

Araştırma Makalesi/Research Article

Etnomüzikoloji Dergisi
Ethnomusicology Journal
Yıl / Year: 7 • Sayı / Issue:2
(2024)



ARMONİDE EFELİK: TOPLUMSAL CİNSİYET YAKLAŞIMIYLA KEMAL İLERİCİ'NİN MÜZİK TERMİNOLOJİSİ*

Ulyana DERMENCİ **

Özet

Etnomüzikoloji ve müzikoloji alanlarındaki toplumsal cinsiyet kuramlarına dayalı araştırma konularından müzik dilinde cinsiyet kimliği yansımaları konusu ayrı bir yere sahiptir. Müziğin eril veya dişil bir karaktere sahip olup olamayacağı sorusu, müziğin neyi aktardığı, ifade ettiği, temsil ettiği ve nasıl aktarıldığına ilişkin konular çerçevesinde; müzik dilini anlatan terminolojinin de cinsiyet bağlamında kültürel yaklaşımları yansıtabilme potansiyeli gündeme gelmektedir. XX. asırdan itibaren cinsiyete bağlı müzikal kimliklerin tanımlanması üzerinden çeşitli araştırmalar yapılmıştır. Kültürel değişkenlikler ve dinamikler bağlamında müzik dilinin retorikindeki cinsiyete bağlı unsurların işlevselliği açısından Türk müziği örnek teşkil edebilmektedir.

Kemal İlerici'ye ait "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" adlı kapsamlı kitap, Türk müzik dilini armoni açısından kuramlaştırma çalışmasıdır. Müzik dili unsurlarını kişileştirerek açıklayan İlerici bu anlatımında, cinsiyet olgusuna dayalı ifadeler kullanmakta, böylece müzik unsurlarını eril ve dişil karakterlere bağlamaktadır. Bu şekilde açıklanan Türk müziği olgusu olan armoni, terimlerin imgesel bazında cinsiyete dayalı bir müzik retorikini oluşturmaktadır. Dolayısıyla müzikteki toplumsal cinsiyet bağlamlarından okunması gereken birer donanım meydana gelmektedir.

* Makale Geliş Tarihi: 07 Eylül 2024- Makale Kabul Tarihi: 28 Kasım 2024

** Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Teorileri ABD Geleneksel Türk Müzikleri Doktora Programı öğrencisi, udermenci@hacettepe.edu.tr.

ORCID: 0000-0003-3490-4991

Bu betimsel araştırmasında, İlerici'nin uyguladığı müzik terimlerinin cinsiyet açısından tanımlarını belirleme ve yorumlama amacıyla gösterimbilimsel (semiyotik) yaklaşımları çerçevesinde metin merkezli (intent) ve bağlam merkezli (kontent) analiz yöntemleri kullanılmıştır.

İnsan zihnindeki akılcı ve duyuşal ikilik, eril ve dişil ikilikle bağlantılı olarak müzik teorisinin terminolojisinde, toplumsal cinsiyet kavramları açısından değerlendirmeye müsait bir biçimde yansımaktadır. İlerici'nin anlatımında güçlü ve durak armoniler *iki karşıt çaba ve renk* ile tanımlanır. Eril özelliklerini taşıyan güçlü aydınlığı ve yürüyücülüğü temsil eder, makamın üst (tiz) bölgesine hakimdir. Dişil özelliklerle karakterize edilmiş durak armoni dereceleri, güçlü armoni derecelerine zıt ikilik oluşturma yanında, yürürlüğünü eritmek ve dinlendirmek görevine sahiptir. Ayrıca İlerici, makam kurma görevini durak armonilere verir. Efelik ise hem ritim hem armoni ile bağlı olarak ele alınmakta ve eril özellikleri özetleyen kavramdır. Güçlü ve durak armonilerin işlevleri, savaş ve elbirliği olarak nitelendirilmiştir.

Böylece, müziksel olguların açıklaması olarak verilmiş terimlerin toplumsal cinsiyet kavramları açısından okunması, yeni nesil bestecilikte kullanılmaya üzere geleneksel Türk müziği temelinde oluşturulmuş Kemal İlerici yaklaşımı Türk müziksel dilin retorikindeki cinsiyet kimlikleri, dolayısıyla kültürdeki toplumsal rollerin müzikte dışavurumun tespiti ve değerlendirilmesine kavramsal zemin hazırlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal cinsiyet, Kemal İlerici, "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi", Müzik Terminolojisi, Armoni, Türk Müziği Teorisi

"Efelik in Harmony: A Gender Perspective on Kemal İlerici's Musical Terminology"

Abstract

In the fields of ethnomusicology and musicology, research topics based on gender theories hold a special place, and one of these topics is the reflection of gender identity in musical language. The question of whether music can have a masculine or feminine character comes into focus within the framework of issues such as what music conveys, expresses, represents, and how it is communicated. The potential of musical terminology to reflect cultural approaches in the context of gender is also raised. Since the 20th century, various studies have been conducted on the definition of musical identities based on gender. In terms of cultural variability and dynamics, Turkish music can serve as an example in analyzing the functionality of gender-related elements in the rhetoric of musical language.

Kemal İlerici's comprehensive book "Turkish Music and Harmony in Terms of Composition" is a theoretical study on the harmonic structure of Turkish musical language. İlerici explains the elements of musical language by personifying them, and in doing so, uses expressions based on the concept of gender, associating musical elements with masculine and feminine characteristics. Through this explanation, harmony, a phenomenon in Turkish music, forms a gender-based musical rhetoric on the imaginal level of terms. Therefore, certain elements in music should be understood in the context of social gender.

In this descriptive study, semiotic approaches were employed to identify and interpret the definitions of musical terms used by İlerici in terms of gender. Both intent and content analysis methods were applied.

The rational and sensory duality in the human mind is reflected in the terminology of music theory in a way that is suitable for evaluation in terms of social gender concepts, in connection with the masculine and feminine duality. In İlerici's narrative, strong and stationary harmonies are defined with two contrasting efforts and colors. The strong harmony, which carries masculine characteristics, represents brightness and progression, dominating the upper (high) region of the makam. The stationary harmony degrees, characterized by feminine traits, contrast with the strong harmony degrees, creating opposition and serving the purpose of dissolving and resting the progression. Moreover, İlerici assigns the task of forming makam to stationary harmonies. The concept of *efelik* (heroism) is considered in relation to both rhythm and harmony, summarizing masculine characteristics. The functions of strong and stationary harmonies are described as war and cooperation.

Thus, the interpretation of the terms used to explain musical phenomena in terms of social gender provides a conceptual foundation for the identification and evaluation of gender identities in the rhetoric of Turkish musical language, as well as the expression of social roles in culture through music. This approach by Kemal İlerici, based on traditional Turkish music, prepares a conceptual ground for the new generation of composers to use in their work.

Keywords: Gender, Kemal İlerici, "Turkish Music and Harmony in Terms of Composition," Musical Terminology, Harmony, Turkish Music Theory

Giriş: Toplumsal Cinsiyet Teorileri Açısından Ele Alınan Müzik

Toplumsal cinsiyet teorileri, cinsiyet konulu tüm fikir, kavram ve kültürel öğeleri kapsayan içeriğiyle, heteronormatif düzenin ve/veya bu düzenin dışında kalan kavramların birbiriyle ilişkilendirildiği ya da birbiri üzerinden konumlandırıldığı bir yapıya işaret eder (Ersoy Çak, 2017: 214).

Araştırma odağına müziği alan toplumsal cinsiyet çalışmalarını, yaklaşımları üzerine iki gruba ayırmak mümkündür. İlki, cinsiyete dayalı sosyal yaşamdaki tutumların müzik alanına yansımalarını inceleyen çalışmalardır. Bu açıdan ele alınan konular arasında feminist, queer yaklaşımıyla müzik ve sahne hayatında cinse bağlı rolleri; müzik tarihinin eril merkezli algılamaları, toplumsal cinsiyet içinde bireysel kimlik gibi başlıklar bulunmaktadır. Feminist müzikolojiye yön veren çalışmalarıyla öne çıkan isimler arasında Susan McClary¹, Ellen Koskoff² ve Suzanne G. Cusick³ sayılabilir. Queer (eşcinsel)

¹ McClary, Susan. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

² Koskoff, Ellen. (2014). *A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender*. Urbana: University of Illinois Press.

