



KADIN BESTECİ SORUNU: CİNSİYET ROLLERİNE VE KADINLARIN YARATICILIKLARINA İLİŞKİN YARGILAR

*Zeynep Gülçin ÖZKİŞİ**

ÖZET

Müzik tarihi literatüründe kadınlar, önemli müzik icracıları olarak kabul görürken, bestecilik ve müzikal yaratıcılık, daha çok erkeklerle ilişkilendirilen bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bestecilik özelinde, kadınların müzikal kanonda erkeklere oranla daha az yer buluyor olmalarının sosyal, kültürel ve ekonomik birçok nedeni mevcuttur. Bu nedenler arasında, 20. yüzyılın ilk yarısına dek kadınlara atfedilen müzikal yaratıcılık yetersizliği miti ve kadınların bestecilik eğitime erişimlerinin kısıtlanmış olması yer almaktadır. Eğitim ve mesleki yönlendirmelerde, toplumsal cinsiyet ve cinsiyete dayalı yargılar önemli rol oynamaktadır. Çalışmada, toplumsal cinsiyet ve cinsiyet rollerine ilişkin yargıların, kadınların bestecilik eğitime erişimleri ve bestecilik kariyerlerine etkisi ile kadın besteci sorunu; toplumsal, kültürel ve felsefi bağlamlarda, tarihsel art alan dâhilinde incelenmektedir.

Kadın bestecilerin bestecilik yaşamları ve yapıtları toplumsal cinsiyet bağlamında ele alındığından, öncelikle toplumsal cinsiyet ve cinsiyet rollerine ilişkin yerleşik yargılar incelenerek, bunların eğitim ve kariyer seçimine etkisi araştırılmıştır. Kadınların, müzik tarihi literatüründe önemli müzik icracıları olarak kabul görürken, bestecilik ve müzikal yaratıcılığın, daha çok erkeklerle ilişkilendirilen bir alan olarak karşımıza çıkmasının en önemli nedenleri arasında 20. Yüzyılın ilk yarısına dek kadınlara atfedilen müzikal yaratıcılık yetersizliği miti ve kadınların kompozisyon eğitime erişimlerinin kısıtlanmış olmasının sayılabileceği görülmüştür. Kadınlara atfedilen müzikal yaratıcılık yetersizliği savlarının tarihi ve felsefi art-alanı, Avrupa merkezinde, 19. Yüzyıl aydınlarının kadına sorununa yaklaşımı çerçevesinde incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kadın besteci sorunu, müzikal yaratıcılık, müzikal kanon, müzikal getto, cinsiyet rolleri, bestecilik eğitimi.

* Araştırma Görevlisi Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım / Müzik ve Sahne Sanatları, El-mek: zgulcinozkisi@yahoo.com

THE WOMAN COMPOSER QUESTION: GENDER ROLES AND JUDGMENTS REGARDING WOMEN'S CREATIVITY

ABSTRACT

Throughout the music history literature, musical creativity has been always accounted to male artists, whereas women are mostly accepted as prominent and talented music performers. The scarcity of women composers in musical canon is caused by several social, cultural and economic factors. The myth of female incapacity for musical creativity, which was rather a strong prejudice until the mid of 20th century and women's limited access to musical education in the area of composition were among these factors. Women's access to composition education and, affects of gender and gender roles to choice of career and women composer question are analyzed in of social, cultural and philosophical contexts within historical back ground.

Since the composition lives and works of women composers are discussed in the context of gender, first of all, settled opinions on gender and gender roles are reviewed, and their effect on education and career selection has been searched. While women are considered as important music performers in the music history literature, the most important reason for composition and musical creativity's association more with men are considered to be the myth of women's lack of musical creativity until the first half of 20th century and the limitation on women's composition education. The historical and philosophical background of the lack of women's musical creativity has been reviewed focusing on Europe within the framework of the 19th Century intellectuals' approach towards the woman problem.

Key Words: Woman composer question, musical creativity, musical canon, musical ghetto, gender roles, composition education.

1. Kadın Besteci Sorunu ve “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” Sorusu

Nochlin, “neden hiç büyük kadın sanatçı (ya da besteci, matematikçi, felsefeci...) yok” sorusunun, kadın sorunu denen meseleyle ilgili hemen hemen bütün tartışmaların arka planında suçlayıcı bir biçimde çınladığını belirtir.¹ Bu soruyu yanıtlayabilmek için seçilen yollardan birinin, tarih boyunca değerli ya da değeri yeterince bilinmemiş bir takım kadın sanatçıları bulup ortaya çıkartmak ve eserlerinin iyi olduğunu kanıtlamaya çalışmak olduğunu söyler. Bu tür araştırma ve girişimlerin değerli çabalar olduğunu ancak “Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?” sorusunun ardında yatan varsayımları sorgulamak adına hiçbir katkıda bulunmadıklarını; aksine, söz konusu girişimlerde bu soruya yanıt vermeye çalışırken, sorunun içerdiği olumsuz göndermelerin de üstü kapalı olarak pekiştirilmiş olduğunu vurgular. Bu soruyu yanıtlamak için başvuru olan diğer yolun ise, kadınlık durumunun ve deneyimlerinin kendine özgü koşullarına dayanan, hem biçimsel hem de anlatımsal nitelikleri açısından farklı ve ayırt edilebilir bir kadın üslubunun varlığını kanıtlamaya çalışmak olduğunu söyler.²

¹ Linda Nochlin, “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” (der. ve çev. Ahu Antmen), **Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, İletişim Yay., İstanbul 2008, s. 123

² Nochlin, *age*, 123,124

“Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?” sorusunun ne anlama geldiği düşünüldüğünde önemli soruların sorulma şeklinin bizi bu dünyanın düzeni hakkında nasıl koşullandırdığını -hatta yanılıya düşürdüğünü-fark edebileceğimizi belirten Nochlin, konuyu şöyle örnekler:

Yani gerçekten bir Doğu Asya Sorunu, Yoksulluk Sorunu, Zenci Sorunu ve tabii bir Kadın Sorunu olduğunu baştan kabul etmiş durumdayız. Ama kendimize öncelikle bu “soru”ları kimin soru haline getirdiğini, kimin sorduğunu ve sonra da bu tür soruların nasıl bir işlev taşıdığını sormamız gerekiyor. (Tabii bu arada belleklerimizle şöyle bir yoklayarak, Nazilerin “Yahudi Sorunu”nu da hatırlayabiliriz.). Gerçekten de içinde yaşadığımız bu hızlı iletişim çağında, iktidar sahiplerinin vicdan azabını maskeleyerek adına çabucak birtakım “sorunlar” kurgulanıyor: Amerikalılar Vietnam ve Kamboçya’da yol açtıkları sorunlardan “Doğu Asya Sorunu” olarak söz ederken, Doğu Asyalılar bunları daha gerçekçi bir bakışla “Amerikan Sorunu” olarak görebilir; (...) gerçekte Beyaz Sorunu olan şeyi karşıtı olan Zenci Sorunu’na dönüştürür; aynı ters mantık, bizim şu anda üzerine eğildiğimiz “Kadın Sorunu” açısından da geçerli.³

Sonuç olarak, “Kadın sorunu” olarak adlandırılan şey sahte bir sorun olabilir ama “Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?” sorusunun ardındaki yanlış anlayış, kadınların doğası konusundaki özgül birtakım politik ve ideolojik meselelerin ötesinde, belli başlı alanlardaki entelektüel çarpıtma da işaret eder. Bu durum, kadınlarla birlikte, beyaz, tercihen orta sınıf mensubu ve her şeyden önce erkek olarak doğma şansına erişmemiş herkes için, yalnızca sanat alanında değil daha başka yüzlerce alanda da engelleyici, baskıcı ve cesaret kırıcıdır.⁴

Sorun bizim kaderimizde, hormonlarımızda, aybaşı kanamalarımızda, kadın olmamızda değil, kurumlarımızda ve eğitimimizdedir - burada eğitim sözcüğünü, anlamlı simgeler, işaretler ve kodlarla çevrili dünyamıza adım attığımız andan itibaren yaşadığımız her şeyi kapsayan bir anlamda kullanıyorum.⁵

1.1. “Kadın Besteci Sorunu”nun Sosyal ve Psikolojik Boyutları

Kadınların besteci olarak erkeklerle eşit olmalarını engelleyen ve doğuştan gelen eksiklikleri olduğu fikri, on dokuzuncu yüzyıl Romantik dönem felsefesine dayanır ve bazı psikologlar, kadın bestecilerin cinsiyet farklılığından kaynaklanan “tarih sahnesindeki eksiklikleriyle” ilgili teorileri ileri sürerek bu sosyal mite bilimsel destek vermişlerdir. Araştırmanın kavramsal çerçevesini tamamlamak için, kadın yaratıcılığı üzerine oluşmuş psikolojik literatürün incelenmesi, kadın bestecileri erkek meslektaşlarla eşit görülmeğe uzak tutan bir dizi psikolojik ve sosyolojik engelin ele alınması ve biyolojik belirlenmişlik, cinsiyet-rol sosyalleşmesi ve evlilik ile annelik kurumlarının yaratıcılık üzerindeki etkilerinin incelenmesi gerekmektedir.

Kadınların besteci olmasını engelleyen sözde eksiklikleri on dokuzuncu yüzyıl boyunca hüküm sürmüş, filozof ve eleştirmenler bu iddianın biyolojik nedenlerini bulmaya çalışmış ve yüzyıl ortalarında cinsiyetlerin zihinsel kapasitelerini araştıranlar olmuştur.⁶ Bu araştırmalar

³ Nochlin, *age*, 126, 127.

⁴ Nochlin, *age*, 127.

⁵ Nochlin, *age*, 125, 126.

⁶ Bknz: Eugene Murray Gates, *The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era*, University of Toronto, Doktora Tezi, Toronto 1992; aktaran Margaret Jean Grant, *A Feminist Analysis of Francis Poulenc’s Sonata for Oboe and Piano* The Graduate School of the University of Cincinnati, Doktora Tezi, Cincinnati 2006.

hakkında yorumda bulunan Bertrand Russell şöyle yazar: “Eğlence istiyorsanız bunları araştıranların, kadınların erkeklerden daha aptal olduğunu kanıtlama çabalarına bakabilirsiniz”⁷.

Kadın ‘eksikliğin’ biyolojik temellerini arayış çabalarına ilişkin olarak psikolog Carol Jacklin, 1981 tarihli makalesinde cinsiyetle ilgili araştırmalardaki on “metodolojik sorun”dan bahseder. Bunlardan biri “cinsiyetle ilişkili farklılığın *nedenini* genetikte gören mantık hatası”dır.⁸ Cinsiyetler arasındaki sosyal ve biyolojik farklılıkların biyolojik açıklamaları yanlış bir temele dayandırılmaktadır; çünkü insan davranışları teoride bile biyolojik açıdan belirlenemez.⁹ Biyolog Anne Fausto-Sterling’in konu üzerine açıklaması şöyledir: “Bir bireyin davranışları hem biyolojik oluşum hem de sosyal çevre arasındaki bir dizi etkileşimden ortaya çıkar. Bu etkileşim ağı her iki yönde de akar. Biyoloji bir noktaya kadar davranışı koşullandırabilirken, davranış, bireyin psikolojisini değiştirebilir.”¹⁰

Fromm bu konuda önemli bir tespitte bulunur: “...Müzik teorisi [alanına erişimlerinin engellenmesi], kadın bestecilerin karşılaştığı [önemli bir] engeldir... Fakat önlerindeki en büyük engel, besteci kadınların zihninde büyüyen, kültürel yaklaşımların içselleştirilmesi sürecinden kaynaklanan psikolojik duvardır.”¹¹

1.2. Tarihi ve Felsefi Arka Plan: On Dokuzuncu Yüzyıl Avrupa’sında Kadın Besteci Sorununa Yaklaşım

1880’lerin başında yaşamış Alman müzik tarihçisi Emil Naumann, kadınların yaratıcılık yeteneği hakkındaki düşüncesini şöyle dile getirir: “Müzik tüm sanatların en erildir, çünkü temelde *yaratıcı* düşünceye dayanır. Bütün yaratıcı eserlerin erkeklere ait olduğu çok iyi bilinmektedir.”¹² Kadınların yaratıcılık yeteneğine olan bu güvensizlik aslında sadece Naumann’a özgü olmayıp, on dokuzuncu yüzyılın genel inancını yansıtmaktadır: “Kopyacı zekâ cinsiyete adanabilir, fakat üretken zekâ asla... Asla bir kadın besteci olamaz... ‘Yaratıcı’ kelimesinin dışı bir şekli olduğuna inanmam.”¹³

Kadın bestecilere yönelik olumsuz yaklaşım, tek bir ulusa özgü de değildir. Fransız yazar Guy de Maupassant, 1885 tarihli Abbé Prevost’un *L’Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* başlıklı metninin önsözünde Naumann’ı tekrarlar:

Yüzyılların tecrübesi gösterdi ki... istisnasız hiçbir kadın gerçek anlamda sanatsal veya bilimsel eser ortaya koyamaz. Kadınların talihsiz çabalarına rağmen henüz tek bir kadın sanatçı ya da müzisyen çıkmadı. Dünyadaki bütün kadınların oynadığı iki rol var, birbirinden çok ayrı ama ikisi de çekici; Aşk ve Annelik!¹⁴

Maupassant’ın kadınların müzikal yaratıcılığıyla ilgili bu görüşlerinde, kadınlara besteci olarak icraat yapamayacak zihinsel yetersizlikler yüklendiği açıktır. Bu düşünce, erken dönem Romantik ve Alman İdealist filozofların söylemlerinde açıkça görülebilmektedir.

