

**TAŞ PLAK GELENEĞİNDE TÜRK MÜZİĞİ KADIN SES  
SANATÇILARININ MÜZİKAL KİMLİK VE MÜZİKAL  
GELİŞİMLERİ (\*)**

**Musical Identity and Musical Evolution of Turkish Music Women  
Vocal Performers in The Gramophone Record Tradition**

**DOI NO:** 10.36442/AMADER.20191055039

**Tuba BARUTCU<sup>1</sup>**

**Özet**

*Taş plakların Osmanlı döneminde XIX. yüzyılın sonlarında ortaya çıkması ve yaygınlaşmasıyla birlikte, Türk müziği alanında ön plana çıkmış kadın ses sanatçılarının kendilerine özgü müzikal kimlik oluşturduğu, o dönemin sanat camiası içerisinde önemli bir rol üstlendiği ve müzikal anlamda aşamalar kaydederek geliştikleri görülmektedir. Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle Ulu Önder Atatürk tarafından gerçekleştirilen inkılap hareketleri, Türk kadınına sosyal, kültürel, siyasal ve ekonomik anlamda birçok imkân sağlamıştır. Bu devrimlerin birçok alan gibi sanat ve müzik alanına da etki etmesi sonucu, Türk müziğine gönül vermiş yetenekli kadın ses sanatçılarının kendilerini ifade edebilecekleri bir mesleki konuma ve olanağa sahip oldukları söylenebilir. Böylelikle toplumda ve sanat alanında saygın bir statü kazanan kadınlar, kendilerini müzikal anlamda geliştirme ve gerçekleştirme imkânı bulmuşlardır. Müzik endüstrisi tarafından keşfedilen kadın sanatçılar, seslerini taş plaklar vasıtasıyla topluma duyurmayı başarmışlar ve ulusal bir ün kazanmışlardır.*

*Bu araştırmada, Türk müziği kadın ses sanatçılarının müzikal kimlik ve müzikal gelişimleri literatür taraması yapılarak çeşitli yönlerden ele alınmıştır. Kadınların müzikal kimlik oluşturma süreçlerinin nasıl gerçekleştiği, bu süreçte ne gibi öğelerin etkili olduğu ve toplum içerisinde kadın ses sanatçıları olarak nasıl bir müzikal gelişim gösterdikleri irdelenmiştir. Bu araştırmada nitel araştırma yöntemini esas alan betimsel bir model kullanılmıştır. Çeşitli kriterlere dayalı olarak elde edilen veriler değerlendirilmiş, ortaya çıkan bulgular yorumlanmıştır. Araştırmanın bu alanda kendilerini geliştirmek isteyen geleceğin sanatçılarının mesleki yaşamlarına yol göstereceği düşünülmektedir.*

**Anahtar Kelimeler:** Taş Plak, Türk Müziği, Kadın Ses Sanatçıları, Müzikal Kimlik, Müzikal Gelişim.

**Abstract**

<sup>1</sup> Öğr. Grv., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, [tubabarutcu@aku.edu.tr](mailto:tubabarutcu@aku.edu.tr)

\*Bu makale 25-27.04.2019 tarihleri arasında Kütahya'da düzenlenen "İnsan Yaşamında Müzik" konulu X. Hisarlı Ahmet Sempozyumu'nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

*With the emergence and dissemination of gramophone records at the end of the century XIX in Ottoman period, it is seen that woman vocal performers who came to the foreground in the field of Turkish music formed their own musical identity, played an important role in the art community and are developed by making progress in musical sense. With the proclamation of the republic, revolution movements carried out by Great Leader Atatürk, provided a social, cultural, political and economic possibility to Turkish women. As a result of these revolutions, on art and music like on many fields, talented women, had a professional position and opportunity to express themselves. Thus, women who gained a respectable status in society and in the arts had the opportunity to develop and realize themselves in the musical sense. The women who were discovered by the music industry succeeded to make their voices heard to society by gramophone records and gained a national reputation.*

*In this research, the musical identities and musical evolution of Turkish music vocal performers have been discussed in various aspects by the literature search. It has been examined how the musical identity formation process of women, what elements are effective in this process and how musical development they showed as women vocal performers in society.*

*In this research, a descriptive model based on the qualitative research method was used. The data obtained based on various criteria were evaluated and the findings were interpreted. It is thought that the research will guide the professional lives of future artists who want to develop themselves in this field.*

**Key Words:** *Gramophone Records, Turkish Music, Woman Vocal Performers, Musical Identity, Musical Evolution.*

## GİRİŞ

19. yüzyıl Osmanlı döneminde gerçekleşen batılılaşma ve modernleşme girişimleri kuşkusuz sanat ve müzik alanına da etki etmiş, bunun sonucunda o dönemlerde genel anlamda bir kültürel değişim söz konusu olmuştur. Dönemin kadınlarının sanat alanındaki konumlarına ve rollerine bakıldığında, farklı sanat alanlarında eğitim görebilme imkanına kavuştukları, yetenekleri ve bilgi birikimleriyle ise ön plana çıkmaya başladıkları görülmektedir. Bu bağlamda Tanzimat döneminin getirdiği yeniliklerin, kadının birçok alanda aktif bir şekilde bulunmasını sağlamaya başladığını söylemek mümkündür. Müzik alanında o dönemin özellikle gayrimüslim kadınları, sahne hayatına dahil olarak, eğlence müziğinin bir türü olarak sayılabilecek kanto türünde icraları ile ün salmışlardır.

20. yüzyılda ise Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte Atatürk devrimlerine yönelik uygulamaların yine sanat ve müzik alanına etki etmesi sonucu, dönemin kadınlarının Dârülbedâyi ve Dârülelhân gibi

kurumlar bünyesinde tiyatro ve müzik alanında kendilerini yetiştirmelerine ve meslek edinmelerine olanak sağlanmıştır. Bu açıdan kadınların sanat ve müzik alanında kendilerini geliştirme ve ön plana çıkma durumlarının Cumhuriyet döneminde daha belirgin bir hale büründüğü söylenebilir. Kadınların müzikal anlamda donanımlı bireyler olarak müziği meslek olarak seçtikleri ve sanatçı kimliği taşımaya başladıkları görülmektedir. Seçtikleri bu meslek ile sadece kendi buldukları çevre içerisinde tanınmak yerine, çok daha büyük bir toplumsal kitle tarafından kabul görmeye başlamışlardır. Saygınlıklarının da toplumun bakış açısından önemli bir aşama kaydettiği görülmüştür. Ülkede şöhrete ulaşan kadınlar, yeni nesil kadınların müzik alanında önünü açarak onlara örnek teşkil etmişlerdir.

Edindikleri müzikal kimlik vasıtasıyla müzik sanatında ve taş plak geleneğinde oldukça önemli bir rol üstlenen kadın sanatçıların çeşitli açılardan incelenmesi ve araştırma konusu edilmesinin, Türk müziği tarihi açısından oldukça değerli bilgilerin açığa çıkmasına ve yetiyecek yeni nesil kadın sanatçıların yorum becerilerinin gelişmesine katkıda bulunabileceği düşünülmektedir. Bu düşüncelerle gerçekleştirilen araştırmada taş plak geleneğinde kadın ses sanatçıları müzikal kimlik ve müzikal gelişimleri bakımından incelenmeye çalışılmıştır.

### **Türkiye'de Taş Plaklar ve Kadın Ses Sanatçıları**

Her toplumda bir ihtiyaç sonucu üretilen ve tüketilen müziğin, milletlerin geleneğini ve kültürünü aktarmada önemli bir araç olduğu söylenebilir. Müzik kültürüne sahip her toplumda meydana gelmiş olan bu birikimin daha geniş kitlelere aktarılabilmesinde ise ses teknolojisinin rolü oldukça büyüktür.

Bütün dünyada ve Türkiye'de müzik sanatının önemli bir başka evresi olan kayıt teknolojilerinin gelişmeye başlamasıyla birlikte toplumsal yapı bu teknolojiyi büyük bir ilgi ile kucaklamıştır. Kayıt teknolojisi dönemin önemli sanatçılarını toplumla buluşturmuş, bu sayede ileri gelen sanatçıların yaptıkları çalışmalar daha geniş kitlelerce tüketilmeye başlanmıştır.

Ses teknolojisi gelişiminin başlangıcı olarak görülen sesin ilk kaydedildiği kayıt cihazı olan fonografin 1877 tarihinde Edison tarafından bulunduğu ve geliştirildiği kaydedilmekte, bu cihazın İstanbul'da ilk görüldüğü yerin ise Weinberg'in Pera'da bulunan

dükkanı olduğu söylenmektedir. Böylelikle Sigmund Weinberg tarafından 1895'te ülkemize getirilen fonografların ilk kullanımının bu yıllarda başladığı ve kısa sürede tanınarak kullanımının hızla yaygınlaştığı belirtilmektedir. Sonraki zamanlarda gramofon ve taş plakların fonografların yerini alarak müziğin gelişimi açısından oldukça etkili olduğu ve uzun yıllar müzik ve ses kayıt tarihine damga vurduğu ifade edilmektedir (Kürkçüoğlu, 2004: 76). Bunun sebebi, gramofonun kuşkusuz teknolojik olarak fonografa kıyasla daha kullanışlı ve gelişmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Böylelikle gramofon o dönemlerde kullanışlı temel bir araç olarak müzik endüstrisinin ortaya çıkmasını sağlamış ve böylece birçok plak firmasının doğmasına sebep olmuştur.

