazar: Şefika Şehvar BEŞİROĞLU. besir@itu.edu.tr; Tel: (212) 293 13 00, dahili: 2795. Makale metni 21.09.2006 tarihinde dergiye ulaşılmış, 24.09.2006 tarihinde basım kararı alınmıştır. Makale ile ilgili tartışmalar 31.07.2007 tarihine kadar dergiye gönderilmelidir.

## The women of Istanbul and their musical identities

### Extended abstract

*Gender, the cultural structuring and variability that is based on common sense and biological differences, are the stable physical features that enable us to distinguish male and female individuals. The word gender can be defined as an interpretation of male and female sexes in a social structure or it combines a principle of social organization and a set of ideas, is in fact culturally constructed and variable. Related to this, gender is one of the most important concepts determining men and women's musical identities and roles in social and cultural life. In many societies, these sexual categories link up with other symbolic dualisms, creating conceptual clusters (male/female, nature/culture, public/domestic, etc.) that provide a framework for gender identity. After the 1970s, gender studies were started through the leadership of feminist scientists and popularized by female academicians. Musical activities of men have been studied until 1980s showing "a male-centered music making and history" (Koskoff, 1989). When looking at women related studies, differences occur in their methodologies. If women live in a male dominated society and culture, and if there are some restrictions, and if the worlds of women and men have been lived separately in a society; both of these sexes naturally have different and independent cultures and musical conceptions. Today, in Turkey, there are very few studies on women musicians and the musical role of women in various areas such as wedding ceremonies, musical entertainment, and funeral lamentations that take place in urban or rural cultural settings, and women's musical activities during Ottoman times in the palace and the cities. This literature is not as rich as western sources. Some of these studies are based on fieldwork while others are based on historical investigation. Even though bibliographic sources focusing on the participation of women in the establishment of Ottoman musical traditions are limited, a number are available. These sources try to establish some references that would help us understand the role of women in Ottoman musical traditions. Until the 17<sup>th</sup> century Ottoman artists traveled extensively within neighboring cultures providing mutual cultural exchange among different societies. Historical records indicate that Ottoman music assumed its "Ottoman" character after the 17<sup>th</sup> century. Miniatures produced in cultural centers such as Baghdat, Herat, Isfahan, Shi-*

*raz, Tebriz, Semarkand, Bukhara, Horasan, Edirne, Bursa and Istanbul provide valuable visual information about the important role women played in the arts, especially in music. From the beginning of the Empire, music was an important aspect of social and cultural life. The contribution of women to Ottoman music became an integral part of community social life and became incorporated into the traditions of the society which were as strong among the people who lived in cities as it was in the court of the Sultan. While men received their music education in the Enderun (educational institution within the palace), "Women's Quarters"- Harem provided equally good music education for women. In addition, they were sent out to the homes of the best available instructors of the time for their musical training. Women of the palace received good music education either in the Harem or from teachers outside, formed ensembles and contributed to the joyful celebrations of different occasions. By educating young women of the elite outside the palace, they also played an important role in the development of urban music in the Ottoman Empire. In Ottoman society, the participation of women in music was not limited to the palace. Well to do families, high-ranking bureaucrats and others of the educated class enjoyed musical performances in their residences. However, until the 19<sup>th</sup> century, public entertainment was not common and "going out" to such facilities was not considered "proper". Most entertainment took place in homes, and women involved in these musical activities were praised for their talents. It was especially important for a bridal candidate to be proficient in music to convey the message that she would be able to entertain her future husband. While sources about women musicians of the Empire are limited, available material clearly indicates that they were abundant; they established institutions which provided music education to many women. The activity of women in the musical world of the Empire enabled them to make important contributions to musical culture. Women's involvement in Ottoman music and their interest and participation in western music from the beginning of the 19<sup>th</sup> century played an important part in establishing a permanent place in music for women in the Turkish Republic. Today there are numerous women composers and performers employed by private or state-supported Turkish and western orchestras, choirs and other ensembles.*

**Keywords:** Ethnomusicology, gender, women and music, Istanbul, musical identity of Ottoman women.

## **Giriş**

Dünya müziklerinin kültürel ve disiplinlerarası bir anlayışla değerlendirilmesi, Etnomüzikoloji'nin yaygınlaşmaya başlaması ile birlikte gelişerek müziğin farklı alanlarını ilgilendiren çalışmalar ile de dünya müzik kültürleri içinde yeni başlıklar olarak "müzik ve kimlik", "müzik ve toplumsal cinsiyet" özellikle de "müzik ve kadın" konularını, popüler bir hale getirmiştir. Etnomüzikolojide kimlik ve cinsiyet üzerine yapılan çalışmalar, 1970'lerden sonra feminist hareket ve antropolojideki gelişmelerin etkisiyle, toplumdaki kimlik, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımının kültürel olarak yapılanmış düşünceler ve müzikal davranış arasındaki bağlantıların araştırılmasına daha çok dikkat çekmiştir. Bu sayede etnomüzikologlar, kimlik çalışmaları, cinsiyet çalışmaları, kadın çalışmaları ve kültürel çalışmalardan faydalanarak, kadın ve erkek kimliklerinin kültürel ve müzikal olarak çeşitli şekillerde yapılandığını görmüşlerdir. Bu noktada, müziğin görünürde doğal olan farklılıklarını esas alan düşünce ile birlikte, yeni tartışmalar, müzik ürünleri ve davranışın toplumsal sistemde süregelen cinsel ayrımlarla ilişkisini ortaya koyacak şekilde gelişmiştir. Literatürde tespit edilen ve geniş bir repertuarı kapsayan, kadınlar tarafından icra edilen müzik türleri göz önüne alındığında, kadınların müzikal aktivitelerini açıklayan çalışmaların eksiklikleri açıkça karşımıza çıkmaktadır. Çünkü farklı kültürlerdeki kadın müzikleri üzerine çalışmalar yapan kişiler, genelde koleksiyonların ve tarihsel kuralların gözden geçirilmesi metodolojisi üzerinde durmuşlardır. Etnomüzikoloji alanının ilk dönemde, özellikle Amerika'da pek çok öncüsü kadın olduğu halde, erkeklerden farklı olarak, kadınların müzikle ilgili ifadesine (müzikal anlatımına, yorumuna) çok az ilgi gösterilmesi ve feminist akıma kadar kadınlar ile ilgili çalışmaların azlığı, bu alanda da erkeklerin belirlediği yaklaşım ve metotların baskın rolünden dolayıdır.

Cinsiyet üzerine çalışmaların ve tartışmaların odağını, "kadın" sınıflandırmasının yanı sıra "biyolojik cinsiyet" ve "toplumsal cinsiyet" kavramları arasındaki ilişkiler üzerine kuramsal düşünceler oluşturmaktadır. Toplumsal cinsiyet doğal, sağduyuya ve biyolojik farklılıklara dayanan

düşünceleri ve temel ilkeleri kapsar ve aslında kültürel olarak yapılandırılmış olduğundan değişkendir. Toplumsal cinsiyetin, sosyal alan içinde özel/kamusal veya doğa/kültür-uygarlık, bencillik/sosyal menfaat şeklinde ikili karşıtlığa dayalı kurgulanışları, cinsiyet çalışmalarının ve tartışmalarının ana fikrini oluşturmaktadır. Müzikal davranış hakkındaki özel/kamusal alanlar ve dişi/erkek karşıt düşünceleri, tamamlayıcı müzikal ilgi alanı veya ayrı varoluşu belgeleyen birçok çalışmayı da üretmiştir.

Osmanlı-Türk Musiki hayatı içinde kadının konumunu ve kimliğini belirlemeye çalışan çalışmalara günümüz literatüründe münferit birkaç çalışma haricinde rastlanmadığından, bu çalışmada Osmanlı kadınının kimliğini, sanat tarihi, mimarlık, edebiyat ve sosyal yaşam alanlarında değerlendiren farklı çalışmalardan yararlanarak incelemeye ve değerlendirilmeye giden bir yöntem oluşturulması hedeflenmiştir.

## **Osmanlı İstanbul'unda kadınlar ve müzik**

Osmanlı'da yaşamış kadın şairleri değerlendiren çalışmasında *Kemal Sılay*, Osmanlı kadın kimliği ile ilgili olarak şu açıklamayı getirmektedir:

*"Bir kadının, erkek şair tarafından yapılandırılmış olup doğallıkla onun bilgilerini, onun sözcüklerini, onun düşünce, inanç ve arzularını yansıtan bir geleneğin içinde şiir yazmaya girişmesi nasıl olanaklı oluyordu?"* (Sılay, 2000).