³ Cusick, Suzanne G. (1999). 'Gender, Musicology, and Feminism', in Nicholas Cook, and Mark Everist (eds), *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press.

müzikolojinin önemli araştırmaları Elizabeth Wood ile Philip Brett⁴ ve Sheila Whiteley ile Jennifer Rycenga⁵ editörlüğünde yayımlanan iki kolektif çalışmada yer almaktadır. Kadın bestecilerin müzik tarihindeki yerine dikkat çekmek amacıyla yapılan araştırmalarda kadın kimliği hem üretici oluşları hem besteye katkılarından dolayı ele alınmaktadır. Bu tür çalışmalara, Matthew William Head⁶, Phyllis Weliver⁷'in kitapları örnek teşkil etmektedir. Popüler müzik türleri bağlamında inşa edilen cinsiyete bağlı kimlikleri araştırma konuları yelpazesi çok geniş olup müzik türleri arasında heavy metal (Robert Walser⁸; Florian Heesch ve Niall Scott⁹ (ed.)), salsa (Frances R. Aparicio¹⁰), country (Kristine M. McCusker ve Diane Pecknold¹¹, Leigh H. Edwards¹²), glam rock (Philip Auslander¹³), caz (Nichole T. Rustin ve Sherrie Tucker¹⁴ (ed.)), rap (Matthew Oware¹⁵) ve diğerleri barınmaktadır.

Etnomüzikoloji yaklaşımları dahilinde ele alınan toplumsal cinsiyet konuları etnisiteye bağlı olarak halkbilimi yöntemleriyle incelenmektedir. Bu alanda kavramsal çerçeveyi çizen çalışmalar arasında Bruno Nettl (2005), Gregory Barz ve Timothy J. Cooley'in¹⁶ (ed.) kitapları sayılabilir.

⁴ Wood, Elizabeth; Brett, Philip. (Ed.). (2006). *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, 2nd edition. New York: Routledge.

⁵ Whiteley, Sheila, Rycenga, Jennifer (Ed.). (2006). *Queering the Popular Pitch*. New York: Routledge.

⁶ Head, Matthew W. (2013). *Sovereign Feminine : Music and Gender in Eighteenth-Century Germany*. Berkeley: University of California Press.

⁷ Weliver, Phyllis. (2016). *Women Musicians in Victorian Fiction, 1860-1900: Representations of Music, Science and Gender in the Leisured Home*. New York: Routledge.

⁸ Walser, Robert. (1993). *Running with the Devil: power, gender, and madness in heavy metal music*. Middletown: Wesleyan University Press.

⁹ Heesch, Florian, Scott, Niall (Ed.). (2016). *Heavy Metal, Gender and Sexuality: Interdisciplinary Approaches*. New York: Routledge.

¹⁰ Aparicio, Frances R. (1998). *Listening to salsa: gender, Latin popular music, and Puerto Rican cultures*. Middletown: Wesleyan University Press.

¹¹ McCusker, Kristine M.; Pecknold, Diane (Ed.). (2004). *A Boy Named Sue: Gender and Country Music*. Jackson: University Press of Mississippi; McCusker, Kristine M.; Pecknold, Diane (Ed.). (2016). *Country Boys and Redneck Women: New Essays in Gender and Country Music*. Jackson: University Press of Mississippi.

¹² Edwards, Leigh H. (2018). *Dolly Parton, Gender, and Country Music*. Bloomington: Indiana University Press.

¹³ Auslander, Philip. (2006). *Performing glam rock: gender and theatricality in popular music*. Ann Arbor : University of Michigan Press.

¹⁴ Rustin, Nichole T., Tucker, Sherrie (Ed.). (2008). *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies*. Durham: Duke University Press.

¹⁵ Oware, Matthew. (2018). *I Got Something to Say: Gender, Race, and Social Consciousness in Rap Music*. London - New York: Palgrave Macmillan.

¹⁶ Rustin, Nichole T., Tucker, Sherrie. (1996). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press.

Toplumsal cinsiyet ve müzik bağlamında Türkiye’de yapılan araştırmalarda müzikteki cinsiyete bağlı kimlik Ş. Şehvar Beşiroğlu, Özlem Doğu Varlı, Şeyma Ersoy Çak gibi yazarların çalışmalarında farklı açılardan ele alınmıştır. “Kadın ve Müzik”¹⁷, “Kadınlar Dünyayı Çalıyor / Söylüyor”¹⁸ kolektif çalışmalarıyla müzik ve toplumsal cinsiyet temasına özel sayısını ayıran *Etnomuzikoloji Dergisinin*¹⁹ bu konuya katısı büyüktür.

Diğer gruptaki araştırmalar ise gösterimbilimsel (semyotik) yaklaşımlarıyla toplumsal cinsiyet unsurlarının müzik dokusuna nasıl işlediği, aktarıldığı ve algılandığı ile ilgilenirler. Başka bir ifade ile bu tür çalışmalarda, müziğin toplumda benimsenen cinsiyete bağlı rollerini, erkek ve kadın duygusal farklılığını kendine has diliyle nasıl aktardığı sorusuna cevap aranmaktadır. Diğer yandan, teorik ve tarihsel müzik kaynaklarında mevcut olan cinsiyet bağlamındaki tanımları, o dönemin ve kültürünün toplumsal cinsiyetini nasıl algıladığı, dolayısıyla toplumun kadın ve erkeğe ne gibi roller yüklediği ya da cinsel kimliklere yüklenen davranış biçimleri hakkında bilgi vermektedir. Bu çalışmalarına Ruth A. Solie²⁰, Todd Michael Borgerding (2002) edisyonunda neşredilmiş araştırmaları örnek temsil etmektedir.

Ersoy Çak (2017: 215) işaret ettiği gibi, toplumsal cinsiyet kavramı bir fikirler setidir. Rollerin sınıflandırılmasında ve kalıplara yerleştirilmesinde belirleyicidir. Bu sistemde her bir cinse belli roller tahsis edilir. Müzik bu rolleri yansıtmaya ve dinleyiciyi yaşatma gücüne sahiptir. Çünkü müzik, Kaplan’ın ifadeyle, kimlikleri oluşturan kültürün, simgeler ve davranış biçimleriyle dışavurumdur (Kaplan, 2023: 42). Bunu müzik, melodik, ritmik, armonik unsurları içeren özel bir dille aktarır. Gösterimbilimsel yaklaşım, sözlü eserlerde metin odaklı olmasından ziyade müzik dilini çözümlenmeye çalışır. Ayrıca, müziksel olguların cinsiyet ikiliği açısından algının ifadesini, bu müziği kuramlaştıran çalışmalarda

¹⁷ Ersoy Çak, Şeyma, Beşiroğlu, Ş. Şehvar (Ed.). (2017). *Kadın ve Müzik*. İstanbul: Milenyum Yayınları.

¹⁸ Doğu Varlı, Özlem (Ed.). (2022). *Kadınlar Dünyayı Çalıyor Söylüyor Kuramsal Yaklaşımlar ve Deneyimler Üzerine*. İstanbul: Doğu Ktabevi; Doğu Varlı, Özlem (Ed.). (2024). *Kadınlar Dünyayı Çalıyor Söylüyor Kuramsal Yaklaşımlar ve Deneyimler Üzerine-2*. İstanbul: Doğu Ktabevi.

¹⁹ *Etnomuzikoloji Dergisi*, 2018, 1.

²⁰ Solie, Ruth A. (ed.) (1993). *Musicology and Difference ‘Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley: University of California Press.

rastlanmaktadır. Dolayısıyla, müzik terimleri, müziği üreten ve tüketen toplumda cinsiyet rolleriyle ilgili kimlik unsurlarıyla birlikte davranışsal beklentileri aktarılmaktadır.

Müzik Teorilerdeki Cinsiyet: Tarihsel Bakış

Nettl'e göre, bir toplumda toplumsal cinsiyet araştırması yapılırken kadın-erkek üzerinden müzikal dünyaların ayrılmasının sebebi, antropolojik bir bakış açısıyla, kavram olarak bu iki cinse yönelik eğilimler sonucu oluşmaktadır. (Nettl, 2005: 404-405) Ancak Modernizm öncesi müzik teorisi için bu durum farklıdır. Batı Avrupa müzik teorisi, Orta Çağ İslam biliminden tercüme yoluyla aktarılan Antik Yunan filozofların eserlerinde oluşturulan kavramsal çerçeveye dayanmaktadır (Perkuhn, 1980).

Antik Yunan müzik teorisinde cinsiyete dayalı algının en çarpıcı tanımlama ritim ile ilgilidir. Melodi ve ritmin "kadın / erkek" ikiliği ile beraber "madde / şekillenmiş şey" ikiliği olarak yorumu kutsal sayılan müziğinin varoluş temelinde ele alınmıştır. Müzikte ritim ve melodi ilişkilerine Aristotelesçi yaklaşımını dile getiren Aristides Quintilianus durumu şöyle izah etmiştir: "Eskilerin bir kısmı ritmi erkek, melodiyi de dişi olarak tanımlamışlardır. Çünkü melodi hareketsiz ve şekilsizdir (aschematiston) ve zıt nitelikleri [örn. tiz ve pest perde] bünyesinde barındırabilmesiyle maddenin işlevini yerine getirir. Oysa ritim onu şekillendirir ve düzenli bir şekilde hareket ettirir, dolayısıyla ürün anlamında üreticinin rolünü temsil eder" (Arist. Quint. 40.20-5, Barker, 1989: 399).

