

# PORTE AKADEMİK

## Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi

Journal of Music and Dance Studies

e-ISSN: 2619-9688

Bahar 2021 Sayı/Volume: 20

Bahadırhan KOÇER

Celal Volkan KAYA

Selim TAN

Duygu TAŞDELEN

Şerife GÜVENÇOĞLU



## PORTE AKADEMİK

Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi/  
Journal of Music and Dance Studies

Bahar / Spring 2021  
Sayı / Volume: 20

Uluslararası Hakemli Süreli Yayın/  
International Periodical

**İTÜ TMDK Adına Sahibi/Registered**  
Ali Tüfekçi

**Genel Yayın Yönetmeni/  
Executive Director**  
Gözde Çolakoğlu Sarı

**Editörler/ Editors**  
Atilla Coşkun Toksoy  
Belma Oğul  
Burcu Yıldız  
Eray Cömert  
Gözde Çolakoğlu Sarı  
Günay Koçhan  
Ozan Baysal  
Serhan Dilhan Yavuz  
Serkan Şener  
Zeynep Gonca Girgin

**Yayın Kurulu / Editorial Board**  
Ali Tüfekçi  
Atilla Coşkun Toksoy  
Belma Oğul  
Burcu Yıldız  
Can Karadoğan  
Eray Cömert  
Gözde Çolakoğlu Sarı  
Günay Koçhan  
Ozan Baysal  
Serhan Dilhan Yavuz  
Serkan Şener  
Zeynep Gonca Girgin

## Hakem Kurulu/Referees

Ali Ergur  
Ayşegül Kostak Toksoy  
Can Karadoğan  
Evrin Hikmet Öğüt  
Gökhan Deneç  
Merve Eken Küçükaksoy  
Mutlu Binark  
Nilgün Doğrusöz  
Özgül Turgay  
Songül Karahasanoğlu  
Şeyma Ersoy Çak

## Yazışma Adresi / Contact

İTÜ TMDK  
İdari Bina, Maçka Kampüsü, 34657  
Telefon: +90 212 248 90 87 Dahili: 119  
Fax: +90 212 240 27 50  
E-mail: [porteakademik@itu.edu.tr](mailto:porteakademik@itu.edu.tr)  
Web: <http://porteakademik.itu.edu.tr>

## Kapak ve İç Tasarım/Cover and Graphic Design

Genkler Matbaacılık Amb. San. Tic. Ltd. Şti.

**E-ISSN:** 2619-9688





## İÇİNDEKİLER/CONTENTS

|                                                                                            |       |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| Önsöz                                                                                      | 5     |
| <b>Araştırma Makaleleri</b>                                                                |       |
| <i>A Technical Review of White Noise in A Spotify Sample</i><br>Bahadırhan KOÇER           | 7-18  |
| <i>Performativity in Game: The Case of “Yüzen Oda” in Ankara Jam Sessions</i><br>Selim TAN | 19-34 |
| <i>Rauf Yekta Bey’in Çocukluk Hatıraları</i><br>Celal Volkan KAYA                          | 35-48 |
| <i>Türk Müziğinde Akademik Bir Kadın Müzik Topluluğu: Âvâze</i><br>Şerife GÜVENÇOĞLU       | 49-72 |
| <b>Kitap İncelemeleri</b>                                                                  |       |
| <i>“Rauf Yekta Bey’in Musiki Antikaları” / Nilgün Doğrusöz (Editör)</i><br>Duygu TAŞDELEN  | 73-75 |



'Müzik' ve 'dans' alanlarıyla ilişkili disiplin içi ve disiplinler arası çalışmalara açık olan İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Uluslararası Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi e-dergi formatıyla 2021 yılı sayılarını yayınlamaktadır. Dergimiz tarihsel müzikoloji, müzik teorisi, müzikal analiz, veri analizi ve hesaplamalı müzikoloji, etnomüzikoloji ve müzik folkloru, organoloji, müzik sosyolojisi, müzik teknolojileri, kültürel çalışmalar, bilişsel müzikoloji, müzik felsefesi, müzik eğitimi, müzik edebiyatı, performans çalışmaları gibi alanlarda yayımlar yapmaktadır.

Okumakta olduğunuz 20. sayımızda elektronik müzik ve ses tasarımı, biyografi ve tarihsel müzikoloji, performans çalışmaları, müzik toplulukları ve toplumsal cinsiyet alanlarında araştırma makaleleri yer almaktadır. Ayrıca tarihsel müzikoloji alanında bir kitap tanıtımı da bulunmaktadır.

Bahadırhan Koçer "Technical Preparation of White Noise in Digital Audio Workstations" başlıklı makalesinde, elektronik müziğin ortaya çıkmaya başladığı dönemde birlikte üflemeliler, perküsyon enstrümanları, ziller gibi çeşitli ses panellerinin kullanılmasına olanak tanıyan sentezleyicileri (*synthesizer*), ses tasarımında ve müzik üretiminde gerçekçi ses etkilerini incelemektedir. Bu ses panelleri, "organik" olarak düşünülen beyaz gürültünün (*White noise*) dijital olarak üretilebilmesine olanak tanımaktadır. Nihayetinde dijital ses işleme istasyonlarının kişisel bilgisayarlarda yaygınlaşmaya başlamasıyla beyaz gürültüye yaklaşımlar çeşitlenmiş ve günümüzde beyaz gürültü farklı dijital ses işleme yöntemleri (DSP) ile şekillenmiştir. Böylece kolaylaştırıcı bir araç haline gelmiştir. Bu çalışmada, beyaz gürültünün çevrimiçi müzik pazarlarında nihai ürün haline gelmesini sağlayan teknik uygulamalar incelenecek ve beyaz gürültünün tüketim pratiklerindeki rolü tartışılmaktadır.

Selim Tan "Performativity In Game: The Case Of Yüzen Oda in Ankara Jam Session" başlıklı makalesinde, Ankara'da faaliyet gösteren Noxus, Alerta ve Haymatlos Mekan gibi müzikal mekanlarda sahne alan, Yüzen Oda isimli müzikal kolektifin performans pratiklerini mercek altına almaktadır. Performansın merkezinde, yazar tarafından "katılımcı ve doğaçlamaya dayalı kolektif performans modelleri" olarak tarif edilen "jam session"-lar yer almaktadır. Yazarın, alanı yorumlamada, -onunla sınırlı olmasa da- yirminci yüzyılın önemli sosyal bilimcilerinden Pierre Bourdieu'nun ortaya koyduğu kavram ve modellerden faydalandığı göze çarpmaktadır. Yazar, özellikle müzikal mekanların iç dinamikleri, dış dünya ile ilişkisi; müzisyenler, dinler kitle ve diğer aktörler arasındaki ilişki ağları gibi konuları bu çerçevede değerlendirmektedir. Yazarın, aynı zamanda bir icracı olarak incelediği alanın aktörlerinden biri olması, çalışmaya oto-etnografik bir perspektif kazandırmaktadır. Böylelikle etnografin alandaki rolüne dair yürütülen tartışmalar açısından da kayda değer bir vaka çalışması karşımıza çıkmaktadır.

Celal Volkan Kaya, "Rauf Yekta Bey'in Çocukluk Hatıraları" başlıklı yazısında, Rauf Yekta Bey'in terekisinde yer alan belgelere dayanarak, onun çocukluk dönemi anılarına dair tespitlerde bulunmaktadır. İncelediği belgelerle Rauf Yekta Bey'in bilinen hayat hikâyesi içerisinde yer almayan ve ilk defa bu belgelerle açığa çıkan noktaların olması, makalenin literatüre önemli bir katkı sağlayacağına işaret etmektedir.

Şerife Güvençoğlu, "Türk Müziğinde Akademik Bir Kadın Müzik Topluluğu: Âvâze" başlıklı çalışmasında, icracı ve bestekâr figürler olarak kadın müzisyenlerin Türk müziği alanındaki mevcudiyeti ve görünürlüklerinin zamana bağlı sosyo-kültürel değişim ve dönüşümle nasıl bugüne taşındığını, tarihsel kaynaklar üzerinden incelemektedir. Osmanlı dönemi'nden günümüze bireysel icranın ötesinde bir topluluk olarak kadın müzisyen olmanın zorluklarını, kadın müzisyene verilen sosyal kimlik rolleri çerçevesinde bu zorlukları tetikleyen faktörleri, 2005 yılında kuruluş ve hala faaliyet gösteren akademik nitelikli bir kadın müzik topluluğu Âvâze örneklemini üzerinden ele almaktadır.

Porte Akademik'in bu sayısındaki tek kitap incelemesi Duygu Taşdelen tarafından kaleme alınmıştır. Taşdelen, 2018 yılında Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz editörlüğünde yayımlanan *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikaları* başlıklı kitabı incelediği yazısında, kitabın Rauf Yekta Bey ve Türk müziği çalışmaları bakımından önemine değinmekte ve bölüm içeriklerine dair tespitlerini okuruyla paylaşmaktadır.

## A TECHNICAL REVIEW OF WHITE NOISE IN A SPOTIFY SAMPLE

*Bahadırhan KOÇER<sup>1</sup>*

### **Abstract**

As of its development, synthesizers used in the early stages of electronic music had noise panels, to present a realistic imitation of several instruments like woodwinds, brass bells, strings and some percussion instruments. These noise panels played the most important role for sound designers and music producers in developing their usage practices of white noise. In time, after the effects of white noise on humans began to be examined with scientific studies, it became possible to use white noise for alternative purposes other than its primary purpose in the production universe. Some opinions are that white noise is an auditory element observed in nature and it played an important role in the auditory side of human evolution. In this respect, white noise evokes the idea of "organic" in the field of mixing, in signal generation or processing stages of electronic music production to producers. In the process of invention and development of synthesizers and also in the present, attaching or integrating white noise into synthesis has been one of the various basic methods integrated in synth music to achieve an "organic" sound. Also, white noise or other noise signals are frequently used in foley creation processes of motion pictures to create the perception of "field sound". With all these aspects, white noise is a unique subject for all auditory disciplines and it is suitable for examination. Today, music production has become quite individual as a result of the software developments which have created virtual studios. Consequently, white noise was also affected by this individualization, subjected to different perspectives and became an easily produced and marketed product. The development of digital audio workstations has a great impact on this evolution. Ultimately, as digital sound processing stations began to become widespread in personal computers, approaches to white noise have diversified and today, white noise has been shaped by different digital sound processing methods (DSP). So that it became sort of a functional relaxation tool. In this study, technical practices that enable white noise to become a final product in online music markets will be examined and the role of white noise in consumption practices will be discussed. Also, the connection between the changes caused by the technical practices used in the production phase and the form of the white noise in consumption will be made visible in this way.

**Keywords:** Music, White Noise, Sound Design, Spotify

White noise, which was studied by sound engineers before the development of synthesizers, is now widely used in electronic music production where synthesizers and effectors are perceived as main instruments. White noise, which is the subject of this research, is usually created with the help of noise panels included in the hardware of synthesizers as a filter input to generate noise signals. White noise has been widely used in synthesis to recreate percussion instruments such as cymbals or snare drums that have high noise content in the frequency domain, and other instruments (such as woodwinds, brasses, and strings) that naturally contain this form of noise during the performance. Outside of its musical context, the static signal caused by a non-existent radio station is an

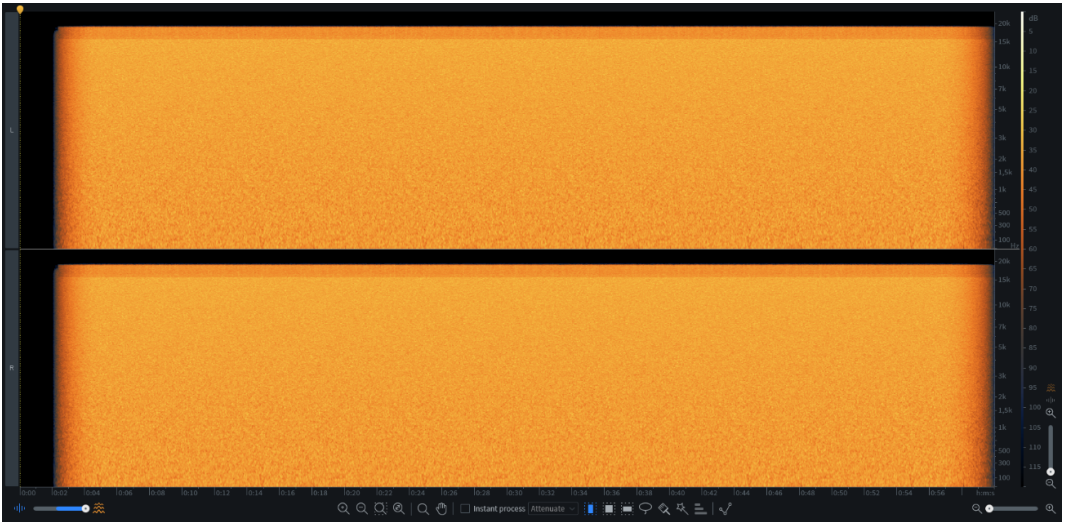
---

<sup>1</sup> Istanbul Technical University, Department of Musicology, Master Student, bahadirhan.kocer@hotmail.com  
ORCID: 0000-0001-5800-2541  
Day of Application: 04.03.2021 Acceptance Date: 22.08.2021

adequate example to describe white noise. "In signal processing, white noise has equal intensity at different frequencies" (Mancini Carter, 2009: 10-11).

The fact that white noise got this name can be attributed to the fact that white colour is a mixture of wavelengths of all other visible light. "When light models are considered, the mixing of all colours creates white. In this context, white noise contains all the frequencies that the human ear can hear. In white noise, all audible frequencies are of equal intensity. Environmental sounds can also be included in this category. The most obvious example of this is the sound of rain. White noise can exist spontaneously in nature in the form of an "atmospheric" element, as in the case of the sound of rain. On the other hand, mechanical productions such as ventilation fans can also create white noise." (Kalma, 2021) White noise, which covers all auditory frequencies, is often used by some people to achieve some sort of relaxation or ease of falling asleep, as it "obscures" other sounds and suppresses unwanted noise in the environment. Functionally, white noise was used to mask the dominant frequencies in the environment and to block the eavesdropping devices in between the 70s and 90s (Ebert, 2019). Also, white noise is in use to make it easier to determine from which direction the ambulance siren sounds that are sweeping between 500-1800Hz are coming from (Carl Q. Howard, 2011: 44). On the other hand, the calming effect of white noise on humans has been examined in various clinical studies. With different experiments, it has been shown that babies exposed to white noise fall asleep faster or children and adults with tinnitus are less exposed to the effects of this disease through listening to white noise (J.A.D Spencer, 1990: 135-137). There are also studies showing that white noise improves cognitive performance (Goran B.W. Soderlund, 2010: 55). Considering the scientific pioneering of these studies white noise machines produced by various manufacturers with different models enabled the marketing of white noise as a consumption material for the first time in the late nineties (Hill, 2020). Nowadays, online music platforms (like Spotify) have evolved into mediums where white noise –and other types of noises are presented to the audience for their relaxing and soothing effect. The algorithmic playlists of these sort of online music platforms categorize the generated noise formats and offer the listener several options. However, white noise is also divided into varieties within the technical context. Therefore, considering these technical differences, changes can be made in the algorithms of online music markets to enable the listener to make a choice between multiple options.

In this respect, if white noise is examined together with its past, it is seen that white noise and other alternatives such as ASMR, Binaural Beats, which can be observed nowadays on online platforms such as Youtube, Spotify, Apple Music, can fall into the *orphyic media* category conceptualized by Hagood. Based on Hagood's definition, *orphyic media* is a "freedom" to escape from the strenuous and stimulating practices of metropolitan life or, more generally, from chaos (Hagood, 2019: 4-10). In this manner, people can turn in on themselves for a moment, escape everything external, move away from the "cluster" of information and re-recognize themselves in the world of stimuli with the help of the *orphyic media*. This way of thinking conceptualized by Hagood can be examined from different aspects, but the white noise and its place in the consumption chain, which is the subject of this research, is intertwined with the concept of *orphyic media*. However white noise also provides metropolitan people a chance to escape from the anxiety of the outside world. It is noteworthy in that it enables humans to move away from the world they live in, to fall asleep more easily, to relax and perhaps to "escape". All of the features identified by the determinations to be made in this study should be considered with the concept of *orphyic media*. Because such as the stages of creation and marketing, the stage of processing of white noise is also an action that respects and responds to consumer needs.



**Image 1:** Image of Pure Stereo White Noise Signal in Spectrum View of *Iotope RX8*

The main question of this study is "What kinds of technical processes carried out while white noise signals created by digital sound processing stations become a consumption material?" So it will be examined how noise signals, which can now be easily produced and musicalized, are processed in line with consumer demands since digital audio workstations (DAW) can be used in personal computers in line with this main question. The research covers the technical context<sup>2</sup> of the forms of white noise produced today, and therefore the simple sound processing methods by considering the consumption pattern and purpose of white noise. In this direction, data is collected firstly from the white noise sections of several synthesizer manuals<sup>3</sup>, the literature review on white noise, and finally the interviews with the producers who produce white noise for practical purposes. In this way, the subject will be examined in light of both theoretical and functional information about the technical background of white noise. In the literature, firstly, technical texts and related parts of synthesizer methods that have developed an approach to white noise for practical purposes are examined. Subsequently, the reports of various clinical studies that have investigated the common effects of white noise on humans were collected. Eventually, various opinions were collected from the producers who use white noise for specific purposes.

White noise can be easily created with synthesizer emulators that can work integrated with DAWs produced for personal computers and with third-party VST plug-ins<sup>4</sup> that are produced only to generate white noise, without concrete synthesizers. Then the created white noise signal can be rendered with different characteristics modified through the use of certain simple digital sound processing (DSP) methods.

"Especially for artistic purposes, the producer can produce the white noise, then filter it and expose it to a specific amplitude diagram. The producer can then apply a rhythmic modulation to the white noise output optionally. In

<sup>2</sup> Technical methods such as "creating white noise, characterizing it by frequency separation, masking it with simple filters such as low-pass, placing it in a virtual space by subjecting it to stereo image" are included in the technical context.

<sup>3</sup> (see also Arturia ModularV, Modular Moog Emulator User Manual, 2016)

<sup>4</sup> *The Noise 2* software produced by *Denise* is an example for the aforementioned third party VSTs.

the last stage, the producer can integrate the modified white noise with other instruments optionally. Distortion guitar is a good example to explain the basic role of noise in the musical structure" (Kalma 2021).

On the other hand, the sampling (collage) culture in music is important for the inclusion of various natural noises and samples from the vinyl records into the musical structure. "Sometimes, since a kick sample is not taken correctly, some external noises can lead the music into an unpredictable harmony" (Erteber, 2021).

To obtain basic statistical information about "which simple sound processing methods are widely used in the process of introducing white noise into a consumption chain" the top 60 of the algorithmic *White Noise* Spotify playlist has been examined. Spotify is programmed to update algorithmic playlists in a period of one to five days, taking listener habits and other parameters into account (Goldsmith, 2020). In this case, the determinations to be made on this playlist with 448.902 instant followers will reveal the current noise listening habits of 448.902 people at a simple level.

### **Basic Digital Sound Processing (DSP) Methods Frequently Applied to White Noise**

Although characterizing the white noise by sound processing technically eliminates it from being white noise, when examining the forms of white noise being consumed in online markets today, it is seen that most works served as white noise to the listener undergo a series of processes. It is possible to reduce the white noise DSP process to five main headings as *Low-pass Filtering*, *Resonance Value (Q) Determination*, *Stereophonic Image Width Planning*, *Compression* and *Using Secondary Noises* and to determine the rate of processing the noise through these substances. Apart from the method of "using secondary noises", the other four sound processing methods mentioned above are frequently used not only for processing white noise but also for artistic and functional concerns in musical arrangements. It was roughly concluded that the main reason for applying the five basic methods to white noise is to make it "listenable". On the other hand, it is the case that white noise is characterized and authenticated by each producer with these methods and sometimes more. The reason for the determination of these sound processing methods as main methods is that each of these five methods drastically alters the sensation of white noise. Apart from these methods, various SFXs serve many different purposes in digital audio workstations (DAW). The exclusion of other SFXs not mentioned here does not mean that they are not used.

#### **Low-pass filtering**

The low-pass filter enables the signal in the frequency range above a certain frequency limit to be attenuated in terms of amplitude. In analogue low-pass filters, the precise frequency response varied depending on the filter design, but this is not a significant case because nowadays there are filter processors that are integrated into digital audio workstations (DAW). (Singhal 2014). This form of filtering is also called treble-cut or high-cut filter. The strong application of the low-pass filter highlights the unnecessary or undesirableness of the higher frequencies in the musical arrangement. On the other hand, it can be used in the field of acoustic analysis to eliminate environmental sounds (Julia K. MacCallum, 2010: 15-20).

After the white noise is created in the form of a signal, it can be subjected to a low-pass filter. This ensures that the white noise is free of the high frequencies it presumably hosts. Therefore, the low-pass filtering method is used in some products to create a more relaxing and in some cases lower amplitude listening by removing white noise from high frequencies. Using the low-pass filter gives the white noise (unless it is applied to a white noise signal at very high frequencies) a tougher and "bolder" character. During the research, it is observed that several producers resort to filling the low amplitude (space) created by the low-pass filter at the upper frequencies



with different elements such as rain noise optionally. Such a purpose may be included in functional purposes, but producers may not pursue this purpose alone when exposing white noise to the low-pass filter.

### **Determining the resonance value (Q)**

Resonance is the tendency in physics for a system to oscillate at some frequencies at greater amplitudes than other frequencies. In sound design, resonance aperture serves to announce a specific frequency range that a filtered sound is desired to be particularly emphasized while filtered. It can also purify the filtered sound from specific frequencies (Reiss, 2010: 1843-1848). Altering the resonance value of a sound signal in any frequency band is a technique that is used for practical purposes just like other methods, but when it is considered for music mixing in general, it can also have artistic purposes. For music arrangement, the changes to be made in the resonance parameters can prepare the environment for creative filter articulations after filtering processes such as LP, HP, BP. Thanks to various effectors it is possible to automate various parameters related to resonance value (Q) and therefore not to use a fixed parametric value. As an example, the Filter Freak effector released by the Sound Toys is widely used in this sense (Inglis, 2004). However, no such dynamic use has been observed in the sample of this study.

After filtering, the producer determines a Q value according to his will. This value sharply affects the sensation and characteristics of white noise. For this reason, the value of resonance aperture plays an important role in the processing of white noise.

### **Stereophonic image width planning**

Apart from its detailed technical features or historical use, in terms of designing dual channel inputs or outputs in accordance with the organic structure of human hearing, stereo is a commonly used technology in white noise production. This type of design is called "stereo panorama".

Stereo panorama is a mixing technique that is used functionally with the idea of creating spaciousness by increasing the width in a simultaneous performance recorded with multiple microphones or with the idea of placing multiple different sound samples recorded at different times in a virtual environment. Its main purpose is to create a richness of sensation and hence take reality as a reference while doing so. For example, "you can place a guitar sample in the left stereo at 9 o'clock position in panning planning, send it to a delay programmed between 10-20 ms, and place the rotation of the delay on the right stereo at 3 o'clock position. In this way, you get the feeling of two guitars playing in full harmony, and also make room for vocals and other instruments in the middle channel" (Önen, 2018).

In acoustic music, the technique of determining separate virtual locations for each instrument through stereo panorama is called "rotate/stereo panning". The auditory width to distinguish the instruments from each other and to make them more distinct in a collective form is called "stereo width" (Anderson, 2009: 1-15). In summary, stereo planning emerges as a result of the urge of creating a perception of sounds. It is commonly used in the production of white noise by adjusting independent values such as amplitude and phase of the right and left stereo channels. The idea of creating stereo images is crucial in the digital sound processing (DSP) process of today's music.

Stereophony is used for both functional and experimental purposes to be creative in the auditory characteristics of today's music. Since the ability to detect where a sound is coming from has a natural origin in human evolution, this quality may have a different significance than other advanced aesthetic concerns (such as harmony, orchestration, virtuosity). In this respect, stereophony is functional. However, unconventional techniques can be used for artistic purposes when designing stereophony (Windsor, 2000: 7-35). Applications related to this

technique are diversified since it is possible to create a stereo image in digital audio workstations without the need for analogue equipment in electronic music.

The idea of creating a wide perception of sonic space is related to the concern to create a wide and comfortable virtual space for listeners. Creating a stereo image also supports this idea when there are no external sounds except white noise therefore a mixing process is not needed. However, when the white noise needs to be blended with multiple sound samples, the stereo image processing can serve the above-mentioned purposes. In short, creating a stereo image in white noise production is a significant technique to diversify and enrich the listening experience.

### **Compression**

Compression (or "dynamic range compression") is a signal processing method that lowers the loudness of high amplitude sounds and increases the loudness of low amplitude sounds. Compression in music production generally makes music performances more consistent in terms of dynamic range and can aurally enhance the resulting work (J. C. Schmidt, 1996: 1013-1016). Thanks to compression, a vocal recorded in a rock orchestra, for example, can be distinguished from the other elements of the orchestra. At the same time, compression can make the instruments sound more clearly in a recording where multiple instruments exist with their channels, without screening each other.

Compression technology can also be examined as a result of the "loudness competition" in advertising or similar fields. Historically, there is also the idea that compression developed as a result of this competition (Katz, 2007). In such cases, overusing compression is also seen as a deviation from its original purpose. From this aspect, it has been observed that a sound sample that is subjected to non-functional excessive compression harms sound quality, and it is mentioned that it may be beneficial to use compression more consistently especially in the advertising area (Naomi B. H. Croghan, 2012: 1177-1188).

The aim of using compression is creating a coherent dynamic range after several applications like low-pass filtering and other processes. There are examples of white noise that have been subjected to excessive compression beyond its purpose as mentioned above. In short, compression can be used to make white noise sound more voluminous and rich but it can also be used to ensure that Q value changes give more consistent results and for other artistic purposes.

### **Using secondary noises**

Apart from the four basic digital sound processing (DSP) techniques listed above, it is also possible to refer to secondary noises in white noise studies produced for online music markets. "In most electronic music sub-genres, the presence of non-musical but musicalized noises can be mentioned" (Kalma, 2021). For producers, these are often perceived as elements that support and improve the atmosphere of electronic structures. This method which can be found in several electronic music genres like Ambient and Techno is used in white noise productions to trigger the imagination and evoke natural phenomenons in the listener's mind such as forest images, rain or sea sounds.

The producers may resort to the option of blending organic noises such as rain, sea or bird sounds with white noise since those sorts of noises are considered to have soothing effects on humans. There is a general acceptance that white noise must be produced to appease the listener. These integrations seem closely related to this acceptance. In this case, the necessity of harmonizing the white noise with these secondary noises more

consistently arises and the producer may consider using different techniques for both functional and artistic purposes.

### **Observed Usage Levels of Basic Digital Sound Processing Methods in Spotify's *White Noise* Playlist**

In this part of the study, the top 60 of the White Noise playlist created to compile white noise studies on the Spotify platform were measured in terms of their processing rates of five different methods specified above and explained with principles.

The top 60 in Spotify's algorithmic White Noise playlist were compared to each other by a one to five measuring procedure by using iZotope Ozone to determine the usage rates of the four basic techniques. The average length of 60 studies examined in this way was determined as 2 minutes 47 seconds. There are some works designed in less than a minute. The rate of producers to use a low-pass filter to remove white noise from high frequencies or to make it dominant at low frequencies is 54.6%; 33.4% of the noise is filtered to emphasize a certain frequency range or create a more "edged" feeling; the ratio of expanding the stereophonic image to create a perception of space by placing white noise in a virtual environment is 52.6%; the rate of using compression to make the white noise more voluminous after basic operations and to increase the sound intensity for functional purposes was determined as 42.4%.

Secondary noise integrations or the use of alternative effects have been observed in only 10 of the 60 productions. On the other hand, specifically used rain and vinyl dust sounds have been observed in just two productions. It can be argued that such sounds are organic references to white noise (Capritto, 2019). Apart from secondary noises, 8 out of 60 studies were found to use alternative sound effects and stereo shaping methods such as *phasing*, *pitch-shifting* and *dynamic panning*.

At the same time, references to the state of relaxation or sleep by pseudonyms of producers and names that producers give to their white noise productions are significant.<sup>5</sup> This is noteworthy for bringing to light the effect the producers intended when producing white noise. It is also an important feature to address the hypothesis that the use of excessive low-pass and wide stereo images brings sleep and relaxation. On the other hand, it is possible to observe that white noise phenomenon also hosts a culture of jargon when there is a consideration of a connection with producers' naming behaviours.

### **Conclusion**

In light of all these determinations, it can be inferred that the use of low-pass and wide stereo images in white noise productions is frequently preferred by the producers. These two elements were observed as essential for 60 white noise productions examined. It is related to the idea that white noise, which is naturally dominant across the entire spectrum, is purified from high frequencies by low-pass filtering and thus "softened" to cause an efficient relax mood on listeners. Filtering the high frequencies of white noise, which is dominant at all frequencies, indicates the existence of the purpose of creating a relaxation meta since more than half of the 60 productions examined were filtered. It has been observed that the stereo design, compression and other modifications are in use for utility purposes among the producers. Still, some producers pursued artistic purposes rather than utility. The most obvious result is that white noise is also involved in a production process that must keep up with industry standards to meet consumer demands. In this direction, it is observed that white noise producers have developed

---

<sup>5</sup> *Descending Insomnia, Sleeping on the Beach, Dream On, City Sleep, Sleep Phasers, Dream Shard, Sleepy Parents etc.*

different techniques. Also the most common and important white noise processing method is filtering since it is present in more than half of the productions reviewed.

It is also observed that even unfiltered white noise signals were made suitable for listening by different modifications made by producers. In this study, examination of all these modifications revealed the general habits of producers who treat white noise as a relaxation meta (see Chart 1). At the same time, these examined qualities also give an idea of the mixing standards of white noise as a product in the online markets. It is obvious that the most common white noise processing technique is low-pass filtering among the producers. Also to determine a constant or variable Q value is important to add character to the white noise during this filtering process but resonance opening is a relatively less common technique in the examined samples as observed. On the other hand, compression is also thought to be an effector that producers prefer to use as a shaping tool for functional purposes only such as reaching market standards and the highest possible amplitude. As a result, digital sound processing (DSP) methods are used for both functional and artistic purposes by the producers to ensure the consumption of white noise.

These methods are used to further increase the relaxing effect of white noise and to prepare the white noise for an easier and more comfortable listening process for the listener. Clearly, white noise has been commodified with the claim of relaxation, and it has been concluded that its high frequencies have been extensively rasped to achieve a relaxing effect. For more than half of productions, the high frequencies of white noise are not considered suitable for relaxing effect by producers. Therefore, this study reveals that white noise is mostly filtered to comfort the listener. At the same time, a jargon culture was encountered during this research which was created by white noise producers. The producers have chosen their pseudonyms and song titles to refer to sleep and relaxation.

It must be said that the reduction of high frequencies causes a mislay of the basic characteristic of white noise and alters it from its natural state since the only fundamental characteristic of white noise is that it spreads evenly over the frequency range that the human ear can hear. When filtered, it loses this essential quality. Theoretically, what is obtained is brown noise when the high frequencies of white noise are highly filtered. In most instances, white noise converted to brown noise which is known for being weaker in terms of high frequencies due to high levels of low-pass filtering. "Although there are not enough scientific studies to show that brown noise causes sleep or calmness", the hypothesis that brown noise also has a similar effect can be investigated comprehensively, considering the processes and results that white noise is exposed to in the production process (Kirsten Nunez, 2019).