Bu değerlendirmeden yola çıkılarak, Osmanlı toplumunun ataerkil yapısı içinde, sosyal yaşamın erkek egemen yapılanmasının, Osmanlı sanatlarında da erkek egemen yapılanmayı getirdiği fikri kanıtlanmaktadır. Bütün sanat alanlarındaki erkek egemenliği müzik için de geçerli olduğundan, biz de aynı soruyu müzik alanı için sorabiliriz:

*"Bir kadının, erkek müzisyenler tarafından yapılandırılmış olup doğallıkla onun bilgilerini, onun sözcüklerini, onun düşünce, inanç ve arzularını yansıtan bir geleneğin içinde müzik yazmaya ve icra etmeye girişmesi nasıl olanaklı oluyordu?"*

Aslında bu örneklendirmeleri, Osmanlı kadınının şehir merkezli yaşam içerisinde kendine çizdiği sanatsal kimlik ile karşılaştırdığımızda, Osmanlı sanatlarının her biri için sorulacak bir soru kalıbı olarak çoğaltmamamız mümkün olacaktır. Bu sebeple de Osmanlı–Türk Musikisi içinde kadını “*müzik ve kimlik*”, “*müzikte cinsiyet*” ve özellikle de “*müzik ve kadın*” başlıkları altında incelerken, batı toplumlarında şekillenmiş olan metodolojileri alarak, tümüyle farklı bir sosyal yapılanma içinde gelişmiş olan “kadının müzikal kimliği”nin değerlendirilmesi ne kadar bilimsel olacaktır? Sorusunu da bu araştırmayı yaparken sormamız gereklidir ki; değerlendirmelerimiz bu temel soru üzerine şekillenebilsin.

Osmanlı–Türk musikisinin temel kaynaklarını incelediğimizde, bu kaynaklar genelde Osmanlı müziğinin şehirlerde icra edilen tarzını anlatmaktadır ve bu kaynaklardan elde edilen bilgiler doğrultusunda kadının müzikal kimliğinin önemi, Osmanlı saray ve şehir hayatı içinde görsel ve yazılı belgelerle tespit edilebilmektedir. Bu kaynaklardaki veriler-her ne kadar kadın ve kadının müzikal kimliği üzerinde durulmasa da ile kadının Osmanlı–Türk Müziği içindeki rolünü ve müzikal kimliğini belirlemek mümkün olabilmektedir. Osmanlı dönemi müzik hayatı içinde, kadının müzikal rolünü belirleyen ve araştırmacılara ışık tutan kaynakların başında yazılı ve tasviri belgeler gelmektedir. Bu belgeler arasında görsel malzeme sağlayan başlıca tasviri kaynaklar, Osmanlı'nın ilk döneminden 19.yy'a kadar “*minyatürler*”, “*litograflar*”, “*gravürler*” ile 17.yy Çarşı Ressamları'nın<sup>1</sup> tasvirleri ve bilhassa son döneme ait “*resim*”, “*fotoğraf*” ve “*kartpostallar*”dır.

17.yüzyıla kadar Osmanlı İmparatorluğu'nun çevre kültürlerle olan beraberliğinden dolayı, sanatçıların gezgin bir nitelik taşıdığı ve bu niteliğin özellikle Osmanlı, İran, Kuzey Hint ve Türkistan saraylarında ve haremelerinde birbirine çok yakın kültür anlayışları yarattığı bilinmek-

tedir. Bu kültürlerin birbirlerinden etkilendiği göz önünde tutulursa; Bağdat, Herat, İsfahan, Şiraz, Tebriz, Semerkant, Buhara, Horasan, Delhi gibi kültür merkezlerinde yapılmış minyatürler, özellikle müzik kültürünü ve kadınların müzik icrasını tespitinde çok önem taşıyan tasviri belgelerdir. Osmanlı'nın İstanbul'u fethetmesi ile makam musikisine öncülük yapmış olan bu doğu başkentleri üstlendikleri görevleri İstanbul'a devretmişler ve İstanbul'un doğudan ve batıdan gelen musikicilerin bulunduğu yeni bir kültür ve merkezi olmasını sağlamışlardır.

Bülent Aksoy “Ortadoğu Klasik Musikisinin Bir Merkezi İstanbul” adlı makalesinde İstanbul'un kültürün ve siyasetin merkezi haline dönüşmesi ile ilgili olarak şu yorumu yapmaktadır:

“Azerbaycan'ın, Maveraiünehir'in ve Anadolu'nun çeşitli sanat merkezlerinde yaşayan musikiciler bu kuruluş süreci içinde İstanbul'a geldiler. Bu sanatçıların İstanbul'a getirdikleri musikinin Timurlu ve Safevi saraylarında saygı gören, ama orta doğunun geniş bir coğrafyasında yaşayan musiki geleneğinin bir parçası olduğu tahmin edilebilir. Bu musikinin örneklerinin büyük bir bölümü Farsça, bir bölümü de Arapça güfteli eserlerden meydana geliyordu. İcracıları da İran'dan, Mısır'dan, Anadolu'dan gelen ve geniş bir coğrafya üzerindeki çeşitli saraylarda faaliyet göstermiş sanatçılardı. Bu musiki akımı Osmanlı geleneğinin kuruluş sürecinde uzun zaman sürmüştür. Öte yandan Osmanlı padişahları fethettikleri ülkelerin musikicilerini İstanbul'a götürüyorlardı. Örneğin Yavuz Sultan Selim, İran seferinden dönerken Tebriz'den birçok musikiciyi İstanbul'a getirmiş, onları Enderun'a almıştır. Musiki repertuarında, “Acemler”, “Araplar”, “Hintliler” ortak adları ile anılan bir takım eserler vardır. Gerçek bestecileri bilinmeyen bu eserlerin makam musikisi geleneğinin yaşadığı çevre ülkelerden İstanbul'a ulaştırılan musiki ürünleri olduğu tahmin ediliyor.” (Aksoy, 1999).

Bülent Aksoy'un bahsettiği bu eserler, Kantemiroğlu'nun 17.yüzyılın sonunda kendine özgü yarattığı müzik yazısı ile 350 saz eserini tespit ettiği ve Osmanlı müziği teorisini de an-

<sup>1</sup> Çarşı Ressamı: Çarşıda dükkânları olan müşterilerinin ismarladığı konularda resimler yapan, profesyonel halk ressamıdır.

lattığı, "*Kitabu İlmi'l- Musiki Ala Vecchi'l Hurufat*" (Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı) adlı eserinde bulunmaktadır. Bu eserler 15.,16. ve 17. yüzyılda Timur Sarayı ve devamı ile Kuzey Hindistan (Mughal) sarayında yaşamış bestecilerin Osmanlı İmparatorluğu'na geldiği dönemlerde bıraktıkları repertuara ait eserlerdir (Kantemiroğlu, 2000).



Şekil 1

Elimizde bulunan tasviri kaynakları değerlendirdiğimizde 14.yy öncesine ait olan veriler genelde doğu saraylarında kullanılmış kap, sürahi, tabak, silah kını gibi işlevsel malzeme üzerine yapılmış görsel malzemedir. Örnek olarak verilen resimde de gördüğümüz gibi bakır bir kap üzerindeki resimlemede çeng<sup>2</sup> çalan bir hanım görülmektedir (Şekil 1).



Şekil 2

Minyatür olarak ilk veriler ise 14. yüzyıla aittir ve yine doğu saraylarında yapılmıştır. Bu örneklerle, Osmanlı'nın ilk döneminde bu saraylardan

<sup>2</sup> Dikey olarak tutulup çalınan telli bir çalgı.

müzikal ve kültürel olarak ne şekilde etkilendiğini hem görsel, hem de yazılı olarak tespit etmek mümkün olmaktadır ve bu kültürel coğrafya 15. yüzyılda Çin sınırından, İstanbul'a kadar uzanan benzer bir yapılanma içindedir.

Tespit edilen kadın müzisyenlerin bulunduğu ilk minyatür M.S. 1341'de Şiraz'da yazılmış bir *Şahname'nin* minyatürleri arasındadır ve sultanın huzurunda düzenlenen bir eğlence sahnesinde kadın ve erkek müzisyenlerin bir arada olması da dikkat çekicidir ki bu konu üzerinde de araştırmalarımız sonucunda hiçbir tespit bulunmadığı saptanmıştır<sup>3</sup>. Bu minyatürdeki müzisyenler arasında bulunan iki kadın müzisyen çeng ve def<sup>4</sup> çalmaktadır (Şekil 2). Yine 14.yy. Türkmen sarayı haremindeki bir düğün sahnesinde ney<sup>5</sup> ve def çalan hanım müzisyenler raks eden diğer bir hanıma eşlik etmektedirler (Şekil 3).



Şekil 3

15.yy da *Timur* sarayındaki bir eğlence sahnesinde ise, *Timur* için düzenlenen eğlencede çarpapa<sup>6</sup> çalan bir rakkaseye yine kadın ve erkek müzisyenler birlikte eşlik etmekte ve bu kadın müzisyenler kanun<sup>7</sup> ve def çalmaktadır (Şekil 4).