Türk ses kayıt tarihinin gramofon plakları ile başladığı söylenmektedir. Bunun sebebinin 78 rpm plakların fonograf silindirlere nazaran seri üretim, pazarlama, repertuar, sanatçı seçimi gibi üstün farklılıklar taşımasından ve ayrıca plakların bu özellikleri sebebi ile plak üreticilerinin ürünlerini Osmanlı piyasasına daha iyi pazarlamasından kaynaklandığı bildirilmektedir. 1900 yılında İstanbul'da ilk taş plak kayıtlarının E. Berliner'in kurduğu Gramophone Company firması ve Alman firmaların gönderdiği teknisyenler aracılığıyla gerçekleştirildiği, Türkçe'de "taş plak" olarak bilinen bu 78 rpm plaklara ilk söyleyen ve çalanların doğal olarak fonograf kayıtları yapan kişiler olduğu vurgulanmaktadır (<http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-tarihi/turk-ses-kayit-tarihi>).

1905 yılında İstanbul'da kayıtlar gerçekleştirmiş birçok yabancı firmanın plakları olduğunu belirten Ünlü, Blumenthal Biraderler'in İstanbul'da açtığı ilk yerli plak fabrikası olan "Orfeon Record", bunun dışında yine o dönemlerde Odeon Record, Gramophone Concert Record ve Zonophone gibi kayıt firmalarının gazellere, şarkılara, taksimlere, bazı türkülere ve kantoculara ağırlık verdiğinden bahsetmektedir. İlk taş plaklara sesi kaydedilen kadınların Yahudi, Ermeni, Rum ve Çingene asıllı vatandaşlar olduğu ve en eski 78'lik taş plak kaydının Çingene asıllı Nasib Hanım'ın taksimi olduğu belirtilmektedir. Bu dönemde Madam Victoria, Madam Eugenie gibi Türkçe şarkılar söyleyen azınlıkların yanı sıra, Gülistan, Gülfidan ve Şevkidil gibi hanımların kayıtlarına da rastlandığı ifade edilmektedir (Ünlü, 1991: 40).

Taş plak serüveninin ikinci dönemi ve bu dönemi "Altın Çağı" olarak ifade eden Ünlü, bu dönemin Cumhuriyet'in ilk yıllarından

başlayıp 40'lı yıllara ulaştığını belirtmektedir. 1925'te mikrofona kayıtlara geçilmesinin, 1929'da Sahibinin Sesi yani The Gramophone Company, Gramofon Türk Limited Şirketi Fabrikası'nın faaliyete geçmesinin ve 1931'de EMI adı altında Odeon, Colombia, Pathe, Parlophon firmalarının birlik oluşturmasının bu gelişimdeki önemli etkenler olduğunu vurgulamaktadır. Hafızlık geleneğinin devam ettiği bir dönem olarak görülmektedir. Cumhuriyet öncesi sanatçıların ve önceki dönem tarzında okuyan yeni sanatçıların plakları çokça yayımlanmakta, Münir Nurettin Selçuk, Hafız Burhan ve Refik Fersan gibi yeni sanatkarların plakları hızlı bir şekilde yaygınlaşmaktadır. Müslüman Türk kadınların seslerinin taş plaklara kaydedilmesinin ise ancak 1926-1927 yıllarında gerçekleşebildiği, sesi taş plaklara kaydedilen ilk Türk kadın ses sanatçısının ise Fikriye Şakrakes olduğu ve o dönemde operet kayıtları ile ön plana çıktığı kaydedilmektedir. Diğer Türk kadın ses sanatçılarına bakıldığında ise isimleri zaman zaman gizlense de Nezihe Hanım, Hikmet Rıza Hanım, Lale ve Nerkes Hanımlar, Nazmiye Sedat Hanım ve Nebile Hanım gibi isimlerin şarkı, gazel, kanto, fokstrot ve fanteziyi plaklara okudukları ifade edilmektedir. Ünlü'ye göre, bu yıllarda batı tarzındaki beste ve icralar plaklarda yer almış, bu yeni tarz ve türler çoğalmıştır. Bu da İstanbul'u belki de dünyanın sayılı kozmopolit piyasalarından biri haline getirmiştir (1991: 40).

Bu dönemde kadın ses sanatçıların arttığı ve taş plak geleneği içerisinde daha fazla ön planda oldukları dikkat çekmektedir. Müslüman kadınların sanat ve müzik alanında eğitim görmesi ve sahne hayatına dahil olması söz konusudur. Bu olanaklar ile özellikle o dönemde Atatürk'ün hayranlığını ve takdirini kazanan Safiye Ayla, Deniz Kızı Eftelya gibi sanatçılar kendi müzikal kimliklerini ortaya koymuş ve sanat camiası içerisinde müzikal anlamda gelişmişlerdir.

### **Kimlik**

"Kimlik" kavramı, Sosyoloji, Psikoloji, Sosyal Psikoloji ve Antropoloji gibi farklı disiplinler tarafından bireysel ve sosyal olmak üzere iki yönüyle incelenen ve pek çok perspektiften bakılarak ele alınan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla kimlik kavramının birçok farklı disiplin içerisinde çok boyutlu bir kullanım özelliği taşıdığını ve bu kavramın tanımının yapılmasının kolay olmadığını söylemek mümkündür. Bazı kaynaklara göre kimlik kavramı şu şekillerde tanımlanmaktadır:

"Etimolojik kökeni Latince "aynı olma, özdeş olma" anlamına gelmekte olan "identitas" kelimesine dayanan kimlik (identity) kavramı, her toplumsal olgu gibi, her kültürde farklı bir tanımla karşımıza çıkabilmektedir. Sosyal Bilimlerin penceresinden bakılacak olursa, kimlik denildiğinde akla gelebilecek olan dil, kültür, azınlık/çoğunluk, farklılık, bireysellik, aidiyet gibi kavramlar olmaktadır" (Özdemir, 2010: 32).

Hem sosyal hem de bireysel olarak inşa edilebilen kimliklerin toplumsal yapı ile bağlantılı olarak şekillendiğini belirten Özdil, kimliğin tanımlanmasında iki unsurdan bahsetmektedir:

"Kimliği tanımlamada bireyi diğerlerinden ayırıştırma noktasında "farklılık" merkezli ve bireyi bir bütüne ait kılma noktasında "benzerlik" odaklı iki unsur öne çıkmaktadır. Farklılık vurgusu yapılan tanımlamalarda özellikle "Biz / ben" i, "Onlar / diğerlerinden" den ayırt etmek, benzerlik merkezli tanımlamalarda ise "Ben" i "Biz" e ait kılmak şeklinde bir yöntem takip edilmektedir" (2017: 384).

Bireysel kimlik, toplumsal bir varlık olarak, insana özgü olan belirtiler, hayattaki duruş yerimizi bildiren nitelikler, bir kimsenin belirli bir kimse olmasını sağlayan koşullar olarak tanımlanmaktadır. Bireyin diğerlerinden farklılaşma ve özerkleşme durumu söz konusudur (Bostancı, 1998: 42). Bireysel kimlik, kendini ortaya koymayı içermekte ve bir değer olarak yerleşmektedir. Benliğin gelişmesinde, kendisinin ve diğerlerinin gözünde sosyal olarak tanınmak, değerli olmak ve onay görmek temel bir faktör olarak düşünülmektedir. Bireysel kimliği, çok sayıda kimliği birleştiren bir sistem olarak ifade eden Bilgin, bu kimliklerin: Gramatikal Kimlik, Hukuki Kimlik, Etnik (Milli) Kimlik, Sosyal Kimlik ve Kültürel Kimlik olarak sayılabileceğini belirtmiştir. Sosyal kimlik ise belirli bir alanda kök salmış birtakım grupların (etnik toplulukların) diğer gruplardan farklarını ortaya koyma, vurgulama talebi olarak tanımlanabildiği gibi (1994: 242), kimliğin kişilerarası düzeydeki ifadesi olarak görülebilmektedir. Bireyin kendisini bir toplumsal grubun üyesi olarak, o grubun üyelerine özgü niteliklerle tanımlamasıdır. "Ben bir kadını", "Ben bir Türküm", "Ben bir Aleviyim" gibi ifadelerle sosyal kimliğini dile getirmesidir. Kısacası sosyal kimlik, belirli bir insan grubunun tekillik taşıdığı ve kendine özgü niteliklere sahip olduğu yönündeki bilinci ve aidiyet duygusu olarak da düşünülebilir (Meşe, 1997: 431).

