

Abdallarda Kadın, Erkek ve Müzik: Toplumsal Cinsiyetin Müziği Belirleyişi

Women, Men and Music in Abdals: How Gender Determines Music

Barış GÜRKAN



Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, Ankara, Türkiye



ÖZ

Orta Anadolu Abdallarında kadınlar, kamusal alanda müzikle hiçbir şekilde ilişkili değillerdir; dolayısıyla bu toplulukta müzik, bütünüyle 'erkek işi'dir. Bugünkü bildiğimiz haliyle Orta Anadolu Abdal müziğinin kimlik bileşenleri olarak öne çıkan çalgıları, tınısı, üslubu, dokusu, anlam dolaşımı ve repertuarı, kadınların Abdal müziğinin hiçbir yerinde bulunmamasının ve bu müziğin sadece 'erkeklerin müziği' olmasının ürünüdür. Diğer bir ifadeyle, şayet Abdal kadınlar bu müziğe yalnızca ses icrası yaparak bile dahil olmuş olsalardı, bu müziğin yukarıda saydığımız kimlik bileşenleri bütünüyle farklı olacaktır; bu da söz konusu müziğin mevcut halinden çok farklı bir müzik olacağı anlamına gelir.

Orta Anadolu Abdalları için müzik ve müzisyenlik hem en önemli geçim kaynağı hem de Abdal kimliğinin çok önemli bir parçasıdır. Fakat Abdal nüfusunun yarısı olan kadınların müzik ve müzisyenlikle hiçbir ilişkisinin olmaması ve bu gerçekliğin, Orta Anadolu Abdal müziğinin mevcut halini belirleyen en önemli dinamiklerden biri olması sebebiyle, çalışmanın teorik çerçevesi toplumsal cinsiyet kavramı üzerine kurulmuştur.

Orta Anadolu Abdallarında toplumsal cinsiyet ve müzik arasındaki ilişkiyi ortaya koyarak, toplumsal cinsiyetin müziğin kimliğini nasıl belirlediğini açıklamayı amaçlayan bu çalışma, Orta Anadolu Abdalları arasında gerçekleştirilen antropolojik alan çalışmalarındaki katılımcı gözlem, görüşme ve deneyimlerle elde edilen nitel verilerin ve literatür taramasıyla ulaşılan bilgilerin etnomüzikolojik bir perspektiften yorumlanmasına dayanır.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal cinsiyet, Toplumsal cinsiyet ve müzik, Orta Anadolu Abdalları, Abdal müziği

ABSTRACT

In Central Anatolian Abdals, women are not associated with music in any way in the public sphere; therefore, music in this community is entirely 'men's work'. The instruments, timbre, style, texture, circulation of meaning and repertoire, which are the identity components of Central Anatolian Abdal music, are the product of the fact that women are nowhere in this music and that this music is only 'men's music'. In other words, even if Abdal women had been involved in this music only through vocal performances, the above-mentioned identity components of this music would have been completely different. This means that the music in question would have a very different quality from its current form.

For the Abdals of Central Anatolia, music and musicianship is both the most important source of livelihood and a very important part of Abdal identity. However, since half of the Abdal population, women, have no relation with music and musicianship and this reality is one of the most important dynamics determining the current state of Central Anatolian Abdal music, the theoretical framework of the study is based on the concept of gender.

This study aims to reveal the relationship between gender and music among the Abdals of Central Anatolia and explain how gender determines the identity of music. It is based on the interpretation of qualitative data obtained from participant observation, interviews, and experiences in anthropological fieldwork conducted among the Abdals of Central Anatolia, as well as information obtained from literature reviews, from an ethnomusicological perspective.

Keywords: Gender, Gender and music, Central Anatolian Abdals, Abdal music

Geliş Tarihi/Received 01.07.2025
Kabul Tarihi/Accepted 25.08.2025
Yayın Tarihi/Publication 30.09.2025
Date

Sorumlu Yazar/Corresponding author:
E-mail: baris.gurkan@hbv.edu.tr
Cite this article: Gürkan, B. (2025).
Women, Men and Music in Abdals: How
Gender Determines Music. *Ayalgu
Interdisciplinary Turkish Music Research
Journal*, 7(1), 37-48.
10.62425/ayalgu.1730386



Content of this journal is licensed under a
Creative Commons Attribution-NonCommercial
4.0 International License.

Giriş

Bir müzik geleneği, ait olduğu topluluğun tüm dinamikleriyle karşılıklı ve belirleyici bir ilişki içindedir. Daha açık ifade etmek gerekirse bir müziğin üslubundan çalgılarına, hedeflenen tını idealinden repertuarına, icra bağlamından anlam ve sermaye dolaşımına kadar tüm bileşenleri, bütünüyle ait olduğu topluluğunun sosyal, ekonomik, inançsal, kültürel, demografik, teknolojik ve siyasi dinamikleriyle organik, karşılıklı ve çok boyutlu bir ilişki içindedir.

Bu dinamikler içerisinde toplumsal cinsiyet ve müzik arasındaki ilişki bazı toplumların müziklerinde diğer dinamiklere göre belirleyici etkisi bakımından öne çıkar. Diğer bir ifadeyle kadın ve erkeğe yüklenen toplumsal roller, beklentiler, sınırlar, engeller, imkanlar ve teşvikler, o toplumun müziğinin çalgılarından icra bağlamına, sözel içeriğinden müziğin yapısı ve dokusuna kadar pek çok bileşeni üzerinde görece 'daha belirleyicidir'. Çalışmamızda operasyonel olarak Orta Anadolu Abdalları adıyla tanımlayacağımız topluluğun müzik kültüründe de toplumsal cinsiyetin belirleyici etkisi diğer bazı dinamiklerle beraber öne çıkan bir öneme sahiptir. Zira Orta Anadolu Abdalları çoğunlukla yaşamlarını müzikle idame ettiren bir topluluk olmasına rağmen, Abdal kadınlar (aile içi özel alanlar dışında) müzikle hiçbir suretle ilişkilendirilmezler. Bu durum, çalışmanın merkezinde toplumsal cinsiyetin analitik kavram olarak tercih edilmesini anlamlı ve isabetli kılar.

Çalışma kapsamında Orta Anadolu Abdalları olarak tanımladığımız topluluk, Kırşehir, Kaman ve Keskin'de yaşayan, aralarında kimlik, akrabalık ve meslek bağı olan, bu gerekçelerle kültürel anlamda organik bir bütünlük sergileyerek müzik ve yaşam dinamikleri bakımından Anadolu'daki diğer Abdal topluluklarından ayrı ele alınabilecek bir topluluktur. Mesleki bakımdan özetlemek gerekirse, bu üç yerleşim yerinde yaşayan Abdallar müzisyenlikle geçimlerini sağlarlar ve düğünlerde birlikte çaldıkları ve takım adını verdikleri gruplarında çoğunlukla bu üç yerleşim yerinden Abdal müzisyenler bulunur. Ayrıca Abdallar¹ yaşadıkları bu bölgelerde hem yerleşim olarak hem de imkanlar ve zenginliklerden yararlanma bakımından marjinal bir konumdadırlar ve toplumun geri kalanı tarafından hiyerarşik olarak kendilerine kıyasla daha alt seviyede görülerek ötekileştirilirler. Bu ötekileştirmenin etnik ve inançsal dayanakları olduğu bölgede yapılan alan araştırmalarında kendini açıkça gösterir. Kimliğe ilişkin bu durum, Orta Anadolu Abdallarının yaşadığı üç yerleşim yerinde de aynı şekilde deneyimlenir. Bu ötekileştirme, gönüllü veya gönülsüz olarak zaman içinde bir 'iç evlilik' gerçeğinin devamlılığına vesile olur ve ötekileştirme bu durumdan beslenir. Bu iç evlilik durumu, en yoğun şekilde söz konusu üç yerleşim yerinde yaşayan Abdallar arasında gerçekleşir. Sonuç olarak Kırşehir, Kaman ve Keskin'de yaşayan Abdallar çok büyük oranda akrabadırlar. Ötekileştirmenin sebep olduğu bir kimlik olgusu olarak karşımıza çıkan bu iç evliliğin getirdiği akrabalık bağları, mesleki alanla da ilişkilidir. Düğünlerde çalışmak için oluşturulan takımlarda Abdal olmayanlara -eğer çok zorda kalınmazsa- yer verilmez. Dolayısıyla takımı oluşturanlar yakın veya görece uzak akraba olan Abdallardır. Hem yaşamlarını Abdal kimliğine özgü niteliklerle deneyimleyen, hem akraba olan, hem de toplumun geri kalanıyla ilişkilendirmelerinin üzerine kurulu olduğu mesleklerini büyük oranda akrabalarıyla sürdüren Orta Anadolu Abdalları, yaşamlarının merkezinde konumlanan 'Orta Anadolu Abdal müziğinin'² mevcut halini de birlikte meydana getirirler.

Yöntem bakımından bu çalışma, ait olduğu etnomüzikoloji disiplininin bilgi üretme gerekliliklerini ve eğilimlerini benimser. Daha ayrıntılı bir ifadeyle müzik ve antropolojinin kesiştiği bir disiplinlerarası alandaki etnomüzikoloji, bilgiye ulaşmada, ulaşılan bilgiyi analiz etmede ve sunmada sosyal bilimlerin pek çok bilimsel yöntem ve tekniğini, günümüzde pozitivist epistemolojinin karşısında konumlanan epistemolojik yönelimlerle kullanır. Yorumsamacı epistemoloji perspektifinde konumlanan bu çalışmada elde edilen veriler, 2012-2019 yılları arasında farklı zaman aralıklarıyla Kırşehir, Keskin ve Kaman'da gerçekleştirilen uzun soluklu gözlem ve görüşmelerde elde edilmiştir. Bu süreçte gayri resmi görüşme, yapılandırılmamış görüşme ve yarı-yapılandırılmış görüşme teknikleri diğer bir veri toplama aracı olan literatür taramasıyla eşzamanlı yürütülmüştür. Bu süreçte elde edilen veriler ise Alan Merriam tarafından 1964 yılında sunulan ve günümüze kadar etnomüzikolojinin temel modeli olarak kabul edilen ses-davranış-kavram modeliyle, yorumsamacı epistemolojik geleneğin ilkeleriyle analiz edilmiştir.

