

Türk Müziğinde Kanto Formuna Feminist Bir Bakış A Feminist View of the Canto Form in Turkish Music

Merve Nur Kaptan^{1*}

¹ Öğr. Gör. Dr., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Çalgı Eğitimi Bölümü, Tekirdağ, Türkiye | <https://ror.org/01a0mk874>, <https://orcid.org/0000-0001-7887-5921>, mnkaptan@nku.edu.tr

Lecturer Doktor, Tekirdağ Namık Kemal University, Turkish Music State Conservatory, Instrument Trainig Department, Tekirdağ, Turkey | <https://ror.org/01a0mk874>, <https://orcid.org/0000-0001-7887-5921>, mnkaptan@nku.edu.tr

* Corresponding author

Araştırma Makalesi

Süreç

Geliş Tarihi: 27.06.2024

Kabul Tarihi: 24.08.2024

Yayın Tarihi: 30.12.2024

Benzerlik

Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal yazılımı ile taranmıştır.

Değerlendirme

Ön İnceleme: İç hakem (editörler).

İçerik İnceleme: İki dış hakem/Çift taraflı körleme.

Telif Hakkı & Lisans

Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları **CC BY-NC 4.0** lisansı altında yayımlanmaktadır.

Etik Beyan

Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur. Merve Nur Kaptan

Etik Bildirim

turkisharr@gmail.com

Çıkar Çatışması

Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.

Finansman

Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.

Yayıncı

Published by Mehmet ŞAHİN Since 2016-Akdeniz University, Faculty of Theology, Antalya, 07058 Türkiye

Atf

Kaptan, M. N. (2024). Türk müziğinde kanto formuna feminist bir bakış. *Turkish Academic Research Review*, 9/4, 389-404, <https://doi.org/10.30622/tarr.1505391>