Genel olarak kimlik kavramına bakıldığında, evrensel insani potansiyelin gerçekten mevcudiyet kazanması için gerekli bir önkoşul olarak görülen kimlik, bir kimsenin insanlığına özünü, özelliğini veren ve bir kimseyi sadece herhangi bir insan değil, özel bir insan yapan şey olarak anlaşılmaktadır (Tok, 2003: 117). Toplumsal yaşamın ve sosyal sistemin temel konularından biri olduğu düşünülmektedir (Güney, 2012: 85). İnsan olmanın temel ögesi olarak değerlendirilen kimlik, günlük yaşantımızı sürdürebilmemizi kolaylaştırırken, kim olduğumuzun farkına varmak, neyi düşünüp neyi yapabileceğimizi bilmemize, diğer insanların kim olduklarını bilmemize, kendilerinin düşüncelerini ve eylemlerini tahmin edebilmemize imkân vermektedir. Dolayısıyla kimliğe ilişkin bilgilerin, insanlar arasındaki etkileşimi düzenleme ve yapılandırma gibi bir işlevi olduğunu söylemek mümkündür (Yıldız ve Gelmez, 2014: 128).

Toplum veya bireylerin kendilerine has belirgin karakteristik özellikleri olarak tanımlayabileceğimiz kimliklerin oluşmasını sağlayan dil, gelenek, sosyal çevre, eğitim, kültür, inanç, algı ve tutumlar gibi öğeler söz konusudur. Bütün bu belirleyici olan öğeler topluma ve bireyin düşüncelerine, davranışlarına ve hayat tarzlarına yön vererek kimliklerinin oluşmasını, tanımlanmasını, ifade edilmesini ve geliştirilmesini sağlamaktadırlar. İşte bu noktada müzikal kimlik bütün bu sayılan belirleyici öğeler çerçevesinde oluşmakta, bireyin düşüncelerine, davranışlarına, hayat tarzına müzikal yaşamı açısından yön vermesi ile oluşmaktadır. Yani müzikal kimlik, bireyin müzik sanatı açısından düşünce, davranış, hayat tarzı, bakış açısı, inanç algı ve tutumları ile geleneğe olan yaklaşımı, müzikal çevresi, müzik eğitimi gibi öğeleri de kapsamaktadır. Bu öğelerin, bireylerin kendilerini gerçekleştirme ve ifade edebilmesi için birer önkoşul olduklarını söyleyebiliriz. Özellikle eğitimin ve kültürel kimliğin bireysel kimliğin ve bunun içerisinde yer alan müzikal kimliğin oluşmasındaki rolü büyüktür. Müzikal kimlik kısacası müzisyenin müzikal anlamda sahip olduğu niteliklerin bütünü olarak tanımlanabilir. Müzisyen bireylerin yetiştikleri kültür ortamı ve müzikal icra ortamları içerisinde konumlanmaları, müzikal kimliklerinin oluşumunda büyük bir rol oynayan önemli birer ölçüttürler. Bu ölçütler ile müzikal kimlikleri oluşan bireyler, kendilerine özgü müzikal ifade biçimi ortaya koymaktadırlar.

Kimliğin "bireylerin toplum içerisinde sosyal statüleri gereği olarak sahip oldukları özellikler toplamı olarak" ifade edilmesi, sosyal statünün kimliği oluşturan önemli bir kavram olarak ele alınmasına yol açmaktadır.

Toplum içerisinde yaşayan her bireyin sahip olduğu belirli bir konumu mevcuttur (Fichter, 1994: 30). Bireyler buldukları bu konum itibarıyla toplumda kendilerine bir yer edinmekte ve hayatlarını sürdürmektedirler. Toplum içerisinde bireylerin buldukları konumun sosyoloji bilimine ve kaynaklarında "sosyal statü" veya "toplumsal statü" olarak adlandırıldığı ve değerlendirildiği görülmektedir.

Statü kavramının kökeni, Latince'deki "standing" sözcüğü olarak bilinmektedir. "standing" kelimesi Türkçeye çevrildiğinde "mertebe" veya "konum" anlamlarına gelmektedir. Kelime olarak konum, makam, mevki veya pozisyon anlamına gelen statü, bireyin toplumsal yapı içerisinde işgal ettiği yer olarak tanımlanmaktadır (Topses, 2010: 168).

Statü, toplumun kendi üyelerini konumlandırması, onlara bir anlam ve değer yüklemesi olarak görülmekte, toplumun kendi üyesi olan birey ya da grubu algılayış ve anlamlandırışı olarak ifade edilmektedir. Statü, sahibinin kendi hakkındaki düşüncelerini değil, içinde yaşadığı toplumun onun hakkındaki düşüncelerini dile getirmektedir. Yani bireyin kendisi hakkındaki öznel görüşü olmamaktadır. Toplumsal statünün, bireye bütün toplumla ilişkili bir pozisyon sunduğunu ve belli bir birey ya da gruba, toplumun öteki üyeleri tarafından yüklenen toplumsal onur ya da saygınlık olduğunu söylemek mümkündür (Giddens, 2000: 620, Akt; Ceylan, 2011: 93). Kısacası bireyin toplum içerisindeki mevki'i, hak ve görevleri biçimsel organizasyon içindeki kademeleşmesi olarak görülebilir (Eren, 1991: 317).

Çeşitli alanlara ait birçok statüden oluşan bir toplumsal yapı söz konusudur. Bunların bütün toplumlarda rastlanan dört ana grup altında toplandığı söylenebilir.

1. Yaş Cinsiyet
2. Aile ve Akrabalık
3. Meslek
4. Bağlı veya Üyesi Bulunulan Dernek veya Kulüpler (Yörük, 2006: 111).

Toplumsal statüyü belirleyen faktörler arasında bireyin biyolojik özellikleri, soyu, eğitim düzeyi, yaptığı işin işlevselliği, serveti ve dini sayılabilir (Fichter, 1994: 32-33).

Bireyler aynı zamanda birden fazla statüde işgal edebilmektedirler. Buna "statü takımı" denilmektedir. Bir bireyin işgal



etmiş olduğu çeşitli statülerin tümü, kendisinin statü takımı olmaktadır (Dönmezer, 1999: 143). Bireylerin sahip olduğu statülerin her biri farklı ve aynı değerde olmamakta ve bireye aynı derecede saygınlık, prestij sağlamamaktadır. İyi, önemli, değerli, işlevsel, kötü, düşük, yüksek vb. nitelermeler ile kümeleştirilebildiği söylenebilir (Topses, 2010: 168). Bu nitelikler, statülerin saygınlığının göstergesi olmaktadır. Fakat, statülere bireyler sahip olmasına rağmen, saygınlık konusunda bireyin rol davranışlarını ayrı tutmak gerekmektedir. Yüksek bir statüye sahip olmasına rağmen, gereken görev ve performansı sergileyemeyen, bulunduğu statüyü temsil edemeyen kişilerin prestij kaybına uğramaları, umdukları prestije ulaşamamaları mümkün olabilmektedir (Doğan, 1996: 118).

Statüyü işgal eden bireyler, kişilik ve performansları çerçevesinde statüye katkı ve yeni boyutlar da sağlayabilmektedir. Statünün nasıl ki bireylere bir değer yükleme özelliği var ise, bireylerin de aynı şekilde statüye katkı sağlamaları söz konusudur. Örneğin, meslek hayatında başarılı bir sanatçı, yaptığı çalışmalar ile sadece kendi toplumsal prestijine katkıda bulunmakla kalmaz, aynı zamanda sanatçılık mesleğine onur ve saygınlık da kazandırmış olmaktadır (Ceylan, 2011: 93).

Statü, resmi ve resmi olmayan şekillerde görülebilmektedir. Resmi statü, bir örgütün otorite yapısının belirlediği sıralamaya göre oluşturulurken, resmi olmayan statü ise bireylere, kendilerine duyulan sevgi ve sempati sebebiyle yakıştırılan sosyal dereceyi ve resmi olmayan sosyal sistemdeki kişinin içinde bulunduğu pozisyonu ifade etmektedir. Dolayısıyla bireyler yaşamlarında bu statüleri elde edebilmek için büyük çabalar sarf etmektedirler (Güney, 2012: 15).

Toplum içerisinde anne, baba, müdür, öğretmen, mimar, sanatçı gibi kendini niteleme işlevi gören birçok statüye sahip olabilen birey, bulunduğu pozisyonun gerektirdiği görevleri üstlenerek sorumluluğunu yerine getirmeye çalışmaktadır. Çünkü kendisinden bir birey olarak toplum içerisinde bulunduğu statünün gerektirdiği görev ve davranışların yapılması beklenmektedir. Bireyden statüsü gereği sergilemesi istenen bu görev ve davranışlar ise "roller" olarak adlandırılmaktadır.

Statülerin bir yere işaret ederken, rollerin ise bireyin işgal etmiş bulunduğu statü ile ilişkili olarak yaptığı belirli davranışlara, tavırlara ve değerlere işaret ettiğini belirten Yörükkan, statü terimi ile yakından ilgisi bulunan rol kavramını şu şekilde açıklamaktadır:

"Bireyin belli normlara göre yapmak zorunda olduğu veya yapılmasını uygun bulduğu ve yapabildiği, başkalarının ise hak olarak ondan talep ettiği veya statüsü gereği ondan beklediği davranış kalıplarıdır" (2006: 109).