Aristoteles ritmin işlevini açıklığa kavuşturur. Ona göre melodi, doğasına tabi olarak, durgun ve hareketsiz, ancak "hareketli" (tiz perde) ve "rahatlatıcı" (pest perde) unsurlarına sahiptir. Ritim burada, farklı tizlikte seslerin iyi tanımlanmış sıralamasını oluşturarak melodinin doğal olarak statik unsuruna şekil veren "hareket ettiren" kuvvet olarak sunulmaktadır: "Melodi doğası gereği yumuşak ve dingindir, ritim karışımı sayesinde aktif ve hareketli hale gelirken kalın ses (bariye) yumuşak ve sakindir, ince ses (oksiye) ise hareket eder" (Arist. De an. 420a30-1; Barker, 1989: 72).

Ritim ve melodinin erkil / dişil tanımlarında günlük hayatta var olan cinsiyet kimliklerin yansması kolayca sezilir. Dolayısıyla, bu tanımlar tarafsız ve evrensel değildir. Lynch'in

belirttiği gibi, Yunanlılar tarafından seçilen kelimeler bize, onların estetik, etik ve psikolojik ritim deneyimlerini nasıl anlamlandırdıkları konusunda değerli bilgiler verir. Bizden farklı olarak Yunanlılar, kendi müzik deneyimlerini ifade etmeye uygun bir terim ve dil icat etmek zorundaydılar ve bunu, ritim ve diziler gibi görünüşte soyut fikirlere şekil vermek için tanıdık modelleri kullanarak, günlük yaşamın çeşitli alanlarından ödünç alınan kelime ve kavramları uyarlayarak yaptılar (Lynch ve Rocconi, 2020: 656).

Antik Yunandan sonra gelen medeniyetler müzik olaylarını tanımlamak için hazır kelime dağarcığı miras almış gibi görünüyorsa da cinsiyet algısına dayalı kavramları benimseyerek, uyarlayarak veya tepki göstererek almışlar. Ancak akılcı ve duyuşal ikiliğin eril ve dişil ikilikle bağlantısı Batı müzik geleneğine yerleşmiştir. Bunu besleyen mitoloji, insan bilincinin sürekli olarak birbirine düşman, akıl ve şehvetin iki karşıt parçaya bölünmüş olduğunu ve bu karşıtlığı eril ve dişil olarak ikili şeklinde nitelendirir.

Leo Treitler, Orta Çağ ilahilerinin Gregorian ve Roman okuma tarzına dair yorumlarında kullanılan ifadeleri analiz ederken, değerlendirme kavramlarının cinsiyet ikiliğe dayandığını göz önüne sermiştir: "Açıklık, sistem, anlaşılabilirlik, güç, dinçlik, kuvvet, akıl, mertlik bir yanda; diğer yanda yumuşaklık, yuvarlaklık, nezaket, çekicilik, zarafet. Burada temel prensip olarak cinsiyet ikiliğini ve bunun rasyonel ve duyuşal ikiliğiyle ve güç kavramıyla olan ilişkisini tanımak için çok fazla yorum yapmaya gerek yok" (1993: 27). Bu, müziğin algısal yönünü anlatma işleminde örtülü olanı, müziğin doğrudan ya da kendi kendine yeten yapısının ötesindeki bir şeyi metaforik haritalandırma yoluyla anlamlandırmanın mümkün olduğu varsayımdır. Araştırmalar bu varsayımı destekler. John Shepherd'a göre (Borgerding, 2002: 199) müzikal anlam, yapısal süreçlerin bedensel deneyimiyle doğrudan rezonansa sahip olan sesin yardımıyla insanlarda duygulanıma, duygu ve arzuya aracılık edebilir. Dolayısıyla müzik, bir duyguyu yalnızca ifade etmek değil, o duyguyu yaşama gücüne sahiptir.

Rönesans Dönemi, Batı Avrupa müzik teorilerinin Antik Yunan kuramıyla yollarını ayırdığı dönemdir. XVI.-XVII. yüzyıllarında polifonik ve armonik düşünceyle bağımsızlığını ilan

eden Avrupa müziği, yeni ifade dilini oluşturmaya girişmiştir. Müzik hümanistleri XVI. yüzyılın sonlarında, müziğin dinleyicide olağanüstü etkiler yaratması, dahası, yaratma yeteneği ile yoğun bir şekilde meşgullerdi. Bu noktada müzikteki toplumsal cinsiyet hakkındaki artık “yansıma” yerine “inşa etme” kavramı gelmektedir. Çözülmesi gereken problem, erkek ve kadının müzik içinde nasıl betimlendiğiyle alakalıdır. Dell’Antonio, erken dönem Barok izleyici kitlesinde başarılı olmak için, repertuara cezbedici retorik müzik dilinin dahil edilmesini gerektiğini söyler (Borgerding, 2002: 199). Susan McClary’nin “cezbedici retorik” olarak adlandırdığı müzik dili, Monteverdi madrigaller’de görülmüş olan müzikal işaretler “kadınsılık” ya da “erkeksilik” olarak nitelendirerek dinleyiciyi manipülasyon çabasıdır (2002: 35).

Barok müziğinin ana teması olan arzunun inşasında “cezbedici retorik” müzik dili kullanılmıştır. Dell’Antonio arzu olarak bahsedilen şeyin, müzikal gerilim ve salıvermede bir gel-git oluşturmak ve beklentiler oluşturmak ve onlarla oyun, ayrıca müzikal bir arzunun yaratılma bileşenleri olarak açıklamaktadır. Bu türden müzikal arzu hiçbir şekilde erotik arzuyla eşdeğer değildir. Ancak müzikal ve erotik arzu gibi iki tür deneyim, birinin diğeri açısından anlaşılması bağlamında metaforik terimlerle ilişkilendirilebilir. Böylece "arzu inşa etmek" olarak; dinleyiciyi müzikal olayların ilerleyişiyle ilgili, şehvetli arzuyla ilişkili duygusal repertuar içindeki belirli bir yörüngeyi haritalandırmaya teşvik etmesi kastedilmektedir.

Monteverdi’nin oluşturduğu, müzikal dramanın amacına uyacak yeni bir melodik ve armonik yapılarını inceleyen McClary, “cezbedici retorik” müzik dilinin unsurlarını ortaya koymaktadır. Bunlar, inici sekans yürüyüş, melodisinin yükselme ve alçalma hareketleri, “romanesca bası” gibi armonik kalıplarıdır. Bu analizi, dinleyicinin duygularını manipüle etmek ve bir dereceye kadar erotik özlemi taklit etmek için müzikodramatik retoriğin kullanıldığının ikna edici bir açıklamasıdır. Yaygınlaşan müzikal kalıpları, toplumsal cinsiyet belirliliği (maskülen ve feminen) olarak bu vesileyle müzik üretiminde klişeleşmiştir.

Lynch, klişeleşmiş müzik terimlerine dikkat çekmektedir (Lynch ve Rocconi, 2020: 656). Etnomüzikolojik çalışmalarının gösterdiği gibi, müzik terimleri belirli bir zamanda ve belirli bağlamlarda gerçekleşen kültürel süreçlerin ürünleridir. Dolayısıyla bir müzik olgusunu belirtmek amacıyla bir kültür tarafından seçilen kelimeler bize, onların etik, estetik ve psikolojik müziksel deneyimlerini nasıl anlamlandırdıkları konusunda değerli bilgiler verir. Nettl tarafından (2005: 405), “Bir toplumda etkili olan müzikte, kadın ve erkek ilişkisinin niteliğini neler belirler?” sorusuna, müzik olgularını anlatmaya yönelik kullanılan terminoloji ile cevap verilebilir.

Geleneksel Türk Müzik Dili Retoriğine Bir Bakış

Türk müzikoloji ve etnomüzikolojisindeki toplumsal cinsiyet kuramları çerçevesinde ele alınan olgular arasında cinsiyete bağlı sahne rolleri (orkestra sanatçısı, orkestra şefi, koro şefi mesleğinde veya caz, pop gibi müzik türlerinde kadın kimliği), buna yakın olan eşcinsel birey sahne kimliği, aşık ve bestekar kadınların müzik tarihine katkısı yanı sıra sanatlarının stilistik özellikleri gibi konularda araştırmalar yapılmıştır. Bu noktada Ersoy Çak'ın tarafından yapılmış araştırma bibliyografik açıdan büyük önem taşımaktadır (Ersoy Çak, 2017).