Öz

Feminizm, kadınların içtimai hayattaki rolünü, haklarını genişletmeye çalışan ve cinsiyet hiyerarşisini sona erdirmeyi hedefleyen bir düşünce hareketidir. Aynı zamanda kadınlara ve erkeklere fırsat eşitliği tanıyan bir eğilimdir. Bu çerçevede Feminizm, kadınların içinde bulunduğu durumu olumlu anlamda değiştirmeyi amaçlayan bir hareket olarak karşımıza çıkmaktadır. Temelde kadın ve erkek eşitliğine odaklanan Feminizmin sanat dallarını etkilediği gibi müzik sahasını da etkilediği bilinmektedir. Bu bağlamda bestekârlık, yorumculuk/ıracılık, kompozitörlük gibi kadınların yer aldıkları etkinliklere odaklanan Feminist müzik bilimine göre müzik, toplumsal hayatın bir bildirisi ya da bir ürünü olarak tanımlanmaktadır. Araştırmanın ekseninde yer alan kanto türü de feminist müzik biliminin bir bildirisi ya da bir ürünü olarak düşünülebilir. Çünkü kanto türü kadın ile özdeşleşen ve dolayısıyla kadın kimliğini ortaya çıkaran bir türdür. Bu tür ortaya çıktığı yıllarda tuluat tiyatrolarının tamamlayıcı unsuru ve müzik ve dansın bir arada olduğu bir tür olarak dikkat çekmektedir. Kantoyu ilk icra eden kişiler ise kadınlardır. Bu doğrultuda kanto icrasında kadınların ön planda olduğunu söylemek mümkündür. Fakat kanto icra edenlere ve kantoya eşlik edenlere bakıldığında gayrimüslim kadınlar olduğu görülmektedir. Bu durum münhasıran 19. yüzyılda Osmanlı'da sahneye çıkan Müslüman kadınlara yasak olması ve toplumun ataerkil bir yapıya sahip olmasından dolayı kadınların ikinci planda kalması ve sanat yaşamlarının kısıtlanması ile açıklanmaktadır. Bu sebeplerden ötürü kadınların müzik sahasında arka planda kaldığı ya da çalışmalarının sınırlı olduğu belirtilmektedir. Başka bir ifadeyle kadınlar, erkek hegemonyasının etkisiyle küçümsenmektedir. Ancak Cumhuriyet dönemiyle beraber gayrimüslimlerin yanı sıra Müslüman kantocular da sahneye çıkmaya başlamışlardır. Bu minvalde gayrimüslim ya da Müslüman kadınlar tarafından icra edilen kantonun kadınlara erkekler gibi müzik icrasında eşitlik ve özgürlük imkânlarını tanıdığını ifade etmek mümkündür. Ayrıca mezkûr dönemde kanto türünde bazı değişimler söz konusudur. Bu değişimlerin başında plaklara kantolar da dahil olmak üzere muhtelif türde eserlerin kaydedilmesi gelmektedir. Bu dönemde plak kayıtlarında kadın okuyucuların sayısında da artış gözlenmektedir. Bunun yanı sıra plak kayıtlarında erkek okuyuculara da rastlanmaktadır. Özellikle 1920'li ve sonraki yıllarda kanto tango, rumba, çarliston, revü gibi türlerle bütünleşerek icra edilmeye başlamıştır. Bahsi geçen durum ise modernleşmenin müzik üzerindeki etkisinin kantodan sonra tango, rumba, çarliston, revü gibi şarkılarda kendini göstermeye başlamasıyla açıklanmaktadır. Ayrıca bu dönemde plaklarda yer alan çoğu esere fantezi isminin verildiği ve kantonun anlam değişikliğine uğrayarak genel bir tanıma dönüştüğü müşahede edilmektedir. 1950'li yıllarda kantonun radyo ve eğlence programlarında icra edildiği, 1960'lı yıllar sonrasında da gazino sahnelerinde görülmeye başladığı ve sonraki yıllarda sadece Ramazan aylarında icra edilen bir eğlence türü olduğu bilgilerine ulaşılmaktadır. 1970'li yıllara bakıldığında ise nadir de olsa kanto icra eden kadın sanatçılara rastlanmaktadır. Günümüzde de ortaoyunu, meddah, karagöz, fasil, kukla gibi Ramazan eğlencelerinde kanto karşımıza çıkmaktadır. Ramazan ayı dışında ise kanto muhtelif etkinliklerde, bayramlarda, yılbaşılarında ya da herhangi bir günde nostaljik bir etkinlik olarak dikkat çekmektedir. Yakın geçmişe kadar bazı kantocular tarafından kanto türü yaşatılmaya çalışılsa da bu tür eski popülaritesini kaybetmeye başlamıştır. Bütün bunlara rağmen hangi dönem olursa olsun kanto, kadın kimliğinin değişmesine katkı sağlayan ve bu kimliği müzik sahasında ön plana çıkaran bir müzik türü olması dolayısıyla ehemmiyet arz etmektedir. Bu çerçevede çalışmada Feminizm ekseninde kanto türü ve kanto ile özdeşleşen kadın kimliği ele alınmaya çalışılmıştır. Bu amaç doğrultusunda araştırma nitel araştırma yöntemlerinden belgesel tarama modeliyle elde edilen bilgilerin doküman analizi yapılmış ve veriler yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Kanto, Feminizm, Kadın, Değişim.

Research Article**History**

Received: 27.06.2024

Accepted: 24.08.2024

Date Published: 30.12.2024

Plagiarism Checks

This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software.

Peer-Review

Single anonymized-One internal (Editorial Board). Double anonymized-Two external.

Copyright & License

Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the **CC BY-NC 4.0**.

Ethical Statement

It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited. Merve Nur Kaptan

Complaints

turkishharr@gmail.com

Conflicts of Interest

The author(s) has no conflict of interest to declare.

Grant Support

The author(s) acknowledge that they received no external funding in support of this research.

Published

Published by Mehmet ŞAHİN Since 2016-Akdeniz University, Faculty of Theology, Antalya, 07058 Türkiye

Cite as

Kaptan, M. N. (2024). A feminist view of the canto form in Turkish music. *Turkish Academic Research Review*, 9/4, 389-404, <https://doi.org/10.30622/tarr.1505391>