The mentioned link between white noise and brown noise as a result of low-pass filtering requires further research. Also the data of how white noise is subjected to the marketing process on online platforms and the cultural structure born with these productions can be revealed by collecting more detailed data from white noise producers and distribution companies and conducting planned fieldworks.

**Chart 1:** Levels of Processing of the Top 60 in the Spotify's Algorithmic "White Noise" Playlist with the Five Basic DSP Methods Mentioned<sup>6</sup>

| Name                             | Producer                  | D     | LP | Q | STP | C | EXT        |
|----------------------------------|---------------------------|-------|----|---|-----|---|------------|
| 1 Dream Cave                     | Freq Molecule             | 02:13 | 1  | 1 | 4   | 3 | Not Found  |
| 2 Soft Noise                     | WNX                       | 02:55 | 2  | 1 | 1   | 2 | Not Found  |
| 3 Cabin Noise Focus              | Crafting Audio            | 02:29 | 3  | 1 | 2   | 1 | Not Found  |
| 4 ZzzzZ 1.4 kHz                  | Wavelab                   | 01:54 | 2  | 1 | 2   | 2 | Not Found  |
| 5 Radar White Noise              | WNX                       | 02:26 | 2  | 1 | 4   | 2 | Not Found  |
| 6 White Noise 700hz              | Granular                  | 03:25 | 1  | 1 | 4   | 3 | Not Found  |
| 7 Dusty Noise                    | Astral Noise              | 01:28 | 2  | 1 | 3   | 2 | Vinyl Dust |
| 8 Soft Noise                     | Ozonezz                   | 02:18 | 4  | 2 | 3   | 3 | Not Found  |
| 9 White Noise Sound Mind         | Sea of Noise              | 02:18 | 5  | 1 | 3   | 2 | Phaser     |
| 10 Cabin Back Noise              | High Attitude Samples     | 02:39 | 5  | 1 | 3   | 3 | Not Found  |
| 11 White Noise 1kHz Gentle Curve | MiZzzter White            | 03:07 | 2  | 3 | 2   | 4 | Not Found  |
| 12 Sierra Nevada                 | The Frequency Shifters    | 03:12 | 4  | 4 | 3   | 2 | Not Found  |
| 13 Luscious White Noise          | JBE Noise Factory         | 02:25 | 2  | 2 | 3   | 3 | Rain       |
| 14 Baby Dreams                   | Dream Shard               | 01:27 | 4  | 2 | 3   | 2 | Not Found  |
| 15 High Winds                    | Klangspiel                | 03:49 | 5  | 2 | 2   | 2 | Not Found  |
| 16 Tiefe Schlucht                | Klangspiel                | 03:49 | 1  | 2 | 2   | 2 | Not Found  |
| 17 White Noise in Thin Air       | Aeoluzzz                  | 03:11 | 4  | 3 | 2   | 2 | Not Found  |
| 18 Schlaf Kindlein Schlaf        | The Inceptionists         | 03:52 | 3  | 2 | 2   | 2 | Not Found  |
| 19 White Noise Machine 1500hz    | Dr. Dreammaker            | 03:31 | 2  | 1 | 2   | 2 | Not Found  |
| 20 White Noise in a Pyramid      | The White Noise Travelers | 03:23 | 2  | 2 | 3   | 2 | Not Found  |
| 21 Basic White Noise             | Fortuna                   | 02:29 | 1  | 2 | 3   | 3 | Not Found  |

<sup>6</sup> In the chart, D represents the length of the piece, LP represents the low-pass filtering, Q represents the resonance value, STP represents stereophonic image width, C represents the compression level, EXT represents the use of secondary noise and effects. Level criterion should be perceived as very low, low, medium, high and very high, from 1 to 5, respectively.

|    |                               |                        |       |   |   |   |   |           |
|----|-------------------------------|------------------------|-------|---|---|---|---|-----------|
| 22 | River of White Noise          | Noise Nirvana          | 02:58 | 2 | 1 | 2 | 2 | Not Found |
| 23 | Rich Orange&White Noise 364hz | Astral Noise           | 00:50 | 4 | 1 | 2 | 3 | Not Found |
| 24 | Nighttime Noise               | Celestial Noise        | 03:04 | 2 | 1 | 2 | 2 | Not Found |
| 25 | Perfect Noise                 | Daily Calm             | 03:30 | 3 | 1 | 2 | 2 | Not Found |
| 26 | Cozy Submarine Cockpit        | Sonic Observation      | 02:11 | 4 | 1 | 3 | 2 | Not Found |
| 27 | Paceful White Noise           | Noie Nirvana           | 02:58 | 5 | 2 | 3 | 2 | Phaser    |
| 28 | Underneath the Stars          | Day Nappers            | 03:24 | 3 | 2 | 3 | 2 | Not Found |
| 29 | Underground                   | Exodar                 | 02:40 | 2 | 3 | 3 | 3 | Not Found |
| 30 | Street Noise - Brown Noise    | Dream Shard            | 02:44 | 4 | 2 | 2 | 2 | Not Found |
| 31 | Paradise Noise                | Mind&Ears              | 02:23 | 1 | 1 | 4 | 3 | Rain      |
| 32 | Soft White Noise              | Daily Calm             | 03:00 | 2 | 1 | 2 | 2 | Not Found |
| 33 | Dry White Noise               | NoiseZ                 | 03:10 | 2 | 2 | 2 | 2 | Not Found |
| 34 | Low Hum of White Noise        | Sleep Miracle          | 03:10 | 2 | 2 | 3 | 2 | Not Found |
| 35 | Descending Insomnia           | Pink Fluff             | 02:12 | 3 | 1 | 2 | 2 | Not Found |
| 36 | Senseless White Noise K       | Thyphoon               | 02:15 | 2 | 1 | 4 | 3 | Not Found |
| 37 | Blissful White Noise          | Sea of Noise           | 02:49 | 3 | 2 | 2 | 2 | Not Found |
| 38 | White Noise Wasserfall        | Klangspiel             | 03:48 | 4 | 1 | 2 | 3 | Not Found |
| 39 | Gifted Noise                  | Fortuna                | 02:34 | 2 | 1 | 3 | 2 | Not Found |
| 40 | Sleeping on the Beach         | The Sleep Phasers      | 03:22 | 3 | 2 | 2 | 3 | Not Found |
| 41 | Dream On                      | noiZzz in the dark     | 03:26 | 4 | 2 | 3 | 2 | Not Found |
| 42 | Grainy White&Brown Noise      | Astral Noise           | 00:50 | 2 | 1 | 2 | 2 | Not Found |
| 43 | Tundra Lodge                  | Zero Oto               | 04:20 | 4 | 2 | 2 | 2 | Shifting  |
| 44 | Dimensions                    | The Frequency Shifters | 03:16 | 4 | 1 | 3 | 1 | Not Found |
| 45 | Dream State                   | The Sleep Phasers      | 03:21 | 4 | 1 | 3 | 1 | Not Found |
| 46 | White Noise 773Hz Subtle Q    | Day Nappers            | 03:24 | 2 | 3 | 3 | 2 | Not Found |
| 47 | City Sleep                    | Sleepy Parents         | 03:32 | 4 | 1 | 3 | 2 | Not Found |

|    |                               |                       |       |      |      |      |      |            |
|----|-------------------------------|-----------------------|-------|------|------|------|------|------------|
| 48 | White Noise in Arena          | Sleep Sleep Sleep     | 02:28 | 2    | 2    | 3    | 3    | Not Found  |
| 49 | Synthetic Planes              | Exodar                | 02:34 | 2    | 4    | 3    | 2    | Phaser     |
| 50 | High Altitudes                | Zen Maestro           | 03:36 | 2    | 5    | 3    | 2    | Not Found  |
| 51 | Sleep White Noise             | Wavelab               | 02:24 | 4    | 2    | 3    | 2    | Phaser     |
| 52 | Clover                        | Granular              | 03:33 | 2    | 1    | 2    | 1    | Not Found  |
| 53 | Dreamy White Water            | The SubOceaners       | 03:54 | 2    | 2    | 3    | 1    | Not Found  |
| 54 | Soft Brown Noise              | High Attitude Samples | 02:27 | 4    | 1    | 3    | 2    | Not Found  |
| 55 | Ocean of White Noise          | Wavelab               | 01:55 | 3    | 1    | 1    | 1    | Not Found  |
| 56 | White Noise Waterfall         | High Above the Clouds | 02:39 | 3    | 1    | 3    | 1    | Vinyl Dust |
| 57 | Baby Sleep BN Four            | Dream Shard           | 02:10 | 1    | 1    | 3    | 2    | Not Found  |
| 58 | Noise 742 Hz                  | Astral Noise          | 01:36 | 1    | 2    | 3    | 2    | Not Found  |
| 59 | Heedful Pink Noise            | Fizzonaut             | 02:14 | 1    | 2    | 3    | 2    | Shifting   |
| 60 | Intercontinental Flight Noise | Sonic Observation     | 02:04 | 3    | 1    | 2    | 1    | Panning    |
|    |                               |                       |       | 2,73 | 1,67 | 2,63 | 2,12 |            |

## Bibliography

- Anderson, Joseph. 2009. "Classic Stereo Imaging Transforms-a review." *Espacio y Música: Ciencia, Tecnología y Estética*. pp. 1-15. Buenos Aires: Quilmes University Press.
- Capritto, Amanda. 9 July 2019. "The Secret to Better Sleep: Pink, Blue and Brown Noise". <https://www.cnet.com/health/white-noise-pink-noise-blue-noise-brown-noise/> (6 January 2021).
- Carl Q. Howard, Aaron J. Maddern, Eleferios P. Privopoulos. 2011. "Acoustic Characteristics for Effective Ambulance Sirens." *Acoustics Australia*. pp. 44.
- Ebert, Joel. 22 May 2019. "White Noise Machines Installed in Glen Cassada's Office; Ex-aide eavestropped on Meeting Rooms." *The Tennessean*. <https://www.tennessean.com/story/news/politics/2019/05/22/glen-cassada-news-house-speaker-office-renovations-white-noise-machines-cost-taxpayers/3766658002/> (04 March 2021)
- Erteber, Ergin. 2021 interviewer Bahadırhan Koçer. "Beyaz Gürültü" Üzerine.
- Goldsmith, Kevin. 02 July 2020. "How Often Do Spotify Playlists Update". <https://www.quora.com/How-often-do-Spotifys-playlists-update> (03 January 2021).
- Goran B.W. Soderlund, Sverker Sikström, Jan M. Loftesnes, Enmund J.S. Sonuga-Barke. September 2010. "The Effects Of Background White Noise On Memory Performance in Inattentive School Children" *Behavioral and Brain Functions*. pp. 1-4.

- Hagood, Mack. 2019. *Hush, Media and Sonic Self-Control*. London: Duke University Press.
- Hill, Kashmir. 14 February 2020. "Activate This 'Bracelet of Silence' and Alexa Can't Eavesdrop." *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2020/02/14/technology/alexa-jamming-bracelet-privacy-armor.html> (02 March 2021)
- Inglis, Sam. January 2004. "Sound Toys Filter Freak". <https://www.soundonsound.com/reviews/sound-toys-filter-freak> (22 March 2021)
- J. C. Schmidt, Janet C. Rutledge. 1996. "Multichannel Dynamic Range Compression for Music Signals." *Proceedings of the IEEE International Conference on Acoustics, Speech, and Signal Processing*. pp. 1013-1016. Atlanta.
- J.A.D Spencer, D.J. Moran, A. Lee, D. Talbert. 1990. "White Noise and Sleep Induction." *Archives of Disease in Childhood*. pp. 135-137.
- Julia K. MacCallum, Aleksandra E. Olszewski, Yu Zhang, Jack J. Jiang. 2010. "Effects of Low-Pass Filtering on Acoustic Analysis of Voice." *Journal of Voice: Official Journal of the Voice Foundation*, pp. 15-20.
- Kalma, Ariel, 2021. interwiever Bahadırhan Koçer. On "White Noise".
- Katz, B. 2007. *Mastering Audio: The Art and the Science*. Amsterdam: Focal Press.
- Kirsten Nunez, Elaine K. Luo. June 2019 "What is Pink Noise and How Does It Compare With Other Sonic Hues". [https://www.healthline.com/health/pink-noise-sleep#\\_noHeaderPrefixedContent](https://www.healthline.com/health/pink-noise-sleep#_noHeaderPrefixedContent) (6 January 2021).
- Mancini Carter, Ron Bruce. 2009. "Op Amps for Everyone." *Texas Instruments*, pp. 10-11.
- Naomi B. H. Croghan, Kathryn H. Arehart, James M. Kates. 2012. "Quality and loudness judgments for music subjected to compression limiting." *The Journal of the Acoustical Society of America*, pp. 1177-88.
- Önen, Ufuk. 26 March 2018. "Mikste Panorama ile İlgili Bir Kaç Not, 2". <https://www.ufukonen.com/tr/mikste-stereo-panorama-ile-ilgili-birkac-not-2-bolum.html> (6 January 2021).
- Reiss, Joshua. 2010. "Design of Audio Parametric Equalizer Filters Directly in the Digital Domain." *IEEE Transactions on Audio Speech and Language Processing*, pp. 1843-1848.
- Singhal, Anirudh. 2014. "Filter Design: Analysis and Review." *Anirudh Singh Int. Journal of Engineering Research and Applications*, pp. 236.
- Windsor, L. 2000. "Through and Around the Acousmatic: The Interpretation of Electroacoustic Sounds." *Music, Electronic Media and Culture*, pp. 7-35.



## PERFORMATIVITY IN GAME: THE CASE OF “YÜZEN ODA” IN ANKARA JAM SESSIONS<sup>1</sup>

Selim TAN<sup>2</sup>

### Abstract

Yüzen Oda, a musical collective formed by a gathering of musicians with common tendencies and intentions, is a game builder agent that leads jam sessions in venues that include Noxus, Alerta, and Haymatlos Mekân in Ankara, Turkey. Yüzen Oda, continuing the jam sessions in Haymatlos Mekân since 2018, organizes a process whereby non-collective/guest musicians can participate as they wish without limiting themselves to a certain music genre or style. Yüzen Oda plays a pioneering role in determining the jam session etiquette, which includes sociomusical aesthetic values that are effective in the functioning of the jam session and influence the participant as soon as they are involved. This paper uses Butler's and Hajer's approaches to examine how performativity works in jam sessions, which are conceived as a Bourdieusian game, from an ethnomusicological perspective. With the ethnographic fieldwork carried out in this context, the performative functioning of the game is revealed through the data obtained from agents such as collective member musicians, guest musicians, audience members, and the venue manager.

**Keywords:** Jam session, Game, Performativity, Ankara, Yüzen Oda, Ethnomusicology

### Introduction

Jam sessions, participatory and improvised collective performance models, were organized for the first time in major cosmopolitan regions of the United States such as Kansas City, Missouri, and New York in the 1920s under the leadership of jazz musicians (Nelson, 2011). For Cameron, jam sessions function as structured oral cultures rather than being completely disorganized and spontaneous, as some naive critics believe (1954:179). Kisluk (1988:152) defines the sociomusical aesthetic values and tacit rules effective in the functioning of a jam session as *jam session etiquette*. For Kisluk, jam sessions operate under both musical and non-musical informal conventions that sediment over time and influence the participants. Moreover, competition between musicians, which I think is not stressed strongly in the literature, is vital in jam sessions. This can be seen both in the jam sessions that heralded the birth of bebop in the United States in the 1940s and in many current ones. In this paper, since jam sessions are conceptualized as a *game* in which agents compete with each other in a Bourdieusian understanding, jam session etiquette is envisioned as “the rules of the game” associated with performativity and doxa. Therefore, the effort to analyze the rules and construction of the game specific to the jam session overlaps with *ethnotheory*. Monson (1996:4) expresses it as the effort to comprehend the sociocultural theories (classification, terminology, approach to music, etc.) of various cultural communities related to musical processes and cultural values from an insider's point of view. Thus, in a jam session study, the

<sup>1</sup> This paper was presented as an oral presentation at the *III. International Ethnomusicology Symposium* held between October 2nd and 4th 2021.

<sup>2</sup> Research Assistant, Ankara Music and Fine Arts University, Department of Musicology, selim.tan@mgu.edu.tr  
ORCID: 0000-0002-1343-9157

Day of Application: 04.04.2021 Acceptance Date: 28.06.2021

researcher needs to reveal the musical perception schemes of the regular participants of the culture within an ethnomusicological perspective.

The case explored in this paper is that of Yüzen Oda, a musical collective formed by a gathering of musicians with common tendencies and intentions that leads jam sessions in venues including Noxus, Alerta, and Haymatlos Mekân in Ankara, Turkey, as a game builder agent. Observations showed that instruments such as electric guitar, bass guitar, drums, keyboard, saxophone, and trumpet are prevalent in this musical collective and its musicians are associated with genres such as jazz, fusion, and rock both within and outside of the collective. The prominent ability of Yüzen Oda, in terms of the Ankara scene, is that it can gather together different agents (amateur and professional musicians, audience, etc.) forming the scene with its game builder role in the organization of jam sessions. Thus, the jam sessions contribute to the development of the Ankara scene as a space for engagement. Yüzen Oda, continuing the jam sessions in Haymatlos Mekân since 2018, organizes the process whereby non-collective/guest musicians can participate as they wish without limiting themselves to a certain music genre or style. It plays a pioneering role in determining the jam session etiquette, which includes sociomusical aesthetic values that are important to the functioning of the jam session and also influence the participants as soon as they are involved.

The first question of this paper is how is music is constructed in a jam session open to all musicians regardless of genre, style, and instrument while ensuring collective coordination. The second question is which sociomusical aesthetic values does Yüzen Oda, as a game builder and rule-maker agent, employ to set the rules of the game. Related to that, the third question is what kind of censorship mechanism does it activate against the transgressive/dysphemist actions of guest musicians. The last question is that what are the motivations of the collective member musicians and guest amateur or professional oriented musicians in participating in the game. To answer these questions, I obtained data through ethnographic fieldwork and interviews as well as through my participant observations as an electric guitarist in jam sessions for nearly a year. While audience members and the venue manager are mentioned, the paper mainly addresses the musicians in the jam sessions brought together for a common goal. Additionally, I chose to use Western music terminology in descriptions of sound related to ethnotheory in parallel to the tendencies of the musicians interviewed. The theoretical framework used in this paper consists of relevant concept sets from Bourdieusian sociology (1990a, 1990b, 1991, 1992, 1993, 2000, 2018) and approaches related to performativity (Butler, 1997, 2010; Hartley, 2008; Hajer and Uitermark, 2008; Hajer, 2009; Fogel, 2007).

### Performativity in Game

Bourdieu (2018) states that society is composed of various fields, economic, political, and artistic, for example, and that each area forms a microcosm equipped with specific laws. Although Bourdieu does not consider microcosms independent of the forces of the social macrocosm, the essential element that makes a microcosm a microcosm is the degree of autonomy that ensures its functioning and regularity. The more autonomous a field is, the more developed its ability to break down and redefine the external (text, object, image, practice, etc.), give meaning, and form it (Bourdieu, 2018:63-64).

For Bourdieu (1993:72), each field is a space of competition and struggle in which agents engage to protect or strengthen their position. Bourdieu (1992) explains the contentious nature of the fields based on a *game metaphor* and states that there are stakes (*enjeux*) determining “what is to lose and win” in each field functioning as a game. In this sense, the fact that an agent invests by taking a stake in the game shows that he/she finds the game worth playing. Bourdieu encapsulates this “belief in the game” with the concept of *illusio* (1992:98). The concept of *doxa*,

which completes *illusio*, is the game building presuppositions of the game that do not even need to be asserted explicitly in reference to certain fundamental beliefs (Bourdieu, 2000:15). Thus, Bourdieu (1992:98) addresses the power levels of the players in the game struggling to gain movement over *illusio* and *doxa*, trump cards ever-changing based on the game. They are, in other words, *forms of capital* (economic, social, cultural, and symbolic). On the other hand, Bourdieu (1990a) mentions that explaining fields by degrading them to a game has some drawbacks. The game creator and the rule-maker (*nomothetes*) establishing the rules and social agreement are apparent in the game literally. However, in the games of social life, the rules are the participation of the community in an activity arranged within the framework of some -explicit or tacit- regularities and are open to change (Bourdieu, 1990a:64)<sup>3</sup>. In this sense, Bourdieu studies how a player interacts with the regularities of the game through the concept of habitus. *Habitus*, the series of dispositions referring to the player's collectivism individuated in his body (Bourdieu, 1990a:31), inquires to the player's behavioral dispositions that he/she had before entering the game and the ways of reflection and interaction of these dispositions on the game. However, Bourdieu's concept of habitus refers particularly to early childhood (1990b, 1991). Thus, I believe that the conceptualization of performative habitus will be more useful in understanding the dispositions that the player *instantly* shapes and activates in the current base.

For Hajer and Uitermark (2008:7-8) *performative habitus* emphasizes the role of dispositions that provide the player with a level of agency and tactical intelligence in certain environments, shaped by symbolic labor over the years. Moreover, performative habitus refers to the "repertoire of acts" formed over time, rather than actions that all can freely choose and act on in a given moment (Hajer, 2009:183). For instance, the repertoire of acts of a musician based on previous experiences allows the musician to respond to the piece requested of him/her during a performance "instantly" and "as required". On the contrary, musicians who are not familiar with such an understanding of musicianship can only acquire this disposition over time. For Hartley (2008:165-166), performative habitus, which is based on more conscious choices than the social habitus in its broadest sense, has been built historically and defines the range of choices one has "fallen into". To elaborate the in-game functioning of performative habitus, I will reconsider the formula of "linguistic habitus + linguistic market = linguistic expression, speech" developed by Bourdieu within the scope of linguistic sociology as "performative habitus + performative market = performative expression, performance". The *performative market* in the formula expresses the force exerted by the specific needs and demands of the game and imposes the understanding of legitimacy through the symbolic power relations of sanctions and censorship. Butler (2010:XV) defines performativity as a culturally sustained temporal duration that takes effect through the ritualization of repetitive practices and their naturalization in the context of the body. There is a range of expectations demanded by performativity that has been sedimented and stereotyped in the core of the performative market. Thus, *euphemism* functioning as partial censorship in line with these expectations expresses the tailoring and legitimization of the things players think of saying considering the nature of the context (Bourdieu, 1993:90). In other words, euphemism is the "expression that seeks to avoid being offensive" (Allan and Burridge, 1991:3). For example, it's euphemism for a jazz guitarist to "appropriate" his/her performance thinking that extended chords such as the 9th, 11th, and 13th, which are frequently used in jazz, will not meet the expectations and even create displeasure among the audience in the context of a wedding where a jazz guitarist performs mostly for commercial purposes. For Butler (1997:147), underlying recurrent practices of reproduction show that even the most well-set norms are easily open to

---

<sup>3</sup> The privileged position of Yüzen Oda in the sessions addressed in this paper due to its role of the game builder allows mentioning the rules formed performatively instead of regularities. Thus, I deemed appropriate to use the rules of the game throughout this paper.

subversion and transformation through transgressive performances. Thus, the force of the performative market may also bring along *dysphemism* where the player leans to an abusive and offensive discourse, unlike euphemism (Allan and Burrige, 1991:3). In this sense, Butler criticizes Bourdieu's approach associating the freedom/potential of speech with the position of the agent in the field and states the following: "It is clearly possible to speak with authority *without* being authorized to speak" (Butler, 1997:157, emphasis in original).

Whether the performance of the player is euphemist or dysphemist, the degree to which the performative expression, which is the output of the formula, is recognized and approved -in other words, is seen as legitimate- by other players tells the level of *performative capital*. In this sense, even exceptional performances that are not suitable for the performative market can provide performative capital accumulation to the extent that they are considered legitimate; however, it should be remembered that such transgressive/dysphemist performances are often subject to censorship and, when they succeed, can create a new context by affecting/changing the rules of the game. In a study by Fogel (2007) addressing female strippers, it was determined that performative capital accumulated by the agents based on executing successful performances required by the field turns into economic capital subsequently. The ability of a musician to receive positive feedback from the audience by regularly responding to the demands of the field/space where he/she performs will ensure the accumulation of performative capital and subsequent economic capital gain.

The theoretical framework mentioned thus far will provide useful tools in analyzing the sociomusical aesthetic values of the jam sessions of Yüzen Oda in Haymatlos Mekân and the expectations/targets of its different positions (collective members, guest musicians, audience, and the venue manager). In fact, I believe that it will be useful in revealing the content of the game rules developed as a result of recurrent performances, the euphemist-dysphemist performances of guest musicians, and the censorship mechanism put in place by the collective.

### **Jam Session Nights with Yüzen Oda at Haymatlos Mekân**

Haymatlos Mekân, which opened on Konur Street in the Kavaklıdere Neighborhood of Ankara, Turkey in 2017, stands out for having many free-of-charge alternative artistic activities realized beyond the services that can be limited to a cafe-pub. In this framework, the venue incorporates many different types of activities such as concerts, jam sessions, theater, open stage, stand up, workshops, movie screenings, conversations, and open mics that are difficult to encounter in mainstream venues. The motto of #herkesinbiryerivar (which means "everyone has a place") written in the announcement of many events on the social media accounts (Instagram, Facebook) of Haymatlos Mekân emphasizes the representability of different artistic practices as well as the open and participatory nature of the events. The *open stage* where the audience can perform a theatrical performance, the *open mic* where the audience can take the microphone and tell a story or make a joke, and the *jam session* where the audience can participate in the current collective improvisation performance are the main performance models pushing the regulars of the venue to be participants and enabling "everyone to have a place". Before talking about the jam sessions of Haymatlos Mekân with Yüzen Oda, the focal point of the paper, I will first focus on a description of the venue in line with the observations made.

At the entrance of the venue, there is a rectangular main garden where customers are densely populated, where food, drink, alcohol (mostly beer), and tobacco products are consumed. The presence of vegetarian-vegan cuisine, as well as rich food and beverage varieties on the menus, makes the venue an important alternative for Ankara. As a matter of fact, vegetarian-vegan cuisine is one of the elements that Haymatlos Mekân frequently puts forward in its social media accounts. The walls of the venue are decorated with posters of events such as

concerts, film festivals, interviews, and various alternative music groups. The recorded music I heard in the garden section during my visits to Haymatlos Mekân was trip-hop, electronic, indie genres. When making my first observations, the construction, which was started just behind the garden to expand the venue, was left in a form that the customers could see. Such scenery supported the comfortable, shabby, and natural appearance of the venue. Later, the constructed section was combined with the main garden; thus, the customer capacity was increased considerably. The stage where the live performances take place is located at the end of a narrow and long hallway extending forward from the bar and cashier section in the indoor area at the end of the main garden. The curtain, which separates the corridor from the stage, is mostly kept closed during the preparation of events such as the soundcheck process of musicians. The stage placed 30-40 cm above the ground is large enough for 8-10 musicians. The venue, where customers are university students (usually 18-25 years old) and gender distribution is equal, buttresses the alternative space look with the differentiating practices it builds in terms of auditory, visual, and gustatory elements. From these differences, Haymatlos Mekân builds a unique identity, separating itself from mainstream venues in Ankara.

Posters from the venue about the event are also effective in shaping the perceptions of guest musicians and audience members. As seen, Western instruments and jazz references are highlighted in the posters used by the venue for the jam sessions with Yüzen Oda (Figure-1). Thus, it is important to note that the manager of the venue, Oğul Aşkın (personal communication, June 10, 2019), has been influenced by the jam sessions he watched in Seattle, United States, regarding them as “authentic” and “cultural”. It is clear that the underlying reason for this is that the root of jam sessions is based on North American jazz.



Figure-1: Haymatlos Mekân jam session posters

From a Bourdieusian lens, I consider the Haymatlos Mekân jam sessions with Yüzen Oda as a microcosm performance field equipped with specific laws and having a certain degree of autonomy. However, this microcosm acts within the framework of limits and forces drawn by the macrocosm. Therefore, it is possible to observe that jam sessions form professional hierarchies derived from the scene here as mentioned by Pedro (2014:78). Haymatlos Mekân, a microcosm field, carries on the activities subject to the “Regulation on Assessment and Management of Environmental Noise” of the Ministry of Environment and Urbanization of the Republic of Turkey. Thus, legality, which is established through the agents of the bureaucratic field, is the highest level hierarchical power that determines the operation of jam sessions. The next step of the hierarchy is the venue manager, who is the willing agent in the selection and termination of the activities and the payment of the musicians’ wages. When looking at the hierarchy among musicians, Yüzen Oda, which receives regular fees, is primary, while the guest musicians who do not receive a fee are secondary. However, if the guest musicians appear on stage, they are entitled to a free beer with the voucher given. Guest musicians are rewarded by the venue with this implementation incentivizing them to contribute to the event. In short, the hierarchical order of the jam sessions in descending order is the regulation, the venue manager, Yüzen Oda, and guest musicians. Although the audience in the venue seems to be at the bottom of the hierarchy, audience activities such as listening to music, applauding, singing along, and ordering food and drinks are vital as they contribute to the reproduction of the event. As Pedro underlines (2014:77), since jam sessions are part of urban music scenes and are practiced within a capitalist economic framework, all participation towards the continuity of the jam sessions is valuable.

### The Sonic World of the Game

In my observations of the jam sessions, a sound and style similar to fusion was one of the first elements that caught my attention. How could there be a tendency towards a certain musical genre in an event where everyone could participate as they wished? Likewise, what were the difficulties (if any) experienced by musicians who had different performative habitus/capital during the construction of music in the jam sessions? How was communication between musicians on stage? In line with these questions, in addition to the interviews conducted with Yüzen Oda members, guest musicians, audience members, and the venue manager, my observations about the jam sessions (especially the participatory observations I made as an electric guitarist) offered important opportunities to understand the sonic world of the game.

Every week on Mondays at 21:21, after installing the drums, bass guitar, electric guitar, keyboard, saxophone, trumpet, and related musical equipment for the jam sessions at Haymatlos Mekân, Yüzen Oda conducts a soundcheck with the help of a sound technician and prepares the stage for the jam session. Thus, Yüzen Oda determines a core configuration before starting the jam session and roughly how the instruments forming this configuration will sound. Being the first performance of the night every week, Yüzen Oda demonstrates the performance style as well as the sound and introduces the dominant musical approach of the jam session to the guest musicians and audience. The sonic world of the game is in motion throughout the night in jam sessions where guest musicians can participate as they wish, without limitations in the genre, style, and instruments. During my fieldwork, I observed guest musicians participating with instruments including didgeridoo, *kaval* (wooden rim-blown flute), *bendir* (frame drum), and *darbuka* (goblet-shaped hand drum)<sup>4</sup>.

The opening performances of Yüzen Oda generally consist of sound patterns similar to fusion including dissonance, chromatic and modal elements on progressions up to four chords (chords qualities as generally

<sup>4</sup> Kaval, bendir, and darbuka are frequently used in traditional Turkish musics.

seventh and extended). Guest musician Eylem Atalay (personal communication, June 9, 2019), who regularly participated in the jam sessions with vocal and keyboard performances, in a way confirmed my observations saying, “I can call that music a fusion, not jazz”. Venue manager Oğul Aşkın (personal communication, June 10, 2019), defines the sonic world of the game as mostly fusion-jazz and adds that alternative initiatives may happen. Saxophone player Doğuhan Eren Karacan, a member of Yüzen Oda (personal communication, June 9, 2019), regards the fusion sound as being a result of the instruments and equipment on the stage, stating that the “Same instruments are always used. A guitar and a pedalboard are placed in the middle. Not everyone can change settings of the pedalboard all the time”. As noted at the beginning of this section, the structuring of music starts with the dominant musical equipment on the stage even before the jam session starts. Additionally, Karacan underlines that the fusion type is suitable to the nature of the jam session, but the collective members do not have the goal of performing fusion directly. Thus, the tendency of fusion does not exist at the discursive consciousness level. On the contrary, it works at the practical consciousness level due to the habitus of the collective.