Rol kavramını, statünün dinamik yönü olarak düşünebiliriz. Bu açıdan bakıldığında statü ve rol arasında kuşkusuz bir ilişki söz konusudur. Biri olmaksızın diğzerinin var olması mümkün değildir. Rol kavramı sadece bireyin sergilediği davranışları değil, aynı zamanda toplumun kendisinden beklentilerini de ifade etmektedir (Linton, 1936: 114, Akt; Ceylan, 2011: 99).

Roller, gerçekte bireylerin kim olduklarını da (kimliğini ve benlik kavramını) etkilemektedir (Yıldız ve Gelmez, 2014: 313). Statüsü gereği belirli davranış kalıpları sergileyen birey, bu davranışları ile kendi kimliğini oluşturmaktadır. İşte bu statü ve kimlik kavramı müzik sanatı açısından bireylerin rollerini en iyi şekilde yerine getirmelerinde, kendilerinden beklenenleri karşılamalarında veya bunun aksi durumlarda önemli bir yere sahiptir. Özellikle kadın kimliği açısından statünün önemi büyüktür. Toplumsal statülerine dayanarak kadın kimliği ile sanat alanında önemli bir önderlik rolü üstlenen ve çevrelerinin desteğini kazanan bu kadınların kendi yaşadıkları dönemin insanlarına ve kendilerinden sonraki kuşaklara ışık tuttıkları görülmektedir.

### **Araştırmanın Amacı ve Önemi**

Bu araştırma; taş plak geleneğinde Türk müziği kadın ses sanatçılarının tarihsel süreç içerisindeki yerini tespit etmek amacıyla yapılmıştır. Türk müziğinde kadın yorumcular ile ilgili yayınlara bakıldığında müzik ve kadın konusunda çok fazla çalışmaya rastlanmamaktadır. Özellikle kadın sanatçıların müzikal kimlik ve müzikal gelişimleri ile ilgili çok fazla sayıda yayın olmaması ayrıntılı bilgiye ulaşmayı kısıtlamakta, tarihsel süreç içerisinde geçmiş ve gelecek arasında bağlantı kurmayı güçleştirmektedir. Bu düşüncelerden yola çıkılarak araştırmada kadın ses sanatçıları müzikal kimlikleri ve müzikal gelişimleri açısından ele alınmış ve elde edilen bilgi ve bulgular ışığında yorumculuk yönleri eğitimleri ve kültürel yapıları kapsamında değerlendirilmiştir.

Araştırma 1860 ile 1910 yılları arasında doğmuş kadın ses sanatçılarının müzikal kimlik ve müzikal gelişimlerini irdelemesi bakımından önemlidir. Geçmişin kadın sanatçılarının müzikal kimlik

ve müzikal gelişmelerinin tespit edilerek, yapmış oldukları çalışmaların geleceğin kadın ses sanatçılarına yol göstereceği ve model teşkil edeceği düşünülmektedir.

## YÖNTEM

### Araştırmanın Modeli

Bu araştırma; 1860 ile 1910 yılları arasında doğmuş kadın ses sanatçılarının müzikal kimlik ve müzikal gelişmelerini araştıran tarama modelini esas alan betimsel yöntemlere dayalı olarak yürütülmüş nitel bir çalışmadır.

“Tarama modelleri geçmişte, ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır” (Karasar, 2009: 77). “Betimleme yöntemi, olayların olguların, nesnelere, kurumların veya çeşitli durumların ne olduklarını veya belli özelliklerin neler olduğunu ortaya çıkarma işlemleridir” (Cebeci, 2010: 7).

Kaynak tarama yoluyla veriler elde edilmiş, müzikal kimlik bağlamında sanatçıların müzikal kimliği ve müzikal gelişmeleri dikkate alınarak irdelenmeye çalışılmıştır.

Araştırmanın başında taş plakların ilk ortaya çıktığı ve ses kayıtlarının başladığı yıllar incelenmiş, toplumun genel yapısı ele alınmıştır. Bu dönemlerde kadın kimliğinin toplumsal açıdan yerine bağlı olarak sanat camiasında nasıl bir konuma sahip olduğu ve statüsü gereği nasıl bir müzikal kimlik geliştirdiği incelenmeye çalışılmıştır. Daha sonra Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türk müziği kadın ses sanatçılarının müzikal kimlikleri ve müzikal gelişmeleri çeşitli kriterlere göre çözümlenmeye çalışılmıştır.

Bireysel kimliğin, çok sayıda kimliği birleştiren bir sistem olarak ifade edilmesi düşüncesine dayalı olarak ve Bilgin'in, bu kimlikleri, Gramatikal, Hukuki Kimlik, Etnik (Milli) Kimlik, Sosyal Kimlik ve Kültürel Kimlik olarak sayılabileceği görüşü dikkate alınarak taş plak geleneğinde kadın ses sanatçıların müzikal kimlik ve müzikal gelişmeleri irdelenerek, bu kimlik kavramı müzik sanatı açısından değerlendirilmek üzere aşağıda çizilen çerçeve kapsamında araştırma yürütülmüştür.

Taş plak geleneğinde kadın ses sanatçıların müzikal kimlik ve müzikal gelişmelerinin oluşmasını sağlayan başlıca öğelerin etkileri

ile, Taş plak geleneğinde kadın ses sanatçılarının müzikal kimlik ve müzikal gelişimlerine etki eden eğitim durumları ve Taş plak geleneğinde kadın ses sanatçılarının müzikal kimlik ve müzikal gelişimlerine etki eden kültürel (soy, ırk, mensup olduğu aile veya sosyal çevre, yaşam biçimi, gelenekler, dil, inanç) durumları ele alınmış, Taş plak geleneğinde kadın ses sanatçılarının müzikal kimlik ve müzikal gelişimlerine etki eden maddi olanakları ve destekçilerine ilişkin durum ise bir başka araştırma konusu olarak bu çalışmanın dışında tutulmuştur.

### **Araştırmanın Sınırlılıkları**

Araştırma; Osmanlı'nın son dönemi ile Cumhuriyet'in ilk yılları (1890 ile 1910 yılları arasında doğan, hakkında bilgiye ulaşılmış ve tanınmış Türk müziği kadın ses sanatçıları ile sınırlandırılmıştır. Bu sanatçıların Türk sanat müziği alanında geleneksel eserleri seslendirmiş olmaları ve taş plak kayıtlarının bulunması dikkate alınmıştır. Ayrıca dönemin önemli gazino ve eğlence mekanlarında yer almış olmaları, önemli şahısların bürokratların ve devlet başkanlarının önünde sahne almış olmaları, derneklerde veya musiki eğitimi veren kurumlarda önemli bestekâr veya hocalarla meşk etmeleri de göz önünde bulundurulmuştur.

### **Araştırmanın Evreni ve Örneklemi**

Bu araştırmanın evrenini, taş plak geleneğinde Türk müziği kadın ses sanatçıları; örneklemini ise, 1860 ile 1910 yılları arasında doğmuş Türk müziği kadın ses sanatçıları oluşturmaktadır.

## **BULGULAR**

Taş plak geleneğinde Türk müziği kadın ses sanatçılarının müzikal kimlik ve müzikal gelişimlerine etki eden eğitim durumlarına bakıldığında, genellikle birçoğunun müziğe karşı olan sevgi, eğilim ve kabiliyetlerinin küçük yaşlardan itibaren belirdiği görülmektedir. Hassas bir kulağa ve kuvvetli bir hafızaya sahip olmanın verdiği avantaj ile kolay şarkı ezberleme yetenekleri daha küçük yaşlarından itibaren müzik sanatı yolunda ilerleyebileceklerini gösteren nitelikler olarak öne sürülebilir. Müzikal kimliklerinin gelişmesi ve olgunlaşması ise daha ileriki zamanlarda mesleklerine yönelik

aldıkları musiki eğitimi ve buldukları sosyo-müzikal ortamlar vesilesiyle mümkün olmuştur. Böylece edindikleri müzikal bilgi ve tecrübe ile buldukları icra ortamlarında gerçekleştirdikleri müzikal aktiviteler ile ön plana çıkmayı başarmışlardır.