⁷ Bernard Russell, *The Scientific Outlook*, George Allen & Unwin, Londra 1931, s. 17; aktaran Gates, *age*, 50.

⁸ Carol N. Jacklin, “Methodological Issues in the Study of Sex-Related Differences”, *Developmental Review* 1 (Eylül 1981), s. 269; aktaran Gates, *age*, 53.

⁹ Anne Fausto-Sterling, *Myths of Gender: Biological Myths about Women and Men*, Basic Books, New York 1985), s. 7-8; aktaran Gates, *age*, 51.

¹⁰ Fausto-Sterling, *age*, 8; aktaran Gates, *age*.

¹¹ Paul Fromm, “Creative Women in Music: A Historical Perspective”, *A Life for New Music: Selected Papers of Paul Fromm* (der. David Gable, Christoph Wolff), Harvard University Press., Cambridge, Mass. 1988, s. 46-48; aktaran Gates, *age*, 49.

¹² Emil Naumann, *The History of Music*, çev. F. Praeger, Cassell, Londra 1886, Cilt 2, s. 1267; aktaran Gates, *age*, 9.

¹³ Gates, *age*.

¹⁴ Gates, *age*.

J.J. Rousseau'ya göre “soyut ve spekülâtif gerçek, bilimsel ilke yani genellemeye müsait her şeyin arayışı, kadın kavrayışının ötesindedir. Bu yüzden kadınların eğitimi erkeklere göre planlanmalıdır. Ona hoş görünmek, saygı ve sevgisini kazanmak, çocukken eğitmek, erkeklığe adım attırmak, hayatını güzelleştirmek; bütün bunlar kadınların görevidir. İşte bir kadına gençken bu görevler öğretilmelidir.”

Genel olarak kadınların ne bir şey hakkında fikri ne de zekâsı vardır... Bilimle, yetenek ve çok çalışmayla edinilebilecek her şeyi elde edebilirler, ama ruhun ateşini yakan kıvılcım, o zekâ, coşkuyu kalbin derinliklerine götüren erişim her zaman için kadınların yazılarında eksik olacaktır. Eserleri soğuktur. İçinde istediğiniz kadar akıl bulabilirsiniz ama asla bir ruh yoktur.¹⁵

Immanuel Kant, *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*'in üçüncü bölümünde konuyla ilgili fikirlerini şöyle dile getirir:

... Biz erkeklerinki yüceliğe giden *derin bir anlayışken*, kadınlarınki *güzel bir anlayıştır*. ... Bir kadın başarılı da olsa, çalışarak öğrendikleri cinsiyetine uygun olan değerleri yok eder ki, bu değerler nadir olduğundan onu soğuk bir hayranlık objesi olarak bırakır, aynı zamanda karşı cinsiyet üzerindeki büyük gücünü koruduğu çekicilikleri de zayıflayacaktır... [bundan dolayı] güzel anlayış, nesne olarak hoş gelen her şeyi seçer, soyut spekülasyonları ya da faydalı bilgileri derinden anlamaktan feragat eder.¹⁶

Kant, kadınların sadece onlardan beklenilene vermek amacıyla eğitileceğini, dolayısıyla akıldan ziyade zevk ve duygularının geliştirilmesi gerektiğine inanır.¹⁷ Bu doğrultuda kadınların biraz tarih ve coğrafya çalışmasını, ayrıca onlara “sanatçılık sergilemeyecek kadarıyla resim ve müzik” edinme şansı verilmesini önerir.¹⁸

Anthropolgy from a Pragmatic Point of View adlı çalışmasında Kant'ın ciddi anlamda gerçekten aydın bir kadın varlığı şüphesini taşıdığı görülür: “Aydın bir kadın *kitaplara* sahiptir; tıpkı bir kol saati gibidir, insanların görmesi için kolunda taşır, ama ya çalışmıyordur ya da güneşe göre kurulmamıştır.”¹⁹

Bu kuramlar, kadınların geleneksel açıdan erkeklere sunulan pek çok meslekten uzak tutulmasına neden olmuştur²⁰ ve bestecilik bunlardan biridir.

Arthur Schopenhauer'a göre zihinsel kısıtlamaların altında kadınlara özgü doğuştan bir olgunlaşmama durumu yatar: “Koca bebektirler: gerçek insan olan ‘erkek’ ile çocuk arasında bir yeredirler”.²¹

Ne müzikte, ne şiirde, ne de diğer sanat dallarında duygu ya da algılayıcılık gösteremezler... Hiç kimse kadınlardan gerçekten değerli, orijinal bir icraat ya da uzun soluklu bir eser

¹⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Politics and the Arts: Letter to d'Alembert on the Theater*, çev. Allan Bloom, Cornell University Pres., Ithaca, N.Y. 1968, s. 103; aktaran Gates, *age*.

¹⁶ Immanuel Kant, *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*, çev. John T. Goldthwait, University of California Pres., Berkeley ve Los Angeles 1960, s. 78 – 79; aktaran Gates, *age*, 12.

¹⁷ Immanuel Kant, *The Educational Theory of Immanuel Kant*, çev. Edward Franklin Buchner, AMS Pres, New York 1971, s. 86-87; aktaran Gates, *age*.

¹⁸ Gates, *age*.

¹⁹ Immanuel Kant, *Anthropolgy from a Pragmatic Point of View*, çev. Mary J.Gregor, Martinus Nijhoff, The Hague 1974, s.171; aktaran Gates, *age*, 13.

²⁰ Lloyd, *age*, s. 76; aktaran Gates, *age*.

²¹ Arthur Schopenhauer, “On Women”, *Essays and Aphorisms*, çev. J.Hollingdale, Penguin Books, Harmondsworth 1981, s. 83; aktaran Gates, *age*, 14.

bekleyemez... Bunun nedeni objektiflikten tamamen mahrum olmalarıdır... Genel olarak düşünüldüğünde kadınlar tamamen ve tedavi edilemez biçimde cahildir.²²

Bu görüşleri doğrultusunda Schopenhauer, kadın eğitiminin amacını iyi ev hanımlığı olarak görür: “Olması gereken, ev hanımı olmak isteyen kadınlar yetiştirmektir; evine bağlı ve alttan alan.”²³

Rousseau, Kant ve Schopenhauer’in bu yazılarından çıkarsanabilecek üç temel noktadan ilki, kadınların doğuştan objektiviteden, dolayısıyla soyut düşünce gücü ve yaratıcı zekâ kapasitesinden mahrum olduğu; ikincisi, erkeklerdeki özelliklere sahip olmaya çalışan kadınlara destek verilmemesi gerektiği ki, bu doğalarına terstir; üçüncüsü ise kadınları toplumsal meslekler alanında özgürleştirmek için değil, evlilik ve annelik çerçevesinde erkeğe yardımcı olmak için eğitmek gerektiğidir.²⁴

19. yüzyıl düşünürlerinin bu olumsuzlayıcı ifadelerinin yanı sıra, dönemin birçok eleştirmeni de bu görüşleri destekleyen, cinsiyete dayalı müzikal estetik normları belirlemiştir. Bütünleyici erkek / kadın, entelektüel ve psikolojik özellikleri birleştiren Romantik ideolojiye dayanan ve erkeği nesnel, mantıklı, aktif; kadını ise öznel, duygusal ve pasif²⁵ olarak tanımlayan cinsiyete dayalı estetik, eleştirmenlerin, kadın kompozisyonlarını, cinsiyetlerine uygunluğu açısından biçim, şekil ve duygusal olarak tartışmalarına olanak sağlamıştır.²⁶

Müziğin bu şekilde cinsiyetleştirilmesi sadece bir erkeğin ya da kadının duygusal ayırımına değil aynı zamanda güçlü duygu (erkek) / hassas duygu (kadın) ayırımına yol açmıştır. Cinsiyete dayalı estetik savunucularına göre, özellikle kadınların bestelemesi düşünülen ‘kadınsı’ müzik hassas, zarif, duygusaldır ve şarkı ve piyano parçaları gibi küçük biçimlerle sınırlıdır. Diğer taraftan ‘erkeksi’ müzik kuvvetli, orkestrasyonu görkemli ve armonik ve kontrapuntal yenilikte güçlüdür. Opera, senfoni ve diğer kapsamlı eserler bu akıma dâhildir.²⁷

Saint-Saens, Augusta Holmes’in müziği üzerine yazdığı 1885 tarihli denemesinde, kadın bestecilerin, kadınsı yönlerini saklamak için ‘aşırı erkeksi’ şeylerle ilgilendiğini belirtmiştir:

Kadınlar amatör olarak sanatla uğraştıkları zaman, meraklıydılar. Kadınlar, size kadın olduklarını unuttururcasına her şeyle ilgileniyor gibi görünüyor ve (...) erkeksi tavırlar sergiliyorlar. Kadınlar, çocuklar gibi, hiçbir zorluk tanımıyor; arzuları her şeyi yıkıyor. Holmes tam bir kadın: Tam bir ekstremist.²⁸

Kadın bestecilerin önemli bir savunucusu olan Rubert Hughes dahi, ‘fevkalade kadınsılık’ ve ‘erkek-tonu’ özellikleri açısından müziği ele almıştır.²⁹ Saint-Saens gibi Hughes de ‘erkek-tonu’

²² Schopenhauer, “On Women”, s. 85-86; aktaran Gates, *age*, 38.

²³ *age*, 87; aktaran Gates, *age*.

²⁴ Gates, *age*.

²⁵ 1815’de **Brockhaus Ansiklopedisi** (Conversations-Lexicon oder Handwörterbuch für die gebildeten Staende), tamamlayıcı kadın ve erkek özelliklerini şöyle tanımlar: “Erkek destek alır kadın destek verir... Erkek kaderine karşı çıkar, yenilgide bile. Diğer taraftan kadın gönüllü olarak boyun eğer, gözyaşları içinde bile.” Patricia Herminghaouse, “Women and the Literary Enterprise in Nineteenth-Century Germany”da alıntılanmıştır, **German Women in the Eighteenth and Nineteenth Centuries**, s. 80; aktaran Gates, *age*, 43.

²⁶ Judith Tick, “Passed Away is the Piano Girl: Changes in American Musical Life, 1870–1900”, **Women Making Music**, s. 336–38. Ayrıca bakınız, Judith Tick, “Women as Professional Musicians in the United States, 1870–1900”, **Yearbook for Inter-American Musical Research** 9 (1973), s. 111; aktaran Gates, *age*, 42.