Figure-2: A shot from the jam session (Photo: Selim Tan)

Another observation was that chord progressions usually occurred over four chords at most. These chord progressions mostly had the following cadence qualities: *Plagal cadence* formed by progression subdominant (IV) and tonic (I) degree chords. Again, the *authentic cadence* formed by the dominant (V) and tonic (I) degree chords. Finally, the *perfect cadence* formed by the chords of subdominant (IV), dominant (V), and tonic (I) degrees. Chord progressions that are generally established over these three cadence types were determined by

the rhythm sections of the configuration such as electric guitar, keyboard, and bass in the jam sessions. One chord pieces over tonic (I) degrees were also common. These were heard especially in the context of a funky style. For instance, the entire performance I participated in with the electric guitar was completed with tonic variations such as E9, E7#9, etc., which I performed only with a funk guitar style. In such performances, rhythmic structure (catching the groove) and melodiousness become more important than harmony. The chord progressions I have mentioned so far consist of harmonic clichés frequently encountered in jam sessions. Let it be known that different chord progressions that are not mentioned here also appear.

In addition to the harmonic structure, similar clichés are encountered in terms of time signature. As can be presumed, musicians usually performed in four beats per measure because the contexts in which different time signatures are performed might be challenging for some musicians and could disrupt the general functioning by endangering collective coordination. Koçlar says the following about the functioning of jam sessions in terms of harmony and time signature:

Generally, harmonies with two chords are preferred, or even if the chord itself is complicated, it is not more than a few chords, three chords for example . . . Or when it comes to the rhythm, when someone says let's play 9/8, etc. it can be hard for the drummer. That's why 6/8 or something like 4/4 is played very often (Can Koçlar, personal communication, June 10, 2019).

As stated by Koçlar, it is important to be able to act in collective coordination in time signature, that is, to meet on minimum common ground, as well as in the harmonic structure. Since Haymatlos Mekân jam session events structured via Yüzen Oda are a performance field where musicians have to be limited by the performative habitus/capital level of other musicians to ensure collective coordination, and as a result of the search for a minimum common ground over the imagination of these possible borders, certain conventions take place.

### **Understanding the Rules of the Game**

The sonic world of the game, in other words, the sonic informal conventions of the jam session etiquette were emphasized in the previous section to reveal the ethnotheory. In this section, the rules of the game forming an ideal jam session will attempt to be understood considering the behaviors and concepts complementing the sonic one. In short, the ideal sociomusical aesthetic values of the game will be addressed following the ethnomusicological model that Merriam (1964) has set up music through concept-behavior-sound. In this sense, displaying the rules of the game also reveals the nature of doxa, as it refers to the founding presuppositions of the field internalized by performative acts.

Doğuhan Eren Karacan (personal communication, June 9, 2019), values the ability of guest musicians to comply with different musical practices and to act flexibly by stating, "I think it is bad to say that I came here to play 'x' genre". Because multiple musical orientations of the jam sessions require players to be equipped with multiple performative habitus at the individual level. On the other hand, the fact that jam sessions are not limited in terms of genre, style, and instrument does not mean that a musician can perform the moves he/she wants independent from other participants. On this subject, Can Koçlar (personal communication, June 10, 2019) says, "His/her talent with his instrument is in the background. I think the most important thing is to listen . . . He/she can play three or four notes, but he/she plays it harmoniously and he/she finds himself/herself there". Thus, for Koçlar, the active listening ability that can produce the sound patterns suitable for the flow is essential rather than how advanced the musical ability of the participant is. In short, the ability to produce sound patterns suitable for the musical flow, which functions as the rule of the game, reveals the importance of active listening, and also explains the construction of music on the stage in layers, mostly through repeating patterns.



Another element of the game that functions as a rule is that the musicians on stage should not perform any predetermined sections or pieces. Bailey (1993:142) considers improvisation the “celebration of the moment”, while Feige considers it to be “creating music *inside* the performance which is understood as a tangible time-spatial musical event” (2016:31, emphasis in original). Both of them conceive of improvisation as the immediate execution of musical expressions that are not based on predetermination. In parallel with this approach, it is not appropriate etiquette for musicians to directly perform sections/pieces that they have already determined. However, predetermined sections or pieces that have reference/allusion features during the performance are exceptional in terms of the etiquette because the essence of the jam sessions is to be able to create *instantaneous* collectively coordinated expressions. Karacan (personal communication, June 9, 2019) states that “If you play something ready, written, you get a reaction after a while. When you play something written . . . you also drag the rest of the team” and adds that such initiatives limit the musicians on stage. Koçlar (personal communication, June 10, 2019), on the other hand, says, “It can only happen when it is an experimental or spontaneous approach” and states that the predetermined performances qualified as a referral/alluded to are not against the etiquette. Because the ability of the performers, which is the essence of active listening, to adapt to sudden changes and surprises in the musical flow, is preserved here.

Verbal statements and physical gestures that become etiquette, which are components of communication between musicians on the stage, have an effective place in understanding musical construction. For example, based on my participatory observation, I experienced that when I added a new pattern to the collective performance, some musicians approved by tilting their heads forward on the stage. This situation, which is compatible with my general observations, shows that the suitability of the moves performed by taking risks on stage to the sound ideal can be embodied by a symbolic expression based on physical gestures. In addition to physical gestures, verbal statements are seen in the form of stating tonality, musical genre, or style at the beginning of the piece, saying the chord/tune while moving to a new section, and directing the course of the music. However, I must indicate that the frequency and the referred importance of verbal statements and physical gestures enabling communication and interaction in jam sessions are limited. Karacan (personal communication, June 9, 2019) says, “Sometimes I get frustrated when people say ‘dude let’s play F minor blues?’... I mean, if you want F minor, just go for it . . . Verbally declaring it and forcing people to follow is against the mentality of the jam session” and adds that he is in favor of limited use of verbal statements and he disapproves of verbal statements used to interfere with the course of the music. In short, physical gestures and verbal statements that are against the instantaneous nature of the jam sessions so much as to hinder active listening are deemed inappropriate in the etiquette.

Based on the rules of etiquette that I have mentioned so far, the idea that vocals do not perform appropriately in these jam sessions is common. For instance, Ali Deniz Uzun (personal communication, June 11, 2019) from the audience says about the vocalists, “You haven’t worked as much as those people . . . When a vocalist comes out, I go straight to the garden”. Similarly, one of the audience members, Emre Taştan (personal communication, January 22, 2020) questions the presence of vocals in jam sessions by saying that “If there is not a very good vocal in a good jam session, then there must be none”. Karacan, from a different perspective, states that he finds it odd that the vocalists can try to direct the music by “giving the musicians solo” on the stage. Based on all these expressions and observations, I can say that the vocalists constitute the most open to intervention and vulnerable participants of the game. Beneath this lies the song-based vocalist habitus, which operates through predetermined lyrics and melodies. Therefore, it is common for vocalists to lack the necessary performative habitus, that is, the repertoire of acts, to accompany instrumental improvisation.

Here, then, is the order of the rules of the game, the conventions of the etiquette that refer to the sociomusical aesthetic values of the jam sessions that I have dealt with so far:

- To be able to communicate and interact with musicians
- To be able to produce sound patterns suitable for musical flow
- Not to perform any predetermined section/piece (except during jam session performance)
- Not to limit musicians through verbal statements and physical gestures

Here, the value given to active listening is at the core of the informal conventions that have a performative character with the sedimentation of performances based on recurrence. The necessity of the participants “listening to music”, which the interviewees frequently emphasize in the name of an ideal jam session, shows itself in the four rules given above about etiquette. In other words, active listening, aimed at preserving the instantaneous nature of improvisation and ensuring collective coordination, is central in all the norms that constitute the rules of the game. In addition, the set of implicit rules above, which operate as the founding presuppositions of the game, refers to doxa by operating in the ordinariness of jam sessions. Therefore, the established and tacit rules of the game as part of the doxa show themselves to the players through the demands and forces of the performative market.

### Protecting the Rules of the Game

In line with the *stranger* concept of Simmel (1971), guest musicians are less restricted by norms, namely the rules of the game, by their distant and objective position, which is not wholly dependent on the tendencies of the collective. It is precisely for this reason that guest musicians often perform transgressive/dysphemist performances that open up the rules of etiquette for discussion. Moreover, as a result of the game’s multi-musical orientation, it is inevitable that some of the practices performed by guest musicians who have quite different performative habitus/capital are not compatible with the etiquette. Thus, one can see that Yüzen Oda, as the game builder agent, has activated a censorship mechanism that includes certain intervention strategies to protect the rules of the game. However, the intervention methods that constitute the censorship mechanism are aimed at ensuring the functionality of the game at that moment rather than expelling the guest musician from the game permanently.

Doğuhan Eren Karacan (personal communication, June 9, 2019) says that when a guest musician violates the jam session etiquette, there is no immediate intervention by the members of the collective, but a certain time is granted for the guest musician. This situation shows the importance that the event places on hospitality and equality, which is consistent with my observations. It is clear that a context in which the rules of the game are applied without any compromise will harm the openness of jam sessions and the participatory nature. In other words, it is essential for the game to be played with the maximum number of players despite the possible problems that may occur during the game. Nevertheless, Karacan states that *instant verbal warning* may appear when a guest musician attempts to perform a predetermined section/piece. Through such warnings, there is an attempt to protect the “instant” nature of the event based on improvisation immediately. Karacan says that when certain performances are not appropriate, musicians as members of the collective take the stage at the end of a piece and take over the jam session, as a more covert intervention method compared to the instantaneous verbal warning. This is called *implicit complete censorship*, which means total silence. It is implicit, as it is not possible for the guest musician to notice that he/she has been intervened upon; and it is complete censorship, as the guest musician is no longer on stage. Although I was a researcher who followed the jam sessions regularly and closely, if this method of intervention had not been explicitly stated in the interviews, it would have been extremely difficult

for me to notice. For this very reason, it is the most common intervention method used by the collective in jam sessions.

Can Koçlar (personal communication, June 10, 2019) says, “The pieces are not prolonged, we usually finish the piece one way or another” and refers to the “finishing early” intervention method, which is very difficult to notice by both the audience and the guest musicians. Thus, finishing the piece early is an implicit complete censorship, just as members of the collective taking the stage and taking over the piece.

Another method of intervention is *explicit partial censorship*, which is a method where the members of Yüzen Oda talk directly with the guest musician and explain the situation they find troubling. Although the instant verbal warning on the stage, as I mentioned at the beginning, has a nature of explicit partial censorship, in this situation members of the collective discuss with the guest musician who is thought to perform a transgressive/dysphemist performance on the stage, followed by a *general verbal warning*. Regarding this method of intervention, Canberk Hacibaloğlu (personal communication, January 15, 2020) says, “Sometimes, I mean, we get a little nervous and don’t know how to act and say something delicately, if the person is a regular, and then we just talk to them”. In this case, the members of the collective explicitly tell the guest musician what musical expression(s) they feel uncomfortable with and demand euphemism from the guest musician under the rules of the game.

Another method of intervention that I have observed and rarely used in the field of performance is *explicit complete censorship*, which involves expulsion of the guest musician from the stage by an employee of the venue or a collective member. As with the general verbal warning based intervention method I have just mentioned, this intervention method can also bring the members of the collective and the guest musician against each other and can pave the way for possible discussions and tensions. Experiencing such intervention, Eylem Atalay says:

The waiter came and said something like ‘they don’t want vocals on the stage anymore’. And I stepped off the stage. Thinking like, you know, they just want instrumentals or something like that.

...After a while, a vocal came on the stage, and they allowed it, they did not ask them to leave (Eylem Atalay, personal communication, June 9, 2019).

The fact that the intervention to Atalay is communicated to her by an employee is significant in terms of showing the partnership of Yüzen Oda and Haymatlos Mekân in attempt to protect the rules of the game. The guest musician Banu Taylan (personal communication, June 9, 2019), who participated in the jam sessions with her vocals, says, “Yes, one time, I was signaled to not sing as other musicians were improvising” and this is another example of explicit complete censorship. In short, Taylan, just like Atalay, has to leave the stage as a result of a sign, since she is not adequately communicating and interacting on the stage. In this case, both Atalay and Taylan were subjected to interventions on the grounds that they were vocalists and could not provide the necessary interaction according to etiquette. This situation is in line with the fact that some interviewees do not find the vocalist habitus suitable to the jam sessions, as mentioned before.

Highly reputable names in the scenes of Ankara and Turkey such as Volkan Öktem, Çağrı Sertel, Ediz Hafizoğlu, Sarpay Özçağatay, and Şinasi Celayiroğlu also attend the jam sessions. In light of my observations and interviews, such names cannot be subjected to the demands of the jam session etiquette due to their high accumulation of symbolic capital. Moreover, they can explicitly demonstrate their musical competence by performing more and being comfortable on the stage. At such moments, the effort to achieve collective coordination based on active listening, which constitutes the essence of the rules, and the search for minimum common ground, are temporarily suspended in favor of the guest musician with high symbolic capital. For

example, I was able to closely observe a performance of the guitarist Şinasi Celayıroğlu, who works as a lecturer in the electric guitar branch of Hacettepe University Jazz Department and Ankara Music and Fine Arts University Instrument Education Department (official denotations indicate the legitimacy of the symbolic capital) and who is a highly reputable name in the Ankara jazz scene. In this jam session performance, the high volume of Celayıroğlu's electric guitar, his confidence in his performance, and the attention given by other performers on the stage were remarkable. In other words, the physical gestures and attention of the musicians on the stage were directed towards Celayıroğlu and the music was formed based on Celayıroğlu, instead of on the collective coordination effort seen in regular jam sessions. When I shared my observation with the collective members about the change etiquette when a highly reputable guest musician participated in jam sessions, almost all of them confirmed that this situation can actually happen. Karacan (personal communication, June 9, 2019) says that such names are respected musicians and often called "*abi (big brother)*". Again, Karacan says that the reason for excessive performances by these musicians on the stage is their advanced musical competencies, in other words, their embodied cultural capital approved within the scene. That is, even though the performances of the highly reputable guest musicians have a transgressive/dysphemist nature in terms of the performative market of the game, these performances are not perceived as such by Yüzen Oda members and guest musicians and are regarded as natural.

The second context in which the rules that I had observed directly throughout my fieldwork were temporarily suspended involved the ability of Yüzen Oda itself to instantly transform the performance model from a jam session to a *presentational performance* as a result of its positional capital based on its role as the game builder and rule-maker agent. At such moments, the collective disables the instantaneous nature and rules of sessions by presenting their compositions to the audience at the venue. In short, the contexts where game rules are suspended either as a result of attendance of highly reputable guest musicians with symbolic capital accumulation from the Ankara and Turkey scenes or as a result of Yüzen Oda switching to presentational performance, end before being discussed by players due to the functionality of doxa.

### Rewards of the Game

In the jam sessions, a participant accepts being a "player" by activating the *illuſio* based on different motivations according to their positions. Although the first condition for the players to attain rewards is to perform euphemist performances in line with the demands of the performative market, exceptional players with high symbolic capital can attain rewards by creating a new context with dysphemist performances. In any case, players who ensure certain performative capital accumulation can also access other forms of capital. However, the nature of the form of capital to be accessed is directly related to the in-game position of the player. At this point, Pedro's (2014:78) approach is very valid, which considers musicians participating in jam sessions in two different orientations as amateurs seeking recreation and excitement, or professionals who seek to be musically active and introduce their persona to the scene. The expectations of Yüzen Oda are that of a game builder that also acts as an agent and has a professional orientation. The expectations of the guest musicians, who can be amateur or who have professional orientation, from jam sessions are also different in certain aspects. The interviews conducted those in different positions reveal the differences in expectations and approaches towards the game.

Doğuhan Eren Karacan (personal communication, June 9, 2019) states that the jam sessions allow him to have recreational time by meeting with his friends and to preserve his musical competency by preventing him from staying away from his instrument. However, Karacan says, "If it wasn't for the jam sessions . . . I wouldn't give that much credit to listening", and claims that he has focused on active listening instead of performing in a self-

focused manner. Canberk Hacibaloğlu (personal communication, January 15, 2020) says, “It is like a school for all of us” and states that jam sessions create a confrontational environment in terms of musical competence and help to recognize and eliminate deficiencies. Therefore, it is clear that the game has an educational function to improve musical competencies under the demands of the performative market for the collective members of the game. Thus, Yüzen Oda members often properly meet the demands of the performative market, which they pioneered with the privilege of being a game building agent, and provide both a certain level of symbolic capital accumulation and embodied cultural capital accumulation by taking advantage of the educational function of the game. Considering that Yüzen Oda members recruited some prominent guest musicians or preferred them for musical projects, it can be said that the jam sessions also provided social capital accumulation. In addition, the collective covers the expenses of the studio, especially rented for their composition practices, with the income from Haymatlos Mekân jam sessions. The game, therefore, provides economic capital gains to the collective as a whole as well as individual gains.

Another incident for examination is the expectations/rewards lying behind the choices of guest musicians to participate in the games and to become players. It is clear that Pedro’s (2014) distinction between amateur and professional orientation, mentioned at the beginning of the section, can be concretized within the meaning that guest musicians will attribute to the game. For example, Eylem Atalay (personal communication, June 9, 2019), one of the professionally-oriented guest musicians, emphasizes the high musical competencies of Yüzen Oda members and the educational and cultural capital gain of jam sessions by saying, “I think there are better equipped musicians in that inner circle. I got inspired by them a lot”. Again, Atalay says, “I had the chance to meet new musicians there. . . . I think this diversifies my life quite a lot”, emphasizing the social capital potential of the game. For the professionally-oriented guest musicians who already have a high level of symbolic capital accumulation, the game allows them to introduce their power to the scene again, aside from being a musical exercise. As I mentioned at the beginning of the section, such exceptional guest musicians benefit from the rewards of the game despite their transgressive/dysphemist performances. On the other hand, Banu Taylan, an amateur-oriented guest musician (personal communication, June 9, 2019) says that she likes to “play with sounds” because she is focused on entertainment and excitement, and generally appreciates improvisation and being on the stage. Therefore, for Taylan, the biggest reward of playing the game is recreation. For amateur-oriented musicians, being on the stage represents an exceptional and recreational process. It can be said that possible symbolic capital gains may be limited in general, as amateur-oriented musicians do not have the intention of directly introducing their power to the scene. Finally, all guest musicians, regardless of their amateur-professional orientation, are rewarded by the venue with a one-time beer voucher if they perform on the stage. This practice, which encourages participation in the game, is a limited contribution of economic capital for guest musicians.

## Conclusion

In the Haymatlos Mekân jam sessions with Yüzen Oda, the rules of the game are directed towards the behavior of musicians that prioritize active listening rather than directly describing musical sounds. Considering this following Merriam’s concept-behavior-sound based ethnomusicological model, the concepts and behaviors in the game clearly precede the sound. In other words, the “social” in the sociomusical aesthetic values that constitute the rules of the game is decisive in how the musical sound will be heard. Under this, there is the idea that if the game, which does not have a genre, style, or instrument limitation, is based on purely sonic rules, the desired broad level of participatory nature will be damaged. It is precisely for this reason that Haymatlos Mekân jam sessions, which are structured through Yüzen Oda, are a performance field where musicians have to be limited by the performative habitus/capital level of other musicians to ensure collective coordination. Moreover, jam

sessions take place over musical conventions/clichés in line with the search for a minimum common ground over the imagination of possible boundaries. In this sense, the performative habitus, which includes the euphemist repertoire of acts of guest musicians following the multiple musical orientations of the game, enables the healthy functionality of the game by ensuring certain performative capital gains. On the other hand, transgressive/dysphemist performances caused by the poor repertoire of acts or deliberate acts of a guest musician are censored with implicit-explicit/partial-complete intervention strategies developed by Yüzen Oda to protect the game. In this respect, based on my observations and interviews, I can say that vocalists are the most vulnerable players in the jam sessions because the vocalist habitus is mostly based on songs with predetermined lyrics and melodies. Thus, the song-based tendencies embodied in the performances of vocalists create a situation open to intervention, as they offer a limited repertoire of acts on how to accompany instrumental improvisation according to the rules of the game. On the other hand, when looking at jam sessions as a microcosm performance field, defined within the limits of the macrocosm, the rules of the game can be suspended by a musician with a high level of symbolic capital accumulation from the Ankara or Turkey scene. The performances of such highly reputable guest musicians, which can be perceived as dysphemist in the regular course of sessions are considered natural. Therefore, although the session is autonomous to a certain extent by developing its own rules, there are limits for a musician with high capital accumulation to how far he/she may break and redefine the agency role. Another context in which the rules are suspended occurs when Yüzen Oda transforms the performance model from a jam session to a presentational performance, due to its positional capital as a game builder and rule-maker. In short, while in the first context there is an unconscious and external interference, in the second context there is a conscious and internal decision based on the special position of the collective. Such situations, which refer to the irregular functioning of the game, are perceived naturally by the participants through the activity of doxa. Finally, the rewards corresponding to the economic, social, cultural, and symbolic forms of capital reflecting the illusio of the game, musicians can attain mostly through euphemistic performances compatible with the performative market, but only in exceptional circumstances through dysphemist performances.

## References

- Allan, Keith and Burridge, Kate. 1991. *Euphemism & Dysphemism: Language Used as Shield and Weapon*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Bailey, Derek. 1993. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. USA: De Capo Press.
- Bourdieu, Pierre. 1990a. *In Other Words: Essays Towards a Reflexive Sociology*. Matthew Adamson, Trans. Stanford, California: Stanford University Press.
- Bourdieu, Pierre. 1990b. *The Logic of Practice*. Richard Nice, Trans. Stanford, California: Stanford University Press.
- Bourdieu, Pierre. 1991. *Language and Symbolic Power*. Gino Raymond and Matthew Adamson, Trans. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre. 1993. *Sociology in Question*. Richard Nice, Trans. London, Thousand Oaks, and New Delhi: Sage Publications.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *Pascalian Meditations*. Richard Nice, Trans. Stanford, California: Stanford University Press.

- Bourdieu, Pierre. 2018. *Bilimin Toplumsal Kullanımları: Bilimsel Alanın Klinik Bir Sosyolojisi İçin* [The Social Uses of Science: For a Clinical Sociology of the Scientific Field]. Levent Ünsaldı, Trans. Ankara: Heretik Yayınları.
- Bourdieu, Pierre and Wacquant, Loïc. 1992. *An Invitation to Reflexive Sociology*. Cambridge: The University of Chicago Press.
- Butler, Judith. 1997. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York and London: Routledge.
- Butler, Judith. 2010. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge.
- Cameron, William Bruce. 1954. "Sociological Notes on the Jam Session". *Oxford University Press*, 33(2), 177-182.
- Feige, Daniel Martin. 2016. *Caz Felsefesi* [Philosophy of Jazz]. Necati Aça, Trans. Ankara: Dost Kitabevi.
- Fogel, Curtis. 2007. Presenting the Naked Self: The Accumulation of Performative Capital in the Female Strip Trade. *In Gender Forum*, 17, 3-28.
- Hajer, Maarten A. 2009. *Authoritative Governance: Policy-making in the Age of Mediatization*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Hajer, Maarten and Uitermark, Justus. 2008. Performing Authority: Discursive Politics After the Assassination of Theo van Gogh. *Public Administration*, 86(1), 5-19.
- Hartley, Andrew James. 2008. "Character, Agency and the Familiar Actor". Paul Yachnin and Jessica Slights, eds., *Shakespeare and Character: Theory, History, Performance, and Theatrical Persons*. pp. 158-176. London: Palgrave Macmillan.
- Kisliuk, Michelle. 1988. "A Special Kind of Courtesy": Action at a Bluegrass Festival Jam Session. *The MIT Press*, 32(3), 141-155.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press.
- Monson, Ingrid. 1996. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Nelson, Lawrence D. 2011. "The Social and Musical Construction of the Jam Session in Jazz". *Unpublished PhD Thesis*. University of Kentucky.
- Pedro, Josep. 2014. Jam Sessions in Madrid's Blues Scene: Musical Experience in Hybrid Performance Models. *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, 4(1), 73-86.
- Simmel, Georg. 1971. *On Individuality and Social Forms*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

## Interviews

- Aşkın, Oğul. 2019, 10 June. Personal communication.

Atalay, Eylem. 2019, 9 June. Personal communication.

Hacıbalođlu, Canberk. 2020, 15 January. Personal communication.

Karacan, Doğuhan Eren. 2019, 9 June. Personal communication.

Koçlar, Can. 2019, 10 June. Personal communication.

Taştan, Emre. 2020, 22 January. Personal communication.

Taylan, Banu. 2019, 9 June. Personal communication.

Uzun, Ali Deniz. 2019, 11 June. Personal communication.



## RAUF YEKTA BEY'İN ÇOCUKLUK HATIRALARI

*Celal Volkan KAYA*<sup>1</sup>

### Abstract

Rauf Yekta Bey (1871-1935), renowned Turkish musicologist, left a vast collection of musical sources after his passing away. The collection, inherited by one generation to the next, includes manuscripts, rare books, scores, photographs, drafts, notes and letters. These documents, excepting a few, are yet to be studied. The scholars who had a chance to study the collection were mainly focused on the documents which enlighten some lesser-known parts of the life of Rauf Yekta Bey.

Research Group for Ottoman/Turkish Music (OTMAG), founded within Istanbul Technical University, studied the collection partially. During a 9-day period, members of OTMAG looked into the details of the collection to a certain extent. Placed into hundreds of envelopes and four safe deposits, it would be impossible to see and examine every item of the collection within nine days. Hence, the group scanned the list of the collection, prepared by Rauf Yekta Bey's grandchild Yavuz Yektay and great-grandchild Cem Yektay, thoroughly. The outcome of the study, a catalogue of the selected materials, was published.

During the study, research group came across an interesting document. The document which was written by Rauf Yekta Bey himself includes his childhood memoir. First seven pages of the document were lost. The remaining part, paged eight to thirteen, contains Rauf Yekta Bey's memoir of his life when he was 5 to 7 years old.

The document is of great importance with regard to Rauf Yekta Bey's biography. The life of Rauf Yekta Bey is mostly well-known, but information on his childhood is very limited and insufficient. The memoir provides rare glimpses into his educational life, as well as the roots of his interest in music. For instance, the memoir clearly shows up that Rauf Yekta Bey was deeply interested in studying and education from his younger ages. He strictly emphasizes that he was very keen on his lessons and interested in getting awards due to his accomplishments at school. The text also shows that he was fluent in Armenian language, alongside other foreign languages. On the other hand, it was also revealed that his interest in music, encouraged by his father, started during his childhood and he was appointed as head chanter at his school when he was five years old.

This study thoroughly examines the literature on Rauf Yekta Bey's biography and contributes the subject with new information. Details of the memoir is compared with the literature and improved with other supporting documents.

**Keywords:** Rauf Yekta Bey, biography, memoirs

---

<sup>1</sup> Yazma Eser Uzmanı, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Müdürlüğü, celalvolkankaya@gmail.com  
ORCID: 0000-0001-7566-7510  
Başvuru Tarihi: 09.05.2021 Kabul Tarihi: 28.06.2021

## Giriş

Rauf Yekta Bey'in, Türk müziğine dair önemli kaynakları içeren geniş bir kütüphaneye sahip olduğu bilinir. Rauf Yekta Bey hakkında yayınlanan ilk yazılardan itibaren günümüze değin, koleksiyonunun genişliğine ve içerdiği kaynakların önemine dair birçok husus söylenmiştir. Bu yazılarda genellikle, kütüphanede bulunan tek nüsha el yazması kaynaklara dikkat çekilmektedir.<sup>2</sup> Rauf Yekta Bey'in vefatının ardından nesilden nesile aktararak ailesi tarafından muhafaza edilen söz konusu kütüphaneyi kısıtlı sürelerde inceleme imkânı bulan az sayıdaki müzik araştırmacısı ise, el yazması kitaplar üzerinde çalışma fırsatını nadiren elde edebildiklerinden olsa gerek, daha ziyade Rauf Yekta Bey'in hayatına ışık tutacak ve bazı çalışmalarını detaylandırarak belgeleri yayınlamayı tercih etmiştir. Bu belgeler, söz konusu koleksiyondan bahseden kaynaklarda anılmazsa da Rauf Yekta Bey'in bilinmeyen yönlerini aydınlatması bakımından büyük öneme sahiptir. Bu yazıda, Rauf Yekta Bey'den geriye kalan koleksiyon üzerinde yapılan son çalışmalar esnasında gün yüzüne çıkan ve Rauf Yekta Bey'in çocukluk hatıralarını içeren bir belge ele alınacaktır.

Rauf Yekta Bey'den intikal eden koleksiyon üzerinde yapıldığı yukarıda belirtilen çalışma, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı bünyesinde 2014 yılında kurulmuş olan Osmanlı/Türk Müziği Araştırmaları Grubu (OTMAG) tarafından gerçekleştirilmiştir. Rauf Yekta Bey'in ailesi tarafından muhafaza edilen koleksiyon, dört banka kasasında korunan 11 adet el yazması ve nadir basma kitabın yanı sıra 26 sandık içerisinde, zarflanmış vaziyette bulunan (Yektay, 2018:VI) muhtelif el yazması risaleleri, nadir basma kitapları, yazma nota defterlerini, fotoğrafları, müsveddeleri, notları, mektupları içermektedir. Böyle geniş bir koleksiyonu kısıtlı bir süre içinde tamamıyla incelemek mümkün olmayacağından, Rauf Yekta Bey'in torunu Yavuz Yektay ile onun oğlu Cem Yektay'in dijital ortamda hazırladıkları liste (URL-2) üzerinde ön çalışma yapılarak bazı zarflar belirlenmiş ve detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Arşivden bu suretle yapılan seçkinin kataloğu, 2018 yılında yayımlanmıştır (Doğrusöz, 2018).<sup>3</sup>

## Rauf Yekta Bey'in Çocukluk Hatıralarını İçeren Belgenin Tanıtımı

Bahsi geçen çalışmayı gerçekleştirirken dikkatimizi çeken zarflardan birinde, Yavuz Yektay ve Cem Yektay (URL-2) tarafından hazırlanan listede A-214 kodunu taşıyan ve "6 sayfa Osmanlıca el yazısı hayatından kesitler anlattığı yazısı" açıklamasıyla tanımlanan belgeler bulunuyordu. Yukarıda bahsi geçen katalogta da yer verilen bu belge için şu açıklama yapılmıştır:

A-214

Rauf Yekta'nın çocukluk hatıraları. Elde 8-13 numaralı 6 sayfalık bir kısmı bulunan bu metin, Rauf Yekta'nın hicrî 1294-1295 (miladi 1877-1878) yıllarındaki, yani 6-7 yaşlarındaki hatıralarını içermektedir. (Doğrusöz, 2018:159)

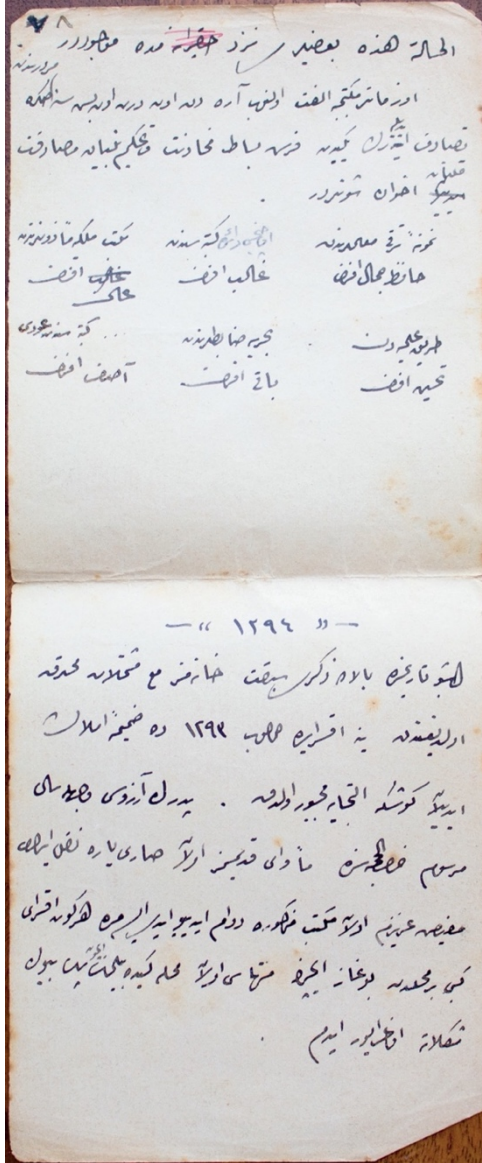
Söz konusu belgenin ilk yedi sayfası, araştırmalarımız sırasında bulunamamıştır. Diğer taraftan, metnin 13. sayfada sona erip ermediği de açık değildir. 26 sandık içerisinde bulunan yüzlerce zarfta muhafaza edilen

<sup>2</sup> Kütüphanede bulunan el yazması kaynaklar için bkz. Doğrusöz, 2018:3-78.