Bu kapsamda öncelikle çalışmanın teorik zeminini oluşturan toplumsal cinsiyet ve müzik arasındaki ilişki hakkındaki betimlemelerin yer aldığı başlığın ardından Abdal toplumunda kadınlar ve kadınların müzikle ilişkilendirilme(me) durumunun ele

¹ Çalışma boyunca zaman zaman "Abdallar", "Abdal" veya "Abdal müziği" adlandırmaları kullanılmış olsa da aslında kastedilen burada operasyonel tanımla sunduğumuz Orta Anadolu Abdalları ve onların müzikleridir ve başında "Orta Anadolu" ifadesini taşımasa da yapılan çıkarımlar yalnızca Kırşehir-Kaman-Keskin sac ayağındaki kültürel birimle sınırlıdır; Türkiye'nin farklı yerlerinde yaşayan Abdal topluluklarını da bağlayacak şekilde genelleme amacı taşımaz.

² Burada "Orta Anadolu Abdal müziği" olarak tanımladığımız müzik, belirli bir yerelikle yaşayan Abdalların büyük oranda homojenite sergileyen bir kültürel bütünlükte, kendine özgü çalgıları, üslubu, müzikal dokusu, terminolojisi, repertuarı, anlam dolaşımı, beklentileri, değerleri, gereklilikleri, icra bağlamı olan ve bunların belirleyicilerinin ve üretenlerinin Abdallar olduğu müstakil bir müzik kültürüdür. Ayrıntılı bilgi için bkz. Gürkan, B. (2019)

alındığı başlık yer alacaktır. Son olarak, Abdal toplumu özelinde toplumsal cinsiyetin Orta Anadolu Abdal müziğinin kimliğine doğrudan/dolaylı belirleyici etkilerinin, kadınların da Orta Anadolu Abdal müziğine vokal icra bakımından katılmış olmaları halinde meydana gelebilecek değişimlerle örnekleyerek analiz edildiği başlık sunulacaktır.

Toplumsal Cinsiyet ve Müzik

Toplumsal cinsiyet kavramı, kanunlar, gelenekler, inançlar gibi düzen kurucu ve koruyucu iktidar biçimlerinde meşrulaştırılmış diğer tüm tahakküm durumları gibi bir tahakküm biçimini tanımlar. Daha ayrıntılı bir ifadeyle, tahakküm ilişkilmesini bir tarafın -ideolojik bir sürecin beraberinde- gündelik yaşamın hemen her hususuna sirayet edecek şekilde diğer tarafa hükmetmesi şeklinde basitçe ifade edersek, toplumsal cinsiyet de bir tahakküm biçiminin yorumlanmasıdır. Tüm tahakküm biçimlerinin zamanla oluşturabileceği gibi toplumsal cinsiyet de en uygun zamanda ve yerde -ve çok çeşitlendirilebilecek bağlamlarda- bir tepkinin şekillenmesine sebep olur; bu tepkinin gün yüzüne çıkması için en uygun zaman olan Fransız Devrimi sonrası, feminizm geniş ölçüde ses getirecek ilk aktörleriyle yeni bir süreci başlatır³.

Bir tahakküm biçimi olduğu için açıkça politik bir mesele olan toplumsal cinsiyet, Ortner'a göre aynı zamanda bu sosyal ve politik düzenin sembolüdür ve cinsiyet rollerinin ve davranışlarının kontrol edilmesi, sistemi kontrol etmenin de bir aracıdır. Bu gerekçeyle cinsiyet sınırları diğer tüm politik ve sosyal sınırlardan ayrılamaz (Ortner'dan akt. Stokes: 1994, s. 22). Bu durumda sloganlaşmış bir ifade olan "kişisel/özel olan politiktir" ile tanımlandığı şekilde feminizm hem bir politik çatışma alanının hem de epistemik anlamda bir görme ve yorumlama biçiminin odağıdır. Bu odaktan toplumsal meseleleri anlamaya yönelik girişimlerin bir kısmı da yine toplumsal bir olgu olan müzik üzerine yapılan bilimsel araştırmalara perspektif kazandırır.

1870 ve 1910 yılları arasında metinlerde 'müzikte kadın çalışmaları' ve yazılan sözlüklerde 'müzikte kadın' kapsamındaki başlıklara yer verilir (Ersoy Çak ve Beşiroğlu, 2017, s. 52). Ancak kapsamlı bir literatür oluşturacak şekilde müzikte toplumsal cinsiyet ve feminist perspektiften yapılan çalışmaların tarihi görece yakın zamana -1970'lere- uzanır⁴ ve daha sonraki yıllarda bu kapsamda yapılmış birkaç önemli çalışma, kendinden sonra gelecek çalışmaların önünü açar (Reistma, 2014, s. 2). Bu çalışmalardan ilki Susan McClary'nin 1991 yılında yayınladığı ve bu alandaki çalışmaların 'mihengi olarak' (Özkişi, 2013, s. 903) başında gelen *Feminine Endings* başlıklı kitap ve bir diğeri Judith Tick'in 1993'te yazdığı *Charles Ives and Gender Ideology* başlıklı kitaptır (Kutluk, 2016, s. 30). Bu çalışmalarla birlikte alanda etki bırakan ve toplumsal cinsiyet odağından müzik alanını görmeyi hedefleyen çalışmaları etkileyen bir dizi çalışma daha yapılmıştır⁵.

Ruth Solie, müzik araştırmasında feminist perspektifin iki odağı olduğuna işaret eder: biri besteci, icracı ve müzik kullanıcısı olarak kadınlar ve kadınların yazdıkları besteler, diğeri ise bütün bir müzikal alanda cinsiyet ve cinsiyet ideolojisi kavrayışının işleyişidir (akt. Özkişi, 2013, s.891). Bu çalışmanın da içinde bulunduğu ikinci vurgulanan odak kendi içinde, müziğin cinsiyet rolleri üzerindeki etkisi, cinsiyetin müzik üzerindeki belirleyici etkisi, sözlerin, müziğin ve çalgıların cinsiyeti ve tüm bunlarla ilişkili olarak kadının müzik alanındaki besteci, icracı, şef vb. konumuna yönelik eleştirel içerik gibi genişletilebilecek pek çok farklı alanı barındırır.

Müziğin toplumsal cinsiyet rolleri üzerindeki etkisi hakkında yapılan araştırmalara, İngiltere ve Amerika merkezli popüler müzik çalışmalarından örnek verilebilir. Sarkissian'ın bu kapsamdaki çalışmalardan biri olarak öne sürdüğü S. Frith ve A. McRobbie'nin 'Rock and Sexuality' (1978) adlı makalesindeki çıkarımlar önemlidir. Buna göre, ergenler için rock müziğin geleneksel erkeklik ve kadınlık kavramlarının eş zamanlı ifadesi ve inşası için bir araç olduğu; sanatçıları ve izleyicileri açıkça belirlenmiş cinsiyet çizgileri boyunca konumlandığı iddia edilir. Sarkissian, sonraki ifadelerinde ise performans ve davranışın, bir toplumsal sistem içinde cinsiyet ayrımlarını sürdürmeye nasıl katkıda bulunabileceğine dair giderek daha çeşitli

³ Çakmak, kadın haklarının formülasyonunu yaptığını iddia ettiği bu öncü aktörleri 1790 tarihinde Journal de la Société isimli derginin beşinci sayısında yayınladığı metinle Nicolas de Condorcet, 1791'de Kadın ve Kadın Yurttaş Hakları Bildirgesi'ni yazan Olympe de Gouges ve 1972 yılında Kadın Haklarının Savunulması isimli kitabı yazan Mary Wollstonecraft olarak verir (2007, s. 733).

⁴ 1970'ler öncesinde Avrupa'da gerçekleştirilen müzik tarihi çalışmalarında müzikte etkili bir aktör olarak bir kadının isminden bahsedildiğini görmek neredeyse imkansızdır. Şayet bir kadının adı geçiyorsa ancak ve nadiren ünlü erkek bestecilerin yakını olarak yer bulabilmiştir. Clara (Josephine Wieck) Schumann (1819-1896) ile Fanny Mendelssohn Hensel (1805-1847), bestecilerin akrabaları olarak metinlerde en sık karşılaşılan isimlerdir (Ersoy Çak ve Beşiroğlu, 2017, s. 50).