Abstract

Feminism is a movement of thought that seeks to expand the role and rights of women in social life and aims to end the gender hierarchy. It is also an indicator of equal opportunities for women and men. In this union, Feminism will continue as a movement that aims to change the situation of women in a positive way. It is known that Feminism, which basically focuses on the equality of men and women, affects the field of music as well as the arts. In this context, according to Feminist music science, which focuses on activities in which women take part, such as composing, interpreting/performing, and composing, music is defined as a declaration or a product of social life. The canto genre, which is at the center of the research, can also be considered as a declaration or a product of feminist music science. Because the canto genre is a genre that identifies with women and therefore reveals the female identity. In the years when this genre emerged, it attracted attention as a complementary element of improvisational theaters and a genre that combined music and dance. The first people to perform the canto were women. In this regard, it is possible to say that women are at the forefront in canto performance. However, when we look at those who perform the canto and those who accompany the canto, we see that they are non-Muslim women. This situation is explained by the fact that it was forbidden for Muslim women to take to the stage in the Ottoman Empire in the 19th century, women remained in the background due to the patriarchal structure of the society, and their artistic lives were restricted. For these reasons, it is stated that women remain in the background in the field of music or their work is limited. In other words, women are despised due to the influence of male hegemony. However, with the Republican period, Muslim canto players, as well as non-Muslims, began to appear on the stage. In this regard, it is possible to state that the canto performed by non-Muslim or Muslim women provides women with the same opportunities for equality and freedom in performing music as men. In addition, there were some changes in the canto genre in the aforementioned period. The first of these changes is the recording of various types of works, including cantos, on records. During this period, there was also an increase in the number of female readers of vinyl records. In addition, male readers are also found in vinyl records. Especially in the 1920s and the following years, canto began to be performed by integrating with genres such as tango, rumba, charleston and revue. The mentioned situation is explained by the fact that the effect of modernization on music began to show itself in songs such as tango, rumba, charleston and revue after canto. In addition, it is observed that most of the works on the records during this period were given the name fantasy and the canton changed its meaning and turned into a general definition. It is information that cantonese was performed in radio and entertainment programs in the 1950s, and began to be seen on casino stages after the 1960s, and in the following years, it was a type of entertainment performed only during Ramadan. Looking back to the 1970s, we can rarely find female artists performing canto. Today, canto appears in Ramadan entertainments such as ortaoyunu, meddah, karagöz, fasıl and puppet. Outside of the month of Ramadan, canto attracts attention as a nostalgic activity on various events, holidays, New Year's Eve or any other day. Although some canto players tried to keep the canto genre alive until recently, this genre has begun to lose its former popularity. Despite all this, no matter what the period, canto is important because it is a musical genre that contributes to the change of women's identity and brings this identity to the forefront in the field of music. In this context, in the study, the canto genre and the female identity identified with the canto on the axis of feminism were tried to be discussed. For this purpose, results of documentary surveys was analyzed and interpreted.

Keywords: Music, Canto, Feminism, Woman, Change.

Giriş

Osmanlı toplumunun ataerkil yapısı içinde sosyal yaşamın erkek egemen yapılanmasının Osmanlı sanatlarında da erkek hegemonyasını getirmesi olağan bir durumdur. Durum böyleyken bu dönemde kadının müzik sahasında arka planda kaldığını, çalışmalarının sınırlı olduğunu ya da yeterince üretken olmadığını söylemek yerinde olacaktır (Yağcı, 2019: 825-826). Başka bir deyişle kadınlar, erkek egemen bakışın etkisiyle neredeyse yok sayılarak azımsanmaktadır (Güvençoğlu, 2022: 41). Fakat bu duruma rağmen -geçmişten günümüze değin- kadının gerek besteci gerekse icracı olarak müzik sahasında mevcudiyetini sürdürdüğü bilinmektedir. Zaten kadının müzik sahasındaki rolü ve müziksel kimliği, -Osmanlı saray ve şehir hayatı içinde- görsel ve yazılı belgelerle tespit edilebilmektedir. Bu belgeler arasında minyatürler, litografiler, gravürler, resim, fotoğraf ve kartpostallar yer almaktadır. Bahsi geçen belgelere bakıldığında özellikle saray, konak, hane, mesire yerlerinde ve açık alanlardaki eğlence mekânlarında kadın icracılara rastlanmaktadır (Beşiroğlu, 2006: 5-13; Güvençoğlu, 2022: 103).