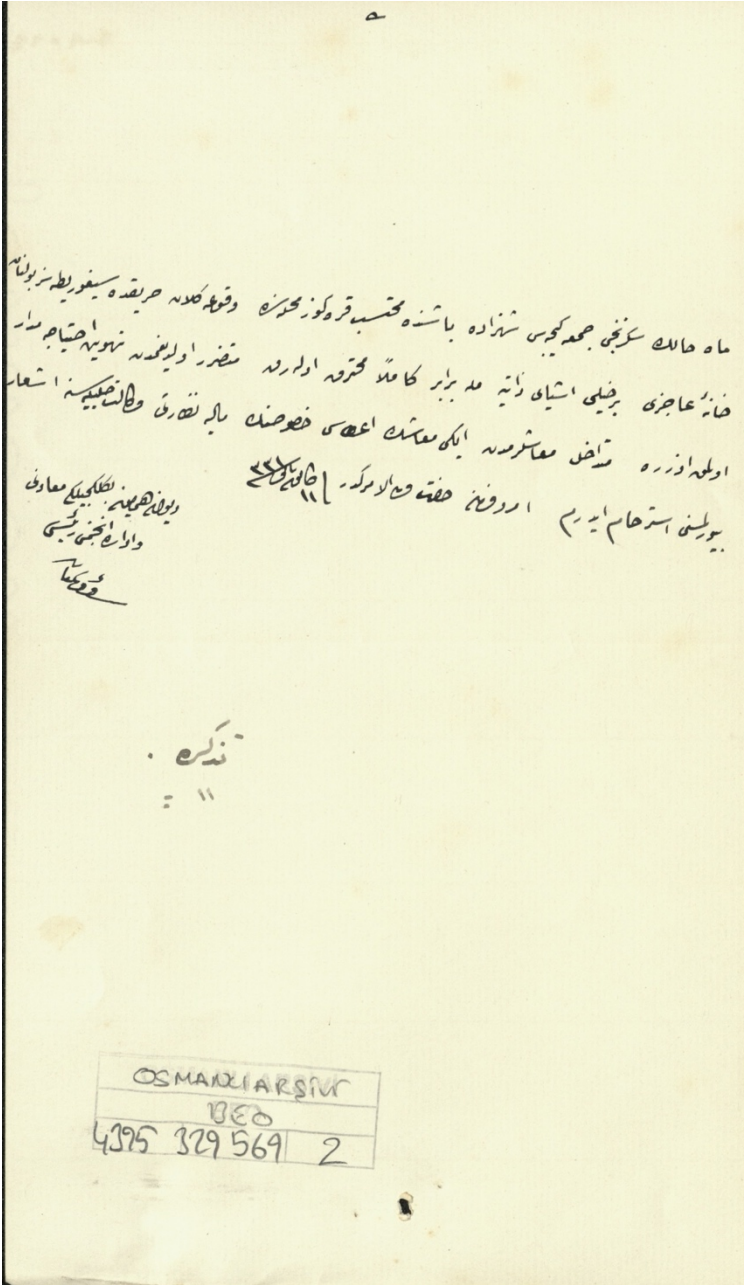
<sup>3</sup> Söz konusu inceleme, Rauf Yekta Bey'in torununun oğlu merhum Cem Yektay'ın, nezdindeki koleksiyonu OTMAG üyelerine cömertçe sunması sayesinde gerçekleştirilmiştir. İstanbul Teknik Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenen "Rauf Yekta Bey'in Kütüphanesinde Bulunan Yazmalar Üzerine Kataloglama ve İnceleme Çalışması" (Proje Kodu: 39680) başlıklı proje kapsamında, 2015-2016 yıllarında aralıklarla devam eden ve dokuz iş günü süren çalışmada grup koordinatörü Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz ile Prof. Dr. Ali Ergur, Dr. Mustafa Erkan, Dr. Dilhan Yavuz, Arş. Gör. Duygu Taşdelen, Demet Uruş Kir, Ani Arsu, Salih Demirtaş ve Celal Volkan Kaya görev almıştır. İnceleme ve katalog hazırlamanın yanı sıra bazı belgelerin üzerinde çalışılmasına ve yayınlanmasına müsaade eden Cem Yektay'ı saygı ve rahmetle anıyorum.

koleksiyonun herhangi bir yerinde eksik sayfaların bulunması muhtemel olmakla birlikte, Yavuz Yektay ve Cem Yektay (URL-2) tarafından hazırlanan listede buna dair bir ipucuna rastlanamamıştır.

Elde bulunan altı sayfalık kısım Rauf Yekta Bey'in kaleminden çıkmadır. Mevcut sayfalarda herhangi bir şekilde Rauf Yekta Bey'in ismi geçmemekte ise de yazı karakteri, belgedeki yazının Rauf Yekta Bey'e ait olduğuna dair şüphe bırakmamaktadır. Belgenin eldeki ilk sayfasındaki yazı (Şekil-1) ile Rauf Yekta Bey'in imzasını taşıyan bir başka belgedeki yazı (Şekil-2) karşılaştırıldığında, yazıların ayniyeti görülmektedir.



Şekil-1: Rauf Yekta Bey'in çocukluk hatıralarının elde bulunan sayfalarının ilki (Doğrusöz, 2018:159)



Şekil-2: Rauf Yekta Bey'in, 1916 yılında evinin yanması üzerine verdiği dilekçe<sup>4</sup> (Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi, Bâb-ı Âli Evrak Odası, 4395-329569-2)

<sup>4</sup> Dilekçenin tam metin olarak Latin harflerine aktarılmış şekli için Ek-2'ye bakınız.

Söz konusu belgede bulunan hatıralar, yayınlanmak üzere kaleme alındığı izlenimini uyandırmaktadır. Bazı ifadeler, dipnotlarla açıklanmıştır. Rauf Yekta Bey'in, metni yazdıktan bir süre sonra tekrar incelediği ve bazı düzeltmeler yaptığı görülmektedir. Fakat buna rağmen bir yerde, hatırlamadığı bir unvanın yeri boş kalmıştır. Bu haliyle metnin, Rauf Yekta Bey'in yayınlamak için hazırladığı fakat son şeklini vermediği çocukluk hatıraları olduğu söylenebilir.<sup>5</sup> Rauf Yekta Bey'in hazırladığı bu yazı, yayınlanmak üzere hazırlandığı anlaşılmalı birlikte basılı kaynaklarda görülmektedir.

### Rauf Yekta Bey'in Çocukluk Yıllarına Dair Bilinenler

Rauf Yekta Bey'in biyografisini aktaran kaynaklarda, çocukluk yıllarına dair verilen bilgiler oldukça sınırlı ve birbirinin tekrarı mahiyetindedir. Bu bakımdan söz konusu metin, Rauf Yekta Bey'in biyografisi için önemli katkılar sağlamaktadır.

Rauf Yekta Bey'in anlatımına dayanılarak kaleme alınan iki biyografisi görülmüştür. Bunların ilki, 13 Şubat 1918 tarihli *Âtî* gazetesinde çıkmıştır. *Esâtîz-i Âtî Galerisi* adlı köşede Nevâî müstear adlı bir yazar tarafından kaleme alınan biyografi, "Üstâd-ı Mûsikî Rauf Yekta Bey Hakkında" başlığıyla yayınlanmıştır (Nevâî, 13 Şubat 1918:1-2). Bu kaynakta Rauf Yekta Bey'in çocukluğu ve eğitim hayatıyla ilgili verilen bilgiler şu şekildedir:

Mehmed Rauf Bey, (...) merhum Ahmed Bey'in oğlu olup 5 Muharrem 1288'de İstanbul'da Aksaray civarında doğmuştur. İbtidâ Simkeşhâne Mektebi'nde okumuş, muahharen Mahmudiyye Rüşdiyyesi'nden aliyyülâlâ şehadetname ile çıkmıştır. 1301 senesinde (...) Divan-ı Hümayun kalemine devama başlamış, "Yekta" mahlasını da mezkûr kalemde almıştır. Aynı zamanda Lisan Mektebi'ne girerek yine aliyyülâlâ şehadetname almış, Arabî ve Fârisî lisanlarını hususi muallimlerden, hikmet-i tabiiyenin savt bahsini de Salih Zeki Bey'den tederrüs eylemiştir. (Nevâî, 13 Şubat 1918:1)

1926 yılında Rauf Yekta Bey'le görüşerek hayat hikâyesini kendi ağzından dinleyen Enver Behnan Şapolyo'nun verdiği bilgiler de Nevâî'nin verdiği bilgilerle oldukça benzeşmektedir:

Rauf Yekta H. 1288 – M. 1872 tarihinde İstanbul'da doğmuştur. (...) merhum Ahmed Arif Bey'in oğludur. Rauf Yekta ilk defa Simkeşhane Mektebi'nde okumuş, sonraları Mahmudiyye Rüşdiyyesi'nden yüksek derecede şahadetname almıştır. 1885 tarihinde (...) Divan-ı Hümayun kalemine devama başlamış, "Yekta" mahlası da kendisine bu kalemde verilmiştir. Aynı zamanda Lisan Mektebi'ne de devam ederek buradan da yüksek derece ile mezun olmuştur. Arabî ve Fârisî dillerini hususi muallimlerden, fizik dersini de merhum riyaziye üstatlarından Salih Zeki Bey'den tederrüs etmiştir. (Şapolyo, 1965:334, 350)

Rauf Yekta Bey'in ağzından farklı tarihlerde farklı kişiler tarafından aktarılan yukarıdaki bilgiler, Devlet Arşivleri Başkanlığı'nda bulunan sicilindeki bilgilerle de uyumaktadır:

Mehmed Rauf Yekta Bey, Mektûbî-i Seraskerî kalemi mümeyyiz-i evveli müteveffa Ahmed<sup>6</sup> Bey'in mahdumdur.

Bin iki yüz seksen sekiz senesi Muharremü'l-haramının beşinde Dersaadet'te tevellüd eylemiştir.

Mekâtib-i ibtidâiyede mukaddemât-ı ulûmu ve Mahmudiyye Rüşdiyyesi'yle Lisan Mektebi'nde müretteb dersleri tahsil ve ikmal ederek iki kıta şehadetname almıştır. Arabî ve Fârisî tefehhüm ve

<sup>5</sup> Hatıratın tam metin olarak Latin harflerine aktarılmış şekli için Ek-1'e bakınız.

<sup>6</sup> Bu kelimeden sonra farklı bir kalemlle "Arif" isminin ilave edildiği görülmektedir.

Türkçe ve Fransızca tekellüm ve kitabet eder.

Bin üç yüz bir senesi Şevval'inin on üçünde (...) Divan-ı Hümayun kalemine dahil [olmuştur]. (Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi, Dahiliye, Sicill-i Ahval Defterleri, nr. 46, s. 285; *Musiki Mecmuası*, 1971:9)

Çocukluk ve gençliğiyle ilgili bilgi veren diğer kaynaklarda da yukarıdaki alıntılarda aktarılan bilgiler tekrarlanmaktadır. Konuyla ilgili orijinal katkılara, Rauf Yekta Bey'in ailesinden aldığı bazı belgeler ile sözlü bilgileri nakleden Murat Bardakçı'nın hazırladığı biyografide rastlanmaktadır:

Ahmed Arif Bey'le İkbal Hanım'ın oğlu olan Mehmed Rauf, 5 Muharrem 1288'de (27 Mart 1871) İstanbul'da Aksaray, Muhtesip Karagöz Mahallesi'nde, ailesinin şimdi İstanbul Belediye Sarayı'nın olduğu yerde bulunan konağında dünyaya geldi (...).

(...)

Mehmed Rauf, 3-4 yaşlarındayken, Alemdağ'a ailece yapılan bir gezide, yaylı arabanın okunun annesinin göğsüne girmesi sonucu öksüz kalır. Babası Ahmed Arif Bey, Yıldız adında bir başka hanımla evlenir ve Mehmed Rauf, kendisine üvey anneliği hissettirmeyen Yıldız Hanım tarafından büyütülürken, yedi yaşında bulunduğu sırada, bir çiçek hastalığının ardından babasını da kaybedince, vasilliğini o dönem İstanbul'unun tanınmış zenginlerinden Altunîzâde üstlenir.

Simkeşhâne İbtidaisi'ni ve 15 Temmuz 1300'de (28 Temmuz 1884) Mahmudiye Rüşdiyesi'ni alıyyülâlâ dereceyle bitirdikten sonra, 13 Şevval 1301 (6 Ağustos 1884 Çarşamba) günü, (...) Divan-ı Hümayun Kalemî'ne girer. İlk görevi, kâtip yardımcılığıdır. Bu arada, küçük Said Paşa'nın Fransızca öğretimi için açmış olduğu Lisan Mekteb-i Âlîsi'ne de kaydolarak, çok iyi derecede Fransızca öğrenir ve dört yıl sonra diploma alır. (Bardakçı, 1986:8)

### **Rauf Yekta Bey'in Çocukluk Hatıralarından Yaşamöyküsüne Dair Edinilen Bilgiler**

Rauf Yekta Bey'in kaleme aldığı çocukluk hatıralarının elde bulunan kısmı, hicri 1294-1295 [16 Ocak 1877 – 4 Ocak 1878 / 5 Ocak 1878 – 25 Aralık 1878] yıllarına aittir. Ayrıca, hicri 1293 [28 Ocak 1876 – 15 Ocak 1877] yılı hatıralarının da son kısmı mevcuttur. Diğer bir deyişle metin, Rauf Yekta Bey'in beş yaşına ait hatıralarının son kısmıyla başlamakta ve altı ile yedi yaşlarını da kapsamaktadır.<sup>7</sup>

Rauf Yekta Bey, çocukluk hatıralarının hicri 1293 yılına ait olarak elde kalan kısmında, bazı okul arkadaşlarından bahsetmektedir. Bunlar, Numune-i Terakki Mektebi öğretmenlerinden Hafız Cemal Efendi, Üçüncü Daire kâtiplerinden Galip Efendi, Mekteb-i Mülkiyye mezunlarından Ali Efendi, "tarik-i aliyye"den<sup>8</sup> Tahsin Efendi, Bahriye zabıtlarından Baki Efendi ve Udi Asaf Efendi'dir.<sup>9</sup> Rauf Yekta Bey, isimlerini sıraladığı altı okul arkadaşına, aradan 14-15 yıl geçtikten sonra, yani 1890-1892 yıllarında tesadüf ederek yeniden görüşmeye başlamıştır. Burada

<sup>7</sup> Hatıralarda anlatılan olaylar için kesin tarihler -doğal olarak- verilmediğinden ötürü olayların genellikle yalnızca hicri yıllar, nadiren de ayları bellidir. Hicri yılların miladi yıla aktarımında, iki takvim yılının gün miktarı farklı olduğundan dolayı, bir hicri yıl iki miladi yılın günlerine yayılmaktadır. Dolayısıyla yaş hesaplamasında miladi tarih esas alındığında, Rauf Yekta Bey'in yaşını sürekli olarak yaklaşık şekilde belirtmek gerekmektedir. Bu sebeple, makalede geçen yaşlar, dönemin alışkanlığına da uygun olarak hicri yıla göre hesaplanmıştır.

<sup>8</sup> Hemen her tarikat için "tarik-i aliyye" nitelemesi kullanılmakla birlikte burada, Rauf Yekta Bey'in de mensubu olduğu Mevlevîliğin kastedildiği kuvvetle tahmin edilebilir.

<sup>9</sup> Rauf Yekta Bey, Udi Asaf Efendi'nin kâtip olduğunu belirtmekle birlikte hangi kurumda görevli olduğunu hatırlayamadığından dolayı metnin ilgili yerini boş bırakmıştır.

bahsedilen okulun, Rauf Yekta Bey'in biyografilerinde ilk başladığı okul olarak kaydedilen "Simkeşhane Mektebi" olduğu açıktır (Nevâî, 13 Şubat 1918:1; Şapolyo, 1965:334; Bardakçı, 1986:8).

Rauf Yekta Bey'in hicri 1294 yılı hatıraları, bir yangınla başlamaktadır. Aksaray'da, Muhtesip Karagöz Mahallesi'nde doğan Rauf Yekta Bey'in, bugünkü İstanbul Büyükşehir Belediyesi binasının yerinde bulunan evinin (Bardakçı, 1986:8) müştemilatıyla birlikte yandığı, hatıra metninde belirtilmektedir. Aile, bir yıl önce satın alınan ve yine Aksaray'da bulunan köşke taşınmıştır. Rauf Yekta Bey'in bu yeni köşkten bahsederken "yine Aksaray'da" demesi, yanan bir önceki evlerinin de Aksaray semtinde bulunduğunu göstermekte ve kaynaklarda verilen bilgiyi desteklemektedir.<sup>10</sup>

Bir müddet Aksaray'da sahip oldukları diğer köşkte oturan aile, Rauf Yekta Bey'in babası Ahmed Arif Bey'in isteği üzerine hicri 1294 yılının Zilhicce ayında [7 Aralık 1877 – 4 Ocak 1878] Sarıyer'e taşınmıştır. Rauf Yekta Bey'in Sarıyer için "me'vâ-yı kadîmimiz" [eski yurdumuz] tabirini kullanması ilgi çekicidir.

Bu tarihte altı yaşında olan Rauf Yekta Bey, hatıralarında kaydettiğine göre her gün büyük zorluklarla Sarıyer'den Simkeşhane Mektebi'ne gidip gelmekteydi.<sup>11</sup> Bir gün öğretmenin Farsça dersini yarım saat uzatması sebebiyle evine zorlukla ve geç saatte gitmesi, babasının çok endişelenmesine sebep olarak, Rauf Yekta Bey'in Simkeşhane Mektebi'nden alınmasına yol açtı. Ahmed Arif Bey, oğlunu bir daha okula göndermemeye yemin ettiğini söylese de Rauf Yekta Bey'in çok üzülmesi üzerine bir süre sonra kararından vazgeçti. Diğer taraftan, nesillerden beri orta ve yüksek derecede bürokratik görevler üstlenen Reisülküttabzâdele ailesine mensup Ahmed Arif Bey'in,<sup>12</sup> oğlunu altı yaşındayken okuldan almasının mümkün olmayacağı da açıktır. Ahmed Arif Bey'in bu kararının, çok küçük yaşta olan oğlunun eve geç vakit dönmemesinin verdiği tedirginlikten kaynaklandığı anlaşılmaktadır.

Rauf Yekta Bey, 1295 yılının Cemaziyülevvel ayında [3 Mayıs – 1 Haziran 1878] Büyükdere Ermeni Mektebi'ne babası tarafından kaydettirilmiştir. Ahmed Arif Bey, oğlunun Fransızca ve Ermenice öğrenebileceğini düşünerek bu okulu tercih etmiştir. Bu dönemde okulun müdürü ve öğretmeni Sahak Hancıyan Efendi'di.<sup>13</sup> Artık yedi yaşında olan Rauf Yekta Bey, okul arkadaşlarının büyük çoğunluğunun Ermeni olduğunu, Ermeni çocukları dışında Hamamcı Kadri Bey'in oğlu Abidin Efendi'nin, babasının ismini hatırlayamadığı Nesib Bey'in ve Cerrah Rıza Efendi'nin oğlu Sacid Efendi'nin de öğrenci olarak bulunduğunu aktarmaktadır.

İki yabancı dil birden öğrenmeye başlayan Rauf Yekta Bey, Ermeniceye Fransızcadan daha fazla ilgi gösterdiğini belirtmektedir. Rauf Yekta Bey'e göre bunun bir sebebi Ermenicenin Fransızcaya göre daha kolay olması, diğer

<sup>10</sup> Rauf Yekta Bey, yaşamının ileriki dönemlerinde tekrar Muhtesip Karagöz Mahallesi'ne taşınmıştır. Bunu, Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi'nde bulunan bir dilekçeden öğreniyoruz (Şekil-2). Rauf Yekta Bey bu dilekçesinde, Muhtesip Karagöz Mahallesi'nde bulunan evinin, içindeki eşyalarıyla birlikte 21 Ocak 1916 günü çıkan yangında yok olduğunu belirterek ödenmesi gereken maaşlarından iki aylık kısmın ödenmesini talep etmiştir. Dilekçenin tam metin olarak Latin harflerine aktarılmış şekli için Ek-2'ye bakınız.

<sup>11</sup> Beyazıt ile Laleli arasında bulunan, altın, gümüş ve sırma işlemecilerinin çalıştığı bir yapı olan Simkeşhane'de bir sığın mektebinin de bulunduğu bilinmektedir (DİA, 2009:211). Sarıyer ile Simkeşhane arasındaki mesafe kuş uçuşuyla yaklaşık 19 kilometredir.

<sup>12</sup> Rauf Yekta Bey'in babası Ahmed Arif Bey, Harbiye Nezareti Mektûbî-i Seraskerî Kalemî birinci mümeyyizidir. Onun babası Mehmed Emin Efendi, ilmiye sınıfındandır. Mehmed Emin Efendi'nin babası ise reisülküttab vekili Hüseyin Hüsnü Bey'dir. Hüseyin Hüsnü Bey'in babası Abdullah Bey, Dergâh-ı Muallâ kapıcıbaşılardan. Abdullah Bey'in babası ise Yeniçeri ağası iken kaptan-ı deryalığa getirilen Ağa Hüseyin Hüsnü Paşa'dır (Nevâî, 13 Şubat 1918:1; Şapolyo, 1965:334; Bardakçı, 1986:8).

<sup>13</sup> Sahak Hancıyan (1843-1910), müzisyen, şair ve eğitimci olup Büyükdere Ermeni Mezarlığı'nda medfundur (URL-1). Rauf Yekta Bey, Büyükdere Ermeni Mektebi'ne kaydolunarak Sahak Hancıyan'ın "dest-i terbiyetine" [eğitici eline] teslim edildiğini yazdığı esnada buraya parantez içinde bir ünlem işareti ilave etmiştir. Bu işaret, Sahak Hancıyan'ın eğitimliğinin Rauf Yekta Bey tarafından beğenilmediğine dair bir belirtir olmalıdır.

bir sebebi ise çoğunluğu Ermeni olan okul arkadaşlarıyla iletişim kurabilmek için Ermenice bilmesinin gerekli oluşudur. Bununla birlikte Rauf Yekta Bey, Fransızca öğreniminde de başarılı olduğunu kaydetmiştir.

Ermeniceyi altı ay içinde “Ermeniler kadar söylemeye” başladığını belirten Rauf Yekta Bey, bu dersteki başarısından dolayı “baryo” adı verilen bir tür takdirname aldığını ifade etmektedir.

Rauf Yekta Bey, elde bulunan çocukluk hatıralarının son kısmında, yine hicri 1295 yılına ait olayları anlatırken, Büyükdere ve Sarıyer halkının kendisini tanımaya başladığını aktarmıştır. Bu tarihte yedi yaşında olan Rauf Yekta Bey, iyi Ermenice bildiği için bazı akşamlar Ermeni okul arkadaşlarının aileleri tarafından davet edildiğini kaydetmektedir. Büyükdere’de “kilise ağaları” tabir edilen Ermeni ileri gelenlerinin sayesinde civardaki neredeyse tüm Ermeniler tarafından tanınıp sevildiğini belirten Rauf Yekta Bey, bildiği bazı müzik eserlerini davet edildiği evlerde seslendirdiğini de ifade etmektedir. Büyükdere’nin yanı sıra Sarıyer halkı tarafından da sesinin güzelliğinden ötürü tanındığını belirten Rauf Yekta Bey’in çocukluk hatıralarında aktardığı olaylar, burada kesilmektedir.

### **Rauf Yekta Bey’in Çocukluk Hatıralarından Karakterine İlişkin Bazı Gözlemler**

Hatıra metni okunduğunda ilk başta göze çarpan hususlardan biri, Rauf Yekta Bey’in başarılı ve eğitime yönelik ilgi duyan bir öğrenci oluşudur. Bu ilgisini kendisi de “Derse çalışmak hususunda bi’l-hilkat [yaratılıştan] gayretle me’lûf olduğumdan [alıştığım]dan...” diye belirtmektedir. Eve geç kalarak okuldan alınmasına sebep olan Farsça dersini Rauf Yekta Bey, tumturaklı bir dille överek şöyle anlatmaktadır:

Muallimimizin anber-veş beyânı ve dersimiz olan Fârisi’nin mebas-i in ü âni mahall-i ikametimi zihnimden külliyyen ref ettiğinden dünya ve mâfihâmı unutup zânû-zede-i rahle-i ders olduğum ve hâcenin takrîr-i şeker-şikenini istimâa pür-heves bulunduğum cihetle bevâbın kapıdan girip vakit geçmiş olması münasebetiyle derse artık hitâm vermesini hâceye ihtar ettiği vakit peder ve ev hatırıma geldi.

[Öğretmenimizin anber gibi anlatımı ve dersimiz olan Farsça’nın şusu ve busu, ikamet yerimi zihnimden tamamen giderdiğinden, dünyadaki her şeyi unutup ders rahlesinde diz çökmüş olduğumdan ve hocanın tatlı sözlü anlatışını dinlemek için heves dolu olduğumdan dolayı, hizmetlinin kapıdan girip vakit geçmiş olması münasebetiyle derse artık son vermesini hocaya hatırlattığı vakit peder ve ev hatırıma geldi.]

Babası ertesi sabah bir daha okula gidemeyeceğini söylediğinde, Rauf Yekta Bey yere yığılacak gibi olmuştur. Bu kadar etkilenmesini doğal görmekte ve etkilenmesinin sebeplerini maddeler halinde açıklamaktadır. Rauf Yekta Bey,

1. Sınıfının birincisidir ve hocaları tarafından çok sevilmektedir;
2. Arkadaşları arasında sevilen bir çocuktur;
3. Bir sınav sonucunda ödül olarak kazandığı ancak evinde çıkan yangında yok olan saatin verdiği azimle yeniden bir sınavda ödül kazanmayı istemektedir;
4. “Sultan efendimizin hazretlerinin” iltifatını kazanmak “arzusuna tamamen mağlup” hissetmektedir;
5. İlahicibaşı olduğundan dolayı doğal olarak duyduğu şevk ile arkadaşlarına “kumanda etmeyi” sevmektedir.

Böylesine sevdiği okuluna bir daha gidemeyeceğini öğrenen Rauf Yekta Bey, o anki hissiyatını “(...) değil titremek, başımı yerden yere vursam izâle-i ye’s edemeyecek [üzüntümü gideremeyecek] idim” sözleriyle ifade etmektedir.



Hicri 1295 yılının Cemaziyülevvel ayında [3 Mayıs – 1 Haziran 1878] Büyükdere Ermeni Mektebi'ne kaydedirilen Rauf Yekta Bey, Fransızca ve Ermenice öğrenmeye başlamıştı. Yukarıda da değinildiği üzere Rauf Yekta Bey Ermeniceye karşı büyük bir ilgi duyuyordu. Hem ders çalışmak konusunda yaratılışı gereği gayretli olduğundan, hem Ermeni çocuklarına karşı başarısız olmayı kendisine yediremediğinden, hem de okul müdürünün teveccühünü kazanmak istediğinden dolayı Rauf Yekta Bey, Ermenice derslerine çok çalışarak neticede “baryo” adı verilen bir nevi takdir belgesini kazanmıştır. Bu başarısının karşısında Ermeni arkadaşlarının gösterdiği kıskançlıktan dolayı da ayrıca sevinç duyduğunu da özellikle kaydetmektedir.

Ahmed Arif Bey ise, oğlunun başarısı karşısında göz yaşlarını tutamamış ve yaşının ilerlediği bir dönemde dünyaya gelen Rauf Yekta Bey'e, kendisiyle yeterince ilgilenemediğini, şimdi o ne isterse yapacağını söylemiştir. Buna karşılık, Rauf Yekta Bey'in, toplamı 27 adedi bulan kitaplarının ciltlettirilmesini istemesi dikkat çekmektedir. O tarihte yedi yaşında olan Rauf Yekta Bey'in aklına, babasının “ne istersen onu söyle” demesine karşılık kitap ciltlettirmek gelmesi, ileriki yıllarda yapacağı çalışmaların bir habercisi gibidir. Bu istek üzerine Ahmed Arif Bey hemen ertesi gün kitapları ciltlettirmeye götürmüş ve bir hafta sonra bütün kitaplar “yaldızlı, cicili bicili yapılmış” şekilde gelmiştir.

### Değerlendirme

Rauf Yekta Bey'in çocukluk hatıraları, hayat hikâyesinde yer almayan bazı unsurları ortaya çıkarmaktadır. Her şeyden önce, resmî sicil belgesinde dahi bulunmayan Büyükdere Ermeni Mektebi ve Ermenice bilgisi hususları, Rauf Yekta Bey'in biyografisi için oldukça önemlidir. Diğer yandan okuduğu ilkokullara ilişkin olarak ortaya çıkan yeni bilgiler, sicil belgesindeki “Mekâtib-i ibtidâiyede mukaddemât-ı ulûmu (...) tahsil ve ikmal ederek” [ilkokullarda ilimlerin başlangıcını (...) okuyup bitirerek] ifadesine açıklık kazandırmaktadır. Bu ibarede, o dönem “ibtidâî mektebi” veya “mekteb-i ibtidâiyeye” şeklinde anılan “ilkokul” kelimesi için tekil olan “mekteb” yerine çoğul olan “mekâtib” kelimesinin kullanıldığı görülmekte, Rauf Yekta Bey'in birden fazla ilkokulda okuduğu da bu suretle sicilinde belirtilmiş olmaktadır.

