



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK
LİSANS
TEZİ**

**TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA
TÜRK HALK MÜZİĞİNİN İLK KADIN TEMSİLCİLERİ**

İNANÇ ARAS

TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI

ARALIK 2019



**TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA TÜRK HALK MÜZİĞİNİN
İLK KADIN TEMSİLCİLERİ**

İnanç ARAS

Doç. Dr. Seher TETİK IŞIK

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

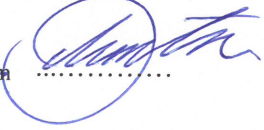
ARALIK 2019

İnanç ARAS tarafından hazırlanan “Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Türk Halk Müziğinin İlk Kadın Temsilcileri” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / ~~OY ÇOKLUĞU~~ ile Gazi Üniversitesi Türk Müziği Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Doç. Dr. Seher TETİK IŞIK

Türk Müziği Anabilim Dalı, Ankara Hacı Bayramı Veli Üniversitesi

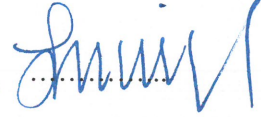
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum



Başkan : Prof. İsmet DOĞAN

Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum



Üye : Prof. Dr. Sevilay ÇINAR

Türk Müziği Anabilim Dalı, Ankara Hacı Bayramı Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum



Tez Savunma Tarihi:23.../...12..../...2019...

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Unvanı Adı SOYADI

Prof.Dr. Figen ZALF
Enstitü Müdürü



ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.


İnanç ARAS

23.12.2019

TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA TÜRK HALK MÜZİĞİNİN İLK KADIN
TEMSİLCİLERİ

(Yüksek Lisans Tezi)

İnanç ARAS

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Aralık 2019

ÖZET

Toplumsal cinsiyet bağlamında halk müziğinin ilk kadın icracılarının incelendiği bu çalışma, konu ile ilgili bulunan verileri tasnif etmek, Cumhuriyet'in ilk yıllarında yaratılmaya çalışılan ulus-devlet, modern Türk toplumu ve halk müziği inşası üçgeninde halk müziğinin ilk kadın temsilcilerini tespit etmek ve bu kadın icracıları dönemin toplumsal cinsiyet normları bağlamında incelemek amacıyla yazılmıştır. Türkiye'de toplumsal cinsiyete ilişkin devlet politikalarında farklı yönelimlerin hâkim olduğu Erken Cumhuriyet Dönemi ve yazılı kaynaklarla sınırlandırılan bu araştırmada, nitel yöntemle çalışılan betimsel bir tarama modeli kullanılmıştır. Literatür tarama ve doküman incelemesi yöntemleri kullanılarak araştırmanın amacı doğrultusunda toplanan verilerin değerlendirilmesiyle ulaşılan bulgular çalışmanın ana ve alt bölümlerini oluşturmuştur.

Türk halk müziğinin ilk kadın temsilcileri adlı alt probleme ilişkin bulgular sonucunda, Cumhuriyet'in ilk yıllarında sahnede bu müziği icra edenlerin gayrimüslim oldukları ancak radyonun yayın hayatına girmesi ve THM şubesinin açılmasıyla birlikte Müslüman Türk kadınının sahnelere çıkmaya başladığı tespit edilmiştir. Ancak bu kadın icracıların rollerinin toplumsal cinsiyet normlarına göre inşa edildiği görülmüştür. Ayrıca bu durumun, dönemin mekân anlayışına göre de değişiklik gösterdiği tespit edilmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında toplumsal cinsiyet normları incelendiğinde ise, her ne kadar kadınlara hak ve özgürlük tanınmış olsa da kadının konumu özel alanla sınırlı ve annelik temelinde meşruiyetini koruyabilen bir nitelik sergiledikleri tespit edilmiştir. Bu durum kadın icracıların sanatçı kimliklerini geri plana atarak, aile hayatlarını ön plana çıkartmalarına neden olmuştur.

Bilim Kodu : 40115
Anahtar Kelimeler : Toplumsal Cinsiyet, Türk Halk Müziği, Kadın İrcacılar
Sayfa Adedi : 185
Danışman : Doç. Dr. Seher TETİK IŞIK

THE FIRST FEMALE REPRESENTATIVES OF TURKISH FOLK MUSIC IN
THE COMTEXT OF GENDER

(Master Thesis)

İnanç ARAS

GAZİ UNIVERSITY
ENSTITUTE OF FINE ARTS
December 2019

ABSTRACT

This study examines the first female performers of folk music in the context of gender, to classify the data on the subject, to identify the first female representatives of folk music in the triangle of nation-state, modern Turkish society and the construction of folk music in the early years of the Republic. It was written in the context of gender norms of the period. Early Republican dominated by different orientations of the state policy on gender in Turkey and limited written sources in this study, a descriptive scanning model was used as a qualitative study. The findings obtained by evaluating the data collected for the purpose of the research by using literature scanning and document analysis methods were the main and sub-sections of the study.

As a result of the findings related to the sub-problem of the first female representatives of Turkish folk music, it was found that those who performed this music on the stage were non-Muslims but that the Turkish-Muslim branch started to appear with the opening of the THM branch. However, it is seen that the roles of these female performers are constructed according to gender norms. It was also determined that this situation changed according to the spatial understanding of the period. When gender norms were examined in the early years of the republic, it was found that although women were granted rights and freedom, their position was limited to the private sphere and exhibited a quality that could preserve their legitimacy on the basis of motherhood. The data obtained from the sub-problems, gender norms from the Ottoman period to the Republic and its relationship with music, gender norms and the construction of folk music in the fifth chapter, the first female representatives of folk music in the sixth chapter and the role of Muslim Turkish women on stage. In the context of gender, the problem of collector and source person in the context of gender was examined as the places of performance of rights music in the context of gender.

Science Code : 40115
Key Words : Gender, Turkish Folk Music, Female Performers
Number of Pages : 185
Advisor : Assoc. Prof. Seher TETİK IŞIK

TEŞEKKÜR

Yüksek Lisans Tez çalışmam süresince desteği ile her zaman yanımda olan, emeklerinin hakkını ödeyemeyeceğim ve birlikte çalışmaktan onur duyduğum tez danışmanım sayın Doç. Dr. Seher TETİK IŞIK'a;

Tezime fikirleriyle katkıda bulunan değerli hocalarım Prof. Dr. Sevilay ÇINAR, Doç. Dr. Burçin UÇANER ÇİFTDALÖZ ve Dr. Barış GÜRKAN,a;

Araştırmanın düzenlenmesine zamanı ve emeğiyle katkılarda bulunan değerli arkadaşım Gülnihal ÜNAL'a;

Bu günlere gelmemi sağlayan ve desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen aileme teşekkürü borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ETİK BEYAN	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
TEŞEKKÜR	vii
İÇİNDEKİLER	viii
ÇİZELGELERİN LİSTESİ	xiii
ŞEKİLLERİN LİSTESİ	xiv
KISALTMALAR	xv
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	6
1.1.1. Alt problemler	7
1.2. Amaç	7
1.3. Önem	7
1.4. Sınırlılıklar	7
2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR	9
3. YÖNTEM	13
3.1. Araştırmanın Modeli	13
3.2. Evren ve Örneklem	13
3.3. Veri Toplama Teknikleri	14
3.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması	14
4. MODERNLEŞME VE ULUS-DEVLET İNŞA SÜRECİNDE TÜRK TOPLUMUNDA KADIN	15
4.1. Osmanlıdan Cumhuriyete Kadın ve Müzik	18
5. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET VE MÜZİK POLİTİKALARI	23
5.1. Erken Cumhuriyet Döneminde Toplumsal Cinsiyet Politikaları	23
5.2. Erken Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları	26
5.2.1. Türk halk müziğinin inşası	26
5.2.2. Yurttan sesler korusu'nun kurulma süreci	30
6. TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA TÜRKİYEDE HALK MÜZİĞİNİN İLK KADIN TEMSİLCİLERİ	35
6.1. Sahne Hayatında Müslüman Türk Kadını Rollerinin İnşası	35

6.2. Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Türk Halk Müziğinde Derlemeci Ve Kaynak Kişi Sorunu.....	56
6.3. Türk Halk Müziğinin İcra Mekânları: Gazino ve Radyo	65
7. SONUÇ	73
KAYNAKLAR	77
EKLER	83
EK-1 Neriman Altındağ'ın Derlediği "Ağaçlıktan Arar Gelir" Adlı Türkünün Notası 84	
EK-2 Neriman Altındağ'ın Derlediği "Al Almayı Daldan Al" Adlı Türkünün Notası 85	
EK-3 Neriman Altındağ'ın Derlediği "Antalya'nın Mor Üzümü" Adlı Türkünün Notası.....	87
EK-4 Neriman Altındağ'ın Derlediği "Aşağıdan Geliyor Üç Atlı" Adlı Türkünün Notası.....	88
EK-5 Neriman Altındağ'ın Derlediği "Avcuyum Ben Şu Dağları Aşmadım" Adlı Türkünün Notası.....	90
EK-6 Neriman Altındağ'ın Derlediği "Çay İçinde Döğme Taş" Adlı Türkünün Notası.....	91
EK-7 Neriman Altındağ'ın Derlediği "Dalda Fındık Kalmasın" Adlı Türkünün Notası.....	93
EK-8 Neriman Altındağ'ın Derlediği "Değirmen Başında Vurdular Beni" Adlı Türkünün Notası.....	94
EK-9 Neriman Altındağ'ın Derlediği "Demedi Yar Demedi" Adlı Türkünün Notası 95	
EK-10 Neriman Altındağ'ın Derlediği "Dost Bağında Açılıp Gül" Adlı Türkünün Notası.....	96
EK-11 Neriman Altındağ'ın Derlediği "Memmi" Adlı Türkünün Notası	97
EK-12 Neriman Altındağ'ın Derlediği "Sallana Sallana Gelir Geçersin" Adlı Türkünün Notası.....	98
EK-14 Neriman Altındağ'ın Derlediği "Üç Kuşuduk" Adlı Türkünün Notası....	101
EK-15 Neriman Altındağ'ın Derlediği "Ülkerler Teraziler" Adlı Türkünün Notası.....	103
EK-16 Sabahat (Karakulakoğlu) Tarabuş'un Derlediği "Ben Giderim Batuma" Adlı Türkünün Notası.....	104
EK-17 Nezahat Bayram'dan Derlenen "Dam Başına Asagoymuş Galbırı" Adlı Türkünün Notası.....	105
EK-18 Nezahat Bayram'dan Derlenen "Kaçındasın Gelin Ümmü" Adlı Türkünün Notası.....	107
EK-19 Aliye Akkılıç'ın Derlediği "Dut Ağacı Boyunca" Adlı Türkünün Notası	108

EK-20 Aliye Akkılıç'ın Derlediği “Kaşların Keman Senin” Adlı Türkünün Notası.....	109
EK-21 Saniye Can'ın Derlediği “Annem Entari Almış” Adlı Türkünün Notası .	110
EK-22 Saniye Can'dan Derlenen “Balıkesir Yolunda” Adlı Türkünün Notası ...	111
EK-23 Saniye Can'ın Derlediği “Ben Giderken Ekinleri Göğüdü” Adlı Türkünün Notası.....	112
EK-24 Saniye Can'ın Derlediği “Gökte Uçan Tayyare” Adlı Türkünün Notası .	114
EK-25 Saniye Can'ın Derlediği “Karanfilin Moruna” Adlı Türkünün Notası	116
EK-26 Saniye Can'dan Derlenen “Karyolamın Demiri” Adlı Türkünün Notası .	117
EK-27 Nevin Akol'un Derlediği “Denizde Urganım Var” Adlı Türkünün Notası.....	118
EK-28 Nevin Akol'un Derlediği “Yastığı Kuş Tüyünden” Adlı Türkünün Notası.....	119
EK-29 Nevin Akol'dan Derlenen “Zeytin Yaprağı Yeşil” Adlı Türkünün Notası.....	120
EK-30 Muazzez Türüng'den Derlenen “Anacan” Adlı Türkünün Notası	121
EK-31 Muazzez Türüng'den Derlenen “Atım Atım Kır Atım” Adlı Türkünün Notası 124	
EK-32 Muazzez Türüng'den Derlenen “Bağdan Bir Gül Almışam” Adlı Türkünün Notası.....	125
EK-33 Muazzez Türüng'den Derlenen “Değirmenin Bendine” Adlı Türkünün Notası.....	126
EK-34 Muazzez Türüng'den Derlenen “Kaleden Kaleye Ben Gördüm Oni” Adlı Türkünün Notası.....	127
EK-35 Muazzez Türüng'den Derlenen “Mehleden Geçen Oğlan” Adlı Türkünün Notası.....	128
EK-36 Muazzez Türüng'den Derlenen “Mektebin Bacaları” Adlı Türkünün Notası.....	130
EK-37 Muazzez Türüng'ün Derlediği “Mendilimin Dört Ucu” Adlı Türkünün Notası.....	131
EK-38 Muazzez Türüng'den Derlenen “Sabahın Yemişi” Adlı Türkünün Notası.....	132
EK-39 Muazzez Türüng'ün Derlediği “Şu Karşı Yaylada Göç Kater Kater” Adlı Türkünün Notası.....	133
EK-40 Muazzez Türüng'den Derlenen “Yüce Dağ Başında Ceylan Balalar” Adlı Türkünün Notası.....	134
EK-41 Yıldız Ayhan'ın Derlediği “Akşam Aşıp Gidiyor (Keklik)” Adlı Türkünün Notası.....	135
EK-42 Yıldız Ayhan'ın Derlediği “Boztorgay” Adlı Türkünün Notası.....	137

EK-43 Yıldız Ayhan'ın Derlediği “Düz Mahalle İçinde” Adlı Türkünün Notası.....	139
EK-44 Yıldız Ayhan'ın Derlediği “Fırın Üstünde Fırın” Adlı Türkünün Notası	141
EK-45 Yıldız Ayhan'ın Derlediği “Kınalı Parmak Cez Tırnak” Adlı Türkünün Notası.....	143
EK-46 Yıldız Ayhan'ın Derlediği “Siyt Osman” Adlı Türkünün Notası.....	144
EK-47 Zehra Bilir'den Derlenen “Başındaki Tellere” Adlı Türkünün Notası.....	145
EK-48 Zehra Bilir'den Derlenen “Kalenin Bayır Düzü” Adlı Türkünün Notası.	147
EK-49 Azize Tözem'den Derlenen “Dama Bulgur Sererler” Adlı Türkünün Notası.....	148
EK-50 Azize Tözem'den Derlenen “Kırlangıçlar Yüksek Yapar Yuvayı” Adlı Türkünün Notası.....	149
EK-51 Azize Tözem'den Derlenen “Neden Ağrur” Adlı Türkünün Notası	151
EK-52 Azize Tözem'den Derlenen “O Sarı Çemberuni” Adlı Türkünün Notası	152
EK-53 Azize Tözem'den Derlenen “Üç Güzel Oturmuş İskambil Oynar” Adlı Türkünün Notası.....	153
EK-54 Cemile Cevher'in Derlediği “Akayi Daşlı Dere” Adlı Türkünün Notası.	155
EK-55 Cemile Cevher'in Derlediği “Alaca Çorapları Ayağına Dar İdi” Adlı Türkünün Notası.....	156
EK-56 Cemile Cevher'in Derlediği “Aşçer Etiler Beni” Adlı Türkünün Notası	157
EK-57 Cemile Cevher'in Derlediği “Bu Gece Rüya Cordum” Adlı Türkünün Notası	158
EK-58 Cemile Cevher'den Derlenen “Çıktık Düzlerden Dağa” Adlı Türkünün Notası.....	159
EK-59 Cemile Cevher'in Derlediği “Çini De Bilezik Kolunda” Adlı Türkünün Notası.....	160
EK-60 Cemile Cevher'in Derlediği “Dirvana Vurdum Uçtı” Adlı Türkünün Notası.....	161
EK-61 Cemile Cevher'in Derlediği “Divane Aşık Gibi De Dolaşırım Yollarda” Adlı Türkünün Notası.....	162
EK-62 Cemile Cevher'in Derlediği “Ezel Bahar Olmayınca” Adlı Türkünün Notası	163
EK-63 Cemile Cevher'in Derlediği “Garardı Garadeniz” Adlı Türkünün Notası	164
EK-64 Cemile Cevher'in Derlediği “Gemiye Çektuk Yelken” Adlı Türkünün Notası	165
EK-65 Cemile Cevher'in Derlediği “Gene Geldi Yaz Başı” Adlı Türkünün Notası.....	167
EK-66 Cemile Cevher'den Derlenen “Gökte Yılduz Aymisun” Adlı Türkünün Notası.....	168

EK-67 Yurdumuzun Nağmeleri: Derlenen Kadın Oyun Havaları	169
EK-68 Hüdadat Hanım'ın Fotoğrafi.....	172
EK-69 Fikriye Hanım'ın Fotoğrafi.....	173
EK-70 Deniz Kızı Eftalya Hanım'ın Fotoğrafi	173
EK-71 Safiye Ayla'nın Fotoğrafi	174
EK-72 Müzeyyen Senar'ın Fotoğrafi	175
EK-73 Neriman Altındağ'ın Fotoğrafi	176
EK-74 Muzaffer Akgün'ün Fotoğrafi	176
EK-75 Sabahat Tarabuş'un Fotoğrafi.....	177
EK-76 Nezahat Bayram'ın Fotoğrafi	177
EK-77 Aliye Akkılıç'ın Fotoğrafi	178
EK-78 Saniye Can'ın Fotoğrafi.....	178
EK-79 Nevin Akol'un Fotoğrafi	179
EK-80 Muazzez Türüng'ün Fotoğrafi	179
EK-81 Yıldız Ayhan'ın Fotoğrafi	180
EK-82 Zehra Bilir'in Fotoğrafi	181
EK-83 Hacer Buluş'un Fotoğrafi	182
EK-84 Azize Tözem'in Fotoğrafi.....	183
EK-85 Cemile Cevher'in Fotoğrafi	184
ÖZGEÇMİŞ	185

ÇİZELGELERİN LİSTESİ

Çizelge 6.1. Neriman Altındağ'ın derlediği ve kaynak kişi olarak bulunduğu türkülerin listesi	60
Çizelge 6.2. Sebahat Tarabuş'un derlediği ve kaynak kişi olarak bulunduğu türkülerin listesi	61
Çizelge 6.3. Nezahat Bayram'ın derlediği ve kaynak kişi olarak bulunduğu türkülerin listesi	61
Çizelge 6.4. Aliye Akkılıç'ın derlediği ve kaynak kişi olarak bulunduğu türkülerin listesi	61
Çizelge 6.5. Sebahat Tarabuş'un derlediği ve kaynak kişi olarak bulunduğu türkülerin listesi	61
Çizelge 6.6. Nevin Akol'un derlediği ve kaynak kişi olarak bulunduğu türkülerin listesi	62
Çizelge 6.7. Muazzez Türüng'ün derlediği ve kaynak kişi olarak bulunduğu türkülerin listesi	62
Çizelge 6.8. Yıldız Ayhan'ın derlediği ve kaynak kişi olarak bulunduğu türkülerin listesi	62
Çizelge 6.9. Zehra Bilir'in derlediği ve kaynak kişi olarak bulunduğu türkülerin listesi	63
Çizelge 6.10. Azize Tözem'in derlediği ve kaynak kişi olarak bulunduğu türkülerin listesi	63
Çizelge 6.11. Cemile Cevher'in derlediği ve kaynak kişi olarak bulunduğu türkülerin listesi	63

ŞEKİLLERİN LİSTESİ

- Şekil 6.1. Kadın icracıların derlediği türkülerde kadın ve erkek ağızlı türkülerin dağılımı 64
- Şekil 6.2. Türkülerin türlerine göre dağılımı 64



KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar

Açıklamalar

THM

Türk Halk Müziği

TKB

Türkiye Kadınlar Birliği

TRT

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

TSM

Türk Sanat Müziği

vd

ve diğerleri



1. GİRİŞ

Bu bölümde “Toplumsal cinsiyet bağlamında Türk Halk müziğinin ilk kadın temsilcileri” konulu tez çalışması ile ilgili olarak belirlenen araştırmanın kavramsal çerçevesi, araştırmanın amacı, önemi, araştırma ile aydınlatılmaya çalışılan problem durumu ve sınırlılıkları açıklanarak araştırmanın ana hatları ortaya koyulmuştur.

Kavramsal Çerçeve

Toplumsal cinsiyet bağlamında Türk Halk müziğinin ilk kadın temsilcileri konusu bir ulus devlet olarak inşa edilen, modernleşmekte olan Türk toplumunda modernleşmenin bir gereği olarak araçsallaştırılan iki unsura da vurgu yapmaktadır. Dolayısıyla bu konu modernleşmenin bir sonucu olarak kadınların “siyasi aktörler” haline getirilmesi, 1Toplumsal cinsiyet rollerinin ve halk müziğinin inşa edilmesi gibi kavramlara temas ettiği için modernleşme, modernleşmede kadına atfedilen roller ve Türk modernleşmesi konularından söz etmek gerekmektedir.

Modernleşme

Modern kelimesi Latince’de “modernus” ve “modo” anlamına gelmekte olup, M.Ö. V. Yüzyılda Hristiyan olan dönemi, Romalı ve Pagan olarak ayırmak amacıyla, dinsel bir içerikle kullanılmıştır (Kaypak, 2016, s. 39). Ancak modernleşme kavramının temellerinin atıldığı modern terimi sosyolojik bağlamda XV. Yüzyıldan itibaren Batı Avrupa’da yaşanan değişimler için kullanılmıştır. Modernite ise kutsal temelli bir toplum yerine, akıl temelli bir toplum yaşamını ifade etmektedir. Bu üç terim birbiri yerine kullanılsa da farklı olduğu görülmektedir (Çiçek, Aydın, Yağcı, 2015, s. 272). Ancak genel anlamda modernleşme, XVII. Yüzyılda başlayıp hemen hemen bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerini ifade etmektedir. Bu düşüncenin ana fikri teknoloji, bilim ya da üretimle, toplumun ve çıkarlarının yasayla örgütlenmesiyle birlikte aynı zamanda tüm kısıtlamalardan kurtulma isteğinin harekete geçtiği yaşam arasında bir denkliğin olmasıdır (Cihan, 2018, s. 270).

Modernizm, Aydınlanma çağına geçiş olarak tanımlanmış ve yeni bir kültür yaratmak amacıyla kullanılmıştır. Batı’nın geleneksel değerlerine bir başkaldırı olarak ortaya çıkan, Kant’ın da öncülük ettiği modernizm, XVIII. Yüzyılda oluşan bilim, ahlak ve

sanat alanlarının birbirinden ayrılmasına neden olmuştur. Modernite iki farklı süreçte birleştirici kavram olarak yer almaktadır. İlki bilimsel ve teknolojik keşifler, ikincisi ise sanatsal estetiği ifade eden “kültürel modernizm”dir. XIX. Yüzyılda Sanayi Devrimi'nin ortaya çıkmasıyla birlikte Batı'nın ekonomik gücünün artması, yeni bir dünya modelinin oluşumunu hızlandırmıştır. Kapitalizm, sanayileşme, kentleşme, akılcılık, bilimsellik, teknoloji, demokrasi ve ulus – devlet gibi unsurlar, bu sürecin temelini oluşturmuştur (Kaypak, 2016, s. 39). Modernleşmenin en önemli parametrelerinden bir diğeri, ise kentli nüfusun kırsal nüfusa oranla daha fazla olmasıdır. Endüstrileşme ve kentleşme ile gerçekleşen göç, yeni bir sınıfın doğmasına ve toplumsal örgütlenmeye neden olmuştur (Çiçek vd., 2015, s. 275).

Modernlik aynı zamanda insanlar tarafından düzenlenebilir bir toplum anlamı da geldiği için ayrıştırma ve farklılaştırmalar gerçekleşmiştir. Ortaya çıkan farklı toplumsal alanlar arasındaki iktidar ilişkileri de düzenlenen toplumun birer malzemesi olmuştur. Batının modernlik anlayışından türeyen bu düşünceyle insan yaşamı, aile yaşamı ve toplum yaşamı olarak bölünmüştür. Aile duygusal, biyolojik ve manevi gereksinimlerin alanı olarak tanımlanırken, toplum ise maddi süreçlerin alanı olarak tanımlanmıştır. Modernliğin bu sınıflandırması tamamen cinsiyetlendirilmiş bir düzleme yerleştirilmiştir (Sancar, 2004, s. 5).

Modernizm ve Kadın

İlkçağlarda avcılık ve toplayıcılığın hâkim olduğu dönemde kadının da üretim sürecin katıldığı görülmekte ve bu sisteme anaerkil sistem denilmektedir. Ancak hayvanların evcilleştirilmesi ve yerleşik tarıma geçilmesiyle birlikte üretimde söz sahibinin erkek olması ataerkil bir sisteme geçilmesine neden olmuştur. Ataerkil bir sistemle birlikte kadın, tek tanrılı dinlerinde desteklediği bir şekilde erkek üzerinden tanımlanmıştır. Toplumda ve ev ortamında yönetim erkekte iken kadın, evde çalışan parasız işgücü olarak görülmektedir. Ailede baskın olan erkektir ve kadın evindeki dünyasıyla kalmalı, dış dünyayla ilişkisi olmamalı, ev hizmeti konusunda itaat etmeli, erkeğin uygun gördüğü kılık kıyafeti giymeli, erkeğin yanında söz sahibi olmamalı ve namusu için gerekirse canına kıymalıdır (Kaypak, 2016, s. 35-26-37-38). Eski Yunan'da kadınlar sessizliğe mahkûm edilmiş, bir erkeğe kadın demek aşağılanmak olarak algılanmış, eğitim ve öğretime hiçbir zaman katılamamış ve erkekler tarafında sadece

çocuk yetiştirmek için alınmıştır. İngiltere’de kadın murdar bir varlık olarak görüldüğünden İncil’e el sürdürülmemiş, canlı canlı yakılmış ve çarpmışa gerilmiştir. XVIII. Yüzyılda Fransız Devrimi İsa’nın kölelikten kurtuluşu olarak ilan edilmiş ancak bu durum kadınları kapsamamıştır. Kadınlar Medeni Kanunda çocuklar ve delilerle birlikte ehliyetsiz görüşmüştür. 1907’de Fransız Medeni Kanunu evli bir kadına kendi el emeği üzerinde tasarruf hakkı tanınmış olsa da erkeğin lehine olan maddelerle sınırlandırılmıştır (Cihan, 2018, s. 273-274). Bu durum kadınların kendi hakları için ayaklanmalar başlatmasına neden olmuştur. Kadınların bu ayaklanmalarının temelini eşitlik ve özgürlük söylemleri oluşturmaktadır. Bu söylemler “feminizm” kavramıyla ifade edilerek, “ilk dalga feminizm” adını almıştır. Kadınlara seçme ve seçime hakkının verilmesiyle birlikte kadın hareketleri sonlanmıştır. Ancak siyasi ve yasal hakların “kadın sorununu” çözemediği gerekçesiyle “ikinci dalga feminist hareket” meydana gelmiştir. İkinci dalga feministlerin temel amacı kamusal alan ve özel alan ayrımının ortadan kaldırılması, toplumların ataerkillikten sıyrılması, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet¹ ayrımının ortadan kaldırılmasıdır (Çiçek vd., s. 277). Kadınlar istemiş oldukları bu haklarla yeni bir kimlik kazanmıştır.

Türk Modernleşmesi ve Kadın

Türk Modernleşmesinin XIX. Yüzyılın ikinci yarısından XX. Yüzyılın ikinci yarısına kadar geçen süreye “erken modernleşme dönemi” adı verilmektedir (Cihan, 2018, s. 275). Kadınlar, Cumhuriyet’in modernleşme projesinde “siyasal aktörler” ya da “sembolik piyonlar” olarak yer almaktadır (Arat, s. 83). Cumhuriyet modern bir yapı oluştururken, aile ve geleneksel mirası korumaya özen gösterilmiştir. Devlet aile içerisindeki yapıyı, ulusal geçmiş üzerine inşa ederek, fertlerin aile içerisindeki rollerine uyumunu güçlendirmiştir. Aile bireylerinin yetiştirilmesinde kadınlara büyük sorumluluklar verilmiştir. Mustafa Kemal Atatürk bu sorumluluğu, “milletin anası olmak” gibi ulusal bir ifadeyle pekiştirerek kadının ulusla arasında bir bağ kurmuştur. Kadınlara aile arasındaki bağ annelik sıfatıyla güçlendirilirken, erkeğin aile ile bağlantısı

¹ Cinsiyet kavramı ilk kez Ann Oakley tarafından biyolojik olarak kadın ve erkek ayrımı için kullanılmıştır. Ancak toplumsal cinsiyet, kadın ve erkekler için toplumsal olarak oluşturulan ve öğrenilmiş davranış anlamına gelmektedir. Bu terimin kapsamının alanı ilk ortaya çıkışından bu yana bireysel kimliği değil, sembolik düzeyde erkekliğin ve kadınlığın kültürel idealleri, kurumsal ve örgütlerdeki iş bölümü ile genişletilmiştir.

Medeni Kanun ile güçlendirilmiştir. Medeni Kanuna göre “aile reisi” erkektir. Aileyi erkek yönetirken, kadın ailenin bakımından sorumlu tutularak edilgen bir biçimde ulus – devlet inşa sürecine dâhil edilmiştir. Böylece ulus- devlet, toplumsal ilişkileri kullanarak Türk toplumunu programlamıştır (Yılmaz, 2011, s. 105).

Anthias ve Yual Davis kadınların ulus – devlet inşa sürecine katılmalarını, etnik topluluk mensuplarının biyolojik üreticileri, etnik grupların sınırlarının üreticileri, toplumun ideolojik üretiminde kültürün aktarıcıları, toplumun inşasında kullanılan ideolojik söylemlerin sembolleri, ekonomik, ulusal, politik ve askeri mücadelelerin katılımcıları olarak beş ana yolu olduğunu dile getirmektedir. Türk modernleşmesinde de Anthias ve Yual Davis’in tanımlamalarına paralel olarak kadınların ulus – devlet inşasında önemli rol oynadığı ve yeni bir toplum üretmenin sembolleri olduğu görülmektedir. Kadınların toplumun ve ailenin yeniden üretilmesinde rol alması “milletin ilerlemesi” vurgusuyla birlikte “taşıyıcı” misyonunun yüklendiği görülmektedir. Modernliğin aile odaklı inşasında da buna benzer şekilde kadın ve erkek üzerinden gidilen bir ayırım söz konusudur ve bu ayırım anneliğin kutsallığı üzerine inşa edilmektedir. Kadınların annelik vasfıyla sembolleştirilmesi militarizm kurgusuyla ilişkilendirilmektedir. Militarizm, erkeklik ve milliyetçiliğe ilişkin mitsel bir anlayışla “doğurganlık ve annelik” söylemleri üzerinde durmaktadır (Gülen, s. 156-157).

Kadınların annelik vasfıyla kimlik kazanmalarının nedeni, batıdaki kadın politikalarında izlenen eğitimli kadın imajı üzerine yeni bir ulus inşa etmenin mümkün olmamasıdır (Yılmaz, 2011, s. 110). Çünkü batı modernleşme sürecinde tüm geleneklerini bir kenara iterken, Türk modernleşmesi gelenekler üzerine inşa edilmiştir. Modernleşme süreci batıdaki gibi kadınlara istedikleri siyasi hakları elde etmelerini sağlayarak değil de, gelenek ve görenekler göz önünde bulundurularak modern bir toplum yaratma yönünde gerçekleşmiştir. Modern bir toplum yaratmak için de kadınlar kamusal alana taşınmıştır. Ancak iktidarın eril olması, kadınların kamusal alandaki yerine de sınırlılık getirmiştir. Ekonomik gücünü eline alan kadının yalnızca evin erkeğine destek amaçlı çalışabilecek olması bu görüşü destekler niteliktedir. Ayrıca kadınların çalışma hayatına başlaması erkeklerin iktidarlarına zarar vereceği düşüncesiyle iki zorunlu tercih ile sınırlandırılmalarına neden olmuştur. İlki çalışma

hayatıyla birlikte ev içi görevlerini de kusursuz yerine getirmek, ikincisi ise yalnızca ev içi görevleriyle uğraşmaktır (Yılmaz, 201, s. 113).

Genel olarak incelendiğinde Türk modernleşmesinde kadınların, ulus- devlet inşası çerçevesinde araçsallaştırıldığı ve geleneksel yapıyı koruyarak yeni bir toplum yaratmak amacıyla sembolleştirildiği görülmektedir. Bu durum kadınlara yeni hak ve özgürlüklerin kapısını aralasa da, aynı zamanda özgürlük alanına bir sınırlama getirmiştir. Verilen bu haklar batı ülkelerinde olduğu gibi kadınların eylem yaparak kazandığı haklar değil, devlet tarafından bizzat verilmiş haklardır. Nitekim Maccinon'un da dediği gibi feminizm "adına iş gördüğü kişilerce yaratılmış bir siyasettir" (Arat, s. 84). Bu durum eril tahakküme işaret etmektedir. Nitekim Bourdieu² da eril tahakkümün bir cinsiyet düzeni olduğunu söylemektedir (Sancar, 2016, s. 189). Bu durumun örneklerine Türk Modernleşmesinde de rastlamak mümkündür. Nezihe Muhittin ve Halide Edip Adıvar gibi kadın hakları savunucularının, kadınların haklarını savunmak amacıyla Türkiye Kadınlar Birliği isimli bir dernek kurdukları bilinse de başlangıçta faaliyet göstermesine izin verilen bu derneğin ilerleyen zamanlarda derneğin kurucularının feminist yaklaşımları sonucunda devlet eliyle kapatılması bu duruma örnek gösterilebilir. Bu durumdan da anlaşılacağı üzere devlet kadınlardan gelecek yeni hak taleplerine karşı bir duruş sergilemektedir. Bunun da nedeni dönemin Türk toplumunun kadınlara yeni haklar verilmesini hoş karşılamayacak olmasıdır. Toplumun bu tutumu, kadınlara verilen siyasi hakların kullanılmasını da engellediği için, kadınlara özel ses yarışmaları düzenlenerek kadınların sosyal yaşamda faaliyet göstermesi desteklenmiştir. Daha önce sahnelere sadece gayri Müslümler çıkabilmekteyken, Cumhuriyetle birlikte Safiye Ayla, Hüdadat Hanım, Fikriye Hanım gibi birçok Müslüman Türk kadını sahnede yer edinmiştir. Ancak bu kadın icracıların dönemin diğer kadınlarına örnek teşkil ettiği için, sahnedeki hal ve hareketlerinin, kıyafetlerinin ve konuşmalarının kısıtlandığı görülmektedir. Bu durum, ulus – devletin temel yapı taşlarından olan, modern toplumun yaratılmasında kadının araç olarak kullanıldığını açıkça göstermektedir.

² Bourdieu, 'ya göre eril tahakkümün meşrulaştırılması, biyolojik olarak doğala indirgeyerek yani "doğallaştırılmış toplumsal inşa" ile gerçekleştirilmektedir. Bu durumu da Habitus olarak açıklamaktadır. Habitus, kişilerce belirlenen bedensel eylemlerdir. Bu eylemler doğal olarak görülmektedir (Sancar, 2016, s.193).

Ayrıca Modern Türk toplumunun yaratılmasında araçsallaştırılan radyo ve radyoda Türk halk müziği yayınlarının yapılmaya başlaması ve radyoda Türk halk müziği bölümünün açılması, sadece kına geceleri ve kadın toplantılarında türkü söyleyebilen kadın icracıları mikrofon başına taşımıştır. Ayrıca kadınlar gibi Türk halk müziğinin de Cumhuriyet ideolojilerine göre araçsallaştırılmış olması, Türk halk müziği kadın icracılarının hem sahne hem de aile hayatlarının devlet tarafından yönlendirilmesine neden olmuştur. Bu durum tezin ilerleyen bölümlerinde detaylı bir şekilde anlatılmıştır. Ancak modernleşme sürecinin Tanzimat Döneminde başlamış olması nedeniyle tezin dördüncü bölümünde Osmanlı Döneminde kadının cinsiyet rolleri açısından durumu incelenmiş, konumuz gereği müzikle olan bağlantısı ele alınmıştır. Beşinci bölümde ise Cumhuriyet Dönemi'nde kadınlara verilen siyasal haklar ve toplumsal cinsiyet bakımından kadınların rolleri yer almaktadır. Ulus- devlet inşa sürecinin konumuzla ilgili olan iki dinamiğinden biri kadın diğeri ise Türk halk müziğidir. Bu iki dinamiğin aynı dönemde şekil alması, kadının müzikle olan ilişkisini de etkilediğinden altıncı bölümde tezin başlığını da yansıtan kadının sahnedeki rollerinin inşasından bahsedilmiştir.

1.1. Problem Durumu

Osmanlı'dan Cumhuriyetin ilanına kadar geçen süre içerisinde, yazılı kaynaklarda kadının “besteci”, “hanende” ve “sazende”, gibi kavramlarla ilişkilendirildiği örnekler sınırlı olsa da bu durum, kadının müzikle ilgilenmediği anlamına gelmemektedir. Nitekim ikonografide kadınların çeşitli müzik aletleri ile ilişkilendirildiği örneklere ulaşılması, ayrıca ninniler, ağıtlar, kına türküleri gibi kadınlarla ilişkilendirilebilecek müzik türlerinin yanı sıra kadının müzikle ilişkisinin, kimi zaman çocuğuna ninni söylerken, kimi zaman kaybettiği bir yakınına ağıt yakarken betimlendiği şarkı, türkü, uzun hava gibi sözlü kültür mahsullerine yansımaları, kadının müzikle uğraştığını ortaya koymaktadır. Ancak bu ilişkinin yazılı kültüre ne oranda yansıdığı sorusunun işaret ettiği problem durumu bile kadının toplumdaki yeri ile ilişkili olup, kadının müzikle ilişkisinin toplumsal cinsiyet bağlamında incelenmesi gerekliliğine işaret etmektedir. Bu nedenle bu çalışmada da Türkiye’de Halk Müziğinin ilk kadın temsilcileri toplumsal cinsiyet bağlamında ele alınacaktır. Cumhuriyet dönemi müzik politikaları bağlamında halk müziğinin erken cumhuriyet döneminde inşa edilmesi dolayısıyla,

halk müziğinde kadın icracı kimliği de cumhuriyet döneminde ortaya çıkmıştır. Bu doğrultuda bu çalışmanın problem cümlesi şu şekilde betimlenmiştir. “Toplumsal Cinsiyet Normlarının Türk Halk Müziğinde Kadın İracılar Üzerindeki Etkileri Nelerdir?

1.1.1. Alt problemler

- Türk Halk Müziğinin ilk Kadın Temsilcileri Kimlerdir?
- Cumhuriyet’in ilk yıllarında Toplumsal Cinsiyet Normları Nasıldır?

1.2. Amaç

Bu çalışmanın amacı cumhuriyetin ilk yıllarında yaratılmaya çalışılan ulus devlet, modern Türk toplumu ve halk müziği inşası üçgeninde halk müziğinin ilk kadın temsilcilerini toplumsal cinsiyet bağlamında ele almaktır.

1.3. Önem

Bu çalışma, Türk halk müziğinin ilk kadın temsilcilerini tespit eden ve toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında inceleyen ilk çalışmalardan biri olması bakımından önem arz etmektedir. Ayrıca bu alanda gelecekte yapılacak olan tezlere kaynaklık etmesi bakımından da önemli bir çalışma olacağı düşünülmektedir.

1.4. Sınırlılıklar

Bu çalışma, Türkiye’de toplumsal cinsiyete ilişkin devlet politikalarında farklı yönelimlerin hâkim olduğu Cumhuriyetin ilanından itibaren 1950’li yılların sonuna kadar (Erken Cumhuriyet Dönemi) halk müziği alanında sahne hayatına başlayan kadın icracıları ve yazılı kaynakları kapsamaktadır.



2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Yapılan literatür taramasından elde edilen verilere göre, bu konuyla ilgili birebir yapılmış bir çalışma bulunmamaktadır. Fakat kadın müzisyenleri ve toplumsal cinsiyetle müziği ilişkilendiren sınırlı sayıda çalışma tespit edilmiştir. Bu çalışmalar;

Sevilay Çınar'ın (2008) “Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Türkiye’de Kadın Aşıklar” adlı doktora tezinde kadın aşıkların, âşık sanatına dair bilgilerinde yetersizlikler, icrâ ortamlarında kısıtlanmalar ve icrâ tekniklerinde de birtakım eksiklikler olduğu gözlemlenmiştir. Buna bağlı olarak, bu gözlenen durumlar âşıklık geleneği ve âşık müziğinin genel yapısına dair bilgiler çerçevesinde değerlendirilmiş olup, kadın âşıkların gelenek içerisinde; kadın kimlikleri ile karşılaştıkları sorunlar ve sorumlulukların irdelenmesi ve bunların altında yatan toplumsal koşulların da çözümlenmesi için, Toplumsal Cinsiyet [Gender] teorisinden yararlanılmıştır.

Buna bağlı olarak, araştırmanın çıkış noktasında ortaya çıkan sorular, kadın âşıkların toplumsal rolünün özel ve geleneksel yaşamları içerisindeki yansımalarına dayalı örneklemelemlerle cevaplandırılmış; kadın âşıkların sanatlarına etki yapan bu yaşamsal soruların karşısındaki tepki ve tutumları da günümüz koşulları göz önüne alınarak çözümlenmeye çalışılmıştır.

Mümtaz Hakan Sakar'ın (2009) “Dağları Deldim ‘Toplumsal Cinsiyet Perspektifinden Popüler Müzikte Metnin Analizi” adlı makalesinde erkek-üstün rock müzikte bir kadın rock yıldızının deneyimlerine odaklanır. Bununla birlikte toplumsal cinsiyeti bir kimliklenme nedeni olarak kavrar. Kamusal alanın tüm görünümünde olduğu gibi erkek egemen popüler müzik endüstrisinin Özlem Tekin örneğinde kadın popüler müzik sanatçılara yaklaşımını ve ayrıca bu durumun tersi olarak Özlem Tekin'in popüler müzik endüstrisi ile ilişkisini ortaya koymaya çalışmaktadır.

Zeynep Gülçin Özkıışı'nın (2009) “Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Türkiyede Kadın Besteciler: Tanzimat'tan Günümüze Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Kadın Besteciler ve Yapıtları” adlı doktora tezinde Osmanlı'dan

Cumhuriyete ve dünyadaki kadın profili incelenerek, kadın müzisyenleri toplumsal cinsiyet bağlamında incelemektedir.

Cemile Yılmaz'ın (2010) "Toplumsal Cinsiyet ve Müzik: Bergamalı Roman Kadınların Profesyonel Müzisyenlik Modeli Olarak Dümbekçilik" adlı yüksek lisans tezi, bir alan araştırması olup, Bergama Kozak Yaylası Yörüklerinde gözlenen evlilik ritüeli kalıbı ve bu ritüelin müzik ile ilgili aşamaları için kiralanan profesyonel Roman kadın müzisyenlerin icra ve müzisyenlik modeli olarak 'Dümbekçilik' ele alınır. Dümbekçilerin, evlilik ritüeli aşamaları ile sınırlı hizmet alanı toplumsal cinsiyet bağlamında incelenir ve özellikle kadın davetlilere yönelik olarak gerçekleştirilen aşamaların ayrıntılı bir dökümü verilir. Dört ana bölüme ayrılan tez çalışması sırasıyla şu başlıklardan oluşur: ilk üç bölüm 'Toplumsal cinsiyet ve müzik', 'Bergamalı Roman kadınların profesyonel müzisyenlik modeli olarak dümbekçilik', 'Dümbekçilerin evlilik ritüellerindeki kültürel rolleri: Kozak bölgesi Yörük düğünleri örnek olayı'dır. Dördüncü bölüm 'Analiz'de ise, 'Dümbekçilerin icralarındaki biçimsel özelliklerin belirlenmesi hedeflenir ve yanı sıra yöredeki evlilik ritüellerinde ortaya çıkan kadın ve erkek cinsiyetine ilişkin müziksel davranış farklılıklarının anlaşılması için, her iki cinsiyet üyeleri tarafından oynanan zeybek oyunlarından 'Harmandalı Zeybeği' incelenmiştir.

Safiye Yağcı'nın (2015) "Din Görevlilerinin Eğitim Durumlarına Göre, Dini Türk Müziğinde Kadının Rolüne İlişkin Görüşlerin Değerlendirilmesi" adlı sanatta yeterlilik çalışmasında din görevlilerinin, kadın ve müzik algılarının değerlendirilerek demografik özelliklerine göre görüşlerindeki farklılıkları ortaya koyması açısından önem taşımaktadır. Araştırma, Afyonkarahisar ili müftülüğüne bağlı din görevlileri ve görüşmeye istekli konusunda uzman kişilerle sınırlandırılmış, tarama modelini esas alan nitel ve nicel yöntemlerin kullanıldığı betimsel bir araştırmadır. Araştırma sonucunda alt problemlere göre elde edilen veriler işlenmiş, din görevlilerinin demografik özelliklerine göre farklılık gösteren görüşler yorumlanarak önerilerde bulunulmuştur.

Feyzan Göher Vural'ın (2016) "Büyük Selçuklu Seramiklerinde Kadın Müzisyenler" adlı makalesinde çeşitli müzeler ve koleksiyonlarda yer alan Büyük Selçuklu

seramikleri üzerindeki dekorlar incelenerek, Selçuklu müziğinde kadının yer alma durumu, çaldığı çalgılar ve müzikli sahnelerdeki konumu saptanarak, yorumlanmıştır.

Seval Eroğlu'nun (2018) "Bağlama Çalıp Söyleyen Kadınların Müzik Performansının Toplumsal Cinsiyet Açısından İncelenmesi" adlı doktora tezinde müzik performansını toplumsal cinsiyetle ilişkilendirmektedir. Bağlama çalıp söyleyen kadınların kamusal alandaki görünürlüğünün 1970'lere kadar indirerek, bu kadınların toplum içerisindeki konumunu incelemektedir.





3. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın yöntemi, çalışmanın evreni ve örnekleme, veri toplama araçları, verilerin toplanması, toplanan verilerin çözümlenmesinde kullanılan yöntem ve teknikler açıklanacaktır.