Araştırmadaki kadın ses sanatçılarının birbirinden farklı özellikleri dikkate alındığında eğitim açısından hangi yollarla müzik eğitimi aldıkları aşağıda listelenmiştir:

**Tablo 1. Kadın Ses Sanatçılarının Aldıkları Eğitime İlişkin Bulgular**

| Aldıkları Eğitim   | Kişiler   |
|--|---|
| Aile bireylerinden aldıkları musiki sevgisi ve eğitimi (Örn. baba, büyük pederin üstat olması veya eşlerinin müzisyen olması gibi) | Denizkızı Eftelya, Makbule Enver Hanım, Vedia Rıza Hanım, Mediha Zeki Hanım, Akile Artun.   |
| Evdeki musiki ortamları  | Denizkızı Eftelya, Lale ve Nerkis Hanımlar.   |
| Gramofon ve taş plakları dinleme ve taklit etme  | Nedime Birses, Münevver Birses, Mediha Zeki Hanım, Anjel Hanım.   |
| Musiki ortamları olan geziler  | Denizkızı Eftelya.  |
| Bestekârlar ile meşk   | Lale ve Nerkis Hanımlar, Safiye Ayla, Nezihe Hanım, Anjel Hanım, Makbule Enver Hanım, Bayan Hikmet Ekrem, Mahmure Suat Hanım, Müşerref Hanım, Mahmure Handan Hanım, Süheyla Bedriye Hanım, Hikmet Rıza Hanım. |
| Konservatuvarda öğretim üyesinden ders alma  | Lale ve Nerkis Hanımlar, Akile Artun.   |
| Özel olarak Türk veya yabancı hocalardan ders alma   | Anjel Hanım, Nezihe Hanım, Fikriye Şakrakses, Müşerref Hanım, Süheyla Bedriye Hanım, Hikmet Rıza Hanım, Safiye Ayla, Mediha Zeki Hanım, Nebile Hanım.   |
| Çeşitli üstatlardan yararlanma   | Lale ve Nerkis Hanımlar, Safiye Ayla, Hakkı Derman, Mahmure Suat Hanım, Bayan Hikmet Ekrem, Süheyla Bedriye Hanım, Hikmet Rıza Hanım.   |
| Musiki Cemiyetleri   | Safiye Ayla, Akile Artun, Hikmet Rıza Hanım, Nebile Hanım.  |
| Mektepler  | Fikriye Şakrakses, Anjel Hanım, Safiye Ayla, Mediha Zeki Hanım.   |
| Darülelhan   | Bayan Hikmet Ekrem, Akile Artun, Hikmet Rıza Hanım.   |

Kadın ses sanatçılarının farklı yollarla aldıkları eğitimlerin içerikleri ise şu şekildedir:

**Tablo 2. Kadın Ses Sanatçılarının Eğitim İçeriklerine İlişkin Bulgular**

| Aldıkları Eğitim İçerikleri        | Kişiler  |
|------------------------------------|--|
| Batı Şan Tekniği                   | Lale ve Nerkis Hanımlar, Fikriye Şakrakses, Akile Artun, Safiye Ayla.  |
| Piyano Eğitimi                     | Lale ve Nerkis Hanımlar, Anjel Hanım, Akile Artun, Safiye Ayla.  |
| Solfej Eğitimi                     | Anjel Hanım, Vedia Rıza Hanım, Akile Artun, Süheyla Bedriye Hanım.   |
| Ud Eğitimi                         | Madam Victoria Hazan, Anjel Hanım, Vedia Rıza Hanım, Hikmet Rıza Hanım.  |
| Keman Eğitimi                      | Fikriye Şakrakses  |
| Üslûp ve Repertuvar Eğitimi (Meşk) | Lale ve Nerkis Hanımlar, Nezihe Hanım, Anjel Hanım, Makbule Enver Hanım, Fikriye Şakrakses, Bayan Hikmet Ekrem, Vedia Rıza Hanım, Mahmure Suat Hanım, Akile Artun, Mahmure Handan Hanım, Süheyla Bedriye Hanım, Hikmet Rıza Hanım, Safiye Ayla, Mediha Zeki Hanım, Nebile Hanım. |
| Tecvid ve Mahreç Eğitimi           | Safiye Ayla  |

Lale ve Nerkis hanımların hem Batı hem de Türk müziği eğitimi almaları kendilerine ses genişliği, tekniği ve üslûbu kazandırarak, onların Türk musiki sanatında çok önemli bir yere sahip olmalarını sağlamış ve icraları ile oldukça ciddiye alınması gereken iki hanım hanende kimliğine büründürmüştür (<http://www.hurriyet.com.tr/gramofondan-cdye-lale-nerkis-hanimler-39040212>). Ayrıca ikisinin birlikte eser okurkenki uyumuna bakıldığında, sanki bir kişi okuyormuş gibi algılanmaktadır. Bu noktada beraber aldıkları müzik eğitiminin önemini göz ardı etmemek gerekir (Sarı, 2013: 212). İcralarındaki uyum ve ses zenginliğinin söz konusu olmasında birlikte aynı hocadan meşk etmelerinin rolü olduğu düşünülmektedir. Lale ve Nerkis hanımların hem Türk müziği hem de Batı müziği eğitimi almaları ve bunun sonucunda kendilerinin birçok farklı türleri seslendirme özellikleri ise onları o dönemde diğer icracılardan farklılaştırmıştır.

Nedime ve Münevver Birses kardeşlerin gramofon dinleyerek kendilerini geliştirmeleri, aynı ton ve renkte eser okumaları ve aynı hançereye sahip olmaları birlikte seslendirdikleri eserlere renk vermiştir (Ünlü, 2004: 529).

Mediha Zeki Hanım da gramofonu ve plakları sayesinde kendini geliştirme fırsatı bulmuştur. Taklit ederek ve gramofonla

birlikte okuyarak kendine özgü bir tavır kazanmıştır (Ünlü, 2004: 526).

Hikmet Rıza Hanım'ın önemli şahıslardan musiki eğitimi görmesi, Darülelhan ve Şark musiki cemiyetinde devam etmesi kendisini ses icracılığında oldukça geliştirmiş olacak ki 1931 yılında yapılan "İlk Ses Kraliçeliği" yarışmasında birinci olmasına imkân tanımıştır ve bu durumun kendisinin mesleki olarak önünü açtığı söylenebilir (Bardakçı, 2017: 84).

Safiye Ayla ise müzik eğitimine batı müziği ile opera aryları ve mektep şarkıları söyleyerek başlamıştır. Kendisiyle detaylı olarak ilgilenilse idi piyano alanında da oldukça başarılı olabileceğini ifade etmiştir (Bardakçı, 2017: 35). Kendisinin Eyüp Sultan Musiki Cemiyeti'ne gitmesi Türk müziği dünyasına adım atmasına ve damga vurmasına sebep olmuştur. Üslûp çalışmalarını sınırlı meşkler ile tamamlayan sanatçı kendi kendini yetiştirdiğini büyük bir kültür süzgecinden geçmeden bu mesleğe atıldığını dile getirmiştir (Bardakçı, 2017: 40). Şarkı söylemede daha önceki yıllarında yaptığı hataları ise sonradan fark ederek, düzelterek ve yapabildiği sınırlı meşkler ile kendi üslubunu ortaya koymuştur. Safiye Ayla'nın kendine mahsus bir tavırla okuması ve müzikal bir kimlik oluşturmasında aldığı batı müziği eğitiminin yanı sıra küçükken Darüleytam'da almış olduğu tecvid ve mahreç eğitiminin de önemi oldukça büyüktür. Bu aldığı eğitimin, kendisine eserlerin güfte manalarını anlama ve bu manalara göre eserlerdeki kelimeleri doğru diksiyon ve artikülasyon ile ifade ve telaffuz etmesindeki rolü oldukça büyüktür. Kendisi bu özelliği ile o dönemdeki hanım okuyuculardan farklılaşmıştır (Bardakçı, 2017: 42).

Anjel Hanım'ın mektep döneminde çok iyi nota öğrenmesi, daha sonraki evrede kendi kendine nota bilgisinin imkanıyla ud çalmayı başarmasına sebep olmuştur (Ünlü, 2004: 503).

Makbule Enver Hanım'ın bestekârların birçoğu ile meşk etmesi de kendisine mahsus bir tavır ile hem türkü hem de klasik eser okuma becerisi kazandırmıştır (Ünlü, 2004: 525-526).

Fikriye Şakrakeses'in almış olduğu müzik ve teganni dersleri ise kendisinin 1927 senesinde açılan TRT radyosunda yer almasını sağlamıştır (<http://www.feymag.com/Haberler/Detay/Kim/Muzigin-oncu-kadinlarindan-Fikriye-Hanim>). Fakat eserleri yoğun bir şan tekniği ile yorumlaması icrası sırasındaki telaffuzunun anlaşılmasında zorluk yaratmıştır (Bardakçı, 2017: 71).

Vedia Rıza Hanım'ın büyük pederinden görmüş olduğu musiki bilgisinin seviyesi ve kuvvetli bir nota bilgisine sahip olması kendisine radyoda birkaç ay içerisinde birkaç şarkı okumasıyla müzik camiasında yüksek bir mevki kazandırmıştır (Ünlü, 2004: 539).

Resmi bir kurum olan Konservatuvar'da şan eğitimi görmüş Akile Artun ise Türk müziği dersleri de almasının avantajı ile Şark musiki cemiyeti ve İstanbul radyosunda çalışma fırsatına sahip olmuştur. Ayrıca son derece zengin müzik birikimi ile konservatuvarın Türk musikisi icra heyetine ilk kadın sanatkar olarak kabul edilmiştir([www.turizmhaberleri.com/KoseYazisi.asp?ID=2148](http://www.turizmhaberleri.com/KoseYazisi.asp?ID=2148)).