Rauf Yekta Bey'in biyografisinden bahseden birçok yayında övülen Fransızca bilgisi,<sup>14</sup> dört yıllık yabancı dil eğitimi veren Lisan Mektebi'nde gördüğü tahsile dayandırılmaktadır (Nevâî, 13 Şubat 1918:1; Şapolyo, 1965:334; Bardakçı, 1986:8). Sicil belgesindeki kayıtlar da uyuşan bu bilginin doğruluğundan şüphe olmasa da Rauf Yekta Bey'in Fransızca bilgisinin çocukluğunda atılmış temellere dayandığı, hatıralarından anlaşılmaktadır.<sup>15</sup>

Söz konusu hatıralarda dikkat çeken unsurlardan biri, Rauf Yekta Bey'in müziğe olan ilgisini gösteren detaylardır. Rauf Yekta Bey'in müzik eğitiminin ilk dönemine dair literatürde bilinenler, hicri 1303 [10 Ekim 1885 – 29 Eylül 1886] yılında, diğer bir deyişle 15 yaşındayken Zekâî Dede ile tanışılarak meşke başlamasıyla sınırlıdır (Yekta, 1318:30-31; Erguner, 2003:23). Bu tarihten önceki müzik zevki ve bilgisi hakkında Rauf Yekta Bey, şarkı türündeki eserlere önem vermediğini, yüksek müzik eserlerinden ise “yalan yanlış” bir-iki murabba bildiğini söylemekle

<sup>14</sup> Bu övgülerin kökeni, Rauf Yekta Bey'in Fransızca makaleler gönderdiği *La Revue Musicale*'in bir yorumuna dayanmaktadır (bkz. Nevâî, 13 Şubat 1918:1-2; Erguner, 2003:17).

<sup>15</sup> Rauf Yekta Bey'in biyografilerinde Lisan Mektebi'nden mezun olduğu tarih belirtilmeyerek, 1884 yılında Mahmudiyye Rüşdiyyesi'ni bitirdikten hemen sonra Lisan Mektebi'ne girdiği izlenimini uyandıran bir kronolojik akış sunulmaktadır. Rauf Yekta Bey'in yakın zamanlarda yayınlanan “Lisan Mektebi Şehadetnamesi” bu konuya ışık tutacak mahiyettedir (Doğrusöz, 2018:157). Şehadetnameye göre Rauf Yekta Bey, 9 Ağustos 1899 tarihinde bir komisyon huzurunda Fransızca “sarf ve nahiv, usûl-i inşâ ve kitâbet, tarih-i umumi, coğrafya-yı umumi, usûl-i kitâbet-i siyâsetiyye, tercüme (Türkçeden Fransızcaya, Fransızcadan Türkçeye)” derslerinden sınava girerek başarılı olmuştur. Rauf Yekta Bey'in mezuniyet derecesi, Nevâî'nin (13 Şubat 1918:1) belirttiği şekilde “aliyyülâla” olmayıp “âlâ”dır.

yetinmektedir (Yekta, 1318:31). Bu bilgiler, sanat değeri yüksek eserlere ilgi duyan, fakat çevresinde bu tarz eserlerin icra edildiğine pek de şahit olamayan müzik meraklısı bir genç profilini canlandırmaktadır.

Rauf Yekta Bey'in çocukluk hatıraları ise bu konuda farklı pencereler açmaktadır. Her şeyden önce Rauf Yekta Bey, 6-7 yaşlarındaki sesini "güzel, tiz, muhrik [yakıcı]" olarak betimlemektedir. Diğer taraftan, Simkeşhane Mektebi'nde ilahicibaşı olması, Rauf Yekta Bey'in müziğe olan yeteneğinin öğretmenleri tarafından da fark edildiği anlamına gelmektedir.

Büyükdere'de de Rauf Yekta Bey'in müzik kabiliyeti ön plandadır. Ermeni okul arkadaşlarının aileleri, iyi Ermenice bilen bu güzel sesli çocuğu bazı akşamlar yemeğe davet etmektedir. Diğer taraftan kendi yaşadığı semt olan Sarıyer'de de sesinin güzelliği ile tanınmaktadır.

Rauf Yekta Bey, bu döneme ait repertuarına dair bilgi vermemektedir. Simkeşhane Mektebi'nde ilahicibaşı olmasından dolayı bazı ilahileri bildiği kolaylıkla tahmin edilebilir. Diğer taraftan Rauf Yekta Bey, Büyükdere ve Sarıyer'de, babasının meşk ettiği ve "bazı şeyler" diye yüzeysel olarak andığı eserleri seslendirdiğini belirtmektedir. Buradan, Ahmed Arif Bey'in de müzikle bir dereceye kadar dahi olsa ilgilendiği ve oğlunun müzik yeteneğine karşı duyarsız kalmadığı anlaşılmaktadır.

Söz konusu çocukluk hatıraları, elde altı sayfası kalmış olmakla birlikte, Rauf Yekta Bey'in hayat hikâyesi bakımından birinci ağızdan aktarılan otobiyografik bir kaynak niteliği taşımaktadır. Türk müzikolojisinin kurucusu olarak kabul edilen Rauf Yekta Bey'in bilinmeyen yönlerini aydınlatan bu hatıra metni sayesinde, kendisinin hayatını ve çalışmalarının arka planını değerlendirmek için önemli veriler ortaya konulmuş olmaktadır.

#### Referanslar

- Bardakçı, Murad. 1986. "Rauf Yekta Bey'in Hayatı ve Eserleri." Rauf Yekta Bey, *Türk Musikisi*. s. 8-16. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- DİA. 2009. "Simkeşhâne." *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 37. s. 211-213. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Doğrusöz, Nilgün. Ed. 2018. *Rauf Yekta Bey'in Musikî Antikaları*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Erguner, Süleyman. 2003. *Rauf Yektâ Bey: Neyzen-Müzikolog-Bestekâr*. İstanbul: Kitabevi.
- Musiki Mecmuası*. 1971 Ocak. "Arşiv Vesikaları." S. 266, s. 9-10.
- Nevâî. 13 Şubat 1918. "Üstâd-ı mûsikî Rauf Yekta Bey hakkında." *Âtî*. s. 1-2.
- Şapolyo, Enver Behnan. 1965 Ocak. "Rauf Yektâ." *Musiki Mecmuası*. S. 203, s. 334, 350.
- Yekta, Rauf. 1318. *Esâtîz-i Elhân: Hâce Zekâî Dede Efendi*. İstanbul: Mahmud Bey Matbaası.
- Yektay, Cem. 2018. "Küçük Torun Cem Yektay'ın Ön Sözü." Nilgün Doğrusöz, ed., *Rauf Yekta Bey'in Musikî Antikaları*. s. V-VIII. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

#### Arşiv Belgeleri

- Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi, Bâb-ı Âlî Evrak Odası, 4395-329569-2.
- Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi, Dahiliye, Sicill-i Ahval Defterleri, nr. 46, s. 285.
- Rauf Yekta Bey Arşivi, A-214 (Rauf Yekta Bey'in vârislerinde bulunan özel koleksiyonu).

**Çevrimiçi Kaynaklar**

- URL-1: “Büyükdere Ermeni Mezarlığı.” Türkiye Ermenileri Patrikliği.  
<<http://www.turkiyeermenileripatrikligi.org/site/buyukdere-ermeni-mezarligi-mezarliklar/>> (02.05.2021).
- URL-2: Yektay, Yavuz ve Yektay, Cem. *Rauf Yekta Koleksiyonu (Ön Tasnif)*. <<http://otmag.itu.edu.tr/projeler/rauf-yekta/ontasnif>> (02.05.2021).

## EKLER

Ek-1: Rauf Yekta Bey'in Çocukluk Hatıraları<sup>16</sup>

## [Sayfa 8]

el-hâletü hâzihi bazıları nezd-i hakîrânemde<sup>17</sup> mevcuttur.

O zamanlar mektebimce ülfet olunup aradan on dört on beş sene mürûrundan sonra tesadûf edilerek yeniden ferş-i bisât-ı muhâdenet ve tahkîm-i bünyân-ı müsâdefet kılınan ihvân şunlardır.

Numune-i Terakki muallimlerinden Hafız Cemal Efendi

Üçüncü Daire<sup>18</sup> ketebesinden Galib Efendi

Mekteb-i Mülkiyye mezunlarından Ali Efendi

Tarîk-i aliyeden Tahsin Efendi

Bahriyye zabitlerinden Baki Efendi

...<sup>19</sup> ketebesinden Udi Asaf Efendi

1294

İşbu tarihte bâlâda zikri sebkât hanemiz maa-müştemilât muhterik olduğundan yine Aksaray'da olup 1293'te zamîmeten emlak edilen köşke ilticaya mecbur olduk. Pederin arzusu vechiyle sâl-i mersûm zilhiccesinde me'vâ-yı kadîmimiz olan Sarıyer'e nakl eyledik. Müfîz-i azîzim olan mekteb-i mezkûra devam ediyor idi isem de her gün Aksaray gibi bir mahalden Boğaziçi'nin müntehâsı olan mahalle gidebilmek için pek büyük müşkülâta uğruyor idim.

## [Sayfa 9]

Bir gün son derste muallimimiz bahsi uzattığı cihetle her zamanki vakitten yarım saat kadar gecikmiştik. Muallimimizin anber-veş beyânı ve dersimiz olan Fârisî'nin mebhas-i îñ ü ânı mahall-i ikametimi zihnîmden külliyyen ref ettiğinden dünya ve mâfihâmı unutup zânû-zede-i rahle-i ders olduğum ve hâcenin takrîr-i şekerşikenini istimâa pür-heves bulunduğum cihetle bevvâbın kapıdan girip vakit geçmiş olması münasebetiyle derse artık hitâm vermesini hâceye ihtar ettiği vakit peder ve ev hatırıma geldi.

Hemândem saate müracaat ettim. Vaktin on buçuk raddelerinde olduğunu anladığım zaman akşam için pederin ne derecelerde merak edeceğini ve haber-i sıhhatimin istilâmı için önüne gelen yere saldırap gideceğini düşündükçe vücudum bilâ-ihhtiyar bir kere titredi. Mektepten çıkıp son vapuru da kaçırmamak için hemen bir arabaya binerek Köprü'ye vâsıl oldum.

Vapur da son düdüğünü çalıyor idi. Mesarburnu İskelesi'ne vusûlümde pederimi<sup>20</sup> hizmetçi ile beraber bana muntazır buldum. Hemen birbirimize sarıldık. Güya gurbetten geliyor imişim gibi cümlemiz ağlamaya başladık.

<sup>16</sup> Rauf Yekta Bey Arşivi, A-214.

<sup>17</sup> Rauf Yekta Bey daha sonra bu kısmı değiştirerek "nezd-i hakîrânemde" ibaresini "nezdimde" şekline getirmiştir.

<sup>18</sup> "Üçüncü Daire" ibaresi Rauf Yekta Bey tarafından sonradan ilave edilmiştir.

<sup>19</sup> Bu kısım metnin orijinalinde de boş bırakılmıştır.

<sup>20</sup> Rauf Yekta Bey burada önce "peder ve validemi" yazmışsa da sonra "ve valide" kısmını karalamıştır. Rauf Yekta Bey 3-4 yaşındayken, bir kaza sonucunda annesini kaybetmiştir (Bardakçı, 1986:8). Buradaki hatıralar da annesinin sağ olmadığı döneme denk gelmektedir.

Bade'l-istirâhe sabahleyin mektebe gitmek üzere hazırlandığım zaman peder çağırıp artık mektebe gidemeyeceğimi ve akşamki hal üzerine beni mektebe göndermeyeceğine dair yemin ettiğini beyan eyledi.

### [Sayfa 10]

Bu söz üzerine asabım gevşeyip düşmek derecelerine geldim ki bu benim için pek tabii idi. Çünkü, bir defa sınıfımın birincisi olup hâcelerim evlatları gibi severler idi. Sâniyen çocuklukla beraber arkadaşlarımın teveccüh ve muhabbetlerine mazhar idim. Sâlisen imtihanında mükâfâten almış olup esnâ-yı harîkte muhterik olan saat bana en büyük bir burhân-ı şeref olduğundan imtihanında yine mükâfâta nâil olmak ümidi şevk-bahş-i efkâr olmuş idi. Râbien senevî almakta olduğumuz iki yüz kuruşla beraber sultan efendimiz hazretlerinin nâil-i iltifatı olmak arzusuna tamamen mağlup idim. Hâmisen ilahici başı olduğumdan eâliye mahsus mektep cemiyetleri için sokakta ve mektepte arkadaşlara bir şevk-i tabii ile kumanda etmeyi pek severdim. Pederimin “Artık mektebe gitmeyeceksin” sözü üzerine işte bunların cümlesinden mahrum olacağım için değil titremek başımı yerden yere vursam izâle-i ye’s<sup>21</sup> edemeyecek idim.

Badehu peder mektepsizlikten meyus olmamaklığımı ve yakında diğer bir mektebe beni kaydettirip şevk-i efkârımı günlümce tezyîd edeceğini vaat edip aradan biraz zaman mürurundan sonra hem Fransızca tahsil etmek hem de

### [Sayfa 11]

bu sayede Ermeniceyi öğrenmek üzere Büyükdere’de vâki Ermeni Mektebi’ne beni kaydettirdi.

1295

Doksan beş senesi cemaziyülevvelinde Büyükdere Ermeni Mektebi müdür ve muallimi Sahak Hancıyan Efendi’nin dest-i terbiyetine(!) tevdî olundum.

Mezkûr mektepte benimle beraber Hamamcı Kadri Bey demekle maruf zatın mahdumu Abidin Efendi ve pederini tahattur edemediğim Nesib Bey ve Cerrah Rıza Efendi zade Sacid<sup>22</sup> Efendi var idi.

Fransızca tederrüsüne başladık. Ermeni lisanına nispetle Fransızca biraz güççe olduğundan Ermeniceye daha ziyade meyl etmeye başladım. Çünkü mektepteki diğer arkadaşlarımın hemen cümlesi Ermeni olduğundan tatil zamanlarında tabii Ermenice konuşulacak ve bir de çocukluk evânında bulunduğumdan onların söylediğini mutlaka anlamak icap edecekti.

İşte bunun için hemen altı ay zarfında Ermeniceyi Ermeniler kadar söylemeye başladım. Fransızca Ermeniceye tabii nispet kabul edemeyeceğinden ona da bîgâne olarak fakat çalışıyor ve aferinlere nâil oluyor idim.

### [Sayfa 12]

Derse çalışmak hususunda bi’l-hilkat gayretle me’lûf olduğumdan ve Ermeni çocuklarına karşı izhâr-ı acz etmek nefsimde pek ağır geleceğini mülâhaza ettiğimden, hususiyle müdür-i mektebin teveccühünü celbetmek hakkımda ziyadesiyle hayırlı olacağını hesap eylediğimden Ermeni[ce] derse çok çalışmaklığım sayesinde imtihan-ı hususîde birinci “baryo”ya<sup>23</sup> nâil oldum.

<sup>21</sup> Rauf Yekta Bey “izâle-i ye’s” ibaresinin yerine önce “teskîn-i hiddet” yazmış, ardından bunu “teskîn-i ye’s” şekline çevirmişse de son olarak “izâle-i ye’s” sözünde karar kılmıştır.

<sup>22</sup> Metnin orijinalinde bu ismin yeri boş bırakılarak noktalar konulmuş iken sonra yine Rauf Yekta Bey’in yazısıyla fakat farklı bir kalemle “Sacid” ismi yazılmıştır.

<sup>23</sup> Rauf Yekta Bey’in dipnotu: “Baryo Türkçe ‘zıkr-i cemil’ demektir.”

Vay... Bunun üzerine bizdeki sevinç!... Aman Yarabbi, kabıma sığamıyor idim. Hele Ermeni arkadaşlarımın yiyecek gibi nazar-ı hasetle gözlerini üzerime dikmeleri beni fevkalhadd mesrû ediyor idi.

Gelelim pedere: Eve baryoyu getirdiğim zaman sevincinden hüngür hüngür ağlıyor ve bana karşı: “Oğlum! Sen benim âhir zamanıma yetiştin. Sana hiçbir mükâfât edemedim. Söyle! Çocukluğunla beraber ne istersen onu söyle! İfa edeyim” diyerek muttasıl söyleniyor idi. Pederimin bu kelamına mukabil ben de mecmûu yirmi yedi kıtadan ibaret olan kitaplarımın teclîd edilmesini rica ettim. Ertesi günü peder kitapları İstanbul'a götürdü. Haftasında cümlesi yaldızlı, cicili bicili yapılmış olarak geldi.

### [Sayfa 13]

Bu lisana gittikçe şevkim tezâyüd ediyordu. Çünkü Büyükdere'de kilise ağaları<sup>24</sup> vasıtasıyla Ermenilerin adeta cümlesi beni tanıyıp ismimden evvel “Ahi diğâ ağvor Hayeren kide”<sup>25</sup> cümlesiyle yoldan geçerken gıyabımdan birbirlerine takdim ederler imiş. Bunların bazıları da sımâh-ı memnuniyetime akseder idi. Bazı akşamlar pederimin inzimâm-ı rey ü müsaadesiyle arkadaşlarımın bi'd-davet evlerine gider ve mazhar-ı tahsîn olarak bade'l-muhabbe avdet eder idim.

Familyalar tarafından tahsîn olmaklığıma sebep gerçi Ermeniceyi güzel telaffuz etmekliğim idi ise de akşamları taama davet olunup iştîyâk ile beklenmeme bâis olan şey dahi sesimin güzel, tiz, muhrik olması idi.

Çocukluk âlemi bu! Gerçi sesimi bir üstad hanende kadar hüsn-i istimâl edemez isem de pederimin bazı şeyler meşk etmesinden dolayı muazzeb etmeden dinletir idim. İşte o zamanlar Büyükdere eâlisi ve esnafı nezdinde şöhetim Ermenice bilmekliğimden ve Sarıyer ahalişi indindeki mergubiyetim dahi güzel sesimden hâsıl olmuştu. Yani civar memlekete bir gulgule-i nev salmış idim.

## Ek-2: Muhtesip Karagöz Mahallesi'ndeki Evi 21 Ocak 1916 Tarihinde Yanan Rauf Yekta Bey'in Verdiği Dilekçe<sup>26</sup>

Bihî

Mâh-i hâlin sekizinci Cuma gecesi Şehzadebaşı'nda Muhtesib Karagöz Mahallesi'nde vukua gelen harîkte sigortasız bulunan hâne-i âcizî bir hayli eşyâ-yı zâtîyyemle beraber kâmilan muhterik olarak mutazarrır olduğumdan tehvîn-i ihtiyaca medâr olmak üzere mütedâhil maaşlarımın iki maaşın itâsı hususunun Maliye Nezâreti vekâlet-i celîlesine işâr buyurulmasını istirham ederim. Emr ü ferman hazret-i veliyyü'l-emrindir. Fî 11 Kânûn-ı sâni sene 331

Dîvân-ı Hümâyûn Beylikçiliği Muavini

ve İrâde Encümeni Reisi

Bende

Rauf Yekta [imza]

<sup>24</sup> Rauf Yekta Bey'in dipnotu: “Bu lakap Büyükdere Ermeni kilisesine şehri muayyen bir vergi veren eâfiye mahsustur.”

<sup>25</sup> Rauf Yekta Bey, düştüğü dipnotla bu cümleyi “Bu çocuk güzel Ermenice biliyor” şeklinde tercüme etmiştir.

<sup>26</sup> Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi, Bâb-ı Âli Evrak Odası, 4395-329569-2. Belgenin tıpkıbasımı için Şekil-2'ye bakınız.

# TÜRK MÜZİĞİNDE AKADEMİK BİR KADIN MÜZİK TOPLULUĞU: ÂVÂZE<sup>1</sup>

Şerife GÜVENÇOĞLU<sup>2</sup>

## Abstract

First examples of women's music in the Ottoman Empire can be found in the Harem sections of palaces and mansions. The wives of the sultans, sisters, concubines, women masters, who took lessons from Enderun's teachers, received a very serious musical education as well as other trainings. Although their names are not known as much as men, they have represented a wide range of musical art from past to present. Although there are some descriptive documents about women and their music until the 14th century. The relationship between women and music in the 14th century and after is clearly seen in miniatures. 17th century when we look at their miniatures, we see women playing instruments such as qanun and tanbur. Women are depicted in miniatures, but their names are unknown from the conservative view of society. Turkish music women's ensembles, which constitute our subject, also performed musical activities in indoor places such as harem and mansion and outdoor entertainment venues in the Ottoman Empire. The tradition of music that women from the Ottoman to the Republic collectively made continues these days. Founded in 2005 by the faculty members, graduates and students of the Istanbul Technical University Turkish Music State Conservatory with their own free will and an academic point of view, all members of the Âvâze Turkish Music Women's Ensemble have undergone a strict musical education like the instrumentalists of the Ottoman palace. Women in Harem-i Hümâyün, which has a special place for musicians, singers, female instruments groups, composers, came together to emphasize the importance of Turkish music and to reflect the common sense and understanding of art they acquired on their music. From this point of view, our study presents an evaluation of the work of the Turkish Music Women's Ensemble "Âvâze", which has left behind its 16th year as an academic women's music ensemble in the 21st century Turkey and continues its struggle to survive under all conditions. Thus, the main purpose of the research is to evaluate the representation of the Turkish Music Women's Ensemble, one of the rare representatives of women's movements in music, which became visible with the social change that emerged with modernization and urbanization, in terms of the history of Turkish music.

**Keywords:** Woman, Music Ensemble, Âvâze

## Giriş

Dünyada ve ülkemizde kadınlar her alanda olduğu gibi müzik alanında da var olmasına rağmen, erkek egemen bakışın etkisiyle kadının adının neredeyse yok sayılarak azımsandığı yadsınamaz bir gerçektir. Kadınların müzik alanında yeri var gibi görünse de tarih yazımı onlardan söz etmemektedir. Müzik tarihimizde ise erkek besteci ve icracıların sayısı kadınlara göre oldukça fazladır. Az sayıda da olsa, tarihte Dilhayat Kalfa<sup>3</sup>, Leyla Saz gibi nitelikli kadın bestecilerimiz bulunmaktadır. Yakın tarihimizde de durum çok farklı değil. İcracı sayısı besteciden daha

<sup>1</sup> Bu makale, İTÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı Müzikoloji ve Müzik Teorisi Doktora Programı'nda yürütülen "Türk Müziğinde Kadın Toplulukları ve Bir Kadın Müziği Topluluğu Örneği: Âvâze" başlıklı tezden üretilmiştir.

<sup>2</sup> Dr. Öğr. Üyesi, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzik Teorisi Bölümü, guvencoglus@itu.edu.tr

ORCID: 0000-0003-4708-6326

Başvuru Tarihi: 09.05.2021 Kabul Tarihi: 16.09.2021

<sup>3</sup> Harun Korkmaz'a göre tarihi kaynaklarda "Dilhayat Kalfa" olarak bilinen bir kadın bestekar yok, sadece "Dilhayat" ismiyle bir bestekar kayıtlarda yer almaktadır. URL-10

fazla olmasına rağmen yeterli değildir. Tüm bu sınırlı kalan tarihine rağmen Türk musikisinde önemli bir yere sahip olan kadın musikişinaslarımız, geçmişten günümüze eğitmen, sazende, hanende, güfte şairi, koro şefi, musiki yazarlığı, bestekar gibi musiki sanatımızı geniş bir yelpaze içerisinde temsil etmişlerdir. Osmanlı yaşam biçiminden Cumhuriyet Türkiye'sine geldiğimizde ise batılı anlamda birçok reformla karşılaşılıyor ve kadınları toplumun her alanında görüyoruz. 2005 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı öğretim üyeleri, mezunları ve öğrencileri tarafından akademik ve bilimsel bakışla, özgür iradeyle kurulmuş bir kadın topluluğu olan Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu, Harem-i Hümayun'daki müzisyen kalfalardan hanendelere, kadın saz takımlarından bestecilere, kadın topluluklarından kadın fasıl heyetlerine kadar uzanan ve müzik tarihinde özel bir yere sahip olan kadının Türk Müziği'ndeki önemini vurgulamak amacıyla bir araya gelmiştir. Çalışmada önce kadın-müzik ve kadın müzik topluluklarının tarihsel süreçte bir okuması yapılmış, sonra 21. yüzyıl Türkiye'sinde akademik bir kadın müzik topluluğu olarak an itibarıyla 16. yılını geride bırakmış ve her koşulda ayakta kalma mücadelesini sürdüren Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu'nun 16 yıllık arşivi üzerinden müzikteki temsilinin değerlendirilmesi yapılmıştır.

### Kadın ve Müzik

İlgili literatür taramalarında kadınlar tarafından icra edilen müzik türlerinin geniş bir repertuvara sahip olduğu bilinmesine rağmen kadınların müzikal aktivitelerini açıklayan ve ortaya koyan çalışmaların eksikliği de bilinmektedir. Ayrıca etnomüzikoloji çalışmalarının ilk dönemlerinde özellikle Amerika'da kadınların öncüsü olduğu bilinen birçok müzikal yorum ve anlatımın çok az ilgi görmesinin sebebi, erkek egemenliğindeki alanın belirlediği yaklaşım ve metotlardır. Etnomüzikolojide kimlik ve cinsiyet üzerine yapılan çalışmaların, dünyada etkisini görünür biçimde hissettirdiği 1970'lerden sonraki feminist hareket ve antropolojideki gelişmelerden dolayı kimlik, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet çalışmaları hız kazanmış ve etnomüzikologlar, kimlik çalışmaları, cinsiyet çalışmaları, kadın çalışmaları ve kültürel çalışmalardan faydalanarak kadın ve erkek kimliklerinin kültürel ve müzikal olarak çeşitli şekillerde yapılandığını görmüşlerdir (Beşiroğlu, 2009:1).

Toplumsal cinsiyet çalışmaları teorileri kapsamındaki araştırmalar, özellikle 1960'lardan itibaren başta kadınlar olmak üzere kişilerin cinsiyet ayrımcılığı yapılmaksızın toplumda yer alabilmesi için verilen mücadelelerin yansıması olarak düşünülebilir. 1970'li yıllarda 'feminist' hareket ve kadın erkek eşitliği (gender) üzerinden yürütülen çalışmalara 1990'lı yıllarda queer hakları savunusunun dahil edilmesi ile alana yeni bir perspektif gelmiştir. Bu tartışmaların esasında yatan, farklı ırk, sınıf, din, kültür, cinsellik ve milletten gelen daha ziyade kadınların ve eşcinsellerin üzerinde kurulmuş olan baskının, çeşitli formlarda ortaya çıkışlarını ve nedenlerini gösteren bir çalışma alanı olmasıdır (Çak, 2017:177).

Kadınlar toplumsal ve kamusal alanda erkeklerle birlikte görece varlıklarını sürdürmekte fakat meslek yaşamlarında erkek rakipleriyle yarışmalarının yanı sıra kadınlık rollerini de aksatmamaya çalışmaktadırlar. Bu durum, sadece Türkiye'de değil dünyanın her yerinde az veya çok görünür biçimde yaşanmaya devam etmektedir. Kadınlar öncelikle evde eş ve annedir. Kadınlık rollerimizi yerine getirmeyi, neredeyse genlerimizle taşıdığımızı zannettiğimiz veya günün moda tabiriyle "kadınlık kaderimizdir" kabullenişiyse ciddi gelgitler de yaşasak, çalışan kadın olmak, evli kadın olmak, evli ve çocuklu kadın olmak, bekar kadın olmak, bekar ve çocuklu kadın olmak hangi sosyal konumda olursa olsun her kadının neredeyse doğumundan ölümüne kadar yaşamının bir veya birkaç kesitinde kendisinden istenen kadınlık rolleri ile yapmak istediği iş veya işler esnasında mutlaka ya bir engel ya da çok zorlandığı süreçler olarak karşısına çıkmıştır. Gene "çocuk da yaparım kariyer de", bilindik kadının kendini sözde öven, kendine önem atfeden cümlesinde bile çok yakın çevremizde gördüğümüz kadınların kariyer yaparken ne kadar zorlandıkları ve ne kadar çok kendi önceliklerinden fedakârlık yaptıkları canlı şahitliklerimiz,



yaşadıklarımız arasındadır. Örnek vermek gerekirse, müzik tarihinde de erkek egemenliği, kadın yeteneklerin ortaya çıkmasını engelleyerek tarihin karanlıklarında kalmasına neden oldu. Kocalarının gölgesinde kalmış daha doğrusu kalmayı tercih etmiş ünlü müzisyen kadınlardan Alma Mahler (1879-1964), Clara Schuman (1819- 1896) toplumsal cinsiyet eşitsizliğine çok açık biçimde maruz kalmışlardır. Kardeşi Felix Mendelson'a yeteneğini geliştirme fırsatı verilmiş olan Fanny Mendelson'un (1805-1847) durumu da babasının kendisine yazdığı mektup ile gerçeği açıkça ortaya koymaktadır:

"Müzik çalışmaların konusunda bana yazdıkların, kardeşin Felix'in çalışmaları hakkında düşündüklerin...bunların hepsi güzel şeyler. Müzik kardeşin için belki bir meslek olacak, fakat senin için bir süsten öteye gidemeyecek. Bu anlayışla hareket et. Kadınlara sadece kadınsı bir tavır yakıştır"<sup>4</sup>. Felix, yeteneğini geliştirme fırsatına sahipken, kendisinden dört yaş daha büyük olan Fanny'nin yaklaşık 450 bestesi, zamanında gün ışığına çıkma imkanına kavuşamadı. Wolfgang Amadeus Mozart'ın kardeşi Nannerl Mozart da benzer şekilde bir muameleye maruz kalmıştır. Birçok kaynaktan da belirtildiği gibi, "18. ve 19. yüzyıllarda kadınlar için müziğe kabiliyetli olmak, olsa olsa hoş bir meziyetti. Ama bu meziyetin bir mesleğe, bir kariyere dönüşmesi asla tasavvur edilemezdi"<sup>5</sup>.

Yaşadığı dönemde toplumsal cinsiyet eşitsizliğinden oldukça fazla etkilenmiş bir başka kadın örneğini de Türkiye'den vermek gerekirse; Ağabeyi Muhlis Sabahattin Ezgi'nin gölgesinde kalmış bir Neveser Kökdeş<sup>6</sup> (1904-1964) var. Ağabeyinin eserlerini notaya almak, müzikallerin turnelerinde her zaman yakınında bulunup destek olmak gibi işlerin yanı sıra, küçük yaşlardan itibaren beste yapan ve müzik kabiliyeti keşfedilmiş olan Neveser Kökdeş, ancak ağabeyinin ölümünden sonra bestelerini ortaya çıkartmıştır. Sonrasında ise yine erkeklerin hâkim olduğu müzik camiasında var olabilmek için mücadele vermiş hatta besteleri farklı bulunup eleştirilmiş "Neveser Musikisi" olarak adlandırılmış ve aktif olarak yer almak istediği müzik camiasından ciddi biçimde dışlanmış. Neveser Kökdeş mutsuzluklarla dolu hayat hikayesiyle birlikte son yüzyılın en üretken kadın bestekarlarımızdandır.