3.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada, nitel araştırma yönteminin betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Nitel araştırmanın bir veri toplama yöntemi olan yazılı dokümanların incelenmesi ve yorumlanması için, elde edilen veriler detaylı çalışılarak betimlenmiştir. Osmanlı Dönemi'nden günümüze gelinceye kadar kabul gören toplumsal cinsiyet rollerinin yanı sıra halk müziğinin ilk kadın temsilcilerinin tespit edilebilmesi için en uygun araştırma yöntemi tarama modelidir. Çünkü tarama modeli geçmişte var olan bir durumu var olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlamaktadır (Karasar, 1995, s. 109). Bunun yanı sıra halen hayatta olan tanıklarla görüşme tekniğinden istifade ederek bilgi toplanmıştır.

3.2. Evren ve Örneklem

Bu çalışma, belirli bir zaman dilimi ve yazılı kaynaklar çerçevesi içerisinde incelendiğinden dolayı, çalışmanın evreni “Erken Cumhuriyet Dönemi yazılı kaynakları” olarak belirlenmiştir.

Amaçlı örnekleme yöntemi zengin bilgiye sahip olduğu düşünülen durumların derinlemesine çalışılmasına olanak sağlayıp, olay ve olguların keşfedilmesinde ve açıklanmasında yarar sağlamaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2016, s. 118). Yazılı kaynakların detaylı bir şekilde incelenerek Erken Cumhuriyet Dönemi'nde sahnede icrada bulunan Türk halk müziği kadın icracıların tespit edilmesi ve bu kadınların toplumsal cinsiyet bağlamında ele alınarak açıklamalarda bulunulması, amaçlı örnekleme yönteminin kullanılmasını gerekli kılmıştır. Ayrıca çalışılan evren örnekleme de yansıtmaktadır.

3.3. Veri Toplama Teknikleri

Bu çalışmada, veri toplama teknikleri olarak literatür tarama ve doküman incelemesi yapılmıştır. Doküman incelemesi, araştırılacak olan konu hakkında ulaşılabilecek yazılı materyallerin analizini kapsamakta olup, doğrudan görüşmenin mümkün olmadığı durumlarda kullanılmaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2016, s. 189). Toplumsal cinsiyet bağlamında incelenecek olan halk müziğinin ilk kadın temsilcileri ile birebir görüşme yapılamayacağından dolayı, doküman incelemesi yapılacak ve yapılan incelemeler sonucu elde edilen bilgiler fişleme yöntemi aracılığıyla not edilmiştir. Elde edilen fişler konu başlıklarına veya ara başlıklarına göre ayrılıp, anlam bütünlüğü oluşturması bakımından da tarihsel bir sıralama izlenmiştir.

3.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Nitel verilerin düzenlenmesinin ilk aşaması olan verilerin kodlanması, elde edilen bilgilerin incelenerek, anlamlı bölümlere ayırmaya ve her bölümün kavramsal olarak ne anlam ifade ettiğini bulmaya çalışmaktadır. Kodlanan tüm veriler sonucunda bir kod listesi oluşur ve bu liste verilerin incelenmesinde anahtar liste görevini görmektedir. Toplanan veriler sonucunda elde edilen kodlar arasında farklı bölümlerdeki benzer anlamlara sahip veriler bir araya getirilerek, anlam bakımından birbiriyle ilişkilendirilmektedir. Elde edilen kodlar tekrar tekrar çalışılarak alt veya üst kategoriler olarak sınıflandırılıp yorumlanmaktadır. Yorumlanan veriler, bulguların birbiriyle olan ilişkisi, önemi ve sonuçları açıklanarak yazılı hale getirilmektedir (Yıldırım & Şimşek, 2016, s. 243-252).

Bu çalışmada, literatür tarama ve doküman inceleme yöntemleri ile incelenen kaynaklardan elde edilen bilgiler, kodlama yöntemi ile konu başlıklarına göre sınıflara ayrılarak yorumlanmıştır. Bu sınıflandırma yapılırken bir bütünlük arz etmesi için tarihsel bir sıralama izlenmiştir. Elde edilen bulgular yorumlanıp yazıya geçirilmiştir.

4. MODERNLEŞME VE ULUS-DEVLET İNŞA SÜRECİNDE TÜRK TOPLUMUNDA KADIN

Osmanlı Dönemi'nden Cumhuriyetin ilanına kadar geçen süre içerisinde kadın, toplum içerisinde çeşitli roller üstlenmiştir. Bu rollerin belirlenmesinde kültürel ve inancaşsal pek çok unsurun etken olduğu bilinmektedir. Nitekim imparatorlukların yıkılıp yerine ulus devletlerin kurulması dünyadaki değişen dengelere işaret ederken, Osmanlı Dönemi'nde II. meşrutiyetin ilanı gibi reform hareketleri de ulusal düzeyde gerçekleşen değişiklikler olup kadının toplumdaki yerinin özel alandan kamusal alana doğru yer değiştirmesine neden olmuştur. Örneğin Osmanlı Dönemi'nde kadının tek başına ya da yanlarında erkek olmadan sokağa çıkması hoş karşılanmamakta hatta ayıplanmakta iken Tanzimat Fermanıyla başlayan reform hareketleri (1839), vatandaşlık hakkının tanınmasını da beraberinde getirmiş, böylelikle Osmanlı toplumunda kadın daha görünür hale gelmeye başlamıştır.

Tanzimat Dönemi Türk Modernleşmesinde önemli bir yere sahiptir. Bu dönemde Osmanlı aile hayatı değerlendirilirken, bir bütün olarak toplumun ilerlemesi, kadınların statüsünün yükselmesi ve böylelikle çocukların bilinçli bir şekilde yetiştirilmesi ve huzurlu bir aile hayatının sağlanabilmesi düşüncesiyle, kadınların eğitim görme hakları da gündeme gelmiştir. Ayrıca Avrupa'daki kadın hareketlerini gören dönemin aydınları, Osmanlı kadınlarının da toplumda yer edinmesi gerektiğini savunarak Osmanlı Dönemi'nde kadın hareketlerinin başlamasına öncülük etmişlerdir.³

Nitekim Osmanlı'da Tanzimattan önce sadece devletin ileri gelen ailelerine mensup kadınların sıbyan mekteplerinde eğitim gördükleri bilinmekte olup (Özkişi, 2009, s. 187), sıbyan mektepleri II. Abdulhamit döneminde yerini İbtidaî Mektepleri'ne bırakmıştır. İbtidaî Mektepleri ise meşrutiyete kadar kadınlara eğitim vermeye devam etmiştir. Nitekim 1858 yılında Maarif Nezareti'nden Sadâret'e yazılan tezkirede, kız

³ Namık Kemal, Şemsettin Sami, Tevfik Fikret, Ahmet Mithat, Mehmet Akif, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Halid Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf gibi dönemin aydın yazarları ve şairleri, kadın hakları ve eğitimi konusunda eserlerinde yer vererek, kadının toplumda yer edinmesi gerektiğini savunmuşlardır (Özkişi, 2009, s.180).

çocuklarına mahsus rüştiyelerin açılmasının gündeme getirilmesi üzerine kız çocuklarına da ortaöğretim hakkı tanınmış, böylelikle 1859 yılında İstanbul'da ilk kız rüştiyesi açılmıştır (Kurnaz, 2015, s. 31). Ancak kadınların eğitiminin yaygınlaşması ilk defa 1865 yılında Rusçuk'ta kurulan fakat 1869 yılında İstanbul'da yaygınlaşan Kız Sanayi mekteplerinin açılmasıyla sağlanmıştır (Sancar, 2017, s. 219). Bu eğitim kurumlarında kadın öğretmenlerin sayıca yetersiz olması üzerine 1870 yılında Dârülmüâllimat açılmıştır. Dârümuallimâtla birlikte yetiştirilen kadın öğretmen sayısının artışı kız rüştiyelerinin sayısının da artmasına neden olmuştur. Bu okullarda yetişen kadınlardan kendi çocuklarının beslenme ve bakımının yanı sıra eğitimini üstlenmesi böylelikle devlete iyi birer evlat yetiştirebilmesi ve eşini memnun edebilmesi beklenmektedir (Özkişi, 2009, s. 196). Ancak kadınların eğitime Anayasa'da yer verilmesi 1876'da Kanuni Esasi'nin kabul edilmesiyle mümkün olmuştur (Kurnaz, 2015, s. 27). Bununla birlikte Osmanlı Devleti tüm vatandaşlarına kadın-erkek ayrımı yapılmaksızın eşit eğitim hakkı tanımıştır. Buradan da anlaşılabilceği üzere; kadınların eğitiminde esas olan, genellikle çocukların bakımı ve evin idaresini üstlenecek, toplumsal normlara uygun, eğitilmiş birer ev kadını ve anne yetiştirmektir. Dolayısıyla Kız Sanayi Mekteplerinde ve Dârülmüâllimat'ta genellikle öğretilen dikiş-nakış, çocuk bakımı ve mutfak idaresidir. Eğitimde müziğe yer verildiğine dair herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

Her ne kadar eğitim konusunda yeni çalışmalar yapılsa da dönemin aydınları verilen eğitimin kalitesinden memnun kalmamakta ve kadınların da en az erkekler kadar eğitim almaları gerektiğini dile getirmektedir. Dönemin aydınlarının istediği bu hedefe 1908'de İkinci Meşrutiyet'in ilan edilmesiyle birlikte ulaşılmıştır. Bu dönemde Osmanlı Kadınları, kadın derneklerinde, gazetelerde ve dergilerde aktif hale gelmiştir. Kadınlar, dernekler ve dergiler aracılığıyla örgütlenerek, özgürlüğün güçlendiği bir dönemin başlamasına öncülük etmişlerdir. Bu gelişmede en büyük etken savaş ve nüfus azalması gibi devletin içinde bulunduğu siyasi ve toplumsal şartların, kadının toplumdaki yerinin tekrar düşünülmesine sebebiyet vermesidir.

II. Meşrutiyet dönemi kadının özgürlük ve eşitlik söylemleriyle güçlendiği bir dönemdir. Bu dönemde kurulan kadın dernekleri ve dergileri, özgürlük söylemlerini destekler niteliktedir. İkinci Meşrutiyetle birlikte Batıcılar, İslamcılar ve Türkçülerin

birbirinden farklı üç görüş ortaya attığı görülmektedir. Batıcılar, batıyı örnek alarak onlar gibi modern bir toplum, modern bir kadın yaratmak ve yaşam statüsünü modernlik üzerine inşa etmek isterken, İslamcılar bunun yanlış olduğunu çünkü zaten İslâm'ın kadına hak ve özgürlükler tanıdığını, Türkçüler ise, Türk kültürüne ve geleneklerine bağlı bir toplum ve kadın yaratmanın doğru olacağını belirtmektedir. Ayrıca Türkçüler, kadınların Türk gelenekleri içerisinde “asli” görevleri olan anneliği ihmal etmeden ve İslâmi inançlardan da vazgeçmeden yetiştirilmeleri gerektiğini savunmaktadır. Bu üç ayrı görüşe rağmen dönemin kadın profilinin oluşmasında Türkçülerin görüşleri önemli rol oynamaktadır. Meşrutiyet döneminde giderek yaygınlaşan Türkçülük akımı, modern kadının nasıl olması gerektiği konusuna şekil vererek Cumhuriyet kadınının da temellerini atmıştır. Türkçüler, Türk kadınının hem Avrupa'daki gibi sosyal hayata katılması, hem de Müslüman bir Türk kadını olarak kalabilmesi gerektiğini (Kurnaz, 2015, s. 154) savunmaktadır. Bu görüşe göre modern kadının, eski Türk kadını profiliyle aynı olduğu görülmektedir. Ancak Türklerin İslâm dinini kabul etmeleriyle birlikte gelen Arap kültürü, kadınların geri plana atılarak özel alanla sınırlı kalmasına neden olmuştur. Ancak bu durumu değiştiren, Aile Hukuku Kararnamesine erkeklerin artık tek bir kişi ile evlenmesi şartının getirilmesi olmuştur. Ayrıca bu hakların yanı sıra kadınlara orta ve yüksek öğrenim seviyesinde eğitim alma hakkının tanındığı anlaşılmaktadır. Tıp, dişçilik, ebelik, hastabakıcılık gibi mesleki eğitim kurslarının da verilmesiyle birlikte kadınlara yeni iş imkânları sağlandığı görülmektedir (Kurnaz, 2015, s. 141). Ancak çeşitli sektörlerde iş imkânlarının ortaya çıkışı Millî Mücadelenin başlamasıyla gerçekleşmiştir. Savaş sebebiyle devletin yaşadığı ekonomik buhrandan dolayı, fabrikalardan ticarete, yol yapımından sokak temizliğine kadar değişik alanlarda istihdam bulan kadınlar aynı zamanda hak ve özgürlük adına kurdukları kadın derneklerini de cepheye yardım amaçlı kullanmıştır. Kadının milli mücadeledeki bu dayanışması, onlara yeni hak ve özgürlüklerin de kapısını aralamıştır. Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte Türk kadını resmi olarak istenilen hak ve özgürlükleri elde edebilecektir.

4.1. Osmanlıdan Cumhuriyete Kadın ve Müzik

Osmanlı Döneminde eğitim veren ilk resmi kurum Enderûni Hümayun'dur. 1363'te I. Murat tarafından Edirne'de kurulan, II. Murad, Fatih ve II. Bayezid tarafından geliştirilen Enderûni Hümayun'da din, şiir, hukuk, mantık, felsefe, geometri, coğrafya, astronomi, hat, tezhib, resim ve müziğinde aralarında bulunduğu çeşitli alanlarda (Tanrıkorur, 2003, s. 30) eğitim verildiği bilinmektedir. Mesleki eğitim alanlarına göre altı odadan oluşan bu eğitim kurumunda, müzik eğitimi büyük ve küçük oda olarak adlandırılan bölümlerde verilirken, XVII. Yüzyıldan itibaren Seferli Odaları olarak adlandırılan odaya alınmıştır. Seferli Odalarında verilen müzik eğitiminden sadece erkekler yararlanabilmektedir. Harem-i Hümayundaki cariyeler ise dışarıdan getirilen bir hoca tarafından müzik dersleri alabilmektedir. Ancak erkekler müzik üretmek ve icra etmek amaçlı eğitim alırken, kadınların Osmanlı hanedanını eğlendirmek amacıyla eğitildikleri bilinmektedir. Müzik üreticisi olarak bilinen besteci kimliğinin eril olması, kadınların müzik üretmelerine engel teşkil etmektedir. Bu durum, XVII. yüzyılın son yarısında Reftar Hanım tarafından (Beşiroğlu, 2017, s. 6) yapılan bir beste ile son bulmuştur. Osmanlı Döneminin ilk kadın bestecisi olma özelliğini taşıyan Reftar Hanımdan sonra XVIII. Yüzyılda Dilhayat Kalfa ikinci kadın besteci olarak karşımıza çıkmaktadır.

XIX. yüzyılda Batılılaşma hareketlerinin ve feminizm dalgalarının Osmanlı'ya da yansmasıyla birlikte, kadın bestecilerin sayısında ciddi bir artış olduğu anlaşılmaktadır. Bu batılılaşma hareketleri sonucunda II. Mahmut'un 1826'da Yeniçeri Ocağı ve saray teşkilatını lağvetmesiyle birlikte müzik eğitimi veren Enderun ve Mehterhâneler kapatılarak yerine batılı anlamda orkestralar kurulduğu görülmektedir. Kurulan orkestraların ilki, sadece erkelerin eğitim alabildiği Mızıkâ-i Hümayun'dur. Bunun üzerine kadınların da müzik alanında eğitim alabilmesi ve hizmet verebilmesi için Harem-i Hümayun Bandosu kurulmuştur. Dolayısıyla bu bando, batılı anlamda kurulan ilk kadın orkestrası olmuştur. Kadınların bu bandoya seçilirken, yeteneğinin değil de ruhsal ve fiziksel özelliklerin ön planda yer aldığı (Özkişi, 2009, s. 242) görülmektedir. Bu durum müziğin icraya yönelik teknik boyutundan ziyade, eğlendirme işlevine önem verildiğini göstermektedir. Her ne kadar kadınlara has bir orkestra kurulmuş olsa da kılık kıyafetleri ve saç kesimleri erkeklerin

kılık kıyafeti ve saç kesimi ile benzerdir. Kadınlara bandoda çalma ve eğitim hakkı tanınmış olsa da kıyafetleri ve saç kesimleri itibariyle Harem-i Hümayun Bandosu'nun cinsiyetinin dışı değil de eril olduğu anlaşılmaktadır.

Batılı anlamda kurulan diğer bir kadın orkestrası ise Sultan Orkestrası'dır. Bu orkestra da Harem-i Hümayun orkestrası gibi cariyelerden oluşturulmuştur. Reftar Hanım ve Dilhayat Kalfa'dan sonra sultan eşlerinin ve kızlarının⁴ da beste yapmaya başlamasıyla, kadının müzik üretimine katkıları giderek artmıştır. Ancak bu dönemde, enstrümanların kadın ve erkeklerin çalmasına uygunluğu bakımından gruplandırıldığı anlaşılmaktadır. Her ne kadar böyle bir kaide olmasa da kadınların tercihlerinin belirli enstrümanlara yönelik oluşu bu kanıyı güçlendirmektedir. Ayrıca sultan orkestrasında bulunan kadın müzisyenlerin Türk müziği enstrümanlarının yanı sıra batılılaşmanın etkisiyle, "kadın parmaklarına uygun" olarak atfedilen piyanoya yöneldikleri anlaşılmaktadır. Çünkü bu dönemde piyano çalmak batı aristokrasisinin "evlenilecek kız" kapsamı içerisindedir (Özkişi, 2009, s. 36). Bu durum, enstrüman seçimlerinde cinsel kimliğinin ön planda olduğunu göstermektedir.

Batılılaşmanın etkisiyle Türk Müziğinde kullanılan Kanto gibi yeni formların icrasında da cinsel kimliğin ön planda olduğu görülmektedir. Nitekim kanto, İtalyan Tiyatrosu, operet ve opera topluluklarının etkisinde olan yerli tiyatro topluluklarında genellikle kadınlar tarafından icra edilmektedir. Ayrıca kadının cinsel kimliğini ön planda tutarak müşteri çekmeye çalıştığı, düetlerde erkek rolünü kadınların canlandığı veya kadının tek başına erkek taklidi yaparak sahneye çıktığı bilinmektedir (Şen, 2014, s. 25,28). Bu durum da kantoya bir cinsiyet atfedildiğini ve ilk defa bir müzik formunun dışı kimlikle karşımıza çıktığını göstermektedir. Fakat kantonun icra edildiği sahneler sadece gayrimüslim ve sarayla bağlantısı olmayan kadınlar çıkabilmektedir. Bu durum müziğin plaklara kaydedildiği 1900'lü yıllarda da

⁴ Sultan Abdul Mecid'in kızı Fatma Sultan, Damat Enver Vaha'nın eşi Naciye Sultan, Şehzade İbrahim Tevfik Efendi'nin kızı Kadriye Sultan, Sultan Abdülaziz'in torunu Gevheri Osmanoğlu (Fatma Gevheri Sultan), II. Mahmud'un kızı Adile Sultan, Sultan V. Murad Han'ın kızları ve torunları arasından Behiye Sultan, Celile Sultan, Fehime Sultan, Kenize Murad'ın anneanesi Hadice Sultan ve Rukiye Sultan, Sultan II. Abdulhamit'in eşleri ve bütün kızları Nazik-Eda Baş Kadınefendi, Refia Sultan, Naime Sultan, Şadiye Sultan, Zekiye Sultan, son padişah Sultan VI. Mehmet Vahideddin'in kızları Sabiha Sultan, Ulviye Sultan, Sultan II. Abdulhamit'in kızlarından Ayşe Sultan, Cemile Sultan, Hayriye ve Münire Sultan'dır.

geçerliliğini korumuştur. Ses kayıt teknolojilerinin yaygınlık kazanmasıyla birlikte harekete geçen plak şirketleri, Müslüman kadın müzisyenlerinin çekimsiz davranmasından dolayı kadın solist bulamadıkları için kayıtları gayrimüslim kadınlara yaptırmıştır. Dönemin en ünlü iki kantocusu olan Peruz ve Şamram Hanım'ın 1906 yılında kayıt hunisinin önüne geçmesiyle (Şen, 2014, s. 31) birlikte, kadın müzisyenlerin sayısında büyük bir artış olduğu gözlemlenmiştir.

Osmanlı Döneminin batılılaşma süreci devam ederken 1908 yılında ikinci meşrutiyetin ilan edilmesiyle birlikte Türkçülük akımı etkisini göstermeye başlamıştır. Dönemin müzik anlayışına da yön veren bu akımla birlikte Folklor bir bilim dalı olarak görülmeye başlamıştır. Bunun üzerine tamamen halka yönelen dönemin aydınları, ulusal müziğin kaynağı olarak halk müziğini göstermektedir. Bu düşüncelerin etkisiyle yeniden Türk Müziği çalışmaları başlatılmış olup, Mızıka-i Hümayundaki yabancı müzisyenler gönderilerek yerine Türk müzisyenler (Demir, 2017, s. 10) getirilmiştir.

Türk müzisyenlerin giderek artmasıyla birlikte halk müziği üzerine çalışmalar başlatılmıştır. Rauf Yekta'nın Rus beşlilerinden yola çıkarak, onların modern müziğin gelişiminde kendi milli havalarını kullandıklarını söylemesi üzerine yetenekli öğrenciler arasından seçilerek yurt dışına gönderilecek bir ekip oluşturulmuştur. Bu ekip, müzik eğitimi aldıktan sonra Türk toplumunun milli halk ezgilerini toplamakla görevlendirilmiştir. 1912'de İttihat ve Terakki mektebinin açılmasıyla (Demir, 2017, s. 10) birlikte halk müziği çalışmaları hız kazanmıştır. Devam eden çalışmalar sonucunda 1913 yılında Türk Müziğinin köklerine ve karakterine dair bazı görüşlerin öne sürülerek türkülerin derlenmesi önerilmiştir. 1913 yılında halk müziği ile ilgili görüşlerin ve çalışmaların artması sonucunda Türk sanat müziği⁵, batı müziği ve Türk halk müziği olarak üç farklı müzik türünün ortaya çıktığı görülmektedir. Türk sanat müziği olarak adlandırılan saray müziğinin gayri milli görülmesi, bu müzik türünün duraklamasına neden olmuştur. Fakat halk müziği ve batı müziği” kardeş” olarak

⁵ Dönem gereği ifade edilen bu müzik türünün net ortaya koyulamayan bir kavram olması nedeniyle bu çalışma özelinde operasyonel amaçlarla bu müziği belirtmek için Türk sanat müziği tanımlanması yapılacaktır.

görülerek, milli müziğin halk müziği olduğu ve batı müziği ile harmanlanınca da çağın modern müziğinin oluşturulacağı düşünülmektedir.

Halk müziği alanında yapılan çalışmaların alanı 1914 yılında kurulan Darüelhan ile genişletilmiştir. Ayrıca Darüelhan, İstanbul Belediyesi bünyesinde faaliyet yürüten Darülbedayi'nin musiki kolu olarak (Alpyıldız, 2018, s. 7) eğitim vermektedir. 1918'de İstanbul'un işgal edilmesiyle birlikte erkeklerin cepheye gönderilmesi üzerine okulun erkekler bölümü kapatılmış olup, 1923 yılında yeniden faaliyet göstermeye başlamıştır. Bu müzik eğitimi kurumunda genellikle kadın öğretmenlerin ders verdiği görülmektedir. Ancak bu dönemde halk müziğini icra edenlerin sınırlı sayıda olmasından dolayı, bu kadın müzisyenlerin Türk sanat müziği alanında eğitildikleri bilinmektedir. Türk sanat müziği alanında eğitim aldıkları bilinen bu kadın müzisyenler; Tanburi Faize (Ergin), Kanuni Muazzez (Yurcu), Udi Hayriye (Örs), Kemani Kevser, Udi Zehra, Udi Faika ve hanende Zahide Hanım (Özkişi, 2009, s. 222) dır. Sadece Darüelhan değil, 1918 yılında açılan Musiki Muhibbi Hanımlar Cemiyeti de kadın müzisyenlerin yetiştirilmesinde önemli rol oynamıştır. Bu cemiyet kadın müzisyenlerin faaliyet gösterdiği ilk resmi dernek olarak karşımıza çıkmaktadır. Cemiyetin amacı ses yarışmaları düzenleyerek, müzik üstatlarının hayatını ve eserlerini (Kurnaz, 2015, s. 171) halka tanıtmaktır. Aynı yıl içerisinde açılan Şark Musiki Cemiyeti'nin kurucu müdürleri arasında da kadın müzisyenlerin varlığı dikkat çekmektedir. Zahide Hanım ve Kemani Enise Hanım hem kurucuları arasında hem de derneğin icra topluluğunun içerisinde faaliyet göstermektedir. Ayrıca bu derneğin icra topluluğun içerisinde Hanende Zahide, Kemeñeci Küçük Tabnak, Tanburî Şeref, Tanburî Hikmet, Tanburî Faize, Tanburî Lâika (Karabey), Tanburî Nezihe Hanım da bulunmaktadır (Özkişi, 2009, s. 222). 12 Aralık 1919 yılında Türkocağı'nda Tanburî Şeref ve Udi İrfan Hanımların erkeklerle birlikte konser vermesi üzerine Şeyhülislâm Haydarîzade İbrahim Efendi'nin İçişleri Bakanlığı'na bir yazı göndererek "Hilafet merkezlerinin âdetlerini ve İslâmi esasları ihlâl ettiğini" (Bardakçı, 2017, s. 356,357) iddia etmektedir. Bu iddia sonucunda kadınların konser vermesi yasaklanmış, fakat Şark Musiki icra topluluğunun 1920 yılında konser vermesiyle bu yasağın kaldırıldığı ve kadınların tekrar sahne hayatına döndüğü anlaşılmaktadır.



5. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET VE MÜZİK POLİTİKALARI

5.1. Erken Cumhuriyet Döneminde Toplumsal Cinsiyet Politikaları

Cumhuriyet'in ilk yılları, toplumsal cinsiyet açısından köklü dönüşümlerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Erken modernleşme dönemi olarak da adlandırılan bu dönemde, yeni bir ulus-devlet yaratabilmek için kadınlar ideolojik bir araç olarak görüldüğünden, kadınların haklarını savunanlar artık kişi veya kişiler değil bizzat devlet olmuştur. Devletin yeni bir ulus-devlet yaratmak dışında diğer bir politikası ise modern aileler yaratmaktır. Bu modern aileler de modern bir toplum inşa etmenin ideolojik aracı olarak görülmektedir. Nitekim Cumhuriyetin temelleri bu iki dinamik üzerine kurulmuştur. Bu iki dinamiğin gündeme getirdiği eşitlik hakkı ve modern aile yaratma politikaları, kadınlara toplumsal roller biçip, yeni dişil alanlar yaratmıştır.

Yaratılmaya çalışılan ulus-devlet inşası sürecindeki politikaların en önemli parçasını milliyetçi düşünce oluşturmaktadır. Türk milliyetçileri modern bir devlet oluştururken, batıya karşı kendilerini gösterebilmek için milli kültürü göz ardı etmemektedir. Bu sürece kadınların dahil edilmesi ise, erkeklerle eşit olmayan vatandaşlık statüsüne kabul edilmesi gibi olumsuz sonuçlar doğurmuştur. Cumhuriyet sürecinde de kadınlar, erkeklerle eşit görülebilmesi için “ulusun anaları, geleneğin ve milli kültürün taşıyıcıları” (Sancar, 2017, s. 112) olarak görülmektedir. Yani bir yandan batı gibi modern devlet kurmaya çalışılırken, bir yandan da batıdan farklı olduğunu göstermeye çalışan milliyetçiler, kadınları ulusal kültürün taşıyıcıları olarak nitelendirmiştir. Fakat kadınlar, toplumun ihtiyaçlarını kâle almadan erkekler gibi özgür ve bağımsız bir hayat sürmek (Baykan ve Ötüş, 2009, s. 32) istemektedir.

Dönemin kadın hakları savunucusu önderliğini üstlenen Nezihe Muhittin, 1923 de Kadınlar Fırkasını kurarak, Cumhuriyet döneminin ilk siyasal oluşumunu meydana getirmiştir. Fakat seçme ve seçilme hakkının henüz olmaması sebebiyle 1924 yılında kurumun resmi adı fırka yerine Türk Kadınlar Birliği (TKB)'ne çevrilmiştir. Amaç aydın kadınları bir araya toplayarak güçlü bir kadın örgütü kurmaktır. Nitekim dönemin politik anlayışına göre kadınlar, iş ve ailenin çifte yükünü taşıyan bireyler

olarak görüldüğünden aktif siyaset içerisinde bulunmalarına izin verilmemektedir. Atatürk, yeni rejimin kullanılmasında eğitim ve siyaset alanında kadınların da yer almasını istemektedir. Bu yönde atılacak olan adımlar sayesinde, kadınların gerçek bir yurttaş olabilmelerinin yolu açılmıştır (Deniz, 2019, s. 69). Fakat 1924 anayasasında konuşulan kadınlara seçme ve seçilme hakkı konusu olumlu sonuçlanmayarak, 1930'lu yıllara kadar oy vermeleri mümkün olmamıştır. Nitekim 1925 tarihli Kılık Kıyafet Kanununda erkekler için geleneksel kıyafetlerin yasaklanıp kadınlar için peçe ve çarşafıla ilgili yasak getirilmemesi (Sancar, 2017, s. 107) ayaklanmalara neden olmuştur. Giderek artan ayaklanmalar ve devrimler olumlu sonuçlar vererek ses müsabakaları gibi kadının sosyal hayatta daha geniş bir yer edinmesini sağlayacak etkinlikler düzenlenmiştir.

Kadınların sosyal haklarını elde etmesinin ilk adımı olup, 1926 yılında İsviçre'den tercüme edilerek alınan Medeni Kanun, çok eşliliğin kaldırılması, kadına boşanma hakkının verilmesi, mirasta erkekle eşit kılınması, evlilik yaşının sınırlandırılması, mahkemede erkekle eşit muamele hakkına sahip olması ve evliliğin bir memurun nezaretinde resmi boyut kazanması (Özkişi, 2009, s. 205) gibi kadınlara yönelik siyasi düzenlemeler getirmiştir. Her ne kadar tamamen kadınların lehine gibi görülse de erkeğin evin reisi sıfatıyla aile birliğini temsil etmesi, kadının çalışmasının kocasının iznine bağlanması, ailenin yerleşeceği evin aile reisi olan erkek tarafından belirlenmesi, çocukların velayetinin babada kalması, ailenin ve çocukların bakımından kadının sorumlu tutulması, kadının ancak aile bütçesine katkıda bulunmak amacıyla çalışabilmesi (Deniz, 2019, s. 72) gibi hükümler aleyhine olmuştur. Medeni kanundaki düzenlemelerin asıl amacı, kadın ve erkek eşitliğini sağlayabilmek olsa da kadının asli görevinin annelik olduğu düşüncesinden öteye gidememiştir. Nitekim bu düşünce 1927 yılında giderek belirginleşmiştir. Atatürk'ün yaptığı toplantılarda, CHF'nin düzenlediği kongrelerde yapılan tüm konuşmalarda anneliğin kutsallığı ve aile kavramının önemi sürekli vurgulanarak, kadınların da bu durumu kabullenmeleri sağlanmıştır.

Kadınların siyasi alandan uzak tutulması ve hiçbir şekilde yönetime katkıda bulunamaması durumu 1930'lu yıllara kadar devam etmiştir. Bir rivayete göre Atatürk'ün evlat edindiği kız çocuklarından biri olan Afet İnan'ın, kadınların seçme

ve seçilme hakkının olmayışına itiraz etmesi üzerine kendisine hak veren Atatürk, kadın hakları üzerine çalışılması emrini verdiği söylenmektedir. Yapılan çalışmalar sonucunda 3 Mart 1930'da kadınlara yerel yönetim seçimlerinde seçme ve seçilme hakkı, Belediyeler Kanunu'yla (Toprak, 2016, s. 467) tanınmıştır. Nitekim bu durumdan rahatsız olan ve bu dönemde söz sahibi olan muhafazakâr kesim, kadınların isteklerini aşırı bularak oy vermelerini engellemiştir. Çünkü kadınlar siyasal haklara sahip olursa, aile kurumun çökeceği düşünülmektedir. Bunun üzerine devlet, nüfus arttırma politikaları üzerine çalışılarak, kadınlar doğuma teşvik edilmiştir. Onca çabasına rağmen 1930 seçimleri de kadınların katılmadığı biçimde yapılmıştır. Ancak mücadele kızışarak devam etmektedir. 1934 yılında Ankara Türk Ocağı şubesinden bir grup kadın, oy hakkı talebiyle TBMM'ye kadar yürüyüş yapmıştır. Yürüyüş yapan kadınları dinleyen Atatürk, kadın hakları konusundaki taleplerini kendilerine vereceğine dair söz vermiştir (Özkişi, 2009, s. 206).

1934 yılında, Malatya Milletvekili İsmet İnönü ve 191 arkadaşının verdiği bir anayasa değişikliği teklifiyle kadınlara milletvekili seçme ve seçilme hakkının tanınmasıyla, yerel düzeydeki siyasal haklar ulusal düzeye taşınmıştır. 1935 yılında toplanan beşinci dönem Türkiye Millet Meclisi'nde on sekiz kadın milletvekili yer almıştır. (Toprak, 2016, s. 469). Kadınlara meclisin kapıları açılırken, TKB gibi kadın örgütleri de devlete zarar vereceği düşüncesiyle kapatılmaktadır. Ayrıca bu dönemde kadınların, erkeklerle eşit vatandaş ve Cumhuriyet'in aştığı kutsal annelik arasında gidip geldiği görülmektedir. Cumhuriyet döneminde yapılan reformların kadınların talebi üzerine değil de erkeklerin istemeleri üzerine kurulu olmasından dolayı 1940 yılına gelindiğinde, kadın hakları, kadın hareketleri ve feminizm gibi söylemlerde bir duraksama söz konusudur. Cumhuriyetle birlikte kamusal alanda iş istihdamı sağlanan kadınlar, 1945'de İkinci Dünya Savaşı'nın da sona ermesiyle birlikte artık kadınlara ihtiyaç kalmadığı düşüncesiyle eve çağırılmıştır (Sancar, 2017, s. 177).

1950'li yıllara gelindiğinde ise, modernleşme kavramının daha açık bir şekilde ifade edildiği görülmektedir. Muhafazakâr modernleşme (Sancar, 2017, s. 234) olarak da adlandırılan bu dönemde, geniş aileden çekirdek aileye geçiş sağlanmış ve kadınlar çalışma hayatında aktif rol oynamıştır. Nitekim her ne kadar modern aileler ve modern bir toplum yaratıldığı görüşü olsa da gelenek ve kültürden tamamen uzak

durulmamıştır. Bu durum gelenekten uzak durmayan, ailesini ön planda tutan, eşinin istek ve arzularına önem veren, vatana hizmet edecek evlatlar yetiştiren fakat tüm bunları yaparken de kendisinin eğitimi ve bakımına oldukça önem veren Modern Türk Kadını profilini yaratmıştır.

5.2. Erken Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları

Cumhuriyet dönemi müzik politikalarını iki dönemde incelemek mümkündür. İlk dönem 1924 ve 1934 yılları arasını kapsamaktadır. Bu dönemde ulusal opera yaratılması üzerine gösterilen girişimler ve müzik üzerine çeşitli yasal düzenlemeler yoğun olarak görülmektedir. 1934 ve 1952 yılları arasını kapsayan ikinci dönemde ise daha çok kurumsal çalışmalar görülmektedir (Balkılıç, 2009, s. 78-161).

Cumhuriyet Dönemi Mustafa Kemal Atatürk ile özdeşleştirilerek, bu dönem içerisinde yapılan bütün devrimler Kemalist Devrim olarak adlandırılmıştır. Bu devrimlerin en önemlilerinden birisi de 1930'lu yılların ikinci yarısında hız veren musiki inkılabıdır. Bu inkılabın özelliği ise hars - medeniyet ikileminin çatıştığı noktada durmasıdır (Altınay, 2000, s. 11-40).

Genel çerçeveden bakıldığında Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarında izlenen adımların ilki ulusal Türk Müziğini, Türk sanat müziğinin etkisinden kurtarmak, ikincisi, milli kültüre ait örnekler toplamak, üçüncüsü, halk müziği ile batı müziğini harmanlayarak “milli müziği” elde etmek ve halk müziği örneklerinin batı müziğine göre armonize edebilecek müzisyenler yetiştirmektir (Gökçeli, 2014, s. 37).

5.2.1. Türk halk müziğinin inşası

Yeni bir ulus-devletin inşası sürecinde yapılan devrimlerin özünde yatan, kültürel değişimdir. Ulusal ve çağdaş bir toplum yaratmayı hedefleyen devlet, diğer ülkelerden geri olmadığını göstermeye çalışırken bir yandan da kendi öz kültürünü yaşatmak istemektedir. Milliyetçilik akımının her alanda kendisini göstermesiyle birlikte, müzik alanında da etkili olmaya başlamıştır. Halkın kültürünü, yaşam tarzını anlatacak bir milli müzik yaratmak istenmektedir. Bu istek üzerine müzikologlar halk müziğine

yönelmiştir. Nitekim halk müziği alanında çalışmalara ihtiyaç olduğunu dile getiren Rauf Yekta Bey 1912 yılında yazdığı makalesinde, halk müziği derlemeleri yapan ülkeleri örnek göstererek ülkemizde de yapılması gerektiğini söylemiştir (Güven, 2012, s. 14-15). Halk müziği çalışmalarının ilki ise Ziya Gökalp'ın okuyucularına çağrıda bulunarak herkesten bildikleri türkü ve destanları yazıp göndermesini istemesi üzerine (Alpyıldız, 2018, s. 6) başlamıştır. Gökalp dışında, 1915 yılında Musa Süreyya Bey, 1916 yılında Ahmet Cevdet ve Necip Asım, 1922 yılında ise Gazimihal, halk müziğinin milli müzik olduğunu ve folklorcuların Türkiye'de derleme gezilerine hemen başlamaları gerektiğini vurgulamıştır.

Cumhuriyetin ilan edilmesinden sonra müzik alanında yapılan çalışmalar giderek hız kazanmıştır. Müzik reformu henüz plan aşamasındayken musiki encümeni lağvedilmiş, Darülelhan da Maarif Vekâletinden ayrılıp İstanbul Valiliğine bağlanmıştır. Darülelhan müdürü Musa Süreyya Bey ve yardımcısı Yusuf Ziya Demircioğlu'nun 1924 yılında hazırladıkları anket, ilk kurumsal çalışma (Alpyıldız, 2018, s. 8) olarak karşımıza çıkmaktadır. Hazırlanan anketler köydeki müzik öğretmenlerine dağıtılarak, buldukları çevredeki türküleri derlemeleri istenmiştir. Nitekim üç yıl süren bu çalışma sonucunda elde edilen türkülerin hangi yöreye ait olduğu, kaynak kişinin belirtilmediği ve anketi yapan öğretmenlerin nota bilgisinin yetersiz olduğu düşüncesiyle dönemin müzikologları tarafından yetersiz görülmüştür. Bunun üzerine Millî Eğitim Bakanlığı Kültür Müdürü, Seyfettin-Sezai (Asaf) Kardeşleri Batı Anadolu'ya derleme yapmaları için göndermiştir.

Cumhuriyetin ilk yıllarında Batı Müziği, Türk sanat müziği ve Türk halk müziği olmak üzere üç farklı müzikle karşı karşıya kalınmıştır. Türk sanat müziğinin milli müziği yansıtamayacağı gerekçesiyle geri plana atılarak, Türk halk müziğine yönelim artmıştır. Ancak Türk halk müziği olduğu gibi kabul edilirse modern ve milli müziğin elde edilemeyeceği düşüncesi hâkimdir. Bu nedenle Türk halk müziği ile batı müziği harmanlanarak, ortaya yeni bir Türk halk müziği çıkmıştır. Batı müziğine göre şekillenen müziğin daha ileri gidebilmesi için dönemin müzik devrimcileri, 1924 yılında Ekrem Zeki Ün, Cezmi Erinç ve Ulvi Cemal Erkin'i yurt dışına göndererek müzik eğitimi almalarını sağlamıştır. Bir yandan da müzik eğitimi verecek öğretmenlerin yetiştirilmesi gerektiğinden aynı yıllarda Musiki Muallim mektebi de

kurulmuştur. Müzik eğitim kurumlarının sayısının artmasıyla birlikte halk müziği alanında derleme çalışmalarına destek verecek olan kurum sayılarında da artış görülmektedir.

1925 yılında kurulan Türk Halk Bilgisi Derneği de bu kurumlardan birisidir. Dernek halk şarkılarını içeren kitaplar yayınlamıştır fakat daha sonra Halkevlerine devredildiğinden, çalışmalarını halkevleri kapsamında devam ettirmiştir. Halk müziği repertuarının oluşturulmasında halkevleri çalışmalarını devam ettirirken, bir yandan da derlemeler devam etmektedir. İlk resmi derleme gezisi Sezai ve Asaf Kardeşler tarafından tamamlanarak 1926 yılında “Yurdumuzun Nağmeleri” adı altında yayınlanmıştır.

Derleme çalışmalarının her yıl giderek artmasının yanı sıra batı müziğinin halk müziği ile nasıl harmanlanması gerektiği konusunda çalışmalar yapılmaktadır. Müzik devrimi olarak adlandırılan bu çalışmalar 1926 yılında başlamıştır. Bu yıl içerisinde başlayan alafanga ve alaturka tartışması, 24 Ekim’de Darülelhan’ın Türk Müziği bölümünün kapatılmasına kadar sürmüştür. Eğitimi yasaklanan Türk Müziği için iki komite oluşturularak Osmanlı Müziğine ait tarihi eserleri tespit edip incelenmesi sağlanmış ve Türk müziği üzerine araştırmalar yapacak bir icra heyeti kurulmuştur. Fakat bu komitelerin müzik eğitimi vermeleri yasaklanmıştır. Her ne kadar Türk Müziği yasaklansa da halk müziği alanında derleme çalışmaları devam ettirilmiştir. Aynı yıl içerisinde Darülelhan müdürü Musa Süreyya Bey’in istifa etmesi üzerine getirilen Yusuf Ziya Demirci, derlemelerde kullanılan fonograftan daha gelişmiş bir aygıt olan gramafonun Türkiye’ye getirilmesi üzerine, oluşturduğu bir icra heyeti ile ses kayıt cihazıyla yapılacak olan ilk derleme gezisine çıkmıştır. Bu derleme aynı zamanda ilk defa bir heyet tarafından yapılmaktadır. 1926 yılında başlayan ilk derleme çalışmasının ardından 1927 de ikincisi, 1928 de üçüncüsü, 1929 da ise dördüncüsü tamamlanmış ve derlenen türküler kitap halinde yayınlanarak repertuvara kazandırılmıştır.⁶

⁶ Detaylı bilgi için Halil Bedi Yönetken’in Derleme Notları adlı kitabına bakılabilir (Yönetken, 2006).

Kurumsal ve bireysel olarak halk müziği çalışmaları devam ettirilirken, bir yandan da batılı müzikologlar Türkiye'ye getirilerek konferans vermeleri sağlanmıştır. Bu konferanslar, Türk halk müziğinin gelişimine yön vermiştir. Nitekim Almanya'dan getirilen müzik teorikisi ve besteci olan Paul Hindemith, halk müziği çalışmalarının köylerde yapılması gerektiğini ve batı taklitçiliğinden kaçınılması gerektiğini (Alpyıldız, 2018, s. 21) söylemesiyle birlikte derlemeler özellikle köylerde yapılmaya özen gösterilerek mahallî sanatçılara ve halk âşıklarına yönelim artmıştır. 1931 yılında Halk Şairleri Koruma Derneği tarafından Sivas'ta düzenlenen ilk Halk Şairleri Bayramı (Bardakçı, 2009, s. 86) sayesinde birçok âşık bir araya getirilerek tanıtılmıştır. Nitekim bu şairlerden ve âşıklardan dinlenen türküler derlenerek repertuara kazandırılmıştır. Ayrıca Cumhuriyetin önemli kültür kurumlarından olan Türk Ocakları yerine 1932 yılında açılan Halkevlerinin yapmış olduğu derlemeler sonucunda da birçok türkü repertuara katılmıştır.

Halk Müziğinin inşa sürecinde atılan adımlar halk müziğinin lehine ilerlerken, Atatürk'ün 1934 yılında mecliste yaptığı bir konuşmadan sonra radyoda Türk Müziği'nin yasaklanması, halk müziği inşa sürecinde aleyhine etki etmiştir. Osmanlı müziği ile örtüşen noktaları kesmek için getirilen bu yasak sonrası radyoda sürekli batı müziği programları yayınlanmıştır. Halk üzerinde etkili olmayan bu yöntem, halkı Arap Radyolarına itmiştir. Nitekim bir rivayete göre Türk Müziği sevdasından vazgeçmeyen Atatürk, 1936 yılında köşkte Osman Pehlivan'dan Rumeli türküleri dinlediği sırada etkilenecek radyodaki yasağı kaldırdığı (Balkılıç, 2009, s. 89-90) söylenmiştir. Yeniden yayınlanmaya başlayan Türk Müziğiyle birlikte derlemeler ve halk müziği çalışmaları kaldığı yerden devam etmiştir. 1937 yılından itibaren yapılan derleme gezileri ise bugünkü Yurttan Sesler Halk Müziği Korusu'nun repertuarını oluşturmuştur.

Genel olarak Türk halk müziği çalışmalarının hemen hemen hepsinin devlet kontrollü olduğu görülmektedir. Nitekim inşa edilen bu müzik çalışmalarının asıl amacı, çağdaşlaşmayı sağlayacak devrimlerin halka benimsetilmesidir. Dolayısıyla okuma yazma oranının düşük olduğu bu dönemde kulağa hitap eden müziğin bireyi çok daha kolay etkileyeceğinden Türk halk müziği, ulus-devlet yaratma aşamasında ideolojik bir araç işlevi görmektedir.