²⁷ Carol Neuls-Bates, **Women in Music: An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present**, Harper & Row, New York 1982, s. 223; aktaran Gates, *age*, 44.

²⁸ Camille Saint-Saens, **Harmonie et mélodie**, 3. bs. Calmann Levy, Paris 1885, s. 228: Nancy Sarah Theeman, **The Life and Songs of Augusta Holmés**, University of Maryland, Doktora Tezi, 1983, s. 199’da alıntılanmıştır, s. 171; aktaran Gates, *age*, 45.

²⁹ Rupert Hughes, **Contemporary American Composers**, L.C. Page, Boston 1900, s. 769; aktaran Gates, *age*, 46.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/3, Winter 2013

ile yazan kadınların ‘erkeksi şeyler aradıklarını’ iddia eder.³⁰ Kadın besteciler, küçük formulu besteler yaptığında bunun, onların doğuştan gelen eğilimi olduğunu ve daha büyük ve zor besteler düşünebilme yeteneksizliklerinden ileri geldiğini ancak ‘erkek tonu’nda eserler yazdıkları zaman cinsel kimliklerini aldattıklarını söyler.³¹ Cinsel estetik sistemi, eleştirmenlerin, kadın bestecilerin çalışmalarının yetenek ve kusurlarını, bestecisinin cinsiyetine etfetmelerine neden olduğu için, sadece çifte standart değil aynı zamanda bir çifte körlüktür.³²

H.H Beach’in *Gaelic Symphony*’sinin ilk seslendirilişinin ardından eleştirmen Philip Hale, Beach’in çalışmasıyla ilgili genellikle heyecan duyduğunu, ancak bazı sayfalarını düzen olarak ağır bulduğunu ve bu gürültünün, bestecinin duygusu için oldukça önemli olduğunu, çünkü erkeğin alanında mücadele eden bir kadın olduğunu belirtmiştir.³³ “Kadın besteci, genellikle gür sesli olmaktan çok gürültülü -burada gayet kadınsı. Orkestra için yazan bir kadın, ‘ne pahasına olursa olsun erkek gibi olmalıyım’ diye düşünür. Saint-Saens’in, cinsiyete dair Augusta Holmes’a söyledikleri, doğru.”³⁴

Musical Courier’nin bir eleştirmeni, Beach’in düşüncesi ve deneyiminde hata bulmuş ancak, Siciliana ya da Scherzo bölümlerinin ‘kadınsı’ kalitesinden etkilenmiştir.³⁵ “Bayan Beach’in senfonisi çok uzun ve oldukça yavaş işliyor... Bayan Beach renklerde üstünlük sağladı ve daha sonra bu renk sıkıya başladı... Müzikte yetersiz. Siciliana’da onun nezaketi, inceliğiyle ilgili kanıtlar var ve burada en iyisi, ‘ama sadece bir kadın.’”³⁶

Cinsiyete dayalı estetik prensibin altında yatansa, “eril” olanın mükemmelliği, “dişi” olanın ikinciliği ima etmesidir; işte bu yüzden ne zaman bir kadın başarılı bulursa “erkek gibi” bestelemiş demek istenir. Metropolitan Operası’nın 1903’te sahnelediği Ethel Smyth’in *Der Wald* adlı eserine yönelik yazılanlar, cinsiyete dayalı estetiğin bu yönünü yansıtır.³⁷ “Smyth’in eseri kadın müziği olarak düşünülmemeli. Çünkü o, erkek gibi düşünüyor... En can alıcı noktaları kan revan içinde, içindeki şiddet gerçek. Bu noktada yetenekli İngiliz kadını cinsiyetini azat etti.”³⁸

Kadınlar, eserlerinin haksız biçimde eleştirilmesini engellemek için zaman zaman konser programlarına isimlerinin baş harflerini koyarak cinsiyetlerini gizlemişlerdir. 1890’da Crystal Palace’daki bir programdan sonra George Bernard Shaw şöyle belirtmiştir.³⁹ E. M. Smyth’in Anthony and Cleopatra’sı bitip de besteci sahneye davet edildiğinde, tüm o sarsıcı sesin bir kadın tarafından yazıldığını görünce serseme döndük.⁴⁰

Shaw’ın kadınlar hakkındaki görüşleri, kadın hakları savunucusu unvanıyla aslında ters düşmektedir.⁴¹ “Orkestra müziğindeki en tutkulu ve en sert eserlerin kadınların tekelinde olacağı

³⁰ *age*, s. 438; aktaran Gates, *age*.

³¹ Gates, *age*, s. 47.

³² Neuls-Bates, *Women in Music*, 223. Ayrıca bakınız Tick, “Passed Away is the Piano Girl”, s. 338; “Women as Professional Musicians in the United States”, s. 45.

³³ Gates, *age*.

³⁴ Philip Hale, “Mrs. Beach’s Symphony Produced Last Night in Music Hall”, *Boston Sunday Journal*, (1 Kasım 1896), s. 2, *Women in Music*, s. 224; aktaran Gates, *age*, 50.

³⁵ Gates, *age*.

³⁶ “Boston Symphony Concert”, *Musical Courier* 36, (23 Şubat 1898), s. 29 – 30, 225; aktaran Gates, *age*, 51.

³⁷ Gates, *age*, 53.

³⁸ “A New Opera in New York”, *Musical Courier* 46, (18 Mart 1903), s. 12; aktaran Gates, *age*.

³⁹ Gates, *age*, 46.

⁴⁰ Bernard Shaw, *Shaw’s Music: The Complete Musical Criticism Of Bernard Shaw*, (der. Dan H.Laurence), The Bodley Head, Londra 1981, v. 2, s. 558; aktaran Gates, *age*.

⁴¹ Shaw’ın kadın hakları savunması için bakınız Michael Holroyd, “Women and the Body Politic”, *The Genius of Shaw: A Symposium*, (ed. Michael Holroyd), Hodder & Stoughton, London 1979, s. 167-83; aktaran Gates, *age*, 47.

Turkish Studies

günler yakındır... bir kadın Mozart ya da Wagner görebileceğimizi sanmıyorum... ama.. bir kadın Moszkowski, Rubinstein ya da Benoit'miz olmaması için kesinlikle bir sebep yok.”⁴²

Amerikalı eleştirmen ve tarihçi Arthur Elson da, Shaw gibi bir taraftan kadınların eserlerini överken, diğer taraftan kadın kapasitesi hakkında şüpheleri olduğunu saklamamıştır:⁴³ “Kadınların eserleri özellikleriyle erkeklerinkinden ayrılıyor olsa da, buna ancak zaman karar verebilir...[Ben] farklılığın kalıcı olduğuna inanıyorum -daha büyük formlarda dahî kadınların eserleri, erkeklerinkinden daha narin ve saf olacak, bir noktaya kadar güçlü duyguların geniş etkilerinden mahrum kalacak.”⁴⁴

Arthur Elson'ın konuya ilişkin yorumu dikkate değerdir:

Tarih boyunca karmaşık etkinlikler bazen erkek bazen kadın olarak nitelendirildi, ya da bazen hiçbirini, bazen de aynı derecede ikisi olarak... Ne zaman karmaşık bir aktivite bir cinsiyete adansa, diğerinin bu konuya girişi de zorlaştırıldı.⁴⁵

1.3. Kadın Besteciler ve Yaratıcılıklarına İlişkin Yargılar

Yirminci yüzyılın başında, “neden hiç büyük kadın besteci yok” sorusu ve bu soruya yönelik olarak savunulan teoriler dikkat çekicidir. Pek çok eleştirmen kadınların kompozisyon alanındaki varlığıyla, standartların düşeceğinden endişe duymuştur⁴⁶. Müzik duyguların dilidir savı ve kadınların erkeklerden daha duygusal olduğu fikri doğrultusunda, mantık gereği kadınların kompozisyon konusunda mükemmel olmaları gerektiği sonucuna varılabilir.⁴⁷ Ancak bu çelişkiyi farklı biçimlerde açıklayan eleştirmenler vardır. *Chicago Tribune* dergisinin müzik eleştirmeni George Upton, 1880’de yazdığı *Woman in Music* adlı kitabında, nesnellik eksikliğinin, kadınların önemli ve dayanıklı müzik eserleri vermelerini engellediğini belirtir; Upton’a göre müzik sadece duygudan öte bir şeydir ve duygularını daha iyi yönetebilen erkekler, duyguyu soyut ve mantıklı olana dönüştürme yeteneğine sahiptir:

Su götürmez şekilde mantığa dayalı ve kesinlikle matematiksel... En katı formlarında bilimi karakterize eden ayrıntılar mevcuttur. Bu durumda istisnalar hariç, kadınlar güzel sonuçlar ortaya koyamaz. ... Duygulara matematik gibi yaklaşmak, onları armoni ve kontrpuanın katı kurallarıyla bağlamak, sınırlandırmak ve rastgele işaretlerle ifade etmek, soğukkanlılık isteyen erkek doğasına uygun bir aktivitedir⁴⁸.

Upton’ın teorisi büyük çoğunlukla kompozisyonun temelde matematiksel bir işlem olduğu savına dayanır ancak bu savın gerçek bir dayanağı olmadığı gibi, müzikal ve matematiksel yetenekler arasında bir bağlantının varlığına işaret eden bir kanıt da yoktur.⁴⁹ Upton’a göre nesnellikten yoksunluğun yanı sıra diğer eksiklikler de kadınların erkeklerle eşit besteciler olmasını imkânsız kılar:

⁴² Gates, *age*, 56.

⁴³ *Age*; aktaran Gates, *age*.

⁴⁴ Arthur Elson, *Woman’s Work in Music*, L.C. Page, Boston 1903, s. 237; aktaran Gates, *age*.

⁴⁵ Margaret Mead, *Male and Female: A Study of the Sexes in a Changing World*, William Morrow, New York 1975, s. 347; aktaran Gates, *The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era*, s. 2.

⁴⁶ Lehte ve aleyhteki düşünceleri görmek için bakınız: Stephen S.Stratton, “Woman in Retation to Musical Art”, *Proceedings of Musical Association*, s. 112-46; Fanny Bloomfield-Zeisler, “Woman in Music”, *American Art Journal* 48, (17 Ekim 1891), s. 1-3; Florence Sutro “Woman’s Work in Music”, *Musician* 7, (Mayıs 1902), s. 186; George Trumbull Ladd, “Why Women Cannot Compose Music”, *Yale Review* 6, (Temmuz 1917), s. 789-806; aktaran Gates, *age*, 39.

⁴⁷ Gates, *age*.

⁴⁸ George P.Upton, *Woman in Music*, 6. bs., McClurg, Chicago 1899, s. 18 – 23, 30 – 34, 324; aktaran Gates, *age*, 40.

⁴⁹ Gates, *age*, s. 22 – 25.