⁵ Bu çalışmalardan bazılarını Reistma, Susan McClary'dan referansla şu şekilde verir: James R. Briscoe, Kadınların Müziklerinin Tarihsel Antolojisi (Historical Anthology of Music by Women) ve Kadınların Müziklerinin Çağdaş Antolojisi (Contemporary Anthology of Music by Women) başlıklı, kadın bestecilerin yer aldığı iki antoloji yayınladı. Karin Pendle, Kadın & Müzik: Bir Tarih (Women & Music: A History) başlıklı, müzikteki kadınlar hakkında bir deneme koleksiyonu hazırladı ve düzenledi. Diane Jezic, Kadın Besteciler: Kayıp Gelenek Bulundu (Women Composers: The Lost Tradition Found) başlıklı kitabında bilinmeyen kadın bestecileri ele aldı. Ayrıca bazı müzikologlar, Barbara Strozzi, Hildegard von Bingen, Ethel Smyth, Clara Schumann, Ruth Crawford Seeger ve geçmiş yüzyıllardan müzik alanındaki birçok kadının eserlerini ortaya çıkardı (Reistma, 2014, s. 2). tartışmaların literatürde yer almaya başladığına değinir (Sarkissian, 1992, s. 344-

Yüzeysel bir semantik analizle sözlerin cinsiyet rolleriyle ilişkisinin ne boyutta olduğunu görmek oldukça nesnel sonuçlar ortaya koyar fakat müzik üzerine yazılmış olan metinler incelendiğinde, sözden ayrı olarak müziğin de erkek ve kadın olarak cinsiyetlendirildiği ve yapılan ifadelerin oldukça öznel çıkarımlara dayandığı görülür; öznel olmasına rağmen literatür bu tip ifadelerle doludur. Herkesin, toplum sözleşmesiyle oluşturulacak özgür ve eşit bir toplum düzeninde yaşamasını ilke olarak sunan Jean Jacques Rousseau'nun da bu kapsamda ifadelerinin olduğunu göstermek dönemin algısını yansıtmaması bakımından önemlidir. Rousseau'nun *Dictionnaire de Musique*'teki ifadelerinde, orta çağ kilise müziğinin (plainchant) eril olduğu ve onun karşıtı olanın efemine olarak verildiği, doğası gereği efemeninin erkeksi olandan bir bozulma hissi taşıdığı imaları görülür ki bu efemine müzikle kastedilen barbarların müziğidir (Treitler, 1993, s. 28). Konu ile ilgili müzik odaklı yazılarda da tutumun aynı olduğu görülür. 1874-1954 yılları arasında yaşayan besteci Charles Ives'in Chopin dinleyenlerin etek giydiğinin düşülmesini kaçınılmaz olarak yorumlaması, benzer şekilde Mozart'ın, Mendelssohn'un, Haydn'ın, Çaykovski'nin, Gounod'un ve Massenet'nin hadım olmuş isimler olduğu iddiası ve besteleri değerlendirirken hanım evladı, kedicik, muhallebi çocuğu gibi sözcükleri tercih etmesi, aslında 19. Yüzyılın son çeyreği ve 20. Yüzyılın ilk yarısındaki düşünce dünyasında toplumsal cinsiyet ve müzikal yaratım arasındaki ilişkiyi gözler önüne serer. Zira Tick de Ives'in yaşadığı dönemde bu şekilde düşünen tek kişi olmadığını, genel olarak Amerika'da müzikte kadına karşı bakışın farksız olduğunu belirtir. Upton ve Gilman gibi isimlerin müziği erkek ve kadın olarak sınıflandırmaları, Chopin ve Mendelssohn'un kadınsı, Beethoven ve Wagner'in erkeksi müziği temsil ettikleri iddialarında bulunmaları da zaman içinde Ives'in fikirlerine referans olan genel düşünce yapısını yansıtır (akt. Kutluk, 2016, ss. 30-31)

Bestecilik alanında kadınların konumuna ilişkin eleştirel çalışmalar literatürdeki metinlerin çoğunda ortak birkaç paydada buluşur ki bu paydalardan biri kadınların yaratıcı zihinsel donanımına erişemeyecekleri yönündeki tarihsel ön kabul ve diğer payda ise kadınların bestecilik alanında babaları, eşleri ve erkek kardeşlerinin isimleriyle örtülü temsilleridir. Örneğin 1827-1888 yılları arasında yaşayan Emil Naumann'ın yazdığı *Müzik Tarihi* (The History of Music) isimli kitapta kadın bestecilere yönelik yazdıkları, dönemin kadın bestecilere bakışını göstermeye yeter: Naumann, müziği tüm sanatların en erili olarak görür çünkü müzik temelde yaratıcı düşünceye dayanır. Çok iyi bilindiği üzere tüm yaratıcı eserler erkeklere aittir. Bu gerekçeyle asla bir kadın, besteci olamaz (akt. Özkişi, 2017, s. 69). Benzer şekilde şeflik de Batı müziğinde erkeklerin alanıdır ve bu gelenek içinde toplumsal cinsiyet duvarları oldukça yüksek ve kalındır. Günümüzde hala çok az kadın profesyonel orkestra şefi bulunur (Ersoy Çak ve Beşiroğlu, 2017, s. 57).

Müzik alanındaki toplumsal cinsiyet çalışmalarının ilgi alanlarından biri de çalgılara cinsiyet atfeden gelenekler ve yaklaşımlar üzerinedir. Örneğin Ersoy Çak ve Beşiroğlu, Hindistan'daki bir müzik kültüründe kullanılan flütün bir cinsel alet olduğunun şarkıcılar ve şairler tarafından zaman zaman iddia edilmesinden; Afrika'da bazı yerlerde ve Libya'da davulların kadın olarak cinsiyetlendirildiğinden bahsederler. Bununla birlikte bazı toplumlarda kişinin cinsiyetine göre belirli çalgıları çalıp çalamayacaklarına da değinirler. Örneğin Brezilya'da Kagutu denilen flüt, yalnızca erkekler tarafından çalınır ve erkekler bu çalgıyı çalarken kadınların onları görmesi yasaktır. Çünkü kagutu ve bu tip boru şeklindeki çalgılar kadın cinselliğini ve çoğu zaman da kadın cinsel organını temsil eder (Koskoff'tan akt. Ersoy Çak ve Beşiroğlu, 2017, s. 58).

Kadınlar yalnızca yukarıda bahsedilen geleneksel müziklerde değil, Batı müziğinde de icracılık konusunda -görünürde çalgıların cinsel aletleri temsil etmesi gibi sebeplerle ilişkili olmasa da- temelde erkek egemen bir müzik olduğu gerekçesiyle kısıtlanırlar. Çünkü Batı müziği erkek besteciler tarafından yaratılmıştır ve büyük çoğunlukla erkekler tarafından uygulanmaktadır. Yani bu müzik erkekler tarafından tanımlanmış ve yön verilmiştir (Kutluk, 2016, s. 33). 1850'lerde -yani bildiğimiz anlamda güzel sanatların icadının tamamlandığı ve bu kapsamda modern bir sanat olarak müziğin ve orkestraların günümüzde bildiğimiz haline kavuştuğu yakın geçmişte- kadınların orkestralarda icracı olarak çalışmaları çeşitli yollarla engellenmekteydi⁶. Burada kadınların kamusal alanda görünür olmalarına karşı geleneksel tutumun etkili olduğu düşünülebilir. Bilhassa davul, bando mızık ve ağaç üflemleri çalgıları çalan kadınları görmek zordu zira 20. Yüzyılın başlarındaki genel kanı kadınların bu çalgıları çalabilecek kadar güçlü olmadıkları yönündeydi (Hargreaves ve North'dan akt. Ersoy Çak ve Beşiroğlu, 2017, s. 52).

Müzik ve toplumsal cinsiyet alanındaki çalışmaların temel eğilimlerinden bazılarını verdiğimiz kısa örneklerde de görülebileceği gibi 'erkek toplumlar'ın hemen hepsinde kadın, yaşamın diğer alanlarında olduğu gibi müzik alanında da ikincil konumdadır. Bu özneli inşa eden pratiklerin ve söylemlerin Foucault'cu anlamda arkeolojisi Özkişi'nin çalışmasında sunduğu ifadelerle yakından ilişkilidir: toplumda hâkim konumda olan erkek, otorite, rasyonalite ve kültürle eşleştirilirken, kadın

⁶ Hatta Altaras, çok yakın geçmişte -yani 1980'li yıllarda- Herbert von Karajan tarafından klarnetçi Sabine Meyer'in keşfedilip Berlin Filarmoni Orkestrası'na alındığından ve bunun üzerine, gelen baskılardan dolayı yaklaşık dokuz ay sonra Meyer'in ayrılmak zorunda bırakıldığından bahseder (Altaras, 2017, s. 245)

annelikle, duygusallıkla ve doğayla ilişkilendirilir. Dahası kadın biyolojik makyajından dolayı erkeğin 'olumsuz ötekisi' olarak anormaldir. Bu gerekçeyle doğruları, meşruları veya marjinaleri ve gayrimeşruları belirleme yetkisi de normal olan erkeğin elindedir (Özkişi, 2009, ss. 52-53).

Orta Anadolu Abdallarında Toplumsal Cinsiyet ve Kadın

Orta Anadolu Abdallarında toplumsal cinsiyet rolleri, ülke genelindeki diğer geleneksel topluluklardaki gibidir. Yani erkek egemen bir sosyal düzen mevcuttur. Toplumsal cinsiyet rollerini ve bu kapsamda toplum nazarında neyin meşru neyin gayrimeşru olduğunun inşa sürecini, 'rolün öğrenilmesi' ve 'toplumsallaşma' ya da 'içselleştirme' olarak açıkladığı iki aşamada ele alan Connel'in (akt. Sakar, 2007, s. 54) yaklaşımıyla değerlendirecek, Abdallarda da rolün öğrenilmesi sürecinin aile içinde başladığını söylemeliyiz. Türkiye'nin pek çok bölgesindeki geleneksel kodların hâkim olduğu toplumlardakine benzer şekilde büyük aile tipinin yaygın olduğu Abdallarda, ev içinde otorite sahibi dededir/ babadır/erkektir; kadınlar büyük ölçüde ikincil konumdadır. Aile içinde hem erkek hem de kız çocuklar, rol model olarak gördükleri kendi cinsiyetindeki büyüklerinin yaşamdaki özgürlüklerini, sınırlarını, ilgi alanlarını, görevlerini ve sorumluluklarını gözleyerek öğrenmeye başlar. Bu süreç aile içinde başlasa da denetleyicisi aile büyükleri olduğu kadar, öncelikli olarak yine Abdallar arasındaki hane dışı ilişkilenmelerdir. Aile içinde cinsiyet rolü sınırlarının aşılması tolere edilebilse de kamusal alanda yaşanması istenmez. Dolayısıyla ev dışında da bu rollerin öğrenilme süreci devam eder. Öğrenilen bu roller yaş ilerledikçe toplumsallaşmalarının temel belirleyicisi olur. Zaman içinde erkekler ve kızlar birbirinden ayrılarak, kendi sorumlulukları ve sınırları içinde öğrendiklerini, pekiştirir ve içselleştirirler. Büyük çoğunluğu erken yaşlarda yapılan evlilikler ve sahip olacakları bebekler, yeni roller ve sınırlamalarla tanışmalarına sebep olur. Bu süreç, öğrenilen yeni rollerin, yeni hayatlarında toplumsallaşma ile yeniden yorumlanması ve zamanla içselleştirilmesiyle devam eder.