5.2.2. Yurttan sesler korosunun kurulma süreci

Ulus-Devletin inşa sürecinde halk müziğinde yapılan önemli uygulamalardan birisi de radyo bünyesinde oluşturulan “Yurttan Sesler” icra topluluğudur. Türkiye Cumhuriyeti’nde ulus kimliğinin öne çıkarılması ve ulus bilincinin pekiştirilmesi görevini üstlenen Yurttan Sesler, temellerini cumhuriyet ideolojisine dayandırmaktadır.

Cumhuriyet ideolojisinin bir gereği olarak kullanılan radyoda halk müziği yayınlarının yapılması 1927 yılında İstanbul’da başlamıştır. Halk müziğinin ilk örneklerini Osman Pehlivan, Aşık Veysel ve Faruk Kaleli gibi mahalli sanatçılar ve âşıklar vermiştir. Nitekim 1930’lu yıllara gelene kadar kişisel yayınlar devam ederken, 1930 yılından sonra radyo propaganda aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Devlet, radyonun yayın akışını kontrol edip müdahale edebilmektedir. 1934 yılından itibaren diğer Avrupa ülkelerinde olduğu gibi Türkiye’de de devletçi bir yayın programı gündeme gelmiş ve 1936 yılında radyo, kültürel ve ideolojik alanı kontrol eden en önemli araç (Gökçeli, 2014, s. 38) olarak görülmüştür. Tüm halka hitap eden radyo kültürel sınıf, etnik farklılık gözetmeksizin millet kurma pratiğinin en önemli aracı olmuş ve halk tek bir kimlik altında toplanabilmiştir. Devletin radyo üzerinden yürütülen politikalarının olumlu sonuçlar vermesi üzerine Atatürk, radyonun daha da gelişmesi için Ankara’da radyo binası inşa ettirmiştir. 1936 yılında inşa edilen bu radyo binası ilk yayınına 1938 yılında başlamıştır (Altınay, 2000, s. 185). Mesut Cemil, İstanbul Radyosu’nda yaptığı programlarla tanınan Sadi Yaver Ataman’ı Ankara’ya davet ederek, halk müziği yayınları yapmasını rica etmiştir. Ataman da türkülerin başlarında ve aralarında açıklama yaparak bir halk müziği programı hazırlamıştır (Alpyıldız, 2018, s. 68).

1940 yılında Vedat Nedim Tör tarafından kurulan “Klasik Türk Müziği Korosu” ile birlikte düzenli olarak müzik programı yapılmaya başlanmıştır. Aynı yıl içerisinde yine Vedat Nedim Tör tarafından “yurdun sesi”, “milletin sesi” anlamına gelen Yurttan Sesler topluluğu kurulmuştur. Bu topluluğun ilk müzik programlarını yapan sanatçı kadrosunu Ahmet Yatman, Zeki Çağlarman, Vedia Rıza Hanım, Kemani Ali Demir, Klarnet Ramazan, Hikmet Rıza Hanım, Kanuni Hasan Gür, Hanende Bülbül Ali, Udi

Hayriye Hanım, Kemal Niyazi Seyhun, Müzeyyen Senar, Mustafa Sunar, Safiye Ayla, Hamiyet Yüceses, Makbule Çakar, Belkıs Hanım, Muzaffer İlkar, Refik Fersan, Fahire Fersan, Necmi Rıza Ahıskan, Semahat Özdenses, Sadi Hoşses, Mustafa Çağlar, Kemal Reşat Erer, Dürrü Turan, Neyzen Tefik, Nuri Halil Poyrazoğlu, Bimen Şen, Cevdet Çağla (Alpyıldız, 2018, s. 64) oluşturmaktadır. Kurulan bu koro Türk sanat müziği yayını yapmaktadır. Bir süre sonra koronun şefliğini Mesut Cemil üstlenmiştir. Nitekim Mesut Cemil Türk sanat müziği haricinde halk müziğinin de okutulması gerektiğini düşünerek, Muzaffer Sarısözen’i koroya Türk halk müziği öğretmesi için görevlendirmiştir. 1941 yılından itibaren her hafta yapılan “Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz” adlı program sayesinde birçok türkü halka sunulmuştur. Fakat Türk sanat müziği korosunun okuduğu türküler yöresel icradan uzak, herkesin anlayabileceği ve dinleyebileceği sadeliktedir. Türkülerin okunma üslubundan uzak olan bu okuma biçimi 1947 yılında koronun Türk halk müziği ve Türk sanat müziği olarak iki farklı şubeye ayrılmasına vesile olmuştur. Koroda halk müziğine sesi yatkın olan solistler halk müziği şubesine alınarak, koronun başına da Muzaffer Sarısözen getirilmiştir. Türk halk müziği şubesini oluşturan bu koroda Turhan Karabulut, Ali Canlı, Nurettin Çamlıdağ, Neriman Altındağ (Tüfekçi), Muzaffer Kıvılcım (Akgün), Sabahat Tarabuş (Karakulakoğlu) olmak üzere altı ses, Sarı Recep, Güray Avni Özbenli, Ahmet Yamacı, Osman Özdenkçi olmak üzere de dört saz alınmıştır. Ahmet Gazi Ayhan, Emin Aldemir ve Mucip Arcıman da daha sonra katılan (Alpyıldız, 2018, s. 93) saz sanatçılarıdır.

Her ne kadar türküler yöresel üsluptan uzak bir tavırla okunduğu için koro Türk halk müziği ve Türk sanat müziği olmak üzere iki farklı şubeye ayrıldıysa da halk müziği icra edenlerin sanat müziği kökenli olması nedeniyle türküler sanat müziği tavrıyla okunmaya devam etmiştir. Muzaffer Sarısözen bu sorunu çözmek için koroya, derlenen türkülerin plaklarını dinleterek öğretme yolunu seçmiştir. Diğer bir yandan da âşıkları ve mahalli sanatçıları davet ederek, koronun türkülerini hangi üslupla okumaları gerektiği örneklendirilmiştir. Bilinçli bir koro ve bilinçli bir kültür yaratılmak istenmesi üzerine yürütülen politikalar sebebiyle koro bir süre sonra ortak bir tını, ortak bir icra üslubu oluşturma fikrine yönelmiştir (Ersoy, 2014). Yurttan seslerin getirdiği ortak icra üslubu oluşturma fikri üzerine derlenen türküler incelenerek sade bir okuma biçimi ortaya çıkarılmıştır. Giderek yerleşen “radyo ağzı”,

“TRT ağızı” denilen bir okuma üslubu oluşmaya başlamıştır. Nitekim devletin izlediği Türk Dili politikası üzerine, radyoya alınan sanatçıların birçoğu da Türkçesi düzgün, şehirde yetişmiş ve az da olsa eğitim almış kişilerden oluşturulmuştur. Giderek artan radyo icracıları sayesinde “radyo sanatçısı” adında bir meslek ortaya çıkmıştır. Nitekim radyo sanatçıları bir memur statüsüne getirilerek daha fazla sanatçının kadroda yer alması sağlanmıştır.

Yurttan Sesler Korosunun kadrosuna alınan sanatçılar haricinde oluşturulan korolarda da farklı isimler karşımıza çıkmaktadır. Örneğin 1950 yılında Sadi Yaver Ataman’ın yapmış olduğu “Memleket Havaları Saz ve Ses Birliği” programında Remzi Barantel, Malatyalı Fahri Kayahan, Masume Ufuk, Mualla Eriş, Seher Türkekul, Fatma Gürkan, Sulhiye Kuşkaya, Şükran Ağırbaş, Humret Güven, Kadriye Özcan, Hayriye Tuna, Saadet Barut, Sevim Tokatlı, Türkan Kurtuluş, Zekiye Tongeç, Ferudun Kuşkaya, Sadun Aksüt, Yaşar Alkan, Hüseyin Sancaktar, Orhan Çimeli, Adnan Ataman, Muzaffer Özden, Hasan Mutlucan gibi sanatçılar bulunmaktadır. (Alpyıldız, 2018, s. 280). Ayrıca Muzaffer Sarısözen’in çalıştığı fakat Yurttan Sesler Korosunda bulunmayan, Zehra Bilir ve Cemile Cevher gibi sanatçılar da bulunmaktadır. Nitekim Cemile Cevher ilerleyen dönemlerde kadroya alınmıştır.

Türk halk müziği korosundaki icracı yetersizliğinden dolayı Türk sanat müziği korosundan destek amaçlı getirilen sanatçıların yöresel üslup ve tavırdan uzak olmaları ve millileşmek adına tek bir tavır oluşturulmak istenilmesi gibi sebepler ise türkülerini yöresel üsluptan uzaklaştırarak tek bir okuma kalıbı içerisine yerleştirilmiştir. Buradan da anlaşılacağı üzere ulus-devlet sisteminde yeni bir koro kurulduğu görülmektedir. Bizzat devlet tarafından denetim altında tutulan bu koro, dönemin Türk halk müziğini şekillendirerek geniş kitlelere yayılması hedeflenmiştir. Böylece birlik ve beraberlik mesajı içerisinde millet olma bilinci aşılarmaya çalışılmıştır. Dönemin siyasi ideolojilerine göre Yurttan Sesler Korosu, bilinçli bir kültür politikası çerçevesinde hareket etmektedir. Ancak yöresel üsluptan uzaklaştırılan bu koronun okuma tavrı, dönemin türkü dinleyicileri tarafından eleştirilmiştir. Radyoya gelen şikâyetler doğrultusunda yeniden bir düzenlemeye gidilerek âşıklar ve mahalli sanatçılar radyoya davet edilmiştir. Böylece bu konudaki tüm şikâyetlerin önü kesilmiş olsa da diğer bir şikâyet ise türkülerin sözlerinin veya ezgilerinin yanlış okunduğudur. Derlemecilerin

birçoğunun nota bilgisinin eksik olması sebebiyle ortaya çıkan bu sorunun çözülmesi için nota eğitimi üzerine eğilen Muzaffer Sarısözen, diktesi iyi olan sanatçılardan da destek alarak türkülerin repertuarını yeniden gözden geçirmiştir. Sözlerin yanlışlığı konusunda ise hiçbir çalışma yapılmamıştır. Aksine sözlerin değiştirildiğini kabul edip, sözleri değiştirilen türkünün radyoda okunabilmesi için bu değişimlerin yapılması gerektiği savunulmuştur. Dolayısıyla buradan da anlaşılacağı üzere, devletin yayınlarda söz sahibi olduğu görülmektedir. İncelenen repertuarda ise devleti yeren taşlama türkülere ve toplumun ahlaki kurallarına aykırı olduğu düşünülen kelimelerin değiştirildiği görülmektedir. Ancak değiştirilen birçok türkü sözünün yöresel olmasından dolayı anlamının bilinmemesi nedeniyle değiştirildiği görülmektedir. Bu konuyla ilgili günümüzde TRT Repertuar Kurulu oluşturularak kelimelerin ve notaların üzerinden yeniden denetleme yapılmaktadır (Öztürk, 2017).

Modernleşme çabaları içerisinde kurulan bu koronun giyim konusunda da batıyı örnek aldığı görülmektedir. Geleneksel kıyafetler yerine giyilen takım elbiseler ve takılan papyonlarla müziğe “ciddi” bir hava verilmiştir. Nitekim enstrümanların tutuş şekline de bir düzen getirilmiştir. Bağlamaların sapı aynı yönde ve aynı hizada olmak zorunda olup, oturacakları yer dahi önceden belirlenmiştir. Bütün bu düzenlemeler Türk halk müziğine yeni bir kimlik kazandırmıştır. Bundan sonra kurulacak olan korolar da Yurttan Sesler Korosu’nu örnek almıştır.



6. TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA TÜRKİYEDE HALK MÜZİĞİNİN İLK KADIN TEMSİLCİLERİ

6.1. Sahne Hayatında Müslüman Türk Kadını Rollerinin İnşası

Toplumsal cinsiyet kuramları kadın-erkek arasındaki cinsiyet farklılığından (biyolojik) ziyade, toplumsallaşmanın ailevi ve kültürel beklentileri sonucunda kadına ve erkeğe biçilen roller olarak karşımıza çıkmaktadır (Günindi Ersöz, 2016, s. 14). Kadın ve erkeğe biçilen bu roller toplumun kurallarına ve inançlarına göre değişim göstermektedir. Özellikle dini inançların kadın üzerindeki etkisi oldukça fazladır. Dünya üzerinde başlayan toplumsal cinsiyet tartışmalarının bu topraklardaki yansımaları Osmanlı Dönemine dayanmaktadır. Osmanlı'dan Cumhuriyet'in kuruluşuna kadar geçen süre içerisinde kadınlar birçok hak talebinde bulunsa da uygulamada yetersiz kalınmıştır. Cumhuriyet'in ilanından sonra devletin bizzat kendisinin kadın hakları üzerinde durması, zaman içerisinde kadınlara bazı hakların verilmesinin önünü açmıştır. Ancak her ne kadar oy hakkı kadınlara bu hakkı kullanmaya başlamalarından oldukça önce verilmiş olsa da bu hakkı kullanmalarına izin verilmesi zaman almıştır. Nitekim 1923 yılından sonra yapılan nüfus sayımlarında kadınların bir birey olarak bu sayıma dâhil edilmesi gerektiği fikrinin mecliste gündeme gelmesi üzerine karşıt fikirde olanların büyük tepki göstermesi (İnan, 1969, s. 11) bu görüşü destekler niteliktedir.

Kadının ev halkına hizmet etmekle yükümlü oluşu, annelik ve ev kadınlığı dışında herhangi bir vasıfla nitelendirilmemesi dolayısıyla özgürlük alanının ev içi olarak belirlenmesi, ataerkil toplum yapısının kadını ikincilleştirerek kamusal alanda daha az görünür olmasına neden olmuştur. Kamusal alan ise sadece erkeklere aittir. Ancak cumhuriyetle birlikte kültürel feminizmin etkilerinin giderek belirginleşmesi kadını sosyal hayatta görünür hale getirmiştir. "Kadının kültürünü" toplumsal alana taşımayı amaç edinen kültürel feministler, her ne kadar erkekle kadının eşit haklara sahip olduklarını savunmasalar da kamusal alanda kadınlara da eşit haklar tanınması gerektiğini savunmaktadırlar. Bunun için ise kadınların özgürlük alanı olan özel alanda yaptıkları ev işi, çocuk bakımı ve diğer bakım hizmetlerinin belirli bir ücretle değer kazanması istenmiştir. Devlet, kültürel feministlerin bu isteklerini kadının sosyal

hayatta var olmasının medeniyet getireceği düşüncesiyle bakım hizmetlerini ücretlendirebileceği mesleki eğitim ve kültür alanlarında kendilerini gösterebilmeleri için bir fırsat sunmuştur. Ancak her ne kadar kadınların pek çok alanda beceri ve tecrübe sahibi olduğu bilirse de toplumda bu alanlarda iş görebilecek ehliyet çok sonraları sahip oldukları veyahut da bu durumun toplumda görünmesi ya da yazılı kaynaklara intikal etmesinin zaman aldığı görülmektedir.

Kültürel feminizme göre değişen toplum ve kültür aynı zamanda kadının iş istihdamını da değiştirmektedir. Köy yaşamında kadın, erkeklerle birlikte tarlada ve bahçede ortak iş bölümü yaparak aynı işi yüklenmektedir. Köy ortamının dışarıya kapalı bir kültürünün olması ve evliliklerin birçoğunun akraba evliliği üzerine kurulması, kadını özel alanla sınırlandırma ihtiyacını doğurmamıştır. Ancak şehir kültüründe bu durum farklılık göstermektedir. Nitekim şehrin çok kültürlü yapısı kadını özel alana itmektedir. Öyle ki kamusal alanında var olma çabalarına rağmen kadına verilen iş yükü erkeğe kıyasla daha az kuvvet gerektirmekte olup düşük gelirlidir. Bu durum kadın ve erkek arasındaki cinsiyet ayrımının giderek daha da belirgin hale gelmesine neden olmuştur. Erkek istediği mekânda istediği işi yapabilmekteyken, kadın ise genellikle “parça başı” olarak adlandırılan işleri yapabilmektedir (White, 1999, s. 30). Parça başı işlerin evde yapılabilmesi kadının özel alandan kamusal alana taşınmasına fayda sağlamamıştır. Bu nedenle kadının kamusal alanda yer edinebilmesi için farklı yollar denemesi gerekmiştir.

Cumhuriyet dönemi kadın politikalarından birisi de kadının kamusal alanda görünür hale gelmesidir. Kadına siyasal haklar verilmesinin, ataerkil bir toplumda kabul görmesi uzun zaman alacağından, kadının öncelikle kültürel alanda varlık göstermesi hedeflenmiştir. Bu hedef doğrultusunda birçok kadının sanatsal faaliyetlerde kendilerini gösterdiği anlaşılmaktadır. Bu sanatsal faaliyetlerden birisi de müziktir.

Yazılı kaynaklarda kadınların müzikle ilişkilendirildiği ilk belgeler Cumhuriyet’in ilk yıllarına dayansa da bu durum kadınların daha önce müzikle ilgilenmedikleri anlamına gelmemektedir. Nitekim yazılı kaynaklara isimleri intikal etmese de Asaf Kardeşlerin Yurdumuzun Nağmeleri isimli eserinde deblekçi kadınların söyledikleri oyun havalara yer vermesi bu duruma işaret etmektedir (Demir, 2017). Cumhuriyet’in ilk

yıllarında kadının sahne hayatına atılması, beste yapması ve enstrüman çalması toplum tarafından hoş karşılanmamaktadır. Bu durumun başlıca sebeplerinden birisi toplumun hâkim kesiminin sünni Müslüman olmasıdır. İslâm inancına göre, kadınların sahnede görünmesi, kadın sesinin bir erkek tarafından duyulması “günah” olarak addedilmektedir ve öyle ki bir kadın aile dışından bir erkek ile iletişim kurmak istiyorsa elleri ile ağzını kapatmak zorundadır (Ayhan, 2018, s. 63). Fakat Müslüman Türk toplumu özelinde değerlendirildiğinde hâkim sünni inancından farklı olarak Alevi-Bektaşî geleneğinde bu durum farklılık göstermektedir. Alevi-Bektaşîler sosyokültürel yapıları bakımından müzikle iç içedir. Bu durum Alevi-Bektaşî kültüründeki kadın âşıkların varlığını anlaşılır kılmaktadır. Nitekim 1926 yılında yazılmış olan Konya Vilayeti Halkiyat ve Harsiyatı’nda dört kadın âşıktan⁷ bahsedilmesi bu duruma işaret etmekte olup bu belgelerle birlikte ilk defa yazılı kaynaklarda kadınlar müzikle ilişkilendirilmektedir. Ayrıca Sevilay Çınar’ın da doktora tezinde cumhuriyetin ilk yıllarında yaşadığı tespit edilen otuz tane kadın âşıktan⁸ bahsetmesi, eril dilin hâkim olduğu âşık müziği kültür ortamında kadınların kendilerini bu alanda ifade etme özgürlüğüne sahip olduklarını göstermektedir. Nitekim tespit edilen bu kadınlar Türk halk müziğinde “kadın âşıklar” olarak kayda geçirilen ilk icracılardır.

Bu kadın âşıklar, Türkiye’de ataerkil toplumun kadınlar üzerinde kurmuş olduğu tahakküm sonucunda ortaya çıkan toplumsal sorunları dizdikleri dörtlüklerde sazlarıyla dile getirmişlerdir. Toplumun eril tahakküm üzerine kurulu bu yapısı kadın âşıkların varlığından rahatsızlık duyan erkek âşıkların dizdikleri dörtlüklerde görülmektedir. Bu durum özellikle kadın ve erkek âşıkların karşılıklı atışmalarında daha belirgin haldedir. Ancak her ne kadar toplumun yapısı kadın âşıkların sanatını icra etmelerine el vermese de mensup oldukları tarikatın ritüellerinde müziğe yer verilmesi ve ailedeki karşı cinsten müzisyenlerin varlığı, kendilerini geliştirmelerinde

⁷ Ünlü Âşık Şem’in Gülü olarak da bilinen Emine Hanım, Gülizar Hanım, Saliha Abla ve Şerife Hanım (Köksal;2012, s.23).

⁸ Fatma Kâmile, Emine, Hasibe Ramazanoğlu, Cemile Bayraktar, Cevriye Banu Hanım, Şerife, Ayşe Berk, Şerife Soykan, Hasibe Hatun, Dudu Karabıyık, Fatma Oflaz, Ayşe Konak, Ayşe Öksüz, Fatma Behice Batur, Hacı Lütüye Hanım, Vasfiye T., Yeter Yıldırım, Döne Sultan Can, Güllühan, Hatice Şahinoğlu, Nevruz Oylum, Nevcivan Özmerih, Münevver Tolun, Ayşe Çağlayan, Sıdika Yüksel, Gülhan Yıldırım, Rabia Ceyhan, Şahsenem Akkaş, İlkin Many, Şaziye Çelikler (Sevilay Çınar tezinde kırk yedi tane kadın aşığa yer vermiştir. Ancak bu kadın aşıklardan sadece otuz tanesi 1800’lü yıllardan Cumhuriyet’in ilk yıllarına kadar olan sürede doğmuş olup, icrada bulunmuştur) (Çınar,2008).

etkili olmuştur. Erkek âşıklar bir ustanın yanında, âşıklık kültürünün içerisinde eğitim alabilmekteyken, kadın âşıklar bireysel çabaları ve ailesindeki müzisyenler yardımıyla kendilerini eğitebilmiştir. Buradan da anlaşılacağı üzere kadınlar, müziği öğrenme ve uygulama aşamasında oldukça zorluk çekmiştir (Özdeş, 2019, s. 5).

Kadınlar müzik alanındaki icralarını özel alandan kamusal alana taşırken de birçok sıkıntılarla karşılaşmaktadır. Çünkü Müslüman bir Türk kadını, köy veya kasaba gibi yerleşim yerlerinde erkeklerle ortak iş alanına sahip olsa da, karşı cinsten herhangi birinin bulunduğu ortamlarda türkü söylemesi hoş karşılanmamaktadır. Ancak İstanbul gibi müzikle iç içe olan büyük şehirlerde bu durum farklılık göstermektedir. Kadının kamusal alanda var olmasının nedeni modernliğin cinsiyetçi kimlik politikalarıyla da ilişkili olmasıdır. Bu nedenle büyük şehirlerde kadın müzisyenler devlet tarafından da desteklenmektedir. 1927 yılında radyoda sesini duyuran ilk kadın sanatçılar arasında olan Fikriye Hanım, 1929 senesinde yaptığı plak sayesinde “plağa sesi kaydedilen ilk kadın” (Ünlü, 2004, s. 256) olarak anılmaktadır. Halk tarafından oldukça büyük ilgi toplayan Fikriye Hanım, cumhuriyetin ilk yıllarında örnek Türk kadını olarak devlet tarafından da destek görmüştür.

Müziğin siyasi politikalar çerçevesi içerisinde geliştiği bu dönemde kadınların devlet tarafından destek görmesinin bir diğer nedeni ise, kadınların kültürün devamlılığının sağlanmasında ve gelecek nesillere aktarılmasında büyük etkisinin olacağı düşünülmesidir. Özellikle Türk halk müziği alanında, kadınlar kültür taşıyıcıları olarak aktif rol oynamaktadır. Ayrıca eril bir toplumda, kadınların kendilerine biçilen rollere rağmen kendi müziklerini üretebiliyor olmaları da önem arz etmektedir. Bu durum Türk halk müziğinde ağıt ve ninni gibi formlarda açıkça görülmektedir. Kadın, eril tahakkümün üzerinde oldukça etkili olması nedeniyle eşiyle veya komşusuyla yaşadığı problemleri rahatça dile getirebilmek için ağıt yakarak hislerini dolaylı yoldan aksettirmiştir. Bu formlar haricindeki diğer Türk halk müziği formları eril bir kimliğe sahiptir. Fakat bu durum kadının Türk halk müziğini icra etmediği anlamına gelmemektedir. Kadın meclislerinde ve kına gecelerinde Türk halk müziğinin çeşitli formlarını seslendiren kadınlar aynı zamanda “vurmali” olarak adlandırılan kaşık ve def gibi enstrümanları icra etmektedir. Kadınlara özel olan kadın meclisleri ve kına geceleri haricinde Müslüman Türk kadınının başka bir ortamda türkü söylemesi hoş

karşılanmamaktadır. Bu nedenle cumhuriyetin ilk yıllarında Türk halk müziğini sahnelerde icra eden ve plak doldurabilen kadın müzisyenler genellikle Ermeni ve Rum kökenlidir.

Darülelhan döneminde türkülerden oluşan plakların elli atı tanesi Rum kökenli Deniz Kızı Eftalya Hanım⁹ tarafından okunmuştur (Alpyıldız, 2018, s. 14). Yazılı kaynaklar incelendiğinde halk müziğini seslendiren kadın icracının plak kayıtlarına rastlanılmamıştır. Bu durumda Deniz Kızı Eftalya Hanım'ın, Cumhuriyet Dönemi'nde plaklarda halk müziğini icra eden ilk kadın temsilci olduğu söylenebilmektedir. Ayrıca Müslüman Türk Kadının henüz tek başına dışarı çıkmasının hoş karşılanmadığı bu dönemde Eftalya Hanım, sokaklarda veya bir sandal içerisinde denizin ortasında şarkılar ve türküler seslendirmiştir (Ersoy Çak, 2016, s. 62). Bu durumun dönemin toplumsal normlarına aykırı olmasına rağmen Eftalya Hanımın hoş karşılandığı görülmekte olup, bunun başlıca nedeni Gayrimüslim oluşudur.

Müslüman Türk Kadınının sahnelere çıkması ise devlet politikalarının bir sonucu olarak, gündelik yaşamda dinin prestijinin düşmesi (Ertit, 2014, s. 103) olarak tanımlanabilecek sekülerizmin hâkim olmasıyla gerçekleşmiştir. Nitekim kadını sosyal yaşamda görünür kılmak için 1930 ve 1931 yıllarında Cumhuriyet Gazetesi tarafından ses yarışmaları düzenlenmiştir. Bu ses yarışmalarının ilki “Milletler Şarkısı” filmi için Nice’de yapılmıştır. Batı müziği üzerine yapılan bu yarışmaya Türkiye’den Hüdadat Şakir Hanım katılmıştır. Hüdadat Şakir Hanım’ın Paris radyosunda vermiş olduğu konserde Cemal Reşit’in armonize ettiği bir Mersin türküsü olan “Bugün ayın on dördü”nü okuyarak, Nice gazetecileri tarafından “Halk önünde okuyan ilk Müslüman kız” olarak anılmıştır ve Fransızcada peygamberin kızı anlamına gelen “fille de prophete” ifadesi kullanılmıştır. Hüdadat Şakir Hanım aynı zamanda Türkiye’nin ilk ses kraliçesidir (Bardakçı, 2017, s. 78-79). Yazılı kaynaklar incelendiğinde Hüdadat Şakir Hanım’dan önce, halkın önünde Türk halk müziğini seslendiren kadın icracıya rastlanılmamıştır. Bu durumda Hüdadat Şakir Hanım’ın “halk önünde Türk halk müziğini icra eden ilk kadın temsilci” olduğu söylenebilir. Dönemin kadın icracılarına sahnedeki tavrı ve giyimi nedeniyle örnek gösterilmiştir.

⁹ Deniz Kızı Eftalya Hanım’ın asıl adı Atanasia Yeorgiau’dur (Ersoy Çak, 2016, s.62).

Ayrıca Hüdadat Hanımı'nın evlendikten sonra sahnede eşinin ismi olan Şakir'i de kullandığı görülmektedir. Aynı dönemde sahneye çıkan diğer kadın icracıların da evlendikten sonra sahnede eşlerinin ismini de kullanıyor olmalarından yola çıkılarak kadın icracıların, sahnedeki varlığını meşrulaştırmak için eşlerinin ismini de kullandıkları söylenebilmektedir.

Devletin yürüttüğü politikalar çerçevesinde düzenlenen ikinci ses yarışmasına otuz altı tane kadın müzisyen başvurmuştur. Kalabalık önüne çıkmaktan utanan kadınlar için bir paravan yaptırılmak istense de bu fikir gericilikle suçlanıp reddedilmiştir. Bu yüzden müracaat eden kadınların birçoğu seçmelere katılmamıştır. Bunun üzerine devlet, “müzik gibi güzel sanatların icra edildiği bu yarışmaya katılmakla sıkılacak hiçbir şey olmayacağını” dile getirerek, yarışmaya önceden kaydedilip sonradan çekinen kadınların yarışmaya tekrar katılmalarını istemiştir. Yarışmaya katılmaktan çekinen birçok kadın tekrar katılım sağlamış ve bazı kadın müzisyenler de lakap veya takma ad kullanmışlardır. 1930 yılında düzenlenen “Türkiye Bülbülü” adlı bu yarışma, Türk Müziği icra eden kadın müzisyenler için yapılmış olup, 1931 yılındaki ilk seçimlerinde Hikmet Rıza Hanım birinci, Safiye Ayla ikinci, Hadice Hanım da üçüncü olmuştur fakat Türk Müziği'nin inceliklerine uyarak icra etmedikleri gerekçesiyle “Türkiye Bülbülü” unvanı kimseye verilmemiştir (Bardakçı, 2017, s. 79-82-83).

Safiye Ayla dönemin en çok ses getiren kadın icracıları arasındadır. Ataerkil toplum yapısına sahip bir ülkede yaşıyor olmasına rağmen Atatürk'ün huzurunda şarkı veya türkü söyleyebilmesi cumhuriyet dönemi kadın politikalarının bir tezahürüdür. Nitekim bu dönemde kendisi “Müslüman Türk Kadını” olarak diğer kadınlara örnek gösterilmektedir. Ancak Safiye Ayla'yı Müslüman Türk kadınına emsal gösteren dönemin aydın zihniyeti Denizkızı Eftalya ve Fikriye Hanım'la birlikte aynı sahneyi paylaşan Safiye Ayla'nın hem sahneye çıkıp hem de öğretmenlik yapmasını hoş karşılamayacaktır. Öyle ki, sahneye çıktığı bir konsere gelen Maarif Müfettişi, “bir öğretmenin, özellikle de bir kadın öğretmenin umuma açık yerlerde şarkı söylemesinin mesleği ile zıt düştüğünü” söyleyerek öğretmenlik ile şarkıcılık arasında bir seçim yapmasını istemiştir. Bunun üzerine Safiye Ayla öğretmenliği bırakarak şarkıcılığı seçmiştir (Bardakçı, 2017, s. 44-70). Eşinin ailesinin isteği üzerine evlenip sahne hayatını bırakması, boşandıktan sonra tekrar sahnelere dönmesi, ilk evliliğin sahne

hayatı üzerinde etkili olduğunu göstermektedir. Bu durum Safiye Ayla'nın yanı sıra diğer kadın icracıların da sahne hayatında aynı etkiyi yaratmıştır. Nitekim ikinci eşinin sanat camiasından olması nedeniyle Safiye Ayla içkili yerlerde rahatlıkla çalışabilmiştir (Gökmen, 1956, s. 16). Dolayısıyla toplumun bir kadın icracıyı kabullenmesinin oldukça zor olduğu bu dönemde Safiye Ayla'yı kabul etmesinin iki sebebi vardır. Bunlardan birisi Atatürk'ün sevdiği sanatçılar arasında yer alması diğeri ise eşinin sanat hayatına destek vermesidir. Bu her iki durum da kadınların ancak bir erkek tarafından destek görürse toplum tarafından kabul edildiğini göstermektedir.

Her ne kadar kadının sahne hayatına girmesi hoş karşılanmaya başlansa da yine de bir ayırım yapıldığı görülmektedir. Kadınların çalacağı enstrüman, sahnede giyeceği kıyafet ve davranışlarının, dönemin “yeni kadın” profiline uyması gerekmektedir. Kadınlar için uygun olarak görülen piyano, keman ve kanun gibi enstrümanların “çirkin olan parmakları bile zarif gösterebileceği” (Akın, 1956, s. 5) düşünülmektedir. Güçlü sesi olan ve ağırlığı fazla olan enstrümanlar ise erkeklerle özdeşleştirilmektedir. Çello gibi enstrümanlar ve diyafram nefesi ile ciğeri fazla kullandıran üfleli çalgılar da erkek çalgısı olarak adlandırılmaktadır. Ayrıca kadınların eğlence amaçlı müzik yapmalarının yasak olduğu bu dönemde seslerini, yaşadıkları toplumsal veya kişisel olayların yansıtıldığı ağıtlarda duyurmaktadır. Zamanla ağıt gibi küçük formlar kadınlarla özdeşleşmiş olsa da büyük formlu eserleri okuyan kadın icracılar da bulunmaktadır. Ancak büyük formların erkeklerin tekelinde olması, bu formları icra eden kadınların erkekler üzerinden tanımlanmasına neden olmuştur. Nitekim basılı kaynaklardan elde edilen bilgilere göre kadın müzisyenler biyografilerinde kendilerini müzik alanında “pehlivan gibi”, “erkek gibi” vs. söylemlerle, herhangi bir erkek üzerinden tanımlamıştır. Bu durumda erkek egemenliğinin kadınlar tarafından bilinçsizce ya da kolaylık sağlama bakımından memnuniyetle kabul edildiğini göstermektedir (Eroğlu, 2018, s. 37-41). Ayrıca geleneksel müziklerin toplumla birebir bağlantılı olması, kadınların repertuarını ve icra edebilecekleri formlara sınırlılık getirmiştir. Getirilen bu sınırlılıklara uymayarak, dönemin yaratmak istediği kadın profiline zıt düşen ilk ve tek kadın solist, konunun ilerleyen bölümlerinde bahsedilecek olan Zehra Bilir'dir.

Bir yandan devlet, kadın müzisyenler üzerinde çeşitli politikalar yürütse de erkek müzisyenler, kadınların sanatını icra etmelerine karşı çıkmışlardır. Kadınların cahil olduğu ve duygu yüklü orijinal eserler veremeyecekleri gerekçesiyle müziğin erkekler için uygun olduğu düşünülmektedir. Batı müziğinde de Türk Müziğinde de bu düşünce hâkimdir. Münir Nurettin Selçuk vermiş olduğu bir röportajda kadın sesinin Türk Müziği'ne zarar verdiğini söylemiştir. Eserlerin sadece erkek sesler için bestelendiğini, kadın seslerin dikkate alınmadığını, kadın sesler için eserler üretilmeye başlandıktan sonra Türk Müziği'nde ağır formlar yerine şarkı formu gibi basit eserlerin bestelenmeye başladığını dile getirmiştir (Bardakçı, 2017, s. 203). Kadınların radyoya girmesiyle birlikte bu durum daha da belirgin olmaya başlamıştır. Radyodaki koroda kadın seslerin de bulunmasıyla eserlerin tonları değiştiğinden erkek icracılar bu durumdan şikâyet etmişlerdir. . Bunun üzerine mecmualar “Radyo ve Kadın” başlıklı birçok yazı yazmaya başlamıştır. Çünkü erkek icracılar ve dinleyiciler, kadınların evde oturup çocuk bakması gerekirken radyoda “ince ve çığırtnan” seslerinin duyulmasından rahatsız olmaktadır. Mecmualarda yazılan Radyo'da kadın başlıklı yazılarda ise “erkek sesinden bıkkınlık geldiğini ve artık kadın seslerinin de radyoda bulunması gerektiğini” (Yener, 1953, s. 187) dile getiren radyo idarecilerin fikirleri yer almaktadır. Bu düşüncelerin sürekli tekrarlanması üzerine kadın icracıların radyoya girmesi kolaylaşmış ve erkek icracılar da bu durumu kabul etmek zorunda kalmıştır.

1927 ve 1938 yılları arasında radyodaki ilk müzik programını yapan kadın sanatçılar; Vedia Rıza Hanım, Hikmet Rıza Hanım, Udi Hayriye Hanım, Müzeyyen Senar, Safiye Ayla, Hamiyet Yüceses, Makbule Çakar, Belkıs Hanım, Fahire Fersan, Semahat Özdenses ve Dürrü Turan'dır. Bu kadın icracılar Türk sanat müziği alanında hizmet vermektedir. 1934 yılında yayın yasağının getirilip 1936 yılında kaldırılmasıyla birlikte yeniden başlayan Türk Müziği çalışmaları, radyoya yeni kadın icracılar kazandırmıştır. 1938 yılında Ankara Radyosu'nun yayına başlamasıyla Vedat Nedim Tör tarafından oluşturulup, daha sonra Mesut Cemil'e devredilen Türk sanat müziği korosunda bulunan Müzeyyen Senar, Mefharet Yıldırım, Semahat Özdenses, Azize Tözem ve Nezihe Yılmaz, koroda bulunan ilk kadın temsilcilerdir. Azize Tözem ve Nezihe Yılmaz daha sonra Türk halk müziği korosuna geçmiştir. 1941 yılında Muzaffer Sarısözen'in “Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz” adlı programı ile koroya

türküler öğretilmiştir. Bu dönemde koroda bulunan kadın icracılar ise Mefharet Yıldırım, Afife Çerik, Sıdika Dalmen, Azize Tözem, Semahat Özdenses, Nevzat Akay, Melek Tokgöz, Safiye Tokay, Saadet Özbilgiç, Lamia Utku ve Hüceyla Akar'dır (Alpyıldız, 2018).

Kadın sanatçı kadroları, dönemin sosyo-kültürel yaşantısıyla bağlantılı olarak, erkek sanatçılara nazaran çok daha zor şartlarda sağlanmaktadır (Şenel, 2012, s. 27). İşte böyle bir dönemde 'Yurttan Sesler'in çekirdek kadrosunda yer alır Azize Tözem, Muzaffer Kıvılcım, Neriman Altındağ ve Sabahat Tarabuş. Uzun bir döneme damgasını vuracak olan kadın seslere; Hacer Buluş ve 50'li yılların başından itibaren de; Nezahat Bayram, Aliye Doğançay, Saniye Can, Nevin Akol, Yıldız Ayhan, Muazzez Türüng ve Necla Erol dâhil olur (Çınar, 2019, s. 80).

Azize Tözem, dönemin ataerkil yapısını benimseyerek kadının özel alanla sınırlı kalmasının daha doğru olacağını düşünmektedir. Nitekim kendisiyle yapılan röportajda "bir kadında ne gibi vasıflar bulunmalıdır?" sorusuna "çamaşır ve bulaşık yıkayıp evi de süpürdüğü gibi, icabında da modern bir salonda modern bir hanım olmasını becermelidir" (Kayserilioğlu, 1951, s. 22) diyerek cevap vermesi, dönemin kadına bakış açısını açıkça örneklendirmektedir. Nitekim Türkiye'deki Müslüman kadınların sahneyle yeni tanıştığı bu dönemlerde kadınların, eski alışkanlıklarla birlikte devletin yaratmak istediği kadın profiline de uymak zorunda oldukları gözlemlenmiştir. Azize Tözem'in "ben hizmetçi değilim" diyerek kocalarına kafa tutan kadınları eleştirerek, kadının asli görevinin daima kocasına hizmet etmek olduğunu belirtmesi, kendisinin de erkek egemen bir toplumda büyüdüğünü açıkça göstermektedir. Kocasının kanatları altında olmayan kadının mutsuz olacağını düşünen Tözem (Kayserilioğlu, 1951, s. 22), radyoda da itaatkâr bir tutum sergilemiştir. Nitekim sahnede hareket etmeden sadece verilen görevi yapıp hiçbir şeye de itiraz etmemiştir. Ancak bağlamanın kadınların parmaklarını "zarif ve ince" göstermediği düşüncesinin hâkim olduğu bu dönemde bağlama çalıyor oluşu dikkat çekici olup, icrası erkekler tarafından kabul görmüş olmalı ki bağlama çalışı için "efeler gibi heybetli" (Kayserilioğlu, 1951, s. 21) olduğu söylenerek, yeteneği erkekler üzerinden tanımlanmıştır. Derlediği türküler de bugünkü Türk halk müziği repertuarında bulunmaktadır.

1942 yılında Radyo idaresinin on ay gibi bir süre içerisinde Türk halk müziği repertuarı oluşturmaya başlamasıyla birlikte, bu repertuarın radyonun sanatçılara özendirilerek icra edilmesi istenmiştir. 1943 yılında ise “Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz”, “Hep Beraber Söylüyoruz”, “Hep Beraber Çalalım” gibi birlik ve beraberliği gösterecek program adları konulduğu görülmektedir. Koronun adının Yurttan Sesler olarak anılması da dönemin politik düşüncesiyle paralel olarak birlik ve beraberlik mesajı vermektedir. Hep Beraber Çalalım adlı programda Türk halk müziğinin enstrümantal türküleri icra edilmektedir. Koroda erkek icracıların yanında kadın icracı olarak bir tek Neriman Altındağ (Tüfekçi)¹⁰ bulunmaktadır. Neriman Altındağ’dan sonra 1946 yılında başlayan THM ve TSM ayrımı, koronun iki farklı şubeye ayrılmasına neden olmuştur. THM şubesini oluşturan kadroda bulunan ilk kadın icracılar Neriman Altındağ, Muzaffer Kıvılcım (Akgün), Sabahat Tarabuş (Karakulakoğlu)’dur (Alpyıldız, 2018, s. 79-81).

Bu isimlerden Neriman Altındağ’ın, Türk halk müziğinin bir zamanlar sanat müziğinin “üvey evladı” olarak anıldığı dönemde Türk halk müziğini esas anlamda var eden kişi olarak yüceltiildiği görülmektedir. (Sülek, 1951, s. 16). Bu durumun pek çok ilke imza atmasından ileri geldiği düşünülebilir. Nitekim 1942 yılında radyodaki stajyerlik sınavını kazanarak profesyonel anlamda radyoda Türk halk müziğini icra eden “ilk kadın solist”, “ilk kadın şef”, Türk halk müziğinin “ilk kadın öğretmeni”, Türk halk müziğinde “en geniş repertuara sahip kadın solist” (Alpyıldız, 2018, s. 337) olarak bilinmektedir. Kadının sesinin duyulmasının hoş karşılanmadığı bir toplumda radyoya girmesine ailesinin ve çevresinin destek verdiği düşünülmektedir. Ablası Perihan Altındağ’ın da solist olması sebebiyle ailesinden destek alabilmesi, mesleki hayatını kolaylaştırmıştır.

Radyo programlarında ve dönemin magazin dergilerinde giyim, kültür ve aile çerçevesinde sorulan soruların, genellikle kadın sanatçılara yöneltilmesi, devletin radyoyu ve radyo sanatçılarını siyasi bir araç olarak kullanmasıyla ilişkilendirilebilir. Neriman Altındağ ile yapılan röportajlarda giyimin çok önemli olduğunu, sanata ve kültüre çok değer verdiğini ve ev işleriyle uğraşmanın radyodaki işlerini hiç

¹⁰ Koroya kaşık ile eşlik etmiştir. Radyoda Türk halk müziği alanında ilk defa enstrüman çalan bir kadınla karşılaşmıştır

etkilemediğini bilhassa mutlu ettiğini söyleyerek kadının asli görevinin bunlar olduğunu aksettirmesi, devletin radyo sanatçılarını siyasi bir araç olarak kullandığını göstermesi bakımından önemlidir. Ev işi ve radyo haricinde boş vakitlerinde bağlama çaldığını, sonraları piyano öğrenmeye çalıştığını ve sinemaya gitmeyi de ihmal etmediğini belirten Neriman Altındağ (Deniz, 1950, s.24) dönemin yaratılmak istenen “kadın” profiline örnek davranışlar sergilemiştir. Hususi hayatında “ağır başlı” ve “iyi bir anne” olduğu, sesindeki “cilveli kadın hayalinin” ise aslıyla zıt olduğu (Süle, 1951 s. 12) söylenmektedir. Buradan da anlaşılacağı üzere, kadınların sahnede oynamasının toplum tarafından yadırgandığı ve türkülerdeki hareketliliği sadece yaptığı nağmelerle gösterebildikleri söylenebilir.

1962 yılında Kadınlar Korosunu kurması da Neriman Altındağ’ın, devletin izlediği kadın politikaları çerçevesinde hareket ettiğini göstermektedir. Radyo müdürünün ve halkın radyoda sürekli erkek sesinin duyulmasından şikâyet etmesi üzerine Altındağ tarafından ilk defa kurulan bu kadınlar korosuyla, “kadının toplumsal rolü gereği vokal alandan ihtiyacı” giderilmeye çalışılmıştır. Neriman Altındağ aynı zamanda bu kadın korosuna giyim- kuşama, konuşması, tavırları ve beden diliyle rol model olmuştur. Ayrıca Neriman Altındağ’ın icra üslûbu kırsaldaki kadının icra biçiminden farklı olup, modern ve hesaplanabilen, sınırları belirlenebilen kafa rezonansını ve tiz frekansları yoğun olarak kullandığı (Eroğlu, Karahasanoğlu, Çınar, 2017, s. 142) görülmektedir. Bu okuma üslûbu geçmişte ve günümüzde birçok kadın solist tarafından kullanılmıştır.

Türk halk müziğinin radyodaki ilk kadın temsilcilerinden bir diğeri de Muzaffer Akgün’dür. Sanatçı olmasında ailesinin rolü büyüktür. Müzisyen olan babası sayesinde küçük yaşlarda keman çalarak müzik eğitimine başlamıştır. 1941 yılında açılan Ankara Radyosu sınavını kazanarak sesini radyoda duyurmuştur. İlk olarak Türk sanat müziği icra eden Akgün, daha sonra Muzaffer Sarısözen’in yönlendirmesiyle ve eşinin desteğiyle Türk halk müziği korosuna geçmiştir. Türkiye’nin ilk altın plak ödülünü “Ay karanlık bulamadım yolumu” adlı türküyle almış ve “Türkülerin Anası” olarak anılmaya başlamıştır.