Geleneksel Türk halk müziği içinde, çoğu yöre tabanda ele alınan, kadın ağzı türkülerin müzikal yönünden incelenmesi cinsiyete bağlı Türk halk müzik retoriği unsurları hakkında bilgi sağlamaktadır. Genel olarak Türk halk müziğinde kadın ağzı türkülerin müzikal ve edebi özelliklerini inceleyen Aral Kuzlu, müzikal yönden bu türkülerin “akılda kalıcı, küçük, duygulu, abartısız, kadınsı” yapısına sahip olduklarını belirtmektedir. “Kadınların narin ve yumuşak ifadesini bu türkülerde görmek mümkündür” diyen Aral Kuzlu izlenimini bir dizi müzikal unsurlarla desteklemektedir. Bu unsurlar arasında makamsal (Hüseyni beşlisi ile Uşak dörtlüsü üzerinde kurulma), karar sesi (La kararlı), ses genliği (5'li ve 8'li aralıkta), ritmik yapısı (9 zamanlı, birim değeri 8'lik olan; 4 zamanlı, birim değeri 4'lük olan; 2 zamanlı, birim değeri 4'lük olan) özellikleri tespit edilmiştir. Aral Kuzlu'nun terennüm ile ilgili çıkarımları dikkat çekicidir. Araştırmacı, kadınlar arasında çalgıcıların nadiren bulunduğu, türkülere tef, bendir, kaşık, sini, tencere gibi ritmik sazlarla eşlik edildiğinden dolayı kadın ağzı türkülerde saz bölümlerin olmadığı, bunun yerinde terennüm uygulandığını öne sürmektedir (Aral Kuzulu, 1999: v).

Şarkışla yöresine ait kadın ağız türküleri inceleyen Öztürk, bu türkülerin müzikal özellikleri arasında ayak (Kerem (Hüseyini - Uşak) ve Garip (Hicaz)), usul (farklı tartımlar (5/8, 12/8, 4/4 vb.)) saymaktadır. Ayrıca, bu türkülerin, tartımsal, biçimsel ve melodik seyirler açısından yöresel özelliklerinin saptanması önem taşımaktadır. Öztürk'e göre, Şarkışla kadın ağız türkülerinde zayıf zamanlarda (genel olarak birleşik usullerin üçüncü zamanlarında) makam (ayak) değişikliği ile kalış yapılması yöreye özgün müzikal dile ait işaretler içermektedir (Öztürk, 2019: 84).

Yozgat yöresine dair benzer araştırma yapan İncetaş, kadın ağız 78 türkünün form yapısı, makam dizileri ve ritmik yapılarını incelemiştir. Türkülerin çoğu kırık hava formunda, 4/4'lük ritmi kullanarak (türkülerin %60'ı), çoğunlukla Hüseyini ve Uşak makamında yakıldığına dair sonuca varılmıştır (İncetaş, 2020: 145-7). TRT repertuvar arşivine kayıtlı Kütahya yöresine ait kadın ağız türkülerini araştırma konusu yapan Bozkurt, bu türkülerin müzik dilini makam, ses aralığı, ritmik ve biçimsel özellikleri açısından incelemiştir. Bozkurt, türkülerin yedi farklı makamda yakıldığını fakat bu makamlar arasında daha sık olarak Hicaz (%39), Hüseyini (%18), Karcıgar (%18), Uşak (%13) kullanıldığını; ezgilerin çoğunun dokuzlu ses aralığında olması, kırık hava biçimde olup usulleri açısından çoğunlukla dokuz zamanlı olması gibi sonuçlara varmıştır (Bozkurt, 2023: 160). Bu çalışma sonuçlarının karşılaştırılması yoluyla Türk halk müziğindeki kadın ağız türkülerinin müzikal dili hakkında bilgi elde edebilmektedir. Kırık hava olarak biçimsel, Hüseyini-Uşak La kararlı diziler mahiyetinde makamsal özellikler ortaktır. Bunun yanında, kadın ağız türkülerinin müzikal dilinde hangi özelliklerin yöresel hangilerinin kadın kimliğiyle ilişkili olma durumu halen netlik kazanamamıştır.

Köçekçe, güvende, tavşanca gibi halk müziği türleri, cinsiyete bağlı kimliklerini müzik dilinde yansıtılması açısından önemli bir potansiyele sahiptir. Cinselliğin dışavurumunu odak noktasına alan bu eğlence oyunlarında müzik, dans hareketlerinin eşliği olarak tasarlanmıştır. Çengi olan kadın dansözün veya kadın gibi hareket eden köçeğin dans figürlerini göstermesi için serbest çalgısal (intro) bölümlerin yanı sıra, müzik dokusunda zillerin sesini çağrıştıran ezgisel figürlerin bulunması bu müzik türlerinin ayırt edici

özellikleri arasındadır. Emnalar (1998: 303), ağırdan hızlıya değişen temponun akışını da eğlence müziğinin unsurları arasında saymaktadır.

Rum kökenli eğlence müziği türü olan sirto XIX. yüzyılda Türk sanat müziği dağarcığına girmiştir. Ersoy (2007: 110), köçekçenin içinde var olan Rum müzik ve koreografi unsurlarının özellikle “sirto” ve “hora” oyunlarına dahil edildiğinden bahsetmektedir. Müzik ve koreografik bağlamında köçekçe ile benzerlik taşımakla birlikte sirtonun, köçekçe müziğinde geliştirilmiş ve kalıplaşmış cinsiyete bağlı müzik dili unsurlarını Türk sanat müziğine aktardığı görülmektedir. Özellikle erkeklerin, kimi zaman kadın ve erkeklerin oynadığı bir dans olan sirto, başta Sultan Abdülaziz'in bestelediği Hicaz Sirto gibi, XIX. yüzyılın sonunda ortaya çıkan sirto bestelerinde de ister melodik çizgileri ister giderek hızlanan temposuyla feminen edayı andıran köçekçeye benzerlik unsurları içerebilmektedir. Sirto bestesine köçekçe müzik dili unsurlarının dahil edilme nedeni, bestelenme döneminin kültürel şartlarında saklı olabilir. Örneğin, Sultan Abdülaziz'in Mısır ziyaretinde kendisine köçek repertuvarının notaları takdim edilmiştir (Ersoy, 2007: 110). Böylece ilk köçek müziği nota örnekleri ilgiyi bu tür müziğe yöneltmiştir.

XX. yüzyılda kaleme alınmış Türk müziği kuramsal çalışmalarında toplumsal cinsiyet bağlamı dahilindeki yorumlara daha çok halk müziği konulu araştırmalarda rastlanmaktadır. Sistemati olmamakla birlikte müzikte cinse dayalı kimlikler hakkındaki bilgiler müzik türleri, çalgı bilgisi, tavır, ayak ve usul konularında yoğunlaşır. Örneğin, Hoşçu (1997: 38) Bozlak (Abdal) ayağı anlatırken “Bozlaklar, bir erkek sesçisi tarafından söylenir” bilgisini aktarmaktadır. Ancak çalışmada yer alan diğer ayak açıklamalarında cinsiyete bağlı ifadeler rastlanmamaktadır. Çalgıların tanıtımında, debildek hakkında “genelde erkekler çalar” veya darbuka konusunda “Daha çok kadınlar arasındaki çeşitli kına geceleri ve eğlencelerde ritim çalgısı olarak kullanılır” şerhleri yer almaktadır (Emnalar, 1998: 104). Dolayısıyla, geleneksel Türk müziğinde ifade araçlarının cinse bağlı kimliklerle gösterilmesine tam bir yetkinlik vardır. Bu araçlar arasında müzik türleri, çalgı, tavır, ayak, usul ve ritim öne çıkmaktadır.

Cumhuriyet Döneminin ilk yıllarından beri yapılan Türk müziği kuramı çalışmalarının odağı olarak, “Batı tesirli bir makam kuramının” oluşturulması şeklinde belirtmek mümkündür. Rauf Yekta ve takipçileri olan Hüseyin Sadettin Arel, Dr. Suphi Ezgi, S. Murat Uzdilek tarafından oluşturulan anlayış, geleneksel Türk müziği kuramının Batı müzik kuramıyla olası benzerlikleri üzerine kurulmuştur (Güray, 2017: 131). Bu anlayış, iki kuram arasındaki ortak paydayı oluşturan Antik Yunan müzik felsefesi kuramına dayandığı için daha çok müziğin ses malzemesi ve onun organizasyonu ile ilgiliydi. 1957 yılında basılmış Fuad Koray’ın “Müzik Formları” kitabının amacı, Batı müziği form kuramını Türk okuyucuya aktarmaktır. Terminoloji alanında katkılar sağlayan bu çalışma, müzik kuramı anlatım tarzını da aşmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarındaki müzik kuramı anlatımında cinsiyet kategorisine dair bir dil kullanılmamıştır.