<sup>3</sup> Bu konu ile ilgili olarak kadının ortak müzikal kültür paylaşımını ortaya koymaya yönelik detaylı bir çalışmamız devam etmektedir.

<sup>4</sup> Daire şeklinde bir kasağa deri gerilip, kasağın etrafına ziller takılan, vurmali bir çalgı.

<sup>5</sup> Kamıştan yapılan üfleli bir çalgı.

<sup>6</sup> Dans eden kadınların iki ellerinde çaldıkları madeni üzerinde ziller olan vurmali çalgı.

<sup>7</sup> Yatay olarak diz üstüne konularak çalınan telli bir çalgı





Şekil 4

İstanbul'da Osmanlı sarayı haremünde de aynı dönemde Osmanlı müziğine hizmetleri geçmiş çok ünlü bestekâr, hanende ve sazendeler hocalık yapmışlar ve öğrencilerini çok nitelikli bir şekilde yetiştirmişlerdir. Osmanlıdaki görsel kaynaklarda da bu minyatürlere benzer sahneleri görmek mümkündür. 15.yy. *Fatih* dönemine ait bu minyatürde de *çeng* ve *def* çalan kadınlar, erkeklerle birlikte müzik icra etmektedirler (Şekil 5). *Fatih Sultan Mehmet* zamanında yaşayan *Tursun Bey*, *Fatih*'in çocuklarının sünnet düğünü anlatırken, cariye muganniyelerden ve çaldıkları sazlardan şöyle bahsetmiştir:

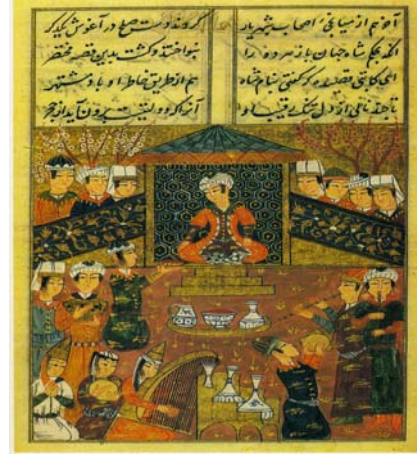
"*Ud*<sup>8</sup> u *şestâr*<sup>9</sup> ve *tanbur* u *barbut*<sup>10</sup> u *nây*, *kanun-ı padişahî* üzere taraf taraf *efgane* başladı ve *bölük bölük muganniye*<sup>11</sup> cariyeler *çenge çeng urdılar*" (Aksoy, 1999).

<sup>8</sup> Oval gövdeli kısa saplı tellerin gövdenin ve sapın üzerinden geçtiği çalgı

<sup>9</sup> Oval gövdeli uzun saplı tellerin gövdenin ve sapın üzerinden geçtiği çalgı

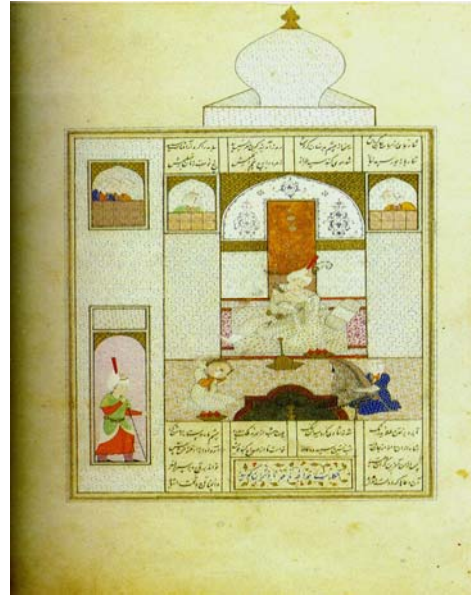
<sup>10</sup> Ud benzeri çalgı

<sup>11</sup> Şarkı söyleyen kadınlar



Şekil 5

16.yüzyıla ait minyatürlerde de benzer sahnelere rastlamak mümkündür ve belirttiğimiz önemli kültür merkezlerinde yapılmış minyatürler açısından *Nizami'nin Hamsa* adlı eseri dikkat çekicidir. Bu eser 1543 yılında Şiraz'da yazılmış ve resimlendirilmiştir. Minyatürlerinden birinin sahne düzeninde *Behram* beyaz odada sevgilisi ile oturmuş, *çeng* ve *def* çalan iki hanım müzisyeni dinlemektedir (Şekil 6).



Şekil 6

1544'de yapılan diğer bir kopyada ise *Leyla ile Mecnun* hikâyesinin minyatürleri arasında *Leyla* arkadaşları ile birlikteyken resimlenmiş bir sahnede arkadaşları *ud* ve *daire* çalmaktadırlar (Şekil 7).



Şekil 7

Doğu kültür merkezlerinde yapılmış minyatürlerde sıkça rastlanan sahne anlayışında, genelde kadınlar şarkı söylemekte, *çeng*, *kanun*,  *bendir*<sup>12</sup>, *daire*, *def*, *kopuz*<sup>13</sup>, *Horasan tanburu*<sup>14</sup>, *rebab*<sup>15</sup>, *kemançe*<sup>16</sup>, *ney* gibi çalgılar çalmakta ve ellerindeki *çarpara* ile dans etmektedir. Saray veya hane içindeki kadınların özel dersler ile bu çalgıları çalmayı, şarkı söylemeyi veya dans etmeyi öğrendikleri ve öğrendiklerini eğlence meclislerinde yine saray veya hane içinde uygulamaya geçirdiklerini bu sahneler üzerine yapılan incelemelerden tahmin edebilmek mümkündür. Bunların haricinde saraya ya da bir haneye mensup olmayan gezgin çalgıcılara ve dans eden *çengilere*<sup>17</sup> rastlanmaktadır ki bunlarla ilgili görsel ve yazılı kaynak bilgilerine daha sonra değinilecektir.

Osmanlı sarayında müzik eğitimi erkekler için Enderun'un *meşkhane*'nde devam ederken,

<sup>12</sup> Daire şeklinde bir kasağa deri gerilip çalınan vurmali bir çalgı.

<sup>13</sup> Armudi gövdeli, kısa saplı, tellerin gövdenin ve sapın üzerinden geçtiği çalgı.

<sup>14</sup> Yuvarlak gövdeli, uzun saplı, tellerin gövdenin ve sapın üzerinden geçtiği çalgı.

<sup>15</sup> Yuvarlak gövdeli, gövdesini yarısına kadar deri gerilmiş, kısa saplı tellerin gövdenin ve sapın üzerinden geçtiği çalgı.

<sup>16</sup> Yuvarlak gövdeli, uzun saplı, dikey olarak tutulup yay ile çalınan, telli bir çalgı.

<sup>17</sup> Dans eden kadınlar.

kadınlar için *Harem-i Hümayun*'un da ya da saray dışındaki konaklarda müzik hocalarının kendilerine ders vermesiyle devam etmiştir. Haremde Osmanlı müziğine hizmetleri geçmiş Enderun'un müzik hocaları ya da dönemin popüler bestekâr, hanende ve sazandeleri hocalık yapmışlardır. Bu müzik hocaları dersleri için belirli günlerde saraya ya da konaklara gelmişler, ders verdikleri cariyelere çalgı dersleri yanında sözlü formdaki eserleri usul vurarak meşk sistemine göre öğretmişler ve bu sayede öğrencilerini çok nitelikli bir şekilde yetiştirmişlerdir. Kadınlar için müzik eğitimi aldıkları *meşkhane*<sup>18</sup> onlara bir konservatuar ortamı yaratmış ve eğitimli musikişinaslar olarak Osmanlı kadınları sarayda ve şehirde, şehir musikisinde eğitimli olmanın verdiği rahatlık içerisinde daha etkili bir biçimde müzik ve raks ile uğraşmışlar ve müzikal bir kimlik geliştirebilmişler. Müzik konusunda eğitim alan kadınlar sadece gündelik hayatın bir parçası olarak müziği devam ettirmekle kalmamış, sazende ve bestekâr olarak haremde çalışmalarını devam ettirip hocalık düzeyine de çıkmışlardır. Sazendeler genellikle *Kalfalık*<sup>19</sup> payesine yükselmişler ve sarayın diğer hizmetlerinde de çalışmışlardır. Bunlara *Sazende Kalfalar* ve bunların başlarına da *Baş sazende* veya *Sazende başı* denmiştir.

17.yüzyılda Osmanlı sarayında bulunmuş Leh asıllı *Albert Bobowski (Ali Ufki)* sarayın Harem dairesindeki müzik faaliyetlerinden bahsederken sultanın düğününü şöyle anlatmaktadır:

*"Bir saat kadar bir zaman geçtikten sonra gelinin arkadaşları ile diğer yakınları çeşitli türden müzikler çalmaya başladılar. Bu gelinin erkeklerin de bulunduğu salondan ayrılacağına işareti idi ve odalarından çıkan kadınlar Sultanının odasına giderek onu tebrik ettiler ve sonra müzik ile tan yeri ağarana kadar eğlendiler."* (Behar, 1990).