Muzaffer Akgün dönemin “ağırbaşlı” olarak nitelendirilen kadın solistlerindedir. Sahnedeki hâl ve hareketlerine dikkat ederek sahne hayatındaki diğer kadın solistleri

sık sık eleştirmiştir. Nitekim Radyo Alemi Dergisi'ne verdiği röportajda “boğuk sesli, kısır gırtlaklı, sanatkâr geçinen kadınların sahnedeki oynak halleri, süzgün bakışları ile para kazandıklarını” (Akın, 1955, s. 12) dile getirip kadınların sahnedeki duruşunu eleştirmiştir. Kendisinin sahneye çıktığı dönemlerde “mumya gibi duruyor”, “biraz hareket etsin”, “bu halde kim dinler onu” (Akın, 1956, s. 12) gibi ağır eleştirilere maruz kalsa da kendi duruşundan ödün vermemiştir. Müslüman bir kadının sahnede görünmesi ve oynaması toplum tarafından hoş karşılanmadığı bu dönemde Muzaffer Akgün'ün hâl ve hareketlerinin toplumun istediği kadın profiline uyması onu sevilen bir kadın sanatçı yapmıştır. Nitekim bu sahne duruşu aynı zamanda radyonun kuralları arasında olup günümüzde hâlâ etkisini göstermektedir. Kadının “aslı” görevleri arasında sıralanan aile kavramına önem vermesi ve evine olan bağlılığıyla dikkat çekmesi aynı zamanda kendisinin iyi bir ev hanımı sıfatıyla anılmasına vesile olmuştur. Çocuklarına ve eşine vakit ayırıp her röportajında da bunu dile getirmiştir. Akgün ile yapılan röportajlarının muhabirliğini genellikle eşi Haluk Akgün yapmış olduğundan, sorulan sorular ve cevaplar aile hayatının dışına taşmamıştır. Kızlarının istikbali hakkında yaptıkları röportajda ses sanatkârı olmasını istemediklerini (Tükel, 1950, s. 30) dile getirmeleri ise bu dönemde kadın sanatçı olmanın ne kadar zor olduğuna işaret etmektedir.

1955 yıllarında radyodan istifa ederek, kendisinin de deyimiyle “Türk halk müziğinin de Türk sanat müziği kadar ciddi bir müzik” olduğunu göstermek amacıyla İstanbul'a yerleşerek kendisini tamamen sahne hayatına adanmıştır ve sahne hayatında “Zeki Müren'le yarışacak düzeyde olan” tek kadın solist olarak bilinmektedir. Ayrıca Boş Beşik, Soyтары ve Gurbet Türküsü adlı filmlerde rol alarak türkülerin sinema alanında kullanılmasına öncülük etmiştir (Doruk, 2017).

Modern yaşamın gereği olan düzenleme, dekor, giyim ve konuşmanın önemine de sık sık değinen Akgün, sahnede kıyafet öncülüğünü başlatan isim olmuştur. Sahneye çıkacak olan sazların hepsini tek düze giydirip, türküyü bir tiyatro gibi mizansen içerisinde sahneye taşıyarak yeni bir ilke imza atmıştır. Buradan da anlaşılacağı üzere Akgün, devletin kadın politikaları gereği özenmesi gerektiği düşünülen “modern giyim” tarzını sahneye taşımıştır. Akgün'ün getirdiği bu yenilikten sonra tek tip giyinen orkestralar çoğalmaya başlamıştır (Atabilen, 2015).

1941 yılında Radyoya giren kadın sanatçılar arasında en az bilgiye rastlanılan kadın solist ise Sabahat Tarabuş (Karakulakoğlu)dur. Hastalığından dolayı Ankara'ya tedavi olmak için geldiğinde radyo sınavına girerek burada çalışmaya hak kazanmıştır (Alpyıldız, 2018, s. 131). Sanatçı, bir röportajında müziğe olan ilgisinin ve mütevazılıkla değerlendirdiği yeteneğinin ailesinden geldiğini belirtmiş; türkölere kaynaklık etmiş olan annesi Münire Hanım'dan da faydalandığını, solo neşriyatlarımda okuduğum birçok türkölere annemden öğrenmişimdir sözleriyle ayrıca belirtmiştir (Radyo Haftası, 1951'dan Akt. Çınar, 2019, s. 120).

Yurttan Sesler Korosunda görev alan diğerkadın sanatçılar ise Zehra Bilir ve Hacer Buluş'tur. Zehra Bilir'in ilk adı Eliza olup, aslında Ermeni kökenlidir. Osmanlı Döneminde doğmuş olan Eliza, iletişim araçlarının henüz yaygınlaşmaması sebebiyle, düğün ve eğlencelerde öğrendiği türkölere ezberleyerek eve gittiğinde ailesine okumaktadır. Babasının gayrimüslim olmasından dolayı Eliza'yı kısıtlamadığı, aksine desteklediği görülmekte olup, bu durum babasının ölümünden sonra annesinin bir Müslümanla evlenmesiyle sona ermiştir. Annesinin ikinci evliliği süresince sadece ev sınırları içerisinde söyleyebilirken üvey babasının vefatının ardından İstanbul'a yerleşip 1933 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu'na girmiştir. Dans ve bale eğitimi alması, dansını istediği zaman istediği alanda rahatça sergileyebiliyor olmasının altında Ermeni kökenli olması ve onu herhangi bir konuda kısıtlayacak bir erkeğin olmaması yatmaktadır. 1935 yılında evlenmesinin ardından Müslümanlığı kabul edip, İstanbul Tiyatrosu'na veda etmiştir. İstanbul müftüsü tarafından kendisine Zehra Bilir ismi verilmiştir. Eşinin işi sebebiyle ülkenin her yerini dolaşarak türkölere öğrenmeye başlamıştır. Tiyatro sahnelerinde rol almasından şikâyet eden eşi, Bilir'i türkölere okuma konusunda desteklemiştir. Kendisini dinleyenlerin de verdiği destekle 1937 yılında Dersim'de halk önünde ilk defa türkölere okumuştur. Müslümanlığı kabul etmiş olsa da Ermeni kökenli olmasından dolayı erkeklerin bulunduğu bir ortamda sesini duyurması toplum tarafından yadırganmamış, aksine desteklenmiştir. Halkın desteği ile Türk halk müziği alanında kendisini yetiştirip plâk dolduran ilk Müslüman kadın solist olmuştur. İlk plağını 1939 yılında "Güvercin Vurdum Kalkmaz" adlı türkölere yapımıştır fakat yeteri kadar ilgi görmediğinden, "Hop Hop Nanay" adlı türkölere ikinci plağını yapmıştır. Böylece sahne hayatının kapıları Zehra Bilir'e tamamen açılmıştır. Sahnede kendisini göstermeden önce Eminönü Halk Evi'nde türkölere söyleyen Bilir, sadece

sesiyle değil cümbüşüyle de sahneye çıkmıştır (Er, 2016). Yazılı kaynaklar incelendiğinde Zehra Bilir'den önce halk müziği alanında sahneden hem çalıp hem de söyleyen kadın icracıya rastlanmamıştır. Dolayısıyla Zehra Bilir'in Türk halk müziğinde hem enstrüman çalıp hem de okuyan ilk kadın solist olduğu söylenebilmektedir. Bunun yanı sıra derlediği türküleri yöresel ağıza uygun olarak seslendirmiş olması da onu diğer solistlerden farklı kılmaktadır. Daha önce yöresel ağızla okuyan kadın solistin bulunmamasının ilk sebebi inşa edilen Türk halk müziğinin birlik ve beraberliği yansıtması amacıyla yöresel tavır dikkate alınmayarak tek bir tavır üzerine kurulması, ikinci sebebi ise Türk halk müziğinin kurulması aşamasında icracı yetersizliğinden dolayı Türk sanat müziği kadrosundan sanatçı desteğinin alınmasıyla yöresel icradan uzaklaşmış olmasıdır. Dolayısıyla ilk defa yöresel ağıza uygun olarak okuyan bir kadın solistin varlığı ilgi çekmiştir. Bilir'in bu özelliğini fark eden İstanbul Radyosu Müdürü Kemal Altınkaya, 1943'te kendisini İstanbul Radyosu'na almıştır.

Pek çok derleme yapan Zehra Bilir, almış olduğu müzik eğitimi sayesinde, okuduğu tüm türküleri aynı zamanda kendisi notaya almıştır. Fakat notaya aldığı bu türküleri icra edebilecek halk müziği enstrümanı olmadığı için “ince saz” olarak nitelendirilen Türk sanat müziği sazlarıyla sahneye çıkmıştır. Sahneye neden bu sazlarla çıktığını soranlara ise “Türk halk müziği sazlarını icra eden sanatçıların nota bilgisinin yetersiz olduğunu” söylemektedir. Ayrıca Türk halk müziğinin sadece bağlama ile icra edilmesine de karşı çıkmıştır. Mesut Cemil'in Türk halk müziği şubesi oluşturulduktan sonra tüm türküleri bağlama ile okutmasını da doğru bulmamaktadır. Nitekim günümüzde icra edilen türkü notalarına bakıldığında, türkülerin sadece bağlama icrasına göre yazıldığı, kaval gibi üfleli çalgıların icra etmekte zorlandığı görülmektedir. Cumhuriyet dönemi müzik politikaları çerçevesinde yaratılmak istenen müziğin temelinde yatan yerellik, bağlama üzerine inşa edilmiştir (Ersoy, 2007, s. 90). Bağlama ulusal müziğin inşasında Türk halk müziğinin bir simgesi olarak kullanılmaktadır. Türk halk müziğinin temel sazı olarak kabul edilerek diğer sazlar ise renk saz olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla Zehra Bilir'in programlarında bağlama kullanmaması da olumsuz yönde eleştirilmiştir. Ayrıca radyonun katı kuralları arasında olan, kadınların sahnede oynamaması gerektiği fikrine de karşı çıkmıştır. Hareketli türkülerde eline mendil alarak oynadığı için Mesut Cemil'in radyoya

atanmasıyla halk müziği programı yapması için getirilen Sadi Yaver Ataman tarafından “ancak bir kabare yıldızı olabilir” (Alpyıldız, 2018, s. 269) diyerek radyodan uzaklaştırılmıştır. İstanbul Radyosunda yaşadığı bu talihsiz olaydan sonra gazinolarda sahne almaya başlamıştır. Kılık kıyafet kanunundan sonra gelen yeni giyim şekliinden sonra Zehra Bilir’in sahne kıyafeti olarak, dönemin sahne kıyafeti anlayışına zıt düşen ve eski giyim geleneklerine ait olan çarık ve şalvar kullanması toplum tarafından ilgi görmesini sağlamıştır. Kendisine has okuma üslûbuyla da gazinolarda Türk halk müziğini temsil eden ilk kadın solist olmuştur. Kısa süre içerisinde yurt genelinde ve yurt dışında yayılan ünü sayesinde “Türkü Ana” olarak anılmaya başlanmıştır (Er, 2016, s. 26).

Dönemin kadın solistleri ses icrasında Neriman Altındağ’ı örnek alırken, Zehra Bilir’in türküleri yöresine göre icra ettiği görülmektedir. Ayrıca devletin izlediği politikalara göre sahne kıyafetleri tek düze ve resmî iken, Zehra Bilir’in köyde giyilen çarık ve şalvarla sahneye çıkması, kadınların spora özendirildiği bu dönemde Zehra Bilir’in erkeklere özgü bir spor olarak kabul görmüş olan futbola yönelmesi, Türkiye’nin ilk kadın futbol takımını kurmak istemesi, kendisiyle yapılan bir röportajda “erkek olsaydınız ne olmak isterdiniz?” sorusuna “Pehlivan!” (Tükel, 1950, s. 30) olarak cevap vermesi, Türkiye’de inşa edilmeye çalışılan modern Türk kadını normlarına aykırı davrandığını ancak buna rağmen halk tarafından kabul gördüğünü göstermektedir. Zehra Bilir’in yapmak istedikleri ve röportajlara verdiği cevaplar doğrultusunda erkeklerin yapabileceği her şeyi aslında bir kadının da yapabileceğini ispatlamaya çalıştığı görülmektedir. Dolayısıyla buradan da anlaşılacağı üzere Bilir’in devletin kadın politikalarına ve toplumun kadınlara biçtiği cinsiyetçi kimliğine karşıt bir durum sergilediği söylenebilmektedir. Nitekim bu durum evlenmesiyle birlikte yön değiştirerek, fikirlerini gerçeğe dönüştüremeden sahne hayatına son vermiştir (Er, 2016, s. 78).

Zehra Bilir ile aynı dönemde sahne alan Hacer Buluş ise, Bilir’in aksine erkek egemenliğini kabul eden, kadının özel alan dışındaki işlevinin çok az olması gerektiğini öne süren ve erkeklerin kadını yönlendirmesi gerektiğini düşünmektedir. Öyle ki bir röportajda erkekte bulunması gereken vasıflar için “kadınları koruyabiliyor ve yönlendirebiliyor” (Döven, 1951, s. 8) olması gerektiğini söylemektedir. Buluş’un

düşünce yapısının ataerkil toplumun şekillendirdiği kadın profiliyle paralel olduğu görülmektedir. Nitekim kadınlara özgürlük alanı olarak bırakılan özel alan sınırları içerisinde eşinin istek ve arzularını elinden geldiğince karşıladığını verdiği röportajlarda açıkça dile getirmektedir. Evinin tüm işlerini kendisinin yaptığını ve yönetim, gelir-gider ve organizasyonlar gibi kamusal alanı ise eşine bırakarak eşit derecede iş bölümü yaptıklarını düşünmektedir.

Osmanlı Devleti'nin yıkılıp yerine bir ulus devlet inşa edilmesi ve bu süreçte uygulanan devlet politikaları, laiklik, kadın erkek eşitliği, seçme ve seçilme hakkı gibi kadınların zamanla sosyal hayatın içerisinde varlık göstermelerini destekleyen hak ve özgürlükler, ev işlerinde bir iş bölümü yapılmasını sağlamıştır. Bu durum radyodaki kadın solistlerin sayısının giderek artmasında da etkili olmuştur. 1947 yılında radyoda yapılan THM ve TSM ayırımından dolayı, Türk halk müziği şubesini oluşturan kadro yetersiz kalmıştır. Bunun üzerine 1953 de Nezahat Bayram ve Aliye Akkılıç, 1954-55 yılları arasında ise Saniye Can, Nevin Akol, Muazzez Türüng, 1956 yılında ise Yıldız Ayhan kadroya alınmıştır (Alpyıldız, 2018, s. 132).

Nezahat Bayram'ın müzikle ilgilenmesine ailesi vesile olmuştur. Annesi amatör olarak ud, babası kanun, halası da keman çalmaktadır. Ailesinin de yönlendirmesiyle müzik eğitimine Türk sanat müziği ile başlasa da ilerleyen zamanlarda kendi müzik zevkini oluşturabilecek yaşlara geldiğinde Türk halk müziği ile ilgilenmeyi tercih etmiştir. Babasının tayininin Afyon'a çıkmasıyla Afyon Halk Müziği Ekibiyle Türk halk müziği alanındaki ilk çalışmalarına başlamıştır. 1953 yılında Ankara Radyosunun sınavını kazanarak koroda sesinin gürlüğü ile dikkat çeken Nezahat Bayram'a, plakçısı tarafından "Hafız Burhan'ın Kadın Yorumu" yakıştırması yapılmıştır (Alpyıldız, 2018, s. 141). Nezahat Bayram'ın sesinin gür olmasından dolayı başarısının erkek icracı üzerinden tanımlanması dikkat çekmektedir. Bu durum sadece Bayram için değil, diğer kadın icracıların da aynı şekilde sesi gür ise "erkek gibi", sahnede kımıldamadan duruyor ise "erkeksi", sözünün eri ise "erkek gibi delikanlı" vs. yakıştırmaların yapıldığı görülmektedir. Buradan da anlaşılacağı üzere tüm iyi vasıfların erkeğe atfedildiği bu nedenle de kadınlar hoş karşılanan tutumlar sergilediklerinde erkekler üzerinden tanımlandıkları görülmektedir. Ancak Nezahat Bayram'a yapılan bu yakıştırmanın altında yatan diğer bir neden ise kendisinin Hafız

Burhan ve Celal Güzelses gibi ustaları dinleyerek türkülerle çalışması ve icra üslubunun bu üstatlara benzemesidir. Belirli türkülerle özdeşleşen kadın icracıların aksine Bayram, “Yola Gel Sevdiğim”, “Giderim Giderim de Yolum Yan Gelir”, “Erzurum Dağları Kar ile Boran”, “Sarılma Çapaya Pek Nazikçesin”, “Şeker Dağının Hiç Eksilmez Gıcısı” gibi uzun havalarla özdeşleşmiştir (Alpyıldız, 2018, s. 142).

Dokuz yıl görev yaptığı radyo günlerinden (1954-1963) sonra 1963 yılında sahne yaşamını tercih ederek İstanbul’a yerleşen, zamanla turnelere çıkmaya başlayan Nezahat Hanım’ın, İstanbul’da sahneye çıkması için yapılan ısrarlara karşı koyamadığını ve ayrılamm dediği “Yurttan Sesler”den nasıl ayrılmak durumunda kaldığını açıklamalarından ayrıca anlıyoruz (Çınar, 2019, s. 129):

Zeki Müren Bey ısrar etmiş, beni kadrosunda isteyince geldiler ve beni kandırdılar. Bir aylığına diye geldim sonra yine ikinci bir sezon isteyince hayır gideceğim Ankara’ya dedim, fakat yine kısmet burasıymış yine döndük yine geldik. O geliş ve kaldık İstanbul’da (Hey Gidi Günler, 1993’dan Akt. Çınar, 2019, s. 130).

Aliye Akkılıç da uzun hava okuyarak keşfedilen kadın solistlerdendir. Müzik eğitimine halkevlerinde başlayan Aliye Akkılıç, katıldığı Erzurum Kurtuluş Gecesi’nde okuduğu “Huma Kuşu Yükseklerden Seslenir” adlı uzun hava ile Muzaffer Sarısözen’in dikkatini çekmiştir (Alpyıldız, 2018, s. 143). Yazılı kaynaklar incelendiğinde Aliye Akkılıç haricinde diğer halk müziği kadın icracılarının kırık hava olarak adlandırılan türkülerle keşfedilmiş olduğu tespit edilmiştir. Bu durumda Aliye Akkılıç’ın için uzun hava ile keşfedilen ilk kadın icracı olduğu söylenebilir.

Türk halk müziğinin radyoda görev yapan kadın sanatçıların sadece solist olarak görev yapması ve enstrüman çalan sanatçıların ise erkek olması dikkat çekmektedir¹¹. Bu durum kadın solistlerin enstrüman çalmadığı anlamına gelmemektedir. Nitekim Muzaffer Akgün’ün evde saz çaldığı, dönemin magazin dergilerindeki resimlerden bilinmektedir. Akgün’ün profesyonel anlamda bağlama çalamadığı için mi yoksa kamusal alanda bağlama çalmasına müsaade edilmediği için mi radyoda bağlama

¹¹ Neriman Altındağ’ radyoda Türk halk müziği şubesi oluşturulmadan önce ”Hep Birlikte Çalıp Söyleyelim” adlı enstrümantal halk müziği programında kaşık çalması bir istisnadır.

çalmadığı bilinmemektedir. Ancak halk müziği alanında radyodaki kadın sanatçılar arasında olup profesyonel anlamda bağlama kullanan ilk kadın solist 1954 yılında radyoyu kazanan Saniye Can'dır. Hem sesini hem de sazını kullanarak büyük ilgi toplamıştır. Sesi ilk kuşak sanatçılarından Muzaffer Akgün'e benzetilmektedir ve birçok türküyü derleyerek Yurttan Sesler Halk Müziği Korosu'nun repertuarına kazandırmıştır. Kayıt cihazının olmaması sebebiyle kendi imkânlarıyla derleme yapabiliyor olması büyük bir başarıdır. Ablası Refia Berkalp'in de derlemeci olması ailesi tarafından desteklendiğini göstermektedir. Ablasının derlediği "Annem Entari Almış" adlı türküyle büyük bir ilgi toplayan Saniye Can, "Balıkesir Yolunda" ve "Karyolamın Demiri" adlı türkülerle de özdeşleşmiştir. (Alpyıldız, 2018, s. 145).

İlk kuşak ve onları takip eden ikinci kuşak Türk halk müziği sanatçılarında kişiye özel repertuarlar dikkat çekmektedir. Kendi derledikleri veya çıkış yaptıkları türküyü bir başka solist okumamaktadır. 1954 yılında radyo sınavını kazandığı için öğretmenliği bırakan Muazzez Türüng de "Mektebin Bacaları" adlı türkü ile çıkış yapmıştır. Radyonun verdiği ücreti çok az bulduğu için gazinolardan gelen teklifleri değerlendirmiştir. Fakat sahne konusunda oldukça çekingen davranarak Muzaffer Sarısözen'e danışmıştır. Sarısözen Türk halk müziğini yaymanın kendisinin görevi olduğunu ve sahneye çıkmanın hiçbir sorun yaratmayacağını dile getirmiştir¹².

1956 yılında radyoya giren kadın icracı ise Yıldız Ayhan'dır. Yıldız Ayhan Türk sanat müziği eğitimi alarak bu alanda hizmet vermiştir. Eşi Ahmet Gazi Ayhan ile gittikleri bir programı dinleyen Muzaffer Sarısözen, Yıldız Ayhan'ın Yurttan Sesler Korosu'na girmesini istemiştir. Daha sonradan kendi derlemelerini yaparak birçok türküyü repertuara kazandırmıştır (Alpyıldız, 2018, s. 148).

Radyonun Türk halk müziği alanında hizmet veren sanatçılarının birçoğunun Türk sanat müziği eğitimi almasından dolayı türkülerin yöresel icradan uzak bir icra tavrıyla okunması, halk tarafından oldukça eleştirilmiştir. Öyle ki hemen hemen her gün radyoya şikâyet mektupları gelmektedir. Her ne kadar Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları nedeniyle ulusal bir müzik yaratmak istenmesinden dolayı türkülerin tek

¹² Ayrıca kendisine "doğu türkülerini en iyi okuyan kadın solist sensin" diyerek fazla ücret almasını isteyerek yönlendirmiştir (Alpyıldız,2018, sy.147).

düze okunduğu söylene de bir süre sonra sanatçılar arasında da problem olmaya başlamıştır. Kaynak kişiler, türkülerin yakıcıları ve yöresinin türkülerine hâkim olan halk, bu durumun düzeltilmesi için radyo yöneticilerine baskı yapmıştır. Muzaffer Sarısözen ise çözüm olarak programlara mahalli sanatçıları davet etmeyi önermiştir. Giderek yöresel üsluba yönelim arttığı için, türkülerini yöresel üslupla okuyan sanatçıların sayısında da bir artış gözlemlenmiştir. Nitekim yöresel üslupla okuduğu için en çok ilgi gören ve programlarda sıkça yer verilen kadın icracı Cemile Cevher olmuştur. Zehra Bilir'den sonra ilk defa yöresel üslupla okuyan bir kadın icracının olması ve Karadeniz türkülerini bölgenin ağız özelliklerine uygun okuması bakımından oldukça ilgi görmüştür. Trabzon'da ailesiyle birlikte yaşadığı dönemlerde Karadeniz türkülerini plaklardan ezberleyerek kına geceleri, düğünler ve kadın meclislerinde okumuştur. İstanbul'a taşındıktan sonra sesinin güzelliğine vurgu yapılarak "Cihangir Bülbülü" lakabı ile anılmıştır. Sesinin methini duyan Sadettin Kaynak kendisini dinlemek istemişse de ailesi müzisyen olmasını istemediği için Kaynak'ın bu talebi geri çevrilmiştir. Evdeki radyodan Zehra Bilir'i dinlediğini gören eniştesi, "Zehra Bilir gibi bir solist olacaksan sadece radyoda okumana izin veririm" diyerek sadece radyoda icra etmesine izin vermiştir. Bunun üzerine Cemile Cevher, Sadettin Kaynak'ı görmek için İstanbul Radyosu'na gitmiştir. Sadettin Kaynak radyoda sesini dinledikten sonra ona plak doldurmak için gerekli firmalarla konuşarak sözleşme imzalatmıştır. Ancak plakların doldurulması için zaman zaman tarihler verilse de sürekli bir sorun çıktığı için ertelemek zorunda kalınmış ve 1950 yılında Kore Savaşı'nın başlaması üzerine iş tamamen geri plana atılmıştır. Bunun üzerine aynı yıl içerisinde radyoda Türk halk müziği programı yapan Karadeniz'den Sesler Topluluğu'na dâhil olmasıyla sesini ve türkülerini radyoda dinletme şansı bulmuştur. Cemile Cevher, koroda Karadenizli olan tek kadın solisttir. Yeniden yapılandırmaya dayalı kadrolaşmanın başladığı dönemde ise birçok sanatçının görevine son verilirken, Muzaffer Sarısözen'in isteği üzerine kadroya 1955 yılında bir tek Cemile Cevher alınmıştır (Şenel, 2012, s. 51-53-57). Bu durumun tek sebebi ise Cemile Cevherin bir kadın solist olarak tek mahalli sanatçı olmasıdır. Yazılı kaynaklar incelendiğinde Cemile Cevherden önce Zehra Bilir haricinde türkülerini yöresel ağıza uygun olarak okuyan kadın icracıya rastlanılmamıştır. Dolayısıyla yazılı kaynaklara göre Cevher radyoda Karadeniz türkülerini yöresel ağızla icra eden ilk kadın sanatçıdır. Yöresel üslupla türkü okuyan kadınlar dönemin Türk sanat müziği icracıları tarafından

olumsuz yönde eleştirilmiştir. Bu okuma tavrı İstanbul Türkçesinden uzak olması ve kadının zarifliğine yakıştırılmadığı için “kaba” olarak nitelendirilmiştir. Fakat Cemile Cevher, halkın isteğini karşıladığı için radyo sanatçısı alımlarının durdurulduğu dönemde Muzaffer Sarısözen tarafından kadroya alınan tek kişi olmuştur. Böylece yöresel ağızla türkü okuyan ilk kadrolu kadın solist olarak müzik hayatına radyo mikrofonlarından devam etmiştir (Şenel, 2012, s. 96).

Yurttan Sesler haricinde radyoda oluşturulan Türk halk müziği topluluklarında birçok kadın sanatçının olduğu görülmektedir. Bunlardan en çok bilinenleri ise Coşkun Kardeşler, Mualla Aracı, Şen Kardeşler, Masume Ufuk, Cevriye Ceyhun’dur.

Türk halk müziğinde ilk defa iki kardeş olarak sahnelere çıkan ve sahnede kendilerine yer bulduklarını dile getiren Coşkun kardeşler, bir kadının sahnede rahat olamayacağını (Bilgin, 1953, s. 27) söyleyerek, kendilerinin de solistlik bakımından rahat olmadıklarını ima etmişlerdir. Giyim ve davranış konusunda sık sık eleştirilmiştir. Fakat bu durum onlarda herhangi bir rahatsızlık yaratmamıştır. Aksine vücutlarının güzel olduğu gerekçesiyle giyimlerinde bir problem görmediklerini dile getirmeleri, dönemin muhafazakârları tarafından tepki almalarına neden olmuştur. Nitekim Mine Coşkun’u eleştiren magazin dergisinin muhabiri, önce Türk halk müziği ile sahneye çıkıp sonradan sinemada boy göstermesi ve en sonunda dansözlüğe adım atmasını “çapkın ve fattan” (Işık, 1953, s. 3) olarak adlandırmıştır. Dolayısıyla buradan da anlaşılacağı üzere kadının bedenini göstermesi toplum tarafından kabul edilmeyerek dışlanmıştır. Toplumun Coşkun Kardeşleri bu derece dışlamaları, içkili yerlerde sahne almama kararı almalarına neden olmuştur. Nitekim toplum içerisindeki imajlarını düzeltmek için tekrar verdikleri röportajda “artık sarhoşların karşısında şarkı söylemenin zoruna gittiklerini” ve sadece radyoda, plaklarda ve hususi konserlerde (Gürcan, 1951, s. 18) seslerini duyurmak istediklerini söylemişlerdir. Dolayısıyla radyo, toplum tarafından kadın sanatçıları görünür kılan en iyi icra mekânı olmuştur.

Mualla Aracı’nın Ankara Radyosu’nun açtığı sınavı kazandıktan sonra, gazino gibi sahneye çıktığı diğer icra mekânlarını bırakıp sadece radyoya yönelmesi üzerine “manevi kazancının çok yüksek” olduğunu (Bilgin, 1954, s. 9-10) dile getirmesi, radyonun kadın sanatçılar için en uygun icra mekânı olarak görüldüğünü destekler

niteliktedir. Radyoya girdikten sonra kendisine birçok turne teklifi gelmiştir. Ancak eşinin buna izin vermeyeceğini ve “bir kadının yerinin daima eşinin yanı olması gerektiği” düşüncesiyle teklifleri geri çevirmiştir. Yazılı kaynaklardan edinilen bilgilere göre eşi müzisyen olan kadınların icra anlamında desteklediği görülmektedir. Fakat Mualla Aracı, eşinin müzisyen olmasına rağmen muhafazakâr bir tutum sergileyerek cinsiyet ayrımı yaptığı görülmektedir. Mualla Aracı’ya gelen turne ve sahne tekliflerine izin vermeyerek, asıl sorumlulukları olarak gördüğü ev işleriyle uğraşması gerektiğini söylemektedir. Eşi olan Bayram Aracı, kendisine gelen turne tekliflerini ise Mualla Aracı’ya hiç sormadan kabul etmiştir. Bu durum röportaj sırasında Mualla Aracı’nın keyfini kaçırmış olsa da eşinin “ne yaparsın ekmek parası” diyerek cevap vermesi sonucunda anlayışla karşılayarak “erkeğin eve ekmek getirmesi gerek” diyerek kabullendiği görülmektedir (Bilgin, 1954, s.9). Dolayısıyla buradan da anlaşılacağı üzere Mualla Aracı’nın, eşinin kendisine belirlediği özgürlük alanından şikâyetçi olmayarak bu durumu benimsediği söylenebilir.

Radyodaki kadın icracıların 1940’lı yıllardan sonra başlayan Muhafazakâr Modernizmin gerekli gördüğü çerçevede hareket ettikleri görülmektedir. Bu kadın icracılardan birisi de Şen Kardeşler (Ferihan ve İlhan) dir. Muhafazakâr modernistlere göre kadın her ne işle uğraşırsa uğraşsın “asıl yapması gereken eşi ve çocuğunun bakımını” üstlenmesidir. Şen kardeşler, radyoya ilk başladıkları yıllarda muhafazakâr bir tutum sergilemişlerdir. Nitekim sahilde mayolu fotoğrafların çekmek isteyen muhabirlere karşı çıkarak “fazla açılmak tehlikelidir” (Radyo Alemi, 1954, s. 8) cevabını vermeleri ve evlendikten sonra sahnelere veda etmeleri (Gökmen, 1956, s. 11) muhafazakâr bir yapıda olduklarını destekler niteliktedir. Açık kıyafetle poz vermek istememelerinin diğer bir nedeni ise dönemin muhafazakâr dinleyicileri tarafından tepki almak istememeleridir. Bu dönemde dinleyiciler icracıların her hareketiyle ilgilenmektedir. Özellikle kadın icracıların ses ve saz icralarından çok toplum içerisinde gösterdikleri hal ve tavırlarıyla eleştirdikleri görülmektedir.

Dönemin muhafazakâr sanatçılarından bir diğeri de Masume Ufuk’tur. Sadi Yaver Ataman’ın radyoda düzenlediği Türk halk müziği yayınlarında özellikle de uzun hava türlerinden olan “maya” ile sesini duyuran Masume Ufuk’un en büyük ideali anne olmak ve mutlu bir aile ortamı (Tükel, 1956, s. 9) sağlamaktır. Sanatı haricinde

ailesiyle vakit geçirip, bir kadın olarak asli görevinin evde çocuk bakmak olduğunu dile getirmesi, Cumhuriyet Döneminin muhafazakâr kesiminin istediği kadın profiline birebir uyması, kendisini toplum tarafından sevilen ve saygı duyulan kadın icracılar arasında sayılmasına vesile olmuştur. Masume Ufuk'un muhafazakâr bir tutum sergilemesinden dolayı radyodaki erkek icracılar tarafından fikirlerinin önemsendiği görülmektedir (Tükel, 1953, s. 1956).

Genel olarak değerlendirildiğinde, Müslüman Türk kadınının sahnedeki duruşu, konuşması, giyimi ve sahne hayatı dışında aile hayatının, Cumhuriyet Dönemi ideolojilerine göre yaratıldığı görülmektedir. Kadının toplumdaki yerinin belirlendiği gibi, sahnedeki yerinin de belirlendiği anlaşılmaktadır. Neriman Altındağ'ın sahnedeki duruşu için “ağır başlı” denilmesi ve aynı zamanda “iyi bir anne” olarak aile hayatına vurgu yapılması, Muzaffer Akgün için “Türkülerin Anası” denilmesi, Zehra Bilir'in de “Türkü Ana” olarak anılması, sahnedeki kadın profilinin halk tarafından inşa edildiğini göstermektedir. Ayrıca Bilir'in türkülerini söyleyenlerden hareket emesi üzerine “ancak bir kabare yıldızı olabilir” denilerek radyodan kovulması da radyodaki kadın sanatçı profilini belirlemektedir. Kadın icracılar bu durumdan sonra sahnede kımıldamadan türkü söylemektedir. Nitekim radyodaki bu icracı profiliyle gazinoda sahneye çıkan Muzaffer Akgün'ün “mumya gibi duruyor”, “bu halde kim dinler onu” gibi tenkitlerle karşılaşması da gazinodaki kadın sanatçı profilini belirlemektedir. Akgün'e gelen bu tepkiden dolayı, kendisinin diğer kadın icracılar için “boğuk sesli ve kısır gırtlaklı, sanatkâr geçinen kadınların sahnedeki oynak halleri ve süzgül bakışlarıyla para kazandıklarını” dile getirmesi ise sahnedeki kadın profilinin inşasında kadın icracıların da rol aldığını göstermektedir.

6.2. Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Türk Halk Müziğinde Derlemeci Ve Kaynak Kişi Sorunu

Türkiye'deki folklor çalışmaları Tanzimat Dönemi'nde başlamış olup halk destanları, halk türkülerini, halk oyunları, bilmeceler, atasözleri ve deyimler başta olmak üzere halk kültürüne ilişkin pek çok kültürel unsur bu çalışmalarla kayıt altına alınmıştır. Ancak Herder'in ortaya atmış olduğu “halk” ve “millet” kavramlarıyla birlikte XIX. Yüzyılda başlayan milliyetçilik akımı, dönemin Türk folklor uzmanlarını tamamen Türk kültürü

üzerine yönlendirmiştir. Herder'e göre millet, doğal sınırlar içerisinde yaşayan, ortak dil ve ruha sahip olan ve kültürel bir paydada buluşan insanlar topluluğunu ifade etmektedir. Herder'in bu düşüncesinden yola çıkan Ziya Paşa 1868 yılında Londra'da yayımladığı “şiiir ve inşa” adlı makalesinde” türkülerin Türk kültürü açısından bir dönüm noktası olacağını dile getirmiştir (Çevik, 2013, s. 112-122). Ziya Paşa'nın bu düşüncelerinden etkilenen Türk Derneği yöneticileri “Türklerin söylediği eski türkülerin” derlenmesi gerektiği yönünde karar alırken Musa Süreyya Bey de 1915 yılında Şehbal mecmuasında yayınladığı makalesinde halk türkülerinin toplanması gerektiği fikrini dile getirmiş, bu gelişmelerin akabinde ilk türkü derleme çalışmaları başlamıştır.

Türkiye'de halk türkülerini derlemek amacıyla yapılan ilk çalışmalar Asaf kardeşlere aittir. Viyana'da almış oldukları müzik eğitimini tamamladıktan sonra Türkiye'ye dönen Asaf kardeşler, Milli Eğitim Bakanlığı tarafından 1925 yılında görevlendirilerek, derleme yapmaları için İzmir çevresine gönderilmiştir. Derlenen türküler 1926 yılında Yurdumuzun Nağmeleri adıyla bir kitap halinde yayımlanmıştır. Ancak türkülerin dikte yöntemiyle notaya alınması ve ellerinde herhangi bir kayıt olmaması, bu derleme girişimini başarısız kılmıştır. Bu durum üzerine Darülelhan tarafından oluşturulan bir komisyon, 1926 yılında fonografla yapılacak olan ilk derleme gezisine çıkmıştır¹³.

Yerel müzik kültürlerinin çeşitli öğeleri (özellikle kırsal alanda yapılan derleme çalışmalarında elde edilen ses malzemeleri) üzerinde, kültürel, siyasal ve ekonomik bağlamda incelenebilmektedir. Belirli aralıklarla yapılan derlemelerde gün yüzüne çıkarılan türkülerin söz unsuru incelendiğinde bu durum açıkça görülmektedir. Toplumun yaşayış biçimi, inanışları, doğum ve ölümleri gibi olaylar dolaylı yoldan çeşitli ezgilerle birleştirilerek sembolleştirilmektedir. Ancak kadınların, günlük ve mevsimlik işleri yaparken yaktıkları türkülerin, erkeklerden derlendiği görülmektedir. Her ne kadar Asaf Kardeşler'in yapmış olduğu derlemede altı tane kadın oyun havası

¹³ Türkiye'de yabancılar tarafından da fonografla derlemeler yapıldığı bilinmekte olup, 1898 yılında H. Pernot tarafından Sakız Adasındaki Rumların halk şarkılarının derlendiğini, Felix Van Luschan tarafından da 1901 yılında Antep dolaylarında asıllı Avadis isimli bir gençten 20 tane halk türküsü derlenerek fonografa kaydedildiğini bilinmektedir. (Çevik, 2013, s. 133-134).

derlemiş¹⁴ olsa da halkbilimciler yaptıkları ilk derlemelerde kadınlardan türkü derleyemediklerini açıkça dile getirmektedir. Derlemecinin hane halkı dışında yabancı bir erkek olması, kadınların icra ortamlarında erkeklere yer verilmemesi ve dini açıdan kadın sesini bir yabancının duymasının hoş karşılanmaması, kadınlardan türkü derlenememesinin nedenlerinden birkaçıdır¹⁵. Ayrıca kadınların kendi aralarında söylediği ve içerisinde müstehcen kelimelerin de olabileceği türküleri, köye gelen yabancı bir erkekle paylaşmasının toplum tarafından münasip görülmeceği gerekçesiyle, bu türkülerin aileden bir erkek tarafından derlenmesi tercih edilmektedir (Goldstain, 1983, s. 42).

Kadınlardan türkü derlenememesinin bir diğer nedeni ise halkbilimcilerin kadınların kendi aralarında yaptıkları ritüelleri, kadın-kadına türkü söylemelerini “dedikodu”ya indirgeyerek dikkate almamalarıdır. Dolayısıyla derleme esnasında sadece erkeklerin ilgi alanına giren anlatım türleri ön plana çıkartılıp, kadınlara atfedilen mâni, ninni ve ağıt gibi türler görmezden gelinerek yok sayılmıştır (Çobanoğlu, 2016, s. 385). Nitekim cumhuriyetle birlikte izlenen kültür ve kadın politikaları gereği, “asıl kültür taşıyıcıları kadınlar” olarak görülmeye başlanmıştır. Askere veya savaşa giden erkeğin, kendi kültürünü başka kültürlerle harmanlamış olacağı düşüncesi, derlemecileri özel alanla sınırlı kalan kadına yönlendirmiştir (Öztürk, 2017). Böylece kadın ağızlı birçok türkü gün yüzüne çıkartılmıştır. Derlenen bu kadın ağızlı türküler incelendiğinde birçoğunun mâni türünde olup, “kadın oyun havası”¹⁶ olarak adlandırıldığı görülmektedir. Ancak yapılan ilk derlemelerde kadın ağızlı türkülerin erkeklerden alınmış olması, kaynak kişinin doğruluğu ve derlemenin güvenilirliği bakımından sorun teşkil etmektedir.

¹⁴ Asaf Kardeşler’in bu derlemesi kadınlardan derlenen ilk türkülerini içermesi bakımından önem taşımaktadır. Ancak bu türkülerin kimden derlendiği bilinmemekte olup birçoğunda söz unsuru bulunmamaktadır. Notaları ekler bölümünde yer almaktadır.

¹⁵ İslâm’dan önce kadının şarkı ve ya türkü okuyabiliyor olması İslâm’la birlikte devam ettirilince, Araplara ait olan pek çok kültürel düşünce “hüküm” halini almıştır. Kadın her şeyiyle tahrik unsuru olarak görüldüğü için sesinin ezgilerle birleşimi ve bu nağmeleri bir erkeğin dinlemesi de “haram” hükmünü almıştır. Sanatçı olsun olmasın, kadınlar eğlenirken ve seslerini sergilerken giyiminde ölçüyü koruyup, tavırlarında farklı hisler uyandıracak davranışlarda bulunmamalı, İslam’a aykırı bir ortam oluşmasına izin vermemelidir (Tuğrul, 2005, s. 1-50).

¹⁶ Gündüzlü’nün çeşmesi, Çay İçinin Milleri, Eğil Kavağım Eğil, Karyolamın Demiri, Ağarsar’ın Balını (Oy Asiye Asiye) adlı türküler kadınlar tarafından yakılan mâni dörtlüklerinden oluşturulan türkülere örnek verilebilir

Derlemelerde sorun teşkil eden diğer bir husus ise derlemecilerin derledikleri türküleri batı notasyonu ile notaya almalarıdır. Bu durum türküyü yakan ya da söyleyen kişinin ölçülebilir bir ezgi kümesi oluşturma kaygısı içerisinde olmayışına rağmen derlemecilerin derledikleri türküleri metrik bir düzlem içerisinde ifade etmeye çalışması ya da ölçüye uymayan melodileri ve sözleri değiştirmesi, büyük usûllerle yakılmış olan türküleri küçük usûl kalıplarına uygun hale getirmesi ve ezgilerin on iki ton sistemi içerisinde ifade edilmeye çalışılması nedeniyle Türk müziğinde kullanılan komalı seslerin yok olması gibi sonuçlar doğurabilmektedir. Usûl kalıplarının değiştirilmesiyle, bu kalıba uymayan sözlerin de değiştirilmesi, benzeri şekilde derlemecinin, yörede kullanılan kültürel terimlere hâkim olmaması, türkülerin söz unsurunda değişiklikler meydana gelmesi gibi hatalara yol açmıştır. Örneğin bir derlemeci Sivas türküsünde geçen “yürümüş güzeller helke kolunda” cümlesinde geçen helkenin ne olduğunu bilmemesi üzerine, “helke de neymiş, olsa olsa erkek olur” diyerek, “yürümüş güzeller erkek kolunda” olarak değiştirmiştir (Öztürk, 2017). Yapılan derlemelerde sözlerin, usullerin bu şekilde değişime maruz kalması derleme çalışmalarının güvenilirliğinin kaybolmasına neden olmuştur. Bütün derlemelerin baştan yapılması hem maliyet hem de zaman açısından büyük bir kayıp olacağından Muzaffer Sarısözen, nota sorununu çözmek için çeyrek sesleri numaralandırmıştır. Böylece türküler Sarısözen tarafından belirlenen perdeler üzerinden notaya alınmaya başlanmıştır (Balkılıç, 2009, s. 171). Ayrıca söz unsurundaki değişiklikler düzeltilmediği gibi, TRT repertuar kurulu tarafından “müstehcen” olduğu gerekçesiyle değiştirilmeye devam etmiştir. Al Fadime’ın türküsündeki “su başına gel Fadime’ın” sözünün “namazını kıl Fadime’ın” olarak değiştirilmesi bu durumu örneklendirmektedir. Gerekçe olarak ise “bir kadının su başına gitmesinin uygun olmaması” gösterilmiştir (Öztürk, 2017). Dolayısıyla bu dönemde derlemeci kimliğinin eril olması, türkülerde kadının fail olduğu durumlarda olayın seyrinin değiştirilmesine neden olmuştur. Bir başka görüşe göre türkülerin sözlerinin değiştirilmesine neden olan kadınlardır. Nitekim Sivas’ta derleme yapan Aşkun, “Ankara radyosunda Sivas Folklorunu yaşatmak için eski türküleri düzgün ve yanlışsız okuyan bir tane kadın bulunmadığını ve bu yüzden de mevcut saz ve sözlerinin değiştirildiğini” (Balkılıç, 2009, s. 171) dile getirmektedir.

Ayrıca TRT repertuarında bulunan türküler incelendiğinde birçok türkünün erkekler tarafından derlendiği görülmektedir. Ancak derlemecilerden kaynak kişilerle samimi olması, araştırma yapılacak sahada uzun süre kalabilmesi, fazla gösterişli hareketlerde bulunmaması, türküde müstehcen bir kelimenin geçmesi üzerine utanan kaynak kişiye müstehcen bir olay anlatabilmesi (Goldstein, 1983, s.34) beklenmektedir. Bu beklentilerin ise o dönemde kadınlar tarafından yapılamayacak oluşu, derlemecinin sadece erkek olabileceği fikrini akla getirmektedir. Bu durum kadın derlemecinin olmadığı anlamına gelmemektedir. Nitekim yapılan ilk derlemeler erkeklere ait olsa da radyonun Türk halk müziği şubesinin açılmasından sonra Neriman Altındağ ile birlikte kadınlar da türkü derlemeye başlamıştır. Neriman Altındağ'dan sonra Sabahat Tarabuş, Nezahat Bayram, Aliye Akkılıç, Saniye Can, Nevin Akol, Muazzez Türüng, Yıldız Ayhan, Zehra Bilir, Azize Tözem ve Cemile Cevher'in de türkü derlediği görülmektedir. Ancak kadın icracıların yaptığı bu derlemeler, erkek derlemeciler gibi sahada değil de kendi çevresinde hali hazırda bulunan kaynak kişilerden elde ettikleri verilerdir.

Kadın derlemecilerin derlediği türküler incelendiğinde türkülerin genellikle mâni türünde olduğu anlaşılmaktadır. Her ne kadar mâni türü kadınlara atfedilmiş olsa da erkek ağızlı türküler arasında da mâni türünde yakılan örneklere rastlanmaktadır. Ancak bu erkek ağızlı türküler söz unsuru bakımından incelendiğinde, konularının genellikle bir kadın olduğu gözlemlenmiştir. Söz konusu türkülerde kadın teması iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. İlki, içinde kadın temasının bulunduğu erkek ağızlı türküler, ikincisi ise kadın ağzından yakılmış olup kadın gözüyle çevrenin anlatıldığı türkülerdir (İstanbullu, 2014, s. 10).

Kadın icracıların derlediği ve kaynak kişi olarak bulunduğu türkülerin tablosu aşağıdaki gibidir. Bu türküler, türü ve konusu bakımından incelenerek türkünün cinsiyeti belirlenmiştir.