Hem Batı müzik kuramına hem de geleneksel Türk müziği köklerine yakınlık koruma çabasıyla öne çıkan, 1960-lı yıllarda yayınlanan eser, Ahmet Adnan Saygun’un “Musiki Temel Bilgisi” başlıklı kitap serisidir. Form bilgisinin de verildiği IV. kitapta, “melodinin hareket ve sükûnet bölgeleri”, “tartının hareket ve sükûnet bölgeleri”, “durak”, “tetrakord musikisinin incelik niteliği” başlıkları altında tanımlanan ikili ve birbirine zıt olan kavramlar hem Türk geleneksel müziği hem de Batı klasik müziği örnekleriyle birlikte verilmiştir. Müzik dilinin bu ikili unsurları daha sonra Kemal İlerici’nin çalışmasında toplumsal cinsiyet kimliği kazanıp, toplumsal cinsiyet kavramları çerçevesinde Türk müziğinin retorik dili haritasını çizecektir.

Kemal İlerici ve Müzikte Efelik

Kendisi bir besteci, müzikolog ve öğretmen olmasının yanı sıra bir Cumhuriyet aydını, fikir insanı olarak bilinen Kemal İlerici (1910-1986), ilk olarak 1970 yılında yayınlanan “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” isimli eserinde, Türk müziği ezgilerini ve makam yapılarını analiz ederek, müziğimizden kaynaklanan özgün bir armonik model ortaya koymuştur. Bayraktarkatal ve Yalınkılıç (2020: 346) Kemal İlerici’nin Türk diline karşı hassasiyetinin, Türk toplumunun millî değerleri üzerindeki düşüncelerinde ve özellikle müzik sanatı üzerine ifade ettiği hemen her yazısında açıkça görüldüğünü vurgulamaktalar. Özgün armonik sistemini açıkladığı “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” başlıklı kitabında İlerici de bu düşüncelere yer vermiştir.

Cumhuriyet Dönemi İnkılap anlayışına uygun olarak İlerici, Türk Ulusunun “doğu İslâm dünyası inanış çerçevesinden ayrılıp, Batı inanış dünyasına” girdiği süreçten bahsederek, bu yeni dünyanın ses alanındaki en önemli özelliği olarak, “İnsan duygularını ve olayları sesle anlatmada, uygusal müzik dilini “Armonik dili” seçmiş bulunması” olarak nitelendirir. Ona göre yeni dünya özgürlüğe ve kişiselliğe büyük önem vermektedir. Bunun için “kendi müziksel varlığımızı bütün değerleri ile iyi bilmemiz ve bize bu gücü kazandıracak unsurlarının, neler olduğunu ortaya çıkarıp, ilerleme gücü taşıyanlarından da en iyi biçimde, yararlanmamız gerekmektedir” der (İlerici, 1981: 1).

Kemal İlerici'nin önemli bir özelliği, kişileştirilmiş anlatımının kullanımınıdır. Müzik dilinin unsurlarını, armonik işlevlerini tahlil ederken İlerici, onları insan dünyası ilişkilerine benzetmektedir. Bu benzetmelerde cinsiyete dayalı ikiliği yaygın olarak uygulamaktadır.

“Görev (Function) konusunda ilk bilgi” başlığı olan 29. konuda makam oluşturan dereceler arasındaki ilişki cinsiyet bağlamında anlatılmaktadır: “Durma ve yürüme (hareket – sükûn) gibi, evrenin ve onun olan bütün varlık ve olayların, yaratıcı yasasına uyarak, iki karşıt huyu temsil edip, makam kuran, durak ve güçlü uygulamalarıdır. Makamın temel direkleri ve kurucu canlı birer varlıktırlar. İkisinin seslerini bir dizi olarak sıralarsak makamın bütün derecelerini kapsadıklarını görürüz. Diğer derece uygulamalarının önemi bunlardan sonra gelir. Bir makam işlenirken, durak ve güçlü uygulamaları; taşıdıkları ve pek belli boya ve özellikleriyle hemencecik tanınırlar. A) Güçlü uygulaması, kendini, büyük bir tutku ile çeken karşıtı durak uygulamasına doğru, yerdeki avını yakalamak için konmak üzere süzülen bir kartal gibi – çalışan, kayan, akan, atılgan, bileceğiniz erkek ve canlı bir ses vardır. B) Durak uygulaması ise, güçlü uygulamasındaki güç ve yürümenin, kendisinde eridiği, tükendiği uysal, bileceğiniz, dişi bir ses varlığıdır. Canlı bir yaratık ve bütün olan makamı, karşılıklı savaş ve elbirlikleri ile kuran, durma ve yürümenin, bu, iki karşıt çaba ve rengine görev (function) denir” (İlerici, 1981: 44).

İlerici'nin yaklaşımının ne denli yenilikçi olduğu, onun çağdaşı sayılabilecek Saygun'un müzik kuramı anlatım tarzı ile kıyaslandığında anlaşılır. Ahmet Adnan Saygun melodinin hareket ve sükûnet bölgelerini şöyle açıklar: “İki dizinden meydana gelen bir dönemde

birinci dizin hareket bölgesi, ikinci dizin de sükûnet bölgesidir. Pek tabiidir ki, bu hareket de sükûnet de diziler arasında ancak bir nispet dahilinde düşünülmelidir. Bu sükûnet bölgeleri tıpkı edebiyatta birbiri ardından gelen beyitlerle kurulmuş bir şiirde bir beytin sonu gibidir” (Saygun, 1966: 172). İlerici ve Saygun gibi iki müzik kuramcısının dilinde “hareket ve sükûnet” ikiliği tasavvuru, biri armoni diğeri ise form bağlamında uygulamasına rağmen müzik diline ait olguları gündelik hayatın aynı kavramlarına indirgemenen açıklarlar. Saygun “hareket ve sükûnet” ikiliğinin zıtlığını “bir nispet dahilinde”, dolaylı olarak yorumlar. İlerici ise, “durma ve yürüme”, “savaş ve elbirlikleri”, (siyah ve beyaz olarak düşünebilir) “iki karşıt renk” gibi antagonist çiftler ekleyerek “hareket ve sükûnet” benzetmesini kesinleştirir ve eril/dişil özelliğine bağlar. Bu ifadelerle armoninin temelini oluşturan görev (function) tanımlanır. Böylece İlerici, kuram anlatımına toplumsal cinsiyet kavramlarını dahil eder. Bu anlatımında armonik temel işlevleri olan güçlü ve durak “iki karşıt huy” olarak ele alınır, ayrıca İlerici için onlar “canlı birer varlıktırlar”. Güçlü ve durak uygulamalarının belirtileri, “boya” (renk) ve “taşdıkları özellikleri”dir. İlk önce, Güçlü “yerdeki avını yakalamak için konmak üzere süzülen” bir kartala benzetilir. Onun sesi, erkek ve canlı. Burada erkekliği, “çalışan, kayan, akan, atılğan” sıfatlarıyla belirtip ayrıca, karşıt olan durak uygusu ile, “kendini, büyük bir tutku ile çeken” ilişkilerin sonucu olan ona doğru yönlendirilmesinden bahsetmektedir.

Hayvanlar aleminde benzetme olarak bir eşi olmayan durak uygusu sadece “güç ve yürüme” varlığında nitelendirilebilir. Bunun için seçilen sıfatlar “güçlü uygusundaki güç ve yürümenin, kendisinde eridiği, tükendiği, uysal” şeklinde olup dişiliği temsil etmektedir.

Ahmet Adnan Saygun da melodi seslerini canlı varlık özellikleriyle anlatır. Armoni konusunun girişinde konuyu “dengesiz musikide” her sesin “kendi doğuşkanları ile birlikte var olduğunu”, “iki çekim kutbunun etkisi altında kaldığını”, ayrıca kendisi de bir çekim gücüne sahip olduğundan “dengeyi sağlamak üzere gereken hamleleri yapması tabiidir” sözleriyle ifade eder. Sonuç olarak Saygun, “dengesiz musikiye” ait bir melodide bulunan sesleri yalnız başlarına düşünmenin mümkün olmadığını söylemektedir: “Her ses bağlı bulunduğu çatkiya göre bir değer kazanır ve hareketi “denge nizamı”nın gereklerine

uygun olur” (Saygun, 1966: 205). Saygun bu tanımı “dengeser” (tonal) müzik için yapmış olsa da burada “iki çekim kutbu” olarak dile getirilen olgu, İlerici’de makamsal müzik çerçevesinde “iki karşıt huy” olarak nitelendirilmektedir. Saygun’da sesler “dengeyi sağlamak üzere gereken hamleleri yapmak tabiidir” mahiyetindeyken, İlerici’de sesler “canlı birer varlık”lara dönüşüp cinsel kimliği aktarma potansiyeline sahiplerdir. İlerici, güçlüyü makamın can direği olarak görür: “Güçlü, bir dizedeki bütün yürüyücü unsurları çevresine toplayarak, aydınlık, erk ve erkekliği temsil edip, bizi durağın derin dinlenimine ulaştıran, can direği, çok önemli bir derece görevidir”. Ayrıca güçlü “en doğuşsal yürüyüş” yetisine sahiptir. Buna karşı durak’ın işlevi makam kurmaktadır: “Makamların durak sesleri ve onları temsil eden durak uygulamaları, üçlü üçlü dizilerek, birbirlerine güçlü-durak görevi yapıp (özel aralıklarla, bir araya gelen ses toplulukları demek olan) ve Türklük kokan güzelim makamlarımızı kurarlar” (İlerici, 1981: 160).