Orta Anadolu Abdallarında kadının konumunu belirleyen dinamiklere ışık tutmak için, bazı çıkarımlar sağlayacağımız Abdalların yaşamına ait bir 'gurbet' olgusundan bahsetmek faydalı olacaktır. Orta Anadolu Abdallarının büyük çoğunluğu yılın farklı dönemlerini iki farklı yerleşim yerinde geçirirler. Bu iki yerleşim yerinin ilki memleketleri olan Kırşehir, Kaman ve Keskin'dir. İkinci yerleşim yerleri ise 40-45 yıl önce ekonomik sebeplerle göç etmeye başladıkları İzmir'dir. Dügün sezonu hariç Abdallar İzmir'de yaşarlar ve düğünlerin başladığı haziran ayından eylül ayının sonuna kadar memleketlerinde kalırlar⁷. Abdal kadınların sosyal yaşamları da bu iki yerleşim merkezine göre farklılık sergiler. Orta Anadolu Abdal toplumunda kadınlar, 'memleketlerindeyken' kamusal alanda varlık göstermez ve çoğunlukla özel alanla sınırlı bir hayat sürerler⁸. Daha açık bir ifadeyle, Kırşehir, Kaman ve Keskin'de Abdal kadınlar, iş hayatında konumlanmazlar ve Abdal toplumunun temel kimlik bileşeni olan müzik ve müzisyenlik söz konusu olduğunda kamusal alanda müzikle ilgili herhangi bir pratikte ve görevde yer almazlar. Kadınların bir işte çalışmaları söz konusu olduğunda alanda söylemsel boyutta karşımıza çıkan yaptırım cümlesi, "bir it bir deriyi sürükleyemedi mi?" sorusudur. Daha açık ifadeyle, karısının dışarıda çalışmasına 'izin veren erkeğe' ailesini geçindirmeye muktedir olamadığı iması taşıyan bir sözle olumsuz yorum yaparlar. Açıkçası burada yapılan, kadınların kamusal alanda varlık göstermemeleri gerektiği yönündeki düşünceyi, evi geçindirebilme meselesiyle ilişkilendirmektir. Fakat İzmir'de Abdal kadınlar, "merdivene gitmek" sözüyle ifade ettikleri, belirli bir ücret karşılığında, belirli zamanlarda apartman merdivenlerini yıkamaya, temizliğe giderler. Memleketlerinde yukarıdaki imalı sözü söyleyen Abdalların İzmir'de eşlerinin çalışmalarına benzer tepkiyi göstermemeleri oldukça anlamlıdır. Buradaki temel değişkenin, kenarında yaşadıkları toplumun büyük kısmının (yani İzmir'de İzmirliilerin, memleketlerinde de kendileri dışındaki toplumun geri kalanının) 'Abdalların kimlikleri' ve çalışmamız özelinde 'kadınlar' hakkındaki tutumu olduğu açıktır⁹. İzmir'deki yaşamlarının memleketlerine göre

⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. Gürkan, 2019.

⁸ Yaklaşık 10-15 yıldır Orta Anadolu Abdalları, çocuklarının müzisyenlik dışındaki mesleklere yönelmeleri konusunda onları yönlendirmeye veya desteklemeye başladılar. Örneğin işçilik, güvenlik görevliliği veya memurluk gibi farklı mesleklere yönelen bir eğilim söz konusudur. Habitus boyutundaki bu değişimin kız çocuklarının eğitimi ve iş hayatına katılımı konusunda da bir dönüşüme kapı aralamış olabileceği aşikârdır. Ancak alan araştırması sürecinde farklı mesleklere yönelimin başladığına ilişkin veriler elde edilmesine karşın, kız çocuklarının eğitim hayatını tamamlamaları ve iş hayatına girişiyle ilgili bir bilgiyle karşılaşılmamıştır. Şayet kız çocuklarının eğitim hayatlarının tamamlanması ve iş hayatına girişine yönelik girişimler var ve bu araştırmacıdan gizleniyorsa bu da bu çalışmanın teziyle paralel bir yoruma işaret eder.

⁹ Bu noktada akıllara İzmir'de yaşam koşullarının daha fazla kazanç gerektirdiği yönünde bir soru gelebilir ve bu da önemli bir değişken gibi görünebilir. Fakat iki merkez (gurbet – memleket) göz önünde tutulduğunda, Abdalların kazandıkları gelirler ile gündelik yaşamlarındaki harcamaları arasında ters orantı vardır. Yani Abdallar memleketlerinde düğünler sayesinde daha fazla para kazanıp kira, ulaşım gibi zorunlu harcamaları İzmir'e göre daha az yapmak durumunda gibi görünse de memleketlerinde zorunlu harcamalar dışındaki harcama alışkanlıkları yüzünden sürekli yüksek faizle borçlanırlar. İzmir'de ise zorunlu harcama dışındaki harcamaları memleketlerine kıyasla çok daha düşüktür. Kısacası İzmir'de kadınların 'merdivene gidiyor' olmaları İzmir'deki ekonomik koşulların zorlaması değildir; zira memleketlerinde oldukları dönemde de gelirleri yetersizdir ve ekonomik olarak büyük sıkıntı çekerler.

baskıdan uzak ve bu bakımdan çok daha konforlu olduğunu dile getirmeleri, yapılan alan araştırmasında pek çok farklı zaman ve yerde karşılaşılmış olan bir ifadedir. Zira ekonomik zorlukların itkisiyle gerçekleşen göçün varış noktasının, memleketlerinin yakınındaki büyük şehir olan Ankara değil üç katı mesafedeki İzmir olması, ‘belirli bir kültürel yapının kendilerine karşı tutumundan’ uzak kalmayı tercih etmeleriyle ilgilidir. Bu uzak durmayı tercih ettikleri tutum hem deneyimledikleri ötekileştirmeyi hem de gündelik yaşamlarında yaptırım altında kaldıkları diğer unsurları kapsar. Kadınların iş yaşamında bulunmalarıyla ilgili bu iki merkezin sergilediği farklılık, öncelikli olarak memleketlerindeki birlikte yaşadıkları toplumun büyük kısmının gelenekleriyle kuvvetli bir neden sonuç ilişkisine sahiptir.

Orta Anadolu Abdal toplumunda kültürel olarak inşa edilen kadının kimliğinin, kendisinden beklenen rollerin ve müzik içindeki varlığını da belirleyecek şekilde toplum içindeki konumunun, -diğer pek çok bileşen arasında öne çıkacak şekilde- büyük ölçüde iki temel dinamik tarafından belirlendiği söylenebilir. İlki Abdalların da mensubu olduğu ve belirli ilkeler ve emirlerle gündelik yaşamı düzenleyici bir niteliğe sahip olan İslam dinidir. İkincisi ise kenarında yaşadıkları ve kendilerine eklenmek durumunda oldukları toplumun büyük kısmının kültürüdür. İkinci maddede “toplumun büyük kısmının kültürü” ile vurgulanmak istenen kültür ise çalışma özelinde tercih ettiğimiz adlandırmayla ‘Orta Anadolu Abdallarının yaşadıkları yerleşim yerleri olan Kırşehir, Kaman ve Keskin’de yaşayan halkın kültürüdür’. Kısa bir alan çalışmasıyla her gözlemcinin fark edeceği üzere bu kültür içinde kadının konumu da büyük ölçüde Sünni İslam çerçevesinde şekillenmiştir. Bu durumda İslam dininin kadın konusundaki tutumunu hesaba katmak -her ne kadar Abdallar Sünni İslam’a mensup olmasalar da¹⁰ - Abdallarda kamusal alanda ve müzikte kadının konumunu anlamamız için önemlidir¹¹. Zira memleketleri ve İzmir’de yaşadıkları bölgelerin kültürel formasyonunda inancın belirleyici rolündeki farklılık, dolaylı ve değişen boyutlarda kadının toplumda konumlanışında görece etkiye sahiptir denebilir.