Literatüre bakıldığında 19. yüzyıl, kadının içtimai hayattaki konumunun ve rolünün değiştiği bir yüzyıl olarak dikkat çekmektedir. Çünkü bu yüzyıl, batılılaşma ve modernleşme süreçlerinin baş gösterdiği bir yüzyıldır. Bu süreçler pek çok sahayı etkilediği gibi müzik sahasını da etkilemiştir. Mezkûr dönemde kadınların sanat sahasındaki rollerine bakıldığında ise farklı sanat sahalarında yetenekleri ve bilgi birikimleriyle temayüz etmeye başladıkları müşahade edilmektedir. Kadınların ön plana çıkmaları ise kendi kimliklerini ortaya koymalarıyla mümkün olabilmektedir (Yağcı, 2019: 825). Bu doğrultuda Tanzimat döneminin getirdiği yeniliklerle beraber kadınların kimliklerini ortaya koymaya başladıkları ve birçok alanda aktif oldukları gözlenmektedir. Müzik sahasında ise kadın kimliğinin ön plana çıktığı ve kadınların aktif olarak sahnede yer aldıkları kanto türü karşımıza çıkmaktadır (Barutcu, 2019: 84). Bu anlamda kantolar, Osmanlı toplumunda kadının kamusal sahadaki görünümünü, saray yaşamında ve sosyal yaşamda değişimini sağlayan ilk popüler müzik türü olması nedeniyle öneme sahiptir (Özinal Öztekin, 2020: 11).

Kadın kimliğini ön plana çıkararak, kadının saray yaşamındaki ve sosyal yaşamındaki rolünün değişimini sağlayan kantoların ilk icracıları ise gayrimüslim kadınlardır (Sönmez, 2022: 84). Sonraki süreçte Müslüman kadın kantoculara da rastlanmaktadır. Kanto icracıları gayrimüslim ya da Müslüman olsun kantolarla birlikte kadın kimliğinin gündeme geldiği açıktır. Kadın kimliği bazı dönemlerde toplumsal yapının gerekliliklerinden dolayı geri planda kalsa da verimliliğini her dönem sürdürmeyi başarmıştır. Türk müzik tarihine bakıldığında ise kadının bu verimliliğini giderek artırdığı görülmektedir (Yağcı ve Adar, 2021: 63).

Özetle kökeni Tanzimat dönemine dayanan kantonun bir yandan halkın, özellikle kadının dışarı açılımını yansıttığı, diğer yandan da sanayi ve endüstri dönemlerinde bu tarz bir dışarı açılım ve eğlence anlayışının kapital düzene dayalı sermaye ve müzik teknolojisiyle birlikte değiştiği bilinmektedir (Aydar, 2014: 806).

1. Feminizm

Feminizm etimolojik olarak Latince kadın anlamına gelen “femina/femine” sözcüğünden türetilen bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Semantik olarak ise kadın hakları savunucusu, kadın hakları savunuculuğuyla ilgili ya da Feminizmle ilgili gibi anlamlara gelmektedir (“Feminizm”, 2024).

Literatüre bakıldığında Feminizme dair pek çok tanımlamaya rastlamak mümkündür. Dönmez Aydın (2016: 13)’a göre Feminizm, kadınların toplumsal hayattaki rolünü ve haklarını genişletmeyi hedef alan bir öğretilerdir. Kayhan (1999: 9) ise Feminizmi toplumda cinsiyet hiyerarşisinin sona erdirilmesi ve cinsiyet tutumlarının eşit olması için toplumun değişiminin amaçlandığı bir teori, aynı zamanda da hak eşitliği, insanlık

şerefi ve kadınlara karar verme özgürlüğü amaçları güden politik bir hareket olarak tanımlamaktadır (Güner, 2010: 66). Kısacası Feminizm, patriyarkal düzeni değiştirmeye çalışan ve kadınların karşılaştıkları sorunları ortadan kaldırmayla mücadele eden yaklaşım olarak değerlendirilebilir (Taş, 2016: 166). Bütün bunlardan anlaşılacağı üzere Feminizm, kadınlara ve erkeklere fırsat eşitliği tanıyan bir eğilim veya hareket biçimi olarak tanımlanabilir (Güvençoğlu, 2022: 28). Bu kavramı ilk ortaya atan kişi ise filozof Charles Fourier (1772–1837)'dir (Dönmez Aydın, 2016: 31).