Ahmet Adnan Saygun’un “Musiki Temel Bilgisi” (1966) ve Kemal İlerici’nin “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” (1970) kitapları, 1960-1970 yılların Türk müziği kuramsal çalışmaları arasında hem geleneksel Türk müziği hem evrensel sayılan Batı müziği sentezi temelinde yeni müzik kuramının ve terminolojisini oluşturma çabasıyla öne çıkmaktadır. Canlı ve çağrışım uyandıran, benzetmelerce zengin dille yazılan bu eserlerde müzikal dokuyu oluşturan unsurlar anlatılmaktadır. Anlatımlarda kullanılan benzetmelerin karşılaştırılması sonucunda Kemal İlerici yaklaşımının toplumsal cinsiyet kuramı açısından incelemeye daha elverişli olduğu görülebilmektedir.

Kemal İlerici’de Efelik Nitelemesi

Efelik tabiri, aksak ölçüler anlatımındaki zeybek bağlamında önümüze çıkar: “Köroğlu oyununu veya (2 + 2 + 2 + 3) biçimiyle yazılmış bir zeybeği gözlerken oyuncunun topallar gibi yürüdüğünü ve üçüzvuruşu karşılayan yerlerde gövdesine bir efelik görüntüsü verdiğini görürüz.” Anlatımın devamında “Oyunlarımızda ulusumuza özgü incelik dolu efelik ve canlılığı, ölçülerimiz olağanüstü bir başarı ile temsil etmektedir” cümlesinde “efelik” oyun havaları bağlamında kullanılır (İlerici, 1981: 422). Burada efelik, “incelik dolu” sıfatıyla nitelendirilmiştir.

Ancak makam oluşturan derecelerin özelliklerini (“huyuları”) açıklarken İlerici, “efelik” kavramını eril (maskülen) anlamında kullanmaktadır. Yürüyücü işlevlerine sahip derecelerin huyu anlatımında sık kullanılan ve bir kalıp niteliğini taşıyan “efelik gösterisi” ifadesidir. Örneğin, yedinci derecenin anlatımında İlerici, “güç ve efelik gösterileri ve direnmelerden sonra, sekize çıkarak, orada dinlenimine kavuşmak isteğinde, dolayısıyla YÜRÜYÜCÜ” olarak tanımlıyor (İlerici, 1981: 19). Buna benzer ifade ile “Üçüncü derecede efelik gösterileri ve direnmeler yapılmakta” üçüncü derece anlatılmıştır²¹.

İlerici’nin yaklaşımında erilliğin dışavurumculuk ifadesi olan efelik zeybek ile bağlantılıdır. Emnalar (1998: 327) zeybekleri tür yapan özellikleri arasında usul ögesini ilk sırada saymaktadır. Bu bilgilerden yola çıkarak dokuz zamanlı usul kalıbının eril temsiliyeti hakkında sonuca varılabilir. Ancak bu noktada toplumsal cinsiyete dayalı müzik kimliğinin ifade edebilirliği açısından ilgi çekici bir durum mevcuttur. Dokuz zamanlı usulleri kendi aralarında ayırt etmeye yarayan özellik düzumdür. Emnalar, zeybek olması için oyun müziğinin farklı mertebelerde olabilecek dokuz zamanlı usulünün Evfer ve Raks Aksağı dışında kalanlarından olması gerektiğini vurgulamaktadır (Emnalar, 1998: 327). Evfer’in Mevlevî ayinlerinde yaygın kullanıldığı için dinî müzik kimliği taşıdığını bilinmektedir. Raks Aksağı (Çifte Sofyan) ise şarkılar, türküler ve oyun havalarda sık rastlanmaktadır (Karadeniz, 1979: 41-2).

Diğer yandan, kadın ağzı türkülerinin bir kısmı dokuz zamanlı usulle yakıldığına dair veriler mevcuttur. Aral Kuzlu (1999), birim değeri sekizlik olan dokuz zamanlı usulün kadın ağzı türkülerde baskın olduğunu savunmakla birlikte, farklı yörelerde durumun değişkenliğini gözlemlenmiştir. Zeybeğin yaygın olan Kütahya yöresine ait kadın ağzı türkülerini inceleyen Bozkurt, dokuz zamanlı usulde bestelenmiş eserlerin formunun tanımlamasında yaşadığı sınıflandırma zorluğunu analizlerde, “Başlangıçta 9 zamanlı bir eser olmasından dolayı zeybek olduğu düşünülmüş fakat oyunlu bir ezgi olmamasından

²¹ Üçüncü dereceye karşıt olarak ikinci dereceyi açıklamasında “dokunmalarla işe katılan, üçe göre diş, kaçak ve kaypak” gibi dişil sıfatlarına rastlanmaktadır. Dolayısıyla, İlerici’nin terminolojisinde makamın üçüncü ve ikinci dereceleri erkil/dişil ikilemesinde düşünülen öğelerdir. Ayrıca, burada dişilik özelliği “kaçak ve kaypak” olarak nitelendirilmiş bulunmaktadır.

dolayı sözlü kırık hava olup, türkü şeklinde değerlendirilmiştir” ifadesiyle dile getirmektedir (Bozkurt, 2023: 103).

Yirmi üç türküden on yedisinin analizinde benzer form değerlendirmesi yer alırken bu türkülerin on altısında düzüm (2+2+2+3) şeklindedir. Bu tür düzümü İlerici efelikle bağdaştırmaktadır (İlerici, 1981: 422). Emnalar (1998: 328) ise kadınların oynadığı kıvrak zeybek türünden bahsetmektedir. Kıvrak zeybek diğer türlerden hızlı tempo ile farklıdır. Emnalar'ın zeybek tanımında “oyunlu bir ezgi” türün özellikleri arasında yer almamaktadır.

Ersoy, dokuz zamanlı usullü çengi karakterli halk oyunlarının kökenini Türkmen boylarının hızlı danslarında görmektedir. Ege Türkmenlerinin müziğindeki aksak ritmin çengi oyun hareketleriyle birleşimi sonucunda oluşan müzik türü halk müziğinde kendine büyük bir yer kazanmıştır: “Ege kıyılarında günümüzde, parmak şaklatmak ve hızlı dönüşler gibi köçek/tavşan stiline unsurları yerel danslara dahil olmuş, bu oyun ve ritim birliği çengi stiline 18.yüzyılın ikinci yarısında katılmıştır” (Ersoy, 2007: 110). Bu yaklaşım, toplumsal cinsiyet kimliği açısından zeybek ritmin değerlendirilmesinde dönem, bölge, kültür ve müzik tür arası yeni boyutlar açmaktadır.

Türk müziği teorisinde cinsiyete dayalı tanımlamalar bir tek İlerici tarafından yapılmamıştır. Örneğin, Onur Akdoğu ritimleri “erkekçe” ve “efemine” olarak iki zıt kategoriye ayırmaktadır: “Güvendeler içinde ritmik açıdan erkekçe türlerin olmaması, daha çok efemine ritme yer verilmiş olması” bu türün güvende adı altındaki kadının dansına eşlik amacıyla icra edilmesine kanıttır (Akdoğu, 1995: 180). Bu noktada ilginç olan, İlerici'nin efelik kavramının zeybek ritmine bağlanmasının yanı sıra Akdoğu'nun güvende ritmini “efemine” şeklinde değerlendirilmesidir. Yine de toplumsal cinsiyet yaklaşımlarının ritme uygulanması Antik Yunan müzik felsefesindeki bakışla bir köprü kurmaktadır. Dolayısıyla bu konu, eril/dişil bağlamında zeybek türünün bir cinsel kimliği aktarma olasılığı üzerinde daha nesnel sonuçlara varılabilmesi için geniş potansiyel içermektedir.

Savaş ve İş

Durma ve yürüme işlevleri olan durak ve güçlünün ilişkisi ise “karşılıklı savaş ve elbirlikleri” olarak izah edilmiştir. Bu teşhis temelli tanımın ileride de “bu çalışmada ancak durucu ve yürüyücü derecelerin savaş ve işi vardır” gibi ifadelerde izlerine rastlanmaktadır (İlerici, 1981: 45). Ayrıca İlerici, makamsal duygunun belirlemesini, yürüyücü ve durucu bölümün “çarpışma ve karılmasından” doğacağını belirtir (İlerici, 1981: 48-9).