Bu sorunla ilgili bir diğer kadın özelliği de... kadınların yergilerle başa çıkma ve önyargılarla mücadele etme yeteneğinden yoksunluktur. Bu tür katı yergiler, kaderin hain cilvesi ve eksikliğin zalimce aşılanması, sanatla uğraşan kadınlar için dayanılmazdır.⁵⁰ ... Kadınlar, tam anlamıyla muhteşem bir müzik yaratacak gibi görünmüyor. Her zaman dinleyici ve yorumcu olarak kalacaklar ama yaratıcılık için çok küçük bir umut olabilir.⁵¹

Upton kadınların yegâne kabiliyetinin erkek bestecilere ilham kaynağı olduğunu düşünür: “Hayran olduğumuz pek çok sanat eserinin kadınların etkisi olmadan ortaya çıkamayacağını söylersek abartmış olmayız. Büyük besteciler genelde onun verdiği ilhamla yazarlar; çoğu durumda onların dürtüsü, desteği ve avuntusu olurlar.”⁵²

Atlantic Monthly yazarlarından Edith Brower’a göre ise –müzik duyguların dili ise- kadınlar değil, erkekler kadınlardan daha duygusaldır ve bu özellik kadın besteci yokluğunun nedenidir:

Kadınlar duygusal güç bakımından eksik olduklarından, duygusal ifadeyi en güçlü haliyle üretemezler... zihinsel donanımı her ne kadar iyi ve eğitilmiş olursa olsun (...) erkeğin arkasından ortaya çıkmalıdır -en azından müzik gibi duygusal gücün doruklarda olmasını gerektiren alanlarda. Müzik duygusu iş olduğundan, algılanması ve işlenmesi sadece zihin değil ruh konsantrasyonu da ister. Kadınlar bu çifte gerilime dayanamaz. Büyük olasılıkla doğası değişmedikçe... hiçbir zaman müzikal kompozisyon sanatında başarı sağlayamayacaklar.⁵³

Yazılarını 1940’larda kaleme alan Carl E. Seashore’a göre; “kadınların temel dürtüsü güzel olmak, sevilme ve bir insan olarak tapılmak iken, erkeklerin dürtüsü bir kariyer sahibi olmaktır.”⁵⁴

Piyanist ve eğitimci Amy Fay, sorunun kaynağının, cinsiyetlerin farklı sosyalleşme şartlarında yattığını iddia eder:

Kadınlar erkeklere yardım etmek ve destek vermekle o kadar meşguldür ki, bu yüzden kendi değerlerinin farkında değildirler. Bütün eğitimleri, erkekleri en iyiye teşvik etmek üzerine kurulmuştur. ... Kadınlar artık kendilerinin de beyinleri ve hatta müzik yetenekleri olduğunun farkına varmaya başladılar. Sonunda ciddi anlamda kompozisyon çalışıyorlar... Bir erkek Beethoven yetiştirmek 50.000 yıl aldı; ama eminim ki kısa bir yüzyılda bir kadın Beethoven yaratılabilir!⁵⁵

Kapsamlı araştırmalar, iki cinsiyetin üretme yeteneği konusunda farklı olmadıklarını, kadınların dışlanmalarına neden olan zihinsel değil, toplumsal engeller olduğunu gösterir.⁵⁶ Bazı psikolog ve diğer bilimcilerin, büyük kadın bestecilerin tarihsel yokluğunu açıklamak için öne sürdükleri biyolojik teoriler⁵⁷, ‘neden büyük kadın besteciler yok?’ sorusuna bir cevap bulamadığını gösterir çünkü cevap sadece biyolojide değil, kadınların içinde bulunduğu durumda

⁵⁰ Upton, *age*, s. 26 – 28; aktaran Gates, *age*, 66.

⁵¹ *age*, 31; aktaran Gates, *age*.

⁵² *age*, s. 32; aktaran Gates, *age*.

⁵³ Edith Bower, “Is the Musical Idea Masculine?”, *Atlantic Monthly* (Mart 1894), s. 332–39; aktaran Gates, *age*, s. 41.

⁵⁴ Carl E., Seashore “Why No Great Women Composers?”. In *Search of Beauty in Music: A Scientific Approach to Musical Esthetics*. New York: The Ronald Press, 1947, s. 367; aktaran Gates, *age*, s. 63.

⁵⁵ Amy Fay, “Women and Music”, *Music* 18 (Ekim 1900), s. 506; aktaran Gates, *age*, 43.

⁵⁶ Eleanor Emmons Maccoby, Carol Nagy Jacklin, *The Psychology of Sex Difference*, Stanford University Press, Stanford 1974, s. 114, 350; ayrıca bkz. Seashore, “Why No Great Women Composers?”, *In Search of Beauty in Music: A Scientific Approach to Musical Esthetics*, s. 363; aktaran Gates, *age*, s. 21.

⁵⁷ Bu konuda yürütülen deney ve çalışmalar ve ilgili literatür için bakınız: Gates, *age*.

yatar. İçinde buldukları durum, müzik yapmak için gereken şartlarla uyuşmamaktadır.⁵⁸ Tarih boyunca, yaratıcı müzikal yeteneği olan birçok kadının profesyonel kariyer sahibi olmalarını sağlayacak olan eğitimi almaları engellenmiştir ve ayrıca kadınlar, ailelerine olan sorumluluklarında özgür olamamış, yaratıcı çalışmalarını sağlayacak olan ekonomik bağımsızlığa ulaşamamış ve sosyal baskıya maruz kalmışlardır.

1.4. Müzikal Yaratıcılığın Eğitimle İlişkisi

Müzikal yaratıcılık ifadesi, bir bestecinin özgün bir müzik yapıtı üretmek üzere müzik öğelerini bir araya getirdiği zihinsel süreç olarak tanımlanabilir.⁵⁹

Geçmişte kadınların en çok karşılaştığı engel, profesyonelleşmek için gereken teorik eğitime erişimlerinin yetersiz olmasıydı. Oysa müzikal kompozisyon üretimi için gerekli teknikleri edinebilmek, uzun süreli bir eğitim gerektirir. Gerekli olan bu birikim ise, on dokuzuncu yüzyıl sonlarına kadar kadınların geri çevrildiği müzik teorisi eğitiminden geçer. On dokuzuncu yüzyılın son yıllarında sadece üç grup kadının düzenli bir müzik eğitimine erişimi mümkündü: rahibeler, asil veya varlıklı bir aileye mensup olanlar ve yeteneklerinin eşit olarak değerlendirildiği müzisyen bir ailede doğma şansını yakalayanlar.⁶⁰

On dokuzuncu yüzyıl eleştirmenlerinden bazıları kadın besteci sayısının azlığını, müzikal kompozisyonun matematikle olan ilişkisine bağlar; bu eleştirmenlere göre kompozisyon matematiksel bir süreçtir ve dolayısıyla soyut akıl yürütme gerektirir.⁶¹ Rousseau, Kant ve Schopenhauer'in savunduğu, kadınların soyut akıl yürütme yetersizliği savı, 20. yüzyılın başlarında kadınların Almanya'daki konservatuvarlarında teori ve kompozisyon derslerine alınmamasıyla varlığını korumaya devam etmiştir.⁶²

Müzik teorisi eğitimi kadınlar için uygun bulunmazken, piyano çalmayı öğrenmek bir "beceri"⁶³ olarak teşvik ediliyordu. A. Burgh "In the modern System of Female Education" adlı çalışmasında "bu büyüleyici beceri genelde olmazsa olmaz bir gereklilik olarak görülüyordu" diye belirtir ve doğalarındaki aylıklığı engellemek için kızlara piyano dersi verildiğini söyler: "Pek çok örnekteki gibi piyano, çapkınlığı, aklın avareliğini, boş ve tehlikeli hayalleri engelleme yolu olabilir. Özellikle bolluk ve sefahat içinde yaşayan kızların zamanını büyük ölçüde doldurarak, sinsice ahlaki ve dini ilkeleri baltalayan sayısız romanın zehrinden onları uzak tutabilir."⁶⁴

Eğitimci Johann Campe de piyano becerisinin bir kadının eğitimindeki önemini vurgular ancak ev kadını olarak yapması gerekenleri yerine getirmediği bu becerisini sergilememek konusunda uyarıda da bulunur.⁶⁵ Bir diğer eğitimci Friedrich I. Niethammer, piyano eğitiminin vazgeçilmezliğinin yanı sıra, bir virtüöz olacak kadar eğitilen kızların ciddi şekilde eleştirildiğini belirtir.⁶⁶ Ellis de benzer bir görüşe sahiptir: "[Piyano çalmak] bir ev eğlencesinin dışında bir gösteri aracı olacak şekilde öğretilmemelidir... sevdiklerimiz ve bizi sevenlere minnettarlık ve ilgi

⁵⁸ Gates, *age*.

⁵⁹ Gates, *age*.

⁶⁰ Gates, *age*.

⁶¹ *age*, s. 39–41.

⁶² *age*.

⁶³ *age*.

⁶⁴ Allatson Burgh, *Anecdotes of Music, Historical and Biographical: in a Series of Letters from a Gentleman to his Daughter*, Londra 1818; *Music in the Western World: A History in Documents*'te yeniden basılmıştır, (ed. Piero Weiss, Richard Taruskin), Schirmer Books, New York 1984, 335; aktaran Gates, *age*, 26.

⁶⁵ Johann Campe, *Vaterliche Rat für Maine Tochter*, Schulbuchhandlung, Braunschweig 1789, s. 120, ayrıca Eva Rieger, "'Dolce semplice?': On the Changing Role of Women in Music", *Feminist Aesthetics*, (ed. Gisela Ecker), çev. Harriet Anderson, The Women's Press, Londra 1985, s. 141; aktaran Gates, *age*, s. 27.

⁶⁶ Friedrich I. Niethammer, *Der Streit Philanthropismus und Humanismus in der Theorie des Erziehungs-Unterrichts unserer Zeit*, Weinheim 1808, s. 351; aktaran Gates, *age*.

Turkish Studies

gösterisinin ötesine geçmemelidir.”⁶⁷ *Harper's New Monthly Magazine*'de 1883 yılında yayınlanan makalesinde George Eggleston da piyanoda yeterli bir seviyeye yükselmenin bir orta-sınıf kadını için beceri sayıldığını savunur ve bir kadının “müzik bilgisini” piyano çalma bilgisine eşit tutar.⁶⁸

Müzik eğitimi, özellikle de müzik yapmak için gereken pratik becerilerin kazanılması... bir kızın eğitiminin önemli bir parçası olarak görülür... Müzik yeteneğinin değeri, hem kadının kendi eğlence kaynağı olduğu, hem evine çekicilik kattığı, hepsinden de önemlisi çocuklarına karşı arındırıcı, yumuşatıcı etki yaptığından, bir erkek için aritmetik neyse bir kadın için de müzik bilgisi odur dersek abartmış olmayız. Dolayısıyla, nasıl ki hiçbir erkek aritmetik öğrenemeyecek kadar aptal değilse hiçbir kadın da müzik becerileri kazanamayacak kadar el ve düşünce kapasitesinden mahrum olamaz.⁶⁹

İcracılıkla sınırlı olan bir müzik eğitimi, orta-sınıftan her kız için gerekli görülüyordu. Arthur Loesser bu durumu şöyle açıklar: “Genel olarak “kabul görmek”, evlilik zarını atan her kız için bir şans sayılıyordu; biraz şarkı, biraz piyano hem eğlence hem de ailenin asaletinin kanıtı anlamına geliyordu.”⁷⁰

Yetenekli kadınların büyük çoğunluğu, müzik teorisi eğitimi almadığı için büyük formulu eserler ortaya koyamamışlardır. Bundan dolayı kadınlara evlerinde amatörce sergilemek üzere piyano solo ve düet, dini şarkılar ve duygusal ninniler gibi oda müziği parçaları bestelemekten başka yol kalmıyordu.⁷¹ “Bir kadın isminin doğum, evlilik ve ölüm günü dışında bir gazetede yayınlanmasına izin vermez” inancıyla yetiştirilen kadınlar, çelişki yaşıyordu; bir kadının besteleri yayımlandığında asilliği zedelenmiş demektir.⁷² Bazı kadınlar bestelerini anonim olarak yayımlatmakla bu soruna çözüm bulmuş, diğerleri ise ya erkek ya da başka kadın takma isimleri kullanmışlardır. Bu sebeple sayısız oda müziği kompozisyonu “Bir Kadın” eseri biçiminde yayımlanmıştır.⁷³ Takma isim kullanan İngiliz besteciler arasında Charlotte Allington Barnard (1830–69) ve Ellen Dickson (1819–78) da vardır ve eserlerinin altında kendi isimleri değil, sırasıyla Claribel ve Dolores yazar. Diğer taraftan W.J.Rhodes (1858–1936) ise eserlerini erkek takma adıyla yayımlamayı tercih etmiştir: Guy d’Hardelot.⁷⁴

Kadınlara verilen müzik eğitimindeki eksikliklere ve kompozisyon eğitimine erişimlerinin engellenmesine rağmen eleştirmenler, kadınların müzikal kanondaki bu görünmezliklerini müzikal yetersizliklerine bağlamıştır. Rousseau, Kant ve Schopenhauer’i takip eden Hanslick de, kadınların, teorilerinin tutarlılığı ve bütünlüğüne rağmen, soyut müzikal formu ele alamayacak kadar duygusal ve dolayısıyla öznel olduğunu savunmuştur: “... Doğuştan duygularına bağlı kadınların besteci olması da nadir görülür. Bunun nedeni müzik besteciliğinin özneliği göz ardı etmeyi gerektirmesinde yatar... Müziği yapan duygu değil, özellikle müzikal, sanatsal olarak eğitilmiş yetenektir.”⁷⁵ Hanslick bir taraftan kompozisyon yeteneğinin düzenli bir eğitim gerektirdiğini

⁶⁷ Gates, *age*.