<sup>18</sup> Meşk yapılan mekân

<sup>19</sup> Saray ve konaklarda, cariyeler için 16. yy'ın son yarısında kullanılmaya başlanmış bir terim olup, daha önceleri abla anlamına gelen "*bula*" kelimesinin yerini almıştır. Acemi cariyeler yetiştikten sonra, yükselirler ve "*kalfalık*" payesini alırlar.



Osmanlı'da kadının müzikal kimliğini tespit ettiğimiz görsel kaynaklar arasında bulunan yabancı gezginlerin çizimleri ve anlatımları bize daha önce bahsettiğimiz saray ve hane dışında bulunan gezgin ve profesyonel kadın müzisyen ve dansçıların şehir hayatı içindeki icralarını ve icra mekânlarını anlatmaktadır. Bu kaynaklarda kadının profesyonel müzikal ve dansçı kimliğinin dıştan bir bakış ile ortaya koyması açısından önemlidir.

1537 yılında Fransız Kralı I. François tarafından elçi yardımcısı olarak İstanbul'a gelen *Guillaume Postel* 1560 da basılan *Republique des Turcs* adlı eserinde İstanbul'da seyrettiği bir çengi takımını anlatmış ve bu takımda bulunan kadın icracıları tasvir etmiştir:

“Öteki eğlence çalgısı, tatlı sesi dolayısıyla pek yaygın olan harptir. (Çeng) Çalgı, altında tellerin bağlandığı, daha güzel ses vermesi için üstüne denton takılmayan yatay çubuğu ile büyükçe bir balıksırtını andırmaktadır. Çeng Singuin (Çingene) denilen kızlarca, gündelik ücret karşılığı çalınır, tıpkı saz şairleri için olduğu gibi. Kızlardan biri Çeng çalarken, öbürü yalnız bir yüzüne deri gerilmiş olan ve kenarından pirinçten ziller bulunan küçük bir def çalar. İki, üç kız kelimelerle anlatılamayacak güzellikteki kıvraklık hünerlerini gösterir, bu arada hepsi çeng eşliğinde şarkı söyler. Sonra havayı değiştirmek için yavaşça en büyük ve en güzel olanları ayağa kalkar, örtüsüyle sırmalı başlığını atarak, erkeklerin şapka gibi giydiği sarığına başına geçirerek aşk duygusunu hiçbir şey söylemeden sözsüz bir oyunla güçlü bir şekilde canlandırır. Arkadaşı iki bacağı arasında dik tuttuğu çengi çalarken, bir yandan da dizlerini yere vurarak ve benzeri hareketlerle ritim tutar.” (Aksoy, 1999) (Şekil 8).

Yine 16.yy seyyahlarından *Cane*, seyahatnamesinde Türk kadınları ve yaşayışlarından bahsederken müzikal hayatlarına da vurgu yapmıştır. Görsel olarak önemli olan kaynaklardan biri de, 1586 yılında tarihçi *Johannes Lewenklau*'nun Osmanlı toplumunda yaşayan kişileri mesleklerine göre resimlediği kitaptır. Bu kitapta, o dönemdeki müzisyen erkeklerle birlikte müzisyen,

çalıcı kadınlar da birlikte yer almaktadır (Lawenklau) (Şekil 9).



Şekil 8



Şekil 9

1639'da Fransız elçisi *Jean de la Haye* ile birlikte İstanbul'a gelip on yedi ay Türkiye'de kalan Fransız tüccar *Du Loir*, Türklerin yemek yerken musiki dinlediklerini kaydetmiş ve davetli olduğu bir yemeğin ardından, kadınların önce erkeklerce, sonra da sadece kadınlarca icra edilen musikiyi perde arkasından dinlediklerini anlatmıştır:

“Çengi denilen kadınlar Çeng çalarken, öteki kadınlar teknesi yuvarlak, sapı uzun bir çalgı olan "Rebab" ile bir vurmali saz olan daireyi çalip şarkı söylerler. Ortada da çalpara çalan rakkaseler dans ederler.” (Aksoy, 1999).

18.yy da Osmanlı da bulunmuş *D'ohsson* ise kadın eğlencelerinden ve kadın müzisyenlerden şöyle bahsetmektedir:

“Kadınların mesire yerlerindeki eğlencelere katıldıkları kaynaklarda en çok bahsedilen ko-



nulardır. Bu mesire yerleri *Kâğıthane* ve *Küçükşudur*. Çengiler çeng, daire, zil gibi çalgılar eşliğinde şarkı söyleyip dans edebilirler.” (D'ohsson, tarihsiz yayın).

Kadın müzisyenleri kadın gözü ile görmüş olan kadın seyyah *Julia Pardoe* da, kadınların gittikleri mesire yerlerinin başında gelen *Küçüksu*'yu benzer şekilde anlatmış ve kadın müzisyenlerin çeng, *santur*<sup>20</sup>, *kanun*, *ney*, *daire*, *tanbur*<sup>21</sup> gibi çalgıları çalmakta olduğunu gözlemlemiştir ki bu yüzyıla ait minyatürü de bunun görsel kanıtıdır (Şekil 10).



Şekil 10

Bu araştırmada gözlemlerden çıkan en dikkat çekici konulardan biri de, çalgıların cinsiyetlendirme konusudur ki özellikle hem anlatım, hem de görsel malzeme üzerinden yapılan değerlendirmede varılan tespit, Çeng çalgısını çalan kişilerin genellikle kadın olduğudur. Bu tespit yazılı kaynaklardan da şöyle bir destek almaktadır. 16. yüzyılda yaşamış ünlü tarihçi *Gelibolulu Mustafa Âli*, *Mevâ'idü'n Nefais fi Kavâ'idü'l Mecalis* (Görgü ve Toplum Kuralları Üzerinde Ziyafet Sofraları) adlı Osmanlı geleneği ve göreneklerinden de bahsettiği eserinde, çalgıları tanımlarken kimi çalgıları erkek çalgısı kimi çalgıları da dişi çalgılar olarak tanımlamıştır. Dişi çalgılar arasında *Çeng*, *Kemançe*, *Def* yer almaktadır. (Şeker, 1997). Bu tanımlama da

<sup>20</sup> Yatay olarak tutulan ve sopalar ile tellerine vurularak çalınan telli bir çalgı.

<sup>21</sup> Yuvarlak gövdeli, uzun saplı, tellerin gövdenin ve sapın üzerinden geçtiği çalgı.

Çengin dişi bir çalgı olduğu görüşünü güçlendirmektedir.

Ayrıca, 1700'lerde İstanbul'da bulunan Venedikli seyyah *Toderin* ise, kanun çalgısından hanımların çaldığı bir çalgı olarak bahsetmektedir (Aksoy, 1999) (Şekil 11).



Şekil 11

Osmanlı müzik geleneğinde raksın da çok önemli bir yeri olduğu ve hatta zaman zaman raksın müziği, müziğin raksı tamamlayıcı unsurlar olduğu bilinmektedir. Raks eden çengiler ve köçeklerin seyirlik oyunlarda önemli bir yeri vardı. Bu gösteriler, dramatik özellikleri olan gösterilerdi ve sanat değeri taşırlardı. Seyirlik oyunlarda yer alan raks eden kişilerin *Çengi*, *Köçek*, *Rakkas*, *Tavşan*, *Kasebaz* gibi isimleri vardı.



Şekil 12

Osmanlı'nın ilk dönemlerinde raks edenlere *Çengi* ismi verilirken, son dönemlerde hanım rakkaslara *Çengi* (Şekil 12), erkek rakkaslara *Köçek* (Şekil 13), özel bir kıyafetle farklı bir raks icra edenlere *Tavşan* (Şekil 14) adı verilmiştir. Cariye çengilerinin doğu ve Türk Saraylarındaki rakkaseliği çok eskiye dayanmaktadır. Köçekliğin ise, erkek meclisleri için zamanla çıktığı tahmin edilebilir.



Şekil 13

16.yy'da yazılan *Fetüvvetname* de seyirlik oyunlardan bahsederken "Kol" adı verilen teşkilatlardan oluştuğundan ve bu teşkilatların esnaf loncalarına bağlı olduklarından bahsedilmektedir. Bir Çengi Kolu, Kolbaşı, yardımcısı ve oniki oyuncusundan meydana gelmektedir ve bu çengilere dönemlerine göre bir nakkare, iki daire, çeng, kemençe, keman, lavta gibi çalgılar eşlik etmişlerdir.