Kökni çok eskilere dayanan feminist söylemin 1960'larda varlık kazanması, kadınların neden bilimde, sanatta ve müzikte adlarının duyulmadığı veya tarih sahnesinde yer almadığı sorusunu gündeme getirmiştir. Bu gibi tartışmalardan sonra 1970'li yıllardan itibaren dünyada ve Türkiye'de toplumsal cinsiyet çalışmaları hem teorik hem uygulamalı biçimde çalışılır olmuş ve akademik çevrelerde de araştırma alanı yaratmıştır. Müzik alanında yazılan doktora, sanatta yeterlik ve yüksek lisans olmak üzere 1970'ten itibaren YÖK tez veri tabanında işlenmiş çok sayıda tezin yanı sıra artık müzik ve toplumsal cinsiyet ile ilgili akademik çalışmalar da YÖK tez veri tabanında kataloglanmaya başlanmıştır. Hatta kadın ve müzik konulu akademik çalışmalara son yıllarda fazlasıyla yer verilmektedir. Burcu Yıldız'ın bir makalesindeki istatistikî verilerde;

"YÖK Tez Veritabanı'nda, 1970'li yıllardan itibaren yazılan tezlerin kataloglandığı görülmüştür. Müzik alanında 340 adet doktora tezi, 192 adet sanatta yeterlik tezi, 2145 adet yüksek lisans, ve toplamda 2779 tez YÖK tarafından kaydedilmiştir. Müzik ve toplumsal cinsiyet alanındaki tezler ise doktora 7, yüksek lisans 14 olmak üzere toplamda 21 adettir. Tezlerin 1992-2012 yılları arasında yazıldığı görülmür. ULAKBİM Sosyal Bilimler Veritabanında yapılan tarama sonucunda 2008-2012 yılları arasında toplamda 8 makale tespit edilmiştir. Başta belirtildiği üzere, bu makalede Türkiye'de müzikoloji ve

<sup>4</sup> URL-8

<sup>5</sup> a.g.e

<sup>6</sup> Şerife Güvençoğlu'nun Neveser Kökdeş ile ilgili biyografik makalesi İTÜ TMDK yayınlarından 2009 Kadınlar Günü nedeniyle yapılan "Kadınlardan Kadınca Konser" kitapçığında ve Dr. Ayhan Sarı'nın yönettiği Türk Müziği Düşünce ve Araştırma Yazıları adlı online dergide yayınlanmıştır. URL-9

etnomüzikoloji disiplinleri ekseninde çalışılmış olan kadın araştırmaları ve toplumsal cinsiyeti analitik bir kategori olarak araştırma konusunun merkezine alan çalışmalar ele alınmaktadır.” (Yıldız, 2013: 31)

2012'den bu yana ise kadın ve müzik, müzik ve toplumsal cinsiyet konuları özelindeki çalışmalarda artış görülmektedir. Gerek sempozyumlar gerek makaleler gerekse tezlerde sıkça çalışma konuları olarak tercih edilmektedir. Müzikoloji ve etnomüzikoloji araştırmalarında önemli çalışmalar yapılmaktadır. Ancak son yirmi yıldır toplumsal cinsiyet bağlamında yapılan çalışmalar antropoloji, sosyoloji, edebiyat, siyaset bilimi, tarih, felsefe, psikoloji gibi disiplinleri ile birlikte yol almaktadır. Çok farklı disiplinlerde yapılan araştırmalarla birlikte müziksel performanslarda da bölgeye, yöreye, inanca veya yaşayış biçimlerine göre toplumsal cinsiyet algısını anlamak gerekir. Çalgı seçimleri, eserlerdeki söz unsurları, çalgılara yüklenen eril-dişil anlamların yanı sıra performansın pratiğindeki terminoloji de toplumsal cinsiyet okumalarına ışık tutar. Çalgıların kadın veya erkek çalgısı olup olmadığı müziğin kadınsı ya da erkeksi olup olmadığı sorgulamaları ile müziksel algının şekil almasında eril-dişil mücadelesi gibi makamların, tonların, çalgıların cinsiyeti de bir nevi savaştır (Varlı Doğuş, 2017:104).

Kadın sanatçılar diğer kadınlar gibi ya iktidar ya da içinde buldukları ortamda ikincilleştirmeler/ötekileştirmeler gibi çeşitli sınırlamalara maruz kalmaktadırlar. Âvâze'nin bir resmi kurum konser salonundaki prova esnasında salon idarecilerinin dans performansının kaldırılması ya da dansçının eteği fazla açılmadan daha “tertipli” bir şekilde performansını göstermesi isteği, bir başka konser projesi teklinde de topluluk ismini değiştirmemiz ve yeni bir isimle teklifi yenilememiz gibi hep moral bozucu ve caydırıcı uygulamalarla karşı karşıya geldiği durumlar sıklıkla yaşanmıştır. Fakat Berktaş'ın sanatçı kadınlar ile ilgili şu cümleleri bizler için itici güç olmaktadır.

“Bütün bu engellere karşın yaratan ve üreten kadın sanatçıların sayısı her geçen gün artıyor. Çünkü günümüzde, kadınların eşitlik ve özerk birey olma; simgelenen değil, simgeleyen birey olma mücadelesi önemli aşamalar kaydetmiş durumda bu sayede hem tarihte var olup da eril yazımının sistematik olarak dışarıda bıraktığı kadınların seslerini daha fazla duyma imkanına kavuştuk, hem de sanatın her alanında kadınların varlığı giderek arttı.” (Kadın ve Müzik, Berktaş, 2017:16-17)

### Osmanlı'da Kadın ve Müzik

Tarih boyunca dünyada ve bu coğrafyada kadının çocuğuna ninni söylemesi, tarlada, bağda, bahçede toprakla uğraşırken, ekin biçerken türkü çığırması ya da düğünlerde, kına eğlencelerinde şarkılar söylemesi veya cenaze törenlerinde ağıtlar yakması hayatının içinden ve yaşamının bir parçası olmuştur. Ülkeden ülkeye yöreden yöreye değişiklik gösteren aynı zamanda da folklorik özellik taşıyan bu aktiviteler sosyolojik boyutuyla da araştırma ve inceleme konusu olarak ele alınmıştır. İsmail Görkem “Türk Edebiyatında Ağıtlar, Çukurova Ağıtları” adlı kitabında eski Yunanlılardan kalma cenaze törenlerinde toplu halde ağıt söyleyen kadınların olduğunu ve bu kadınlara “korainai” adı verildiğinden bahsetmektedir (Görkem, 2001: 12). Musevilikte de müzik ve din iç içe olup kadınlar da dini korolar içinde yer alıyordu. Bu korolarda kadın çalgıcılara yer veriliyor ve değişimli korolarda solistlerden birisi kadın sanatçıdan oluşuyordu (Selanik, 1996: 36). Osmanlı'da da sarayların, konakların harem dairelerinde veya mesire yerlerindeki mekanlarda kadınların şarkı söylemek ve dans etmek için bir araya gelip, eğlenceler düzenleyerek, ister tek başına isterse toplu halde müzikli eğlenceler yapması da yüzyıllar öncesinden tanıklıkları olan eylemlerdir (Çolakoğlu 2010: 187). Osmanlı'daki müzisyen kadınların çoğunun ciddi müzik eğitimi aldıklarını biliyoruz. Özellikle III. Selim döneminde musiki fasılları oldukça rağbet görmüş ve bu eğitilmiş kadınların içinde olduğu “Harem Müsikisi ve Raks Heyeti” oluşturulmuştur (Bor, 2019: 62).

Saray içinden ve saray dışından gelen, çoğunlukla Enderunlu hocalardan ders alan sultan eşleri, kardeşleri, cariyeler, kalfalar, halayıklar başka eğitimlerin yanı sıra müzik eğitimi de almışlardır. Ünlü şair, yazar ve bestekar Leyla Saz Osmanlı haremینی ve anılarını anlattığı kitabında üst düzey ailelerin kızlarına Dolmabahçe ve Çırağan

Saraylarının meşk hanesindeki erkek hocalardan dersler aldıklarını yazmaktadır (akt. Özdemir, 2009: 45 Meriç, 2000:160). Bu örnekte kadınların bir sanat ile meşguliyetlerinin önemsendiği görülmektedir.

Müzik eğitimi denince bugünün öncü konservatuarı olarak adlandırabileceğimiz bir yapı da XV. Yüzyıl ortalarından itibaren medrese dışında Enderun mektebi adıyla bilinen önemli eğitim kurumu Enderun'un içinde olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nda devleti en üst düzeyde temsil eden padişahlar, devleti yönetmenin yanı sıra hat, şiir ve musiki gibi sanatları benimsemiş ve daima desteklemiştir. Enderun'un II. Murad veya Fatih Sultan Mehmed dönemlerinde açılmış olduğuna dair ayrı görüşler varsa da I. Murad zamanında Edirne Sarayında teşkil edildiği ve gerçek teşkilatına Fatih döneminde kavuştuğu söylenmektedir. Enderun'da birçok hattat âlim, musikîşinas ve sanatkâr eğitim görmüştür. Çok değerli bestekarların bazıları buradan yetişmiş, bazıları da bilgilerini pekiştirme olanağı bulmuş ve hatta bazıları okulda dersler vermişlerdir. Enderun Musiki Mektebinde dini ve din dışı musiki öğretilmiş, bestelenmiş ve çalınmıştır.

Daha sonra 1826'da kurulan Mızıkacı Hümâyun, bu eğitim kurumunun yerini almıştır. Osmanlı'nın müziğine dair gravür, litografi vb. kaynaklara da ilk olarak 15. yüzyılda daha sonra 17. yüzyılda ve daha çok 18. ve 19. yüzyıl örneklerinde rastlamaktayız. Bülent Aksoy'un saptamalarına göre kadınların musiki icra ettiklerine dair en eski belge ve kaynaklar 16. yüzyıla dayanmaktadır. Aksoy'un verdiği bilgilere göre; Fransa Kralı I. Francis'in elçi yardımcısı olarak 1537'de İstanbul'a gönderdiği Guillaume Postel, 1560'ta basılan Republique Des Turcs adlı kitabının musiki bölümünde İstanbul'da seyrettiği bir kadın çengi takımını anlatmıştır (Aksoy, 1999: 789). Müziğe dair resim vb. kaynaklar, en fazla Osmanlı padişahlarının düşünlerinin, oğullarının sünnet törenlerinin, savaş ve eğitim amaçlı yapılan mehter törenlerinin tasvirlerinde bulunmaktadır. Bütün bunların arasında en ilgi çeken, içine girilmesi zor olan ve en fazla merak edilen yerler, Osmanlı saraylarının harem bölümleri ile ilgili yazılı metinler, tasviri belgelerin görselleri olmuştur (Beşiroğlu, 2006: 6).

Türk Müziği tarihinde dünyada olduğu gibi kadın bestecilerden ve icracılardan söz edilmez ama 17. yüzyıl minyatürlerine baktığımızda da kanun, tanbur gibi enstrüman çalan kadınları görebiliriz. Minyatürlerdeki kadınlar betimleniyor olsa da toplumun muhafazakâr yapısından kaynaklı olarak isimleri bilinmemiştir. 16.-17. yüzyıllardan 18. Yüzyılın sonuna kadar sayıları az da olsa ismiyle saymadığımız besteci kadınlar vardır. Bazı eserlerin kadın bestekarlara ait olduğunu tarihi kaynaklardaki "Kız Hafız"<sup>7</sup>, "Kız Peşrevi"<sup>8</sup> gibi adlarla verilmiş olan eser başlıklarından anlayabilmekteyiz.

Türk musikisinde, erkek çağdaşlarından geri kalmamış ve aynı düzeyi tutturabilmiş kadın bestekârlar var. Örneğin; Sultan IV. Mehmet zamanında yaşadığı söylenen ve eserleri günümüze ulaşmış olan Reftar Kalfa adıyla bilinen çok önemli bir kadın bestekâr bulunmaktadır. Hakkında çok fazla bilgi sahibi olmasak da İstanbul Kadın Müzesi'nin (İKM) bestekarlara ilişkin sayfasında, 17. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun bilinen ilk Müslüman kadın bestecisi olduğu yazılmaktadır. Farsça bir kadın isme sahip olan Reftar, sarayda yaşamış ve Haremde hocalık yaptığı için kalfa olarak anılmış ve eserleri günümüze kadar gelebilmiştir. TRT Müzik Dairesi Başkanlığında bulunan birçok koleksiyonda adına kayıtlı çok sayıda eser bulunmaktadır. Reftar Farsça "salınarak, edalı yürüyüş" anlamına gelen kadın ismidir. Aslında Reftar Hanım olarak değil de adı Reftar Kalfa olarak Ankara Radyosu arşivinde ve İsmail Hakkı Bey'in koleksiyonundaki eserler arasında ismi bulunmaktadır. Aynı zamanda Romen asıllı müzik ve tarih uzmanı Kantemiroğlu, 1692 yılında yazdığı edvarında Reftar Kalfa'nın ismini kullanmış ve "Saba-i Reftar" adıyla bulunan Saba Peşrevi'ne kitabında yer vermiştir<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> URL-10

<sup>8</sup> a.g.e

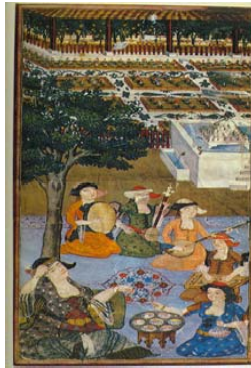
<sup>9</sup> 25 Eylül 2012'de sanal ortamda açılan İstanbul Kadın Müzesi (İKM), ana sayfasında site ile ilgili; Türkiye'nin ilk dünyanın üçüncü kent kadın müzesi sıfatıyla, kentin kültür ve sanat yaşamını zenginleştirmiş yol açıcı kadınlarla buluşturulduğu, kültürler arası iletişimin sağlandığı açıklaması yapılmaktadır. URL-5

Bir başka önemli kadın besteci ise 18. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış olan Dilhayat Kalfa'dır. Doğum tarihi bilinmiyor, ölüm tarihininse 1737 olduğu tahmin ediliyor. Bestekârlık ve sanatkârlık düzeyi, dönemin usta bestecileri Dede Efendi, III. Selim ve Sadullah Ağa ile aynı düzeyde kabul edilmektedir. Eserlerinden bazıları günümüze ulaşmış olan Dilhayat Kalfa'nın tanbur çaldığı ve sesinin güzel olduğu bilinmekte ve 18. Yüzyıl güfte mecmualarından olan Hekimbaşı mecmuasında, Dilhayat adıyla kayıtlı Rast ve Eviç makamlarında Murabba Beste, Segâh makamında kayıtlı bir Semai ile birlikte toplam on üç bestesi bulunmaktadır. Darü-l Elhan Tasnif Heyeti arşivinde de kayıtlı eserleri bulunmaktadır ve eserlerinde daha çok büyük usulleri kullanmıştır. Dilhayat Kalfa'nın Evcara Peşrevi ve saz semaisi de bugün çok bilinen eserlerdendir<sup>10</sup>.

Osmanlı teşkilatının Enderun denen kurumu erkeklerin, Harem ise "korunan mukaddes ve muhterem yer" anlamına gelen ev, konak ve saraylarda bulunan genellikle iç avluya bakacak bir şekilde planlanan ve "yüksek dereceli kadınların eğitildiği bir okuldur" (Şimşirgil, 2014:11). Enderun'da devlete ve saraya hizmet edecek erkekler yetişirken haremde kadınlar hem ikamet eder hem de her türlü konuda yetiştirilmeleri için eğitim alırlardı. Kadınlar cariyelikten ustalığa kadar rütbelendirilirlerken Osmanlı/Türk kültürünün şekillenmesine katkıda bulunurlardı. 15. yüzyılda Fatih Sultan Mehmet'in çocuklarının sünnet düğününde cariyeye muganniyeler ve çaldıkları sazların resmedildiği minyatür çok önem arz etmektedir (Beşiroğlu, 2006: 8).

1639'da Fransız elçisi Jean de la Haye ile birlikte İstanbul'a gelen ve Türkiye'de on yedi ay kalan Fransız tüccar Du Loir, katıldığı davette Türklerin yemek yerken erkek ve kadınların yaptıkları musikiyi dinlediklerini ve bu arada perde arkasındaki kadınların da önce erkeklerin, sonra da erkek ve kadınların icra ettikleri musikiyi perde arkasından dinlediklerini anlatmıştır: "Çengi denilen kadınlar Çeng çalarken, öteki kadınlar teknesi yuvarlak, sapı uzun bir çalgı olan Rebab ile bir vurmali saz olan daireyi çalıp şarkı söylerler. Ortada da çalpara çalan rakkaseler dans ederler." (Beşiroğlu, 2006: 10).

Kadınlar arasında verilen konserler ve kadın çalgıcılar üzerine de çok sayıda minyatür ve resim var. Bunlardan biri, Philadelphia Free Library'de bulunan bir 18. yüzyıl minyatüründe de bir sarayın ya da konağın bahçesinde dört kadın sanatkâr, bir prence özel konser veriyor ve bir hizmetkar da hanıma içki sunuyor. Şekil 1'deki minyatürde çizilen çalgılar ise def, kemânçe, tanbur ve kanundur.



Şekil-1: 18. Yüzyıl Müzisyenler Minyatürü

<sup>10</sup> Harun Korkmaz'a göre Dilhayat Kalfa'nın olduğu bilinen Evcara Peşrevi'de yaşadığı yüzyıl itibarıyla kendisinin olduğu net değildir. Makamı terkib eden ve on sekizinci yüzyıl ortalarında doğan III. Selim olduğu için Dilhayat Kalfa Selimden önce yaşamış. URL-10

19. yüzyılda I. Abdülhamit'in kızı Esmâ Sultan'ın ve II. Mahmut'un kızı Adile Sultan'ın saraylarında kızlardan kurulu bir ince saz takımı bulunmaktaydı. Yine aynı dönemde Mısırlı Abbas Paşa, Abdülmecit'in annesi Bezmialem Valide Sultan'a kadınlardan oluşan bir saz takımı hediye etmiştir (Beşiroğlu 2006:13-19) Şekil 2'de Mısırlı Abbas Paşa'nın Abdülmecit'in annesi Bezmialem Valide Sultan'a hediye ettiği kadınlardan oluşan saz takımı resmedilmiştir.



**Şekil-2:** Osmanlı'da Kadın Saz Takımı

Sadece Osmanlı saraylarında değil saray çevresinde ve dışında devletin ileri gelenlerinin konak ve yalılarında yaşayan kadınlar da musikiyle uğraşıyorlardı (Uzunçarşılı, 1997:110). 19. yüzyılda, I. Abdülhamid'in kızı Esmâ Sultan'ın (1778-1848) sarayındaki cariyeler ney, tanbur, kemeçe, lavta, def ve zil çalıyorlardı. Cariyelerin ney hocası da İsmail Dede diye tanınan Mevlevî dervishi İsmail Şeyda'ydı (Uzunçarşılı, 1997:110). Osmanlı'da tanınmış musiki üstatlarının haremdeki cariyelere ders verme geleneği, İmparatorluğun son yıllarına kadar sürmüştür. Bir çalgının öğretilme süreci uzun zaman aldığı için hareme yeni cariyeye alınırken de çalgı çalabilenler tercih edilmiştir.

Osmanlılarda evler, cemiyetler ve çeşitli korolarda toplu musiki icraları yapılmış ve özel müzik dersleri verilmiştir.

“Osmanlı İmparatorluğunda musiki hocalarının evde ders verme geleneği, saray cariyelerinin müzik hocalarının evlerine derse gönderildiği hocalarla başlamıştır. Gerek erkek gerek kız çocukların musiki eğitimi için Enderun'da sadece saraydan değil, dışarıdan hocalar da görevlendirilirdi. XVII. yüzyıldan sonra kız öğrenciler, öğrenimi zor ve uzun süre alacak sazlarla büyük formda sözlü eserlerin meşki için hocaların evlerine gönderilmeye başlandı.” (Kuloğlu&Gülmemed, 2009: 3)

Özellikle bu durum, Osmanlılarda başlıca müzik eğitimi veren Mehterhâne, Enderun ve Mevlevihânelerin kapatılmasıyla birlikte müzik eğitimi açısından bir zorunluluk haline gelmiştir. Özel müzik dersleri veren yerlerin sayısı zamanla giderek artmış ve bu mekânlar giderek müzik derneklerine dönüşmüştür.

19.yüzyıldan itibaren ise Osmanlı Sarayında kültürel alanda Batı etkisi görülmektedir. Saraya piyano ve İtalyan hocalar getirilerek, sultan kızlarına ve cariyelere piyano dersleri verilmeye başlandı. Sultan Abdülmecit padişah olduktan sonra saray eğlenceleri arasına giren bir yenilik de kızlardan oluşan fanfar orkestrası (nefesli bakır çalgıların oluşturduğu topluluk), kadınlar orkestrası ve bale kurulmasıdır. Kızlar Fanfar Takımı veya Kadınlar

Orkestrası adı verilen topluluklar için Dolmabahçe ve Çırağan saraylarında çalışma yerleri ayrılmıştı. Hatta Sultan Abdülmecid'in hekimlerinden İsmail Paşa'nın kızı olarak yıllarca sarayda yaşayan Leyla Hanım'ın (Saz) anılarından da o dönemde haremde bütün üyeleri kadın olan, bir bando ve orkestra olduğunu öğreniyoruz. Aynı kayıt İngiliz seyyah M. A. Walker tarafından da nakledilmiştir. Walker, Sultan Abdülmecid'in kızı Zeynep Sultan'ın sarayında erkek bandoculara özgü üniformalar giymiş trompet, korno, flüt, davul, zil gibi, doğrudan doğruya bando musikisinde kullanılan sazları çalan bir bando bulunduğunu gördüğü ve dinlediği topluluğu aşağıdaki paragrafta olduğu gibi tasvir etmektedir:

“Birçok pencereyle aydınlanan, geniş çıplak bir oda düşünün. On beş-yirmi kadın ve kız yarım daire çizen bir düzen içinde oturmuş, çeşitli sazlar çalınıyordu. Tam ortalarında, sıradan, gözlüklü bir adam nota sehпасının önünde oturmuş, ritim vuruyordu. Bu hanım sultanın askeri bandosudur; kızların çoğu Çerkez ve Gürcü'dür. Salondaki kapıların birinin önünde pinekleyen uzun boylu bir zencinin muhafızlığında musiki dersleri alıyorlardı. Musiki hocaları Pera tiyatro orkestrasında çalanlardan biriydi.” (Saz, 1974)

Osmanlı sarayında 1826'dan sonra batılı anlamda kurulan nefesli çalgılar orkestrasını Tambur Majör denilen bir kadın şef idare ediyordu. Fanfar takımı şenliklerde opera parçaları çalar ve kız bale takımına da eşlik eder, sarayın merasim salonunda padişaha da konser verirdi. Dönemin en önemli besteci, icracı ve edebiyatçılarından biri olan Leyla Hanım hatıratında, “Fanfar Topluluğu”ndan “La Traviata” operasından parçalar dinlediğini de belirtmiş ve Haremdeki müzik hayatından şöyle bahsetmiştir:

“Batı müziği fanfarı ve orkestrası haftada iki, Osmanlı Musikisi takımı haftada bir defa ders görürdü, bale dersleri için ayrı bir salon bulunmaktaydı. Harem-i Hümayun kadınlar orkestrasının bir konserinde pantolon ceket giyen kızların saçları kısaydı ve hepsi başlarına fes giymişlerdi. Türk Musikisi meşikleri sazandelerin arzularına bırakılan herhangi bi makamda başlar önce o makamdan peşrev, beste çalınır, daha sonra kemençe taksime başlarken sekiz on tane rakkase içeri girip söz takımının önüne dizilir, kemençenin Karcıgar makamına geçmesini beklerler ve taksim bitmesi ile köçeklerin ilk parçası başlar, adımlar atılır raks başlardı.” (Saz, 1974).

Osmanlı'da saraylarda ve konaklarda yaşayan şehirli kadınlar müziğe eğitim ve eğlence müziği olarak katkıda bulunurlarken, kırsal kesimdeki kadınlar ise kına geceleri, ölüm törenleri, çocuğuna ninni söylemesi gibi müziğin hem geleceğe taşınmasına katkıda bulunmuşlardır hem de müziğe işlevsellik katmışlardır. Şehirde veya kırsaldaki kadınlar yaptıkları müziği genellikle toplu olarak icra ettikleri için kadın müzik topluluğu olarak isimlendirebiliriz.

Murat Bardakçı'nın Refik Fersan'ın hatıralarını kaleme aldığı romanında kendi dilinden anlattığı gibi, aralarında erkeklerin bulunmadığı ve sadece kadın müzisyenlerin meydana getirdiği müzik grupları, eski zamanlardaki zengin konaklarının vazgeçilmez âdetlerindendi. Konaktaki kalfa kadınlara, halayıklara ve cariyelere işlerinin yanı sıra mutlaka bir sanat öğretilir, bu sanat genellikle musiki olur ve devrin en iyi hocalarıyla çalışan kızlar daha sonra konağın müzik topluluğunda yer alırlardı.

“Birbirinden güzel cariyelerle, halayıklarla dolu bir eski zaman konağı düşünün. Günlük işler bitmiş, her yer tertemiz yapılmış, paşa hazretlerinin yahut hanımefendinin istediği yemekler pişirilmiş, çamaşırlar

yıkanmış, herkes köşesine çekilmiş...Tam o sırada, odalardan birinden güzel bir müzik sesi geliyor. Kalfa kadınlar, halayıklar ve cariyeler müzik yapıyorlar.”<sup>11</sup>

Kadınların bir arada yaptıkları müziği toplu olarak icra ettikleri için kadın müzik topluluğu olarak isimlendirebiliriz. Kadın müzisyenleri kadın gözü ile görmüş olan kadın seyyah ve tanınmış bir İngiliz yazarı olan Julia Pardoe de (1806-1862), 19. yüzyıl ortalarında İstanbul'a gelmiş, dokuz ayını burada geçirek halkın eğlence mekanlarını, çarşıları, bayram ve düğün alaylarına katılarak çeşitli sosyal konumdaki insanların konaklarına misafir olmuştur. İstanbul ile ilgili yazdığı kitapta yapıcı eleştirilerini de açık yüreklilikle yapmıştır. Pardoe kadınların gittikleri mesire yerlerinin başında gelen Küçüksu'yu benzer şekilde anlatmış ve kadın müzisyenlerin çeng, santur, kanun, ney, daire, tanbur gibi çalgıları çalmakta olduğunu gözlemlemiştir. Kadınlar haftanın değişik günlerinde farklı mesire yerlerine giderler ve bu yerlerin başında gelen Gökusu'ya cuma günleri giden kadınlar, hizmetkarlarını da yanlarına alırlardı. Yerlere serilen halıların üzerinde keyifle yemeklerini yerler, kahve içmek meyveler yemek gibi her türlü lezzetli yiyeceği yerken birlikte şarkılar söyleyip raks ederlerdi (Düğer, 2015: 73).

Sanat dallarının içinde müzik hem bireysel hem de toplu olarak üretim yapmaya en uygun daldır. Konumuz kadın müziği olduğu için de kadının yaptığı müziği hem bireysel hem de toplu olarak ayrı ayrı değerlendirmemiz gerekmektedir. Müzikte çalışmalar gerek bireysel gerekse toplu olarak çalgı eşliğinde yapılır. Yeni çalışmalarda zaman zaman çalgısız yani acapella olarak yapsa da bu tip çalışmalar çalışma alanımız dışındadır. 18. yüzyılda Osmanlı'da bulunmuş D'ohsson ise kadın eğlencelerinden ve kadın müzisyenlerden şöyle bahsetmektedir: "Kadınların mesire yerlerindeki eğlencelere katıldıkları kaynaklarda en çok bahsedilen konulardır. Bu mesire yerleri Kâğıthane ve Küçüksu'dur. Çengiler çeng, daire, zil gibi çalgılar eşliğinde şarkı söyleyip dans edebilirler." (Beşiroğlu, 2006:11)

18. yüzyıl ressamlarından Levni'nin ünlü minyatürü bir tanbur, bir miskal, bir zurna ve bir daireden kurulu bir harem saz takımını canlandırır. Şekil 3'te Levni'nin Osmanlı'daki saz takımını canlandıran bir minyatürü yer almaktadır.



Şekil-3: Osmanlıdaki Kadın Saz Takımı

<sup>11</sup> URL-7

## Cumhuriyet Dönemi Kadın ve Müzik

Osmanlı'nın son dönemleri yenileşme, batılılaşma veya modernleşme adı verilen hareketlerinin tırmandığı zamanlardır. Bu anlamda Tanzimat, kendinden sonraki kadın ve kadın modernleşmesiyle alakalı hızlı gelişmelere ön ayak olmuştur.

"Tanzimat, memlekete pozitifizmi getirmiştir. Tanzimat Fermanı'nda kadınlar için yeni hükümler yoktur. Fakat Tanzimat'ın getirdiği yenilik zihniyeti bütün memleket işlerinde olduğu gibi kadınlara ait konularda da görülmüştür. Kızlar için ebelik öğretimi, kız rüştiyeleri (bir çeşit ortaokul) ilk defa 1858'de, kız öğretmen okulları 1870'de açılmıştır. Terzilik, öğretmenlik, hemşirelik, eczacılık vb. meslek ve sanatlarda kadınlara yer verilmesi Meşrutiyet'ten (1908) sonra başlamıştır. 1909'da Halide Edip'in kurduğu Teali-i Nisvan-Kadınların Yükselmesi Derneği ile 1913'te Nuriye Ulviye tarafından kurulan Müdafaa-i Hukuk-u Nisvan-Kadın Haklarını Koruma Derneği dikkat çekicidir. 1923 yılında ise hukuk ve tıp fakültelerine kız öğrenciler alınmaya başlanmıştır." (Nirun'dan akt. Bingöl, 2014: 111)

Cumhuriyet öncesi 1916 yılında açılan ve konservatuvar niteliği taşıyan Darüelhan ile birlikte müzik eğitimi resmileşmiş ve kadınların da bu resmi eğitimden faydalanma imkânı olmuştur. Bu kişiler arasında Tanburi Faize (Ergin), Kanuni Muazzez (Yurcu), Udi Hayriye (Örs), Kanuni Şeref, Kemani Kevser, Udi Zehra, Udi Faika, Hanende Zahide hanımlar dikkat çekicidir. 1918 yılında kurulan Şark Müsikîsi Cemiyeti kurucuları arasında bulunan kadınlar ise Zahide Hanım ile Kemani Enise (Can)'dır.

Turan Taşan "Kadın Besteciler" kitabında, alfabetik olarak 184 kadın bestecinin kısa hayat öyküsüne, eserlerinin listesine ve bestelerinden birinin notasına yer vermiştir. Türk kültür sanatına önemli katkı sağladığını düşündüğümüz eserinde Taşan, Adile Sultan, Esmâ Sultan, Fatma Sultan, Hatice Sultan, Ulviye Sultan, Ayşe Sultan (Hamide Ayşe Osmanoğlu) gibi saray erkanından kadınlarla, Reftar Kalfa, Dilhayat Kalfa, Dürrî Nigar Kalfa, Menekşe Kalfa, gibi hizmetli grubundan olup, eğitimci, bestekar ve "Kalfalık" gibi üst düzey mevkilere gelmiş ve gene saray ve çevresinde yetişmiş Cumhuriyet ve sonrasında müziğe ve sanata çok önemli katkılarda bulunmuş Leyla Saz (Leyla Hanım), Kevser Hanım, Bedriye (Şerbetçigil) Hoşgör, İhsan Raif Hanım, Faize Ergin, Neveser Kökdeş, Mehveş Hanım, Safiye Ayla Targan (Emire Safiye Ayla), Radife Erten, Melahat Pars, Laika Karabey<sup>12</sup>, Nezahat Soysev, gibi önemli musikîşinas, bestekar kadınları hayat öyküleriyle günümüze taşımıştır (Taşan, 2000).