Orta Anadolu Abdallarında Kadın ve Müzik

Abdal toplumu için müzik ‘erkek işidir’. Abdallar, müzik söz konusu olduğunda kendilerini toplumun geri kalanından daha başarılı ve etkili görürler ki bu başarının sahibi, yalnızca Abdal erkekleridir. Önceki başlık altındaki ifadelerden, Abdallarda toplumsal cinsiyet ayrımının oldukça kuvvetli olduğu ve her iki cinsiyetin sahip olduğu haklar, sorumluluklar ve sınırlar arasındaki farkın net ve orantısız bir dengede kurulduğu çıkarımını yapabiliriz. Toplumsal cinsiyet bağlamında, Abdal erkekler perspektifinden müzik ve müzisyenlik, kadınların da bulunabileceği bir mücadele alanı olmaktan uzaktır. Zira bu alan erkeğindir. Bu durum iki yönlü işler ve Abdal kadınlar da müzik ve müzisyenliği erkek alanına ait görür. Abdal kadınların müzik konusunda bir başarı elde edip edemeyecekleri sorulduğunda, toplumsal cinsiyet rolleri ve iktidar mücadelesi bakımından hiçbir endişeleri olmadığı için, Abdal erkeklerinin cevabı “yapabilecek kabiliyetleri vardır ama yap(a)mazlar!” anlamına gelen cümleler olur. Bu yanıt, Abdal olmayan bir araştırmacıya karşı, ‘Abdal genlerinin müzik alanındaki üstünlüğünü’ vurgulama amacını da taşıyor olabilir. Fakat bu ihtimal bir kenara bırakıldığında, Abdallar için müzik performansı, müzik yaratımı ve meslek olarak müzisyenlik, yalnızca profesyonel bir bağlamın parçası olarak mesleki durumu ifade etmez; müzik kapsamındaki bahsedilen pratikler, aynı zamanda Abdallar için cinsiyet rollerinin bir sınırır. Buradan yapılabilecek diğer bir çıkarım, erkek çocuklarının ‘doğal olarak müzisyen’ olmalarıdır. Yani erkeklik ve müzisyenlik, toplumsal cinsiyet bakımından aynı kategoriye

¹⁰ Abdallar kendilerini Türkmen ve Alevi olarak tanımlasalar da Bourdieu’cu anlamda habitusları gereği, birlikte yaşadıkları toplumun inançsal hassasiyetleriyle ters düşecek söylemlerden ve pratiklerden kaçındıkları için, memleketlerinde hâkim olan Sünnî İslam’ın kaideleriyle örtüşen bir hayat yaşarlar. Ayrıca Abdallar Türk kimliklerini Türkmenlikleri üzerinden tanımlarlar ki bu da Türkmen kavramının üç anlamından (bkz. Gürkan, 2019) biri olan İslamiyet’i kabul eden Oğuzlar anlamıyla ilişkilidir. Bu durumda İslam öncesi Türk topluluklarında kadının İslam kültürüne kıyasla görece daha prestijli konumunun (bkz. Telliöğlü, 2016) uzantısının Abdallarda gözlenme ihtimali akıllara gelebilir ancak ülke genelinde görüldüğü şekilde kadının konumu günümüz geleneksel Türk toplumunda ve özelde Abdallarda, Orta Asya’da var olduğu bilinen halinden uzaktır.

¹¹ İslamî paradigma içinde kadın konusunu ele alan literatür incelendiğinde iki odaktan referans aldığı dikkati çeker. İlki erkek ve kadın arasındaki hiyerarşik konumlanmayı yaratılışın doğası ve fitratla ilişkilendiren biyolojik determinizmdir. İkincisi ise İslam’ın inşa ettiği düzen ve bunun devamlılığının esas olduğu yönündeki görüştür. Yahudilik ve Hıristiyanlıktan farklı olarak İslam dini yaşamın her alanına hâkim bir yönetim biçimidir. İslam dini içinde gündelik yaşama dair emirler ilâhi iradeyi yansıttığı için son derece otoriterdir ve emirlerin çiğnenmesi ve hatta ihmal edilmesi, toplumsal düzene karşı bir eylem olmanın ötesinde, dini bir itaatsizliktir ve küfür anlamına gelir. Toplum içinde kadının konumu, İslami olarak Kur’an’a dayanarak belirlenir ve bu roller de diğer emirler gibi dokunulmazdır. Dolayısıyla aksi durum ilâhi iradeye karşı gelmek anlamına geleceğinden kadın ve erkeğin cinsiyet rolleri de reforma kapalıdır (Berktaş, 2023, s. 126).

Gündelik yaşamda İslamî referansların etkili olduğu bir toplumda kadınların iş hayatında olmamaları kadın ve erkeğin konumuna ilişkin diğer kurallar gibi inançsal bir zemine sahiptir. Kur’an-ı Kerim’de Nisâ suresinde, erkeklerin görevinin kadınlara nezaret etmek olduğu, Allah tarafından ekmek paralarını kazanmak için gerekli olan yeteneklerle donatıldıkları, kadınların ise bu duruma itaat etmeleri gerektiği belirtilir (Üşür, 1991, s. 151).

tanımlar. Dolayısıyla kız çocukları ve kadınlar da ‘doğal olarak müzisyen ol(a)mayacaklardır’. Abdalların söylemsel ve edimsel düzeydeki müzikle ilgili tüm kavramları, davranışları ve tutumları, bu şekilde inşa edilmiş bir kavrayıştan dolayı erkektir; erkeğe özgüdür.

Müzik konusunda oluşturulmuş olan toplumsal cinsiyet temelli roller arasındaki hiyerarşinin devamlılığının sağlanması ise başka önemli bir meseledir ve rollerin diri kalması amaçlanır. Bunun mekanizması erkeklerin, kadınlar üzerindeki tahakkümünün doğrudan kısıtlayıcı ve baskılayıcı etkisiyle gerçekleşmesi gibi, dolaylı olarak ve kadınların rızası temelinde işleyen psikolojik bir süreçle de ilişkilidir. Yani kadının müzik alanındaki ikincilliği kadınlar için de doğal ve olması gereken konum olarak kabul edilir ve bu düşünce davranış boyutunda da karşılığını bulur. Bu konuda Paul Fromm’un Batı müziğindeki kadın besteciler üzerine olan metnindeki ifadelerine başvurulabilir. Fromm’a göre bestecilik alanından kadınların uzakta tutulmaları konusundaki dış engellerden çok daha önemli olan engel, kadınların kendi zihinlerinde geliştirdikleri ve kültürel tutumları içselleştirme sürecinin bir sonucu olan psikolojik engeldir (Fromm, 1988, s. 48)¹². Paul Fromm’un bestecilikle ilgili öne sürdüğü psikolojik engel, Türkiye’de geleneksel müziklerin icra boyutuyla da ilişkilendirilebilir. Türk müziği alanında çalgı fark etmeksizin kadın virtüöz olup olmadığı sorgulandığında birkaç istisna dışında kadınların isimlerine rastlanmaması Fromm’un açıklamasını akıllara getirir. Benzer şekilde Orta Anadolu Abdal kadınlarının da müziğin hemen her alanıyla ilgili kendi zihinlerinde büyüttükleri ve kültürel tutumları içselleştirdikleri süreçte -kendileri bir engel olarak tanımlayamasalar da- karşılıklarına çıkan bir engel söz konusudur. Kendi zihinlerinin geliştirdiği bu sürecin temel hareket noktasının toplumsal cinsiyet olduğu ortadadır.

Bununla birlikte, alan araştırmasında elde edilen veriler ışığında belirtilebilir ki yukarıda bahsedilen hem dış engeller hem de kendi zihinlerinde şekillenen psikolojik duvara rağmen, ‘müziğin yaratım boyutuyla ilgilenen’ fakat bu girişimi yalnızca özel alanla sınırlı olan Abdal kadınlar da vardır. Bütün bu dış ve iç engele rağmen beste yapan Abdal kadınların geliştirdiği strateji, aslında kültürel olarak çok uzak oldukları Batı müziğinde bir zamanlar var olma mücadelesi veren besteci kadınlarınkiyle aynıdır: kocalarının, babalarının veya erkek kardeşlerinin isimleriyle bestelerini sanat kamuoyuna sunmak¹³. Örneğin romantik dönemde eserler veren sanatçılar olarak bilinen Alma Mahler ve Clara Schuman kocalarının, Fanny Mendelssohn-Bartholdy ise kardeşinin ismini kullanarak, onların gölgesinde var olmak zorunda kalan üç kadın sanatçıdır (Altaras, 2017, s. 242). Hatta Avusturyalı müzikolog Jarvis, Bach gibi belirli bir dönemin müziğinde en önemli figürlerden biri olarak bilinen ‘büyük bestekârın’ bile bazı eserlerinin tamamını eşi Anna Magdalena’nın yazdığını iddia eder (Jarvis’ten akt. Altaras, 2017, s. 242). Bir dönem Türkiye’de hemen herkesin bildiği ve eskisi kadar olmasa da hala ülke genelindeki düğünlerde çalınan çok meşhur bir oyun havasının, aslında bestecisi olarak bilinen Abdal erkek tarafından değil, eşi tarafından bestelendiği Abdallar arasında bilinir ve konuşulur¹⁴.

Toplumsal Cinsiyetin Orta Anadolu Abdal Müziği Üzerindeki Belirleyici Etkisi

Bu başlık altında tartışılacak konuların temel iddiası “Abdal toplumunda kadınlar da müzikle aktif ve meşru olarak ilişkilenseydi ve ses icrasında bulunsaydı, bu müziğin çalgıları, tınısı, dokusu, icra bağlamı, repertuarı ve anlam dolaşımı başka olurdu” şeklinde bir cümleyle ifade edilebilir. Bu durumda müziğin neredeyse en önemli kimlik bileşenleri değişmiş olacağından, müziğin kimliği değişecek ve mevcut halinden başka bir müzik ortaya çıkacaktır. Yani bu başlık altında toplumsal cinsiyetin, müziğin doğrudan sesle (sound) ilgili unsurlarına ve kısmen söze yönelik belirleyici etkisi ve organik bağları ele alınacaktır.