Şekil 14

Çengi olmak isteyen genç kızlar ve mesleklerinde ustalaşmak isteyenler, Kolbaşının evinde musiki ve raks dersi almışlardır. Çengilerin İstanbul şehir kültürü içinde raks ettiği yerler düğünler, kına geceleri ve lohusaların "kırk hamamları" gibi kadın şenlik günleridir. Bu eğlencelere çağrıldıklarında Kolbaşı ve yardımcısı başlarına yaşmak sarıp, ayaklarına sarı çizmeler giyerek ve ellerinde mutlaka yelpazelerini alarak etkinliğe katılırlardı. Genç, güzel ve uzun saçlı olmaları tercih edilen çengilerin kıyafetlerinin dekolte olması tercih edilirdi ve raks sırasında, çalgı takımı çalmaya başlayınca, önde Kolbaşı, arkada yardımcısı ve arkada oniki

Çengi, ağır ağır ortaya çıkar, çalınan ağır ezgili terennümler eşliğinde meydanda dört kere devir yaparlardı. İlk bölümde genelde raks etmezlerdi. Daha sonraki bölümlerde Kolbaşı ve yardımcısı raksa katılmaz, meclisin önemli bir mevkiinde oturup, çengileri uzaktan izler ve yönlendirirlerdi. Son bölümde ise, genelde raks yoktu ve şarkı, türkü, gazel söylerlerdi. Yaklaşık iki yüz oyuncudan oluşan bu kolların içinde hokkabazlar, cambazlar, predebazlar ve ateşbazlar bulunduğu gibi köçekler ve çengilerde vardı ve raks ettikleri gibi dönemin çalgıları ile de oyuna eşlik ediyorlardı. Bu çalgılar arasında 19.yy'ın popüler çalgılarından darbuka<sup>22</sup> da vardı (Şekil 15).



Şekil 15

Çengiler ve köçekler gezginci nitelikleri ile şehir hayatı içinde genelde İstanbul'un hanlarının bulunduğu geniş meydanlara kurdukları çadırlarda, şenlik meydanlarında ya da düğünlerde raks ederlerdi.

Kadın müzisyenlerimize ait tespit edebildiğimiz en eski beste 17.yy'ın son yarısı 18.yy'ın başında *Kantemiroğlu* tarafından yazılmış olan *Kitab'ül İlmü'l Musiki alâ Vechü'l Hurufat* adlı eserde bulunan *Saba-i Reftar* olarak kaydedilmiş saba makamındaki peşevdir (Kantemiroğlu, 2000). Osmanlı padişahlarının içinde hem sanatçı olup hem de sanata en çok değer veren kişi *III. Selim'dir* (1761–1808). Onun zamanında Enderun konservatuar gibi eğitim yapan bir ku-

<sup>22</sup> Sermik gövde üzerine deir gerilerek çalınan vurmalı çalgı.

rum olma işlevini sürdürmüş ve çok değerli sanatçılar burada hocalık yapmışlardır. Aynı şekilde *Harem-i Hümayundaki* cariyeler de bu değerli hocalardan ders almışlardır. Bu dönemde kadın bestekâr olarak tespit edebildiğimiz diğer önemli bir isim ise, III. Selim'in de hocası olan *Dilhayat Kalfa*'dır. *Dilhayat Kalfa, III. Selim* zamanında haremde önemli besteci ve icracı müzisyenlerinden biriydi. Tanbur çalan *Dilhayat Kalfa*'nın *Evçârâ* makamındaki Peşrev ve Saz semaisi en meşhur eserleridir. 18.yy mecmualarından olan *Hekimbaşı Mecmuası*'nda, *Dilhayat* adına kayıtlı Rast ve Eviç makamlarında murabba beste ve Segâh makamında bir semai bulunmaktadır (Aksoy, 1999).



Şekil 16

19.yy'da I. Abdülhamit'in kızı *Esmâ Sultan*'ın (1778–1848) ve II. Mahmud'un kızı *Âdile Sultan*'ın saraylarında kızlardan kurulu bir ince saz takımı bulunmaktaydı. *Mısırlı Abbas Paşa, Abdülmecit*'in annesi *Bezmiâlem Valide Sultan*'a kadınlardan oluşan bir saz takımı hediye etmişti (Uluçay, 1992) (Şekil 16).

### Batılılaşan İstanbul'un kadınları ve müzik

19. yüzyılın başından itibaren Osmanlı sarayının kültürel açıdan da batı etkisi altında kalmaya başladığı söylenebilir. Bu etki müziğe de büyük ölçüde yansımıştır. II. Mahmud, *Mehterhaneyi* lâğv edip yerine, *Muzıkay-ı Hümayun*'u kurmuştur. Bu kurum batılı anlamda ilk bando ve orkestra olmuş, 1828'de İtalyan *Donizetti*'yi bu kurumun başına getirmesiyle bir okul işlevi de kazanmıştır. Saraya icra anlamında ilk defa pi-

yanonun<sup>23</sup> girişi ve hem sultan kızlarının hem de cariyelerin *piyano* dersi alışı, cariyelerden mütekip bir *fanfar*<sup>24</sup> orkestranın kurulması, bale heyetinin saraydaki faaliyetleri 19.yüzyılda *Abdülmecit* zamanında başlamıştır.

*Donizetti*'nin idaresinde olmak ve farklı sazları öğrenmek üzere ayrı ayrı İtalyan hocalar tutulduğu gibi, sarayda dans dersleriyle de meşgul olan kişiler de vardı. Kız bale heyeti tarafından Haremde verilecek temsillerin musiki kısmını yine kızların icra etmesi, yani hareme erkek musikicilerin girmemesi maksadı ile bir kadın *fanfar*'ı teşkil edilmişti (Sevengil,1970). *Harem-i Hümayun*' da 80 kızdan oluşan bu saray bandosunu *Tambur Majör* denilen bir kız idare ederdi. Bu da, Osmanlı sarayındaki batılı anlamda ilk kadın orkestra şefidir. Bandonun ön kısmında klarnet, *flüt* ve birinci boru takımı, ikinci ve üçüncü sırada ikinci boru takımı *trompetler, ziller ve davullar* olmak üzere sarayın merasim salonunda rutin olarak padişaha konser verilirdi (Aksoy, 1999).

Bazı şenliklerde de çalan *fanfar* takımı, aynı zamanda opera parçaları çalar, kız bale takımına eşlik ederdi. İskoç ve İspanyol dansları ile başka Avrupa danslarının yanısıra türlü oyunlar ve pantomimler yapılırdı. *Leyla Hanım*, fanfar takımından *La Traviata* operasından parçalar dinlediğini hatırlıyor (Aksoy, 1999). Dönemin en önemli besteci, icracı ve edebiyatçılarından olan *Leyla (Saz) Hanım*, sarayda ilk *piyano* derslerini alanlar arasındadır. Babası sarayda *Hekimbaşı* görevinde olduğu için eğitimini saray içinde görmüş, Fransızca, Rumca, Arapça ve Farsça öğrenmiştir. Padişah tarafından musikiye yaptığı çalışmalarından dolayı "Nişan"a layık görülen ve devrin çok ünlü bestekâr ve hocalarından önce batı musikisi daha sonra da Türk musikisi dersleri alan *Leyla Hanım*, hatıratında haremdeki müzik hayatından şöyle bahsetmektedir:

"Batı musikisi fanfarı ve orkestrası haftada iki, Osmanlı musikisi takımı haftada bir defa ders görürdü, bale dersleri için ayrı bir salon bu-

<sup>23</sup> Tuşlu bir çalgı.

<sup>24</sup> Bakır nefesli çalgıların oluşturduğu topluluk.

lunmaktaydı. Harem-i Hümayun kadınlar orkestrasının bir konserinde pantolon ceket giyen kızların saçları kısaydı ve hepsi başlarına fes giymişlerdi. Türk musikisi meşkleri sazendelerin arzularına bırakılan herhangi bir makamda başlar; önce o makamdan peşrev, beste çalınır, daha sonra kemençe taksime başlarken, sekiz on tane genç rakkase içeri girip söz takımının önüne dizilir, kemençenin Karcıgar makamına geçmesini bekler ve taksim bitmesi ile köçeklerin ilk parçası başlar, adımlar atılır, raks başlardı.” (Saz, 1974). Leyla Hanım'ın verdiği diğer bir malûmata göre de:

“Çırağan ve Dolmabahçe saraylarında selamlığa doğru altkat, müzika sınıfının çalışma yeri olarak ayrılmıştı. Öğretmenler erkekti. Müzikaya giren kalfa kadınlar başlarında uçları omuzlarından aşağı sarkıtılmış örtüler olduğu halde günlük esvapları ile gelirlerdi. Dans eden kızlar örtüsüzdü. Öğretmenleri meşkhaneye getiren haremağaları ile çalgı çalan ve dans eden kızların yanındaki hizmet cariyeleri, derste hazır bulunurlardı. Saraydaki küçük kızların da hiç gürültü etmemek şartı ile burada bulunup musikide kulak dolgunluğu kazanmalarına fırsat verilirdi.” (Saz, 1974).