Müşerref Hanım da yeteneği ve aldığı eğitimi harmanlayarak zor olan gazel türündeki icraları ile ön plana çıkmayı başarmıştır. Bu açıdan yeteneğinin ve aldığı eğitimin, kendisine gazel okuyabilme yetisi kazandırması açısından ve kendisinin bu açıdan kıymetli sayılmasında rolü büyüktür (Ünlü, 2004: 531).

Taş plak geleneğinde kadın ses sanatçılarının müzikal kimlik ve müzikal gelişimlerine etki eden kültürel (soy, ırk, mensup olduğu aile, sosyal çevre, yaşam biçimi, gelenekler, dil, inanç) durumlarına bakıldığında ulaşılan bilgiler doğrultusunda bulgular yorumlanmıştır.

Çingene asıllı Nasib Hanım'ın verdiği tek konserde kendisinin yaşlı ve çirkin olmasından dolayı seyirci kitlesinden yükselen kahkahalar ve ıslıklar, Nasib Hanım'ın umduğu zaferi tutmasına mâni olmuştur. Kendisi sahne hayatı hariç dalkavukluk mesleğinde başarılı olmuş ve plak doldurmuştur. Bu yönde müzikal kimliği gelişmiş bir sanatçı olduğu söylenebilir. O dönemde bir kadının sesinin bütün gürlüğüyle yükselmesinin münasip görülmediği bilinmektedir. Fakat kendisi geniş bahçeli köşklere coşarak sesi ile öyle yüksekliklere erişmiş ki komşu köşklere gelip bahçe kapısına birikenler olmuş, "yaşa, varol" sesleri yükselmiştir (<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/24383/0/01513512006.pdf?sequence=1>) Bu bilgilere göre Nasib Hanım'ın Çingene asıllı olmasının, kendisinin dalkavukluk mesleğini başarılı bir şekilde yapmasına imkân sağladığı düşünülmektedir.

Safiye Ayla'nın kökeni net bir şekilde bilinmemekle birlikte, kendisi bir röportajında Arap gırtlığına sahip olduğunu ve bunun kendisine icrasında avantaj sağladığını ifade etmiştir (Bardakçı, 2017: 24). Bazı Arapça eserleri de seslendirdiği göz önüne alındığında, kendisini Arap kültürüne yakın hissettiği anlaşılmaktadır.



Bulunduğu sosyal çevreler Safiye Ayla'nın müzikal kimlik ve gelişimine oldukça etki etmiştir. Darüleytam yılları, Musiki cemiyeti çevresi, bu anlamda önünün açılmasına vesile olan kurumlardır. Gazinolar, Turneler, Konserler ve Plaklar müzik hayatındaki aktiviteleridir. Safiye Ayla İstanbul'un o dönemdeki eğlence hayatına temas etmiştir. İstanbul Radyosunun faaliyete başladığı 1930'lardan itibaren programlar yapmış, sonra ağırlığı müzikhollere ve diğer musikili mekanlara vermiş ve radyodan ayrılmıştır (Bardakçı, 2017: 49). Çalışmış olduğu radyodaki sosyal çevreden oldukça yakınmıştır (Bardakçı, 2017: 191). Bu çevre sanatçının kişilik yapısına uymadığı için o kurumda çalışmayı belli bir süre sonra tercih etmemiştir (Bardakçı, 2017: 198). Bir röportajında radyoda bulunan sosyal çevresi hakkında şunları ifade etmektedir:

"Allah'a şükür ben hiç kimseyi kıskanmadım ama benim için arkadaşlarım çok şeyler yaptılar. Bir araya gelip "Onun çalıştığı yerde çalışmayalım" filân diye tröst yaptılar. Hepsi geçti. O günleri hatırlamak bile istemiyorum. Onlar bir aile içinde filân büyümüşlerdir. Ben ise yatılı okulda büyüdüğüm için hayat görüşümüz birbirine uymuyor" (Bardakçı, 2017: 186).

Oldukça mütevazı bir sanatçı kimliğine sahip olan sanatçının Zeki Müren'e yazdığı bir mektupta kendisi ile ilgili ifadesi şu şekildedir:

"Gençlik çağımda sahnelerde beni alkışlamaya koşan halka serbestçe selam dahi veremiyordum. Onlar beni şımartmak istediler fakat dünyada her şeyin fani olduğuna inandığım için şıarmadım. Daima benden üstün sanatkarlara hürmet göstermeyi unutmadım. Hala da sevgi tezahürleri beni sevindirir ama buna layık olmadığımı inanır utanırım" ((Bardakçı, 2017: 185).

Müzikal kimliğini ortaya koyan bir ifadesini ise İstanbul Radyosunda şu şekilde anlatmıştır:

"Mutluluğum daima fakirlerle beraber olduğum zamandır. İsterim ki sanatçı samimi olsun sanatında yapmacık yapmasın halkın önüne çıktığı zaman olduğu gibi görünsün yüreğini ortaya koysun taklitçi olmasın olduğu gibi görünsün" (Bardakçı, 2017: 247).

Safiye Ayla, müzikli bahçeler, müzikli kahveler, birahaneler, gazinolar, konserler, radyo, plaklar ve yurtdışı seyahatleri ile dolu bir hayat yaşamıştır. İçkili mekanlarda çalışmaktan memnun olmayan sanatçı, geçinebilmek için buna mecbur kalmıştır (Bardakçı, 2017: 148). Piyasada özellikle de gençlik senelerinde alaturka musikinin icra edildiği kalitesiz mekanlarda sıradan müzisyenlerle çalışmak, onlarla

dostluk etmek zorunda kalmıştır fakat solcu çevreden olan sevgilisi Naci Sadullah'tan sonra çevresinde artık sadece müzisyenler değil başka meslek gruplarının mensupları da (yazarlar, gazeteciler, şairler, romancılar, tiyatrocular, ressamlar ve daha birçok entelektüel) olmuştur. Safiye Ayla'nın ayrıca solcu çevresi ile olan yakınlığının, kendisinin kültürlenmesi ve entelektüel bir bakış açısına sahip olmasında önemli bir rolü olduğu söylenebilir. Gençlik senelerinin solcu çevresi ile kurduğu dostluğu anlatırken kendisi şunları ifade etmektedir:

"Ben öyle pek kültürlü tahsilli falan değildim fakat Babıâli'nin mensuplarından çok şeyler edindim. Kendimi onlar sayesinde geliştirdim" (Bardakçı, 2017: 123).

Entelektüel bir insan kadar ansiklopedik bilgiye sahip gerçek bir sanatkar olan Safiye Ayla üç vasıf olan his, duyu ve kültüre sahip olmuştur. Temiz ve düzgün Türkçe konuşan bir hanım olarak son derece akli başında, makul ve mantıklı düşünen, öğrenmeye merak duyan, okuyan bir hanım olmuştur ve entelektüellikte musiki camiasının üst sıralarında yer almıştır (Kayserilioğlu, 1951: 5-6).

Anjel Hanım ve Nezihe Hanım'ın kendilerini yetiştiren hocaları ile sahne ortamına adım atmaları ve müzik seyahatleri ve bu faaliyetlerdeki sosyal çevreleri ile kendilerinin olgun bir musiki terbiyesi alarak müzikal kimlik ortaya koymalarında ve müzikal gelişimlerinde oldukça etkili olduğu düşünülmektedir. O dönemde Panorama bahçesinde hanımlı bir saz heyeti ilk defa vazife aldığı zaman bu heyet arasında Anjel Hanım da nazarı dikkati çekmiştir. İstanbul saz sahnelerinde o dönem saz çalan yalnız piyanist Anjel Hanım bulunmuştur. Bu da kendisinin kıymetine en büyük delil olarak görülmektedir (Ünlü, 2004: 502-503).

Denizkızı Eftelya'nın babasının müzik ile ilgilenmesi ve yarattığı sosyal çevre ve müzik icra ortamları Denizkızı Eftelya'nın müzikal kimliğini şekillendirmiştir. Yaptıkları sandal gezileri ve içerisinde bulunduğu çevre kendisine Denizkızı lakabı kazandırmıştır. Eşi bestekar Sadi Işıl'ın ve eşinin sosyal çevresinin de kendisinin gelişiminde rolü oldukça büyüktür. İstanbul'u semt semt gönül gönül dolaşmasının, çevre yapması ve farklı ülkelere seyahat ederek oralarda konserler vermesinin, Denizkızı Eftelya'nın kendisini geliştirmesine katkı sağladığı düşünülmektedir. Atatürk ile görüşmesi, o çevreyi de teneffüs etmesi ve kendisinin huzurunda performans sergileme fırsatına sahip olması, sanatsal anlamda ilerleme kaydetmesine bir başka vesiledir. Kısacası musiki içerisinde doğup büyümesi ve

yalnızca musiki havası teneffüs etmesi başarılı bir sahne sanatçısı kimliğine bürünmesini sağladığı söylenebilir (<http://kadineserleri.org/wp-content/uploads/2018/08/2008-istanbul-temasa-hayatinda-kadinlar.pdf>).