Bir müziğin kimlik bileşenleri içinde nazari sisteminin kurulu olduğu anlayış ve aralıklar, çalgılar, tını, üslup, doku, repertuar, müzikte anlam, icra bağlamı gibi unsurlar, o müziği diğer müziklerden ayırarak, Bauman’ın (2001, s. 112) kimlikler hakkında belirttiği şekilde ‘belirsizlikten kaçış arayışına verilen yanıt’ görevi görürler; yani müziğin kimliğini inşa ederler. Orta Anadolu Abdal müziğinin makam müziği kapsamında olması, ilk vurgulanan bileşen olarak nazari sistemin kurulu olduğu anlayış ve aralıklar bakımından geniş bir makam müziği coğrafyasındaki diğer müziklerle ortak kimlik bileşenini paylaştığını gösterir. Bu bileşen bakımından kadınların müzikte aktif ve meşru olarak bulunmaları değiştirici bir etki yapmayacaktır. Fakat paragrafın

¹² Fromm bu psikolojik engelden bahsetmeden önce bazı dış engellerden bahseder: fırsat eksikliği, kadınların toplumda üstlenmesi beklenen rol, bir kadının zihninin ve psikolojisinin doğası hakkındaki düşünceler, müziğin doğası hakkındaki düşünceler, eleştirel standartların kadınlar tarafından müziğe karşı uygulanma biçimi (Fromm, 1988, s. 48).

¹³ Aslında Batı müziğindeki kadınların geliştirdikleri strateji yakınlarının adıyla beste üretmekle sınırlı değildi. Bu stratejilerden biri konser programlarında isimlerin tamamına değil yalnızca baş harflerine yer vererek isimlerini gizlemekken (Özkişi, 2017, s. 75) bir diğeri bestelerini anonim olarak yayınlamaktı. Çünkü bir kadının bestesi yayınlanırken adının yayınlanıyor olması, o kadının asaletinin zedelenmesi demektir (Özkişi, 2017, s. 82-83).

¹⁴ Söz konusu oyun havasını besteleyen kadının kocasının, oyun havasını kendisinin bestelediğini söylemesi ve bu durumda besteyi yapanın kadın olduğunu ifade etmenin ancak bir söylenti olarak kalacağı gerekçesiyle burada şahıs isimlerine yer verilmemiştir.

ilk cümlesinde belirtilenler içinde müzikte sese yönelik sonraki dört bileşen (çalgılar, tını, üslup, doku), kadınların da müzik içinin içinde olması durumunda şimdiki halinden oldukça farklı bir karakter sergileyecektir.

Aslında bu bileşenler içinde çalgılarla ilgili muhtemel değişiklikler, geri kalan tını, üslup ve doku bileşenlerini değiştirecek kadar önemli bir etkiye sahiptir. Orta Anadolu Abdal müziği çalgılarının mevcut olan hali yalnızca erkeklerin aktör olduğu bir sistemle uyumludur. Bu çalgılar bağlama, keman, davul ve zurnadır¹⁵ ve bu dört çalgıdan farklı çalgılarla yapılan icralar, Abdallar nazarında otantik değildir. Çünkü yukarıda kimlik bileşeni olarak sunulan tını, doku ve üslup ancak mevcut çalgılarla, zaman içinde inşa edilmiştir¹⁶.

Kadınların Orta Anadolu Abdal müziğinde olmaması, günümüzde bu müziğin yalnızca erkek ses icrasının belirlediği bir ses bölgesinde çalınıp söylenmesi sonucunu doğurur. Günümüzde Orta Anadolu Abdal müziğinin durak sesleri, çoğunlukla 3. Oktav Do-diyez (138,56Hz) ile 3. Oktav Re-diyez (115,6Hz) arasında/çok yakınında bir frekansa denk gelir. Bunun sebebi Orta Anadolu Abdal müziği repertuarında bulunan ve yalnızca erkeklerin söylediği müziklerin ses genişliklerinin, erkekler için izin verdiği optimum ses bölgesi olmasıdır. Daha açıklayıcı bir ifadeyle, Orta Anadolu Abdal müziğinde en önemli repertuar kimlik bileşeni unsuru bozlaklardır ve bu müzik içinde serbest ritimli sözlü bir müziğin bozlak olabilmesinin temel koşulu, durak sesinin en az bir 8'li ve üzerindeki tiz bölgeden söze başlamasıdır. Genel olarak bakıldığında bozlakların büyük kısmı durak sesinin 11'li tizindeki notadan başlar ve 12'li tizdeki notayı çoğunlukla kullanır. Dügün müzisyenliği yapan ve gittiği düğünlerde içki ve sigara eşliğinde öğlen saatlerinden gece yarısına kadar sürekli çalıp söyleyen Abdal erkeklerin ses sağlıkları büyük ölçüde sorunludur. Bu şartlar, Abdalların seslerini bahsedilen ses genişliğinde en verimli kullanılabildiği frekans aralığının, bir tam ses yedenle birlikte düşünüldüğünde en kalın '123,47 Hz (2. Oktav Si) ile en tiz 415,36 Hz (4. Oktav Sol-diyez)' arasında kalan ses bölgesi olması sonucunu doğurur.

Tablo 1.

Orta Anadolu Abdal müziği repertuarının erkek sesine göre yaklaşık frekans aralıkları

Yaklaşık en kalın yeden sesi (Olası en kalın durak sesi olan Do#3'e göre)	Olası durak sesi frekans aralığı	Yaklaşık en tiz frekans (Olası en tiz durak sesi olan Re#3'e göre)
123,47 Hz (B2)	138,56 Hz - 155,56 Hz (Do# 3 – Re# 3)	415,36 Hz (Sol#4)

Oyun havaları, kırık havalar ve bozlaklar üzerine kurulu olan bir repertuar olduğu için sözel karakterli bir niteliğe sahip olan Orta Anadolu Abdal müziği repertuarında vokal icranın imkanları ve sınırları, çalgıların niteliklerini belirler. Günümüzde kullanılan 'Abdal sazı' 46-53 cm tekne boyuna sahip büyük tekneli bir çalgıdır; uzun bir sapa/klavyeye sahip olan bu çalgıda durak perdesi Türk halk müziği terminolojisiyle Re perdesidir ve Abdallar bu terminolojiye göre 'Re karar çalar'lar¹⁷. Çalgının bugünkü formu, hem ihtiyaç duyulan ses gürlüğünü, hem gelenekselleşmiş olan tının üretilmesini ve tiz-pes bölgelerdeki notaları kullanabilme imkanını verir, hem de Abdal erkeklerinin seslerinin izin verdiği -yukarıda frekanslarıyla sunulan- ses aralığının Re perdesi üzerine akortlanabilmesini sağlayacak sap boyuna sahiptir.

¹⁵ Bu enstrümanlar dışında Kültür ve Turizm Bakanlığı Kırşehir İl Müdürlüğü bünyesinde çalışmalarını sürdüren Kırşehir Ustalar Topluluğu'nda kaval çalan bir Abdal vardır fakat genel olarak Abdalların kendi müziklerinde çaldıkları çalgılar sorulduğunda hiç kimse kaval çalgısından bahsetmez ve alan çalışmasında da herhangi bir performansta kaval çalındığıyla karşılaşılmamıştır.

¹⁶ 'Abdal sazı' da denilen bağlama 46-53 cm tekne boyu olan, üç sıra telden orta sıradaki iki telin biri, diğerinin alt oktavına akortlanabilecek kalın tel olan, Türk halk müziğinde yaygın olarak kullanılan bağlamalara göre daha fazla perde takılmış olan ve Türk halk müziği terminolojisinde bozuk düzen olarak bilinen akort düzenine ayarlanan bağlamadır. Abdal müziğinde kullanılan kemanın diğer kemalardan form olarak bir farklılığı yoktur. Tek fark olarak akort sistemi öne sürülebilir; pesten tize dörtlü aralıklarla akortlanır. Zurna, ülke genelinde kaba zurna olarak bilinen zurnadır. Kaba zurnanın üç boyu olduğunu söylerler ve kendileri (45 cm boyunda olduğu için) 45'lik dedikleri, orta boy kaba zurna kullanırlar. Abdallar, Orta Anadolu'da yaygın olarak kullanılan davulu kullanırlar ve çoğunlukla Ankara'dan alırlar. Davulun çomak vurulan yeri çoğunlukla tabaklı keçi derisidir; çırpı vurulan yüzeyi ise plastik davul derisidir.

¹⁷ Daha önceleri Muharrem Ertaş ve Hacı Taşan gibi önemli isimler 'La karar' çalıyor olsalar da Bayram Aracı'nın etkisiyle (Parlak, 2013, s. 367) Neşet Ertaş ve Çekiç Ali öncülüğünde üslupta, tınıda ve dokuda büyük değişikliğe sebep olan günümüzdeki bildiğimiz ve artık Orta Anadolu Abdallarında standart hale gelmiş olan çalış tekniği ve saz tipine ulaşılmıştır.

Çalgı formunun mevcut erkek merkezli Orta Anadolu Abdal müziği kimlik bileşenleriyle uyumlu olma halini Abdalların kullandığı kemanlarda da görürüz. Abdalların kullandığı kemanların form olarak diğer kemanlardan farkı yoktur ve tizden pese sıralandığında 3. Tel açık konumdayken durak olarak kullanırlar. Örneğin durak sesi olan bu tel Do-diyez (277,12 Hz) olarak akortlandığında tize doğru 2. Tel Fa-diyez (369,92 Hz), 1. Tel Si (493,92 Hz) notasına akortlanır, kemanın en kalın ve durak sesi olan açık 3. Telden kalın olan tek teli ise 4. Tel Sol-diyez (207,67 Hz) sesine akortlanır. Daha basit bir gösterimle teller pesten tize:

Sol# - Do#(durak) - Fa# - Si

Benzer durum zurnada da söz konusudur. Kullanılan zurna 45 cm uzunluğundaki zurnadır ve zurnanın karar sesi benzer şekilde Abdal erkeklerin repertuarı seslendirebileceği optimum frekanslarla uyumlu şekildedir. Diğer bir ifadeyle farklı bir boydaki zurna ile bahsedilen frekans aralığında bir durak sese göre Abdal müziği repertuarı çalgıdan tam verim alarak çalınmaz.