Ayrıca, Kırım Savaşı'nın bitiminden sonra İstanbul'a gelip saray çevresindeki kadınlarla da dostluklar kuran İngiliz gezgin M.A. Walker, bu anlatımı destekleyen ikinci kişidir. O da Abdülmecit'in kızı Zeynep Sultan'ın sarayında erkek bandoculara özgü üniformalar giymiş trompet, korno, flüt, davul, zil, gibi bando çalgılarını çalan bir kadın topluluğundan bahsetmektedir (Aksoy, 1999).

Saray çevresinde bu gelişmeler olurken, toplumda özellikle İstanbul çevresinde halk arasında da batılı anlamda etkileşimler söz konusuydu. Cemal Ünlü, “Eski Kanto, Yeni Kanto” adlı yazısında batılılaşmaya şöyle değinmekte ve: “Türkler batılılaşma yolundaki ilk çabalarında içtendirler” diyerek yazısına şöyle devam etmektedir:

“Mühendishaneler ve bu kuruluşların başına getirilen yabancı uzmanlar ile hukuk alanında

kabul edilen Gülhane Bildirisi, bu iyi niyetli çabaların somut uzantısıydı. Askeri alandaki yeniden yapılanma, özellikle de Mehterhane'nin yerine kurulan Müzikay-ı Hümayun bu iyi niyetlerin sembolü oldu. İtalya'dan orkestra şefleri, öğretmenler getirildi. O güne kadar gözardı edilen batı notası öğrenildi. Kullanılan çalgıların profilinde önemli değişiklikler oldu. Saray fasıl heyetlerinin yerini fanfar orkestraları aldı. Bu alanda o kadar ileri gidildi ki belki de dünyada ilk ve tek kadın bandosu, Sultan Abdülmecid'in haremindedir kuruldu. Bunu Adile Sultan'ın saray orkestrası izledi. Ünlü besteciler İstanbul'a davet edildi. Medori, Negrini gibi opera sanatçıları, pek çok İtalyan, Fransız ve Alman oyuncu ve tiyatro topluluğu, F. Lizst gibi müzisyenler, Sarah Bernard gibi efsanevi oyuncular, sarayın ve İstanbul'un konuğu oldu. Bu canlı ve yoğun kültürel ortam, bir dizi zincirleme etkileşim gerçekleştirdi. Sahne sanatlarında ve müzik alanındaki yeniliklerin anası hem de hazırlayıcısı işte bu görgü ve izleme olanakları oldu” (Ünlü, 1998).

Seyirlik gösteri sanatlarından olan Karagöz ve Ortaoyunu geleneği bir sahne sanatı değildi. Tanzimat dönemi ile İstanbul'a resmi olarak gelen ve temsiller veren İtalyan opera, operet ve tiyatro toplulukları ile birlikte Osmanlı batılı anlamda sahne sanatları ile tanışma fırsatı buldu. Dolmabahçe ve Yıldız Saraylarına birer tiyatro sahnesi yapıldı; fakat bu sahneler sadece toplulukların temsilleri için kullanıldı ve sarayda resmi bir topluluk oluşturulmadı. İlk Osmanlı Tiyatro Topluluğu, 16 Mayıs 1870'de Güllü Agop (Şekil 17) tarafından oluşturuldu ve kendisine “Türkçe oyun oynama ayrıcalığı” verildi. Böylece diğer tiyatrolara “Türkçe oyun oynama yasağı” getirilmiş olduysa da, bu sayede Türk Operet akımı Dikran Çuhacıyan tarafından geliştirildi. Ayrıca İstanbul dışında Bursa'da, Ahmet Vefik Paşa tiyatro eylemi başlattı ve Orta oyunu toplulukları bu doğaçlama oyun geleneğini sahneye uyarlayarak tuluat tiyatrolarını yarattı.

Türk tiyatrosu, özellikle Ramazan aylarında Şehzadebaşı, Vezneciler ve Direklerarası'nda sahnelendi. Batılı anlamda tiyatroların sergilen-



diği yer ise Pera'ydı. Tiyatro ve operetlerle birlikte Osmanlı-Türk müziğindeki batılı etkiler, yeni tür, yeni üslup ve yeni anlayışlar meydana getirdi ve ilk popüler müzik türümüz olan Kanto'yu yarattı. Türk Müziği'nin ilk popüler türü olan Kanto, İtalyanca şarkı söylemek anlamına gelen "Cantare"den gelen bir kelime olarak, İstanbul'a 1870 tarihinde gelen gezginci bir tiyatrodan alınmıştır. Bu tarihten itibaren, sahne- de dans ederek şarkı söylemek ve bunun için yazılmış şarkılara, geleneksel şarkı türünden ayırmak amacı ile yeni bir tür ismi olarak "Kanto" adı verilmiştir. Kanto, daha sonraları tek başına bir tür olarak geliştirse de, Türk tiyatrosundaki yeri açısından yalnızca dans ile söylenen bir şarkı değildir. Tuluat tiyatroları ile başlamış bir formdur. 1870 yılında Güllü Agop'un Türkçe oyun oynama fırsatını elde etmesi, diğer toplulukların çıkış noktaları aramalarına yol açmış, bu da doğu-batı sentezi yeni türlerin oluşmasına neden olmuştur. Bu türlerden Türk opereti batı formatından alınmış, oyun oynama geleneği ise farklı ve yeni bir form olarak, yeni bir tiyatro anlayışının da oluşmasına neden olmuştur. Bu yeni tür orta oyunu geleneğini sahneye taşıyan "Tuluat Tiyatroları"dır. Tanzimat ile birlikte ortaya çıkan Tuluat tiyatrosu, geleneksel Türk tiyatrosu ile batı tiyatrosu öğelerinden oluşan yeni bir tiyatro şeklidir. Abdi, Kel Hasan gibi Türk asıllı sanatçılar Karagöz ve Ortaoyunu metinlerini sahneye uyarlamaya başlamışlardır. Bu çabaların sonucunda da yazılı bir metne dayanmayan, geleneksel oyun karakterinin yarı doğulu, yarı batılı giysiler ve farklı kimlikler ile yer aldığı, güldürüye dayalı farklı bir tür olarak Tuluat tiyatrosu ortaya çıkmıştır. Tuluat tiyatroları, İtalyan tiyatrolarından görüp izlediklerini kendi gösterilerine uygulamış; aynen İtalyan tiyatrolarının gösterilerinde olduğu gibi trompet, keman, klarnet, trombon, trampet, kontrbas, gibi çalgılardan oluşan küçük orkestralar oluşturmuşlar (Şekil 18); oyunların başlamasından bir saat önce tiyatrolarının önünde, seyirci toplamak amacı ile ücretsiz konserler vermeye başlamışlardır. Bu konserlere *Antrak müziği* ismi verilmiş, tiyatro oyunlarına daha sonra yine orkestranın çaldığı *üvertür* ile başlanmış, *baletto*, *raks*, *şanson*, *şansonet*, *kanto*,

*düetto*, *trio*, *quartetto* gibi müzikal türlerden sonra Tuluat oyunları başlamıştır.



*Şekil 17*



*Şekil 18*

Sadi Yaver Ataman "Türk İstanbul" adlı eserinde Kantolar'dan bahsederken Kanto'nun ne anlama gelip nasıl başladığı konusunda şu bilgileri vermektedir:

*"1870 yılında İstanbul'a gelen gezgin bir İtalyan tiyatrosunun verdiği temsillerde, ilk kez Kanto oynanmış, bundan sonra Tuluat tiyatrolarımıza asıl oyun başlamadan önce, bir çeşit üvertür olarak yapılan, caz davulu, trompet, keman ve zil'den ibaret çalgı takımının çaldığı kırık havalarla oynanan şarkılı ve çiftetelli karışımı şarkılı oyunlara Kanto adı verilmiştir."* (Ataman,1997).

Kanto, Osmanlı-Türk Müziği'nin ilk popüler türü olmak ile birlikte, Osmanlı toplumundaki "Kadın Kimliği"nin saray ve çevresi dışında değişimini, popülerleşmesini sağlayan ve sanatsal olarak ön plana çıkaran ilk müzik türüdür. Batılılaşan ve modernleşen Osmanlı toplumunun değişen yeni kadın kültürünü popüler bir anlamda yansıtması açısından da önemlidir. Çünkü kantonun başlangıcındaki önemli olan kimlik; kadın kimliğidir, erkekler bu türe daha sonraları yardımcı veya destekleyici bir unsur olarak katılmışlardır. Peruz, Şamran, Kamela (Fatika), Virjin, Agaumi, Aranik, Pipina, Anjel, Matilt Viktorya, Büyük Mori, Eleni, Büyük Amelya, Minyon, Virjin, Viyalet, Flora, Küçük Amelya bu dönemin tespit edilen en önemli popüler kadın kantocularıdır. İlk önceleri tek başlarına sahneye çıkan bu kadınlar, daha sonraları erkekler ile birlikte düetler yapmışlardır. Kanto, tiyatro öncesinde programı ile ilgili olarak söylenen, güfteleri tiyatronun konusu ile ilgili olan, ayrıca teatral özellikler taşıyan ve söyleyen kişinin jest ve mimiklerle güfteyi pekiştirmesi gereken danslı ve müzikli bir tür olarak başlamıştır. Bu açıdan sadece müzikli danslı bir form olarak algılanması, ilk çıkış noktası açısından doğru olsa da daha sonra tiyatrodan sıyrılıp, müzikal bir form olarak gelişmiştir. Cemal Ünlü de aynı görüşü paylaşır:

*"Kıvrak ritmik yapısı, akılda kalan eğlendirici ezgileri, kadın erkek ilişkisi başta olmak üzere birçok toplumsal ilişki ve olayı hicvedici özelliği sahiptir."* demektedir (Ünlü, 1998).