Lale ve Nerkiş hanımların babasının kendilerine hem Batı hem de Türk müziği eğitimi alma imkanı tanınması, kendilerinin müzikal anlamda bir sosyal çevre edinmelerini sağlamıştır. Özellikle hocaları Udi Nevres Bey sayesinde musiki çevrelerinin geliştiği söylenebilir. Nerkiş Hanım'ın yazları yalısında haftada iki gün musiki meclisi düzenlemesi ve bu meclise bir çok önemli sanatkarın katılması, kendilerinin bu sosyal çevrede müzikal anlamda kültürlenme sürecinde olduğu ve bu musiki ortamlarının kendilerinin tanınmalarında önemli rolü vardır. Batı müziği eğitimi de aldıkları için o çevrenin insanları ile de iletişim içerisinde olmaları onların Türkiye'de ilk defa o zamanın ünlü piyanisti Voskovi ile kemancı Zirkin eşliğinde plaklara arya ve lied türlerini plaklara okumalarını sağlamış ve böylelikle iki müzik türünü de seslendiren iki hanım sanatçı olarak diğer kadın sanatçılardan ayrılmışlardır. Yalnızca musiki meclislerini ve plak doldurma işini tercih eden hanımlar sahne hayatı ve radyo çevresinden uzak kalmışlardır. Sadece doldurdıkları plaklarla tanınmalarına rağmen zamanın musiki çevrelerinde büyük ilgi uyandıran hanımlar, icraya önem veren, müzikal anlamda mütevazı bir yaşam sürme tarzını benimseyen sanatçı kimliği ile tanınmışlardır

(<http://www.turizmhaberleri.com/KoseYazisi.asp?ID=2437>).

Yahudi asıllı olan Madam Victoria Hazan'ın İzmir'de doğması ve Türkiye'de bulunarak bu sosyal çevreyi de tanınması kendisinin Yahudi müziğinin yanı sıra Türk müziği ile de ilgilenmesine yol açmıştır. Kültürel birikimi ve yetiştiği sosyal çevre seslendirdiği eserlerin türüne ve niteliğine yansımıştır. Kendisinin Yahudi asıllı olması ve o çevre içerisinde de bulunmasından dolayı onun Yahudi tapınağında şarkı söyleyerek ve ud çalarak konserler vermesi söz konusu olmuştur. Bulduğu çevrenin kendisinin kültürlenmesinde ve birçok dilde bestelediği eserleri seslendirmesinde etkili olduğu düşünülmektedir. Hem Geleneksel Yahudi Sefarad müziği hem de Geleneksel Türk müziği tarzında şarkı besteleyerek çok yönlü olan müzikal kimliğini ortaya koymuştur. Birleşik Kardeşler Yardımlaşma Derneği'nin üyesi olmuş, burada sık sık sahne almıştır. Etrafındaki görüştüğü yabancı saz sanatçıları ile Yahudi, İspanyol, Ermeni, Yunan ve Bulgarlar olarak, yeni bir dünya ortamında eski dünyanın müziğini çalanlar olarak bilinmektedir (Schlesinger, 1998).

Fikriye Şakrakes'in birçok çevresinin olması, kendisinin gazino, radyo ve halk konserleri vererek farklı alanlarda çalışabilmesinde ve operetler, sinema müzikleri, Türk müziği eserleri gibi birçok tür seslendirmesinde etkili olmuştur (<http://www.feymag.com/Haberler/Detay/Kim/Muzigin-oncu-kadinlarindan-Fikriye-Hanim>).

Mahmure Suat Hanım'ın kalbinde sönmeyen musiki aşkını İzmir'de sahneye çıkmakla dindirmesi ve o çevreye girmesi, kendisine kuvvet ve cesaret vermiş ve İstanbul'a giderek gazino saz heyetine dahil olmuştur. Bu çevre kendisinin müzikal anlamda gelişmesini sağlamıştır. Kendisi böylelikle münhasır bir çığırın kıymetli yorumcusu olarak ön plana çıkmıştır (Ünlü, 2004: 524-525).

Mahmure Handan Hanım da ilk defa İzmir'de sahneye çıkmış ve daha sonra İstanbul'a gelerek kısa bir müddet Kadıköy'ünde Mısırlıoğlu bahçesinde çalıştıktan sonra Belvü bahçesi saz heyetine dahil olmuş bu bulunduğu sosyal çevre kendisinin müzikal gelişimine etki etmiş ve bir çok mekanda sahne almıştır (Ünlü, 2004: 524).

Vedia Rıza Hanım plaklara okumadan önce radyo vasıtasıyla tanınmıştır. Radyodaki çevresinin bu sebeple kendisinin gelişmesinde katkısı olduğu söylenebilir. Yüksek meziyetini halka yalnız radyo vasıtası ile göstermeye başlamış daha sonra plaklara da okumuştur. Sahnede çalışmamıştır (Ünlü, 2004: 538-539).

Nedime Birses bir gramofon kumpanyasına müracaat etmeyi düşünmüş ve bir vasıta ile Parlefona tanıtılmıştır. Columbia firmasıyla çalışmaya başladıktan sonra farklı türlerde plaklar yapmıştır. Moda şarkıların yanı sıra taş plaklara Saadettin Kaynak'ın Erzincan Depremi ağıtlarını okuduğu gibi Beşiktaşlı Kemal ile "Pastırmacı Bakkal" gibi eğlenceli şarkılar, hatta saz eşliğinde gazeller okumuştur. Daha sonra sahneden çekilen Nedime Hanım sahne hayatından hiç memnun olmadığını ifade etmiştir. Kardeşi Münevver Birses Hanım da daha sonra sahne hayatından çekilen bir başka hanım sanatçıdır (Ünlü, 2004: 532-533).

Süheyla Bedriye Hanım'ın dokuz senelik bir sahne hayatı olmuştur. İstanbul, İzmir, Ankara ve Anadolu'nun diğer muhtelif yerlerinde muhtelif saz heyetleri ile beraber bulunarak her tarafta takdirle karşılanmıştır (Ünlü, 2004: 537).

Akile Artun bir süre İstanbul Radyosu'nda çalışmıştır. Eşinin Şark hizmeti çıkınca Siirt'e taşınmaları kendisinin farklı bir çevreye gitmesine ve onu müzik çevresinden uzaklaştırmasına sebep olmuştur.

Siirt'te bulunduğu dönemde ortaokulda müzik öğretmenliği yapması onun eğitim alanında da kendini geliştirmesini sağlamıştır. Biçki dikiş dersleri de vermiştir. Hayatı boyunca içkili gazinolarda okumayı sürekli reddeden sanatçı, sadece hayır dernekleri yararına içkisiz yerlerde sahneye çıkmış ve ayrıca çok mazbut bir aile hayatı olmuştur. Türk Musikisine gönülden bağlı olanlar Akile Artun' u ancak radyoda ve İstanbul Konservatuvarı İcra Heyeti'nin aylık konserlerinde dinlemiş ve alkışlamışlardır. "Türk Müziği'nin ancak Konservatuarda icra edilebileceğine inanıyorum" diye ifade eden Âkile Artun'un neden diğer sanatkârlara benzemediği ve Türk Müziği'nde apayrı bir yeri olduğunun bir diğer sebebi de, sadece hayır kurumlarının değil, hayırlı gecelerin de gönüllü solisti olmasından kaynaklanmıştır ([www.turizmhaberleri.com/KoseYazisi.asp?ID=2148](http://www.turizmhaberleri.com/KoseYazisi.asp?ID=2148)).

## SONUÇ

Taş plak dolduran kadın ses sanatçılarının müzikal kimlik ve müzikal gelişimlerine etki eden eğitim durumlarına bakıldığında kendilerinin farklı yollarla eğitim gördükleri ve farklı eğitim içeriklerine sahip oldukları söylenebilir. Genellikle birçoğunun, küçük yaşlarda kabiliyetlerinin ortaya çıkması ile birlikte müzik eğitimine ailelerinden teşvik alarak başladıkları, ilerleyen dönemlerde ise ekonomik durumlarının el verdiği ölçüde çeşitli ustalarla çalışarak kendilerini yetiştirdikleri görülmüştür. Birlikte çalıştıkları meşk ettikleri bestekâr ve üstatların üslûbunu benimseyerek dinleyiciye yansıtmışlardır. Bu da o dönemlerdeki okuyuş tavrının belirlenmesinde kendilerini önemli bir konuma getirmektedir. Bir sanatçı olarak besteci ile dinleyici kitlesi arasında icra ettiği sanat eseri ile önemli bir aracı, aktarıcı ve köprü rolü üstlenmişlerdir. Dinleyici üzerinde etki bırakan bu kadın sanatçılar, o dönemlerde gönüllere hitap ederek ön plana çıkmayı başarmışlardır. Bu açıdan Türk müzik camiasında müzikal kimliklerini ortaya koymalarında ve sanatçı rolünü üstlenerek örnek teşkil etmelerinde yeteneklerinin, almış oldukları eğitimlerin, kazandıkları tecrübelerin, oldukça önemli bir yer teşkil ettiği söylenebilir. Kadın ses sanatçılarının aldıkları eğitimlerin kendilerine farklı yönlerden katkı sağladığı görülmüştür. Örneğin Lale ve Nerkis hanımların aldığı eğitim kendilerine ses genişliği, tekniği ve üslubu kazandırırken, Safiye Ayla'nın tecvid ve mahreç eğitimi görmesi eserleri doğru diksiyon ve artikülasyon ile ifade ve telaffuz etmesine katkı sağlamıştır. Anjel Hanım'ın iyi bir şekilde nota eğitimi alması, kendisinin daha sonraki süreçte enstrüman çalmayı

başarmasına yol açmış, Müşerref Hanım'ın aldığı eğitim ise kendisine zor olan gazel türünü seslendirme becerisi kazandırmıştır. Akile Artun, Fikriye Şakrakses, Vedia Rıza Hanım, Hikmet Rıza Hanım gibi isimlerin ise aldıkları eğitimlerin, kendilerinin Mektepler, Cemiyetler ve Darüelhan gibi kurumlarda yer almalarına imkan sağladığı ve mesleki olarak kendilerinin önünü açtığı söylenebilir.