⁶⁸ Gates, *age*.

⁶⁹ George Cary Eggleston, “The Education of Women”, *Harper's New Monthly Magazine* (Temmuz 1883), s. 294; aktaran Gates, *age*, 28.

⁷⁰ Arthur Loesser, *Men, Women and Pianos: A Social History*, Simon & Schuster, New York 1954, s. 268; aktaran Gates, *age*.

⁷¹ Gates, *age*.

⁷² *age*.

⁷³ *age*.

⁷⁴ *age*.

⁷⁵ Hanslick, *age*, s. 46; aktaran Gates, *age*, 30.

düşünürken, diğer taraftan kadınların icraatlarındaki eksikliğin yetersiz eğitimden kaynaklandığını görmezden gelerek bunu kadınların zihinsel eksikliklerine bağlar.⁷⁶

Yılmaz Öztuna, Leylâ Hanım'ın sarayda sultanlarla birlikte gördüğü tahsil neticesinde aydın bir kadın sanatçı olarak yetişmesi için gereken birçok şartın bir araya gelmiş olduğunu; aslında Leyla Hanım'ın “dehâ sahibi, dâhî doğmuş bir san'atkâr” olmadığını belirtir ve aslında bütün Türk müziği ve şiirinde “dehâ sahibi kadın” çıkmadığını, zaten bu durumun Batı'da da nadir olduğunu ekler:

(...)Leylâ Hanım, kapalı kutu hâlinde olan Harem-i Hümayûn'a ayak basabildi ve 4 yaşında nedîmelik gibi resmî bir görevle Harem'e girdi ve Sultân efendilerle beraber tahsil ve terbiye gördü. Bu suretle çok aydın bir kadın san'atkârın yetişmesi için, pek çok şart bir araya gelmiş oldu. Yoksa Leylâ Hanım, dehâ sahibi, dâhî doğmuş bir san'atkâr değildi. Esasen bütün Türk musikisi ve şiirinde dehâ sahibi kadın çıkmamıştır, zâten Batı'da da nâdirdir. Böylece, Dilhayat Kalfa'dan sonra, Türk Musikisi'nin şöhret sahibi ikinci kadın bestekârı olabildi. (...)Eserleri orta derecededir ve bazıları yüksek dereceye çıkabilmiştir. Dâhî ve büyük şarkı bestekârlarından sonra gelen üçüncü kategoridir.⁷⁷

Oysa “eğitim şartı”, kadın ya da erkek herkes için başattır ve önemli üretimlerde bulunmuş erkek sanatçılar uzun ve yoğun bir kompozisyon eğitimi almışlardır. Eğitimsiz bir ‘dâhî’ besteciden söz etmek ve bu “dehâ” olma halini erkeklere atfetmek, objektif bir değerlendirme olmaktan çok uzak, cinsiyetçi bir söylemdir.

John Stuart Mill 1861 yılında yazdığı metinle, kadın besteci sorununa ilişkin süregelen edebi söylem hakkında yorum yapar. Kadın haklarının büyük savunucularından Mill, ‘birinci sınıf’ kadın besteci yokluğunun, yetenekli kadınların müzik teorisi konusunda yönlendirilmemesinden kaynaklandığını savunur: “Kadınlara müzik öğretiliyor, ama sadece yorumlamak için, beste yapmak için değil... Doğal bir yetenek bile büyük eserler ortaya koymadan önce eğitim almalıdır.”⁷⁸

Alman besteci, piyanist ve eleştirmen Luise Adolpha Le Beau (1850-1927) da 1878 yılında kaleme aldığı makalesinde, kadınlardaki sözde yaratıcı yetenek eksikliğinin biyolojik, psikolojik ya da zihinsel değil “eksik ve bazen de çok geç gelen eğitimden” kaynaklandığını savunmuştur.⁷⁹ Ona göre yetenekli genç kadınlar profesyonelliğin gerektirdiği yoğunlukta müzik eğitimi alana dek, kadınların besteci olarak yaptıkları kabul görmeyecektir:

Kızların eğitimini kısıtlamayın. Onun yerine erkeklere ne öğretiyorsanız aynısını kızlara da öğretin. Kadın eğitimini kısıtlayarak kendinizi kadın yeteneklerine karşı korumadan önce onlara her türlü temel eğitim hakkının verildiği bir sistem sunun ve görün, teknik hünerleri ve bağımsızlığını kazanan kadınlar ne yapıyor!⁸⁰

Ancak tüm bu önemli fikirlere rağmen kadınların teori ve kompozisyon derslerine kabul edilmemesi durumu, Avrupa konservatuarlarında yirminci yüzyılın başlarına değin sürmüştür.⁸¹

⁷⁶ age.

⁷⁷ Yılmaz Öztuna, *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1969, c. I, s. 167.

⁷⁸ John Stuart Mill, *The Subjection of Women*, Prometheus Books, Buffalo 1986, s. 78 – 79; aktaran Gates, age.

⁷⁹ Luise Adolpha Le Beau, “Ueber die musikalische Erziehung der weiblichen Jugend”, *Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung* 5 (1 Kasım 1878), s. 366; Judith E.Olson, “Luise Adolpha Le Beau: Composer in Late Nineteenth-Century Germany”, *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, (ed. Jane Bowers, Judith Tick), University of Illinois Press, Urbana, Chicago, 1986.

s. 298’de alıntılanmıştır; aktaran Gates, age, 31.

⁸⁰ Gates, age.

⁸¹ age.

1.5. On Dokuzuncu Yüzyıl Avrupa'sında Kadınların Müzik Eğitime Erişimi

1843 yılında kurulan Leipzig Konservatuvarı, bünyesinde Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert Schumann, Moritz Hauptmann, Ignaz Moscheles, Ferdinand David ve dönemin diğer ünlü müzisyenlerini barındıran ciddi bir müzik kurumu pozisyonundaydı. Leipzig Konservatuvarı'ndaki tüm erkek öğrenciler kompozisyon ve teori dersleri almak zorundayken, kadınlar için kompozisyon içermeyen kısaltılmış bir teori müfredatı⁸² uygulanmaktaydı. Bu politikanın ne zamana kadar sürdürüldüğü tam olarak bilinmemekle birlikte, o dönemde Leipzig'de öğrenim gören İngiliz besteci Ethel Smyth'in otobiyografisi bu konuda bazı ipuçları sunmaktadır; Smyth'in, Carl Reineche'nin kompozisyon derslerine girmesine 1877'de izin verilir.⁸³

Almanya Royal Münih Konservatuvarı'nda eğitim gören Daniels, 1902'de teori derslerine kabul edilen ilk kadın olmuştur. Daniels, anılarında, kadınların Münih'te 1897 yılına kadar ileri düzey teori dersine hiçbir şekilde alınmadığını yazar:

Bildiğiniz gibi beş yıl önce kadınlar kontrpuan derslerine alınmıyordu. Aslında orta düzey armoniden daha ileri hiçbir dersin kapıları onlara açık değildi. Kadınların strettodaki karmaşıklığı algılayacak ya da ikili kontrpuanla başa çıkacak yetenekleri açıkça reddedilmese bile şiddetle sorgulanıyordu.⁸⁴

Birçok eleştirmen, eğitim sisteminin müzikal olarak yetersiz bu kadınlar tarafından işgali sonucunda ortaya çıkacak hatalı kompozisyonların gelecek nesiller için kötü örnek olacağına inanıyordu.⁸⁵ Örneğin Eugen Lüning, "On the Reform of Our Music Schools" başlıklı makalesinde kadınların kompozisyon derslerine kabulünün müziği 'kadınsılaştırarak' sanatta genel bir çürümeye yol açacağını iddia etmiştir.⁸⁶

Dönem Amerika'sındaysa, kadınlara sunulan eğitim olanakları kıta Avrupası'ndaki kadar kısıtlı değildi. Kadınlar bütün önemli konservatuvarlarda eğitim alabiliyorlardı. Fakat Harvard, Yale ve Columbia Üniversiteleri on dokuzuncu yüzyıl sonlarında müzik programları da açtıklarında, kayıtlarını sadece erkek öğrencilere özel yapmışlardır.⁸⁷ Bu ayrımcı politikanın altında yatan neden ise şöyle açıklanmıştır: "En muhteşem haliyle müzik, bir erkek sanatıdır."⁸⁸

On dokuzuncu yüzyılın son yirmi yılı, kadınların besteciliğe katılımı açısından bir dönüm noktasıdır. Tarihte ilk kez önemli sayıda kadın besteci, erkeklerin hâkim olduğu müzik alanına girmiştir. Bu büyük değişikliğin genel ve önemli bir nedeni, konservatuvarlarda kadınlara verilen eğitim hakkının genişletilmesi; ikinci ise 'İlk Feminist Akım'ın etkisidir.⁸⁹

Kadın bestecilerin profesyonel etkinlikleri bu dönemde düzenli bir artış göstermiş, 1890'larda Atlantik'in iki tarafındaki konserlerde halka kadın bestecilerin yapıtları sunulmuştur: Ethel Smyth'in iki orkestra eseri ve *Overture to Anthony and Cleopatra*'sı, 1890'da Crystal Palace'da, Re majör Mass'i 1893'te Kraliyet Koro Topluluğu tarafından Londra Royal Albert

⁸² Leonard Milton Phillips, *The Leipzig Conservatory: 1843–1881*, Indiana University, Doktora Tezi, Indiana 1979, s. 128; aktaran Gates, *age*, 32.

⁸³ Ethel Smyth, *Impressions that Remained*, c. 2, Longmans, Green & Co, Londra 1919, s. 1: 164; aktaran Gates, *age*.

⁸⁴ Mabel Daniels, "Fighting Generalizations about Women", *An American Girl in Munich*, Little, Brown, and Co, New York 1905, s. 219–222; aktaran Gates, *age*, s. 33.

⁸⁵ Olson, *age*, s. 291; aktaran Gates, *age*, s. 34.

⁸⁶ Eugen Lüning, "Über die Reform unserer Musik-Schulen", *Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung* 5 (11–18 Ekim 1878), s. 341–43, 349–51; aktaran Gates, *age*.

⁸⁷ A.H.Levy, "Double-Bars and Double Standards: Female Composers in America 1800–1920", *International Journal of Women's Study* 6 (Mart/Nisan 1983), s. 168–69; aktaran Gates, *age*.

⁸⁸ *age*, s. 169; aktaran Gates, *age*.

⁸⁹ Neuls-Bates, *Women Making Music*, s. 14–15; aktaran Gates, *age*, 35.