Çizelge 6.1. Neriman Altındağ'ın derlediği ve kaynak kişi olarak bulunduğu türkülerin listesi

NERİMAN ALTINDAĞ	TÜRKÜNÜN TÜRÜ	
Ağaçlıktan Arar Gelir	Semai	Erkek ağızlı (konusu kadın)
Al Almayı Daldan Al	Mani	Kadın Ağızlı

Antalya'nın Mor Üzümlü (1953)	Semai	Kadın Ağızlı
Aşağıdan Geliyor Üç Atlı	Koşma	Kadın Ağızlı
Avcıyım Ben Şu Dağları Aşmadım	Koşma	Erkek Ağızlı
Çay İçinde Dövme Taş	Mani	Erkek Ağızlı (Konusu Kadın)
Dalda Fındık Kalmasın	Mani	Erkek Ağızlı (Konusu Kadın)
Değirmen Başında Vurdular Beni	Koşma	Erkek Ağızlı (Konusu Erkek)
Demedi Yar Demedi	Mani	Erkek Ağızlı (Konusu Kadın)
Dost Bağında Açılıp Gül	Semai	Erkek Ağızlı (Konusu Kadın)
Memmi	Mani	Kadın Ağızlı
Sallana Sallana Gelir Geçersin	Koşma	Erkek Ağızlı (Konusu Kadın)
Üç Kuşuduk Uçar İdik Havada (1954)	Koşma	Erkek Ağızlı (Konusu Kadın)
Ülkerler Teraziler	Mani	Kadın Ağızlı

Çizelge 6.2. Sebahat Tarabuş'un derlediği ve kaynak kişi olarak bulunduğu türkülerin listesi

SABAHAT TARABUŞ	TÜRKÜNÜN TÜRÜ	
Ben Giderim Batum'a	Mani	Erkek Ağızlı (Konusu Kadın)

Çizelge 6.3. Nezahat Bayram'ın derlediği ve kaynak kişi olarak bulunduğu türkülerin listesi

NEZAHAT BAYRAM	TÜRKÜNÜN TÜRÜ	
Dam Başına Asa Goymuş Galbırı	Koşma	Kadın Ağızlı
Kaçındasın Ümmü Gelin Kaçında	Koşma	Erkek Ağızlı (Konusu Kadın)

Çizelge 6.4. Aliye Akkılıç'ın derlediği ve kaynak kişi olarak bulunduğu türkülerin listesi

ALİYE AKKILIÇ	TÜRKÜNÜN TÜRÜ	
Dut Ağacı Boyunca	Mani	Kadın Ağızlı
Kaşların Keman Senin	Mani	Kadın Ağızlı

Çizelge 6.5. Sebahat Tarabuş'un derlediği ve kaynak kişi olarak bulunduğu türkülerin listesi

SANIYE CAN	TÜRKÜNÜN TÜRÜ	
Annem Entari Almış	Mani	Kadın Ağızlı
Balıkesir Yolunda	Mani	Kadın Ağızlı
Ben Giderken Ekinleri Göğü	Koşma	Kadın Ağızlı

Gökte Uçan Teyyare	Mani	Kadın Ağızlı
Karanfilin Moruna	Mani	Kadın Ağızlı
Karyolamın Demiri	Mani	Kadın Ağızlı

Çizelge 6.6. Nevin Akol'un derlediği ve kaynak kişi olarak bulunduğu türkülerin listesi

NEVİN AKOL	TÜRKÜNÜN TÜRÜ	
Denizde Urganım Var	Mani	Erkek Ağızlı (Konusu Kadın)
Yastığı Kuş Tüyünden	Mani	Erkek Ağızlı (Konusu Kadın)
Zeytin Yaprağı Yeşil	Mani	Kadın Ağızlı

Çizelge 6.7. Muazzez Türüng'ün derlediği ve kaynak kişi olarak bulunduğu türkülerin listesi

MUAZZEZ TÜRÜNG	TÜRKÜNÜN TÜRÜ	
Anacan Bağrımı Can Eylemişem	Koşma	Erkek Ağızlı (Konusu Kadın)
Atım Atım Kır Atım	Koşma	Erkek Ağızlı (Konusu Kadın)
Bağdan Bir Gül Almışam	Mani	Erkek Ağızlı (Konusu Kadın)
Değirmenin Bendine	Mani	Erkek Ağızlı (Konusu Kadın)
Kaleden Kaleye Ben Gördüm Oni	Koşma	Erkek Ağızlı (Konusu Kadın)
Mahleden Geçen Oğlan	Mani	Kadın Ağızlı
Mektebin Bacaları	Mani	Erkek Ağızlı (Konusu Kadın)
Mendilimin Dört Ucu	Mani	Kadın Ağızlı
Sabahın Yemişi	Koşma	Erkek Ağızlı (Konusu Kadın)
Şu Karşı Yaylada Göç Kater Kater	Koşma	Erkek Ağızlı (Konusu Kadın)
Yüce Dağ Başında Ceylan Balalar	Koşma	Erkek Ağızlı (Konusu Kadın)

Çizelge 6.8. Yıldız Ayhan'ın derlediği ve kaynak kişi olarak bulunduğu türkülerin listesi

YILDIZ AYHAN	TÜRKÜNÜN TÜRÜ	
Akşam Aşıp Gidiyor	Mani	Kadın Ağızlı
Boztorgay	Semai	Kadın Ağızlı
Düz Mahalle İçinde	Mani	Erkek Ağızlı (Konusu Kadın)
Fırın Üstünde Fırın	Mani	Kadın Ağızlı

Kınalı Parmak Cez Tırnak	Mani	Kadın Ağızlı
Siyt Osman Saray Saldırgan	Koşma	Kadın Ağızlı

Çizelge 6.9. Zehra Bilir'in derlediği ve kaynak kişi olarak bulunduğu türkülerin listesi

ZEHRA BİLİR	TÜRKÜNÜN TÜRÜ	
Başındaki Tellere	Mani	Kadın Ağızlı
Kalenin Bayır Düzü	Mani	Kadın Ağızlı

Çizelge 6.10. Azize Tözem'in derlediği ve kaynak kişi olarak bulunduğu türkülerin listesi

AZİZE TÖZEM	TÜRKÜNÜN TÜRÜ	
Dama Bulgur Sererler	Mani	Erkek Ağızlı (Konusu Kadın)
Kırlangıçlar Yüksek Yapar Yuvayı	Koşma	Kadın Ağızlı
Neren Ağurur Neren Ağurur	Semai	Erkek Ağızlı (Konusu Kadın)
O Sarı Çemberuni	Mani	Erkek Ağızlı (Konusu Kadın)
Üç Güzel Oturmuş İskambil Oynar (1961)	Koşma	Erkek Ağızlı (Konusu Kadın)

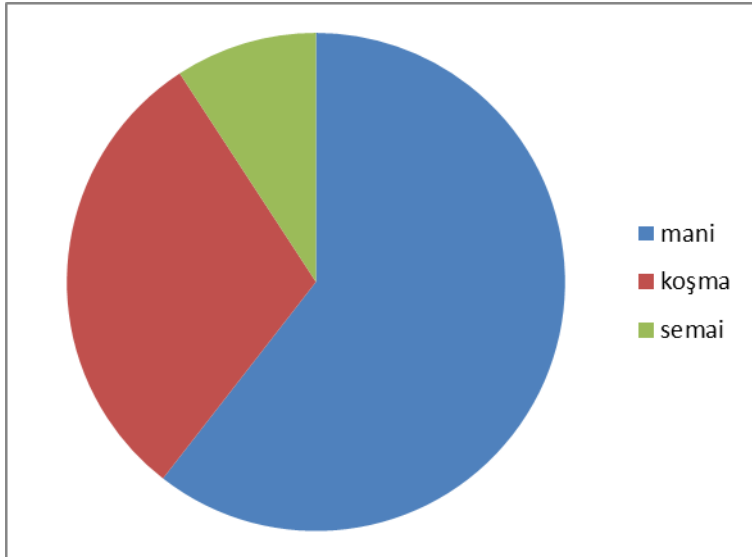
Çizelge 6.11. Cemile Cevher'in derlediği ve kaynak kişi olarak bulunduğu türkülerin listesi

CEMİLE CEVHER	TÜRKÜNÜN TÜRÜ	
Akayı Daşlı Dere	Mani	Erkek Ağızlı (Konusu Kadın)
Ala Çorapları Ayağına Dar İdi	Koşma	Erkek Ağızlı (Konusu Kadın)
Asçer Etiler Beni	Mani	Erkek Ağızlı (Konusu Kadın)
Bu Gece Rüya Gördüm	Mani	Erkek Ağızlı (Konusu Kadın)
Çıktuk Düzlerden Dağa	Mani	Kadın Ağızlı
Çini Bilezik Kolunda	Koşma	Erkek Ağızlı (Konusu Kadın)
DirvanaVurdum Uçti	Mani	Kadın Ağızlı
Divane Aşık Gibi	Mani	Kadın – Erkek Ağızlı
Ezel Bahar Olmayınca	Semai	Erkek Ağızlı (Taşlama)
Garardı Garadeniz	Mani	Erkek Ağızlı (Konusu Kadın)
Gemiye Çektuk Yelken	Mani	Erkek Ağızlı (Konusu Kadın)
Gene Geldi Yaz Başı	Mani	Kadın Ağızlı
Gökte Yılduz Ay Misun	Mani	Erkek Ağızlı (Konusu Kadın)

İncelenen türkülerde 29 tane kadın ağızlı türkü, 35 tane erkek ağızlı türkü ve 1 tane kadın - erkek ağızlı türkü olmak üzere, kadın icracıların toplamda 65 adet türkü derlediği tespit edilmiştir. Ayrıca bu türkülerin 6 tanesi Semai, 19 tanesi Koşma ve 40 tanesinin Mani türünde olduğu görülmektedir. Erkek ağızlı türküler içerisinde, kadınlara özgü olan mani türünde derlenmiş 18 adet türkü bulunmaktadır. Bu türkülerin türüne ve cinsiyet kimliğine göre dağılımı aşağıdaki tabloda görselleştirilmiştir.



Şekil 6.1. Kadın icracıların derlediği türkülerde kadın ve erkek ağızlı türkülerin dağılımı



Şekil 6.2. Türkülerin türlerine göre dağılımı

Kadınların derlemiş olduğu türkülerin birçoğunun erkek ağızlı olduğu görölmektedir. Ancak bu türkülerin bir kadına yakıldığı tespit edilmiştir. Türküler tür bakımından incelendiğinde ise kadınlara özgü olan mani türünün çoğunlukta olduğu görölmektedir. Bu durum sadece kadınların derledikleri türküler için geçerli değildir. Nitekim TRT repertuarı incelendiğinde, türkülerin birçoğunun erkek ağızlı olup, mani türünde yakıldığı anlaşılmaktadır.

Genel olarak değerlendirildiğinde derlemeci kimliğinin eril olduğu, kadınlara ait olan türlerin yapılan ilk derlemelerde göz ardı edildiği, radyonun kadınlar için iyi bir icra mekânı olarak görülmesi haricinde derlemeci kimliğinin oluşmasında da etkili olduğu, derleme yapan kadınların erkekler gibi sahada değil de ellerinde var olan kaynak kişileri değerlendirdiği ve alan araştırmasında yer alan derlemeci kimliğinin erkekler üzerinden tanımlandığı tespit edilmiştir.

6.3. Türk Halk Müziğinin İcra Mekânları: Gazino ve Radyo

Mekân ve insan yüzyıllardır birbirinden ayrı düşünölmemektedir. Mekân toplumla doğrudan ilişkili olup, insanların kültürel yapısı etrafında şekillenmektedir. Mekân kavramını toplumla ilişkilendiren ilk kişi Lefebvre'dir. 1974 yılında yaptığı Production of Space adlı çalışmasında mekânı insanlarla ilişkilendirerek, mekânın kapitalizm koşullarında üretildiğini söylemektedir (Turan, 2011, s. 7). Devletin ve halkın şekillendirdiği mekân, aynı zamanda politik bir mekanizma olarak karşımıza çıkmaktadır. Geçmiş ve gelecek arasında bir köprü görevi görmesi de mekânın kültür ve zamanla ilişkili olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla toplumun inançları, kültürleri ve inanışları değiştikçe, mekânın dinamiği de değişmektedir. Sanayileşmenin başlamasıyla birlikte giderek yaygınlaşan kentleşmeyle değişen toplum yapısı mekân algısını da değiştirmektedir. Kentleşmeyle birlikte yaratılan yeni mekânlar eğlence amaçlı olup serbest zaman değerlendirmesi olarak görölmektedir. Bu durum mekân-müzik bağlamında şekillenmektedir. Mekânın müzikle ilişkisi, o mekânın "eğlence mekânı" olarak anılmasına neden olmuştur. Eğlence mekânlarının artması ise XIX. Yüzyıldan başlayıp, Cumhuriyet'in ilk yarısına kadar devam etmiştir (Turan, 2011, s. 25).

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e kadar müzik doğrudan eğlence amaçlı kullanılmaktadır. Fakat bu durum Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle birlikte yön değiştirerek müzik, politik ve ideolojik bir araç görevinde endüstriyel olarak üretilmeye başlanmıştır. Müziğin siyasi ideolojiler taşıması mekânlara da yansımıştır. Cumhuriyetle birlikte değişen toplumun yapısı kültür ve müzik bağlamında harmanlanıp mekân kavramıyla birlikte yeniden şekillenerek siyasi ideolojiler çerçevesinde kullanılmaya devam etmiştir. Ancak bu durum mekân sınırları içerisinde mahremiyet yaratmıştır. Kadın ve erkeğin ilk defa aynı mekânda eğlence sektöründe bir araya gelmeleri her ne kadar cumhuriyetin bir kazanımı olarak görülse de kadınların bu mekânlarda bulunmalarının farklı amaçlar taşıdığı anlaşılmaktadır. Osmanlı'dan cumhuriyete eğlence sektöründe varlık gösteren kadınların, Cumhuriyetle birlikte eğlence sektöründeki varlığının meşru hale gelmesi ve kadınların mekânları eğlenmekten ziyade eğlendirme amaçlı kullanmaları dönemin muhafazakâr toplumu tarafından hoş karşılanmamaktadır. Nitekim kamusal alan olarak görülen mekânlarda varlık gösteren kadınlar genellikle gayrimüslimdir. Müslüman Türk kadının ise bu mekânlarda görülmeye başlanması muhafazakâr toplum yapısı nedeniyle uzun bir zaman almıştır. Cumhuriyetin ilanından sonra her ne kadar kamusal alanda kadının da yer almaya başladığı görülse de mahremiyet gerekçesiyle kadınlar matinesi gibi sadece kadınlara özel eğlence programları üretilmiştir. He ne kadar Müslüman Türk kadınları içkisiz aile gazinolarına yönlendirilse de içkili gazinolarda da kadınların varlık gösterdiği bilinmektedir. Özellikle kanto gibi batıdan ithal edilen türlerin kadınlar tarafından icra ediliyor oluşu, gazino gibi eğlence mekânlarında kadının görünürlüğünde bir artış olduğunun göstergesidir.

Devletin yürüttüğü siyasi politikalar çerçevesinde kültürel bağlamda şekillenen Türk müziğinin ideolojik sebeplerden dolayı Batı müziği ile harmanlanması durumu mekânlara da yansımıştır. Ortaya çıkan bu sentez gazino sahnelerinde açıkça görülmektedir. Osmanlı döneminde ortaya çıkıp cumhuriyetle birlikte sayıca artış gösteren gazino artık sadece eğlence mekânı değil aynı zamanda alaturka ve alafranga müziğinin harmanlandığı devletin de takibinde olan bir mekân haline gelmiştir. Ayrıca kamusal alan olarak görülen bu eğlence mekânında, modernizmin bir gereği olarak kadına daha fazla yer vermesiyle birlikte gazinolar farklı kültür ve müzik zevkine sahip insanları da bir araya getirmeye başlamıştır.

Gazinin çok kültürlü yapısı batılılaşmanın etkisi dâhilinde olup, kadını özel alandan kamusal alana taşıyan bir araç görevi görmektedir. Ancak kadınlar her ne kadar batılılaşma ve modernizmin etkisinde olan toplumsal cinsiyet politikalarının da el verdiği ölçüde gazinolarla gerek müzik yapmak gerekse eğlenmek amacıyla gitse de toplum tarafından olumsuz yönde eleştirildikleri de bilinmektedir. Özellikle içkili gazinolarda kadınların sahne almaya başlamasıyla birlikte Türk Müziğinin gazinolarda sıkça okunur hale gelmesi, bu müziği dinleyenler tarafından hiç hoş karşılanmamıştır. 1930-1940 yılları arasında Türk sanat müziği icra edenlerin gazinoda sahne alması, Türk sanat müziğini içki masalarından ayrı düşünülemez hale gelmesine yol açmış, hem bu müziği icra edenler hem de gelenekçi dinleyiciler tarafından “meyhane müziği” olarak adlandırılmasına sebep olmuştur. Türk halk müziğine de Türk sanat müziği gibi “meyhane müziği” yakıştırmasının yapılmaması için radyo yönetimi özellikle kadın icracıların gazinolarda sahne almasını yasaklayarak önlem almış, böylelikle kadınların sahnelerde olmasına yönelik cinsiyetçi tavırlar sergileyen kişilerin pejoratif üslupları nedeniyle halk müziğinin “hafif bir müzik” olarak görülmesini engellemeye çalışmışlardır.

Türk sanat müziğinin meyhane müziği olarak adlandırıldığı Cumhuriyetin ilk dönemlerinde Safiye Ayla ve Müzeyyen Senar gibi kadın sanatçıların gazinoda sahne aldıkları görülmektedir. Bu dönemde memnun olmasalar da gazinoda sahneye çıkan bu isimler, toplumun “hafif meşrep” olarak adlandırdığı kadınların gazinoda içki servisi yaptığı yönünde fikir beyan etmektedir. Bu durum ailelerin artık gazinolara gitmemesine ve toplumun bu sahnelerde yer alan kadın icracılara “fena gözle” bakmalarına neden olmuştur. Öyle ki Müzeyyen Senar “sanatçılığın en temiz kısmının plak doldurmak” olduğunu dile getirerek kadın sanatçıları sahneye çıkmamaları yönünde telkin etmiştir.

Halk nezdinde gazinin bu denli olumsuz bir intibasının olması kadın sanatçıların müziğin bir endüstri ürünü olarak kullanıldığı radyoya yönelmesine neden olmuştur. Radyo sanatçılarının memur statüsünde olması ve radyonun özel sektöre oranla daha güvenilir bir kurum oluşu nedeniyle kadın icracılar tarafından tercih edildiği görülmektedir. Ancak evdeki ekonomik gücün bir tek erkek tarafından yönetildiği bu dönemde muhafazakâr erkekler “kadın sesini duymak istemediklerini” dile getirerek

kadın icracılar üzerinde tahakküm kurmuşlardır. Bu durumda kadın sanatçıların halkın gözündeki imajlarını düzeltebilmek için verdikleri röportajlarda aile ve çocukları üzerinde durarak sanatçı kimliğini ikinci plana attıkları görülmektedir. Memur statüsünde olmalarından dolayı belirli çalışma saatlerinin olduğunu, böylelikle ev işlerine ve çocuklarına vakit ayırabildiklerini dile getirmelerinin nedeni de budur. Bu durumun halk tarafından zamanla kabul edilmesi neticesinde radyo Müslüman Türk kadını için en iyi icra mekânı olarak görülmeye başlanmıştır.

Muhafazakâr modernleşmenin başladığı 1940'lı yıllarda açılan aile gazinoları, radyodaki Türk halk müziği kadın sanatçıları için yeni bir icra mekânı olmuştur. Gazinonun, radyo ve televizyon arasında köprü görevi görmesi ve gazino sahiplerinin yüksek miktarda maaş vermeleri kadın sanatçılara cazip gelmiştir. Ayrıca aile gazinolarında içki servisinin olmaması ve kadınlar matinesi gibi kadın günlerinin sıklıkla yapılmasından dolayı, radyo yöneticileri kadın icracıların sadece aile gazinolarında sahne almalarına izin vermiştir. Fakat dönemin muhafazakâr dinleyicileri, her ne kadar aile gazinolarında olsa da kadının sahneye çıkmasını hoş karşılamamıştır. Bu yüzden gazinolarda sahne alan sanatçılar bu defa da muhafazakâr modernleşmenin neden olduğu toplumsal cinsiyet politikalarından etkilenerek “hafif meşrep” olarak adlandırılmıştır. Bu ithamlar yüzünden gazinoda sahne almaktan tedirgin olan sanatçılardan birisi de türkülerin radyodaki ilk kadın temsilcisi olarak bilinen Neriman Altındağ'dır. Yüksek maaşlı gazino tekliflerini reddederek radyonun kendisi için en doğru icra mekânı olduğunu söylemiştir. Ayrıca radyo haricinde kalan vakitte ise “kadın işi” olarak bilinen ev idaresi ve çocuğunun bakımıyla da ilgilenebileceğini söylemektedir. Verdiği başka bir röportajda ise “sahneye çıkmak yerine çocuğu ile vakit geçirmek bir kadını daha çok mutlu eder” diyerek çocuk bakımının kadının görevi olduğunu vurgulamıştır. Aynı dönemde sahne alan Muzaffer Akgün de benzer şekilde aile odaklı düşünerek evdeki işlerle ilgilenmenin kadının “asli” görevleri arasında olduğunu ve gazinolarda “temiz sanat muhitini” bulamayacağını belirtmesine (Tükel, 1954, s. 13) rağmen gazinolardan gelen teklifleri kabul etmiştir. Bu demeçlerden de anlaşılacağı üzere kadın sanatçıların sahnede rahatça yer alabilmelerinin halk nezdinde evine ve ailesine bağlı bir kadın imajı çizmek kaydıyla mümkün olduğunu göstermektedir. Bazı kadın sanatçıların “aman böyle yaz da kredim artsın” gibi ifadeler kullanmış olmaları da bu görüşü desteklemektedir.

Yurttan Seslerde kısa bir dönem görev aldıktan sonra sahne hayatına atılan bir diğer isim ise Zehra Bilir olmuştur. Dönemin diğer kadın sanatçılarının aksine aile gazinosu yerine içki servisi olan bir gazinoda sahne almayı tercih etmiştir. Giydiği geleneksel kıyafetler ve türküleri okurken kullandığı yöresel şive, kedisini dönemin diğer kadın sanatçılarından ayıran özelliklerdendir. Ancak diğer sanatçıların sahnede “put gibi” dikilmesinin aksine elindeki mendille sürekli hareket halinde olması, giyiminin dönemin modern giyim tarzına uygun olmaması ve türküleri okurken kullandığı yöresel şivenin ise “kaba” olarak nitelendirilmesi, radyodaki kadın ve erkek sanatçılar tarafından tepki almasına neden olmuştur. Nitekim pek çok sanatçı sahnede hakarete maruz kalırken Zehra Bilir’e böyle bir yakıştırmaların yapılmadığı görülmektedir. Bilir’le aynı dönemde sahneye çıkan sanatçılardan birisi de Hacer Buluş’tur. Gazinolarda sahne aldığı için pek çok eleştiri aldığı görülmektedir. Müslüman Türk Kadınının radyo haricinde sahneye çıkmasını hoş karşılamayan insanlar tarafından defalarca sözlü ve fiziki tacize uğramıştır. Nitekim gazinoya gitmek için bindiği trende, gazinoya gittiğini anlayan erkekler, hakaret ederek “kendisinin trenden inmesini aksi halde trenden atacaklarını” (Radyo Haftası, 1950, s. 23) söylemişlerdir. Ayrıca kendisiyle yapılan bir röportajda, “halkın kendisine taşkınlık yaptığını” ve sırf bu yüzden sahneyi defalarca terk etmek zorunda kaldığını (Eren, 1951, s. 24,25) dile getirmiştir. Gazinolarda iki yıl çalıştıktan sonra evlenerek sahne hayatını noktalamıştır.

Gazinoda veya radyoda yer alan kadın sanatçıların evliliği bir kaçış olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Safiye Ayla’nın maddi gerekçelerle öğretmenliği bırakıp sahneyi tercih etmek zorunda kaldıktan sonra bu işin ne kadar zor olduğunu sürekli dile getirerek evlenip sahne hayatını bırakması, Müzeyyen Senar’ın kadın sanatçılara sahneye çıkmama konusunda telkinler verdikten sonra ve Hacer Buluş’un sahneye çıktığı için sözlü ve fiziki saldırıya uğramasından sonra evlenerek sahneyi bırakması ve radyoda çalışan pek çok kadın sanatçının da evlendikten sonra sadece radyoda sahneye çıkarak manevi kazançları üzerine vurgu yapmaları bu görüşü destekler niteliktedir. Özellikle gazinoda sahne alan kadın sanatçıların evlendikten sonra sadece radyoya yöneldiği görülmektedir. Bu durumu radyonun halk nezdinde itibarlı bir kurum olmasına bağlamak mümkündür. Nitekim Masume Ufuk’un gazino patronlarının teklif ettiği yüksek maaşı reddederek, radyonun kendisini manevi açıdan

tatmin ettiğini ve “ruhen gazino sahneleri ile uyuşmadığını” (Bilgin, 1954, s. 20) dile getirmesi de bu duruma örnek gösterilebilir. Dönemin kadın sanatçılarıyla röportaj yapan erkek muhabirler ise, kadın sanatçıların evlendikten sonra sahne hayatını bırakmasını desteklemiştir. Örneğin Hacer Buluş’un evlendikten sonra sahne hayatını bırakmasını destekleyen muhabirin “Anadolu’nun toprak kokusu rakı kokusundan iyidir” (Akın, 1953, s. 15) sözleri, aynı sebeplerle Mefharet Yıldırım’ın sahneyi bırakması üzerine başka bir muhabirin “isabetli iş yapmış” (Kurdakul, 1953, s. 17) diyerek muhabirlerin evlenen kadınları sahneyi bıraktıkları için destekledikleri görülmektedir. Dönemin gazete ve radyolarının devlet politikalarının yayıldığı mekanizmalar oluşu, muhabirlerin sözlerinin de etkili olmasına sebebiyet vermiştir. Öyle ki muhabirlerin söylemlerinin dönemin kadın hakları savunucularının da muhafazakâr bir tavır sergilemelerine sebebiyet verdiği söylenebilir.

Her ne kadar kadın sanatçılar evlendikten sonra gazinoda sahneye çıkmayı bıraksa da bu durum gazinolarda sahneye çıkan kadın ve erkek sayısında bir azalmaya sebep olmamıştır. Öyle ki evliliği sahne hayatından kaçış olarak gören sanatçıların aksine sahnede başarılı olmak için evlilik hayatını bırakan kadın sanatçılarda mevcuttur. Hatta gazinolarda sahne alan kadın ve erkek sanatçıların sayısının artmasıyla birlikte, aralarında bir çekişmede başlamıştır. Fakat bu çekişmenin kadın ve erkek sanatçıların cinsiyetçilik yaptığı için ortaya çıktığı görülmektedir. Nitekim Mefharet Yıldırım, gazinoda sahneye çıktığı dönemlerde erkek sanatçıların sahneye çıkma konusunda kendisine “en son çık, hatta gerekiyorsa sahneye hiç çıkma,” diyerek cinsiyetçilik yaptıklarını söylemiştir. Kadın icracılara karşı cinsiyetçi tavırlar sergileyen erkeklerin, tahakküm kurdukları kadınların kendi istekleri doğrultusunda hareket etmeleri nedeniyle de eleştirdikleri görülmektedir. Mefharet Yıldırım’ın üzerindeki baskı sonucunda erkek sanatçıların istediklerini yaptığı için “pasif sanatçı” ve “her şeye evet diyen kadın” (Radyo Haftası, 1951, s. 32) yakıştırmasıyla yaftalanması bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Sahnedeki kadın sanatçılara karşı erkekler tarafından takınılan cinsiyetçi tavırların bunlarla da sınırlı kalmadığı görülmektedir. Gazinoda enstrüman icra eden erkek sanatçıların, bir kadın sanatçının ardında çalmayı reddettiği örneklere de rastlanılmaktadır. Dönemin radyo sanatçılarından Saime Sinan, sahneye

çıkıldığında sazencilerin çalmayı bırakmaları üzerine sahne hayatını terk etmek zorunda kalmıştır¹⁷.

Genel anlamda değerlendirecek olursak cumhuriyetin ilanından sonra özellikle Türk halk müziği kadın icracılarının radyoda sahne almaya başlamalarıyla eş zamanlı olarak gazinoda da sahneye çıkmaya başladıkları görülmektedir. Kadın sanatçıların kazancının iyi olmasından dolayı gazinoyu tercih ettikleri anlaşılmaktadır. Kadınlar, her ne kadar yüksek gelirli bir iş olsa da gazinoda cinsiyetçiliğe maruz kalmaları, sadece dileyciler tarafından değil aynı zamanda sahnede arkalarında çalan icracılar tarafından da çeşitli şekillerde hor görülmeleri, repertuarları, kıyafetleri ve sahnedeki duruşları nedeniyle sürekli eleştirilerek üzerlerinde tahakküm kurulmaya çalışılması nedeniyle gazinoda sahne almanın aslında bir kadın icracı için ne kadar zor olduğunu çeşitli söylemlerle belirtmişlerdir. Hacer Buluş'a yapılan saldırının altında hafif meşrep olduğu düşüncesinin yer alabileceği gibi, Muzaffer Akgün'ün sahnede hiç kımıldamadan durması da aslında hafif meşrep tabirinden kendisini uzak tutmak amacıyla olduğu düşünülebilir. Kadın icracıların böyle bir tutum sergilemelerinde sadece halkın değil, aynı zamanda radyo yöneticilerinin de etkisi olduğu anlaşılmaktadır. Radyo yöneticileri de kadın icracıların gazinoda sahne almasını hoş karşılamamaktadır. Ancak 1940'lı yıllardan sonra aile gazinolarının açılmasıyla birlikte radyo yöneticilerinin, aile gazinolarında çıkmaları için kadın sanatçılara "türkülerimizi yaymak sizlerin görevidir" diyerek teşvik ettikleri görülmektedir. Çünkü gazinoda sahne alma yasağı sadece kadın icracılar için geçerli olmuştur. Erkek sanatçılar ise istediği zaman istediği mekânda sahne alabilme özgürlüğüne sahiptir. Ayrıca kadın icracılar evli ise gazinoda sahne alabilmek için "evin erkeğinden" izin almak zorundadır. Aksi halde eşi izin vermeden sahneye çıkan kadın icracılar toplum tarafından dışlanarak, sözlü tacizlere uğramıştır. Bekâr olan kadın icracıların ise evlendikten sonra gazino sahnelerini bırakarak tekrar radyoda görev yapmaya başladıkları görülmektedir.

¹⁷ Saime Sinan'ın sahneyi bırakmak zorunda kalmasının sebebi, enstrümanla kendisine eşlik eden erkek icracıların "onu okuma bunu oku" diyerek yönlendirdikten sonra sahnede çalmayı tamamen bırakmalarıdır (Bilgin, 1954, s.7).



7. SONUÇ

Osmanlı Döneminde başlayan sanayileşme, modernleşme ve batılılaşmayla birlikte eğitim ve özgürlük bakımından erkeklerin gerisinde kalan kadınlar, milli mücadelede vermiş oldukları destek sayesinde toplumda görünür hale gelmeye başlamışlardır. Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte dönemin aydınları tarafından savunulan eğitim, seçme ve seçilme hakkı gibi özgürlüklerin kadınlara tanınmasıyla kadınlar ön plana çıkmıştır. Nitekim dikiş-nakış, yemek, ev idaresi ve çocuk bakımı gibi kadının özel alanda yapmakla yükümlü olduğu işler kamusal alana taşınarak, belli bir ücret karşılığında yapılmaya başlanmıştır.

Modernizm ve sekülerizmin etkisiyle Cumhuriyet'in kadınlara sağlamış olduğu hak ve özgürlüklerin, dönemin muhafazakâr erkekleri tarafından tepki ile karşılanması, kadınların bu hakları kullanmalarının zaman almasına sebebiyet vermiştir. Bu nedenle kadın, sosyal yaşamda aktif hale getirilmiştir. Devlet tarafından ses yarışmaları düzenlenmiş, böylece birçok Türk kadını sahne de yer edinebilmiştir. Ancak ataerkil bir toplumda, kadının sesinin duyulması hoş karşılanmadığı için sahneye çıkan kadınların kimileri erkek kılığına girmek suretiyle, kimileri de lakap takarak asıl kimliklerini saklamıştır. Kimilerinin de toplum tarafından kabul görebilmek için kendi isimlerinin yanı sıra eşlerinin isimlerini kullanmak suretiyle sahneye çıktıkları görülmektedir. Bu durumun asıl nedeni ise toplumun görüşüne göre Türk müziğinin eril bir kimlik taşımasıdır. Nitekim Münir Nurettin Selçuk'un, vermiş olduğu bir röportajda, kadın sesinin Türk müziğine zarar verdiğini, eserlerin sadece erkek sesler için bestelendiğini, kadın seslerin dikkate alınmadığını, kadın sesler için eserler bestelenmeye başladıktan sonra şarkı gibi basit formların ortaya çıktığını dile getirmesi ve kadın icracıların radyodaki koroya dahil olmasıyla birlikte eserlerin tonlarında değişiklikler yapılması bu kanıyı güçlendirmektedir.

Cumhuriyet Dönemi, kadın politikalarının yanı sıra müzik politikalarının da Türk halk müziğinin inşa edildiği bir dönemdir. Türk halk müziği üzerine başlatılan çalışmalar her ne kadar Osmanlı Dönemine dayansa da Cumhuriyet Döneminde resmîyet kazanmıştır. Yapılan derleme çalışmaları bu görüşü destekler niteliktedir. Halk müziğinin ilk derlemeleri Asaf kardeşler tarafından yapılmıştır. Bu derlemeler

içerisinde altı adet kadın oyun havasının derlendiği görülmüştür. Ancak yöresi ve kaynak kişileri bilinmemektedir. Bu dönemde kadınlardan türkü derlenmediği, derlense bile asıl kimliğinin saklı tutulduğu görülmektedir. Derlemeciler de kadınlardan türkü derleyemediklerini açıkça dile getirmiştir. Toplumsal cinsiyet normları gereğince kadının sesinin hane dışında bir erkek tarafından duyulmasının hoş karşılanmaması, kadınların müzik icrasında erkeklere yer verilmemesi ve sözlerde müstehcen bir kelimenin olabilme ihtimali kadınlardan türkü derlenememesine neden olmuştur. Bu nedenle kadın ağızlı türkülerin hane içerisinde bir erkek tarafından derlendiği anlaşılmaktadır. Derlemecilerin kadın-kadına yapılan toplantıları “dedikodu” olarak adlandırarak bu toplantılarda icra edilen müzikleri görmezden gelmesi de kadınlardan türkü derlenememesinin nedenleri arasındadır. Bu durum kadınlara atfedilen mani, ağıt ve ninni türlerinin de derlenmemesine neden olmuştur. Kadınlardan türkü derlenemediği gibi, kadın derlemeciye de rastlanılmamaktadır. Bunun nedeni, derlemeciden kaynak kişiyle samimi olması, sahada uzun süre kalabilmesi, dikkat çekecek hareketlerde bulunmaması ve söz içerisinde geçebilecek müstehcen bir kelimeden dolayı kaynak kişinin utanması ihtimalini göz önünde bulundurarak müstehcen fıkra ya da olay anlatabilmesinin beklenmesidir. Nitekim bu gibi beklentilerin kadınlar tarafından yeterince sağlanamayacak olması kadınların derleme yapmasına engel teşkil etmiştir. Buradan da anlaşılacağı üzere, derlemeci kimliğinin de eril olduğu anlaşılmaktadır. Ancak radyonun yayın hayatına girmesiyle birlikte kadın derlemecilerin de ortaya çıktığı görülmektedir. Yazılı kaynaklara göre ilk kadın derlemeci Neriman Altındağ’dır. Neriman Altındağ’dan sonra Sabahat Tarabuş, Nezahat Bayram, Aliye Akkılıç, Saniye Can, Nevin Akol, Muazzez Türüng, Yıldız Ayhan, Zehra Bilir, Azize Tözem ve Cemile Cevher’in de derleme yaptığı tespit edilmiştir. Ancak kadın icracılar, erkek derlemeciler gibi sahada değil de yakınlarında bulunan kaynak kişilerden türkü derlemiştir. Derledikleri türküler incelendiğinde kadınlara atfedilen mani türünde yakılmış olan kadın ağızlı birçok türkünün erkeklerden derlendiği ve erkek ağızlı türkülerin ise bir kadına yakıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca her ne kadar mani türü kadınlara has bir tür olarak tasnif edilse de TRT repertuarında mani türünde ancak erkek ağızlı türkülerin olduğu gözlemlenmiştir.

Kadınların müzik icrasının kına geceleri, kadın toplantıları ve özel alan olarak adlandırılan ev içerisinde sınırlandırılması da kadınlardan türkü derlenememesine

neden olmuştur. Ancak radyonun yayın hayatına girmesiyle bu durumu kamusal alana taşıdıkları görülmektedir. Mesut Cemil'in kurmuş olduğu Türk Müziği korosunda birçok kadının hanende olarak yer aldığı bilinmektedir. Bu dönemde yapılan halk müziği programlarında kadınlar da yer almaktadır. Ancak bu kadın icracıların sanat müziği icracı olması, türkülerin yöresel tavırdan uzak okunmasına neden olmuştur. Bu durum Yurttan Sesler Korosunun THM ve TSM olarak iki şubeye ayrılmasına neden olmuştur. THM şubesinin kurulmasıyla birlikte Neriman Altındağ, Muzaffer Akgün, Sabahat Tarabuş, Azize Tözem, Zehra Bilir, Hacer Buluş, Nezahat Bayram, Aliye Akkılıç, Saniye Can, Nevin Akol, Muazzez Türüng, Yıldız Ayhan ve Cemile Cevher'in kadroya alınmasıyla birlikte halk müziğini seslendiren kadın icracıların sayısında artış gözlemlenmiştir. Yurttan Sesler Korosu dışında oluşturulan korolarda Coşkun Kardeşler, Mualla Aracı, Şen Kardeşler, Masume Ufuk ve Cevriye Ceyhun gibi kadın icracıların da bulunduğu tespit edilmiştir.

Kamusal alanda görülmeye başlayan kadının sahnedeki durumu, toplumsal cinsiyet normlarına göre şekillenmekte olup, halk müziğinin icra edildiği radyo ve gazino gibi mekânlara göre farklılık göstermektedir. Radyoda kadının sadece el ve kollarını hareket ettirmesine izin verilirken gazinoda daha hareketli olması beklenmektedir. Nitekim Zehra Bilir'in radyoda türkülerini okurken oynadığı için Sadi Yaver Ataman tarafından “ancak bir kabare yıldızı olabilir” şeklinde bir eleştiriye, Muzaffer Akgün'ün ise gazinoda sahneye çıktığı sırada “mumya gibi duruyor”, “biraz hareket etsin”, “bu halde kim dilenler onu” gibi söylemlere maruz kalması, bu görüşü destekler niteliktedir. Gazino sahnelerinde oynama ihtiyacını hissedenlerin gazino patronları olması, halkın ise Türk kadınının içkili bir mekânda çıkmasını hoş karşılamaması durumu, aile gazinolarının açılmasına neden olmuştur. Radyodaki kadın icracıların sadece aile gazinolarında çıkmalarına izin verilse de Zehra Bilir gibi içki servisinin yapıldığı gazino sahnelerinde çıkan istisnalar da bulunmaktadır. Toplumun değer yargıları gereği radyoda ve gazinoda sahneye çıkan kadın icracıların sahne hayatlarını geri plana atarak aile hayatlarını ön plana çıkardıkları görülmektedir. Nitekim toplumun beklentisinin de bu yönde olduğu Zehra Bilir'i “Türkü Ana”, Muzaffer Akgün'ü “Türkülerin Anası” gibi kadınların “analık” vasfına vurgu yapan ifadelerle anmasından anlaşılmaktadır. Yapılan bu eleştiriler ve yakıştırmalar neticesinde

sahnedeki Türk kadını rollerinin toplumsal normlara göre şekillenerek inşa edildiği anlaşılmaktadır.

Türk kadının sahnedeki durumunda dikkat çeken diğer bir husus ise kadınların enstrüman çaldığı, dönemin magazin dergilerde yer almasına rağmen radyoda sadece hanende olarak bulunmalarıdır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında radyoda sesine sazıyla eşlik edebilen ve orkestrada sazıyla yer alan kadın icracıya rastlanmamıştır. Radyodaki icraları haricinde turnelerde ve halk konserlerinde Zehra Bilir'in cümbüş çaldığı, Saniye Can'ın ise bağlama çaldığı bilinmektedir. Enstrümanların da toplumsal cinsiyet normlarına göre sınıflandırıldığı görülmektedir. Kadınların evde hali hazırda bulunan vurmali çalgıları kullanması, piyanonun kadının parmaklarını “zarif” gösteren bir enstrüman olarak görülmesi, ney gibi üflemeli çalgıların kadınların kullanmasının hoş karşılanmaması kadınların enstrüman çalma yönünden geri planda kalmasının nedenleri arasındadır. Dolayısıyla, buradan da anlaşılacağı üzere cumhuriyetin ilk yıllarında müziğin lokomotifini olan orkestranın da cinsiyeti erildir. Ayrıca sahne hayatında başarılı olan kadınların “sözünün eri”, “pehlivan”, “erkek gibi” eril söylemler üzerinden tanımlanması da icracı kimliğinin de eril olduğunu göstermektedir.

KAYNAKLAR

- Akın, E. (1953). “Anadolu’nun Aşığı Hacer Buluş”, *Radyo’nun Sesi*, (33), 15.
- Akın, E. (1955).”Muzaffer Akgün”, *Radyo Alemi Dergisi*, (122), 12.
- Akın, E. (1956). “Sevim Çağlayanla Ragıp Tanju Evleniyor”, *Radyo Alemi*, (156), 5.
- Akın, E. (1956). “Perihan Tedü”, *Radyo Alemi*, (180), 9-10.
- Akın, E. (1956).” Muzaffer Akgün”, *Radyo Alemi*, (196), 12.
- Alpyıldız, E. (2018).*Yurttan Sesler: Ankara Radyosu’ndan Türkiye’ye Açılan Pencere*. Ankara. Gazi Kitabevi.
- Altınay, F. R. (2000). *Cumhuriyet Dönemi’nde Türk Halk Müziği Alanında Yapılan Bilimsel Araştırmalar*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Arat, Y. (1998). Türkiye’de Modernleşme Projesi ve Kadınlar. *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Atabilen, E. (2015). Türkülerin Anası Muzaffer Akgün Yaşamını Yitirdi. Hürriyet/Kelebek. <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/turkulerin-anasi-muzaffer-akgun-yasamini-yitirdi-29710733> adresinden 16 Ekim 2019 tarihinde alınmıştır.
- Ayhan, E. (2018). *İslam, Alevilik ve Müzik*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Balkılıç, Ö. (2009).*Cumhuriyet Halk ve Müzik*. Ankara: Tan Kitabevi Yayınları.
- Bardakçı, M. (2017). *Safiye Ayla*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Baykan, A. Ötüş, B. (2009). *Nezihe Muhittin ve Türk Kadını*. İstanbul: İletişim. Bilgin, A. (1953). “Coşkun Kardeşler”, *Radyo Haftası*, (156), 27.
- Bilgin, A. (1954).” Mualla Aracı” *Radyo Haftası*, (199), 9-10.
- Bilgin, A. (1954).” Sahneye Çıkmak İstemeyen Sanatkâr Masume Ufuk’un Tercih Ettiği Şey” *Radyo Haftası*, 16 (197), 19.
- Bilgin, A. (1954).” Saime Sinan’ı Sahneden Ayıran Sebepler”, *Radyo Haftası*, 16 (207),6-7.

- Cihan E. Z. (2018). Modernleşme ve Kadın, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 8 (1) 269-280.
- Çevik, M. (2013). *Türkü ve Algı: Türkü Kültüründe Değişim Süreci*, İstanbul: Ürün Yayınları
- Çınar, S. (2008). *Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Türkiye’de Kadın Âşıklar*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çınar, S. (2019). *Yurttan Kadın Sesler*, Ankara: Bizim Dijital Matbaacılık.
- Çiçek A. C., Aydın S., Yağci B. (2015), Modernleşme Sürecinde Kadın: Osmanlı Dönemi Üzerine Bir İnceleme, KAÜ İİBF Dergisi, 6 (9) 269-284.
- Çobanoğlu, Ö. (2016). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ.
- Demir, A. (2017). *Yurdumuzun Nağmeleri*. İstanbul: Yalın Matbaacılık.
- Deniz, Ş. (2019). *Türkiye’de Kadın ve Siyaset*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Deniz, K. (1950), “Neriman Altındağ” *Radyo Haftası*, 2 (20), 24.
- Doruk, A. (2017). Muzaffer Akgün’ün Hayatı (Arda Doruk Arşivi). <https://www.youtube.com/watch?v=egHi92rVHPs>
- Döven, E. (1951), “Hacer Buluş” *Radyo Haftası* ” (41), 8.
- Er, E. (2016). *İcra Özellikleri ve Sanatçı Kişiliği Açısından Zehra Bilir*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Ankara
- Eren, R. (1951), “Hacer Buluş”. *Radyo Haftası*. (73), 24-25.
- Eroğlu, S., Karahasanoğlu, ve S., Çınar, S. (2017). Bağlamanın Toplumsal Cinsiyet Açısından Temsili. *Portre Akademi*, (142),16.
- Eroğlu, S. (2018). *Bağlama Çalıp Söyleyen Kadınların Müzik Performansının Toplumsal Cinsiyet Açısından İncelenmesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ersoy Çak, Ş. (2016). “Kadın Solist Performansları”, *Uluslararası Müzik Sempozyumu: Müzikte Performans*. Bursa: Gaye Kitap Evi.