Taş plak dolduran kadın ses sanatçılarının müzikal kimlik ve müzikal gelişimlerine etki eden kültürel durumlarına bakıldığında ulaşılabilen bilgiler doğrultusunda kadın ses sanatçılarının özellikle sosyal çevrelerinin, yaşam biçimlerinin, soy ve ırklarının müzikal kimlik ve müzikal gelişimlerinde çok önemli bir yeri olduğu görülmüştür. İçinde buldukları sosyal çevre ve yaşam biçimleri, kültürel bakış açılarını etkilemiş, buna dayalı olarak müzikal kimlik ve müzikal gelişimlerini biçimlendirmiştir.

Safiye Ayla, Anjel Hanım, Denizkızı Eftelya, Lale ve Nerki Hanımlar, Fikriye Şakrakses, Mahmure Suat Hanım, Mahmure Handan ve Vedia Rıza Hanım gibi sanatçıların sosyal çevre ve buldukları sosyo-müzikal ortamların, kendilerinin kültürlenmelerinde, teşvik edilerek tecrübe kazanmalarında ve gelişerek ön plana çıkmalarında olumlu yönde etkili olduğu, Nasib Hanım'ın konserinde izleyici kitlesinin kendisinin yaşlı ve çirkin olmasından dolayı sergilediği tutumların ve bu sosyal çevrenin Nasib Hanım'ın sahne hayatında kendisini geliştirmesine olumsuz yönde etki ettiği ve tecrübe kazanmasına mani olduğu görülmektedir.

Akile Artun'un yaşam biçimi kendisinin içkili mekanlarda sahne almamasına sebep olmuştur. Bu da kendisinin sanat camiasında sadece seçkin ortamlarda bulunarak yer almasına yol açmıştır. Nedime Birses ve Münevver Birses kardeşlerin yaşam biçimleri ise kendilerinin bir süre sonra sahne hayatından memnun olmayıp bu camiadan çekilmesi ile sonuçlanmıştır. Bu durum kendi yaşamları açısından belki de olumlu düşünülse de sanat camiası açısından önemli değerlerin bu alandan uzaklaşması ve yetişecek olan kuşakların onların birikiminden yararlanamaması sonucunu doğurmuştur.

Nasib Hanım'ın Çingene asıllı olması kendisinin dalkavukluk mesleğinde başarılı olmasında etkili olmuştur ve kendisi bu yönde müzikal kimliği gelişmiş bir sanatçı olarak tanınmıştır. Safiye Ayla'nın kökeni net bir şekilde bilinmese de, kendisi Arap gırtlığına sahip olduğunu ve bunun kendisine müzikal açıdan avantaj sağladığını belirtmiştir. Kendisini Arap kültürüne yakın hisseden sanatçının bazı

Arapça eserlerini de seslendirmesi, onun müzikal kimliğine ve müzikal gelişimine etki etmiştir. Türkiye'de doğan ve bulunan Victoria Hazan'ın ise Yahudi asıllı olması kendisinin hem Geleneksel Yahudi Sefarad müziği hem de Geleneksel Türk müziği tarzında şarkılar besteleyerek kendisinin kültürlenmesinde ve çok yönlü olan müzikal kimliğinin biçimlenmesinde etkili olmuştur.

Genel olarak kadın sanatçıların eğitim durumlarının, sosyal çevrelerinin, yaşam biçimlerinin, soy ve ırk özelliklerinin kendilerinin müzikal kimlik ve müzikal gelişimlerinde oldukça etkili olduğu saptanmıştır. Yapılan bu çalışmaların geçmiş ve gelecek kuşaklar arasında bağ kurması açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Bu görüşe dayalı olarak bu tür çalışmaların ve kadın sanatçılar üzerine daha özel araştırmaların artması ümit edilmektedir.

#### KAYNAKÇA

- Bardakçı, M. (2017). *Safiye*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bilgin, N. (1994). *Sosyal Bilimlerin Kavşağında Kimlik Sorunu*, İzmir: Ege Yayıncılık.
- Bostancı, N. (1998). *Etnisite, Modernizm ve Milliyetçilik*, Ankara: Türkiye Günlüğü.
- Cebeci, S. (2010). *Bilimsel Araştırma ve Yazma Teknikleri*, (3. Basım). İstanbul: Alfa Yayınevi.
- Ceylan, T. (2011). *Toplumsal Sistem Analizinde Toplumsal Statü ve Rol*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt. 15 Sayı. 1.
- Doğan, İ. (1998). *Sosyoloji Kavramlar ve Sorunlar*, İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Dönmezer, S. (1999). *Toplumbilim*, İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım.
- Eren, E. (1991). *Yönetim ve Organizasyon*, İstanbul: İşletme İktisadi Enstitüsü Yayını.
- Fichter, J. (1994). *Sosyoloji Nedir*, (Çev. N. Çelebi), (2016). Ankara: Attila Kitabevi.
- Güney, S. (2012). *Sosyal Psikoloji*, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

- Karasar, N. (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, (19. Basım). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Kayserilioğlu, B. (1951). *Safiye Ayla*, İstanbul: Osmanbey Matbaası, Radyo Magazin Sanat Ansiklopedisi, Mart Ayı, Sayı 3.
- Kürkçüoğlu, F. (2004). *Kayıt Tarihimizin Serüveni*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, "Virgül" Aylık Kitap ve Eleştiri Dergisi, Sayı. 76.
- Meşe, G. (1997). *Yaşam Stilleri ve Kolektif Kimlik Etkileşimi Cumhuriyet Demokrasi ve Kimlik*, (Haz: N. Bilgin). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Özdemir, E. (2010). *Kimlik Kavramı ve Teorik Yaklaşımlar*, Ankara: Eğitim Bilim Toplum Dergisi, 8 (32).
- Özgül, M. (2017). *Kolektif ve Bireysel Kimlikler Bağlamında Sosyal Bütünleşme*, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı. 28.
- Sarı, G. Ç. (2013). *Osmanlı'dan Cumhuriyete Kadın Müzisyenler: Taş Plak Geleneğinde Lale ve Nerkes Hanımlar Cd'si*, İstanbul: Toplumsal Cinsiyet Dergisi, Sayı. 6.
- Schlesinger, M. (1998). *Victoria Hazan*, New York: Phonograph Records Co., Balkan Record Store, Global Village Music. (Cd Kitapçığı Kapak Bilgileri)
- Tok, N. (2003). *Kültür, Kimlik ve Siyaset*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Topses, G., Topses, M. D. (2010). *Toplum Bilime Giriş*, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Ünlü, C. (1991). *Sözlü Taş Plaklar*, İstanbul: İletişim Yayınları, Aylık Ansiklopedik Dergi "Tarih ve Toplum" Ekim Ayı, Cilt. 16 Sayı. 94.
- Ünlü, C. (2004). *Git Zaman Gel Zaman Fonograf Gramofon Taş Plak*, İstanbul: Pan Yayıncılık
- Yıldız, İ., Gelmez, A. (2014). *Sosyal Psikoloji*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yörükkan, T. (2006). *Alfred Adler Sosyal Roller ve Kişilik*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.



### İnternet Kaynakları

<http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-tarihi/turk-ses-kayit-tarihi> (Erişim tarihi: 14.06.2019).

<http://www.feymag.com/Haberler/Detay/Kim/Muzigin-oncu-kadinlarindan-Fikriye-Hanim> (Erişim tarihi: 16.06.2019).

[www.turizmhaberleri.com/KoseYazisi.asp?ID=2148](http://www.turizmhaberleri.com/KoseYazisi.asp?ID=2148) (Erişim tarihi: 20.03.2019).

<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/24383/001513512006.pdf?sequence=1> (Erişim tarihi: 16.06.2019).

<http://kadineserleri.org/wp-content/uploads/2018/08/2008-istanbul-temasa-hayatinda-kadinlar.pdf> (Erişim tarihi: 16.06.2019).

<http://www.hurriyet.com.tr/gramofondan-cdye-lale-nerkis-hanimlar-39040212> (Erişim tarihi: 16.06.2019).

<http://www.turizmhaberleri.com/KoseYazisi.asp?ID=2437> (Erişim tarihi: 22.03.2019)