Hall'da seslendirilmiş; altı operasından biri olan *Fantasio*'nun prodüksiyonu 1898 yılında Weimer'da yapılmıştır. Diğer bir İngiliz besteci Dora Bright'nın 1892'de Londra Filarmoni Orkestrası tarafından yorumlanan iki eseri bulunmaktadır: Piyano ve Orkestra Fantazisi (Londra Filarmoni'nin seslendirdiği ilk kadın bestesidir) ve İkinci Piyano Konçertosu. Smyth ve Bright'ın yolundan gelen Rosalind Frances Elicott'un üç bestesi Gloucester Festivali'nde sunulmuştur: 1892'de *the Birth of a Song* ve 1889'da *Elysium* kantatı ve 1895'de La minör Orkestra Fantazisi. Elicott'un *Dramatic Overture* adlı eseri Chicago Senfoni Orkestrası tarafından 1893'te yorumlanmıştır. Alman besteci Isabella von Grab'ın operası *Schoen Karen* önce 1895'te Braslav, dört sene sonra ise Kopenhag'da sahnelenmiş; *Atala* isimli başka bir opera 1892 yılında Lille'de bestecisi Belçikalı Juliette Folvill'e başarılı bir prömiyer yaşatmıştır. Hollandalı Cornelia van Oosterzee'nin *Geraint's Bridal Journey* adlı senfonik şiiri 1897 yılında Berlin Filarmoni Orkestrası'nın repertuarına alınmış; Paris Grand, Fransız besteci Augusta Holmés'un dört perdelik operası *La Montagne Noir*'i 1895'te sık sık sahnelemiştir. Boston Senfoni Orkestrası Margaret Lang'ın *Dramatik Overture*'ünü 1893'te programa dâhil etmiştir ki, bu, Amerika'da, Amerikalı bir kadın tarafından bestelenen bir eserin ilk performansıdır. Aynı yıl Chicago Senfoni Orkestrası Lang'ın uvertürü *Witchitis*'i de yorumlamıştır. Beach'in Mi bemol Majör Mass'i 1892'de Boston Handel ve Haydn Topluluğu tarafından; dört yıl sonra ise Amerikalı bir kadın bestecinin yazdığı ilk senfoni olan *Gaelic Sympnohy*'si, Boston Senfoni Orkestrası tarafından seslendirilmiştir⁹⁰ Amerikalı eleştirmen Rupert Hughes, kadın bestecilerin üretimleri ve eserlerinin seslendirilmesi konusunda şunları dile getirir: "Dünyanın her yerinde kadın zekâsı müzik yapıyor... Bir yayıncı, kadın kompozisyonlarının birkaç yıl önce toplamın onda biriyken, şimdi ise neredeyse üçte ikiye ulaştığını söylüyor."⁹¹

Kadın bestecilerin eserleri kısıtlı da olsa dolaşıma girmiş olmakla birlikte, Avrupa'nın genelinde kadınların doğuştan gelen sözde eksiklikleri hakkındaki önyargılar varlığını sürdürmekteydi: Leipzig Konservatuari'nda 1860-92 yılları arasında kompozisyon bölümü başkanlığı yapan Carl Reinecke, kadın öğrencilerde "erkek öğrencilerle kıyaslanabilecek bir gelişmeyi neredeyse hiç görmediğini"⁹²; besteci Camille Saint-Saens ise, "kadınların erkekleri taklit etme çabalarının onları aşırı taşkınlığa götürdüğünü" iddia etmektedir.⁹³ St. Petersburg Imperial Konservatuari kurucusu Anton Rubinstein, kadın bestecilerin "derinlik, konsantrasyon, düşünce gücü, duygu seli ve özgürlükten yoksun" olduklarını belirtmiştir.⁹⁴

On dokuzuncu yüzyıla damgasını vuran sözde kadın yetersizliği miti, özellikle kadınların genelde eğitim ve özelde müzik eğitime erişimleri ve kadınların sosyal yaşama ne ölçüde dâhil edildikleri paralelinde ele alınmalıdır. Konservatuarlardaki eğitim, kadınların teori ve kompozisyon öğrenimine erişimi ve 1880'lerden itibaren kadın bestecilerin kamuda ortaya çıkışı ve kadınların giderek yükselen pozisyonlarına karşı ortaya çıkan Avrupalı düşünür, yazar ve eğitimcilerin tüm bu tepkileri ve söylemleri dikkat çekicidir.

⁹⁰ Christopher St.John, *Ethel Smyth: A Biography*, Longmans, Green&Co., Londra 1959, s. 63, 85-93; Anya Laurence, , *Women of Notes: 1,000 Women Composers Born before 1900*, Richard Rosen Press, New York 1978, s. 40, 42, 68; Arthur Elson, *Woman's Work in Music*, L.C.Page, Boston 1903, s. 218; Laurence, 81; Nancy Sarah Theeman, *The Life and Songs of Augusta Holmés*, University of Maryland, Doktora Tezi, 1983, s. 199; A. Elson, s. 119, 202; aktaran Gates, *age*, s. 36.

⁹¹ Rupert Hughes, *Contemporary American Composers*, L.C.Page, Boston 1900, s. 425. Ayrıca bakınız; Rupert Hughes, "Women Composers", *Century Magazine* (Mart 1898), s. 769; aktaran Gates, *age*.

⁹² Louis C.Elson, *The History of American Music*'de alıntılanmıştır, Burt Franklin, New York 1971, s. 293; aktaran Gates, *age*, s. 37.

⁹³ Theeman, *age*, s. 171; aktaran Gates, *age*, s. 38.

⁹⁴ Anton Rubinstein, *A Conversation on Music*, çev. John P.Morgan, Da Capo, New York 1982, s. 118; aktaran Gates, *age*.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/3, Winter 2013

1.6. Müzikte Toplumun Kadına Verdiği Rol

Tarihte, kadının “doğru yeri”ni belirten toplumsal bildiri örneklerine sıkça rastlanır. Ataerkil yapıya karşı ortaya çıkan direnç, kadın hareketiyle birlikte büyük canlılık kazanmış ve bu yapının kadınların önüne koyduğu engellere karşı toplumsal bir uyanış başlatmıştır. Ataerkil yapının davranış kontrol yollarından biri olan cinsiyet kalıplaşması, kadınların müzik alanına giriş ve katılımlarını da etkilemiş ve kısıtlamıştır. Kadın müziklerinin müzikal kanona girişleri, seçtikleri bir türde beste yapmaları, (kabul gören değil) tercih ettikleri çalgıları çalmaları ya da arzu ettikleri müzikal etkinliklere katılma haklarını kullanarak müziğe serbestçe dâhil olmalarına karşı gösterilen yasaklamalar, kadınların karşılaştığı tarihi engellerden yalnızca bazılarıdır. Söz konusu bu engeller, kadınların yaptıkları müziği “gettolaştırılmıştır” ve on ikinci yüzyılda başlamış olan bu durum sürerek günümüze değin ulaşmıştır.

Victoria dönemi toplumsal cinsiyet nosyonlarına ayak uyduran kadın etkinliklerinin, bir “kadın için uygun ve doğru” olması bekleniyordu. ‘Belli bir dereceye kadar’ başarı, övgüye değerdi çünkü bu, toplumsal standartlara uyuyor olmasının yanı sıra, saygıdeğer bir kadının evlilik piyasasındaki değerini de artırıyordu. Marie Therese Lefebvre’nin araştırmasında görülen, Victoria öncesi Quebec’te bile “18. yüzyılın sonuna gelmeden önce genç bir kadının evlenilecek kadın gereklerini karşılayacak derecede bir müzisyen olarak kabul görmesi bekleniyordu”.⁹⁵ Bu özellik, ailenin soyluluğunu yansıtıyor, boş zamanı dolduruyor, “can sıkıntısını” ortadan kaldırıyor⁹⁶ ve en önemlisi genç bir kadının iyi bir eş bulmasını kolaylaştırıyordu. Fakat katılım ve yetkinliğin de bir ‘sınırı’ vardı ve genç bir kadının hoş ve çekici bir şekilde müzik yapmanın hudutları dâhilinde kalması bekleniyordu. Bu sınırlar çalgı seçimini de etkiliyordu; ses (uygun repertuarı yansıtan ve doğru icra yerinde), genellikle onaylanıyor, arp ya da çeşitli tuşlu çalgılar (harpsikort, virjinal, küçük klavsen veya piyano) kabul görüyordu. Diğer enstrümanlar ise aşırı derecede güç, fazlasıyla geniş ciğerler, ruhsal konsantrasyon veya vücut şeklinin bozulmasını gerektirdiği belirtilerek, kadınlar için uygun bulunmazlardı. Örneğin çello çalmak bacakları bir kadına yakışmayan şekilde yerleştirmek; nefeslileri çalmak ise yüz şeklini bozması anlamına geliyordu. Kadınların müzik dünyası, özel alanları yani evleriydi; bir denetçi, bir icracı ya da besteci olarak halkın içine girmeleri kabule bağlıydı.⁹⁷ Dolayısıyla kadınların kompozisyonları, müzik yapmak için evlerde toplanan amatör gruplara yönlendirildi ve böyle bir ortama uyacak piyano, ses ya da küçük oda müzikleri gibi türlerle kısıtlanmıştır.

Çalışma alanlarından oy hakkına ve yerleşime kadar geniş bir yelpazeyi içeren çeşitli kadın kulüplerinin kurulmasıyla, kadınlara ilgi alanlarını savunma, kişisel gelişim sağlama, toplumsal kaynakları geliştirme ve kadınlardan oluşan ağlar kurma fırsatı doğmuştur. Müzik kulüpleri sadece üyelerinin bu izolasyonun üstesinden gelmesine yardımcı olmakla kalmıyor, aynı zamanda hem performans hem de koruyucu destek sağlıyor, festivallere sponsor oluyor ve müziğin okullarda yayılmasına özen gösteriyorlardı.⁹⁸ On dokuzuncu yüzyılda Amerikalı kadın dergileri, kadın bestecilerin kompozisyonları (her ne kadar çoğu takma adlarla da olsa) için güvenli ve kapısı açık bir çıkış olarak görülüyordu. Müziğin yayımlanması kadınlar için girilemeyecek kadar halka açık bir alandı. Sonradan “kadın müziğinin değerli aynaları”⁹⁹ olarak bilinen bu kadın dergileri, söz

⁹⁵ Elanie Keillor, “Where Do We Go From Here?”, **With a Song in Her Heart Kongresi**, 11-12 Mart 1994, University of Windsor, Windsor 1994, s. 7; aktaran Marilyn Scott, **Too Good to Ignore: The Work of Canadian Women Composers**, University of Toronto, Yüksek Lisans Tezi, Toronto 1996, s. 19.

⁹⁶ Carol Neuls-Bates, **Women in Music: An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present**, Harper & Row, New York 1982, s. 73; aktaran Scott, **age**.

⁹⁷ Scott, **age**.

⁹⁸ Neuls-Bates, **age**, s. 188; aktaran Scott, **age**, s. 20.

⁹⁹ Keillor, **age**, s. 7; aktaran Scott, **age**, s. 21.

konusu alana girme riski olmaksızın yaratıcılığın paylaşıldığı bir on dokuzuncu yüzyıl aracıydı. Kadının kim (ve nasıl) olması beklendiği fikrini sorunlaştıran şey, bir çeşit halka açılma ve tanınırlıktır.¹⁰⁰ Müzikal kanona girebilmek için bestelerinin seslendirilmesi ve dolaşıma geçmesi gereklidir ve bu noktada yayının önemi ve geniş kitlelere ulaşma özelliği yadsınamaz.