- Ersoy Çak, Ş. Beşiroğlu, Ş. (2017). *Kadın ve Müzik*. İstanbul: Zafer Matbaacılık.
- Ersoy, İ. (2007). Bağlama İcrasında Geleneksellik ve Yenilikçilik Konuları Üzerine Genel Bir Değerlendirme. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, (86/87), 3.
- Ersoy, İ. (2014). Türk Halk Müziğinin Yeniden Üretimi / İnşası: Ulusal Kaynaştırma Projesi Olarak “Yurttan Sesler” Topluluğu. *International Journal of Human Sciences*. 11 (2) 931-947.
- Ertit, V. (2014). Birbirinin Yerine Kullanılan İki Farklı Kuram: Sekülerleşme ve Laiklik, *Akademik İncelemeler Dergisi*, 9 (1) 103-124.
- Goldstein, K.S. (1983). *Sahada Folklor Derleme Metodları*. (çev. Ahmet Uysal). Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları No: 49
- Gökçeli, B. (2014). *Türkiye’de Cumhuriyet Dönemi’nin İlk Modernleşme Hamleleri Sürecinden Bugüne Cumhuriyet Halk Partisi’nin Müzik Politikaları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Gökmen, L. (1956), “Safiye Ayla”, *Radyo Alemi*, (166), 16-17.
- Gökmen, L. (19569, “Ferihan Şen Artık Okumayacak Mı?”, *Radyo Alemi*, (153), 11.
- Gülen H. (2015). Kemalist Modernleşme’de Aile, Ulus, Kadın ve Kadın Yolu / Türk Kadın Yolu (1925-1977) Dergileri, *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 12, 152-164.
- Günindi Ersöz, A. (2016). *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Gürcan, T. (1951), “Malatya’nın Dilberi Coşkun Kardeşler” *Radyo Magazin*, (3), 18.
- Güven, M. (2012). *On Bin Yılın Türküsü*. Erzurum. Fenomen Yayıncılık.
- Işık, S. (1953), “Mine Coşkun ve Nana Muhabbeti” *Radyonun Sesi*, (34), 3-5.
- İnan, A. (1969), *Türk Kadını*. Ajans Türk Matbaası, Ankara.
- İstanbulu, S. (2014). *Kültür ve Müzik Eğitimi Ögesi Olan Türkülerde Kadın Temasının Analizi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Konya.

- Karasar, N. (1995). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Alkım Yayınevi.
- Kaypak Ş. (2016). Cumhuriyet Dönemi Modernleşme Sürecinde Değişen Kadın Kimliği, Atatürk Araştırma Merkezi Yayını. (1), 33-66.
- Kayserilioğlu, B. (1951), “Azize Tözem” *Radyo Magazin*, (11), 21-22.
- Kurdakul, N.S. (1953), “Piyasadan Ayrılan İdealist Ses Artisti” *Radyonun Sesi*, (43), 17.
- Kurnaz, Ş. (2015). *Yenileşme Sürecinde Türk Kadını*. İstanbul. Ötüken.
- Özdeş, F. (2019). *Türk Halk Müziğinde Kadın İcracıların Repertuvarları ve Yöntemlerinin İncelenmesi (Gülay Diri Örneği)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Özkişi, Z. G. (2009). *Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Kadın Besteciler ve Yapıtları*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öztürk, İ. (2017). *Görüşme*. Gazi Üniversitesi Türk Müziği Konservatuvarı. Ankara.
- Radyo Haftası. (1950), “Hacer Buluş”. (6), 23.
- Radyo Haftası. (1951), “Mefharet Yıldırım”. (74), 32.
- Radyo Alemi. (1954), “Dedikodu”. (70), 8.
- Sancar, S. (2004). Otoriter Türk Modernleşmesinin Cinsiyet Rejimi. *Doğu- Batı Dergisi Özel Sayısı: İdeolojiler II*, No: 29.
- Sancar S. (2016). *Erkeklik: İmkânsız İktidar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sancar, S. (2017). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti; Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*. İstanbul. İletişim.
- Sülekar, Z. (1951), “Neriman Altındağ”, *Radyo Alemi*. (28), 12-16.
- Şen, Ö. (2014). *Taş Plak Kayıtlarındaki Kadın Örneklerinin Müzikal Analizi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Şenel, S. (2012). *İllâ ki Cemile Cevher Söylesin*. İstanbul. Kayhan Matbaa.

- Tanrıkorur, C. (2011). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Toprak, Z. (2016). *Türkiye’de Kadın Özgürlüğü ve Feminizm (1908-1935)*. İstanbul. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Turan, D. (2011). *Mekan-Müzik İlişkisi Açısından Türkiye’de Taverna*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.
- Tükel, Z. (1950), “Zehra Bilir” *Radyo Haftası*, (30), 30.
- Tükel, Z. (1954), “Muzaffer Akgün” *Radyo Alemi*, (66), 13.
- Tükel, Z. (1956).” Masume Ufuk’la Neler Konuştuk?” *Radyo Alemi*. (153), 9.
- Ünlü, C. (2004). *Git Zaman Gel Zaman*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- White, J. B. (1999). *Para ile Akraba: Kentsel Türkiye’de Kadın Emegi*. (Çev.Aksu Bora). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yener, F. (1953), “Radyolar ve Kadın” *Radyonun Sesi*, (4), 187.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yılmaz N. F. (2011). Geleneksel Ataerkillikten Modern Ataerkilliğe: “Kadın Erkekleşince”. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, (19), 105-128).
- Yönetken, H. B. (2016). *Derleme Notları (1. Kitap)*. Ankara: Sun Yayınevi.





EKLER

EK-2 Neriman Altındağ'ın Derlediği "Al Almayı Daldan Al" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No:1348
İNCELEME TARİHİ : 25-5-1977

DERLEYEN
NERİMAN TÜFEKÇİ

YÖRESİ
ELAZIG

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
VASFI AKYOL

AL ALMAYI DALDAN AL

SÜRESİ : ♩ = 54

NOTAYA ALAN
NERİMAN TÜFEKÇİ



A LAL MA YI DÖR DA DO L DA LAY NAL DI MA
A LAL MA KI Zİ LAL MA
A LA LA MA YI DÖR DA DO DA LAY NAL DI MA
A LA LA MA DAL DA NAL MA BEN DE NA L
YI RA NE FA DER DO LAY DI MA
DAL DA NAL MA BEN DE NAL YI RA NE FA DER DO LAY DI MA
DUY DUM GE Lİ NO SA Lİ SİN
BU AL MŞ NİN SA HA Bİ DE
YA R L R BI ZE GE LİN Lİ HA Bİ DE
DUR BE NÖ Lİ ME R MON DA NA
SÖ ZÜ NE NE SÜ ZÜ LAY LAL DI MA
CE ZÜ BI NE SÜ ZÜ LAY LAL MA OY HA
.. ..

AL ALMAYI DALDAN AL
(Sahife - 2)

BİP HA Bİ P HA BİP OY HA
BİP HA Bİ P HA BİP VAR MI
DER Dİ ME TA Bİ P YO K
MU DER Dİ ME TA BİP N. Uyşak

-1-
AL ALMAYI DALDAN AL
DALDAN ALMA BENDEN AL
DUYDUM GELİN OLISIN
DUR BEN ÖLİM ONDAN AL
Bağlantı { OY HABİP HABİP HABİP
VARMİ DİRDİME TABİP
YOKMU DİRDİME TABİP

-2-
AL ALMA DÖRT OLAYDI
YİYENE DERT OLAYDI
BÜ ALMANIN SAHABİ
SÖZÜNE MERT OLAYDI
Bağlantı

-3-
AL ALMA KIZI ALMA
IRAFI DİZİL ALMA
O YAR BİZE GELENDE
CEBİNE SÜZÜL ALMA
Bağlantı.

EK-4 Neriman Altındağ'ın Derlediği "Aşağıdan Geliyor Üç Atlı" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No : 3919
İNCELEME TARİHİ : 10. 2. 1994

YÖRE
KÜTAHYA / Tavşanlı
KAYNAK KİŞİ
HEDİYE SAKMAR
SÜRE : ♩ = 176

AŞAĞIDAN GELİYOR ÜÇ ATLI

DERLEYEN
NERİMAN TÜFEKÇİ

DERLEME TARİHİ

NOTALAYAN
NERİMAN TÜFEKÇİ

(BAZ -----)

A ŞA ĞI DAN
A ŞA ĞI DAN

GE LI YO RU ÖÇ AT LI A MAN
ÇK TI BAY RA ĞI NU CU A MAN

VAR MI İ ÇI NİZ DE ME HEM
BE ŞİK TE ÇO CU ĞUN TEL LI

ME TAT LI AH VAR MI İ ÇI
SOR GU CU AH BE ŞİK TE ÇO

NİZ DE ME HEM ME TAT LI
CU ĞUN TEL LI SOR GU CU

O ME HEM MET HE Pİ NİZ DEN
SEN BE NİM SİN BEN SE Nİ NİM

AŞAĞIDAN GELİYOR ÜÇ ATLI

-2-

KİY MAT LI A MAN YA NA RİM YA NA RİM
EN GU CU A MAN YA NA RİM YA NA RİM

BEN BA ŞI MA YA NA RİM
BEN BA ŞI MA YA NA RİM

U ZAK GİT MEM Çİ Vİ Lİ DE ÇAM DAN
U ZAK GİT MEM Çİ Vİ Lİ DE ÇAM DAN

DÓ NE RİM
DÓ NE RİM

GEÇTİRİK

AŞAĞIDAN GELİYOR ÜÇ ATLI (AMAN)
VAR MI İÇİNİZDE MEHEMMET ATLI
(AH) VAR MI İÇİNİZDE MEHEMMET ATLI
O MEHEMMET HEPINİZDEN KIYMATLI(AMAN)

YANARIM YANARIM BEN BAŞIMA YANARIM
UZAK GİTMEM ÇİVİLİ DE ÇAMDAN DÖNERİM

AŞAĞIDAN ÇIKTI BAYRAĞIN UCU (AMAN)
BEŞİKTE ÇOCUĞUN TELLİ SORGUCU
(AH) BEŞİKTE ÇOCUĞUN TELLİ SORGUCU
SEN BENİMSİN BEN SENİNİM (AMAN)

YANARIM YANARIM BEN BAŞIMA YANARIM
UZAK GİTMEM ÇİVİLİ DE ÇAMDAN DÖNERİM

MEHEMMET : Mehmet (Muhammet kökenli ad, isim)
ATLI : Adlı, isimli
SORGUCU : Başlık
GUCU : Gücü, zoru

EK-5 Neriman Altındağ'ın Derlediği "Avcuyum Ben Şu Dağları Aşmadım" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1496
İNCELEME TARİHİ: 23.2.1978

YÖRESİ
NEVŞEHİR
KİMDEN ALINDIĞI
GÜNDÜZ HARAMYEMEZ
SÜRESİ: ♩ = 60

AVCUYUM BEN ŞU DAĞLARI AŞMADIM

DERLEYEN
NERİMAN TÜFEKÇİ

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
NERİMAN TÜFEKÇİ

AV CU YUM BEN SU DA Ğ LA RI A — Ş
SU DAĞ LA RIN AV CU SU VAR A — Ş
MA DIM SEV DIM SE Nİ DA YA RA — R
VU VAR YAR BA ĞIN — DA AY — VA —
DI NA DÜ — Ş ME RI DIM KORK MA
Sİ VAR NA Ş ME RI VAR GEL SEV
GÜ ZEL BU SE — V DA DÁN GE — C ME RI DIM
Dİ ĞİM HE PE — L LE RİN YA Rİ VAR
AT MAM GÜ ZE — L AT MAM SE — Nİ E — L
Mİ SİN — ŞU DAĞ LA — R DA SÜM BÜL
MÜ SÜN GÜ — L MÜ SÜN — uysal

— 1 —
AVCUYUM BEN ŞU DAĞLARI AŞMADIM
SEVDİM SENİ VAR ARDINA DÜŞMEDİM
KORKMA GÜZEL BU SEVDADAN GEOMEDİM
Bağlantı: — ATMAM GÜZEL ATMAM SENİ ELMİŞİN...
(ŞU DAĞLARDA SÜMBÜLMÜSÜN GÜLMÜSÜN

— 2 —
ŞU DAĞLARIN AVCUSU VAR AVU VAR
VAR BAĞINDA AYVASI VAR NARI VAR
GEL SEVDİĞİM HEP ELLERİN YARI VAR
Bağlantı:

EK-8 Neriman Altındağ'ın Derlediği "Değirmen Başında Vurdular Beni" Adlı Türkünün Notası

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 994
İNCELEME TARİHİ: 12 - 6 - 1975

YÖRESİ
ERZURUM

KİMDEN ALINDIĞI
MEHMET ŞABAN ATAMAN
SÜRESİ: 17

DEĞİRMEN BAŞINDA VURDULAR BENİ

DERLEYEN
NERİMAN TÜFEKÇİ

DERLEME TARİHİ
14 - 3 - 1958

NOTAYA ALAN
NERİMAN TÜFEKÇİ

DE ĞİR MEN BA SİN DA VUR DU LAR BE
DE ĞİR MEN BA SİN DA VUY A NA TE
A TI MI BAĞ LA DIM NA RA ĞA CI
Nİ PEM NA VUY VUY KİR Lİ TÜ TÜN LÜ ĞE O ĞU
GAY TAN Bİ YİH LA RA NO ĞU
PER ÇE MİM DO LAŞ TI O ĞU
LO ĞU LO ĞUL SAR DI LAR BE Nİ
GÜL SU Yİ SER PEM
GÜ LA ĞA CI NA
VUR MA RA ĞIP VUR MA NAR DA NE Sİ
YEM VUY A NA MİN BA BA MI NO ĞU
LO ĞU LO ĞUL BİR DA NE Sİ YEM

— 1 —
DEĞİRMEN BAŞINDA VURDULAR BENİ, vuy
KİRLİ TUTUNLUĞE (Oğul oğul oğul) SARDILAR BENİ
Bağlantı: — YURMA RAĞIP YURMA, NAR DANESİYEM vuy
ANAMIN BABAMIN (Oğul oğul oğul) BİRDANESİYEM.

— 2 —
DEĞİRMEN BAŞINDA VUY ANA TEPEM vuy
GAYTAN BİYİHLARAN (Oğul oğul oğul) GÜL SUYI SERPEM
Bağlantı:

— 3 —
ATIMI BAĞLADIM NAR AĞACINA vuy
PERÇEMİM DOLAŞTI (Oğul oğul oğul) GÜL AĞACINA
Bağlantı:

EK-9 Neriman Altındağ'ın Derlediği "Demedi Yar Demedi" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No : 1570
İNCELEME TARİHİ : 14 - 2 - 1978

YÖRESİ
ELAZIĞ
KİMDEN AUNDIĞI
İFFET GULGEÇ
SÜRESİ $\text{♩} = 52$

DEMEDİ YAR DEMEDİ

DERLEYEN
NERİMAN TÜFEKÇİ

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
NERİMAN TÜFEKÇİ

DE ME Dİ YA..R DE ME Dİ NA...Z E..LİN DE
GÜ LE NAZ YA..R GÜ LE NA...Z BUL BÜ LE

GÜ..L DE ME Dİ GÜ ZEL E..LİN DE GÜ..L DE
NA..Z GÜ LE NAZ GÜ ZEL BUL BÜ LE NA..Z GÜ

ME Dİ NA..Z YA BEN NA SI..L.. GÜ LE ÇI..K YI.. M YAR BA
LE NA..Z BU GÜN SEY RA NA ÇI..K TI.. M AĞ LA

NA GÜ..L DE ME Dİ GÜ ZEL YAR BA NA GÜ..L
YAN ÇO..K GÜ LE NAZ GÜ ZEL AĞ LA YAN ÇO..K

DE ME Dİ NA..Z O YA NA DÖ..N DER BE Nİ
GÜ LE NA..Z " " " " " " " " " " " "

BU YA NA DÖ..N DER BE Nİ SOL YA NİM DA
" " " " " " " " " " " "

VA REM VAR GÜ ZE..L TA Bİ BE GÖ..N DER BE Nİ

Uysal

EK-10 Neriman Altındağ'ın Derlediği "Dost Bağında Açılıp Gül" Adlı Türkünün Notası

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TMM REPERTUAR SIRA No:1758
İNCELEME TARİHİ: 10.3.1978

YÖRESİ:
KARS-İĞDIR

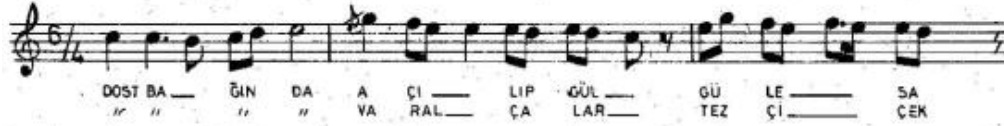
KİMDEN ALINDIĞI:
YUSUF YILDIRIM
KAMİL ÇİFTÇİ-NEVRUZ ERGİN
SÜRESİ: ♩ = 92

DOST BAĞINDA AÇILIP GÜL

DERLEYEN:
NERİMAN TÜFEKÇİ

DERLEME TARİHİ:
1951

NOTAYA ALAN:
NERİMAN TÜFEKÇİ



— I —
DOST BAĞINDA AÇILIP GÜL
GÜLE SARILIPDI BÜLBÜL
GIZLARI TAHİP TELİNE GÜL
GELİR SALLANA SALLANA
MEHRİBANIM MEHRİBAN
GELOYNA GÜL OYNA
Başlantı: — GÖZEL OĞLAN GÖZEL GİZ
SEN OYNA

— II —
DOST BAĞINDA VAR ALÇALAR
TEZ ÇİÇEKLENER ALÇALAR
TOYLARIMIZ DAĞAYDALAR
OĞLAN ÇALAR KIZLAR OYNAR

— Bağlantı —

NOT: ALÇA : Alıç, erik.
MEHRİBAN, MİHRİBAN : Şekilli, merhametli, muhabbetli, güler yüzlü, yumuşak huylu.
MİHR : Güneş
BANU : Kadın, hatun, hanım.
MİHRİBANU : Güneş Hatun, Güneş Hanım.

EK-11 Neriman Altındağ'ın Derlediği "Memmi" Adlı Türkünün Notası

T R T MUZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1745
İNCELEME TARİHİ : 9-3-1978

YÖRESİ
BİTLİS

KİMDEN ALINDIĞI
NİYAZI ATEŞLİ

SÜRESİ : ♩ = 80

MEMMİ

DERLEYEN
NERİMAN TÜFEKÇİ

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
NERİMAN TÜFEKÇİ

MEM Mİ HAY RA NI NO LAM ME M Mİ MEM Mİ YE Sİ
GUR BA

RI NO LAM ME M Mİ DE DE BA NÜS TÜ N DE YİM ME M Mİ
GI DER SEN YO LU NO LUM

DAL BO YUN KAS TI N DA YM ME M Mİ E REN LER DU A
U ZA NİM KÖ LU NO LUM HER DE KÖ NAK E Y

E DİN ME M Mİ BEN MU RA DUS TÜ N DE YİM ME M Mİ
LERSEN OR DA YOR GA Nİ NO LUM

MEM Mİ HAY RA NI NO LAM ME M Mİ MEM Mİ YE Sİ RI

NO LAM ME M Mİ

Bağ - { MEMMİ HAYRANIN OLAM MEMMİ
MEMMİ GURBANIN OLAM
MEMMİ YESİRİN OLAM MEMMİ

1. [GİDEBEN ÜSTÜNDEYİM MEMMİ
DAL BOYUN KASTINDAYIM ..
ERENLER DUA EDİN ..
BEN MURAD ÜSTÜNDEYİM ..
Bağlantı.

2. [GİDERSEN YOLUN OLUM MEMMİ
UZANIM HDLUN OLUM ..
NERDE KONAK EYLERSEN ..
ORDA YORGANIN OLUM ..
Bağlantı.

EK-12 Neriman Altındağ'ın Derlediği "Sallana Sallana Gelir Geçersin" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2332
İNCELEME TARİHİ :

YÖRESİ
KARS

KİMDEN ALINDIĞI
İSMAIL BAŞARAN
SÜRESİ :

♩ = 84

DERLEYEN
NERİMAN TÜFEKÇİ

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
NERİMAN TÜFEKÇİ

SALLANA SALLANA GELİR GEÇERSİN

SAL LA NA SAL LA NA GE LİR GE CER SİN
E LE VAN VAN BAH NA ME Nİ U ZER SİN
EV VEL ME Nİ Mİ Dİ ŞİM Dİ GA ÇAR SAN
NE DE NU ZAK LAR DAN BA KAN ME NOL DUM
GÖZ LE Rİ GÜ ZEL GİZ SAÇ LA Rİ SA Rİ KIZ
GEL GEL Gİ DEK Bİ ZE uysal

- 1 -
SALLANA SALLANA GELİR GEÇERSİN
ELE VAN VAN BAHİNA MENİ ÜZERSİN
EYVEL BENİM İDİN ŞİMDİ GAÇAR SİN
NEDEN UZAKLARDAN BAKAN MEN OLDUM
GÖZLERİ GÜZEL KIZ
Bağ. SAÇLARI SARI KIZ
GEL GİDEK BİZE.

- 2 -
BÜLBÜL NE GEZERSİN BİZİM BU BAĞDA
BİL Kİ BU BAĞ BİZİM GÜLLERİN BAĞIDIR
ZAHMET ÇEKİP YUNA YAPMA BU BAĞDA
FELEK YÜRÜR YURDUN YUKAN DAĞIDIR
Bağlantı.

EK-13 Neriman Altındağ'ın Derlediği "Şu Dağların Karı Var" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No : 9906
İNCELEME TARİHİ : 10. 2. 1994

DERLEYEN
NERİMAN TÜFEKÇİ

YÖRE
KARADENİZ
KAYNAK KİŞİ
SAFİYE TORUN
SÜRE : ♩♩♩ - 56

ŞU DAĞLARIN KARI VAR

DERLEME TARİHİ

NOTALAYAN
NERİMAN TÜFEKÇİ

(SAZ)

ŞU DAĞ LA RIN KA RI VA RI O YU O YO
ES BEN DE NES MEM SEN DE RI O YU O YU
A TİN BE Nİ FU RU NA Nİ O YU O YU

O YA MAN HE PEL LE RİN YÂ Rİ VAR
O YA MAN KÜS BEN DEN KÜS MEM SEN DEN
O YA MAN MAN CA YIR CA YIR YA NA DEN
YİM

HU YA MA NA MA NA MAN SE NAĞ LA MA
HU YA MA NA MA NA MAN DÜN YA DÜN MA
HU YA MA NA MA NA MAN AL DI LAR YA SEV

AH YAV RİM O YU O YU O YA MAN
DAN GEÇ SE O YU O YU O YA MAN
DU GU MU O YU O YU O YA MAN

BE NAĞ LA SAM YE Rİ VAR HU YA MA NA
BEN GE NE NE GEC MEM SEN DEN HU YA MA NA
BEN NA SİL DA DA YA NA NA YİM HU YA MA NA

ŞU DAĞLARIN KARI VAR

- 2 -

MA NA MAN AL DI DAĞ LA RI DU MAN
MA NA MAN AL DI DAĞ LA RI DU MAN

O DA BİR ÇİÇİ SE Yİ MİŞ YÂ RA MA NA
O DA BİR ÇİÇİ SE SE Yİ MİŞ YÂ RA MA NA

MA NA MAN O DA BİR ÇİÇİ SE Yİ MİŞ
MA NA MAN O DA BİR ÇİÇİ SE SE Yİ MİŞ

YÂ RA MA NA MA NA MAN
YÂ RA MA NA MA NA MAN

GENÇTÜRK

ŞU DAĞLARIN KARI VAR
OYU OYU OY AMAN
HEP ELLERİN YÂRİ VAR
HUY AMAN AMAN AMAN
SEN AĞLAMA AH YAVRIM
OYU OYU OY AMAN
BEN AĞLASAM YERİ VAR
HUY AMAN AMAN AMAN

ALDI DAĞLARI DUMAN
O DA BİR ÇİSEYİMİŞ
YÂR AMAN AMAN AMAN
O DA BİR ÇİSEYİMİŞ
YÂR AMAN AMAN AMAN

ES BENDEN ESMEM SENDEN
OYU O YU OY AMAN
KÜS BENDEN KÜSEM SENDEN
HUY AMAN AMAN
DÜNYA DÜNYADAN GEÇSE
OYU OYU OY AMAN
BEN GENE GEÇMEM SENDEN
HUY AMAN AMAN AMAN

ALDI DAĞLARI DUMAN
O DA BİR ÇİSEYİMİŞ
YÂR AMAN AMAN AMAN
O DA BİR ÇİSEYİMİŞ
YÂR AMAN AMAN AMAN

ATIN BENİ FURUNA
OYU OYU OY AMAN
CAYIR CAYIR YANAYIM
HUY AMAN AMAN AMAN
ALDILAR SEVDÜĞÜMÜ
OYU OYU OY AMAN
BEN NASIL DAYANAYUM
HUY AMAN AMAN AMAN

ALDI DAĞLARI DUMAN
O DA BİR ÇİSEYİMİŞ
YÂR AMAN AMAN AMAN
O DA BİR ÇİSEYİMİŞ
YÂR AMAN AMAN AMAN

EK-14 Neriman Altındağ'ın Derlediği "Üç Kuşuduk" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1802
İNCELEME TARİHİ: 24.2.1978

YÖRESİ
SİVAS

KİMDEN ALINDIĞI
SEMİN SARISOZEN
SÜRESİ: ♩=126

ÜÇ KUŞUDUK

DERLEYEN
NERİMAN TUFEKÇİ

DERLEME TARİHİ
-1954-

NOTA ALAN
NERİMAN TUFEKÇİ

ÜÇ KUŞUDUK

ÜÇ KUŞUDUK KA MAN U CA RI DİK HA VA
ÇA YI SU RU ZU MA MAN SA LI DA RI DİK HA VA
DA RI YAN DIM U CA RI DİK HA VA DA RI YAN DIM
SA LI DA RI DİK KAZ LA DA RI YAN DIM

AV CI DA VUR DU YAN DIM YAN DI M KA VUR
PEK NAZ LI DI R SU Sİ

DU LAR KA RA GÖZ LÜM TA VA DA RI
VA SIN KA RA GÖZ LÜ LA DA RI

NE TA LİH Sİ ZA MAN KU LU MU ŞUM DÜN YA
VA Sİ KU ÇU KA ÇE KİL Mİ YÖR NAZ LA

DA RI YAN DIM KU LU MU ŞUM DÜN YA DA RI YAN DIM
CE KİL Mİ YÖR NAZ LA DA RI

ÜÇ KUŞUDUK
(Sahife - 2)

İFTİ RA DİR YAN DIM YAN DI M İFTİ RA DİR
AL LAH DA Bİ Zİ BU SEV DA DAN

KA RA GÖZ LÜM KU R Tİ TA RA RA } uysal

- 1 -

ÜÇ KUŞUDUK AMAN UÇARIDIK HAYADA YANDIM
AVCI DA VURDU YANDIM YANDIM
KAYURDULAR KARA GÖZLÜM TAVADA
NE TALİHSİZ AMAN KULUMUSUM DÜNYADA YANDIM
Bağlantı - { İFTİRADIR YANDIM YANDIM
İFTİRADIR KARA GÖZLÜM İFTİRA
ALLAHDA BİZİ YANDIM YANDIM
BU SEYDAAAN KARA GÖZLÜM KURTARA

- 2 -

ÇAYIR UZUN AMAN SALIDA VERDİK KAZLARI YANDIM ..
PEK NAZLIDIR YANDIM YANDIM ŞU SİYASIN KARA GÖZLÜ KIZLARI
YAŞI KÜÇÜK AMAN ÇEKİLMİYOR NAZLARI YANDIM
Bağlantı

EK-15 Neriman Altındağ'ın Derlediği "Ülkerler Teraziler" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No : 3916
İNCELEME TARİHİ : 10. 2. 1994

YÖRE
ERZURUM
KAYNAK KİŞİ
SEYFETTİN SİĞMAZ

SÜRE :

ÜLKERLER TERAZİLER

DERLEYEN
NERİMAN TÜFEKÇİ

DERLEME TARİHİ

NOTALAYAN
NERİMAN TÜFEKÇİ

(SAZ - - - - -)

ÜL KER LER TE RA Zİ LE Rİ
E LE DİR YÂR E LE Dİ Rİ
ÜL KER LER KALK MIŞ Gİ DE Rİ

TE RA Zİ LE Rİ YA Zİ LAR
AŞ KIN BE Nİ SÖY LE DİR
ZÖH RE YIL Dİ Zİ BE RA BER

E LE BİR YÂ Rİ SEV DİM Kİ
AL MIŞ YÂ Rİ YA NI NA
YÂR YÂ RA KA VU ŞAN DA

GÖN LÜM YÂ Rİ AR ZU LAR
BÜL BÜL Gİ Bİ SÖY LE DİR
KAL MAZ GÖ NÜL DE KE DER

gsc/crux

ÜLKERLER TERAZİLER
TERAZİLER YAZILAR
ELE BİR YÂR SEVDİM Kİ
GÖNLÜM YÂRİ ARZULAR

ELEDİR YÂR ELEDİR
AŞKIN BENİ SÖYLEDİR
ALMIŞ YÂRİ YANINA
BÜLBÜL GİBİ SÖYLEDİR

ÜLKERLER KALKMIŞ GİDER
ZÖHRE YILDIZI BERABER
YÂR YÂRA KAVUŞANDA
KALMAZ GÖNÜLDE KEDER

EK-16 Sabahat (Karakulakoğlu) Tarabuş'un Derlediği "Ben Giderim Batuma" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1371
İNCELEME TARİHİ: 25.5.1977

DERLEYEN
SABAHAT KARAKULAKOĞLU

YÖRESİ
SINOP

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
MÜNİRE TARABUŞ

BEN GİDERİM BATUMA

NOTAYA ALAN
M. SARI SÖZEN

SÜRESİ:
♩ ♪ ♫ . 52

BEN GİDERİM BATUMA
BATUMUN BATAĞINA
BAHÇENİZDEN İÇERİ
AL BENİ OTAĞINA

Bağlantı - NAZLI YARIM GELDİM SANA
FİSTANINI TOPLASANA
KEMENÇELER ÇALINIYOR
BİZE HORON OYNASANA HEY

- 2 -
KÖŞKE SERDİM YATAĞI
GEL DİRDİMİN ORTAĞI
YATAKLAR DİKEN OLDU
SENDEN AYRI YATALI
Bağlantı..

- 3 -
BILDİRCİNİM UÇUYOR
KANADINI AÇIYOR
BİLDİRKİ SEVDÜCEĞİM
BU YIL BENDEN KAÇIYOR
Bağlantı..

EK-17 Nezahat Bayram'dan Derlenen "Dam Başına Asagoymuş Galbırı" Adlı Türkünün Notası

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 556
İNCELEME TARİHİ 22.11.1973

YÖRESİ
AFYON

KİMDEN ALINDIĞI
APDULLAH ULUÇELİK
NEZAHAT ÇINAR (BAYRAM)

SÜRE

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ

DAM BAŞINA ASAGOYMUŞ
GALBIRI

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

DAM BA ŞI NA DA A SI DA GOY MUŞ
KA PAR DI NA DA A SI DA GOY MUŞ

GAL BI RI DA A MANGAL BI RI
E LE Ğİ DE A MAN E LE Ğİ

HE LE GAL BI RI Ğİ NE GAL BI RI
HE LE E LE Ğİ Ğİ NE E LE Ğİ

BE KÂR LA RI DA YA TA ĞİN DAN GAL DI
A NA SI NİN DA MO HÜR GÜZ LÜ HE LE

RI GAL M RI A MAN A MAN
Ğİ ME LE Ğİ A MAN A MAN

SAZ
HAL LE RİM YA MAN

DAM BAŞINA ASAGIYMUŞ GALBİRİ

(Sayfa 2)

İF LÂH ET ME Z ÖL DÜ RÜ DE
BİR TA NE Cİ K Dİ LE Ğİ DE

BU DERT Bİ Zİ DE
Yİ ĞİT LE RİN DE

A MA NÖL DÜ RÜ HE LE ÖL DÜ RÜ
A MAN Dİ LE Ğİ HE LE Dİ LE Ğİ

Gİ NE ÖL DÜ RÜ A MAN YAD LAR DA
Gİ NE Dİ LE Ğİ A MAN YAD LAR DA

EY LE Rİ NİZ NER DO LUR

EL LER SA RAR YÜ RE Ğİ ME A MAN

DER DO LU RA MAN A MAN EL LE RE DE

EK-18 Nezahat Bayram'dan Derlenen "Kaçındasın Gelin Ümmü" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T N M. REPERTUAR SIRA No: 1488
İNCELEME TARİHİ: 15.2.1978

YÖRESİ:
AFYON

KİMDEN ALINDIĞI
NEZAHAT BAYRAM
SÜRESİ:
♩. 108

KAÇINDASIN GELİN ÜMMÜ

DERLEYEN
M. SARISOZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARISOZEN

KA CİN DA Sİ N GE Lİ NÜM MÜ KA CİN DA VAY VAY
DA VUL CU SU N GE KA YA Dİ Bİ DO LAS TI VAY

SA RAL TIN LA DE LE Bİ VO
KA RA HA BE R EV LE Rİ NE R

SA CİN DA VAY VAY SA CİN DA VA Y SA CİN DA OF
U LAS TI VAY U LAS TI U LAS TI OF

GE Lİ NÜM MÜ M KA L DI ÇAY LA R İ CİN DE VAY VAY
SEY MAN LA Rİ KU ZU Gİ Bİ ME LEŞ Tİ VAY

KAN LI ÇAY LA R Nİ CE ET Tİ N

ÜM MÜ MÜ VAY ÜM MÜ MÜ VA Y ÜM MÜ MÜ OF uysal

— 1 —
KAÇINDASIN GELİN ÜMMÜ KAÇINDA VAY
SARALINLAR DELEBİYOR SAÇINDA VAY (Saçında vay saçında of)
GELİN ÜMMÜM KALDI ÇAYLAR İÇİNDE VAY
Bağlantı: {KANLI ÇAYLAR NİCETTİN ÜMMÜMÜ VAY
ÜMMÜMÜ VAY ÜMMÜMÜ OF

— 2 —
DAYULCUSU KAYA DİBİ DOLAŞTI VAY
KARA HABER EYLERİNE ULAŞTI VAY (Ulaştı vay ulaştı of)
SEYMANLARI KUZU GİBİ MELEŞTİ VAY
Bağlantı:

DELEBİYOR: Parrıldıyor.

EK-19 Aliye Akkılıç'ın Derlediği "Dut Ağacı Boyunca" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No: 4097
İNCELEME TARİHİ : 13. 03. 1997

DERLEYEN
ALİYE AKKILIÇ

YÖRE
ERZİNCAN
KAYNAK Kişİ
YÖRE EKİBİ

DUT AĞACI BOYUNCA

DERLEME TARİHİ

NOTALAYAN
İSMET AKYOL

SÜRE: ♩. ♩. ♩. ♩. 44

(SAZ - - - - -)

DUT A ĞA CI BO YUN CA DUT YE ME DİM DO YUN CA
KAR Şİ DA KA RA KA PI İ ÇİN DE YE Nİ YA PI

A Ğ ZİM Dİ LİM KU RU DU YÂR DE ME DİM DO YUN CA
BE Nİ YÂR DAN A YI RAN Dİ LEN SİN KA PI KA PI

OY ZA MAN ZA MAN ZA MAN VAY ZA MAN ZA MAN ZA MAN
OY ZA MAN ZA MAN ZA MAN VAY ZA MAN ZA MAN ZA MAN

EL LER DÜ ĞÜN E Dİ YOR Bİ ZİM DÜ ĞÜN NE ZA MAN
EL LER DÜ ĞÜN E Dİ YOR Bİ ZİM DÜ ĞÜN NE ZA MAN

DUT AĞACI BOYUNCA
DUT YEMEDİM DOYUNCA
AĞZİM DİLİM KURUDU
YÂR DEMEDİM DOYUNCA

BAĞLANTI :
OY ZAMAN ZAMAN
VAY ZAMAN ZAMAN
ELLER DÜĞÜN EDİYOR
BİZİM DÜĞÜN NE ZAMAN

KARŞIDA KARA KAPI
İÇİNDE YENİ YAPI
BENİ YÂRDAN AYIRAN
DİLENSİN KAPI KAPI

BAĞLANTI

EK-20 Aliye Akkılıç'ın Derlediği "Kaşların Keman Senin" Adlı Türkünün Notası

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 655
İNCELEME TARİHİ : 15 . 3 . 1974

DERLEYEN
ALİYE AKKILIC

YÖRESİ
ELAZIÇ

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI

KAŞLARIN KEMAN SENİN

SÜRESİ

NOTAYA ALAN
M. SARISOZEN



KAŞ LA RIN KE MAN SE Nİ N E LİN DEN A MAN SE Nİ N
KAŞ LA RIN OY DU BE Nİ N BİR GÜ ZEL SOY DU BE Nİ N
KAŞ LA RIN MİL DİR YA Rİ M Dİ LİN BÜL BÜL DÜR YA Rİ M

E LİN DEN A MAN SE NİN DER DİN BE LAN ÇEK Mİ SE M
BİR GÜ ZEL SOY DU BE Nİ N EV VEL BÖY LE DE ÇİL Dİ M
Dİ LİN BÜL BÜL DÜR YA RİM A RA MIZ DAĞ LA ROL MU Ş

BİR HAY Lİ ZA MAN SE Nİ N BİR HAY Lİ ZA MAN SE NİN
BU DER DE KOY DU BE Nİ N BU DER DE KOY DU BE Nİ
KAL BI MİZ BİR DİR YA Rİ M KAL BI MİZ BİR DİR YA RİM

A ĞAM MEN Dİ LİN HA Nİ PA ŞAM MEN Dİ LİN HA Nİ
A ĞAM MEN Dİ LİN HA Nİ PA ŞAM MEN Dİ LİN HA Nİ
A ĞAM MEN Dİ LİN HA Nİ PA ŞAM MEN Dİ LİN HA Nİ

DUR MAZ PAR MA ĞIN KA Nİ DUR MAZ PAR MA
DUR MAZ PAR MA ĞIN KA Nİ DUR MAZ PAR MA
DUR MAZ PAR MA ĞIN KA Nİ DUR MAZ PAR MA

ĞIN KA Nİ BE NİM SEV Dİ ĞİM SEN SİN SE NİN SEV Dİ
ĞIN KA Nİ BE NİM SEV Dİ ĞİM SEN SİN SE NİN SEV Dİ
ĞIN KA Nİ BE NİM SEV Dİ ĞİM SEN SİN SE NİN SEV Dİ

ĞIN HA Nİ SE NİN SEV Dİ ĞIN HA Nİ
ĞIN HA Nİ SE NİN SEV Dİ ĞIN HA Nİ
ĞIN HA Nİ SE NİN SEV Dİ ĞIN HA Nİ

- 1 -
KAŞLARIN KEMAN SENİN
ELİNDEN AMAN SENİN
DERDİN BELAN ÇEKİMSEM
BİR HAYLI ZAMAN SENİN

AĞAM MENDİLİN HANI
PAŞAM MENDİLİN HANI
Bağlantı - DURMAZ PARMAĞIN KANI
BENİM SEVDİĞİM SENSİN
SENİN SEVDİĞİN HANI

- 2 -

KAŞLARIN OYDU BENİ
BİR GÜZEL SOYDU BENİ
EVVEL BÖYLE DEĞİLDİM
BU DERDE KOYDU BENİ
Bağlantı . . .

- 3 -

KAŞLARIN MİLDİR YARIM
DİLİN BÜLBÜLDÜR YARIM
ARAMIZ DAĞLAR OLMUŞ
KALBİMİZ BİRDİR YARIM
Bağlantı . . .

EK-21 Saniye Can'ın Derlediği "Annem Entari Almış" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1959
İNCELEME TARİHİ: 8, 2. 1979

DERLEYEN
SANİYE CAN

YÖRESİ

ÇANAKKALE - HALİLELİ Köyü
KİMDEN ALINDIĞI

REFİA CAN
SÜRESİ: 208

ANNEM ENTARİ ALMIŞ

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
NİDA TÜFEKÇİ



ANNEM ENTARİ ALMIŞ
SİYAH DALLARI YARMIŞ
KEŞKE SEVMEZ OLAYDIM
YARIMIN YARI YARMIS

BEYİM AMAN DAĞLARDA DAĞLARDA / BAĞLANTI
KOYUN GÜDER OVALARDA

BEYAZ GÖYME TANIRLAR
SENİ YOLCU SANIRLAR
SENİN FİDAN BOYUNU
NAZAR EDER YOLCULAR

BAĞLANTI

YATMA YEŞİL ÇİMENE
UYUR UYANAMAZSIN
VERME BENİ ELLERE
GÖRÜR DAYANAMAZSIN
BAĞLANTI

EK-22 Saniye Can'dan Derlenen "Balıkesir Yolunda" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1357
İNCELEME TARİHİ : 25.5.1977

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

YÖRESİ
ÇANAKKALE

BALIKESİR YOLUNDA

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
SANIYE CAN

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

SÜRESİ :
♩ :120

BA LI KE Sİ R YO LUN DA
EN TA RI Sİ PEM BE DA
EN TA RI Sİ Fİ Lİ Zİ
SE PE Tİ VA R KO LU N DA BEN YA Rİ Mİ
YA KI SI YO R Gİ Y ME DE N BEN YA Rİ Mİ
KİM Bİ LİR HA Lİ Mİ Zİ ES Tİ BİR HA
KAY BET Tİ M BA LI KE Sİ R
TA Nİ RÜ Z Rİ M A YU LUN KE DE Sİ R
Fİ F RÜ Z G A R YİR Dİ İ
YO LU N DA DEB RE DE GÜ ZE Lİ ME DEB RE
Bİ N LE R DE N DE N DEB RE DEB RE Lİ
DEB RE DE Cİ VA Nİ MA DEB RE Lİ
Lİ DEB RE Lİ

—1—
BALIKESİR YOLUNDA
SEPETİ VAR KOLUNDA
BEN YARIMI KAYETTİM
BALIKESİR YOLUNDA
Bağlantı — DEBREDE GÜZELİME DEBRELE
DEBREDE CİVANIMA DEBRELE

—2—
ENTARİSİ PEMBEDEN
YAKIŞIYOR GIYMEDEN
BEN YARIMI TANIRIM
YÜZÜNDEKİ BENLERDEN
Bağlantı.

—3—
ENTARİSİ FİLİZİ
KİMBİLİR HALİMİZİ
ESTİ BİR HAFİP RÜZGAR
AVIRDI İKİMİZİ
Bağlantı.

EK-23 Saniye Can'ın Derlediği "Ben Giderken Ekinleri Gögüdü" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No : 3654
İNCELEME TARİHİ : 12. 8. 1994

YÖRE :
KAYSERİ
KAYNAK KİŞİ
ZEKERİYA BOZDAĞ
SÜRE : ♩ = 56

BEN GİDERKEN EKİNLERİ GÖĞÜDÜ

DERLEYEN
SANIYE CAN

DERLEME TARİHİ

NOTALAYAN
YÜCEL PAŞMAKÇI



-2-
BEN GİDERKEN EKİNLERİ GÖĞÜDÜ

ZEN GİN Dİ YE BİR ÇO CU GA VER Dİ
ZEN GİN Dİ YE BİR ÇO CU GA VER Dİ

VER Dİ LER DE GÜ NA HI MA GIR Dİ
VER Dİ LER DE GÜ NA HI MA GIR Dİ

BEN GİDERKEN EKİNLERİ GÖĞÜDÜ
GÖRÜNÜYOR EMMİĞİLİN SÖĞÜDÜ
GURUDU MU FIKARANIN YİĞİDİ

ZENGİN DİYE BİR ÇOCUĞA VERDİLER
VERDİLER DE GÜNAHIMA GİRDİLER

SABAH OLUR POTİNİNİ GİYEMEZ
ÖĞLE OLUR EKMEĞİNİ YİYEMEZ
İKİ SÖZÜ BİR ARADA DİYEMEZ

ZENGİN DİYE BİR ÇOCUĞA VERDİLER
VERDİLER DE GÜNAHIMA GİRDİLER

GÖKTE UÇAN TAYYARE



BEN KE N Dİ ME YA— R BU— L DU MAMAMA MA..N (SAZ— — — — —)
NO LU R Bİ- R HA BE— R GÖ— N DE RAMANA MA..N



O DA BUL SUN Bİ— R ÇA RE (SAZ— — — — —)
GE Lİ- P Gİ DEN LE Rİ NE— — — — — N



BEN KE N Dİ ME YA— R BU— L DU MAMA NA MA..N (SAZ— — — — —)
NO LU R Bİ- R SE LA— M GÖ— N DE RA MA NA MA N



O DA BUL SUN Bİ— R ÇA RE
GE Lİ- P Gİ DEN LE Rİ NE— — — — — N

gza/crdeX

GÖKTE UÇAN TAYYARE
SELAM SÖYLEN Ö YARE
BEN KENDİME YAR BULDUM (AMAN AMAN)
O DA BULSUN BİR ÇARE

TARLASI AYRIKLIYA
BEN VARIMAM ÇARIKLIYA
ALLAH NASIP EYLESİN (AMAN AMAN)
BOYNU GIRAVATLIYA

GİTME GİDENLERİNEN
BOYU FİDANLARINAN
N'OLUR BİR SELAM GÖNDER (AMAN AMAN)
GELİP GİDENLERİNEN

EK-25 Saniye Can'ın Derlediği "Karanfilin Moruna" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 649
İNCELEME TARİHİ: 15.3.1974

DERLEYEN
SANİYE CAN

YÖRESİ
ÇANAKKALE

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
REBİA BERKALP

KARANFİLİN MORUNA

NOTAYA ALAN
MUZAFFER SARISÖZEN

SÜRE:
(♩=56)

(SAZ.....)

(SAZ.....)

(SAZ.....)

KA RAN Fİ LİN MO RU NA A MA NA MAN Ö LÜ
KA RAN Fİ LİN TAR ÇIN SIN A MA NA MAN NE DEN

(SAZ.....)

YO RUM YO LU NA Çİ F TE KUR BA NA
BÖ Y LE HİR ÇİN SIN NE KÜ ÇÜ K SÜN NE

(SAZ.....)