İnce bölgesinde VI. ve VII. derece, kalın bölgede ise II. ve III. dereceler antagonist çiftleri oluşturmakla birlikte “durmadan iş ve savaştadırlar. Böylece bunlar “bölgenin iş ve yürüyüm unsurlarıdır”. İlerici, “İki derecenin bu, aralıksız iş, savaş ve güreşinden yorulan ruh, sekizinci derecede olduğu gibi- dördüncü derecede şöyle böyle bir soluklandıktan sonra, birinci derecede, en son dinlenimine kavuşuyor ve koca varlıkta eriyip kayboluyor” tahliliyle derecelerin işlevlerini açıklamaktadır.

Müziksel bütün, yardımcı durakta kurulacak yürüyücü bölümün ile durakta kurulacak durucu bölümün birleşmesiyle ortaya çıkar. Böylece bir bütünün iki “karşıt huyun” uzlaşmasıyla meydana geldiği belirtilmektedir. Durucu ve yürüyücü bölümlerin bütün içinde yerleştirme sırasını İlerici, dil örgüsü mantığına benzeterek açıklamaktadır. “Sonucu kapıyan ve sağlıyan Fiil Türk cümlesinde en sondadır. Kendi düşünce yolumuza da bu elbet uygundur” diyen İlerici, durucu bölümün yürüyücü bölümünden sonra getirilmesini uygun görmektedir (İlerici, 1981: 319). Saygun (1966: 236) benzer şekilde dil örneğine başvurarak durgu olgusunu açıklamaktadır: “Konuşmada cümlemizi tamamladıktan sonra durduğumuz veya yazıda noktayı koyduğumuz yer, dengeler musikide tam durgunun yapılıp sona erdiği yerdir”. Ayrıca tam durgu, “tüm-denge” halinin ifadesidir. İlerici yaklaşımında durak, dişil özelliklerine sahiptir. Aynı zamanda dildeki fiile atfedilen önemin durucu bölüme aktarılmasıyla müzik dilin dişil unsuru değer kazanmaktadır.

Türk Müzik Dilinin Retoriği

Aydınlık (üst) ve Karanlık (alt) derecelerin anlatımında İlerici, Türk müziğine tabi olan müzikal dilin retoriğini detaylı bir şekilde açıklamaktadır: “Bir uygudan, güçlüsüne gitmek, bir güç eritmeyi, çalışmayı, bileceğiniz, yükselmeyi, aydınlığa gitmeyi ve durma duygusundan yürümeye geçmeyi, kovalamayı var etmektedir. Bu, güç artırımına, bileceğiniz, Crescendo'ya geçiştir. Üçlü bağlantıları sürdürürken, aydınlık yöne (La Hüseyini'de Do "III", Mi "V", Sol, "VII" derecelerine) geçilirse, kreşendo yüksek noktasına doğru gider. Bir uygudan alt güçlüsüne doğru gidiş ise, deminkin tersine, bir güç kısımayı, durmayı, karanlığa doğru gitmeyi ve dolayısıyla Des Crescendo'yu gerektirir. Karanlık derecelere doğru bu yürüyüşle giderek (Lâ Hüseyini'de dört komalık Fa diyez "VI", Re "IV", bir komalık Si bemol "II" derecelerine) geçerseniz, bu kez de dekresendo bileceğiniz, bitim, son noktasına doğru sürüp gider” (İlerici, 1981: 76). Burada, İlerici'nin terminolojisinde “aydınlık” sıfatı yürüyücülükle birlikte güçlü'nün özellikleri arasında sayıldığına hatırlanmasında fayda var. Böylece “aydınlık-üst (bölge)-erkek” sıfatlarının anlamdaşı olarak kullanımı gözler önüne serilmiş olacaktır.

Armoni bağlamında bestedeki makamsal hareketlerin dengesi İlerici için mühim bir konudur: “Aydınlık ve karanlık dereceler ve dolayısıyla, onlarda kurulu makamlar sorunu, müzik dili örgüsünün temelidir. Bir bestecinin ustalık derecesi bunları, en akla yakın ve denklik sağlayacak biçimde, karma olarak kullanabilmesinde görülür. Yoksa, dinleyici, nereye gittiği ne yapacağı belli olmayan, abuk sabuk bir konuşma ve düşünce denksizliği karşısında kalır. Gerek bir makamı işlemek gerekse, geçki yapmak veya çeşitli pırıltılarıyla insan duygularının artış ve eksilişlerini belirtmek bakımından, bu olayın taşıdığı olağanüstü önem üzerinde, ne kadar durulsa azdır”.

Melodinin karanlık ve aydınlık bölgelerinin dengeli kullanımını besteci ustalığının ölçüğü olarak konumlandıran İlerici, “iki karşıt çaba” olarak nitelendirdiği güçlü ve durak derece gruplarını hem armoni hem form hem de ritim açısından yetkin ve kurucu nesne olarak görmektedir. Nitekim, bu “iki karşıt huy” ilişkileri müzik dilinin bütününe şekillendirmektedir. Ve müzik eserinin anlaşılabilirliği “savaş ve elbirlikleri” sonucu oluşan

dengelere tabiidir. İlerici, konu anlatımında cinsiyete odaklı bağlama başvurmaktadır. Onun için güçlü (ve ona ait melodinin tiz seslerini oluşturan “aydınlık bölge”, form açısından başlangıç “öncül” bölmesi) eril tabiatını yansıtır. Durak (ve ona ait melodinin pest seslerinden oluşan “karanlık bölge”, form yapısında sonu simgeleyen “soncul” bölmesi) ise dişildir. “Akla yakın”lık ve ahenk, eril ve dişil unsurların dengesi halinde çıkmaktadır.

Toplumsal cinsiyet kavramları dahilinde çizilmiş bu müzikal dilin müzik dokusunun analizi, sosyal ve kültürel gerçeklere bağlı olmasından dolayı özel, kişisel bir bakıştan ziyade toplumsal bir olguyu sunar. Doğuş Varlı'nın (2019: 97) belirttiği gibi, “müzikal yapının değişimi, müziğin kullanım alanının değişimi ve işlevinin değişimi, kişisel değişimlerden daha öte toplumsal değişimle ve buna bağlı olarak sosyal ve kültürel yapıdaki değişimle alakalıdır”. Müzik kimliği ise kültürel kimliğin önemli sembollerinden biri olup cinsiyet bağlamında gelişmiş ve toplumsallaşmış insan rollerini yansıtabilmektedir. Dolayısıyla müzikte, cinsiyete dair ve cinsler arası ilişkileri şekillendiren ideolojinin izlerini, toplumsal kod ve sembollerini okumak mümkündür. Kemal İlerici tarafından sunulan müzik tanımlamaların gerçek müzikal hayatın uygulama alanına yakın olması, zamanla bu bağı kaybeden terminolojik yakıştırmaların kültürel bağlamı yansıttığı tezini güçlendirmektedir.

Sonuç

Toplumsal cinsiyet odaklı etnomüzikolojik araştırmalarında bir problem olarak görülen “Bir toplumda etkili olan müzikte, kadın ve erkek ilişkisinin niteliğini neler belirler?” sorusunun cevabı, bir müzik geleneğini kuramsal olarak açıklayan terminolojide bulunabilir. Çünkü cinsiyete dayalı tanımlamalar, klişeleşmiş terimler, zaman ve bağlama dayalı olan kültürel ürünlerdir.

Kemal İlerici'nin “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” adlı kapsamlı çalışmasında cinsiyet kimliklerini belirten kavramları, onlara verilen anlamlarıyla birlikte aşağıda verilmiştir.

Müzik unsuru Tanımlama

Güçlü uygusu Kendini, büyük bir tutku ile çeken karşıtı durak uygusuna doğru, yerdeki avını yakalamak için konmak üzere süzülen bir kartal gibi – çalışan, kayan, akan, atılğan, bileceğiniz erkek ve canlı bir ses vardır.

Güçlü, bir dizedeki bütün yürüyücü unsurları çevresine toplayarak, aydınlık, erk ve erkekliği temsil edip, bizi durağın derin dinlenimine ulaştıran, can direği, çok önemli bir derece görevidir.

Durak uygusu Güçlü uygusundaki güç ve yürümenin, kendisinde eridiği, tükendiği uysal, bileceğiniz, dişi bir ses varlığıdır.

Makamların durak sesleri ve onları temsil eden durak uygulamaları, üçlü üçlü dizilerek, birbirlerine güçlü-durak görevi yapıp (özel aralıklarla, bir araya gelen ses toplulukları demek olan) ve Türklük kokan güzelim makamlarımızı kurarlar.

Görev (İşlev) Canlı bir yaratık ve bütün olan makamı, karşılıklı savaş ve elbirlikleri ile kuran, durma ve yürümenin, bu, iki karşıt çaba ve rengine görev (function) denir.

Yürüyücü derece Güç ve efelik gösterileri ve direnmelerden sonra, sekize çıkarak, orada dinlenimine kavuşmak isteğinde olan, dolayısıyla YÜRÜYÜCÜ.

Durak derece Dokunmalarla işe katılan, üçe göre dişi, kaçak ve kaypak.