Tiyatronun öncü isimlerinden İsmail Dümbüllü, kantonun tarifi yanında, ilk kantoya çıkan sanatçının adını Kantocu Armik Hanım olarak vermektedir. Sermet Muhtar Alus, 11 Temmuz 1934 tarihli Yedigün gazetesinde yayınladığı makalesinde kanto'dan ve kantocu hanımlardan bahsederken:

*"Güllü Agop'un Fasulcuyan'ın devirlerinde bale heyetleri, alafranga tarzda şantözler, düetolar, kuvertettolar varmış, fakat kanto yokmuş. Peruz'un bu kar'ın mucidi ve kantocuların piri olduğunu söylerler. Ben bu satırları yazarken bizde misafir bulunan eski ahbaplardan yaşlı*

*bir hanım bunu cerh etti. Onun rivayetine nazaran Peruz'un ortada adı sanı yokken Yoğurtçu çayırının nihayetindeki tiyatrodaki Aramik isminde karakaşlı, kara gözlü, şirin tombalak bir kadının "Muhaciriz, biçareyiz ama ne bahtı karayız" diye yanık yanık kanto söyledikten sonra bildircin gibi hoplarmış"* (Ünlü, 1998).

Peruz'dan (Şekil 19) ise şöyle bahsedilmektedir:

*"Kaşta gözde bol rastık ve sürme, başta arkaya dökülmüş saç, sırt, göğüs ve kolları dekolte, dizkapağı boyunda yavruağzı, kanaryaya sarısı, camgöbeği veya filizi, rengarenk pullu yanar döner kemerli bol saçaklı fistan. Çiğ pembe çorap, ponponlu ve sırmalı iskarpinler."* (Ünlü, 1998).



Şekil 19

Ahmet Rasim Bey ise Peruz'un hayranlarından şöyle bahsetmektedir:

*"Peruz Hanım'a hayran olan çoktur. Onun çıkacağı tiyatrodaki, salon boş yer kalmamacasına dolar. Erkenden gelip sahne kenarında yer kapmak ayrı bir gönül işidir. Peruz'un en iyi söylediği kantolar, "Kalbi viranım yanıyorsa, yok bana rahmedecek" ve "Arap Kantosu" dur. Tersane topçu neferinden kalem efendisine kadar her türlü hayran tarafından sahneye çiçekler, fiyonklu mektuplar hatta para bile fırlatılır."*

Vasfi Rıza Zobu'nun hatıralarında ise bir başka isim Kadriye Hanım'dır. Bir görüşe göre ilk Müslüman Türk kadın aktristi 1889 yılında Poposköprülü Amelya takma ismiyle 1889'da

Nazilli'de sahneye çıkan Kadriye Hanım'dır. Özdemir Nutku da “*Kadriye Hanım kantoya, hem oyuna çıkmış*” ifadesi ile 1890 tarihi itibarıyla, Amelya Kadriye Hanım'ın sahnede ilk Müslüman Türk kadını ve ilk Türk kantocu oluşunu pekiştirmektedir.

Direklerarası özellikle Ramazan aylarında hareketli, canlı bir eğlence merkezidir. En önemli özelliği, ailece gidilebilir olmasıdır. Galata ise daha çok gemicilerden ayak takımına, kalem efendisinden, mirasyedi beyzadelere kadar her türden ve sınıftan erkeklerin tercih ettiği bir yerdir. İlk gençliğinde yolu Yüksekaldırım ve Galata'ya düşen Ahmet Rasim'in izlenimi Galata tiyatroları için şöyledir:

*“Sahneye giden yolun sonunda bir oda vardı ki orada kahve, bira gibi meşrubatlar satılırdı. Bittabii ben buraya giremezdim. Sözüün doğrusu girmeye cesaret edemezdim. Çünkü burası Galata'nın ün kazanmış kabadayıları, hacamatçıları ve polisler ile hıncahınç dolar, yer bulunmazdı. Zaman içinde sevilen ve usta icracılarını yetiştiren kanto, giderek başlı başına bir tür haline gelmiş; Direklerarası ve Galata tiyatrolarında Ermeni ve Rum şarkıcıların söyledikleri, çoğunlukla basit ezgili bu şarkılar Hüzzam, Hicaz, Nihavend, Uşşak, Hüseyini makamlarında bestelenmiştir. Kanto tanımı, giderek anlam değişikliğine uğramış ve genel bir tanıma dönüşmüştür. Gelenek ve kural dışı her yeni popülar besteye Kanto denmeye başlanmıştır (Ünlü, 1998).*

Dönemin ünlü kantolarının birçoğunun notaları ne yazık ki günümüze kadar ulaşamamıştır. Elimizde bulunan örnekler “*Nuhbe-i Elhan*” adlı mecmuadan tespitler olup 89 kadardır. Bu mecmuada kadın kantoculara ait besteler, Peruz Hanım'a ait 12, Şamran Hanım'a ait 20 adet eser ile bunun haricinde Virjin, Küçük Virjin, Eleni, Eliza, Küçük Amelya, Minyon, Minyon Virjin, Büyük Mari' ye ait eserlerdir. Bu kantoların en popülerleri, Eliza'nın Pembeli Meleğim Kantosu, Şamran Hanım'ın Ocağım İncir Dikti ve Nisbet Kantosu, Peruz'un Onyedici Tek Düz Rakı İçtim ve Kekeleme Kantosu, Küçük Amelya'nın Köylü Kantosu ve Minyon'un

Konyak Kantosu, Minyon Virjin'in Ağlarım Ağladığım Yare Nûmeyân Olmaz Kantosu, Küçük Virjin'in Menekşeyi Pek Severim Kantosu, Virjin'in, Seni Candan Severim Kantosu vb. Bu kantoların bestelerinin kantoları söyleyen kadınlara ait olması ise dikkat çekici önemli konulardan biridir ve kadınların besteci yönünü ortaya koyması açısından da önem taşımaktadır. Kaynaklarda Şamram'ın “*Çakırkeyiftim*” kantosunu oyuna çıkmadan beş dakikada bestelediği söylenmektedir ki bu, kadınların bestecilik ve yaratıcılık yönündeki kabiliyetlerini de ortaya koymaktadır.

## **Sonuç**

Osmanlı İmparatorluğu'nda müzik, özellikle destek olan padişahlar zamanında canlılık göstermiş, bazı padişahlar müzikten hoşlanmadıkları için saray içindeki toplantılarda fasıllara rağbet edilmemiş ve müzik hareketlerinde duraksamalar olmuştur. Osmanlı kültür hayatında müzik faaliyetleri sarayın dışında hiç bir zaman duraksama göstermeden devam etmiştir. Özellikle sultan efendilerin, paşaların, vezirlerin ve devlet ileri gelenlerinin saray, konak ve yalılarında müzik hiç eksik olmamıştır.

Tarihsel kaynaklardan yararlanarak, tarihsel metodoloji ile Osmanlı'da İstanbul kadınlarını, müziklerini ve rakslarını irdelediğimiz bu makalede, araştırmanın başlangıcından itibaren, çalışmanın müzikal kimlik ve toplumsal cinsiyet açısından değerlendirilmesinin gerekli olduğu görüşünün gerekli olduğuna inanılmakla birlikte, bu belgelerin hangi tarih anlayışı ile tespit edilmiş olduğu ve nasıl bir değerlendirmeden geçerek belgelere yansıtıldığı konusunun üzerinde de ayrıntı ile çalışılması gerekliliğini vurgulamak gerekmektedir. Ellimizdeki yazılı kaynaklar açısından Osmanlı'da harem ve hanım müzisyenlerle ilgili detaylı bilgilerin olmaması, özellikle o dönemdeki icracı ve bestekârların isimlerini tespitinde bize büyük bir güçlük yaratmaktadır. Bu kaynakların hemen hemen tamamının bir erkek bakışı ile, erkek egemen bir toplum içinde yazıldığını düşünürsek; bu noktada Fatmagül Berktaş'ın belirttiği “Kadın Tarihi” bakışının konu ile nasıl örtüşmesi gerektiği ve “Hangi İnsan?” sorusuna çok net cevaplar bu-

lunması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. “Feminist tarihçilik” anlayışı içinde konuya bakmak, bu konunun değerlendirilmesinde ve detaylı olarak incelenmesinde önemli bir yaklaşım olarak karşımızda durmaktadır.