DA DI MA MA NAM MAN SEV Dİ Ğİ MİN YO LU NA
BÜ YÜ X A MA NAM MAN TA MAH BE NİM HAR CİM SIN

—1—
KARANFİLİN MORUNA (Amen amen)
ÖLÜYORUM YOLUNA
ÇİFTE KURBAN ADADIM (Amen amen)
SEVDİĞİMİN YOLUNA

—2—
KARANFİLSİN TARÇINSIN (Amen amen)
NEDEN BÖYLE HIRÇINSIN
NE KÜÇÜKSÜN NE BÜYÜK (Amen amen)
TAMAM BENİM HARCIMSIN

EK-26 Saniye Can'dan Derlenen "Karyolamın Demiri" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No : 1716
İNCELEME TARİHİ : 8 - 3 - 1978

DERLEYEN

YÖRESİ
CANAKKALE
KİMDEN ALINDIĞI
SANİYE CAN
SÜRESİ: 63

KARYOLAMIN DEMİRİ

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

O — F KAR YO LA MIN DE MI Rİ YAN DI
.. BAH CE LER DE Pİ R Pİ RİM ..

MA — Y ŞE — M O YAR BE NİM DE Ğİ — L Mİ
.. HAS TA OL DUM YA TI Rİ — M

YAN DI MA — Y ŞE — M O YAR TA BE NİM DE Ğİ — L Mİ
.. HAS TA OL DUM YA TI RİM

O — F O YAR BE Nİ M'Ö — L MA — Z SA YAN DI MA — Y
.. HE KİM DOK TO R — S TE — MEM

ŞE — M ÖL DU RÜ RÜM KE — N Dİ Mİ YAN DI MA — Y
.. SEV Dİ Ğİ Mİ GE — Tİ Rİ — N

ŞE — M ÖL DU RÜ RÜM KE — N Dİ Mİ
.. SEV Dİ Ğİ Mİ GE — Tİ RİN

- 1 -		
OF	KARYOLAMIN DEMİRİ	{ Yandım aysem }
	O YAR BENİM DEĞİLMİ	{ }
	{ }
OF	O YAR BENİM OLMAZSA	{ }
	ÖLDÜRÜRÜM KENDİMİ	{ }
	{ }
- 2 -		
OF	BAHCELERDE PİPİRİM	{ }
	HASTA OLDUM YATIRIM	{ }
	{ }
OF	HEKİM DOKTOR İSTEMEM	{ }
	SEVDİĞİMİ GETİRİN	{ }

EK-27 Nevin Akol'un Derlediği "Denizde Urganım Var" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No : 3837
İNVELEME TARİHİ : 26.1.1993

DERLEYEN
NEVİN AKOL

YÖRESİ
BURSA
KİMDEN ALINDIĞI
SABRİ ÇÖREK

DENİZDE URGANIM VAR

DERLEME TARİHİ

NOTALAYAN
AHMET SEZGİN

SÜRESİ :



(SAZ - - - - -)

DE NİZ DE UR GA NİM VA RA MA NA MAN

HAY Dİ DE GÜMÜŞ DEN YOR GA NİM YA RA MAN HAY Dİ DE GÜ MÜŞ DEN YOR

GA NİM VA RA MAN KIZ BEN SE Nİ A LIR SA MA MA NA MAN

HAY Dİ DE KA RA KOÇ KUR BA NİM VA RA MAN ÖY LOL SUN DA HA NİM KIZ LAR

ÖY LOL SU NAM MAN (SAZ_1) Bİ Zİ SEVEN AR KA DAŞ LAR BÖY LOL SU NA MAN (SAZ_2)

GENÇTÖREK

DENİZDE URGANIM VAR AMAN AMAN
HAYDİ DE GÜMÜŞTİN YORGANIM VAR
KIZ BEN SENİ ALIRSAM AMAN AMAN
HAYDİ DE KARA KOÇ KURBANIM VAR

SIRA SIRA GÜVEYLER AMAN AMAN
HAYDİ DE HARMAN SONU DÜĞÜN VAR
AÇIN DA KAPILARI AMAN AMAN
HAYDİ DE GELİYOR DÜĞÜNCÜLER AMAN

ÖYL'OLSUN DA HANIM KIZLAR
ÖYL'OLSUN AMAN
BİZİ SEVEN ARKADAŞLAR
BÖYL'OLSUN AMAN

/BAĞLANTI

EK-28 Nevin Akol'un Derlediği "Yastığı Kuş Tüyünden" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2354
İNCELEME TARİHİ

DERLEYEN
NEVIN AKOL

YÖRESİ
SİİRT

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
SİİRT EKİBİNDEN
SÜRESİ :

YASTIĞI KUŞ TÜYÜNDEN

NOTAYA ALAN

YAS TI ĞI KUS TÜ YÜN DEN BİR KIZ SEV DİM KÖ YÜN DEN
O KI ZA ME YİL VER Dİ M O KI ZA ME YİL VER Dİ M
Ö LÜ YO RUM DER DİN DEN VAY LE VAY LE VAY LE VAY LE

- 1 -
YASTIĞI KUŞ TÜYÜNDEN
BİR KIZ SEVDİM KÖYÜNDEN
GÜL YÜZÜNÜ GÖREYİM
ÖLÜYÜRÜM DERDİNDEN

- 2 -
SİİRT ETRAFI TEPE
KAR YAĞAR SERE SERPE
YENİLE BİR YAR SEVDİM
HEMİ GÜZEL HEM NÖRPE

EK-29 Nevin Akol'dan Derlenen "Zeytin Yaprağı Yeşil" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No. 2618
İNCELEME TARİHİ : 22.11.1984

YÖRESİ
GAZİANTEP-KİLİS

KİMDEN ALINDIĞI
NEVİN AKOL

SÜRESİ :

DERLEYEN
NEVİN AKOL

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
NEVİN AKOL

ZEYTİN YAPRAĞI YEŞİL



1
ZEYTİN YAPRAĞI YEŞİL AMAN BİR YAR ELİNDEN
ALTINDA KAHVE PİŞİR YANDIM BİR YAR ELİNDEN
BENİ SANA VERMEZLER AMAN DA BİR YAR ELİNDEN
AKLIN BAŞNA DEVSİR OY NERELERE GİDEM ELİNDEN
Bağlantı. { AMAN BİR YAR ELİNDEN YAR ELİ YAR ELİNDEN
OY SENİ SALLAMAYIM DA AMAN DA BİR YAR ELİNDEN
ZÜLFÜNÜN TELİNDEN OY NERELERE GİDEM ELİNDEN
AMAN BİR YAR ELİNDEN YAR ELİ YAR ELİNDEN

2
YAR BAHÇEYE GÖRÜNÜ
SEVDİĞİNİ GÖRDÜNMÜ
SEVDİĞİNİ GÖRÜNCE
SACLARINI ORDUN MÜ
Bağlantı.

EK-30 Muazzez Türüng'den Derlenen "Anacan" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No:1375
İNCELEME TARİHİ : 25-5-1977

DERLEYEN
M. TÜRÜNG

YÖRESİ
AZERİ

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
MUAZZEZ TÜRÜNG

ANACAN

NOTAYA ALAN
OSMAN ÖZCENKÇİ

SÜRESİ :

A NA CAN BAĞ RI MI GAN EY LE MI SEM
GÜ LÜ HEN DAN KI MI DİR YA RİN LE Mİ SEM
A NA CAN ES NO DU NA YAN MA Mİ ŞAM

MEN RI MİN GÖZ CEY HE LE LA NA BİR Mİ Gİ RI YAN
BEN ZE YIP TR TEC RU BE

EY LÄ LE Mİ SEM LE MEN RI MİN Bİ RA LA
E LÄ MA GÖZ Mİ ŞAM LE MEN RI MİN DA DE Nİ SİP
LE MEN RI MİN NO LU RU YAR DAN AY RI DÜ ŞEN
DA DE N LE R

ÖZ CA NI MI GU RU BA LE NEY LE MI SEM
ES KI MI REY SO AY RI DÜ ŞEN GAL MA Mİ SEM
HE LE DE YAH ŞI VA MAN GAL MA Mİ ŞAM

MEN RI MİN A NA CA NAĞ RI NA LIM A NA CAN
MEN BA ŞI NA DÖ NÜM GOY RO LA NİM ME Nİ ME Nİ
ME Nİ ME N N ME Nİ MÖZ SE WÜ GÜ LÜ ME

ANACAN
(Sahife - 2)

HE Yİ RA NO LİM ME Nİ ME . . . N ME . . . N MEN

N. Uygul

- 1 -

ANACAN BAĞRIMI GAN EYLEMİSEM MEN
GÖZLERİMİ GİRYAN EYLEMİSEM MEN
BİR ALA GÖZLÜ YARIN ESKE YOLUNDA
ÖZCANIMI GURBAN EYLEMİSEM MEN

Bağlantı -

ANACAN AĞRINI ALIŞ
ANACAN BASINA DÖNÜM
MEN MEN MEN MEN
MENİM ÖZ SEVGİLİME
HEYRAN OLİM MEN MEN MEN MEN

- 1 -

GÜLÜ HENDAN NİMİDİR VARIN LEHLERİ
CEYLANA BENZEYİPTİR ELÂ GÖZLERİ
İKİ KELME DANIŞIP AYRILDI MENDEN
ESKİMİ SÖREYLEDİ ŞİRİN SÖZLERİ
Bağlantı:

- 2 -

ANACAN EŞKODUNA YANMAMIŞAM MEN
HELE DE BİR TECRÜBE ALMAMIŞAM MEN
NE YAMAN OLUR YARDAN AYRI DÜŞENLER
HELEDE YAŞIYAMAN GALMAMIŞAM MEN
Bağlantı:

ARAZ GELİR GIYGACI

(SAYFA_2)

ARAZ GELİR GIYGACI AY GİZ AY GİZ AY AMANDI
ŞU GELEN İKİ BACI GADAN ALIM
BİRİ MENİM ÖZ YARIM AY GİZ AY GİZ AY AMANDI
BİRİ BAŞIMIN TACI DALDAN ALIM

ARAZ ÜSTÜ MİLÇEYEM AY GİZ AY GİZ AY AMANDI
YEL ESME KÖYNEKÇEYEM GADAN ALIM
ELLERE ÇİRKİN OLSAM AY GİZ AY GİZ AY AMANDI
ÖZ YARIMA GÖYCEĞEM GADAN ALIM

ARAZ ÜSDE BUZ ÜSDE AY GİZ AY GİZ AY AMANDI
KEBAP YANAR KÖZ ÜSDE GADAN ALIM
GOY MENİ ÖLDÜRSÜNLER AY GİZ AY GİZ AY AMANDI
BİR ALA GÖZ GİZ ÜSDE GADAN ALIM

EK-31 Muazzez Türing'den Derlenen "Atım Atım Kır Atım" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No : 3707
İNCELEME TARİHİ : 12.2.1992

DERLEYEN
MUAZZEZ TÜRING

YÖRESİ
MUŞ
KİMDEN ALINDIĞI
MUAZZEZ TÜRING

ATIM ATIM KIR ATIM

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
MUSTAFA GECEYATMAZ

SÖRESİ :

A TİM A TIM Kİ RA TİM VAY DI LOY LO...Y LO...Y
LOY DI LOY MA Lİ... M GE Lİ YO...R A Dİ...M A Dİ...
...M E LA GÖ...Z LE RA...N YAN DIM GE Lİ YO...R
A Dİ...M A Dİ... M E LA GÖ...Z LE RAN YAN Dİ...M

guz/crux

ATIM ATIM KIR ATIM VAL DİLOY LOY LOY AMAN
GELİYOR ADIM ADIM ELA GÖZLERAN YANDIM
ÇİFT KAŞI ARASINDA KALDI BENİM MURADIM
KALDI BENİM MURADIM ELA GÖZLERAN YANDIM

ATIMIN BOYNU KARE VAY DİLOY LOY LOY AMAN
BİNEM GİDEM SEFERE ELA GÖZLERAN YANDIM
YAN GELEM YAN GELMİYEM VAY DİLOY LOY LOY AMAN
AĞLASIN BAHTI KARE ELA GÖZLERAN YANDIM

ATIMIN ADI ARAP VAY DİLOY LOY LOY AMAN
YÜKÜM DE DOLU ŞARAP ELA GÖZLERAN YANDIM
YA BENİM MURADIM VER VAY DİLOY LOY LOY AMAN
YA BENİ ÖLDÜR YA RAB ELA GÖZLERAN YANDIM

EK-32 Muazzez Türüng'den Derlenen "Bağdan Bir Gül Almışam" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No : 3708
İNCELEME TARİHİ : 12. 2. 1992

DERLEYEN
MUAZZEZ TÜRÜNG

YÖRESİ
KARS
KİMDEN ALINDIĞI
MUAZZEZ TÜRÜNG

BAĞDAN BİR GÜL ALMIŞAM

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
MUSTAFA GECEVATMAZ

SÜRESİ :



GENÇTÜRK

BAĞDAN BİR GÜL ALMIŞAM
YÜREĞİME SALMIŞAM
YÜREĞİMİN SİRRİNİ
YARIM SENE VERMİŞEM

BAHÇE GÜZEL BAĞ GÜZEL
HAYATTA BİR YAR GÜZEL
HELE HOŞ GÜNLERİMİN
GELECEĞİ DE VAR GÜZEL

YAR ŞİRİNDİ YÜZLERİN
GÜLDÜ ELA GÖZLERİN
GALBİMİ NURLANDIRIR
SENİN ELA GÖZLERİN

BAHÇE GÜZEL BAĞ GÜZEL
HAYATTA BİR YAR GÜZEL
HELE HOŞ GÜNLERİMİN
GELECEĞİ DE VAR GÜZEL

EK-33 Muazzez Türüng'den Derlenen "Değirmenin Bendine" Adlı Türkünün Notası

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TMM REPERTUAR SIRA No: 652
İNCELEME TARİHİ 15. 3. 1974

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

YÖRESİ
MUŞ

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
MUAZZEZ TÜRÜNG

DEĞİRMENİN BENDİNE

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

SÜRE
♩ = 92



DE ĞİR ME NİN BEN Dİ NE TA ŞI DÖN MÜ YORU DÖN MÜ YOR
DE ĞİR MENBOŞ DO LA NIR SU YU SER HOŞU DO LA NIR



DÖNER KEN Dİ KEN Dİ NE BE NİM YARIM A TA BİN Mİ YOR
YA Rİ GÜ ZEL O LA NİN A MAN BAŞI BİR HO _ ŞU DO LA NIR



DÖNER KEN Dİ KEN Dİ NE KÜ ÇÜK HA NİM Bİ ZE GEL Mİ YOR
YA Rİ GÜ ZEL O LA NİN A MAN BA ŞI BİR HO _ ŞU DO LA NIR

1
DEĞİRMENİN BENDİNE
TAŞ DÖNMÜYÖR DÖNMÜYÖR
DÖNER KENDİ KENDİNE
BENİM YARIM ATA BİNMIYOR
(küçük hanım bize gelmiyor)

2
DEĞİRMEN BOŞ DOLANIR
SUYU SERHOŞ DOLANIR
YARI GÜZEL OLANIN
(Aman) BAŞI BİRHOŞ DOLANIR

EK-34 Muazzez Türüng'den Derlenen "Kaleden Kaleye Ben Gördüm Oni" Adlı
Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No : 3705
İNCELEME TARİHİ : 12.2.1992

DERLEYEN
MUAZZEZ TÜRÜNG

YÖRESİ
MUŞ
KİMDEN ALINDIĞI
MUAZZEZ TÜRÜNG

KALEDEN KALEYE BEN GÖRDÜM ONI

DERLEME TARİHİ

SÜRESİ :

NOTAYA ALAN
MUSTAFA GECEYATMAZ

KA LE DE N KA LE YE BE N GÖR DÜ M
O NI BE N GÖR DÜ M O NI
MA VI 'Dİ R ŞA L VA RI ŞA LE KE
YA NI E LA LE M İ ÇİN DE
BE N SEV Dİ M O NI BE N SEV Dİ M
O NI A T MA BU DA Ş LA RI
A ĞA MI N SE Sİ N DEN
A ĞA M U YA NI R
SU LA R BU LA NI R

1 - KALEDEN KALEYE BEN GÖRDÜM ONI
MAVIDİR ŞALVARI ŞELEKE YANI
EL ALEM ÇİNDE BEN SEVDİM ONI

ATMA BU TAŞLARI AĞAM UYANIR
AĞAMIN SESİNDEN SULAR BULANIR

2 - KALENİN DİBİNDE BİR SEPET KIRAZ
AŞAĞDAN GELİYOR GERDANI BEYAZ
AĞA GERDAN ÜSTÜNE KILAYDIM NAMAZ

NEYLEYİM NEYLEYİM DÜNYA MALINI
ELİME VERSELER NAZLI YARIMI

EK-35 Muazzez Türüng'den Derlenen "Mehleden Geçen Oğlan" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA NO:3490
İNCELEME TARİHİ: 15.7.1990

YÖRESİ
KARS

KİMDEN ALINDIĞI
MUAZZEZ TÜRÜNG

SÜRESİ:

MEHLEDEN GEÇEN OĞLAN

DERLEYEN
MUAZZEZ TÜRÜNG

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
MUSTAFA GECEYATMAZ

(SAZ)

MEHLE DEN GE ÇEN OĐ LA M BENİ YAR SE ÇEN OĐ LAN
BAŞKA SI NA SÖ ZÜM VA R DÖNE ME Mİ NA NO Ğ LAN
GEL GEL GEL GEL OĐ LAN BA LA CEY LAN SEV Gİ Lİ M
DUR GEL DUR GEL OĐ LAN BA LA BENİM ÖZ GÜ LÜM
KARŞIM DA DUR MA OĐ LAN BOYNU NUBUR MA OĐ LA N
BANA HER DEM SÖ ZA TI P Ö ZÜ NÜ YOR MA OĐ LAN
GEL GEL GEL GEL OĐ LAN BA LA CEY LAN SEV Gİ Lİ M



-1-

MENLEDEN GEÇEN OĞLAN
BENİ YAR SEÇEN OĞLAN
BAŞKASINA SÖZÜM VAR
DÖNMEM İNAN OĞLAN
— BAĞLANTI —

-2-

NE GÜZEL GÖZLERİN VAR
YÜZÜN AY GİBİ PARLAR
SÖZLERİN ATEŞ SANKİ
CAN EVİMİ ALEVLER
— BAĞLANTI —

— BAĞLANTI —

GEL GEL GEL GEL OĞLAN
BALA CEYLAN SEVGİLİM
DUR GEL DUR GEL OĞLAN
BALA BENİM ÖZGÜLÜM

EK-36 Muazzez Türing'den Derlenen "Mektebin Bacaları" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2953
İNCELEME TARİHİ:

DERLEYEN

Muazzez Türing

DERLEME TARİHİ

YÖRESİ
MUS
KİMDEN ALINDIĞI
Muazzez Türing
SÜRESİ:

MEKTEBİN BACALARI

NOTAYA ALAN

Mekte binba ca la ri VAY lele le le le le
Ay lo Gal be di Al la
VAY le le le le le le VAY le le VAY
Oves ve Gu sev
Eie so ca la ri u ya m ma n
Ba ne di cal la u ya m ma n
CAN KUR BAN KİMİN İMİ SA KİL SA
YAC NİMİN SA BİLMEZ
VAY le le le le VAY lele le le le le
VAY le le VAY O DUE Bİ İMİ Cİ LE Rİ
BE Nİ İMİ NERLİ CO
D YA M MA N CAN KUR BAN
B YA M MA N CAN KUR BAN
CAN KUR BAN
CAN KUR BAN

Mektebin ömü bayır
Gülü dikenler ayır
Her albana semerler Sevelerim
Heri elvilerim ayır
ellerden ayır

EK-37 Muazzez Türüng'ün Derlediği "Mendilimin Dört Ucu" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No : 3709
İNCELEME TARİHİ : 12.2.1992

DERLEYEN
MUAZZEZ TÜRÜNG

YÖRESİ
BURSA
KİMDEN ALINDIĞI
YÖRE EKİBİ

MENDİLİMİN DÖRT UCU

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
MUSTAFA GECEYATMAZ

SÜRESİ :

(SAZ

MEN DI LI MI N
DÖRT U CU TU RUNCU DU R TU RU N CU
O YAR DA N ME K TU P GE L Mİ Ş A L MA K BO Y NU
MU N BO R CU DU MAN LI DA Ğ LA R BA Ş I DU MAN LI
DU MAN LI DA Ğ LAR BA Ş I DA R GE L İ YO R
SON
İ ÇER İ ÇER A H ÇE KER ZA VAL LI
O Ğ LAN LA RA EV LEN ME Sİ ZO R GE L İ YO R

GENÇTÜRÜK

TOP RAK GEL YA MUT FAK O ÇAK

MENDİLİMİN DÖRT UCU
TURUNCUDUR TURUNCU
O YARDAN MEKTUP GELMİŞ
ALMAK BOYNUMUN BORCU

AYAKKABIM VAR BENİM
ALTARI DELİK DELİK
KAYNATAMA ZOR GELDİ
BEŞ TANE BEŞİBİRLİK

OÇAKTA SÜT PIŞIYOR
TOPRAK TENCERESİNDE
GEL YARIM KONUŞALIM
MUTFAK PENCERESİNDE

DUMANLI DAĞLAR BANA DAR GELİYOR
OĞLANLARA EVLENMESİ ZOR GELİYOR

BAĞLANTI

BAĞLANTI

EK-38 Muazzez Türüng'den Derlenen "Sabahın Yemişi" Adlı Türkünün Notası

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 597
İNCELEME TARİHİ 15.3.1974

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

YÖRESİ
KUZAY DOĞUANADOLU

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
MUAZZEZ TÜRÜNG

SABAHIN YEMİŞİ

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

SÜRE
J = 92

1. SA BA HIN YE Mİ Şİ BİR TA NE Vİ Şİ NE Gİ DE REM GE Lİ REM
2. SA BA HIN YE Mİ Şİ BİR TA NE E Lİ MA İ LÂ Hİ CA NIM AL
3. SA BA HIN YE Mİ Şİ BİR TA NE Kİ Şİ MİŞ Ü YANDIM YA NIM DAN

A RI DI MADU ŞU ME A YOS MAN YÖ RÜ HA YÖ RÜ HA
YA _Rİ Mİ AL MA A YOS MAN " " " " " "
NAZ _LI YAR UÇ MUŞ A YOS MAN " " " " " "

KÜS MÜ ŞEM SEN DEN AY RI LİK BA DE SİN İÇ Mİ ŞE MEL DE
" " " " " " " " " " " "

N A YOS MAN
" " " "

h. cambaz

1
SABAHIN YEMİŞİ BİR TANE VIŞNE
GİDEREM GELİREM ARDIMA DÜŞME (Ay osman)
BAĞLANTI
YÖRÜHA YÖRÜHA KÜŞMÜŞEM SENDEN
AYRILIK BADESİN İÇMİŞEM ELDEN (Ay osman)

2
SABAHIN YEMİŞİ BİR TANE ELMA
İLÂHİ CANIM AL YARIMI ALMA (Ay osman)
BAĞLANTI

3
SABAHIN YEMİŞİ BİR TANE KİŞİMİŞ
UYANDIM YANIMDAN NAZLI YAR UÇMUŞ (Ay osman)
BAĞLANTI

EK-39 Muazzez Türüng'ün Derlediği “Şu Karşı Yaylada Göç Kater Kater” Adlı Türkünün Notası

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TMM REPERTUAR SIRA No: 657
İNCELEME TARİHİ : 15 .3. 1974

DERLEYEN
MUAZZEZ TÜRÜNG

YÖRESİ
TERCAN

KİMDEN ALINDIĞI
HİDİR ERSOY

ŞU KARŞI YAYLADA GÖÇ KATER KATER
(Pirsultan Abdal'ın deyişi)

DERLEME TARİHİ

SÜRESİ

♩ = 204

NOTAYA ALAN
M. KARISOZEN

Sat-----

ŞU KAR ŞI YAY LA DA GÖÇ KA TER KA TER BİR GÜ ZEL
ŞU BE NİM SEV Dİ - Ğİ..... M BAŞ TA O TU RUR BİR GÜ ZE
PİR SUL TAN AB DA LI..... M KAL KIN A ŞA LIM A ŞP YÜ

Sat-----

SEV DA ŞI SE RİM DE TÜ TER. BU AY RI
LİN DER Dİ BE Nİ Bİ Tİ RİR BU AY RI
CE DA ĞI EN GİN DÜ ŞE LIM ÇOK Nİ ME

Sat-----

LİK BA NA Ö LÜM DEN BE TER GEÇ Tİ DOST
LİK Bİ ZE ZU LUM GE Tİ RİR GEÇ Tİ DOST
TİN YE Dİ..... K HE LÂL LA ŞA LIM GEÇ Tİ DOST

Sat-----

KER VA Nİ EY LE ME BE Nİ EY LE ME BE Nİ
KER VA Nİ EY LE ME BE Nİ EY LE ME BE Nİ
KER VA Nİ EY LE ME BE Nİ EY LE ME BE Nİ

N. Uyandı

- 1 -

ŞU KARŞI YAYLADA GÖÇ KATER KATER
BİR GÜZEL SEVDASI SÉRİMDE TÜTER
BU AYRILIK BANA ÖLÜMOEN BETER
GEÇTİ DOST KERVANI EYLEME BENİ

- 2 -

ŞU BENİM SEVDİĞİM BAŞTA OTURUR
BİR GÜZELİN DERDİ BENİ BİTİRİR
BU AYRILIK BİZE ZULUM GETİRİR
GEÇTİ DOST KERVANI EYLEME BENİ

- 3 -

PİRSULTAN ABDALIM KALKIN AŞALIM
AŞIP YÜCE DAĞI ENGİN DÜSELİM
ÇOK NİMETİN YEDİK HELÂLLAŞALIM
GEÇTİ DOST KERVANI EYLEME BENİ

EK-40 Muazzez Türüng'den Derlenen "Yüce Dağ Başında Ceylan Balalar" Adlı Türkünün Notası

TRT MÜZİK DAİRESİ, YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 599
İNCELEME TARİHİ 15.3.1974

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

YÖRESİ
KUZEY- DOĞUANADOLU

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
MUAZZEZ TÜRÜNG

YÜCE DAĞ BAŞINDA CEYLAN
BALALAR

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

SÜRE
♩ = 82

YÜ CE DAĞ LAR BA ŞIN DA CEY LÂN BA LA LAR
CEY LÂ NIN BA LA SIN OH CU YA RA LAR
Nİ YE ME NÖL MÜ ŞEM Kİ SE Nİ A LA LAR
A ĞA ÇO LA Y DIM YÖL DA DU RAY DIM
SEN GE ÇEN YÖL LA RA- KÖL GE SA LAY DIM
YE Rİ YE Rİ MEN DE GE LİM DA LİN CA
H DESTMAL EY LE A PAR ME Nİ YA NİN CAH

YÜCE DAĞLAR BAŞINDA CEYLAN BALALAR
CEYLANIN BALASIN OHCU YARALAR
NİYE MEN ÖLMÜŞEM (Kİ) SENİ ALALAR
AĞAÇ OLAYDIM
YOLDA DURAYDIM
SEN GEÇEN YOLLARA
KÖLGE SALAYDIM
YERİ YERİ MEN DE GELİM DALINCAH
DESTMAL EYLE APAR MENİ YANINCAH

NOT
DESTMAL = MENDİL

EK-41 Yıldız Ayhan'ın Derlediği "Akşam Aşıp Gidiyor (Keklik)" Adlı Türkünün Notası

T.R.T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T.H.M. REPERTUAR SIRA No: 3336
İNCELEME TARİHİ: 5.10.1989

DERLEYEN
YILDIZ AYHAN

YÖRESİ

DERLEME TARİHİ

KAYSERİ
KİMDEN ALINDIĞI
A. GAZİ AYHAN
SÜRESİ:

AKŞAM AŞIP GİDİYOR
(KEKLİK)

NOTAYA ALAN
YILDIZ AYHAN
ALTAN DEMİREL

♩

SERBEST

O FO — F AK ŞA MA ŞİP Gİ Dİ YOR FİK RİM ŞA ŞİP
O FO — F AK ŞAM HA REİ DE KAL DI FİK RİM YA RE

Gİ Dİ YOR E LA GÖZ LÜ SEV Dİ ĞİM DAĞ LA RI A ŞİP
DE KAL DI KA RA GÖZ LÜ SEV Dİ ĞİM BİL MEM NE RE

Gİ Dİ YO — R KEK LİK A MAN KEK LİK
DE KAL DI KEK LİK A MAN KEK LİK

YA MA — N KEK LİK İL KEK LİK A MA — N
YA MA — N KEK LİK A MA — N

ÇIK DAĞ LA RİM BA ŞI NA DA ÖT KEK LİK A MA — N
ÇIK DAĞ LA RİM BA ŞI NA DA ÖT KEK LİK A MA — N

GAK GAK GU BA RAK GU BA RAK GU BA RAK ÖT KEK LİK A MA — N
GAK GAK GU BA RAK GU BA RAK GU BA RAK ÖT KEK LİK A MA — N

5. TEKİR

OF AKŞAM AŞIP GİDİYOR
FİKRİM ŞAŞIP GİDİYOR
KARA GÖZLÜ SEVDİĞİM
DAĞLARI AŞIP GİDİYOR

BAĞLANTI:

AKŞAM KEKLİK YAMAN KEKLİK ÇİL KEKLİK AMAN
ÇIK DAĞLARIN BAŞINA DA ÖT KEKLİK AMAN
GAK GAK GUBARAK GUBARAK ÖT KEKLİK AMAN
KEKLİĞİ DÜZ OVADA AVLARLAR AMAN
GÜZELERE MEYİL BAĞLARLAR AMAN

OF AKŞAM HAREDE KALDI
FİTİL YAREDE KALDI
KARA GÖZLÜ SEVDİĞİM
BİLMEM NEREDE KALDI

BAĞLANTI

EK-42 Yıldız Ayhan'ın Derlediği "Boztorgay" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA NO:3568
İNCELEME TARİHİ : 6.12.1990

DERLEYEN

YILDIZ AYHAN

DERLEME TARİHİ

YÖRESİ

KIRIM

BOZTORGAY

NOTAYA ALAN

ALTAN DEMİREL

KİMDEN ALINDIĞI
ESKİŞEHİRDE OTURAN
KIRIM TÜRKLERİNDEN

SÜRESİ:

BOZTORGAY DE NEN
BİR KÜ CÜ CÜK
BİR KIŞ KE NE

HAY VA NI N DA CIL GA DA O LU.R YU YA Sİ
BOZ TOR GA Y DA BOY LAY BOY LA.Y SU İ CER
" " " " DA RI DA SEP SE.M A ŞA MAV

CA VUN CA V SA SE LA LI R DA E YA RU ĞU M
A NAM OR DA BE N BUR DA DA " " " " "
Sİ ZİN YA K KİN KL Z LA RI DA " " " " "

CI LAY DA KA LIR BA LA Sİ
AĞ LA YI AĞ LA YI GÜ N GE ÇE R
Bİ ZİM YA K KA U ŞA MA Y

BOZTORGAY
(SAYFA - 2)

1
BOZTORGAY DENEN HAYVANINDA
CİLGADA BOLUR YUVASI
CAVUN CAVSA SEL ALIRDA EY ARUĞUM
CİLAYDA KALIR BALASI

2
BİR KIŞ KENE BOZTORGAY DA
DARIDA SEPSEM AŞAMAY
SİZİN YAKKIN KIZLARIDA EY ARUĞUM
BİZİM YAKKA UŞAMAY

3
BİR KIŞ KENE BOZTORGAY DA
BOYLAY BOYLAY SU İÇER
ANAYIM ONDA MEN MINDA DA EY ARUĞUM
CİLAYDA CİLAY GÜN GEÇE

BOZ(S)TORGAY : BOZ RENKLİ KÜÇÜK BİR KUŞ
CİLGA : YERE YAKIN
CAVUN : YAĞMUR
CİLAY : AĞLAMAK
BALA : ÇOCUK
KISKENE : KÜÇÜK
YAKKIN : YAKA
UŞAMAY : BENZEMİYOR
BOYLAY : DOYA DOYA
ONDA : ORADA
MINDA : BURADA
ARUĞUM : SEVDİĞİM

EK-43 Yıldız Ayhan'ın Derlediği "Düz Mahalle İçinde" Adlı Türkünün Notası

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TRM REPERTUAR SIRA No: 3335
İNCELEME TARİHİ: 5.10.1989

DERLEYEN
YILDIZ AYHAN

YÖRESİ
ORDU
KİMDEN ALINDIĞI
MUHSİN TERCAN
SÜRESİ:

DÜZ MAHALLE İÇİNDE

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
YILDIZ AYHAN
ALTAN DEMİREL

DÜZ MA HAL LE İ ÇİN
DÜZ MA HAL LE İ ÇİN
DÜZ MA HAL LE İ ÇİN

DE _____ ÇI RA MI YA KA MA DI _____ M
DE _____ DE Lİ GE ZE RİM DE Lİ _____
DE _____ DÜŞ TÖ MA LEM Dİ DE Lİ _____ NE _____

ÇI RA MI YA KA MA DI _____ M Nİ CE
DE Lİ GE ZE RİM DE Lİ _____ RE NİN
DÜŞ DÜ MA LEM Dİ Lİ _____ BA BA

GÜ ZEL LER GÖR DÜM DE YAR SEM DEN Bİ
YA RİM VAL GÖR LA Hİ DE OR DU NU NEM
DA RIL MA DA NA DA GÜ NÜL VER DİM

KA MA DI _____ M YAR SEM DEN Bİ KA MA
GÜ ZE Lİ _____ OR DU NU NEN GÜ ZE
Bİ Rİ NE _____ GÖ NÜL VER DİM Bİ Rİ

DI _____ M KE MAN KA ŞI SÜR ME Lİ
Lİ _____ A NAM BA BAN DUY MA Lİ
NE _____

YAR SE Nİ BA NA VER ME Lİ
YAR SE Nİ BA BAN DUY MA Lİ

5. TEKİR

DÜZ MAHALLE İÇİNDE
ÇIRAMI YAKAMADIM
NİCE GÜZELLERİ GÖRDÜM DE
YAR SENDEN BİKAMADIM

BAĞLANTI :

KEMAN KAŞI SÜRMELİ
YAR SENİ BANA VERMELİ
ANANI BABA MI DUYMALI
YAR SENİ BANA ALMALI

DÜZ MAHALLE İÇİNDE
DELİ GEZERİM DELİ
BENİM YARIM VALLAHİ DE
ORDUNUN EN GÜZELİ

BAĞLANTI

DÜZ MAHALLE İÇİNDE
DÜŞTÜM ALEM DİLİNE
BABA DARILMA BANADA
GÖNÜL VERDİM BİRİNE

BAĞLANTI

EK-44 Yıldız Ayhan'ın Derlediği "Fırın Üstünde Fırın" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No : 4200
İNCELEME TARİHİ : 13. 12. 1998

DERLEYEN
AHMET GAZİ AYHAN
YILDIZ AYHAN
DERLEME TARİHİ

YÖRE
KONYA
KAYNAK KİŞİ
YÖRE EKİBİ

FIRIN ÜSTÜNDE FIRIN

NOTALAYAN
ERDEM ÇALIŞKANEL

SÜRE :

(SAZ

FI RIN ÜS TÜN DE FI RIN
FI RIN ÜS TÜN DE ÇI MI LER

DU YUN KOM ŞU LAR DU YUN
BÜL BÜL KA FES TE İ Nİ LER

DU YUN KOM ŞU LAR DU YUN
BÜL BÜL KA FES TE İ Nİ LER

(SAZ

BEN
BEN BİR YÂ RE VU RUL DUM ÇA RE Sİ Nİ
BE NİM GÖN LÜM DE SEN SİN SE NİN GÖN LÜN

BEN

FIRIN ÜSTÜNDE FIRIN

-2-

SİZ BU LUN ÇA RE Sİ Nİ
DE KİM LER SE NİN GÖN LÜN

SİZ BU LUN ÇA RE Sİ Nİ
DE KİM LER SE NİN GÖN LÜN

TA RA LEY Ü LEY Ü LEY Ü TA RA LEY Ü LEY Ü LEY Ü
PAM BUK A TI YOR
(FİN DİK)

EL A TI NA DA BİN MİŞ ÇA LIM SA TI YOR
(ÇA LIM)

Tolia

FIRIN ÜSTÜNDE FIRIN
DUYUN KOMŞULAR DUYUN
BEN BİR YÂRE YURULDUM
ÇARESİNİ SİZ BULUN

BAĞLANTI:

TARA LEYÜ LEYÜ LEYÜ
TARA LEYÜ LEYÜ LEYÜ
PAMBUK (FINDIK) ATIYOR
EL ATINA DA BİNİŞ
ÇALIM SATIYOR

FIRIN ÜSTÜNDE ÇİNLER
BÜLBÜL KAFESTE İNLER
BENİM GÖNLÜMDE SENSİN
SENİN GÖNLÜMDE KİMLER

BAĞLANTI

EK-45 Yıldız Ayhan'ın Derlediği "Kınalı Parmak Cez Tırnak" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİM DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA NO:3569
İNCELEME TARİHİ: 6.12.1990

DERLEYEN
YILDIZ AYHAN

DERLEME TARİHİ

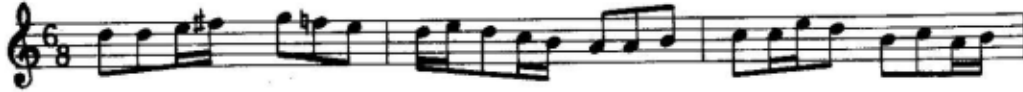
YÖRESİ
KIRIM

KINALI PARMAK CEZ TIRNAK

NOTAYA ALAN
ALTAN DEMİREL

KİMDEN ALINDIĞI
ESKİŞEHİR'DE OTURAN
KIRIM TÜRKLERİNDEN

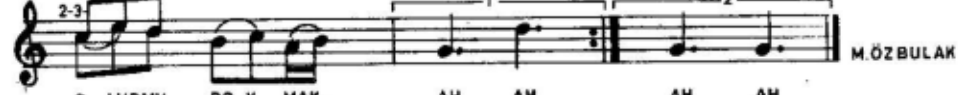
SÜRESİ:



KI NA LI PA-R MAK CE-Z TI-R NA-K
PE-N CE RE- ME KÜ-N VUR MA-Y
AL- TIN ÇE-K KEN TE- RA Zİ-



AL- TI OY- MAK AH AH SE- NİN TA-T LI Dİ- Lİ- NE
ME-Y VA LI-K TAN- " " HE-M SA- RA-R DIM HE-M SOL- DU-M
DA- RA SI-N DAN. " " AY- LA- NA- YIM GÖ- ZÜ- NÜ- N



O LURMU DO-Y MAK AH AH
SE-V DA LI-K TAN- " " AH AH
KA- RA SI-N DAN. " " " "

M.ÖZBULAK

-1-
KINALI PARMAK CEZ TIRNAK
ALTIN OYMAK AH AH
SENİN TATLI DİLİNE
OLURMU DOYMAK AH AH

-2-
PENCEREME KÜN VURMAY
MEYVALIKTAN AH AH
HEM SARARDIM HEM SOLDUM
SEVDALIKTAN AH AH

-3-
ALTUN ÇEKKEN TERAZİ
DARASINDAN AH AH
AYLANAYIM GÖZÜNÜN
KARASINDAN AH AH

-4-
ALTUN ÇEKKEN TERAZİ
DARASI YOK AH AH
KIZ ALACAK YİĞİDİN
PARASI YOK AH AH

-5-
PARMAĞIMDA YÜZÜĞÜM
PEY VERİYİM AH AH
ÖN DİZİNE YASLANIP
CAN VERİYİM AH AH

CEZ TIRNAK : HOŞ TIRNAK
KÜN VURMAY : GÜN VURMUYOR
AYLANAYIM : BAYILAYIM

EK-46 Yıldız Ayhan'ın Derlediği "Siyt Osman" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA NO : 3570
İNCELEME TARİHİ : 6.12.1990

YÖRESİ

KIRIM

KİMDEN ALINDIĞI

ESKİŞEHİR'DE OTURAN
KIRIM TÜRKLERİNDEN

SİYT OSMAN

YERLEİYEN

YILDIZ AYHAN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN

ALTAN DEMİREL

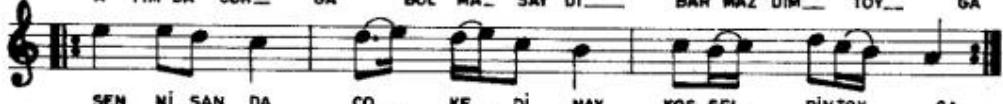
SÜRESİ : ♩ = 80



SAZ _____



SİY DOS MAN SA___ RAY SAL DIR_ GA NAY___ BOY DAN DA___ BOY___ DA
SİY DOS MAN SA___ RAY SAL DIR_ GA NAY___ TÖ BE Sİ___ Sİ___ ŞE
A TIM DA COR___ GA BOL MA_ SAY DI___ BAR MAZ DIM___ TOY___ GA



SEN Nİ ŞAN DA CO___ KE_ Dİ NAY KOŞ GEL_ DİN TOY_ GA
OY NA GA NİM KÜL_ GE_ Nİ MAY E Şİ_ ME DÜ_ ŞE
KÖZ A Şİ GİM BOL_ MA_ SAY DI BAR MAZ_ DIM TOY_ GA

M. ÖZBULAK

SİYT OSMAN SARAY SALDIRGANAY BOYDANDA BOYDA
SEN NİŞANDA ÇOK EDİN AY MOŞGELDİN TOYGA

SİYT OSMAN SARAY SALDIRGAN AY TÖBESİ ŞİŞE
OYNAGANIM KÜLGENİM AY EŞİME DÜŞE

ATIMDA ÇORGA BOLMASAYDI SALMAZDIM COLGA
KÖZ AŞIGİM BOLMASAYDI BARMAZDIM TOYGA

EKİ DE BUDAN BALASIN AY AYDADIM TUZGA
KELİN ÇEKİN YOSMASIN AY DENİŞMEM KIZGA

AK DEMESEM KALTİYİM AY CANDIMDA KÜYDÜM
KADEM SİZİN BALASIN AY KAYDANDA SEVDİM

SİYT OSMAN	: SEYİT OSMAN	ÇORGA	: ÇABUK
SALDIRGAN	: UZAYAN, UZUN	COLGA	: YOLA
ÇOK EDİN	: YOKTUN	KÖZ	: GÖZ
TOYGA	: DÜĞÜN DÜĞÜNE	BOLMASAYDI	: OLMASAYDI
TÖBESİ	: TEPESİ	BARMAZDIM	: VARMAZDIM
KÜLGENİM	: GÖLGESİ	EKİ	: İKİ
EŞİME	: AKLIMA	BUDAN	: ÇİNGENE
AYDADIM	: YOLLADIM	KALTİYİM	: NE YAPAYIM
KÜYDÜM	: KIYDIM	KAYDAN	: NEREDEN

EK-47 Zehra Bilir'den Derlenen "Başındaki Tellere" Adlı Türkünün Notası

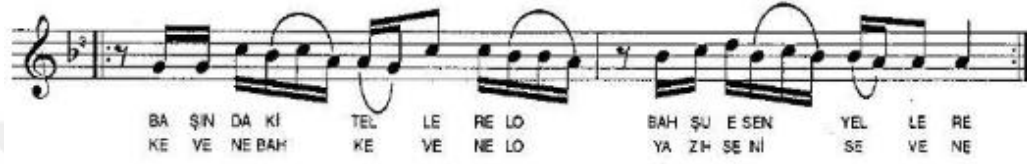
T.R.T. MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T.H.M. REPERTUAR No : 44
İNCELEME TARİHİ : 28. 1. 1973
2. İNCELEME TARİHİ : 1990
YÖRE
DİVARBAKIR
KAYNAK KİŞİ
ZEHRA BİLİR
SÖRE : ♩ = 84

DEPLEYEN
AHMET YAMACI

DEPLEME TARİHİ

NOTALAYAN
AHMET YAMACI

BAŞINDAKİ TELLERE



-2-
BAŞINDAKİ TELLERE



ÇEN | ÇEN MEST O LUN LO İÇ ME DE ME DIM Mİ BEN
ÇEN | ÇEN MEST O LUN LO İÇ ME DE ME DIM Mİ BEN

GENÇTUTAN

BAŞINDAKİ TELLERE LO
BAH ŞU ESEN YELLERE
KIYMET VERİP KİM BAKAR LO
SEN VAR İKEN ELLERE

KEVENE BAK KEVENE LO
YAZIH SENİ SEYENE
SENİ SEVEN DİVANE LO
SENİN NENE GÜVENE

AĞAM O YÂR ELİNDEN
PAŞAM O YÂR ELİNDEN
NASIL EDEM NERE GİDEM
ŞU ZALIMIN ELİNDEN
ELE DEMEDİM Mİ BEN
SAHA DEMEDİM Mİ BEN
İÇEN İÇEN MEST OLUN LO
İÇME DEMEDİM Mİ BEN

AĞAM O YÂR ELİNDEN
PAŞAM O YÂR ELİNDEN
NASIL EDEM NERE GİDEM
ŞU ZALIMIN ELİNDEN
ELE DEMEDİM Mİ BEN
SAHA DEMEDİM Mİ BEN
İÇEN İÇEN MEST OLUN LO
İÇME DEMEDİM Mİ BEN

BAH : Bak
ZALIMIN : Zalimin
SAHA : Sana
KEVEN : Sakız ya da zann çıkartan veya kurutulacak yalacak olarak da kullanılan biki türü.
YAZIH : Yazık
NENE : Neyine

EK-48 Zehra Bilir'den Derlenen "Kalenin Bayır Düzü" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRANO: 3345
İNCELEME TARİHİ: 16.1.1990

YÖRESİ

ORTA ANADOLU

KİMDEN ALINDIĞI

Zehra Bilir
SÜRESİ: ♩ = 88

KALENİN BAYIR DÜZÜ

DERLEYEN

İstanbul Rd. THM Şb.
DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN

ZAFER GÜNDOĞDU

(SAZ)

KA LE NİN BA YIR DÜ ZÜ (SAZ)
Gİ DE RİM ŞÖY LE BÖY LE (SAZ)

MEV LAM A YIR DI Bİ Zİ (SAZ)
GÜL Dİ Bİ Nİ HERKEY LE (SAZ)

BA BA YI NAK LI OL SA E VE LEM E VE RİR
Kİ YAR BİR SE VİL ME Z Bİ Rİ Sİ Nİ

Dİ Bİ Zİ YA MAÇTAN KÖ ŞE DEN KA PI DAN BA CA DA NI
TERKEY LE YA MAÇTAN KÖ ŞE DEN KA PI DAN BA CA DA NI

DÜŞ TE GEL Nİ ŞAN LI NA KÜŞ TE GEL HOPBAŞI NA
DÜŞ TE GEL Nİ ŞAN LI NA KÜŞ TE GEL HOPBAŞI NA

Şİ NA NAY Şİ NA NAY NAY KE LE Şİ ME Şİ NA NAY Şİ NA NAY NAY
Şİ NA NAY Şİ NA NAY NAY KE LE Şİ ME Şİ NA NAY Şİ NA NAY NAY

M.ÖZBULAK

-1-
KALENİN BAYIR DÜZÜ
MEVLAM AYIRDI BİZİ
BABANIN AKLI OLSA
EVELEM EVERİRDİ BİZİ

—BAĞLANTI—

BAĞLANTI {
YAMAÇTAN KÖŞEDEN
GAPIDAN BACADAN DÜŞTE GEL
NİŞANLINA KÜŞTE GEL
HOPBAŞINA ŞİNANAY ŞİNANAY NAY
KELEŞİME ŞİNANAY ŞİNANAY NAY

-2-
GİDERİM ŞÖYLE BÖYLE
GÜLDİBİNİ HERKEYLE
İKİ YAR BİR SEVİLMEZ
BİRİSİNİ TERKEYLE

—BAĞLANTI—

-3-
KEREVİZ ÖZÜNE
KİM GÖRMÜŞ GÖZÜYÜNE
ADAM YARE KÜSERMİ
ELLERİN SÖZÜYÜNE

—BAĞLANTI—

NOT: "EVELEM EVERİRDİ BİZİ" CÜMLESİ

"EVLENDİRİRDİ BİZİ" DİYEDE OKUNABİLİR

EK-49 Azize Tözem'den Derlenen "Dama Bulgur Sererler" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No : 1526
İNCELEME TARİHİ : 15 _2 _1978

YÖRESİ
RUMELİ
KİMDEN ALINDIĞI
OSMAN PEHLİVAN

SÜRESİ :
1:15

DAMA BULGUR SERERLER

DERLEYEN
AZİZE TÖZEM

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
YÜCEL PAŞMAKCI

DA MA BUL GUR SE RE R LER ÇI K MA BO YU N
DA MA ÇIK MA BA SA ÇIK A R PA LAR KA
GÖ RE R LER DA MA BUL GUR SE RE R LER ÇI K MA
RA KI L ÇIK DA MA ÇIK MA BA SA ÇIK A R PA
BO YUN GÖ RE R LER SA ÇIN İB Rİ Sİ M
LAR KA RA KI L ÇIK E GER GÖN LUN VA
TE Rİ Lİ SE HAN CE AL BOH RE ÇA BA NI GÖ RE R LER
YO LA ÇIK SA ÇIN İB Rİ Sİ M TE Rİ Lİ SE HAN CE AL BOH
RE ÇA BA NI GÖ RE R LER YO LA ÇIK UYSAL

- 1 -

DAMA BULGUR SERERLER
ÇIKMA BOYUN GÖRERLER
SAÇIN İBRİSİM TELİ
HANÇERE BAĞ ÖRERLER

- 2 -

DAMA ÇIKMA BAS AÇIK
ANPALAR KARA KILÇIK
EĞER GÖNLÜN VAR İSE
AL BOHÇANI YOLA ÇIK

EK-50 Azize Tözem'den Derlenen "Kırlangıçlar Yüksek Yapar Yuvayı" Adlı
Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No:1629
İNCELEME TARİHİ : 15.2.1978

YÖRESİ
KAYSERİ
KİMDEN ALINDIĞI
YAHYA BEYOĞLU
SÜRESİ:

KIRLANGIÇLAR YÜKSEK YAPAR YUVAYI

DERLEYEN
AZİZE TÖZEM

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
AZİZE TÖZEM

KIR LAN GİC İA R A MAN YÜK SEK YÜK SEK YA PAR
KIR LAN GİC İA R A MAN YÜK SEK YÜK SE Kİ ÇAR

YU VA YI İ NE . . R DÜ ZÜ
HA VA DA W _ RU LA RI

VA YA K SÜ RE RA MAN SA FA YI
YEM BE K Lİ YO RA MAN YU VA DA

SA FA YI W R Gİ TOĞ LA N
YU VA DA " " " " " "

W R Gİ . . . T SA NA SA NA DA YA ROL MAM
" " " " " " " " " " " "

. . . . A NAN DAN BA BAN DA . . N A MAN İN Yİ
" " " " " " " " " " " "

ZA RAL MAM A RA BA YA TA Ş KOY DUM
" " " " " " " " " " " "

KIRLANGIÇLAR YÜKSEK YAPAR YUVAYI
(Sahife - 2)

BEN BU YOLA BAŞ KÖYDÜM BİR KÖTÜN YÜZÜN DEN
A Dİ Mİ SERHOŞ KÖYDÜM A Dİ Mİ SERHOŞ KÖYDÜM

—1—

KIRLANGIÇLAR AMAN YÜKSEK YÜKSEK YAPAR YUVAYI
İNER DÜZ OYAYA SÜRER AMAN SAFAYI
VAR GİT OĞLAN VAR GİT SANA SANADA YAR OLMAM
ANANDAN BABANDAN AMAN İNKİZAR ALMAM
Bağlantı. ARA BAYA TAŞ KOYDUM BEN BU YOLA BAŞ KOYDUM
BİR KÖTÜNÜN YÜZÜN DEN ADIMI SERHOŞ KOYDUM ADIMI SERHOŞ KOYDUM

—2—

KIRLANGIÇLAR AMAN YÜKSEK YÜKSEK UÇAR HAVADA
YAVRULARI YEM BEKLİYOR AMAN YUVADA
Bağlantı.