Yayın sorunu gibi, evlilik ve anneliğin de, doğrudan değilse de dolaylı olarak, kadınların bestecilik kariyerlerine olan etkisi önemlidir. Kadın rolünü psikolojik açıdan ele alan Esther Greenglass şuna dikkat çeker:

Geleneksel evliliklerde kadının kimliği kendi özellikleriyle değil ailesine karşı göreviyle belirlenir. Bir eş ve anne sadece ev işi yapmakla kalmaz aynı zamanda kocasına ve çocuklarına bağlılığını da ifade eder... Ekonomik ve toplumsal olarak kocasına bağımlı olan ev hanımı kimliği, erkeğinkinin altında ezilir... bu açılardan başka birine bağlı olmak, kadını kendi imgesini ve bağımsızlık bilincini geliştirmekten alıkoymaz.¹⁰¹

Çocuk bakımını, özellikle kadının sorumluluğuna bırakan sosyal bir organizasyon söz konusu olduğundan annelik, eş olmayla birlikte yaratıcılık şansını kısıtlayabilmektedir çünkü bir anne ve eş olan kadınlar için nesnel fikirler üretmeye yetecek zaman ancak kısıtlıdır olarak mevcuttur. Besteci Louise Tamla konuyu şöyle ele alır: “Bence çok az sayıda kadın besteci vardır, çünkü bu iş bir ev ve aile sorumluluğuyla uyumsuz... Bu soyut ses ilişkileriyle uğraşıyorsunuz diyelim: Eğer rahatsız edilerseniz her şey uçup gider.”¹⁰² Besteci ve eleştirmen Ned Rorem de benzer bir görüşe sahiptir: “Müzik bir amatörün dili değildir. En az profesyonellik ve en fazla zamanı gerektirir. İki saatlik bir operayı var etmek, günde on saatlik yaklaşık üç yıllık bir serüvendir. Bir kadını ailesine bakıp sanatta da bu yeterliliği gösterirken düşünmek zordur.”¹⁰³

1.7. Müzikal Kanon ve Kadın Bestecilerin Müziklerinin Gettolaşması

Citron’ın belirttiği gibi, kadınların, sadece erkek ustalardan öğrenmeye mecbur kalması ve dolayısıyla “çoğunlukla erkek normlarında sosyalleşmeleri”¹⁰⁴, literatürde geniş yer bulan bir anahtar kavram ortaya atar: Feminist müzikologlar tarafından çok araştırılan ve tartışılan bir odak noktası olan “müzikal kanon”.

Bu anlamda kullanılan kanon terimi, temelde kilise doktrini veya disipliniyle ilgili kitaplara olduğu gibi yasa ve kurallara da atıfta bulunan dinsel bir terimdir. Annandale’in *Concise English Dictionary* adlı sözlüğündeki tanım, genelde bir “devir” olarak bilinen ve sürekli tekrar edilen müzikal motif ya da figürdür. Müzikal feminist okumada sözcüğün iki tarafa da çekilebileceği görülür: Sürekli tekrar edilen bir müzik literatürü bütününe işaret eden kanon ve kadını cinsiyetinden dolayı dezavantajlı konuma getiren erkek kaynaklı müzik. Kanona girişi engellenen kadının geçerliliği, sesi ve yetkisi de inkâr edilmiş olur.¹⁰⁵ Kanona giriş, kadınların yazdığı müziğin tanınmasında anahtar faktördür.

¹⁰⁰ Marcia J. Citron, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge University Press, Cambridge Mass. 1993, s. 10’dan aktaran Scott, *age*.

¹⁰¹ Esther R. Greenglas, *A World of Difference: Gender Roles in Perspective*, John Wiley&Sons, Toronto, 1982, s. 145 – 146; aktaran Gates, *age*.

¹⁰² Laree McNeal Trollinger, *A Study of the Biographical and Personality Factors of Creative Women in Music*, Temple University, Doktora Tezi, 1979, s. 9; aktaran Gates, *age*, 59.

¹⁰³ Ned Rorem, “Ladies’ Music”, *Critical Affairs: A Composer’s Journal*, George Braziller, New York 1970, s. 109-110; aktaran Gates, *age*, s. 60.

¹⁰⁴ *age*, s. 11; aktaran Scott, *age*.

¹⁰⁵ Marcia J., Citron, “Gender, Professionalism and the Musical Canon”, *Journal of Musicology* 8 (Kış, 1990), s. 114; aktaran Scott, *age*, s. 142.

Kanon terimi, teoloji, müzik ya da edebiyat gibi bir disiplinin kapsamını tanımlamada kullanılan temel bir araç işlevi görür. Bu kanon¹⁰⁶ on ikinci yüzyıldan bu yana yazılmış kompozisyonları kapsar ve diğer bir kanonun temelini oluşturur: müzik tarihinde öğretilmeye devam eden müfredata bilgi sunan öğretim kanonu.¹⁰⁷ Kanon, konser salonlarına, orkestra müziği ve opera repertuarlarına hâkim olur, “meşru” ve “ciddi” klasik müzik olarak kendine özel bir yer ister. Kanonun elindeki güç çok büyüktür; üyelerinin en iyi olduğu, dolayısıyla çoğunun performansta, akademisyenlikte ve öğretimde görev almayı hak ettiği varsayılır.¹⁰⁸

Kadınların kanonda yer almayışı konusunda her ne kadar yıllar içinde olumlu bir değişiklikten bahsedilebilse de, konser repertuarlarına bakıldığında bu değişikliğin azlığı açıkça göze çarpar. Virginia Caputo’ya göre kanon oluşumu siyasi bir süreçtir ve “müzikteki değer ve söylemleri şekillendirir; bazı seslere ayrıcalık verirken diğerlerini susturur.”¹⁰⁹ Kanonların standart repertuarlarındaki kadın sayısının azlığına bakıldığında, çoğu zaman, kadınların erkek “ustalarınkiyle” yarışabilecek kadar güzel müzik yazma kabiliyetinden yoksun oldukları ileri sürülmüştür. Bu özcü ve negatif görüş, kanona yeni giren eserlerden hangisinin değerli olduğunun seçimindeki tutumu etkiler ve devamında kadınların yazdığı kompozisyonların ayakta kalmasını tehlikeye sokar. Citron’a göre kadın eserlerinin haklı değerlendirilmesi için, sosyolojik, kültürel, tarihi, ekonomik ve siyasi bir takım faktörler dikkate alınmalıdır. Böyle bir değerlendirme, bir bestenin neden yayınlanmadığı, icra edilmediği, önemli konser repertuarlarına dâhil edilip, kaydedilmediğini açıklayabilir.¹¹⁰

Koskoff’a göre, kanon, her türlü müziğin değerlendirilmesinde başvuru evrensel standartları açıkladığı sürece, kanonun dışında kalan diğerleri, beceriksiz ve işe yaramaz olarak değerlendirilir. Kanon, Arşimedyan pozisyonunu, bütün alternatifleri “ötekileştirerek” korumuştur. Feminist eleştirinin endişeleri iki anlamda kanona atıfta bulunur: İlki, Batı tarihi boyunca beste yapan kadınların da kendilerinden daha fazla tanınmış erkek çağdaşlarıyla aynı dönemde yaşadığıdır. Erkeklerle aynı biçimsel ve sözdizimsel prosedürler içindeyken nasıl farklı çalışmış olabileceklerini anlamak istiyorsak, görünüşte tarafsız olan bu prosedürlerin neyi, nasıl simgelediğini ortaya çıkarmak zorundayız. Eğer cinsellikle bağdaştırılan cinsiyet sunumları veya kalıplarını fark edersek işte o zaman kanon çok farklı görünecektir. Kanonu bu açıdan gören hiç kimse eski itaatkâr pozisyonuna çekilmeyecektir.¹¹¹

Kanona dâhil olabilmek için, bir kompozisyonun yazıldıktan sonra ilk performansı ile halk bilincine ulaşabilmesi, sonrasında tekrar tekrar icra edilmesi gerekir. Böylelikle parça bir dolaşım içine girer ve dönemin standart repertuarına dâhil olur. En etkili dolaşım aracı yayımdır. Zira yayınevleri küçük bir kitleye hitap eden bir ürüne yatırım yapmaya istekli değildir. Kanon eğitim kurumlarından da önemli derecede etkilenir çünkü müzik kurumlarının farklı düzeyler için kullandığı müfredata ait repertuara girmiş bir beste, çok sayıda müzik öğrencisine ulaşma ve onlar tarafından icra edilme potansiyeline sahip olacaktır.

Kadınların müzikal özgürlüğünün engellenmesine karşı olarak kadınların yaptığı müziklerin “gettolaştığı” görülür. Kadın müziğinin gettolaşması ya tehlikeli bir karşı atak ya da kadınlara kucak açan alternatif bir kanon olarak değerlendirilir. Kadınlar için yıllardır değişmeyen

¹⁰⁶ Bu çalışmada söz konusu müzikal kanon, Avrupa Akademik Müziği olarak adlandırılan türe ait kanondur.

¹⁰⁷ Virginia Caputo, “Silent Canons: Places for Music by Women”, **With A Song in Her Heart Kongresi**, 11-12 Mart, 1994, University of Windsor, Windsor 1994, s. 10; aktaran Scott, **age**, s. 34.

¹⁰⁸ Citron, **Journal of Musicology** 8, s. 102; aktaran Scott, **age**, s. 35.

¹⁰⁹ Caputo, **age**, s. 2; aktaran Scott, **age**.

¹¹⁰ Citron, **Journal of Musicology** 8, s. 112; aktaran Scott, **age**, s. 36.

¹¹¹ McClary, **Feminist Studies** 19/2, s. 410, aktaran Scott, **age**, s. 37.

klasik repertuara girememesi durumu, Lillian Robinson'un "karşı kanon" olarak adlandırdığı şeyi gerektirmiştir.¹¹² Bu, kadın bestecilerin müziklerinin daha küçük yerlerde gettolaştırılması anlamına gelir. Gettolaşan kompozisyonların daha az prestijli ve daha "feminen" özelliklere sahip (oda, solo çalgı, vokal veya piyano kategorileri gibi) türler barındırdığı da ileri sürülmüştür. Bu tür bir alternatif repertuarla örtüşen eserlere "salon müziği" adı verilmiştir. Bir çeşit müzikal ayırım olarak gettolaşanlar, sadece kadınların bestelediği değil, aynı zamanda genellikle sadece kadınların icra edip izlediği eserlerdir. Müziğin gettolaşmaması gerektiği ve asıl amacın ayırım değil ana yolda birleşme olduğu¹¹³ yönündeki inanışa rağmen bu ayrılmış konserler kadın müziğini tanınmış konser müziği kanonuna dâhil etmek için başvurulmuş ve günümüzde de izlenen ve başvuru alan alternatif bir yol olarak izlenmektedir.

Sonuç

Çalışmada, Avrupa Akademik Müziği üzerine yoğunlaşan kadın besteciler, yapıtları ve müzik öğrenim kurumlarından yola çıkılarak toplumsal cinsiyetin, eğitim, kariyer seçimi ve kariyer hayatını nasıl ve ne yönde etkilediği bestecilik özelinde incelenmiştir. Kadınların müzik ve özelde bestecilikle olan ilişkileri sosyo-kültürel bir yaklaşımla, tarihsel art-alanla sunulmuştur.

Kadın bestecilerin bestecilik yaşamları ve yapıtları toplumsal cinsiyet bağlamında ele alındığından, öncelikle toplumsal cinsiyet ve cinsiyet rollerine ilişkin yerleşik yargılar incelenerek, bunların eğitim ve kariyer seçimine etkisi araştırılmıştır. Araştırmanın kavramsal çerçevesini tamamlamak için, kadın yaratıcılığı üzerine oluşmuş psikolojik literatürün incelenmiş, kadın bestecileri erkek meslektaşlarla eşit görülmeğe uzak tutan bir dizi psikolojik ve sosyolojik engelin ele alınarak biyolojik belirlenmişlik, cinsiyet-rol sosyalleşmesi ve evlilik ile annelik kurumlarının yaratıcılık üzerindeki etkileri incelenmiştir.

Kadınların, müzik tarihi literatüründe önemli müzik icracıları olarak kabul görünken, bestecilik ve müzikal yaratıcılığın, daha çok erkeklerle ilişkilendirilen bir alan olarak karşımıza çıkmasının en önemli nedenleri arasında 20. Yüzyılın ilk yarısına dek kadınlara atfedilen müzikal yaratıcılık yetersizliği miti ve kadınların kompozisyon eğitimine erişimlerinin kısıtlanmış olmasının sayılabileceği görülmüştür. Kadınlara atfedilen müzikal yaratıcılık yetersizliği savlarının tarihi ve felsefi art-alanı, Avrupa merkezinde, 19. Yüzyıl aydınlarının kadına sorununa yaklaşımı çerçevesinde incelenmiştir.