Geç Osmanlıda başlayan Batılılaşma, modernleşme hareketleri sonrası ve Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte kadınlar hem sosyal hem de kamusal alanda daha görünür olmaya başladılar. Yazar, akademisyen, siyasetçi Halide Edip Adıvar ile şair, yazar, bestekar hoca kimliği olan Leyla Saz gibi önemli kadın figürler ortaya çıktı. Sanatın her alanında ve özellikle müzikte kilometre taşı olarak konumlandırılacak öncü kadınlardan Leyla Saz ile ilgili Nazmi Özalp kitabında şu bilgilere yer vermektedir:

"Leyla Hanım'ın evi bir sanat evi gibiydi. Dönemin edebiyatçı ve sanatçıları, musikîşinasları her Perşembe günü toplanırlar, akademik sohbetler yaparlardı. Her toplantının sonunda musiki icra edilirdi. Hafız Aşir Efendi, Hafız Osman Efendi gibi şöhretli ses sanatkarları sık sık konağa gelirdi. Bu toplantılarda Leyla Hanım bazen piyano, bazen armonika çalardı." (Özalp, 2000: 223)

<sup>12</sup> 16 Temmuz 1953 yılında, İleri Türk Musikîsi Konservatuvarı müdürü Hüseyin Sadettin Arel, Laika Karabey'i noter huzurunda müdür vekili tayin etmiştir.



19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın ilk çeyreğinde kadınların kamusal alanda görünür olma mücadelesinde artışların başladığı bilinmektedir. Birçok alanda eğitim olanağına kavuşan kadınlara Muallim İsmail Hakkı Bey tarafından kurulan Beyazıt'ta Musiki-i Osmanî Hanımlar Cemiyeti vasıtasıyla müzik eğitimi alma şansı da verilir. Cemiyetin 1920 yılında Beyazıt'taki Türk Ocağı konferans salonunda bir konser verdiği de söylenmektedir (Turan, 2019:205).

Cumhuriyetin ilanını takiben dünyada olan değişim Türkiye'yi de etkilemeye başlamış, özellikle 1930'larda giyim kuşamda moda değişikliği, yaşamda çaylı danslı partiler, balolar gibi eğlence biçimleri ile birlikte müzikte de yeni rüzgarların estiği ve özellikle şehirlerde tüm sosyal sınıflar etkilenmeye başladığı görülmektedir. Batılılaşma ve modernleşme diye açıklanmaya çalışılan bu dönemdeki değişimden kadınlar da etkilenmiş ve kadının hayata katılımı yasalarla belirlenmiş ve desteklenmiştir. Farklı müzik türleri ve yeni tarzlar denenmeye başlamıştır. Tangolar, fokstrotlar, operetler ve fantezileri yorumlayanlar hep kadınlar olmuştur (akt. Özdemir, 2009: 128, Ünlü, 2004: 313).

### Kadın Müzik Toplulukları

Yakın tarihte, on dokuzuncu yüzyılın son çeyreği ile Cumhuriyetin ilanı arasında kalan yarım yüzyıla baktığımızda kadını, besteci, icracı ve hoca olmanın yanı sıra Müzik Topluluklarının içinde de görmekteyiz. Osmanlı yaşam biçiminden Cumhuriyet Türkiye'sine geldiğimizde ise batılı anlamda birçok reformla karşılaşılıyor ve kadınları toplumun her alanında görüyoruz.

1950'lerden sonra Neriman Altındağ Tüfekçi yönetiminde "Yurttan Sesler Kadınlar Korosu" topluluğunun kurulduğu görülmekle beraber topluluktaki saz eşliklerin erkek sanatçılar tarafından yapıldığını görürüz (Güvençoğlu, 2010: 218-22). Oysa ki, Haremdeki kadın eğlencelerinde, konaklardaki müzik gruplarında ve düğünlerdeki kına eğlencelerinde sadece kadınlar yer almaktadır. Yine Cemal Reşit Rey, Münir Nurettin Selçuk gibi hocaların geçmişe ait resimlerine baktığımızda derslerdeki öğrencilerin neredeyse tamamının kadınlardan oluştuğu görülmektedir. Özellikle meşke dayalı olarak yapılan bu dersler de birer kadın topluluğu müzik faaliyeti olarak ele alınabilir. Yine arşivlerde Cumhuriyet Türkiye'sinde kadınlardan oluşan Kadınlar Fasil Heyetinin Şekil 4'te bir fotoğrafını görmekteyiz.



Şekil-4: "Kadınlar Fasil Heyeti"<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Kadınlar Fasil Heyeti; Cumhuriyet döneminde kadınlardan oluşan bir Fasil Heyeti. İncila Bertuğ'un özel arşivinden. Kıyafetlerden çıkardığı yorumla göre 1940 lı yıllar olduğu düşünülmektedir.

2000'li yıllara gelinirken tamamı kadınlardan oluşan 1975'te kurulan Bilgen Bengü, Şebnem Aksu ve Birnur Bilginoğlu'ndan oluşan Cici Kızlar, 1996'daki Çıtır Kızlar, Şebnem Ferah tarafından kurulmuş, yine tamamı kadınlardan oluşan Volvox isimli Bursa'lı bir Hard Rock grubu bulunmaktadır. Şebnem Ferah'ın yanı sıra Duygu Karpuz, Ebru Bank, Gül Ağırca, Buket Doran ve 1992 yılında gruba Özlem Tekin katılmıştır. Bir müddet sonra dağılan grubun üyelerinden bazıları bireysel anlamda müzik yaparak yollarına devam etmektedir. 2004'te Hepsi grubu, somut anlamda günümüzde sadece kadınlardan oluşan ve popüler kültürde yer alan 1993 yılında Altın Kızlar ve Güldeste gibi tasavvufi olmayan kadın topluluklarının yanı sıra, tasavvufi olarak da 2003 yılında Mevlâna Eğitim Derneği bünyesinde kurulan "Revnak Kadın Tasavvuf Korosu" ve 2006 yılında kurulan Diyanet İşleri Başkanlığı "Türk Tasavvuf Musikisi Kadın Korosu" yapılanmaları görülmektedir.

### Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu

Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu Prof. Nermin Kaygusuz, Prof. Nilgün Doğrusöz Dişiaçık ve Dr. Öğr. Üyesi Şerife Güvençoğlu tarafından 2005 yılında kurulmuştur. Sanatçıların tamamı İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı öğretim üyeleri, mezunları ve öğrencilerinden oluşmaktadır. Topluluk, Harem-i Hümayun'daki müzisyen kalfalardan hananelere, kadın saz takımlarından bestecilere kadar pek çok başarılı temsilciler çıkaran kadın müzisyenlerin Türk Müziği'ndeki önemini nesiller arası aracılıkla geleceğe taşımayı amaçlamaktadır. Topluluğun önemli özelliği ise üyelerinin tamamının kadın olmasıdır.

Âvâze'nin yaptığı müzik ile bağlantılı olarak, günümüzde bu müzik türü için Geleneksel Türk Müziği, Türk Makam Müziği, Klasik Türk Müziği, Divan Müziği, Türk Sanat Müziği gibi pek çok ifade kullanılmaktadır ki adı geçen terimlerin de kendi içinde uyumlu ve doğru ifadeler olabileceği düşünülebilir. Bu konudaki terminolojik problem halen aşılamamıştır. Örneğin batı sanat tarihinde mimariden, heykele, resimden müziğe pek çok sanat dalında kuralların hakim olduğu Klasik dönem terimi Türk Müziği için de oldukça fazla kullanılmaktadır. Klasik, hem sanatta kuralcılığı, hem bir sanat dönemini, hem de üzerinden yıllar geçmesinde rağmen unutulmayan ve gelecek tarihe de mal olarak geçeni ifade etmektedir. Bu doğrultuda topluluk, Türk Müziği'nin 18., 19. ve erken dönem 20. yüzyıl eserlerini, tabiri caizse klasikleşmiş eserleri icra etmek amacıyla Prof. Dr. Nevzat Atlığ'ın önderliğinde ve onun düşünce yapısıyla kuruldu. İlk olarak Âvâze Klâsik Türk Müziği Kadınlar Topluluğu adıyla Devlet sanatçısı ve uzun yıllar pek çok toplulukla çalışmalar yürütmüş olan Prof. Dr. Nevzat Atlığ'ın Sanat Danışmanlığında sahne aldı. Basında da Âvâze'nin çok sayıda tanıtım ve konserlerinin duyurusu yapıldı kurucu üyelerle röportajlar bu haberlerde yer aldı. Bunlardan bazıları;

Avâze, Farsça'da 'yüksek ses' ve 'şöhret' anlamına geliyor. Grubun kurucularından ve Avâze'nin isim annesi Nilgün Doğrusöz'e, grubun neden sadece kadınlardan oluştuğunu sorulduğunda cevabı şöyle oluyor:

"Müzik tarihimizde erkek besteci ve icracıların sayısı kadınlara göre oldukça fazla. Az sayıda da olsa Dilhayat Kalfa, Leyla Saz gibi nitelikli kadın bestecilerimiz var. Belki daha çok sayıdalar; ama tarih onlardan söz etmez. Yakın tarihimizde de durum çok farklı değil. İcracı sayısı besteciden daha fazla olmasına rağmen yeterli değil. Biz, kadının müzikteki önemini bir kez daha vurgulamak istedik. Çünkü yapısında zarafet ve duyarlılık olan Türk Müziği, kadının iç lirizmi ve duyarlılığı ile birleştiğinde ortaya çıkan ürün de muhteşem olur."<sup>14</sup>

Ve bir gazeteye verdiği röportajda Prof. Dr. Nevzat Atlığ, Osmanlı'da kadınların icrayla yetinmeyip beste de yaptığını anlatıyor:

<sup>14</sup> bkz. URL-11

“Musiki sanatımız Osmanlı’daki Enderun mektebinde ve büyük şehirlerin konaklarında kendini göstermiş. Sarayı düşünecek olursak, Enderunda’ki hocaların teşvikiyle haremde musiki çalışmaları sürdürülmüş. Konaklarda da ud, tanbur ve kanun çalan kadınlara rastlıyoruz. O dönemlerde çok önemli üç kadın besteciyi mutlaka anmak lazım: 3. Selim döneminde Dilhayat Hanım, ondan yüz yıl sonra yaşayan Leyla (Saz) Hanım ve 20. Asrın ilk yarısında Faize Ergin. Üçü de yaşadıkları dönemin erkek bestekarlarıyla aynı seviyeye çıkabilmiş sanatçılar.”<sup>15</sup>

Aynı gazete Ávâze’yi şöyle tanıtıyor:

“Eskiden çeşitli nedenlerle kurulmuş kadın toplulukları da karşımıza çıkmıyor değil. Ama geçtiğimiz sene kurulan Ávâze’nin onlardan bir farkı var. Topluluğun üç kurucusu; Nilgün Doğrusöz, Nermin Kaygusuz ve Şerife Güvençoğlu aynı zamanda İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı öğretim üyesi. Üç akademisyen, eğlence müziği yapmadıklarını, hananeleriyle sazendeleri kadınlardan oluşan nadir bir topluluk olduklarını söylüyor. Nevzat Atlığ bu özelliği vurguluyor: “Geçmişte TRT’nin kadın Türk Müziği toplulukları vardı. Ama onlara genelde erkek müzisyenler eşlik ederdi. Ávâze, tamamen kadın icracı ve enstrümantalistlerden oluşuyor.”<sup>16</sup>

İlk büyük konserini Dünya Emekçi Kadınlar Haftası etkinliği içinde yer alan 13 Mart 2006 tarihinde CRR (Cemal Reşit Rey) Konser Salonunda Dede Efendi’yi Anma Konseri adı altında topluluğun Sanat Danışmanı Prof. Dr. Nevzat Atlığ yönetiminde vermiştir. Topluluğun verdiği ilk konserinde Prof. Dr. Nevzat Atlığ destek olmak amacıyla topluluğun Şefi olarak yer almıştır.

Topluluk, ilk konserinden bugüne kadar İstanbul’un değişik ilçeleri ve Türkiye’nin değişik şehirlerindeki konser salonlarında, değişik TV ve radyo programlarında olmak üzere 50’nin üzerinde konser etkinliği düzenlemiştir. Sosyal sorumluluk projelerinde de yer alan Ávâze, sadece klasik eserlerin icrasıyla sınırlı kalmaması nedeniyle adında küçük bir değişiklik yaparak ‘Klâsik’ adını kaldırmış ve Ávâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu adını almıştır. Projelerinde Türk Müziği’nin hemen her türünde eserler besteleyen önemli bestecilerin eserlerine de yer vererek Tango, Vals gibi toplumda ilgi çeken türdeki eserleri de repertuara alırken sahne düzenlerinde zaman zaman dansa da yer vermiştir. Bu da aslında geleneksel olanın geçmişle bugün arasında kurduğu köprünün bir temsildir.

Ávâze’nin konserleri, Kadınlar Günü, Anneler Günü, Kadınlar Faslı, 10 Kasım, 29 Ekim, Sevgililer Günü, Ustalara Saygı Konserleri, Konservatuvarlı Hocaları Anma Konserleri, Önemli Bestekarları Anma gibi çok farklı konuyu ve özel günü kapsayan ve hepsinin tek başına hikayesi olan projelerdir. Bir yaptığı konseri ikinci defa tekrarlamamaya özen göstermiştir.

Başlangıçtaki sanatçı kadrosu 16 kişiden oluşan topluluk, daha sonraları etkinliğin türüne ve mekâna göre 10-15 kişilik sanatçı öğretim üyesi, mezun ve öğrenci kadrosu ile çalışmalarını sürdürmeye devam etmektedir. İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Kadıköy Belediyesi, Küçükçekmece Belediyesi, Üsküdar Belediyesi ve İzmir, Antalya, Eskişehir, Gaziantep, Manisa, Tekirdağ-Çorlu gibi Büyükşehir Belediyeleri salonlarında Ávâze’yi ağırlayarak küçükte olsa maddi ve manevi desteklerini sunarak topluluğun ayakta kalmasını sağlarken sınırları içinde kaldığı Beşiktaş ve Şişli gibi büyük belediyeler tekrarlanan destek isteklerine olumsuz cevap vermiş ve/veya sessizliklerini korumuşlardır. Özellikle Beşiktaş Belediyesinin sınırları içinde yer alan bir eğitim/öğretim

<sup>15</sup> bkz. URL-6

<sup>16</sup> bkz. URL-6

kurumunun resmi olmasa da öğretim elemanı, mezunu ve öğrencilerinden oluşan bir topluluğa ilgisizliği şaşkınlık yaratıcıdır.

Âvâze, önemli “Sosyal Sorumluluk” projeleri içinde de yer almıştır. Bu projelere verdiği desteklerden bazıları, İstanbul Teknik Üniversitesi Vakfı'nın “Burs Kampanyasına” 3 konser ve “Annemle Biz Kanseri Yeneriz”<sup>17</sup> projesine verdiği 8 konser desteğidir. Bu projelerin içinde yer alması Âvâze'nin topluma mal oluşunun kilometre taşlarını oluşturmuştur. Âvâze'nin “Annemle Biz Kanseri Yeneriz” projesi kapsamında, projeye gelir amaçlı “Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu'ndan Neveser Kökdeş Şarkıları” isimli bir de albüm kaydı bulunmaktadır. Albümün ilk tanıtım konseri 8 Mart 2009 “Dünya Kadınlar Günü”nde İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda “Kadınlardan Kadınca Şarkılar” etkinliğinde Neveser Kökdeş'in torunu Zuhal Öcal'ın da katılımıyla yapılmıştır. İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı yayını olan “Kadınlardan Kadınca Müzik” adlı etkinlik kitabında torunu Zuhal Öcal'ın arşivinden alınan Neveser Kökdeş'in<sup>18</sup> bestelerinin notaları ve Neveser Kökdeş ile ilgili biyografi de yer almıştır.<sup>19</sup>

Şekil 5'te Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu'ndan Neveser Kökdeş Şarkıları albüm kapağı yer almaktadır.



Şekil-5: Âvâze topluluğu albüm kapağı<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Sinema ve tiyatro sanatçısı Serra Yılmaz'ın Proje Yüzü olduğu Novartist Onkoloji, Meme Hastalıkları Federasyonu (MHDF), Türk Kadınlar Birliği, Europa Dona Türkiye ve Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu tarafından ortaklaşa düzenlenen, “Annemle Biz Kanseri Yeneriz” adı altında düzenlenen proje kapsamında Türkiye'nin 16 ilinde 18 halk bilgilendirme toplantıları düzenlenerek, ücretsiz mamografi hizmetleri verilmiş ve kadın sağlığıyla ilgili farkındalık oluşturulması amaçlanmıştır.

<sup>18</sup> Dr. Ayhan Sarı'nın kurduğu ve yönettiği Türk Müziği Düşünce ve Araştırma Yazıları adlı online dergide “Kadınlardan Kadınca” etkinliği tanıtımı yapılmıştır. URL-3

<sup>19</sup> “Kadınlardan Kadınca Müzik” adlı 8 Mart 2009 tarihli Kadınlar Günü için yapılan etkinlikteki konser ve Yayın koordinatörlüğünü Ş. Şehvar Beşiroğlu, Şerife Güvençoğlu ve Ayşegül Aral'ın yaptığı “İTÜ TMDK Bestekarlar Serisi” kitapçığında; Neveser Kökdeş'in biyografisi, Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu'ndan Neveser Kökdeş Şarkıları CD'sinde bulunan, 12 tane eserinin güftesi ve bestesi Neveser Kökdeş'e ait olan ve notasını da kendisini yazdığı eserlerin notaları bilgisayar ortamında yazıldı ve kitaba koyuldu. (08.07.2021)

<sup>20</sup> “Annemle Biz Kanseri Yeneriz” Sorumluluk Projesi kapsamında Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu'ndan Neveser Kökdeş Şarkıları adıyla yayınlanan CD/Albüm ve proje ile ilgili haber basında geniş yer alar Dr. Ayhan Sarı'nın kurduğu ve yönettiği Türk Müziği Düşünce ve Araştırma Yazıları adlı online dergide yapılmıştır. URL-2

Albüm kapağında görüldüğü gibi Âvâze sanatçıları sırasıyla seslerde Şerife Güvençoğlu, Özgül Turgay, Sinem Özdemir, Oya İşboğa, Filiz Yıldızbaşoğlu, Aslıhan Ergişi, Serap Çağlayan, Sazlarda ise; Kemeçe: Nermin Kaygusuz, Kanun: Serap Çağlayan, Viyolonsel: Dilek Zertunç, Ud: Eylem Erdemir, Tanbur: Pelin Değirmenci'dir. Pan Yapım'dan çıkan albümün teknik ekibinde de çok değerli sanatçılar yer almışlardır.<sup>21</sup>

### Albüm Repertuarı

1. Sevmek Seni Bir Suç İse – Rast
2. Bir Emele Bin Ah Çeksem – Segâh, Solist: Aslıhan Ergişi
3. Kuş Olup Uçsam – Segâh, Solist: Oya İşboğa
4. Gül Olsam Ya Sünbül Olsam Hüzzam
5. Ruhumda Neş'e Hayale Daldım – Hicazkar, Solist: Feli Yıldızbaşoğlu
6. Gül Dalında Öten Bülbülün Olsam – Hicazkar
7. Aşk Fısıldar Sesin – Nişaburek. Solist: Özgül Turgay
8. Hüsrarla Gönül Hep İner – Nihavend, Solist: Sinem Özdemir
9. Sevdikçe Seni – Nihavend, Solist: Aslıhan Ergişi
10. Bahar Pembe Beyaz Olur – Mahur
11. Canandan Uzak Kaldı Gönül – Kürdilihicazkar
12. Bugün Biz Hep Neşeliyiz – Kürdilihicazkar

Şekil 6'da Dede Efendi'yi Anma konseri'nin etkinlik afişi yer almaktadır. Âvâze'nin bazı konserleri, görselleri ve repertuar örnekleri ise aşağıda verilmiştir:



Şekil-6: Dede Efendi'yi Anma Konseri

<sup>21</sup> Yapım: PAN Yapım, Genel Koordinatör: Serife GÜVENÇOĞLU, Stüdyo: İTÜ- MIAM, Kayıt: Can KARADOĞAN, Şubat 2009, Editing: Can KARADOĞAN – Serap ÇAĞLAYAN, Mix: Can KARADOĞAN, Mastering: Bora EBEOĞLU, Fotoğraf: Mehmet NAR, Âvâze Web Adresi: [www.avaze.org](http://www.avaze.org) (Güncellenme aşamasında)

Yukarıda görseli verilen 13 Mart 2006 Dede Efendi'yi Anma konseri'nin programı aşağıdaki gibidir. Nilgün Doğrusöz Dişiaçık tarafından hazırlanan konserin saz grubunda Nermin Kaygusuz (Kemençe), Ayşegül Kostak Toksoy (Kanun), Göknil Bişak Özdemir (Tanbur), Pelin Başar (Ney), Buse Sever (Ud), Betül Şirin (Viyolonsel), ses icracıları olarak ise Nilgün Doğrusöz Dişiaçık, Şerife Güvençoğlu, Nesibe Özgül Özbilen, Sinem Özdemir, Merve Utandı, Tamara Koçak, Ayşegül Yüzgeç Keskinlikçi, Aslıhan Ergişi yer almıştır.

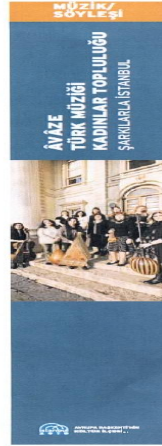
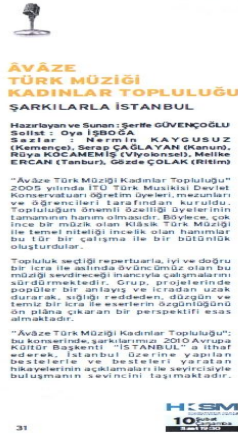
### Birinci Bölüm

- |                      |                                                                |
|----------------------|----------------------------------------------------------------|
| 1. Hicaz Beste       | Ey çeşm-i âhû hicr ile tenhâlara soldın beni                   |
| 2. Hicaz Yürük Semai | Yine neşe-i muhabbet dil-ü cânım etti şeydâ                    |
| 3. Bayâti Şarkı      | Nice bir aşkınla feryâd edeyim (Solist: Sinem Özdemir)         |
| 4. Mâhur Şarkı       | Gördüm bugün canân-ı dil                                       |
| 5. Rast Şarkı        | Görsem seni doyunca doyunca seni görsem                        |
| 6. Evcârâ Şarkı      | Hüsnüne mâil gönlüm ezelden (Solist: Merve Utandı)             |
| 7. Bestenigâr şarkı  | Ben seni sevdim seveli kaynayıp coştum (Solist: Özgül Özbilen) |
| 8. Muhayyer şarkı    | Sevdiceğim aşkını ağlatır gözyaşını sular gibi çağlatır        |
| 9. Bayâti Şarkı      | Karşıdan yâr güle güle cânım geldi yârim geldi                 |

### İkinci Bölüm

- |                       |                                                       |
|-----------------------|-------------------------------------------------------|
| 10. Suznâk Ağır Semai | Nesin sen a güzel nesin hûri mi yâ melek misin        |
| 11. Suznâk İlahi      | Ben bilmez idim gizli âyân hep (Solist Özgül Özbilen) |
| 12. Mâhur Şarkı       | Sana lâyık mı ey gülten (Solist: Sinem Özdemir)       |
| 13. Hicaz Şarkı       | Aşkınla ben ey nâzenin mecburunam mecburunam          |
| 14. Hicaz Şarkı       | Mâh yüzüne aşıkânım (Solist:Merve Utandı)             |
| 15. Hicaz Şarkı       | Ey büt-i nev edâ olmuşum müptelâ                      |
| 16. Uşşâk Şarkı       | Gitti de gelmeyiverdi gözlerim yollarda kaldı         |

Şekil 7'de "10 Kasım 2010 Avrupa Kültür Başkenti" etkinlikleri çerçevesinde "Şarkılarla İstanbul" Konseri Afişi yer almaktadır:



### Şekil-7: "10 Kasım 2010 Avrupa Kültür Başkenti" etkinlikleri çerçevesinde "Şarkılarla İstanbul" Konseri Afışı

Yukarıda görseli verilen 10 Kasım 2010 Şarkılarla İstanbul Konserinin programı aşağıdaki gibidir. Konseri hazırlayan Şerife: Güvençoğlu, Solist: Oya İşboğa, icracıları olarak: Nermin Kaygusuz (klasik kemençe), Serap Çağlayan (kanun), Rüya Kocamemiş (viyolonsel), Melike Ercan (tanbur), Gözde Çolak (ritim) yer almıştır.

#### Konser Repertuarı

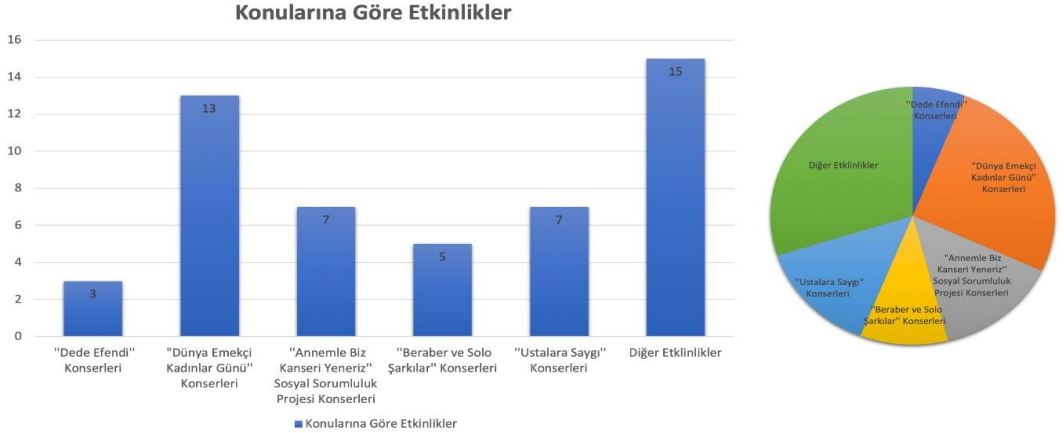
1. Çamlar arasından süzülürken -K.hicazkar -Muzaffer İlkar
2. Yine bu yıl ada sensiz- Nihavend- O. Nihat Akın
3. Her şeyinle güzelsin- K.hicazkar - Erol Sayan
4. Geldi yine güzelim yaz- Nihavend -A.Sami Toker
5. Çek küreği güzelim- Mahur- Arif Sami Toker
6. Küçüksü'da gördüm seni- Ş. Buselik- T. Mustafa Çavuş
7. Bahar geldi gül açıldı-Nihavend- Teoman Alpay
8. Ada sahillerinde bekliyorum -Hicaz -Anonim
9. Adalardan bir yar gelir bizlere-Hicaz-Y. Asım Arsoy
10. Kadıköylü- Nihavend Fantezi- Refik Fersan
11. İstanbul'dan Üsküdar'a yol gider -Muhayyer
12. Beyoğlu'nda gezersin – Mahur
13. Yangın olur biz yangına gideriz- Uşşak
14. Biz Çamlıca'nın üç gülüyüz -Sultanıyegah-Yesari Asım Arsoy

Âvâze'nin Yaptığı Etkinlik ve Özel Günlerin listesi ise aşağıdaki gibidir:

**Tablo 1 de görülen konularına göre etkinlikler:**

1. Dede Efendi Konserleri: 3 Adet
2. Kadınlar Günü Konserleri: 13 Adet (Leyla Saz, Faize Ergin, Neveser Kökdeş, Safiye Ayla gibi önemli kadın sanatçılara ithaf edilen özel konserler)
3. Annemle Biz Kanseri Yeneriz "Sosyal Sorumluluk Projesi Konserleri": 7 Adet
4. Beraber ve Solo Şarkılar Konserleri: 5 Adet
5. Ustalara Saygı Konserleri: 7 Adet (Münir Nurettin Selçuk, Sadettin Kaynak, Selahattin İçli, Sadettin Kaynak vb.)
6. Diğer Etkinlikler: 15 Adet (III. Selim Besteleri, İstanbul Şarkıları, İTÜ TMDK Hocalarını Anma, Anneler Günü, 10 Kasım, 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı, Kadınlar Fası, Sevgililer Günü, Beraber ve Solo Şarkılar v.b.)

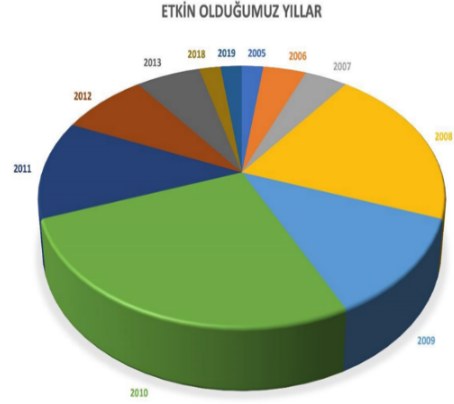
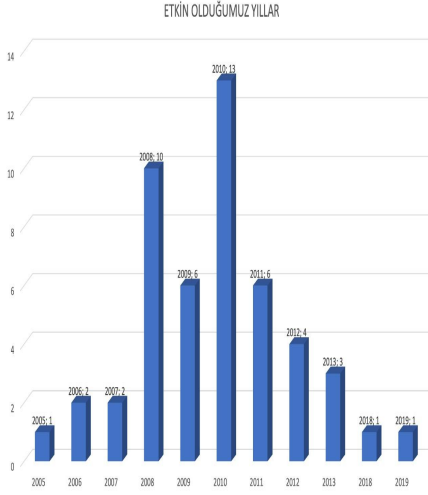
Aşağıdaki tablolar sonucunda Âvâze topluluğunun etkin olduğu yıllar, mekâna, konularına göre etkinlikler ve sıklıklarına ilişkin edindiğimiz bilgiler de tablolar halinde verilmiştir. Örneğin, Tablo 2'deki etkinlik yıllarına bakıldığında 2005 -2019 arası yapılan 16 yıllık süreçte Âvâze'nin en etkin olduğu yılların 2008-2012 yılları arası süreç olduğunu görüyoruz<sup>22</sup>.



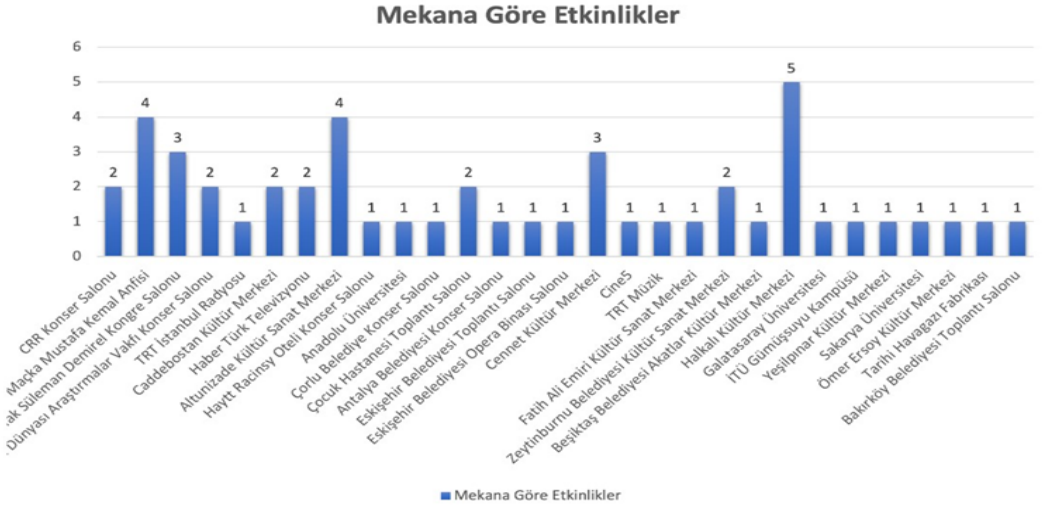
**Tablo-1: Konularına Göre Etkinlikler**

<sup>22</sup> 2010 yılı Avrupa Birliği "İstanbul Kültür Başkenti" seçildiği için Türkiye'ye hibe yardımı yapıldı ve her türlü kültür sanat faaliyetleri desteklendi. bkz. [https://www.ab.gov.tr/\\_43388.html](https://www.ab.gov.tr/_43388.html) (10.05.2021)





Tablo-2: Etkinlik Yılları



Tablo-3: Mekâna Göre Etkinlikler

Mekâna göre düzenledikleri etkinliklerin genel listesi de aşağıdaki gibidir ve sıklıkları da tablo 3'de görüldüğü gibidir.