EK-51 Azize Tözem'den Derlenen "Neden Ağrur" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1325
İNCELEME TARİHİ : 24_5_1977

DERLEYEN
AZİZE TÖZEM

YÖRESİ
RİZE

DERLEME TARİHİ
2_11_1969

KİMDEN ALINDIĞI
HASAN SÖZERİ

NEREN AĞRUR

NOTAYA ALAN
YÜCEL PAŞMAKCI

SÜRESİ :

NE RE NAĞ RUR NE RE NAĞ RUR OY BA SI MA
OY GÖ ZÜ MA
OY E LU MA

ÇU RUR BA ŞİM BA ŞU NA KU...R BA NO LA YİM
ÇU RUR GÖ ZÜM E LİM E Lİ NE KU...R BA NO LA YİM
ÇU RUR E LİM E Lİ NE KU...R BA NO LA YİM

YA RIN ÇAR ŞI YA VA RA YİM BA SI NA İ
SA BAH PA ZA RA VA RA YİM RA ZÜ NE SÜR
E LU NE YÜ

LA ÇA LA YİM BA ŞUN BA ŞU MA GA RA GA ŞI NA
ME A LA YİM " " " " " " " " " " " "
ZÜ KA LA YİM " " " " " " " " " " " "

FIN DİK CÖ ZÜ NE OY SE NİN SEV DA NO LA YİM
" " " " " " " " " " " " " " " "

-1-
NEREN AĞRUR NEREN AĞRUR
OY BAŞIM AĞRUR BAŞIM
BAŞUNA KURBAN OLAYIM
YARIN ÇARŞIYA VARAYIM
BAŞINA İLAC ALAYIM
Bağlantı- BAŞUN BAŞUMA GARA GAŞINA FİNDİK CÖZÜNE
OY SENİN SEVDAN OLAYIM

-2-
NEREN AĞRUR NEREN AĞRUR
OY GÖZÜM AĞRUR GÖZÜM
GÖZÜNE KURBAN OLAYIM
SABAH PAZARA VARAYIM
GÖZÜNE SÜRME ALAYIM
Bağlantı.

-3-
NEREN AĞRUR NEREN AĞRUR
OY ELUM AĞRUR ELUM
ELÜNE KURBAN OLAYIM
SABAH PAZARA VARAYIM
ELÜNE YÜZÜK ALAYIM
Bağlantı.

EK-52 Azize Tözem'den Derlenen "O Sarı Çemberüni" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No. 1640
İNCELEME TARİHİ : 23 - 2 - 1978

DERLEYEN
AZİZE TÖZEM

YÖRESİ
TRABZON Akcaabat
KİMDEN ALINDIĞI

DERLEME TARİHİ

O SARI ÇEMBERÜNİ

NOTAYA ALAN
AHMET YAMACI

SÜRESİ :
♩ : 144

O O SA RI ÇEM BE RU Nİ DA SAR BOY NU MA
O O SA RI ÇEM BE RU NUN DA SOL SUN DAL LA
KA PI SA RI ÇEM BE RU NUN DA U. CU NA BA
KA YU NİN GE MÜN SE RE Nİ DE Sİ TA Nİ CEM BE
BOY NU MA Nİ KALK YE KOY DUN A YA RİM DE
RI SOL O. LUR SA OL SA DE LUM A YA RİM DE
KÜ CU NA AN BI NE DE MEK A BA TIR MİS DA
RI Sİ SUR NI A ÇEP NE LE RE DE YE GOR RİM DE
GE LE NI NOY NU NA KA YU ĞU AT TUM SU YA
BE Nİ MI ZUN KA NU NA
SEV DA LUK TA NE LE Nİ

SU ÇIK TI KAY NA LA RA ÇOK TA ĞU ZEL
..
DE YÜL SUN BA KAY Sİ NAY NA LA RA

— 1 — O SARI ÇEMBERÜNİDA
SAR BOYNUMA BOYNUMA
NİYE KOYDUN A YARIMDE
ELLERİNİ KOYNUNA
KAYUĞU ATTUM SUYA
Bağlantı— SU ÇIKTI KAYNALARA
ÇOKTA GÜZEL DEYÜLSÜN
BAKAYSIN AYNALARA

— 2 — O SARI ÇEMBERÜNÜNDA
SOLSUN DALLARI SOLSUN
KALK GİDEĞİM A YARIMDE
NASI OLURSA OLSUN
Bağlantı

— 3 — O SARI ÇEMBERÜNÜNDA
UCUNA BAK UCUNA
ANNEN EKMEK BATIRMIŞDA
İKİMLİZİN KANUNA
Bağlantı

— 4 — KAPININ GERİSİNDE DE
ŞİŞÜR ÇEMBERİ ŞİŞÜR
BİR SEY EYLE DE YARIMDE
BENİ YANINA DÜŞÜR
Bağlantı

— 5 — KAYUĞUMUN SERENİ DE
TANIMADIM GELENİ
ACEP NEREYE GORLARDA
SEYDALUKTAN ELENİ
Bağlantı.

EK-53 Azize Tözem'den Derlenen "Üç Güzel Oturmuş İskambil Oynar" Adlı
Türkünün Notası

YERİ: NİHAZ KANALI
YERİ: NİHAZ KANALI
İNCELEME TARİHİ: 23.2.1978

AZİZE TÖZEM

YÖRESİ
KASTAMONU

ÜÇ GÜZEL OTURMUŞ İSKAMBİL OYNAR

DERLEME TARİHİ
Nota yazılısı: 1961

KİMDEN ALINDIĞI
SARI RECEP
SÜRESİ: 1:03

NOTAYA ALAN
YÜCEL PAŞMAKÇI
1965

1.

ÜÇ GÜ-ZE LÖP TU-R. MUS KA-M
KO NAK LAR YA P TI-R DİM A YA Rİ-M

Bİ LOY NA R YA R. YAN DI MA MAN
YÜ CE DEN YÜ CE

İS KAM Bİ LÜ S TÜ NE BU L BU L LE R
I ÇIN DE YA T MA DİM ÜÇ GÜ M ÜÇ

KO NA REY
GE CE EY

HER KES SEV Dİ
Kİ R BİN LAR KE

GÜ HE NE Mİ YA NA R YA-R YAN
SE YİN BO YA LE Rİ M SAR DI GI M SA-R DI

DI MA MAN
GİM GE CE

SAL
A BE Nİ M ZÜ

FÜ Sİ YA Hİ M GAR DEN BE YA ZİM

ÜÇ GÜZEL OTURMUŞ İSKAMBİL OYNAR
(Sahife - 2)

AN NEN SE Nİ SÜ Dİ LEN Mİ YO GUR DU

SÜ-Y BE YA ZİM

uyul

— 1 —
ÜÇ GÜZEL OTURMUŞ İSKAMBİL OYNAR Yar yandım aman
İSKAMBİL ÜSTÜNE BÜLBÜLLER KONAR ey
HERKES SEVDİĞİNE BÖYLEMİ YANAR Yar yandırmaman
Bağlantı... (A BENİM ZÜLFÜ SİYAHIM GARDEN BEYAZIM
{ANNEN SEM SÜLENNİ YOGURDU SÜT BEYAZIM

— 2 —
KONAKLAR YAPTIRDIM (A YARIM) YÜCEDEN YÜCE YAR YANDIM AMAN
İÇİNDE YATMADIM ÜÇ GÜN ÜÇ GECE ey
KURBANLAR KESEYİM (A YARIM) SARDIĞIM GECE YAR YANDIM AMAN
Bağlantı.

EK-54 Cemile Cevher'in Derlediği "Akayî Daşlı Dere" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1406
İNCELEME TARİHİ : 25.5.1977

DERLEYEN
CEMİLE CEVHER

YÖRESİ
RİZE

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
HASAN TUNÇ

AKAYİ DAŞLI DERE

NOTAYA ALAN
AHMET YAMACI

SÜRESİ:
1:12



A GUR KA Yİ DAS LI DE RE YU RA
GUR BA BA NİM DAS LI DE RE GÜ LU
OY DE RE TED DAS LI DE RE DER MA
SU GU SU GU SU GU SA LA RA NE CE SU LE NİN YİM SEY DU GUM
DER DİN LE SA NA MEV LAM SA NO BİR LAR VER SİN MEV LÂ
O DER CÖZ LE DU RE YU GAŞ LA RA
SEV DÜ DOL DU Zİ GUM GA İ YU RE ŐU ME
BI SEV DÜ Zİ GA VUS TUR SA NA

— 1 —
AKAYİ DAŞLI DERE
VURA VURA DAŞLARA
CESULEYİM SEVDÜĞÜM
Ö GÖZLERE GAŞLARA

— 2 —
GURBANIM DAŞLI DERE
GÜLÜNE ÇİÇEĞİNE
KIZ SENİN TÜRKİLERİN
DERDÖLDÜ YÖREĞİME

— 3 —
OY DERE DAŞLI DERE
DERMAN OL DİRDÜMÜZE
MEVLÂM SABIRLAR VERSİN
SEVDÜĞÜM İKİMÜZE

— 4 —
SUGÜTED DAŞLI DERE
DERDUMİ DİNLESANA
GURBAN OLAYIM MEVLÂ
BİZİ GAVUŞTURSANA

EK-55 Cemile Cevher'in Derlediği "Alaca Çorapları Ayağına Dar İdi" Adlı Türkünün
Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M . REPERTUAR No: 3867
İNCELEME TARİHİ : 27.8.1993

YÖRESİ
TRABZON / Çaykara
KİMDEN ALINDIĞI

SÜRESİ :

DERLEYEN
CEMİLE CEVHER

DERLEME TARİHİ

NOTALAYAN
ADNAN ATAMAN

ALACA ÇORAPLARI AYAĞINA DAR İDİ



(SAZ -----)



-----) A LA CA ÇO RAP LA RI



A YA Gİ NA DA RI Dİ AL DAT TIN BE Nİ E GİZ



SE NİN SEV DAN VA RI Dİ SE NİN SEV DAN VAR

GİZLİ ÇEVREK

ALACA ÇORAPLARI AYAĞINA DAR İDİ
ALDATTIN BENİ E GİZ SENİN SEVDAN VAR İDİ

TARADI SAÇLARINI DANE DANE BEŞ DANE
SÖYLE BANA SEVDUĞUM SEVDALARIN GAÇ DANE

PINARDAN SÜ DAŞIRUM BAYBURTLI TULLUM İLE
ALACAĞUM GİZ SENİ DERD İLE ZULUM İLE

KEMENÇEMÜN ÜSTÜNE DOLAYIYUM DOLAYI
GİZ SENİ ALAMAZSAM MUSKALARDIR GOLAYI
(GİZ SENİ ALAMAZSAM HOCALARDIR GOLAYI)

EK-56 Cemile Cevher'in Derlediği "Asçer Ettiler Beni" Adlı Türkünün Notası

YÖRESİ
RİZE

KİMDEN ALINDIĞI
HASAN SÖZERİ

SÜRESİ:  308

ASÇER ETTİLER BENİ
(YEMEN TÜRKÜSÜ)

DERLEME TARİHİ

DERLEYEN
CEMİLE CEVHER

NOTAYA ALAN
SÜLEYMAN ŞENEL



AS ÇER ET Tİ LER BE Nİ KURAM ÇIK TI YE ME NE
SOL TA RAF TAN VU RUL DU M KANUM AK TI ÇI VE NE

K. G. B. Y. C.

- 1 -

ASÇER ETTİLER BENİ
KURAM ÇIKTI YEMENE
SOL TARAFTAN VURULDUM
KANUM AKTI ÇİVEYE

- 2 -

TÜFEĞÜMDA BİR PİŞEK
OLDUK YEMENE DİREK
AĞLASUN ANALAR
MİLLET İÇÜN ELLERSEK

- 3 -

AĞLAMA EY ÇEVENÇEM
BEN ELİYURULMADIM
SEN KAL RİZELERDE
EBEDİYEN HEDİŞE

- 4 -

YEMENİN YOL KANLIĞI
BEN DA OLOLUYUZ MİTLUK
AĞLAMA KEPEKLERİMİZ
BİRBİRİNİ BULUP KALIR

EK-57 Cemile Cevher'in Derlediği "Bu Gece Rüya Cordum" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1426
İNCELEME TARİHİ : 25.5.1977

DERLEYEN
CEMİLE CEVHER

YÖRESİ
RİZE

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
HASAN SÖZERİ

BU GECE RÜYA CORDUM

NOTAYA ALAN
AHMET YAMACI

SÜRESİ :
♩ : 176

BU BEN GE CE RÜ YA COR DUM BU GE CE
CE NE SE CE RÜ YA MA BU GE CE
SO RA LIM BU RU YA MA SO NE RA COR LİM

RÜ YA COR DUM OL MA DI BA GA A YAN
CE RÜ YA MA OL DUM YA SE ... N EL MI A SI DUN
BU RÜ YA MA YA CEP DA NE RİL DİN MA BA NA GA SI

OL MA DI ... N BA GA A YAN KE MEN CE MIN SE SU NE
COR DUM YA CEP DA NE RİL DİN MA BA NA GA SI BEN DE COR DUM RÜ A ROY NA MA
A CEP DA NE RİL DİN MA BA NA GA SI BEN DE LE O COR O LU LAR

U YAN SE ... V DU ZUM U YAN U SEN YAN SE ... V
OL BE Nİ ... M OL MU Sİ DİN OL A BE Nİ ... V
A ŞIK ŞIK LA RİN RÜ GAY RU NA NA Sİ A ŞIK ŞIK BA LA M

DU GUM U YAN
OL MU NA DİN
GA GAY RU YA Sİ NA NA Sİ RİN

— 1 —
Kadın { BU GECE RÜYA CORDUM
OLMADI BAĞA AYAN
Erkek { KEMENCEMİN SESİNE
UYAN SEYDUĞUM UYAN

— 2 —
Kadın { BEN BU GECE RÜYAMA
CORDUM SEN ELMİŞİMİN
Erkek { BENDE CORDUM RÜYAMA
SEN BENİM OLMUSIDI

— 3 —
Kadın { CENE CORDUM RÜYAMA
CUYA DARDIN BAĞA
Erkek { BENDE CORDUM ANANI
OLMUŞ BAĞA GAYNAHA

— 4 —
Kadın { SORALUM BU RÜYAYI
ACEP NEDUR MAHASI
Erkek { BÖYLE OLUR OY GIZLAR
AŞULARIN RUYASI

EK-58 Cemile Cevher'den Derlenen "Çıktık Düzlerden Dağa" Adlı Türkünün Notası

YÖRESİ
TRABZON / Maçka /
Gomera Kıyü

ÇIKTUK DÜZLERDEN DAĞA
(YOL HAVASI)

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
CEMİLE CEVHER

DERLEYEN
CEMİLE CEVHER

NOTAYA ALAN
CEMİLE CEVHER

SÜRESİ: ♩ = 268

ÇIK TUK DÜZ LER DE'Y DA ĞA KÖ YE GE LİN AL MA ĞA
GE LİN NE OL DI SA ĞA BAŞ LA DUN AĞ LA MA ĞA
BAŞ LA DUN AĞ LA MA ĞA GE LİN NE OL DI SA ĞA
BAŞ LA DUN AĞ LA MA ĞA BAŞ LA DUN AĞ LA MA ĞA

5 BİRİNCİ

- 1 -

ÇIKTUK DÜZLERDEN DAĞA
KÖYE GELİN ALMAĞA
GELİN NE OLDI SAĞA
BAŞLADUN AĞLAMAĞA

- 2 -

GELİNİ BİNDÜRDÜLER
GÖVEYİN KIR ATINA
ÇIKSUN DAVULUN BEŞİ
GÖĞÜN YEDİ KATINA

- 3 -

GELİNİ BİNDÜRDÜLER
KAPIDAKI KIR ATA
DOĞURUN TÜFEKLERİ
GİDELİM ATA ATA

- 4 -

ATUN UŞAKLAR ATUN
TOZI DUMANA KATUN
BAROTUNUZ YOG SA
TOPRAK KOYUN DA ATUN

BAROT = Barut

EK-59 Cemile Cevher'in Derlediği "Çini De Bilezik Kolunda" Adlı Türkünün Notası

YÖRESİ
BAYBURT / KİVE KÖYÜ

KİMDEN ALINDIĞI
GÜLLÜ ÖZBEK

SÜRESİ: ♩ = 268

ÇİNİ DE BİLEZİK KOLUNDA
(KADIN HALAY HAVASI)

DERLEME TARİHİ

DERLEYEN
CEMİLE CEVHER

NOTAYA ALAN
CEMİLE CEVHER

Çİ Nİ DE Bİ LE ZİK KO LUN DA KO LU N DA
SAL LA N HAR MAN YO LUN DA YO LU N DA

- 1 -
ÇİNİ DE BİLEZİK KOLUNDA KOLUNDA
SALLANIR HARMAN YOLUNDA YOLUNDA

- 2 -
YENİ DE ÇIKTI KESTANENİN FISTIĞI
YORULMUŞAM VER ARKAMA YASTIĞI

- 3 -
YENİ DE ÇIKTIM ŞU DAĞLARA HAYLADIM
NAZLI YÂRİ GURBET ELE YOLLADIM

- 4 -
GURBET EL'DİR KOC YİĞİDİN VATANI
ARAMAZLAR GURBET EL'DE YİTENİ

EK-61 Cemile Cevher'in Derlediği "Divane Aşık Gibi De Dolaşırım Yollarda" Adlı
Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2598
İNCELEME TARİHİ : 22.11.1984

YÖRESİ
TRABZON MAÇKA

KİMDEN ALINDIĞI
HAŞAN TUNÇ

SÜRESİ :

DERLEYEN
CEMİLE CEVHER

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
AHMET YAMACI

DİVANE AŞIK GİBİ DE DOLAŞIRIM YOLLARDA

Erkek : Dİ VA NE A SIK GI Bİ DE DO LA ŞI RI M
Kız : BO BAN BE Nİ BO BAM DA N DA BİR KE RE CU K

YOL LAR DA N KIZ SE NUN SE BE Bİ NE N
İS TE SU N AL LA HUN E M Rİ İ LA N

KIZ SE NUN SE BE Bİ NE N KAL DIM İS TAN
AL LA HUN E M Rİ LAN LA N GE LU NUM OL

BUL LAR DA KAL DIM İS TAN BUL
SUN DE SİN GE LU NUM OL SUN

Erkek : { DİVANE AŞIK GİBİ DE DOLAŞIRIM YOLLARDA
KIZ SENUN SEBEBİNE KALDIM İSTANBULLARDA
Kız : { BOBAN BENİ BOBAMDAN DA BİR KERRECUK İSTESUN
ALLAHUN EMRU İLAN GELUNUM OLSUN DESİN

Erkek : { SAR BELUNE, BELUNE DA TRABULUS KUSAĞI
E KIZ SEN DE DER MİSUN ALSAM HA BU UŞAĞI
Kız : { YÜKSEK DAĞUN GÜŞUYUM DA SELVİYE GONACAĞUM
İSTE BENİ BOBAMDAN VERMEZSE GAÇACAĞUM

Berber : AL SALUM YESİL SALUM DA DÜNYAYI DOLAŞALIM
SEN YAĞMUR OL BEN BULUT MAÇKADA BULUŞALIM

EK-62 Cemile Cevher'in Derlediği "Ezel Bahar Olmayınca" Adlı Türkünün Notası

YÖRESİ
ERZİNCAN

EZEL BAHAR OLMAYINCA

DERLEYEN
CEMİLE CEVHER

KİMDEN ALINDIĞI
HÜSEYİN BÜYÜKTEPE

DERLEME TARİHİ

SÜRESİ: ♩ = 60.

NOTAYA ALAN
CEMİLE CEVHER

E ZEL BA HAR OL MA YIN CA KIR MI Zİ GÜL
BIT ME Zİ MİŞ KIR MI Zİ GÜL BIT ME YİN CE
SE FİL BÜL BÜL ÖT ME Zİ MİŞ

K. KIBIÇI

-1-
EZEL BAHAR OLMAYINCA
KIRMIZI GÜL BİTMEZ İMİŞ
KIRMIZI GÜL BİTMEYİNCE
SEFİL BÜLBÜL ÖTMEZ İMİŞ

-2-
BÜLBÜL HAVASTIR ÖTMEYE
SARILIP GÜLE YATMAYA
BAHÇIVAN GÜLÜ SATMAYA
GÜL KADRİNİ BİLMEZ İMİŞ

-3-
BAHÇIVAN SATMA BU GÜLÜ
KARAMDIR PARASI PULU
AĞLATMA SEFİL BÜLBÜLÜ
SÖZ YAŞINI SİLMEZ İMİŞ

-4-
BÜLBÜL GÜLE HAYRAN OLUR
HAYRAN OLUR SEYRAN OLUR
BAZİ İNSAN HAYVAN OLUR
HAYVAN ÂRİF OLMAZ İMİŞ

-5-
CAN HATAYİM ÖLMEYİNCE
TENİM TÜRAB OLMAYINCA
DOST DOSTTAN AYRILMAYINCA
DOST KADRİNİ BİLMEZ İMİŞ

HAVASTIR = Hevesdir
TÜRAB = Toprak

EK-63 Cemile Cevher'in Derlediği "Garardı Garadeniz" Adlı Türkünün Notası

T. R. T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1611
İNCELEME TARİHİ : 13-2-1978

DERLEYEN
CEMİLE CEVHER

YÖRESİ
RÜZE

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
HİSAN TUNÇ

GARARDI GARADENİZ
(—GEMİCİ TÜRKÜSÜ—)

NOTAYA ALAN
AHMET YAMACI

SÜRESİ :

GA RAR DI GA RA DE Nİ...Z DA YA RI YA ROY SAR DI
SI SUR DU...K FO LA RI RI DA DA GA YU
GE MI CI YIM GE GE MI CI DE " " " " YA SA
ĞI DEY RU MOY AY — GI...Z DA " " " " IS TAN

DÖRT YA Nİ MU ZU DA YA RA MAN YAV RU MA MAN
GUM YAT TI VA NA DA " " " " " " " "
YA MAM GA RA YA DA " " " " " " " "
BUL SE FE RI NA DA " " " " " " " "

BU GAY BA NA SEV DA LI...K DA YA RI YA ROY A LA
E Zİ VE TET ME U SA...K DA " " " " HA BU
NE ZA MAN GE LE CE SU...N DA " " " " OL NUM
AL LAH BI GE Zİ GA YI RA DA " " " " TEZ CE

ÇAK CA Nİ MU Zİ DA YA RA MAN YAV RU MA MAN
YAN GIN LI CA NA DA " " " " " " " "
ÇIK TI BU RI YA DA " " " " " " " "
LE SUN YE RU NA DA " " " " " " " "

—1—

GARARDI GARADENİZDE YARI YAR OY
SARDI DÖRT YANIMIZU DA YAR AMAN YAVRUM AMAN
BU GAY BANA SEVDALIK DA YARI YAR OY
ALACAK CANIMIZI DA YAR AMAN YAVRUM AMAN

—2—

SİSURDUK FOĞALARI DA YARI YAR OY
GAYUĞUM YATTI YANADA YAR AMAN YAVRUM AMAN
EZİYET ETME UŞAK DA YARI YAR OY
HA BU WNGİNLİ ÇANA DA YAR AMAN YAVRUM AMAN

—3—

GEMİCİYİM GEMİCİ DE YARI YAR OY
YAŞAYAMAM GARAYA DA YAR AMAN (YAVRUM AMAN
NE ZAMAN GELECESEN DA YARI YARI OY
CANUM ÇIKTI BURIYA DA YAR AMAN YAVRUM AMAN

—4—

GİDEYRUM OY AY GİZ DA YARI YAR OY
İSTANBUL SEPERİNA DA YAR AMAN YAVRUM AMAN
ALLAH BİZİ GAYIRA DA YARI YAR OY
TEZ CELESUN YERUNADA YAR AMAN YAVRUM AMAN

EK-64 Cemile Cevher'in Derlediği "Gemiye Çektük Yelken" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T R T M. REPERTUAR No : 4212
İNCELEME TARİHİ : 03. 03. 1999

DERLEYEN
CEMİLE CEVHER

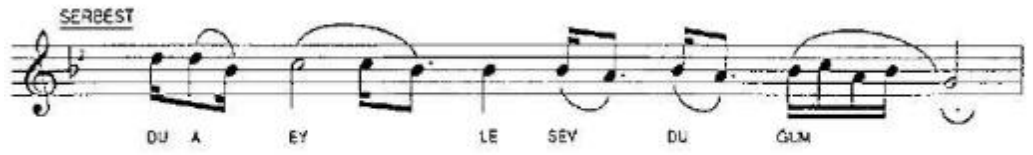
YÖRE
RİZE
KAYNAK KİŞİ
HASAN SÖZERİ

GEMİYE ÇEKTÜK YELKEN

DEPLEME TARİHİ

NOTALAYAN
TUNCER İNAN

SÜRE : 1:30



GEMİYE ÇEKTUK YELKEN

-2-



EK-65 Cemile Cevher'in Derlediği "Gene Geldi Yaz Başı" Adlı Türkünün Notası

YÖRESİ
TRABZON / Meğri

GENE GELDİ YAZ BAŞI

DERLEYEN
CEMİLE CEVHER

KİMDEN ALINDIĞI
NEVZAT GÜLER - AHMET GÜLER

DERLEME TARİHİ

SÜRESİ: ♩ = 220

NOTAYA ALAN
CEMİLE CEVHER

GE NE GEL Dİ YAZ BA ŞI O Y O Y O YA MAN
PE TEK LE R VE RU RO ĞUL O Y O Y O YA MAN
SEN DE KI BA İK BAL LA O Y O Y O YA MA N
DUŞ TA DE RE YE BO ĞUL O Y O Y O YA MA N
DUŞ TA DE RE YE BO ĞUL O Y O Y O YA MA N
DUŞ TA DE RE YE BO ĞUL O Y O Y O Y

Ş. KUBANCI

-1-
GENE GELDİ YAZ BAŞI OY OY OY AMAN
PETEKLER VERİR OĞUL OY OY OY AMAN
SENDEKİ BU İKBALLA OY OY OY AMAN
DUŞ TA DEREYE BOĞUL OY OY OY AMAN

-2-
AYAĞUNDA KUNDURA OY OY OY AMAN
DORUKLARI BOYALI OY OY OY AMAN
DURMAZ GÖZÜMÜN YAŞI OY OY OY AMAN
YARI YOLA KOYALI OY OY OY AMAN

-3-
EY SİDİ GÜÇÜK GURUM OY OY OY AMAN
İÇEM SUYURDAN İÇEM OY OY OY AMAN
AF KÂRUM YOLLARUNDAN OY OY OY AMAN
YOLCU DA GELİP GEÇMEM OY OY OY AMAN

-4-
HA BU DERTLİ HALIMLA OY OY OY AMAN
AÇA NE EDECEĞÜM OY OY OY AMAN
GÜÇÜKTEN GÜLİEDÜM OY OY OY AMAN
ŞİMDİ Mİ GÜLECEĞÜM OY OY OY AMAN

GV. 1.1. - K. 1.1.

EK-66 Cemile Cevher'den Derlenen "Gökte Yıldız Aymısun" Adlı Türkünün Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1612
İNCELEME TARİHİ: 14.2.1978

DERLEYEN
CEMİLE CEVHER

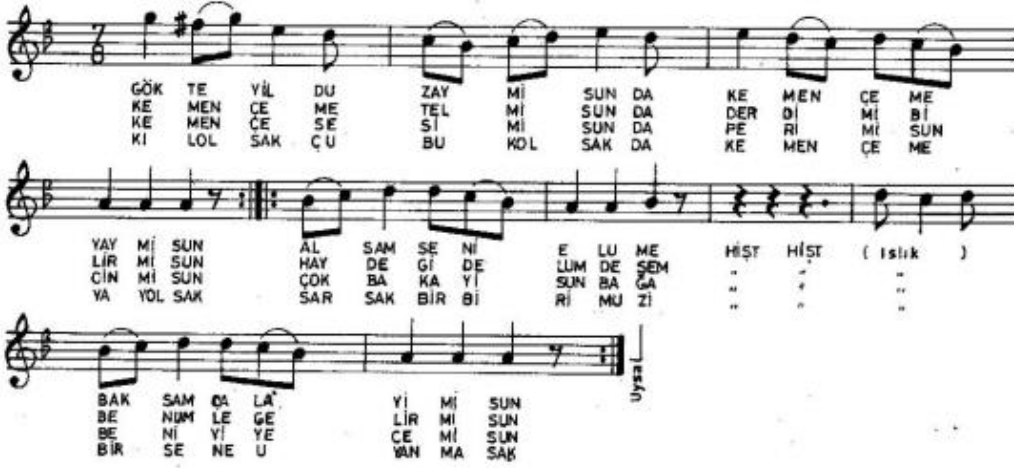
YÖRESİ
RİZE

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
HASAN SÖZERİ

GÖKTE YILDIZ AYMISUN

NOTAYA ALAN
AHMET YAMACI



GÖK TE YİL DU ZAY Mİ SUN DA KE MEN CE ME
KE MEN CE ME TEL Mİ SUN DA DER Dİ Mİ Bİ
KI LÖL SAK ÇU BU KOL SAK DA PE Rİ Mİ SUN
YAY Mİ SUN AL SAM SE Nİ E LU ME HİŞT HİŞT (ıstık)
LİR Mİ SUN HAY DE Gİ DE LUM DE SEM
CİN Mİ SUN ÇOK BA KA Yİ SUN BA GA
YA YOL SAK SAR SAK BİR Bİ Rİ MU Zİ
BAK SAM DA LA Yİ Mİ SUN
BE NUM LE GE LİR Mİ SUN
BE Nİ Yİ YE CE Mİ SUN
BİR SE NE U YAN MA SAK

-1-

GÖKTE YILDIZ AYMISUNDA
KEMENÇEME YAYMISUN
ALSAM SENİ ELUME HİŞT HİŞT (ıstık)
BAKSAM ÇALAYIMISUN

-2-

KEMENÇEME TELMISUNDA
DERDİMİ BİLİRMİSUN
HAYDE GİDELUM DESEM HİŞT HİŞT
BENİMLE GELİRMİSUN

-3-

KEMENÇE SESİMİSUNDA
PERİMİSUN ÇİNİMİSUN
ÇOK BAKAYISUN BAĞA HİŞT HİŞT (ıstık)
BENİ YİVECEMİSUN

-4-

KİL OLSAK ÇUBUK OLSAKDA
KEMENÇEME YAY OLSAK
SARSAK BİRBİRİMÜZİ HİŞT HİŞT (ıstık)
BİR SENE UYANMASAK.

EK-67 Yurdumuzun Nağmeleri: Derlenen Kadın Oyun Havaları

M. N. 104 . 9.

The image displays a musical score for a piece titled 'Yurdumuzun Nağmeleri: Derlenen Kadın Oyun Havaları'. The score is written on seven staves, all using a treble clef. The first staff begins with the notation 'M. N. 104 . 9.'. The music is composed of eighth and sixteenth notes, with some staves featuring triplets. The notation includes various rhythmic values and rests, typical of traditional Turkish folk music. The score is presented in a clean, black-and-white format.

A musical score consisting of six staves of music in treble clef and 4/4 time signature. The first five staves contain continuous melodic lines with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. The sixth staff concludes with a final note and a double bar line.

Nirinay..

A musical score consisting of four staves of music in treble clef and 7/8 time signature. The notation features a mix of eighth and sixteenth notes with rests, creating a complex rhythmic texture. The piece ends with a final note and a double bar line on the fourth staff.

M. M. 22603

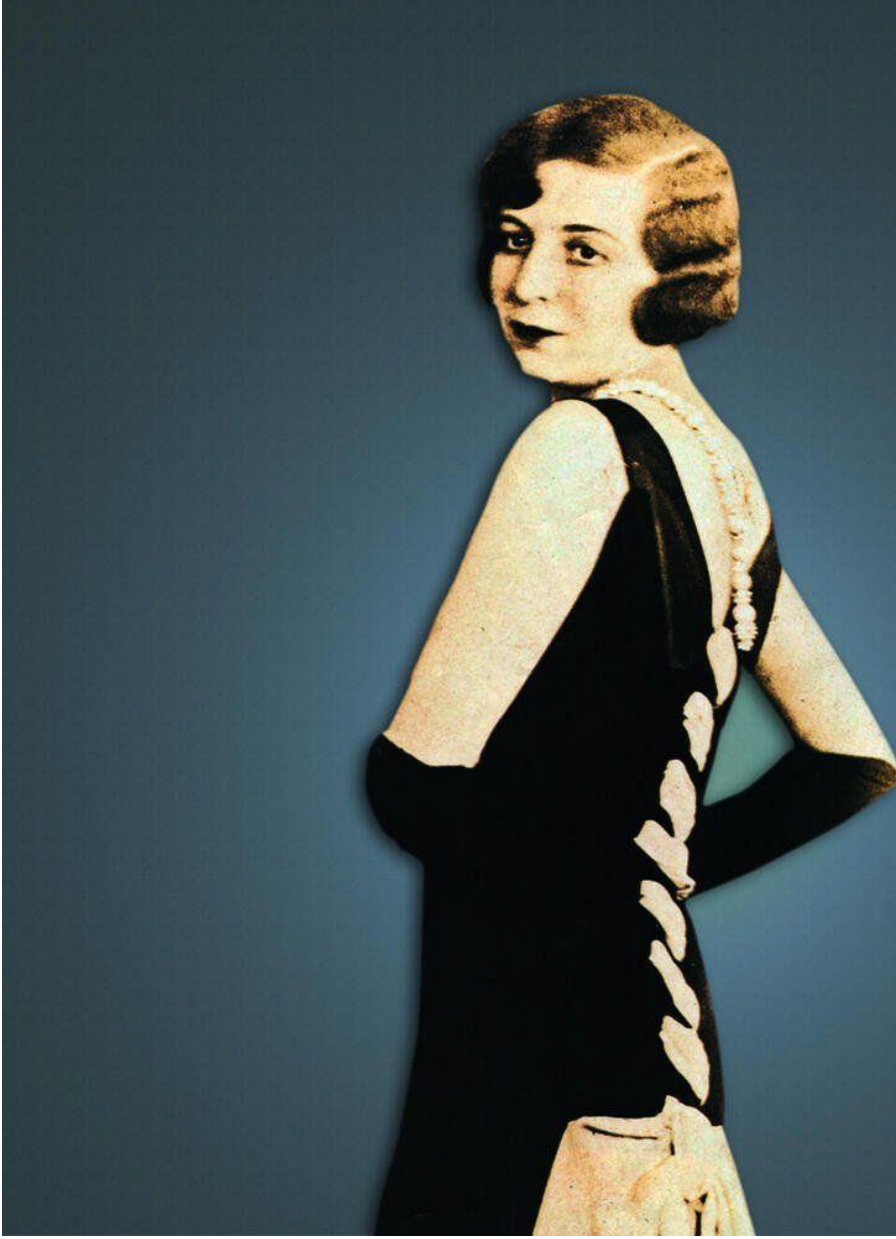
Ben ya ei mi gör düm
şun gül da şun gül şun gül şun gül şun gül Koc don bo yua
da Al tan sa st
ta kar şun gül da şun gül şun gül şun gül şun gül
ya rim boy nu za
ah si va si va kol la si mi
kal dur kal dur şal va ri sa do lan da boy sa
ma ci va nun çay dan ge çe
lim i ma nun dol dur i çe lim



San cum tut tu vey vey vey vey san cum tut tu
vey vey vey vey vey vey vey vey vey vey vey vey
vey vey vey vey vey vey vey vey vey vey vey vey



EK-68 Hüdadat Hanım'ın Fotoğrafi



EK-69 Fikriye Hanım'ın Fotoğrafi



EK-70 Deniz Kızı Eftalya Hanım'ın Fotoğrafi



EK-71 Safiye Ayla'nın Fotoğrafi



EK-72 Müzeyyen Senar'ın Fotoğrafi



EK-73 Neriman Altındağ'ın Fotoğrafi



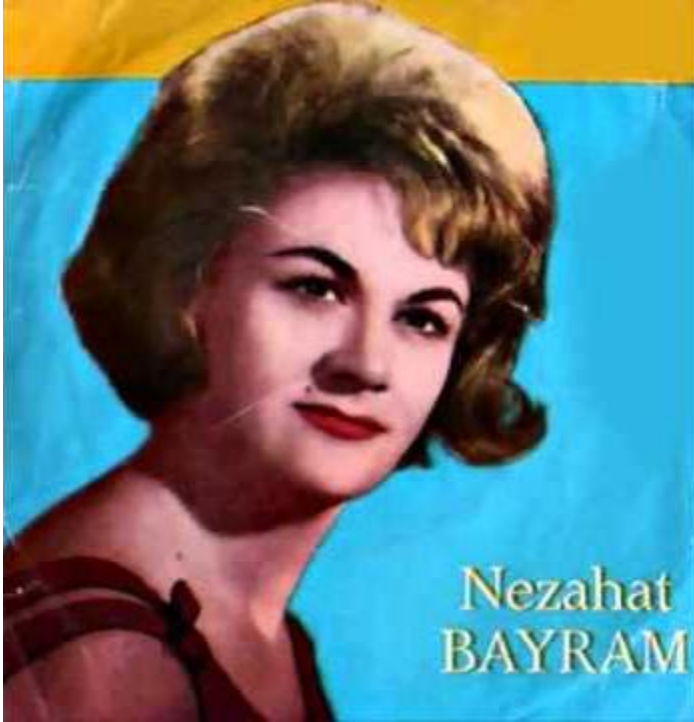
EK-74 Muzaffer Akgün'ün Fotoğrafi



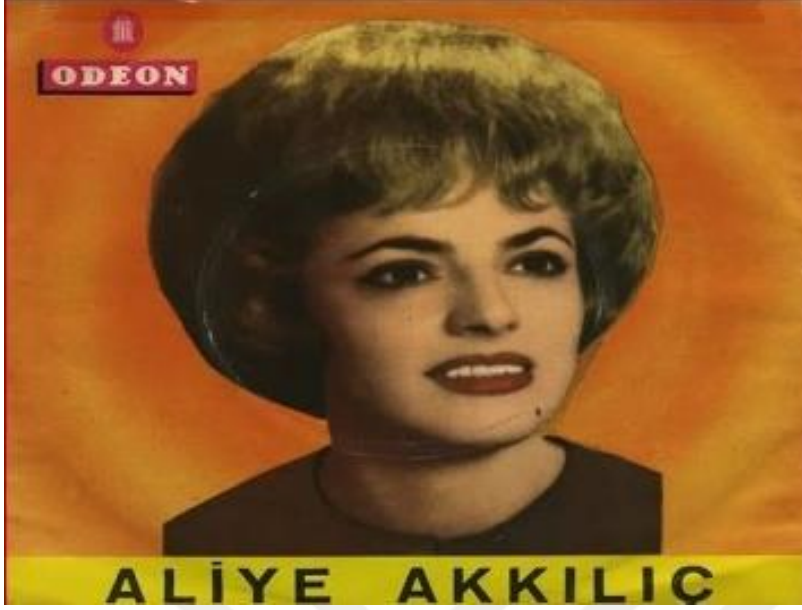
EK-75 Sabahat Tarabuş'un Fotoğrafi



EK-76 Nezahat Bayram'ın Fotoğrafi



EK-77 Aliye Akkılıç'ın Fotoğrafi



EK-78 Saniye Can'ın Fotoğrafi



EK-79 Nevin Akol'un Fotoğrafi



EK-80 Muazzez Türüng'ün Fotoğrafi



EK-81 Yıldız Ayhan'ın Fotoğrafi



EK-82 Zehra Bilir'in Fotoğrafi



EK-83 Hacer Buluş'un Fotoğrafi



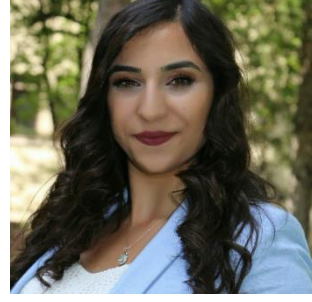
EK-84 Azize Tözem'in Fotoğrafi



EK-85 Cemile Cevher'in Fotoğrafi



ÖZGEÇMİŞ



Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Aras, İnanç
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yeri : 23/02/1993 - Ankara
Medeni hali : Bekar
Telefon : -
Faks : -
e-mail : inancaras7@gmail.com

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Türk Müziği Programı	
Lisans	Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümü	2017
Lise	Demetevler Mimar Sinan Lisesi	2010

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2019	Ankara Hacı Bayramı Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı	Öğretim Elemanı
2018-2020	Kalaba Anadolu Lisesi	Ücretli Öğretmen
2018	Hayat Ağacı Sanat Akademisi	Ses ve Bağlama Eğt. Ögt.
2017	Gazi Üniversitesi Türk Müziği Konservatuvarı	Öğretim Elemanı

Yabancı Dil

İngilizce



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..