Yapılan alıntılarda da görüldüğü gibi, İstanbul hayatı içinde müzisyenlerin ve raks eden kadınların farklı kimliklerini tespit etmek ve bunun üzerinden araştırmayı derinleştirmek, toplumsal cinsiyet açısından Osmanlı’da derinlemesine irdelenmesi ve çalışması gerekli olan bir konudur. Ancak kaynaklardaki farklı bakışların çok iyi analiz edilmesi gerekmektedir. Çünkü Osmanlı kaynaklarındaki erkek egemen bakış açısının yanı sıra, Osmanlı’ya gelmiş yabancıların gözü ile yapılan değerlendirmelerde, erkek seyahatçilerin kadınların özel alanlarına girememiş olmaları sebebi ile bu konuda detaylı bilgiler edinememiş olmaları, sadece şehir hayatını oryantalist bir bakış ile değerlendirmelerine neden olmuştur. Yabancı kadınlar ise yine bu oryantalist bakıştan sıyrılmayıp, kadın olarak kadını değerlendirme konusunda başarılı olamamışlar, sadece tespitlerde bulunmuşlardır. Yine de bu kadar az bilgiye rağmen kadınların, Osmanlı musikisi içinde yerinin ne kadar önemli olduğu ve kendi sosyal yaşantılarında müziğin ve raksın ne kadar önemli bir yer tuttuğu elimizdeki görsel malzemeleri gerektiği gibi değerlendirdiğimiz zaman daha açık bir şekilde ortaya konabilecektir. Değerlendirmelerde elde edilen bilgiler ışığında ortaya çıkan diğer bir önemli nokta ise, erkek dünyasının egemen olduğu bir toplum ve kültür anlayışı içinde sınırlamalar ve kısıtlamalar olmasına rağmen saray ve çevresinde yaşayan kadınlar ile şehirli ve sosyal hayatta saraya bağımlı olmayan kadınların icra ettikleri müzik ve raks arasında çok büyük farklar olmadığıdır. Ayrıca, kadın ve erkek dünyasının birbirinden ayrı yaşandığı bir toplumda, kadınların ve erkeklerin ürettiği müziğin ve dansın da kendi içinde farklı tarzlar geliştirmemiş olduğu ve erkek ve kadının birlikte oluşturdukları ortak üretimlerle Osmanlı kültürüne katkıda buldukları görülmektedir. Bu bağlamda ikinci önemli nokta ise, 19.yy. ile başlayan batılılaşma ve modernleşme hareketleri çerçevesinde, hem saray hem de şehir hayatı içinde kadınların bu

konuya müzik yönü ile de destek olmaları ve içinde yer almalarıdır. Şehir müzik hayatı içinde ortaya çıkan yeni formlar ve bu formların popülerleşmesinde, kadın kimliği ön plandadır ve müzikte popülerleşme Osmanlı-Türk müziği anlayışı içinde hem beste, hem de icra alanında büyük ölçüde kadının müzikal kimliği ile örtüşmektedir. Bu önemli çıkış ve değişim, erkek dünyasının egemen olduğu bir toplum ve kültür içinden, ortak paylaşımlar ve ortak kadın-erkek egemenliği olan, sınırlama ve kısıtlamalar olmayan, kadın ve erkek dünyasının ortak yaşandığı bir toplum ve kültür anlayışına geçişte temel kolaylıklar sağlamış ve bu geçiş sürecini hızlandırmıştır.

### Kaynaklar

- Aksoy, B., (1994). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Türk Musikisi*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Aksoy, B., (1999). Osmanlı Musiki Geleneğinde Kadın, *Osmanlı*, **10**, 778–800.
- Aksoy, B., (1999). Ortadoğu Klasik Musikisinin Bir Merkezi İstanbul, *Osmanlı*, **10**, 801–814.
- Ali Ufki [Hazırlayan: Prof. Dr. Şükrü Elçin] (1976). *Mecmua-i Saz-ı Söz*, MEB Yayınları, Ankara.
- And, M., (1982). *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- And, M., (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Ataman, S. Y., *Türk İstanbul*, [Yayına Haz: Süleyman Şenel] (1997). İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul.
- Behar, C., (1990). *Ali Ufki ve Mezmurlar*, Pan Yayıncılık .
- Belge, M., (1998). *Kantolar*, Kalan Müzik Arşiv Serisi, CD-Kitapçık, İstanbul.
- Beşiroğlu, Ş.Ş., (2002). Osmanlı Musikisi ve Kadın, *Türkler*, **12**, 454–463.
- Beşiroğlu, Ş.Ş., (2003). Osmanlı’da Musiki, Raks ve Kadın, *İstanbul Dergisi*, **45**, 69–72.
- Beşiroğlu, Ş.Ş., (2003). Türk Müziği’nin Yenileşme Sürecinde Yeni Bir Tür: Kantolar, *Folklor Edebiyat Popüler Müzik Özel Sayısı*, **36**, 69–80.
- Beşiroğlu, Ş.Ş., (2006). Osmanlı’da Raks: Köçekler, Çengiler, *Folklor Edebiyat Halk Oyunları Özel Sayısı*, **45**, 111–128.
- D’ohsson, (Tarihsiz yayım). *18.yy Türkiyesi’nde Örf ve Adetler*, Tercüman Yayınları, İstanbul.



- Evren, B. C., Girgin D., (1997). *Yabancı Gezginler ve Osmanlı Kadını*, Milliyet Yayınları, İstanbul.
- Feldman, W., (1996). *Music of the Ottoman Court*, Inter Cultural Institute, Berlin.
- Kantemiroğlu [Yayına Hazırlayan: Prof. Yalçın TURA], (2000). *Kitab'ül İlmü'l Musiki ala Vechü'l Hurufat*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Koskoff, E., (2000). Gender and Music, *Garland Encyclopedia of World Music*, eds. Timothy Rice, James Porter, and Chris Goertzen, **8**, 191-203. Garland Publishing NY, London.
- Koskoff, E., (1989). An Introduction to Women, Music, and Culture, *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. Ed. Ellen Koskoff, 11-23, University of Illinois Pres, Urbana and Chicago.
- Lytle, C. A., (1990). *Harem, Peçeli Dünya*, Yıldız Yayınları, İstanbul.
- Lawenklaui, J., *Viyana Nationalbibliothek*, Codex Vindobonensis: 8615.
- Mc Clary, S., (1999). *Feminine Endings*, Music, Gender and Sexuality, University of Minnesota Press, Minnesota.
- Micklewright, N., (2000). *Müziyenler ve Dans Eden Kızlar: Osmanlı Minyatürlerinde Kadın İmgeler*", editör Zilfi, Madeline, *Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları*, Tarih Vakfı Yayınları, 144-160, İstanbul.
- Montran, R., (1990). *17.yy'ın İkinci Yarısında İstanbul*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Rehinhard, K., (1981). *Music in East and West Essays in Honor of Walter Kaufman Festschrift*, Turkish Miniatures as source of Music History Berlin.
- Reyhanlı, T., (1983). *İngiliz Gezginlerine Göre 16.yy. İstanbul'da Gündelik Hayat*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Sarkissian, M., (1992). Gender and Music, *Ethnomusicology: An Introduction*, 337-348. ed. Helen Myers., W.W. Norton and Company., London.
- Saz, L., *Haremin İç Yüzü*, [Yay. Haz: Sadi Borak] (1974). Milliyet yayınları, Ankara.
- Saz, L., (2000). *Anılar (19.yy'da Saray Haremi)*, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul.
- Sevengil, R. A., (1970). *Opera Sanatı İle İlk Temaslarımız*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Sevengil, R. A., (1970). *Türk Tiyatrosu Tarihi*, Saray Tiyatrosu, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Sılay, K., (2000). *Erkeğin Ağzıyla Söylenen Gazel: Osmanlı Kadın Şairler ve Ataerkilliğin Gücü*, editör Zilfi, Madeline, *Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları*, Tarih Vakfı Yayınları, 188-203, İstanbul.
- Şeker, M., (1997). *Gelibolulu Mustafa Âli ve Mevâ'idü'n Nefais fi Kavâ'idi'l Mecalıs*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Tuğlacı, P., (1985). *Osmanlı Saray Kadınları*, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Uluçay, Ç., (1992). *Harem*, TTK Yayınları, Ankara.
- Ünlü, C., (1998). *Kantolar*, Kalan Müzik Arşiv Serisi, CD-Kitapçık, İstanbul.
- Wade, B. C., (1998). *Imaging Sound,: An Ethnomusicological Study of Music, Art and Culture in Mughal India*, The University of Chicago Press, USA.