Araştırmalar, iki cinsiyetin üretme yeteneği konusunda farklı olmadıklarını; kadınların dışlanmalarına neden olan zihinsel değil, toplumsal engeller olduğunu gösterir. Önemli ve büyük kadın bestecilerin tarihsel yokluğunu açıklamak için öne sürülmüş olan söz konusu biyolojik teoriler, 'neden büyük kadın besteciler yok?' sorusuna bir cevap bulamamıştır zira cevap sadece biyolojide değil, kadınların içinde bulunduğu durumda yatmaktadır ve içinde buldukları durum, müzik yapmak için gereken şartlarla uyum sağlamamaktadır. Çünkü tarih boyunca, yaratıcı müzikal yeteneği olan birçok kadının, profesyonel kariyer sahibi olmalarını sağlayacak olan eğitimi almaları engellenmiş; ailesine olan sorumluluklarında özgür olamamış, yaratıcı çalışmalarını sağlayacak olan ekonomik bağımsızlığa ulaşamamış ve sosyal baskıya maruz kalmışlardır. Bu yetersizlik savını biyolojik gerekçelerle doğrulamak için gerçekleştirilen "bilimsel" deneyler incelendiğinde, bu savı doğrulayacak nesnel bir kanıt olmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

"A New Opera in New York", *Musical Courier* 46, (18 Mart 1903), s. 12.

¹¹² Citron, *Journal of Musicology* 8, s. 103; aktaran Scott, *age*, s. 39.

¹¹³ *age*, s. 104; aktaran Scott, *age*.

- “Boston Symphony Concert”, **Musical Courier** 36, (23 Şubat 1898), s. 29 – 30, (yeni basım) 225.
- BLOOMFIELD-ZEISLER, Fanny, “Woman in Music”, **American Art Journal** 48, (17 Ekim 1891), s. 1–3.
- BOWER, Edith, “Is the Musical Idea Masculine?”, **Atlantic Monthly** (Mart 1894), s. 332–39.
- BURGH, Allatson, **Anecdotes of Music, Historical and Biographical: in a Series of Letters from a Gentleman to his Daughter**, Londra 1818.
- CAMPE, Johann, **Vaterliche Rat für Maine Tochter**, Schulbuchhandlung, Braunschweig 1789.
- CAPUTO, Virginia, “Silent Canons: Places for Music by Women”, **With A Song in Her Heart Kongresi**, 11-12 Mart, 1994, University of Windsor, Windsor 1994.
- CHICAGO, Judy, **The Dinner Party: A Symbol of Our Heritage**, Anchor Books, Garden City: N.Y. 1979.
- CHRISTOPHER St. John, **Ethel Smyth: A Biography**, Longmans, Green&Co., Londra 1959, s. 63, 85-93;
- CITRON, Marcia J., “Gender, Professionalism and the Musical Canon”, **Journal of Musicology** 8 (Kış, 1990), s. 102-117.
- CITRON, Marcia J., **Gender and the Musical Canon**, Cambridge University Presss, Cambridge Mass. 1993.
- DANIELS, Mabel, “Fighting Generalizations about Women”, **An American Girl in Munich**, Little, Brown, and Co, new York 1905.
- EGGLESTON, George Cary, “The Education of Women”, **Harper’s New Monthly Magazine** (Temmuz 1883), s. 294.
- ELSON, Arthur, **Woman’s Work in Music**, L.C. Page, Boston 1903.
- ELSON, Louis, C., **The History of American Music**, Burt Franklin, New York 1971.
- FAUSTO-STERLING, Anne, **Myths of Gender: Biological Myths about Women and Men**, Basic Books, New York 1985.
- FAY, Amy, “Women and Music”, **Music** 18 (Ekim 1900), s. 506.
- FROMM, Paul, “Creative Women in Music: A Historical Perspective”, **A Life for New Music: Selected Papers of Paul Fromm** (der. David Gable, Christoph Wolff), Harvard University Press., Cambridge, Mass. 1988.
- GATES, Eugene Murray, **The Woman Composer Question: Four Case Studies from the Romantic Era**, University of Toronto, Doktora Tezi, Toronto 1992.
- George Trumbull Ladd, “Why Women Cannot Compose Music”, **Yale Review** 6, (Temmuz 1917), s. 789-806.
- GRANT, Margaret Jean, **A Feminist Analysis of Francis Poulenc’s Sonata for Oboe and Piano** The Graduate School of the University of Cincinnati, Doktora Tezi, Cincinnati 2006.
- GREENGLAS, Esther R., **A World of Difference: Gender Roles in Perspective**, John Wiley&Sons, Toronto, 1982.

Turkish Studies

- HALE, Philip, “Mrs. Beach’s Symphony Produced Last Night in Music Hall”, **Boston Sunday Journal**, (1 Kasım 1896), s. 224.
- HANSLICK, Eduard, **On the Musically Beautiful**, çev. Geoffrey Paysant, Hackett, Indianapolis 1986.
- HERMINGHAOUSE, Patricia. “Women and the Literary Enterprise in Nineteenth-Century Germany”, **German Women in the Eighteenth and Nineteenth Centuries: A Social and Literary History**, (ed. Ruth Ellen B. Joeres, Mary Jo Maynes), Indiana University Press, Bloomington 1986.
- HOLROYD, Michael, “Women and the Body Politic”, **The Genius of Shaw: A Symposium**, (ed. Michael Holroyd), Hodder & Stoughton, London 1979.
- HUGHES, Rupert, “Women Composers”, **Century Magazine** (Mart 1898), s. 768-778.
- HUGHES, Rupert, **Contemporary American Composers**, L.C. Page, Boston 1900.
- JACKLIN, Carol N., “Methodological Issues in the Study of Sex-Related Differences”, **Developmental Review 1** (Eylül 1981), s. 266-273.
- KANT, Immanuel, **Antropoolgy From Pragmatic Point of View**, çev: Mary J.Gregor, Martinus Nijhoff, The Hague 1974.
- KANT, Immanuel, **Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime**, çev: John T. Goldthwait, University of California Pres., Berkeley ve Los Angeles 1960.
- KANT, Immanuel, **The Educational Theory of Immanuel Kant**, çev: Edward Franklin Buchner, AMS Pres, New York 1971.
- KEILLOR, Elanie, “Where Do We Go From Here?”, **With a Song in Her Heart Kongresi**, 11-12 Mart 1994, University of Windsor, Windsor 1994.
- LAURENCE, Anya, **Women of Notes: 1,000 Women Composers Born before 1900**, Richard Rosen Press, New York 1978.
- LE BEAU, Luise Adolpha, “Ueber die musikalische Erziehung der weiblichen Jugend”, **Allegemeine Deutsche Musik-Zeitung 5** (1 Kasım 1878), s. 366.
- LEVY, A.H., “Double-Bars and Double Standarts: Female Composers in America 1800–1920”, **International Journal of Women’s Study 6** (Mart/Nisan 1983), s. 162-175.
- LOESSER, Arthur, **Men, Women and Pianos: A Social History**, Simon & Schuster, New York 1954.
- LÜNING, Eugen, “Uber die Reform unserer Musik-Schulen”, **Allegemeine Deutsche Musik-Zeitung 5** (11–18 Ekim 1878), s. 341-351.
- MACCOBY, Eleanor Emmons, Jacklin, Carol Nagy, **The Psychology of Sex Difference**, Stanford University Pres, Stanford 1974.
- MCCLARY, Susan, “Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990’s”, **Feminist Studies 19/2** (Yaz 1993), s. 399-423.
- MEAD, Margaret, **Male and Female: A Study of the Sexes in a Changing World**, William Morrow, New York 1975.
- MILL, John Stuart, **The Subjection of Women**, Prometheus Books, Buffalo 1986.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/3, Winter 2013

-
- Music in the Western World: A History in Documents**, (ed. Piero Weiss, Richard Taruskin), Schirmer Books, New York 1984.
- NAUMANN, Emil, **The History of Music**, çev: F.Praeger, Cassell, Londra 1886.
- NEULS-BATES, Carol, **Women in Music: An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present**, Harper & Row, New York 1982.
- NEULS-BATES, Carol, **Women in Music: An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present**, Harper & Row, New York 1982.
- NIETHAMMER, Friedrich I., **Der Streit Philanthropismus und Humanismus in der Theorie des Erziehungs-Unterrichts unserer Zeit**, Weinheim 1808.
- NOCHLIN, Linda, “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” (der. ve çev. Ahu Antmen), **Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, İletişim Yay., İstanbul 2008, s. 123.
- OLSON, Judith E., “Luise Adolpha Le Beau: Composer in Late Nineteenth-Century Germany”, **Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950**, (ed. Jane Bowers, Judith Tick), University of Illinois Press, Urbana, Chicago, 1986.
- ÖZTUNA, Yılmaz, **Türk Musikisi Ansiklopedisi**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1969.
- PHILLIPS, Leonard Milton, **The Leipzig Conservatory: 1843–1881**, Indiana University, Doktora Tezi, Indiana 1979.
- RIEGER, Eva, “‘Dolce semplice?’ On the Changing Role of Women in Music”, **Feminist Aesthetics**, (ed. Gisela Ecker), çev. Harriet Anderson, The Women’s Pres, Londra 1985.
- ROREM, Ned, “Ladies’ Music”, **Critical Affairs: A Composer’s Journal**, George Braziller, New York 1970.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, **Politics and the Arts: Letter to d’Alembert on the Theater**, çev. Allan BLOOM, Cornell University Pres., Ithaca, N.Y. 1968.
- RUBINSTEIN, Anton, **A Conversation on Music**, çev. John P.Morgan, Da Capo, New York 1982.
- RUSSELL, Bertnard, **The Scientific Outlook**, George Allen & Unwin, Londra 1931.
- S.STRATTON, Stephen, “Woman in Retation to Musical Art”, **Proceedings of Musical Association**, s. 112–46.
- SAINT-SAENS, Camile, **Harmonie et mélodie**, 3. bs. Calmann Levy, Paris 1885.
- SAMS, Eric, “Eduard Hanslick, 1825–1904: The Perfect Anti-Wagnerite”, **Musical Times** 116 (Ekim 1975), s. 867–868.
- SCHOPENHAUER, Arthur, “On Women”, **Essays and Aphorisms**, çev. J.Hollingdale, Penguin Books, Harmondsworth 1981.
- SCOTT, Marilyn, **Too Good to Ignore: The Work of Canadian Women Composers**, University of Toronto, Yüksek Lisans Tezi, Toronto 1996.
- SEASHORE, Carl E. “Why No Great Women Composers?”, **In Search of Beauty in Music: A Scientific Approach to Musical Esthetics**, The Ronald Press, New York 1947, s. 363-367

Turkish Studies

-
- SHAW, Bernard, **Shaw's Music: The Complete Musical Criticism Of Bernard Shaw**, (der. Dan H.Laurence), The Bodley Head, Londra 1981.
- SMYTH, Ethel, **Impressions that Remained**, c. 2, Longmans, Green & Co, Londra 1919.
- SUTRO, Florence, "Woman's Work in Music", **Musician** 7, (Mayıs 1902), s. 186.
- THEEMAN, Nancy Sarah, **The Life and Songs of Augusta Holmés**, University of Maryland, Doktora Tezi, 1983.
- THEEMAN, Nancy Sarah, **The Life and Songs of Augusta Holmés**, University of Maryland, Doktora Tezi, 1983.
- TICK, Judith, "Passed Away is the Piano Girl: Changes in American Musical Life, 1870–1900", **Women Making Music**, s. 336–38.
- TICK, Judith, "Women as Professional Musicians in the United States, 1870–1900", **Yearbook for Inter-American Musical Research** 9 (1973), s. 95-133.
- TROLLINGER, Laree McNeal, **A Study of the Biographical and Personality Factors of Creative Women in Music**, Temple University, Doktora Tezi, 1979.
- UPTON, George P., **Woman in Music**, 6. bs., McClurg, Chicago 1899, s. 18 – 23, 30 – 34, 324.
- Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950**, (ed. Jane Bowers, Judith Tick), University of Illinois Press, Urbana, Chicago, 1986.