Derecelerin işlevi Durucu ve yürüyücü derecelerin savaş ve işi vardır.

Armoni bağlamında ortaya çıkan derecelerin cinsiyete göre nitelendirilmesi göz önünde tutulduğunda, derecelerin *güçlü* ve *durak* şeklinde isimlendirilmeleri toplumda cinslere atfedilen rollere işaret etmektedir. Kemal İlerici'nin terminolojisinde güçlü, eril huya sahiptir. Onun sesini anlatırken İlerici “canlı” ve “erkek” sıfatlarını eşanlı olarak kullanır. Aynı zamanda, aydınlığı imgeleyen güçlü uygusunun betimlemesinde *erk* ve *erkek* sıfatlarının yan yana getirilmesinden dolayı, İlerici için bu iki kavram arasında nitelik farklılığının varlığını söylemek mümkündür.

Çalışan, kayan, akan, atılğan özelliklerle donatılmış güçlüünün işlevi *efelik gösterisi* yapmak olarak verilmiştir. Dişil olarak düşünölen durak uygusu, bir yandan, *kaçak ve kaypak*, diğör yandan, *uysal* ancak *güçlü uygusundaki güç ve yürüme, kendisinde eritme ve tüketme gücüne sahip* olarak ortaya çıkar. Asıl görevi makamları oluşturmak olan armoni dereceleri arasında önem sıralamasına gelince durak uygusu öne çıkmaktadır: İlerici, *Türklük kokan güzelim makamlarımızı* kurma görevini durak (dolayısıyla, dişil) derecelere vermektedir. Bu durum, geleneksel Türk kültüründeki evliliğın temelinde kadının önemini vurgulayan “Yuvayı dişil kuş yapar” atasözü ile ifade edilmiş, kadının *kurucu* toplumsal rolünün müzikteki dışavurumu olarak değörlendirmeye olanak verir.

Eril ve dişil, güçlü ve durak olarak iki gruba ayrılan derecelerin işlevleri, birbiri ile bağlantılı *savaş ve iş, savaş ve elbirliğı, durma ve yürüme, iki karşıt çaba ve renk* olarak nitelendirilmiştir. Dolayısıyla, insan zihnindeki akılcı ve duygusal ikiliğın, eril ve dişil ikilik ile bağlantısı, toplumsal cinsiyet kavramları açısından bir gerçek olarak müzik teorisi kategorilerinde nasıl yansıdığı görünebilmektedir.

Nitekim, İlerici'nin terminolojisinde yansıttığı eril özellikler, aktif, atılğan, kartala benzetmesiyle birlikte savaşçı bir erkek kimliğini ortaya koymaktadır. Makamın üst bölgesi aydınlık bölge olup eril sese aittir. Ezgisel yapısında da erkek sesine öncüllük verilmiştir. Dişil özelliklerini taşıyan durak armoni, birikmiş yürütücülüğü dinlendirme görevine sahiptir. Karanlık bölge olarak nitelendirilmiş makamın alt (pest) bölgesi dişildir. Ezgisel yapısında sonculdur. Ancak makam kurma gücü durak, yani dişil alemine aittir. İlerici, eril ve dişil güçlerin dengesine büyük önem atfetmenin yanında, bu ilişkileri birbirini tamamlayan savaş ve elbirliğı olarak tanımlamaktadır.

Feminist kuram açısından beklenen erkek üstünlüğünü İlerici'nin yaklaşımında bulmak zordur. Kitap anlatımının erkek bakış açısını aktarma ihtimaline rağmen kitapta müzik dilinin unsurların iki zıt huya, farklı renge sahip fakat ikisi de büyük önem taşıyan görevlerle tanımlanır. Belki, dişil olan durak armonileri hem makam kurma hem biçimsel sonuç oluşturmadan sorumlu tutulduğundan dolayı dişil görevlerinin daha üstün

çıkarıldığı söylenebilir. Nitekim, anlatımda kullanılan tasavvur ve sıfatlar, yazılış dönemine ait kültürel ve sosyal hayatının cinsiyete bağlı toplumsal rollerine de ışık tutmaktadır. İlerici'nin müzikal dilin retoriğinde müzikal ahengin şartı olarak gördüğü iki zıt çaba arasındaki denge, toplumsal ve kültürel zemininde Cumhuriyet Döneminin ilkelerinden biri olan cinslerin eşitliği ilkesine dayanmaktadır. Zira Kemal İlerici kitabının önsözünde yeni Türk müziğin dilinin, Cumhuriyet İnkılapları doğrultusunda yapılması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu doğrultuda yazılmış kuramda, yeni Türk müziğinde hem kadın hem erkek kimliğini yansıtabilecek müzik dilinin donanımı ortaya çıkarılmıştır.

Türk müzik teorilerde toplumsal cinsiyet algısına dayalı başka ifadeler de rastlamakla birlikte Kemal İlerici tarafından yazılmış "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" isimli eserde cinsel ikiliği yansıtan terimler, somut müziksel olguların açıklaması olarak verilmiştir. Bu yaklaşım en az bir kuşak Türk bestecisine yön göstermiştir. Ayrıca müzikolojik araştırmaları için kavramsal ve terminolojik donanım hazırladı. Böylece, Türk müzikal dilinin retoriği bağlamında toplumdaki cinsiyete bağlı kimliklerin, toplumsal cinsiyet ayrımının ve toplumsal rollerin kültürel açıdan yapılandırılmış düşüncelerin yorumlanmasına olanak sağlanmıştır.

Kaynaklar

- Akdoğan, Onur. (1995). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*. İzmir: Bornova Can Ofset.
- Aral Kuzlu, Ayşegül. (1999). *THM'de kadın ağız türkülerinin müzikal ve edebi özelliklerinin incelenmesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Barker, Andrew. (1989). *Greek musical writings: v. 2. Harmonic and acoustic theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bayraktarkatal, Melik Ertuğrul; Yalınkılıç, Erdinç. (2020). Türk Müzik Yaşamında Kemal İlerici. *AKÜ Akademik Müzik Araştırmalar Dergisi*, VI, s. 338-373.
- Borgerding, Todd M. (ed.). (2002). *Gender, Sexuality, and Early Music* (Ed.). New York: Routledge.
- Bozkurt, Erhan. (2023). *TRT repertuarında yer alan Kütahya yöresi kadın ağız türkülerinin müzikal ve edebi yönünden incelenmesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Akdeniz Üniversitesi / Güzel Sanatlar Enstitüsü / Müzik Ana Sanat Dalı, Antalya.
- Doğuş Varlı, Özlem. (2019). Kadın Müziğini, "Kadın"a Özgü Yapan Nedir?. *Şehvar Beşiroğlu'ya Armağan* (Ed. Namık Sinan Turan ve Şeyma Ersoy Çak). S. 91-116. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Emnalar, Atınç. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

- Ersoy Çak, Şeyma. (2017). Toplumsal Cinsiyet Kuramlarının Müzikoloji ve Etnomüzikoloji Araştırmalarındaki İzleri. *International Journal of Social Science*, 62, s. 213-227.
- Ersoy, Şeyma. (2007). *Osmanlıda Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Köçekler, Çengiler* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı. İstanbul.
- Güray, Cenk. (2017). *Bin Yılın Mirası: Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*. 2.Basım. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Hoşçu, Mustafa. (1997). *Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı*. İzmir: Kombassan A.Ş.
- İlerici, Kemal. (1981). *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- İncetaş, Çiğdem. (2020). *Yozgat yöresi kadın ağzı Türkülerde kadın rolleri ve müzikal özellikler* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Akdeniz Üniversitesi / Güzel Sanatlar Enstitüsü / Müzik Ana Bilim Dalı, Antalya.
- Kaplan, Ayten. (2023). *Kültürel Müzikoloji*. 5. Basım. İstanbul: Bağlam.
- Karadeniz, M. Ekrem. (1979). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Linch, Tosca A.C.ve Rocconi, Eleonora (Ed.,). (2020). *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*. New York: Wiley Blackwell.
- McClary, Susan. (2002). *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minnesota, London: University of Minnesota Press.
- Nettl, Bruno. (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Champaign: The University of Illinois Press.
- Öztürk, Kutay. (2019). *Şarkışla yöresi kadın ağzı türkü yakma ve söyleme gelenekleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Başkent Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Müzik ve Sahne Sanatları Ana Bilim Dalı. Ankara.
- Perkuhn, Eva Ruth. (1976). *Die Theorien zum arabischen Einfluss auf die europäische Musik des Mittelalters*. Walldorf -Hessen: Verlag für Orientkunde Dr. H. Vorndran.
- Saygun, Ahmet A. (1966). *Musiki Temel Bilgisi (Musiki Nazariyatı)*. IV. Kitap. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Treitler, Leo. (1993). Gender and Other Dualities of Music History. in *Musicology and Difference 'Gender and Sexuality in Music Scholarship* (ed. Ruth A. Solie). Berkeley: University of California Press.