**İstanbul İli içinde:**

- CRR Konser Salonu:2 tane etkinlik
- İTÜ Maçka Mustafa Kemal Amfisi:4 tane etkinlik
- İTÜ Süleyman Demirel Kongre Salonu: 3 tane etkinlik
- Altunizade Kültür sanat merkezi:4 tane etkinlik
- Türk Dünyası Araştırmalar Vakfı Salonu:2 tane etkinlik
- TRT İstanbul Radyosu:1 tane etkinli
- Caddebostan Kültür merkezi:2 tane etkinlik
- Habertürk Televizyonu:2 tane etkinlik
- Hyatt regency Otel Salonu: 1 tane etkinlik
- Anadolu Üniversitesi Televizyon: 1 tane etkinlik
- Küçükçekmece Bel. Cennet Kültür Merkezi Salonu: 1 tane etkinlik
- Cine 5 TV
- TRT Müzik
- Fatih Ali Emiri kültür Sanat Merkezi
- Belediyesi Kültür Sanat Merkezi: 1 tane etkinlik
- Beşiktaş Belediyesi Akatlar Kültür Merkezi: 1 tane etkinlik: 1 tane etkinlik
- Halkalı Kültür Merkezi: 5 tane etkinlik
- Galatasaray Üniversitesi Coşkun Kırca Salonu: 1 tane etkinlik
- İTÜ Gümüşsuyu Kampüsü konser Salonu: 1 tane etkinlik
- Yeşil Pınar Kültür Merkezi: 1 tane etkinlik
- Bakırköy Belediyesi Toplantı Salonu: 1 tane etkinlik

**İstanbul İli dışında:**

- Çorlu Belediye Konser Salonu: 1 tane etkinlik
- Antep Çocuk Hastanesi Toplantı Salonu:
- Antalya Belediye Konser Salonu: 1 tane etkinlik
- Eskişehir Belediyesi Toplantı Salonu: 1 tane etkinlik
- Eskişehir Belediye Opera Salonu: 1 tane etkinlik

-Sakarya Üniversitesi Konser Salonu: 1 tane etkinlik

-Antep Ömer Ersoy kültür Merkezi: 1 tane etkinlik

-İzmir Tarihi Havagazı Fabrikası: 1 tane etkinlik

-İstanbul'da Küçükçekmece Belediyesinin Cennet Kültür Merkezi ve Halkalı salonlarında yaptığımız 8 adet etkinlik, 7 adet kurum içi (İTÜ Maçka Mustafa Kemal Amfisi 4 ve Süleyman Demirel Kongre Salonu 3) etkinliği takip etmektedir.

Kurucu üyeleri Prof. Nermin Kaygusuz, Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz Dışiaçık, Dr. Öğr. Üyesi Şerife Güvençoğlu ve Sanat Danışmanı Prof. Dr. Nevzat Atlığ dışında başlangıçtaki sanatçı kadrosu, 16 kişiden oluşan topluluk daha sonraları etkinliğin türüne ve mekâna göre 10-15 kişilik sanatçı öğretim üyesi, mezun ve öğrenci kadrosu ile çalışmalarını sürdürmeye devam etmektedir. Topluluğun üye sayısındaki değişikliklerle beraber yıllar içinde topluluk üyelerinde de zaman zaman değişkenlik yaşanmıştır. Topluluk üyelerinin tamamının kadın olması ve kadının sosyal yaşam içinde toplumsal cinsiyetçi rolü gereği ve kadınlık durumlarından ötürü hamilelik, çocuk bakımı gibi zorunlu olarak yapması gereken görevleri tercih etmektedir. Çünkü kadın hem anne, hem de eş kimliğiyle evine ve ailesine karşı sorumlulukları vardır. Grubun kurucularından Nermin Kaygusuz, kadın saz sanatçısı bulmanın çok zor olduğuna dikkat çekiyor ve konuyla ilgili olarak şunları söylüyor:

Ses sanatçısının yetişmesi saz sanatçısına göre daha kolay çünkü sadece sesini çalıştıracak. Sesinin günde en fazla bir saat çalıştırabilir, bir saat egzersiz yapabilirsiniz ama enstrümanınız çalgı olunca, beş saat de çalışma imkânınız var. Dolayısıyla seste bir aracınız yok ama çalgı çalışıyorsanız, o tahtayla duyularınızı ifade etmeniz gerekiyor. Ses eğitimi talebeleri çalgı talebelerinden çok fazla olduğu için çalgı çalan kadın bulmakta çok zorlanıyoruz<sup>23</sup>.

Kadın müzik topluluklarında saz sanatçısı bulma zorluklarının yanı sıra, ses sanatçısı bulmanın da çeşitli zorlukları vardır. Kadın en özgül durumu olan anneliği, yani hamilelik ve çocuğun büyüme sürecinde bir süre de olsa sanatçılık kariyerine ara vermek veya işini bırakmak zorunda kalmaktadır. Çünkü bir müzik topluluğunda kadın sanatçı olmak, solo performans sergileyen sanatçının durumundan farklıdır. Topluluk ile birlikte çalışmak, bireysel çalışmadan daha uzun zamanı kapsar. Topluluk bireylerinin bir araya gelmeleri için her birine uygun zamanın tespiti de önem arz etmektedir. Dolayısıyla topluluktaki üyelerin uzun süreli devamlılığının sağlanmadığı dönemler yaşanmaktadır. Âvâze'de de annelik nedeniyle bir süreliğine veya tamamen topluluktan uzaklaşmak durumunda kalan sanatçılar olmuştur.

Yukarıdaki açıklamalardan da anlaşıldığı üzere kadın olmanın görev ve sorumlulukları nedeniyle aynı kadroda süreklilik sağlamak çok zor. Yukarıda örnek olarak verilmiş beş Âvâze konserinden de anlaşılacağı üzere, topluluğun 2006 yılındaki ilk büyük konserindeki ses ve saz sanatçı kadrosu aynı kalmamış, 2019 yılındaki konser örneğine gelene kadar sanatçı kadrosundaki isimlerin değiştiği görülmüştür. Âvâze gibi tamamı kadın olan, kendi özgür iradesiyle kurulmuş ve sadece konser salonlarında performans sergileyen, akademik ve amatör ruhla çalışmalarını sürdüren grupların sürekliliklerini devam ettirebilmesi için maddi ve manevi desteye ihtiyacı yadsınmaz bir gerçektir. Kurulduğu tarihten bugüne çok sayıda İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarlı kadın sanatçının yolu, Âvâze'den geçmiş ve geçmektedir.

<sup>23</sup> Bir gazete haber hazırlığı için yapılan görüşme tarihi: 20.03.2018.

## Sonuç

Dünyada olduğu gibi Türk Müziği tarihine baktığımızda da kadın bestecilerden ve icracılardan çok fazla söz edilmemekte ama kadının müzik icra ettiğine dair ilk örneklere 16. yüzyıla ait minyatürlerde rastlanmaktadır. Osmanlı saraylarında ve konaklarda çoğunlukla Enderunlu hocalardan ders alan sultan eşleri, kardeşleri, cariyeler, kalfalar, halayıklar başka eğitimlerin yanı sıra çok ciddi müzik eğitimi almışlardır. Adları erkekler kadar bilinmese de kadınlar geçmişten günümüze musiki sanatını geniş bir yelpaze içinde temsil etmişlerdir. Osmanlı'da 14. yüzyıl öncesinde kadına ve müziğine dair bazı tasviri belgelere rastlanmakla birlikte, 14. yüzyıldan itibaren kadın ve müzik ilişkisi açık biçimde minyatürlerde görünür olmuştur. 17. yüzyıl minyatürlerine baktığımızda da kanun, tanbur gibi enstrümanlar çalan kadınları görebiliriz. Minyatürlerdeki kadınlar betimleniyor ama toplumun muhafazakâr yapısından kaynaklı olarak isimleri bilinmemiştir.

Konumuzu oluşturan Türk Müziği kadın toplulukları, Osmanlı'da harem, konak gibi kapalı mekanların yanı sıra açık alanlardaki eğlence mekanlarında da faaliyet göstermişlerdir. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e kadınlar tarafından topluca yapılan müzik geleneği günümüz Türkiye'sinde de devam etmektedir. 2005 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı öğretim üyeleri, mezunları ve öğrencileri tarafından kendi özgür iradesi ve akademik bir bakışla kurulmuş olan Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğunun bütün üyeleri, Osmanlı sarayının sazendeleri gibi sıkı bir müzik terbiyesinden geçmiştir.

Harem-i Hümayun'daki müzisyen kalfalardan hanendelere, kadın saz takımlarından bestecilere kadar uzanan ve müzik tarihinde özel bir yere sahip olan kadının Türk müziğindeki önemini vurgulamak ve aldıkları eğitim doğrultusunda ortak duygu ve sanat anlayışlarını müziklerine yansıtmak üzere bir araya gelen Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu, konserlerinde Dede Efendi, III. Selim, Ali Rıfat Bey, Girifizen Asım Bey, Tanburi Mustafa Çavuş, Suphi Ziya Özbekkan, Münir Nurettin Selçuk, Selahattin Pınar, Lem'i Atlı Şerif İçli, Osman Nihat Akın, Refik Fersan, Sadettin Kaynak, Bimen Şen, Cevdet Çağla, Muzaffer İlkar, Erol Sayan, Arif Sami Tokar, Teoman Alpay gibi erkek bestekarların eserlerine, Leyla Saz, Dilhayat Kalfa, Faize Ergin, Mehveş Dolay, Melahat Pars, Nihal Erkutun, Nimet Hanım, Neveser Kökdeş, Nigar Ulusoy gibi çok değerli kadın bestekarların eserlerine konserlerinde yer vermiştir.

Âvâze Hicaz, Bayâti, Rast, Evcârâ, Bestenigâr, Muhayyer, Suznâk, Mâhur, Uşşâk, Kürdilihicazkar, Nihavend, Nişaburek, Segâh, Hüzzam, Nikriz, Acemkürdi, Hicazkar, Sultaniyegah, Şehnaz Buselik, Hüseyini gibi çok çeşitli makamlara ve Beste, Ağır Semai, Yürük Semai, Şarkı, Gazel, İlahi, Fantezi, Tango, Vals, Türkü, Ağıt, Saz Semaisi gibi hemen hemen her formda esere de konserlerinde yer vermiştir.

Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu'nun topluluğun sınırlı olanakları ile kurulduğu tarihten günümüze kadar gerçekleştirdiği etkinliklerin belli başlı konuları, Cumhuriyet dönemi öncesi ve sonrası 'Türk Müziğinin Kilometre Taşları' Bestecileri, Türk Müziğinde 'Kadın Besteciler', Kadınlar Faslı konserleri, Sosyal Sorumluluk Konserleri, çeşitli TV ve radyo programlarındaki 50 (elli) konser ile birlikte bir adet CD çalışmadır. Âvâze, gündemden ayrı kalmak istememesine rağmen son iki yıldır, 2020 yılından itibaren dünyada ve Türkiye'de yaşanan pandemi koşulları nedeniyle canlı performanslarına devam edememektedir. Sebebi, akustik çalgıların hassasiyeti nedeniyle online ortamda bir araya gelindiğinde ses problemleri yaşanmakta olması ve pandemi dönemine ayak yudurulamamasıdır.

21. yüzyıl Türkiye'sinde her türlü koşulda mücadelesini sürdüren ve 16. yılını geride bırakmış olan Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu'nun bu süreç içerisinde toplumsal ve bireysel ölçüde deneyimleri ve yaşanmışlıkları, kadın çalışmalarına ışık tutacak, kadının, kadınların müziği ve Türk Müziği'nin tarihindeki toplumsal bellek inşasında Âvâze önemli bir yer alacaktır.

Türkiye ve dünya çapında kadınlara yönelik ve göreceli olarak artan şiddet karşısında müzik olgusunun her türlü şiddet karşısındaki onarıcı, iyileştirici rolü düşünüldüğünde, Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu'nun, yalnızca geçmişte değil, günümüzde ve gelecekte de sağlayacağı katkı büyük bir önem arz etmektedir. Türk Müziği'nin tarihsel derinlik ve coğrafi genişliğine yaraşır düzeyde varlığını sürdürmesi, gelenekten kopmadan geleceğe taşınabilmesi hedefi çerçevesinde, Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu'nun, kadın müzik topluluklarının nitelik ve nicelik olarak artmasına, özellikle de akademik kadın topluluğu oluşu nedeniyle bir rol model olarak Türk toplumunda üzerine düşen sorumluluğu artırarak kadın topluluklarının gelecek ile ilgili planlamalarına ışık tutabilecek, etkin ve işlevsel bir yol gösterici olabilir.

### Referanslar

- Aksoy, Bülent. 1999. "Osmanlı Musiki Geleneğinde Kadın" Osmanlı, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları. c. 10.
- Beşiroğlu, Ş. Şehvar. 2006. "İstanbul'un Kadınları ve Müzikal Kimlikleri." İTÜ Dergisi Sosyal Bilimler, C.3, Sayı. 2, s.3-19.
- Beşiroğlu, Ş. Şehvar. 2009. "Türk Müzik Geleneğinde Kadınlardan Kadınca Müzik." <<http://www.musikidergisi.net>> (24.08.2021).
- Bingöl, Orhan. 2014. "Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Türkiye'de Kadınlık." KMÜ Sosyal Ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi 16, Özel Sayı 1, s.108-114.
- Bor, Sefer. 2019. "III. Selim Hayatı, Edebi Kişiliği, Şarkıları ve 18. Yüzyıl Musikisine Etkiler". *Yüksek Lisans Tezi*. Yüzüncü Yıl Üniversitesi.
- Çak, Ersoy, Ş. 2018. "Toplumsal Cinsiyet Perspektifinden 2000-2014 Yılları arasında Türkiye Müzik Kanallarında Yer alan Popüler Müzik Videolarına Bir Bakış, Kadın ve Müzik, 2. Baskı, İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Çolakoğlu, Gözde. 2010. "Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Osmanlı-Türk Musikisi İcra Mekanlarının Kadın İcracılar Üzerindeki Etkisi." *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.3, S.14, s. 181-190.
- Varlı, Doğuş, Ö. 2017. Geleneksel ve Modern Yaşam Biçimleri İçinde Müzik İçerikli Performanslarda "Kadını" Rollerin Yazımı. Ş. Ersoy Çak ve Ş. Beşiroğlu (Ed.), *Kadın ve Müzik*, İkinci Baskı (s. 97-118). İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Düğer, Selçuk. 2015. "Batılı Seyyahlar İmgeleminde Osmanlı Kadını." *Kosbed*. S. 29, s.71-90. <<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/251832>> (19 Ocak 2021).
- Ergur, Ali. 2019. "Kadınların Âvâze'si" Sanattan Yansımalar." <https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/ali-ergur/kadınların-v-zeşi/1883/>, (23.08. 2021).
- Egüz, Esra. 2011. "Üç İngiliz Seyyahın Gözüyle XIX Yüzyılda Türk Kadını." İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi. C.2, s. 753-767.
- Görkem, İsmail. 2001. *Türk Edebiyatında Ağıtlar-Çukurova Ağıtları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Güvençoğlu, Şerife. 2010. "Osmanlıdan Günümüze Türk Müziğinde Kadın." İstanbul Kadın-Kadın İstanbul, Proje Kitabı. İstanbul Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı.
- Güvençoğlu, Şerife. .2009. *Kadınlardan Kadınca Müzik; Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğundan Neveser Kökdeş Şarkıları*, İstanbul: İTÜ TMDK Bestekarlar Serisi.

- Güvençoğlu, Şerife. 2009. Neveser Kökdeş (1904-1962). <<http://www.musikidergisi.net/?p=949>> (20.03.2021).
- Kuloğlu, Ünüshan ve Gülmemed, Süreyya. 2009. Osmanlı Müzik Kültürü, Ankara: TC Kültür Turizm Bakanlığı Kültür Portal Projesi.
- Özalp, Nazmi. 2000. Türk Musikisi Tarihi, İstanbul: MEB Yayınları.
- Özdemir, Sinem. 2009. "Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği ve Süreçte Bir bestekar: Saadettin Kaynak". Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Özmutlu, Günnaz. 2014. "Harem Cariyelerinin Musiki ve Seyirlik Oyunlarındaki Eğitimleri (1677-1687)", *Belleten*, Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek kurumu. C. LXXVIII, S. 283.
- Şimşirgil, Ahmet. 2014. Valide Sultanlar ve Harem: Osmanlı'nın Sır Dünyası. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Taşan, Turhan. 2000. Kadın Besteciler. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Turan, Namık Sinan. 2019. İmparatorluğun Son Yüzyılından Erken Cumhuriyet'e Toplum ve Müzik Kültürü Üzerine Notlar. İTÜ TMDK Porte Akademik. Sayı: 18/19. 196-212.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. 1977. "Osmanlılar Zamanında Musiki Hayatı." *Belleten*, Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek kurumu. C.41, S. 161, s.79-114.

#### Diskografi

- Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu. 2009. "Âvâze Türk Müziği Kadınlar Topluluğu'ndan Neveser Kökdeş Şarkıları" [CD]. İstanbul: PAN Yayıncılık.

#### İnternet Kaynakları

- Uri-1: <<http://www.musikidergisi.net/?p=1749>> (20.03.2020).
- Uri-2: <<http://www.musikidergisi.net/?p=1303>> (20.03.2020).
- Uri-3: <<http://www.musikidergisi.net/?p=897>> (15.01.2020).
- Uri-5: <<http://www.istanbulkadinmuzesi.org/reftar-kalfa/>> (01.08.2021).
- Uri-6: <<https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/sesimiz-gur-yolumuz-uzun-4060162>> (20.03.2021).
- Uri-7:<<https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardacki/221444-eski-zaman-konaklarindaki-cariye-ve-kalfalar-orkestresi>> (17 Nisan 2021).
- Uri-8: <<https://www.dw.com/tr/klasik-m%C3%BCzi%C4%9Fin-gizli-yetenekleri/a-2523031>> (08.08.2021).
- Uri-9: <<http://www.musikidergisi.net/?p=949>> (10.08.2021)
- Uri-10:<<https://www.zdergisi.istanbul/makale/i-mahmudun-cariyesi-dilhayatin-olumsuz-eserleri-383>> (20.08.2021)
- URL-11: <<https://www.yenisafak.com/arsiv/2006/mart/05/a01.html>> (19.05.2021)

## “RAUF YEKTA BEY’İN MUSİKİ ANTİKALARI” / NİLGÜN DOĞRUSÖZ (EDİTÖR)

Duygu TAŞDELEN

1871-1935 yılları arasında yaşamış olan döneminin önemli teorisyeni, müzikoloğu ve arşivcisi Rauf Yekta Bey’in koleksiyonu, geçmişte az sayıda araştırmacının -kısa süreli olarak- görebilme fırsatı bulabildiği ancak hakkında yeterli bilgiye sahip olmadığımız bir arşivdi. Arşiv hakkındaki bilgimiz, içerisindeki bazı mühim eserler, arşivin büyüklüğü ve önemi ile sınırlıydı. Bu nedenle, bu arşiv uzun yıllar boyunca araştırmacılar için gizemini koruyan; hatta müzik alanında ismi bilinen fakat kendisi bulunamayan yazmalarla ilgili yer yer ‘efsanevi’ hikayelere konu olan bir arşiv olarak bilinmekteydi. 2018 yılında, Nilgün Doğrusöz editörlüğünde yayınlanan *Rauf Yekta Bey’in Musiki Antikalari* kitabı ile Türk müziği tarihi bakımından büyük önem taşıyan bu arşiv hakkındaki gizem nihayet son buldu.

Rauf Yekta Bey koleksiyonunun içeriği; genel olarak Rauf Yekta Bey’in müzik çalışmalarına başladığı ilk gençlik yıllarında arşivlemeye başladığı nota, kitap ve musiki belgelerinden, Yenikapı Mevlevihanesi ve diğer tekkelerden kendisine intikal eden veya satın aldığı yazma eserlerden ve yurt dışından temin ettiği yabancı dildeki eserlerden oluşmaktadır. Kendisinin yazdığı, istinsah ettiği yazma, kitap ve makalelerle zenginleşen bu arşivdeki matbu eserlerin bir kısmı 1980’li yılların başında Süleymaniye Kütüphanesi’ne bağışlanmıştır. Arşivin ailede kalan bölümü ise, önce Rauf Yekta Bey’in torunu Yavuz Yektay’a, ardından da küçük torunu Cem Yektay’a intikal etmiş ve 2018 yılındaki vefatına kadar da onun himayesinde kalmıştır.

Arşivin seçme kataloğu ve seçilen kataloğun içerikleri hüviyetinde olan *Rauf Yekta Bey’in Musiki Antikalari* kitabı, Nilgün Doğrusöz koordinatörlüğünde, İstanbul Teknik Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projesi kapsamında, İTÜ Osmanlı/Türk Müziği Araştırmaları Grubu (OTMAG) ortak çalışmasıyla hazırlanmıştır<sup>2</sup>. *Rauf Yekta Bey’in Musiki Antikalari*, müzikoloji alanının yanı sıra farklı alanlardan akademisyen ve araştırmacıların birlikte çalıştığı Osmanlı/Türk Müziği Araştırmaları Grubu’nun 6 yayınından biridir.

*Rauf Yekta Bey’in Musiki Antikalari*, Nilgün Doğrusöz’ün Yektay ailesi ve Rauf Yekta Bey arşivi ile tanışma hikayesini aktardığı “Editörden” bölümü ile başlamaktadır. Ayrıca bu bölümde, OTMAG’ın Bodrum-İstanbul hattında gerçekleştirilen arşiv çalışma serüveni anlatılmaktadır.

*Rauf Yekta Bey’in Musiki Antikalari* kitabında Cem Yektay’ın önsözüne de yer verilmiştir. Cem Yektay’ın önsözünde, şehir şehir, ilçe ilçe gezen bu büyük arşivin aile içinde bilinen hikayesi araştırmacılar için de aydınlanmış bulunmaktadır. Cem Yektay, arşivin aile içinde kimlere nakledildiğini, Rauf Yekta Bey’in Beylerbeyi’nde bulunan konağından hurçlar, sandıklar içinde Eskişehir’den Muş’a, Konya’dan Bursa’ya kadar Anadolu’nun çeşitli illerine seyahatini ve arşiv kendisine geçtikten sonra koleksiyonla ilgili ne gibi çalışmaların ve girişimlerin yapıldığını, yazdığı önsözde detaylı bir şekilde anlatmaktadır.

Nilgün Doğrusöz tarafından kaleme alınan “Giriş” bölümünde ise, arşivin önemi vurgulandıktan sonra kitabı hazırlarken koleksiyondaki seçmelerin nasıl yapıldığı ve kataloglama işleminde izlenen yolun anlatılması ile okuyucuya yönetsel kolaylık sağlanmıştır.

<sup>1</sup> Arş. Gör., Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, duygutasdelen@anadolu.edu.tr  
ORCID: 0000-0001-5296-2701

Başvuru Tarihi: 30.04.2021 Kabul Tarihi: 01.05.2021

<sup>2</sup> Grubun çalışmaları hakkında detaylı bilgi için bkz.: <http://www.otmag.itu.edu.tr/>

Kıtapta arşiv malzemeleri beş başlık altında kataloglanmıştır. Arşivdeki el yazmaları, nota defterleri, nadir basma kitaplar, belgeler ve fotoğraflar ayrı bölümlerde okuyucu ve araştırmacılara sunulmaktadır.

Kıtabın birinci bölümü olan el yazmaları bölümünde, koleksiyondan seçilen 51 adet el yazması tanıtılmaktadır. Çoğunluğu teoriyle ilgili olan ve Rauf Yekta Bey'in teori çalışmalarına temel hazırlayan bu yazmalar arasında Nâyi Osman Dede'nin *Nota-yı Türkî* yazması, *Kevseri Mecmuası*, kendi hattıyla istinsah ettiği *Tercüme-i Edvar-ı Kırşehri* gibi önemli yazmalar bulunmaktadır. Bu önemli el yazmalarının, zengin görsellerle, genel tanıtım ve içerikleri ile sunulması da okuyucunun yazmalar ile ilgili daha detaylı fikir sahibi olmasına olanak sağlamıştır. *Kevseri Mecmuası* gibi nadir el yazmalarının ilk kez renkli görüntülerinin yayımlanması ise kıtap içindeki görselleri daha da önemli kılmaktadır. Yazılarından, yaşadığı dönemde edvar ve teori kitapları hakkında az bilgi olduğu konusundan yakındığını okuduğumuz Yekta, arşivine dahil ettiği ve çalıştığı bu yazmalarla, Türk müziği teorisini bilimsel zemine çekme çabası ile hareket etmiş, Doğrusöz'ün deyimıyla 'musiki antikacılığı' yapmıştır.

İkinci bölüm arşivdeki nota defterlerine ayrılmıştır. Bu bölümde, arşivde bulunan Avrupa notası, Hamparsum müzik yazısı ve Rauf Yekta Bey tarafından geliştirilen 'Türk Notası' ile yazılan 32 adet defter okuyucuya sunulmuştur. Bu bölüme, arşivdeki önemli görülen defterlerin kapak sayfaları, iç sayfalarından örnekler ve varsa fihristlerinin görüntüleri de eklenmiştir. Defterler genel özellikleri ile tanıtılmış ve her bir defterin içeriği -eserlerin başlıkları göz önünde bulundurularak- tür, makam, usul ve besteci bilgileri verilerek fihrist haline getirilmiştir. Bu defterler Türk müziği eserlerinin yazılı olarak kayıt altına alınması ile ilgili büyük çalışmaları olan Rauf Yekta Bey'in beslendiği kaynaklar olması bakımından önem taşıırken, hazırlanan fihristler ileride yapılacak olan edisyon-kritik çalışmalarına malzeme sunabilecek niteliktedir.

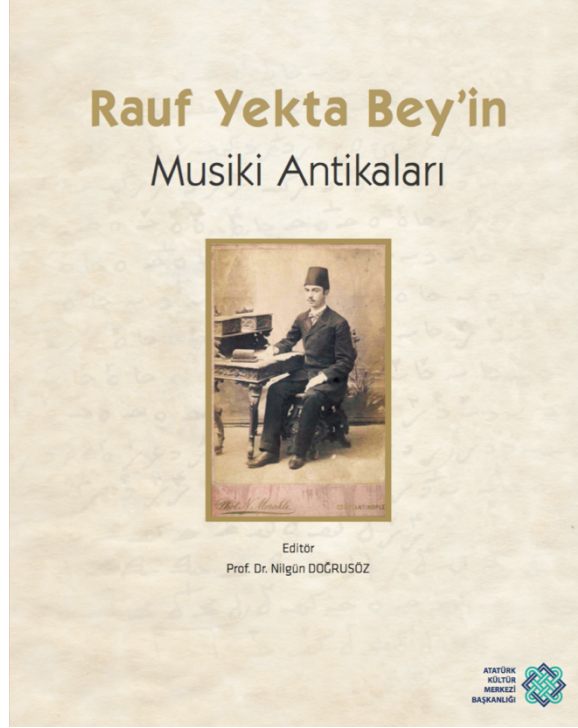
Kıtabın üçüncü bölümünde arşivdeki nadir basma kitaplardan bir seçki sunulmuştur. Bu bölümde 8 nadir matbu kıtabın kapaklarına yer verilmiştir. Arşivdeki matbu eserlerin büyük bölümünün 1980'li yılların başında Süleymaniye Kütüphanesine bağışlanmasına rağmen, Doğrusöz arşivde pek çok basma eserin bulunduğunu belirtmektedir. Bu nadir basma kitaplar, arşivdeki çeşitliliği yansıtmaları bakımından önem taşımaktadır. Bununla beraber, bu bölümde okuyucuya sunulan kapaklar arasında 'Dârüelhân Talimatnamesi'nin, 'Türk Müsikisi Nizamnamesi'nin olması, arşivde Rauf Yekta Bey'in iş hayatından izler görmek bakımından da anlamlıdır.

Kıtabın dördüncü bölümünde ise arşivde bulunan belgelere yer verilmiştir. Bu bölümde, 41 adet belge görselleri ile birlikte sunulmuştur. Görsellerin yanı sıra, Osmanlı Türkçesi ve Fransızca belgelerin pek çoğunun çevirilerine yer verilmesi araştırmacılar için yol açıdır. Diplomalara, çeşitli görevlendirme belgeleri, Paris Konservatuvarı profesörlerinden Albert Lavignac ile *Encyclopédie de la Musique* içinde yazdığı Türk müziği maddesi hakkındaki yazışmalar, *Şark Musikisi Tarihi* kitabı ile ilgili mektuplar, Dârüelhan Heyeti tarafından doldurulan plaklar hakkında Tasnif ve Tespit Heyeti'nin görüşleri, derleme gezilerinde kaydedilen türkü notaları gibi bir çok belgenin sunulmuş olması Rauf Yekta Bey'in iş hayatının saklı kalan detayları ile ilgili fikir vermektedir. Bu bölümde sunulan, Ali Rifat Çağatay, Halil Bedi Yönetken, Osman Hamdi Bey gibi kültür yaşamının önemli aktörleri ile özel mektupları da yaşadıkları dönem hakkında bilgiler taşımaktadır. Bu belgelerdeki çocukluk anıları, dönemin çalkantılı kültür ve müzik ortamında yaşadığı kırgınlıklar ve sitemleri, yazılarından ve eserlerinden tanıdığımız Rauf Yekta Bey'in kişisel alanının kapılarını aralamaktadır.

Kıtabın son bölümü arşivde bulunan fotoğrafların seçimine ayrılmıştır. Bu bölümde 32 adet fotoğraf okuyucu ile paylaşılmıştır. Bu fotoğraflarda hem Rauf Yekta Bey'in daha önce yayımlanmamış fotoğrafları, neyleri ve kemanının görselleri ile kişisel hayatından izler hem de Kahire Kongresi'nden, derleme gezilerinden heyetin ve gezilerde karşılaştıkları müzisyenlerin fotoğrafları ile çalışma hayatından izler bulunabilir.



*Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikalari* kitabı ile yıllar boyunca saklı kalan bir arşivin içeriği gün yüzüne çıkmış ve araştırmacıların ilgisine sunulmuştur. Arşivin içerisinden kitaba eklenen malzemeler, döneminin önemli düşün ve yazın aktörü olan Rauf Yekta Bey'in biyografisinin, kişisel yaşamının, çalışma hayatının, beslendiği kaynakların detaylarını da aydınlatmıştır. Bu nedenlerle, *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikalari* kitabı, Rauf Yekta Bey ve dönemi ile ilgili çalışmalar için önemli bir başvuru kaynağı olarak literatürde yerini almıştır.



Nilgün Doğrusöz (ed.). 2018. *Rauf Yekta Bey'in Musiki Antikalari*

Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

ISBN No: 978-975-16-3511-2

223 sayfa