Kadınlar Orta Anadolu Abdal müziğinde vokal icraya katıldığında davul dışındaki Orta Anadolu Abdal müziği kimlik bileşeni olan çalgıların hiçbiri aynı şekilde bu müziği icra edemezler. Çünkü kadınların sesle ilgili organlarının anatomik yapıları gereği bu müziğin repertuarını, yukarıda sınırlarını gösterdiğimiz mevcut frekans aralığıyla söylemeleri mümkün değildir. Türk halk müziği ve Türk sanat müziği icra pratiklerinde de örneğini görebileceğimiz gibi Orta Anadolu Abdal müziği repertuarındaki ses genişliğini verimli ses üretimiyle karşılayacak şekilde kadınların söyleyebilmeleri için optimum frekans aralığının en kalın yaklaşık 3. Oktav Sol-diyez (207,65 Hz) durak ve en tiz 5. Oktav Re-diyez (622,25 Hz) arasında olması gerekir. Bu durumda tam ses yeden olduğunda yedenin frekansının en kalın 3. Oktav Fa-diyez (184,99 Hz) civarında olması gerekir.

Tablo 2.

Orta Anadolu Abdal müziği repertuarının kadın sesine göre yaklaşık frekans aralıkları

Yaklaşık en kalın yeden sesi frekansı (Olası en kalın durak sesi olan Sol#3'e göre)	Olası durak sesi frekans aralığı	Yaklaşık en tiz frekans (Olası en tiz durak sesi olan La#3'e göre)
184,99 Hz (Fa#3)	207,65 Hz - 233,08 Hz (Sol# 3 – La# 3)	622,25 Hz (Re#5)

Bu durumda kadın seslerine eşlik edebilmeleri için, erkek seslerine göre mevcut şeklini almış olan çalgıların akortlarını ya dörtlü/beşli, tiz/pes yönde değiştirmeleri ya da tümüyle çalgıları değiştirmeleri gerekecektir; bu da her iki durumda da mevcut tınıyı, dokuyu ve üslubu değiştireceğinden müzik kimliğini de değiştirecektir.

Bağlama özelinde konuyu ele alacak olursak, kadınların bu müzikte ses icrası yapması akort değişimini zorunlu kılar. Mevcut halinde Abdallar Re karar perdesiyle ve yukarıda verilen aralıklarla müzik yaptıkları bağlamanın alt telini, 3. Oktav Sol-diyez ve 3. Oktav La-diyez sesleri arasında bir frekansa akortlarlar. Bu frekans aralığı, yukarıda kadınların bu müziği seslendirebilmek için olası durak frekansları olarak sunulanla aynıdır. Bu durumda Abdalların alt sıra tellerinin akortlarını değiştirmeleri gerekmeyecektir. Fakat sürekli orta sıra tellerden dem sesini duyurmak üslubun önemli bir gerekliliğidir. Bunu sağlamak için orta sıra tellerin akortlarını da olası durak sesler olarak sunduğumuz frekansların bir oktav altına akortlamaları gerekecektir. Bu şekilde akortlandığında orta sıra telde bulunan kalın telden verim alamayacakları için bu teli artık kullanamayacaklardır. Dem sesi kullanabilmek için orta sıra tellerin durak frekanslarına düşürülmesi üsluptaki dem ses alma bileşeninin devamlılığını sağlarken, erkek sesi merkezli icrada alt ve orta sıra tellere aynı anda basarak duyurulan iki sesli (ve bazı durumlarda oyun havalarında kullandıkları üç sesli akor) duyuları artık olmayacaktır. Ayrıca kadının ses icracısı olduğu olası yeni durumda orta sıra tellerin akordu değişmiş olduğundan, aynı bağlama, bu akort düzeniyle bir erkek Abdal ses icrasına eşlik edemeyecektir çünkü sürekli dem ses alınan orta tel, erkeğin söylediği re karar perdeli icrada durak sesini değil, durağın beşlisi olan notanın iki oktav kalınlığını tınlatacaktır. Kısacası bu durumda artık Abdal sazıyla üretilen müziğin duyumu ve tınısı farklı olacak, üslup da değişmiş olacaktır.

Benzer durum kemanda da söz konusudur. Kemanda akort düzeninin erkek ses icrasına göre nasıl olacağını Do-diyez duraklı bir örnekle 'Sol# - Do#(durak) - Fa# - Si' şeklinde sunmuştuk. Bağlamadakine benzer şekilde, okuyucunun aklına "Zaten en kalın tel Sol-diyez'e akortlu, kadın ses icrasına bu 4. Tel durak olacak şekilde eşlik edebilirler" gibi bir çözüm gelebilir. Fakat

bu durumda yeden kullanmak için kemanda daha kalın tel ve nota olmayacağı gibi, bütünüyle tını ve bağlamayla birlikte yaptıkları icrada müziğin bütününde duyulacak doku da değişmiş olacaktır. Ayrıca 4. Telin durak olması durumunda tüm icra bütünüyle bir tel kalın bölgeye kayacağı için kemani veya arşeyi tutuş açısı değişeceğinden teknikte farklılıklar doğacak ve bu da üslubu etkileyecektir. Bu durumda benzer üslup ve teknikle icranın devamlılığını sağlamak için Abdallar keman yerine viyola kullanmayı tercih edebilirler; fakat bu girişim de farklı bir çalgıyla, yeni bir 'ideal tını' / 'tını ideali' inşa sürecini beraberinde getirecek ve mevcut kimlik bileşeni değişmiş olacaktır.

Söz konusu zurna olduğunda ise bütünüyle çalgının değişmesi gerekecektir zira 45 cm boyundaki zurnayı dörtlü/beşli yukarı/aşağı akortlanmış diğer çalgılarla birlikte çalmak mümkün değildir.

Kadının Orta Anadolu Abdal müziğinde aktif rol oynaması vokal icrada mevcut müzik kimlik bileşenleri bakımından başka bir problemi de beraberinde getirecektir ki bu da müzikte anlam üzerinde değiştirici bir etki yaratacaktır. Yukarıda da belirtildiği şekilde bozlakların, durak sesinin 8'li ve 11'li arasındaki tiz bir notadan başlaması ve icracının 'haykırıyla' örtüşürülebilecek şekilde bir icrada bulunması, bu müzikte bozlakların sembolik anlam üretmesi için elzemdir. Yani Orta Anadolu Abdal müziğinde, bozlak veya türküdeki sözlerde hangi kelimenin hangi frekanstaki notayla söylendiği konusu, müzikte anlam açısından belirleyicidir. Bir örnekle açıklayacak olursak: iki ses icracısının, bir oktav aralıkla aynı melodiyi ve sözleri söylemesi, Türk halk müziğinde veya günümüzde yaygın olarak duyduğumuz ve moderniteyle kuvvetli bağları olan diğer müziklerde bir sorun olmadığı gibi bir zenginlik olarak görülür. Fakat Orta Anadolu Abdal müziğinde, Abdallar için bu 'avazı bozan' bir seslendirmedir. Abdallar için belirli bir bozlak, türkü/kırık hava veya bir oyun havasında, bir sözün ait olduğu ses bölgesinde söylenme gerekliliği, kendi müziklerinde temel bir üslup ve anlam meselesi olarak karşımıza çıkar. Sosyal medyada oldukça sık paylaşılan somut bir örnekle konuyu aydınlatmak faydalı olacaktır: Bir programda İbrahim Tatlıses ve Neşet Ertaş'ın 'Seher Vakti Çaldım Yârin Kapısını' isimli türkünün icrasında yaşananlar, ses bölgesinin Orta Anadolu Abdal müziğinde üslup ve anlam bakımından öneminin ve belirleyiciliğinin bir olayla örneklendirilmiş halidir¹⁸. Kısaca özetleyecek olursak, Neşet Ertaş türküyü söylerken, tenor bir icracı olarak İbrahim Tatlıses türküye bir oktav tiz ses bölgesinden eşlik etmeye başlar. Buna karşılık Neşet Ertaş susar ve yalnızca İbrahim Tatlıses'in o anda söylediği dizeleri bitirmesini bekler. Ardından Neşet Ertaş yeni dizenin seslendirmesine başlarken, biraz önce İbrahim Tatlıses'in seslendirdiği bir oktav tiz bölgeden dizeyi söylemeye başlar. İlk dizeyi bu şekilde söyledikten hemen sonra ikinci dizeyi, kendisi de icracısı ve üreticisi olduğu Orta Anadolu Abdal müziği anlam dünyasının gereği olarak yeniden 'ait olduğunu düşündüğü' pes bölgedeki oktavdan söyler. Burada Neşet Ertaş'ın ifade etmek istediğini şu şekilde sözcüklere dökümleriz. Neşet Ertaş'ın bu türküyü İbrahim Tatlıses'in söylediği oktavdan söylememesinin nedeni ses genişliğinin yetersizliğinden dolayı söyleyemiyor olması değildir; zira bunu İbrahim Tatlıses'ten sonra ilk dizeyi tiz oktavdan söyleyerek göstermiştir. Burada vurgulanan, İbrahim Tatlıses'in söylediği tiz oktavda bir sözcüğü söylemenin anlam dünyasındaki karşılığının farklı olduğu, Neşet Ertaş'ın söylenmesini gerekli gördüğü pes oktavdaki anlamının Orta Anadolu Abdal müziği için farklı olduğudur. Benzer değerlendirme tenor ses bölgesini kullanan Ekrem Çelebi'nin icrası için de yapılır ve Ekrem Çelebi bu gerekçeyle Abdallar tarafından 'avazımızı bozuyor' söylemiyle eleştirilir.

Bu bilgiler ışığında Orta Anadolu Abdal müziğinin mevcut erkek merkezli şekillenmiş halinde kadınların söylemesi mevcut üslup gereklilikleriyle örtüşmez çünkü ses bölgesi erkeklerden çok daha tiz olacaktır. Tenor icraları reddeden tutumun, tenorun üzerindeki alto-mezzo soprano veya soprano icrayı kabul etmesi mevcut durumda mümkün değildir. Eğer Abdal kadınlar zaman içinde bu müzikte ses icrasıyla aktif olarak bulunmaya başlayacak olursa, bu müzikteki avazın, üslubun, anlamın değiştiğini, üslupla ilgili yeni bir anlam dolaşımına kanaat getirilmiş olduğunu ifade edebiliriz. Bu da müzik kimliğini değiştirecek kadar önemli bir değişimin yaşandığı anlamına gelir.

Repertuar, Orta Anadolu Abdal müziğinin bir diğer kimlik bileşenidir. Bu müzik geleneğinde çoğunlukla ayrılık acısı, gurbet ve aşk gibi konular sözel içeriği oluştursa da bütünüyle erkek bakış açısını yansıtan bir dille yazılmışlardır. Örneğin Orta Anadolu Abdal müziği repertuarında bir türkünün sözleri aşk üzerine yazılmışsa, âşık olunan kişi bir kadındır. Ya da sevip de kavuşulamayan sevgili bir kadındır. Fakat bir Abdal kadının, kavuşamadığı erkeğe duyduğu aşkı anlatan bir türkü ile karşılaşmak mümkün değildir. Kadınların da aktör olarak varlık göstermeleri kısmen bu anlamda bir dönüşümü de beraberinde getirebilir. Türk halk müziği terminolojisiyle söyleyecek olursak 'kadın ağzı/ağızlı türküler' de repertuarda yer bulmaya başlayabilir; o da repertuarın bu günkü halinin farklı bir hale dönüşmesi anlamını taşır.

Sonuç

Müzik kültürlerine inşacı yaklaşım perspektifinden bakıldığında, müzikler bir sürecin hem 'ürünüdür' hem de muhtemel gelecek hallerinin bir öncülüdür; dolayısıyla tamamlanamayacak olan bu sürecin kendisidir. Söz konusu sürece yön veren tüm

¹⁸ İlgili video için bkz: <https://www.youtube.com/watch?v=A-hNDJZtA0> erişim tarihi:04.01.2025

dinamiklerin o müzik üzerinden okunması ve müzikle ilişkisinin ortaya koyularak müziğin anlaşılması çabası, müziği güzel sanatlar sistemindeki özerk konumunda, yalnızca teknik ve estetik perspektiften salt ses organizasyonları olarak ele alan yaklaşımın karşısında konumlanan ve yerel müzik incelemesinde giderek etkisini artıran bir perspektifi temsil eder. Bu perspektif, özcü yaklaşımın aksine, müzikte kıymet atfedilen değerler ve o müziğin idealize edilmiş bir halinin odağında bir çaba sergilemekten kaçınır ve önceliği belirli bilimsel yöntemlerle o müziği bütüncül olarak anlayıp açıklamaktır. Bunu yapmanın tek yolu, sosyal bilimler başta olmak üzere, diğer bilim disiplinleriyle disiplinlerarasılık oluşturacak şekilde bir görme, anlama ve yorumlama biçimine sahip olmaktır.

Bu yaklaşıma göre bir müziğin hemen tüm özellikleri, o müziğin ait olduğu topluluğun sosyo-kültürel, politik, ekonomik, inançsal, teknolojik, demografik vs. dinamikleriyle kuvvetli bir organik bağa sahiptir. Dolayısıyla bu dinamiklerin birbiriyle olan ilişkisi, etkinliği, muhtemel değişiklikleri, o müziğin çalgılarında, repertuarında, üslubunda, anlam dünyasında, icra bağlamında vb. yaptığı belirleyici etkiyle söz konusu müziği diğer müziklerden ayıran kimlik bileşenlerini inşa eder. Diğer müzikler gibi Orta Anadolu Abdal müziği olarak tanımladığımız müziğin müstakil karakterini anlayabilmemiz de bu perspektiften yapılacak bir değerlendirmeye, müziğin kimlik bileşenleri ve toplumun temel dinamikleri arasındaki organik ilişkinin analiz edilerek görülmesiyle mümkündür. Abdal toplumu, kimliğinden dolayı deneyimlediği marjinalite ve ötekileştirme, iç evlilik durumu ve mesleki alan gerekçesiyle büyük bir kültürel ve sosyal homojenite sergilediğinden, kadınlık ve erkekliğin müzik üzerindeki karşılığının net olarak okunabilmesi bakımından, çok verimli bir sosyal laboratuvar niteliğindedir.

Bununla birlikte, çalışmada vurgulanmak istenen diğer bir husus, Orta Anadolu Abdal müziğinin de tamamlanamayacak bir sürecin kendisi olduğunu göstermektir. Zaman içinde kadınlık ve erkeklik üzerine inşa edilmiş normlar güncellenecek ve bunun müziğin kimlik bileşenleri içindeki yansımaları da değişecektir. Yeni durumda bu müzik, önceki halinden farklı bir hale bürünecektir. Çalışmada mevcut şartların erkek merkezli inşasının, eğer Abdal kadınların da aktif olarak müzikte -özellikle ses icrasında- rol alsaydı ne yönde değişebileceğine işaret ederek gösterilmesi süreç odaklı düşünceye dikkat çekmeyi amaçlamaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Not: Bu makale "Çoklukluluk, Meslek, Akrabalık ve Müzik: Orta Anadolu Abdallarının Müziksel Dinamikleri" başlıklı doktora tezinden ilgili konunun genişletilmesiyle üretilmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authos declared that this study has received no financial support.

Note: This article was produced by expanding the relevant topic from the doctoral thesis titled "Multiple Identity, Profession, Kinship and Music: Musical Dynamics of the Central Anatolian Abdals

Kaynaklar

Altaras, R. (2017). *Kadın Besteci mi? O da Neymiş?*, içinde Ş. Ersoy Çak, Ş. Ş. Beşiroğlu (Eds.), *Kadın ve Müzik* (s. 241-246). Milenyum Yayınları.

Bauman, Z. (2001). *Parçalanmış Hayat*, Ayrıntı Yayınları.

Berktaş, F. (2023). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*, Metis Yayınları.

Çakmak, D. (2007). Fransız Devrimi'nde Kadın: Eksik Yurttaş, *Ege Akademik Bakış*, 7 (2), 727-745
<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/557120> erişim tarihi: 22.12.2024

Ersoy Çak, Ş., Beşiroğlu, Ş. (2017). *Müzikoloji Alanında Yapılmış Çalışmalarda Kadının Varlığı*, içinde Ş. Ersoy Çak, Ş. Ş.

Beşiroğlu (Eds.), *Kadın ve Müzik*. Milenyum Yayınları.

Fromm, P. (1988). *A Life For New Music: Selected Papers of Paul Fromm*, David Gable ve Christoph Wolff (Ed), Harvard University Press.

Gürkan, B. (2019). *Çoklukimlik, Meslek, Akrabalık Ve Müzik: Orta Anadolu Abdallarının Müziksel Dinamikleri* (Tez No: 570996). [Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı], YÖK Tez Merkezi.

Kutluk, F. (2016). *Müzikte Cinsellik ve Toplumsal Cinsiyet*. h2o kitap.

Özkişi, Z. G. (2009). *Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Türkiye’de Kadın Besteciler: Tanzimat’tan Günümüze Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti’nde Kadın Besteciler ve Yapıtları* (Tez No: 240170). [Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Bilimleri Bölümü, Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı, Müzikoloji Bilim Dalı], YÖK Tez Merkezi.

Özkişi, Z. G. (2013). Müzik Disiplini Bağlamında Feminist Müzik Teorisi Ve Cinsiyet Semantiği. *Turkish Studies*, Volume, 8(12) Fall 2013, 889-961

Özkişi, Z. G. (2017). *Müzikte Cinsiyet Rollerine İlişkin Yargılar: Kanon, Gettolaşma ve Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadın Besteci Sorunu*, içinde Ş. Ersoy Çak, Ş. Ş. Beşiroğlu (Eds.), *Kadın ve Müzik*. Milenyum Yayınları.

Parlak, E. (2013). *Garip Bülbül Neşet Ertaş: Hayatı, Sanatı, Eserleri*, Demos Yayınları

Reistma, K. (2014). “A New Approach: The Feminist Musicology Studies of Susan McClary and Marcia J. Citron”, B.A. in Music Senior Capstone Projects, Cedarville University.
https://digitalcommons.cedarville.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1009&context=music_and_worship_ba_capstone erişim tarihi: 22.12.2024

Sakar, M. H. (2007). *Özlem Tekin Örneğinde Rock Müzikte Kadın: Toplumsal Cinsiyet, Etnisite, Hegemonya* (Tez No: 226318). [Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı], YÖK Tez Merkezi.

Sarkissian, M. (1992). *Gender and Music*, içinde Helen Myers (Ed.) *Ethnomusicology: An Introduction*, (s.337-348). W. W. Norton & Company.

Stokes, M. (1994). *Ethnicity, Identity, and Music : The Musical Construction Of Place*, Berg Publishers.

Telliöđlu, İ. (2016). İslam Öncesi Türk Toplumunda Kadının Konumu Üzerine, *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (TAED)*, 0 (55), 209-224 <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunitaed/issue/45099/563635>

Treitler, L. (1993). *Gender and Other Dualities of Music History*, içinde Ruth A. Solie (Ed.) *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, University of California Press.

Üşür, S. (1991). *Din, Siyaset ve Kadın: İran Devrimi*. Alan Yayıncılık.