Bir düşünce hareketi olarak kadim bir geçmişe sahip olan Feminizmin kökeni, Lady Mary Wortley Mantagu ve Marquis de Concorde gibi temsilciler ele alındığında Aydınlanma Çağı'na kadar götürülebilir (Çobanoğlu, 2019: 341). Fakat Feminizmin 18. ve 19. yüzyıl devrimler çağıyla birlikte düşünsel temellerini sağlamlaştırdığı bilinmektedir (Sarı, 2022: 158). Özellikle Batı dünyasında ve yeryüzünde yaklaşık olarak 150 yıllık seyri doğrultusunda Kamala Visweswaran (1997) tarafından bu teorinin gelişimi dört ana döneme ayrılır. Birinci dönemde (1880-1920) cinsiyet ve biyolojik cins arasındaki ilişki bir analitik kategori olarak meydana çıkar. İkinci dönemde (1920-1960) cinsiyetle ilişkili rollere yönelik düşünceler ortaya çıkar. Üçüncü dönemde (1960-1980) biyolojik cinse dair cinsiyet hususunda sosyal roller ve özel sistemler değerlendirilir. Son dönemde (1980-1996) - güncel dönemde- ise kadının metalaştırılması ve biyolojik cinsiyet ile cinsiyetin ayrılması durumları ön plandadır.

Bahsi geçen dört dönem dışında bu teorinin birçok araştırmacı tarafından üç döneme/dalgaya ayrıldığı görülmektedir. Bu süreçler I. II. ve III. feminist dalga olarak adlandırılmakta ve 19. yüzyıldan 21. yüzyıla kadar olan süreci kapsamaktadır (Taş, 2016: 166). Bu üç dalgadan I. dalga olarak adlandırılan dönemde -18. yüzyılın sonları ile Birinci Dünya Savaşı arasındaki dönem- kadınların düşünsel yeteneklerinin erkeklerden farklı olmadığını, ancak haklarının ve koşullarının erkeklere göre daha geride olmasının kadınları ev içi emeğe koşullandırdığı, cinsiyete dayalı ayrımcılık ve önyargıların ortadan kaldırılması gerektiği savunulmaktadır (Yörük, 2009: 64; Özgün, 2020: 382).

Birinci ve ikinci dalga Feminizm arasındaki en temel fark eril tahakküme karşı başkaldırı ve toplumsal yaşam içerisinde eşit haklar talebidir. Bunun yanı sıra II. dalga Feminizmde özel ve kamusal alan ayrımı, kadının ikinci planda kalışı, kamusal alandan özel alana itilişi gibi sorunlar gündemdedir (Güvençoğlu, 2022: 29). Özetle II. dalga Feminizmde öne çıkan kavramların özel alan, ayrılıkçılık, farklılık, kadınlık -kişisel, psikolojik, cinsel vb.-, toplumsal cinsiyet, bilinç yükseltme, patriarki olduğu söylenebilir (Sarı, 2022: 163).

III. dalga Feminizm ise her kadının öznel olduğunu, başka bir deyişle kadınlık deneyiminin çeşitliliğini vurgular. Bu çerçevede bahsi geçen dönemde “queer teori” de önemli bir yer tutar ve bu teori ikiliklere karşı çıkan Feminizme katkı yaparak kimliklerin çokluğundan ve birbirleriyle etkileşiminden bahseder (Egbatan ve Şahin, 2014: 3). III. dalga Feminizmi birden fazla yaklaşımı içerisinde barındırır; fakat temel olarak sözmerkezciliğin eleştirisi, farklılık, çoklu söylemlerin/çoğulculuğun kabulü, öznellik, ikili karşıtlıkları reddetme gibi yaklaşımlar ön plandadır (Yörük, 2009: 81-82).

Literatüre bakıldığında Feminizmin diğer sanat dallarını etkilediği gibi müzik sahasını da etkilediği görülmektedir. Bu doğrultuda bestekârlık, kompozitörlük, yorumculuk/icracılık ve müzik kullanıcısı olarak kadın etkinliklerinin incelemelerine odaklanan Feminist müzik bilimi, müziği cinsiyetleştirilmiş toplumsal düzenin hem bir bildirisi hem de bir ürünü olarak görmektedir (Özkişi, 2013: 891). Konunun odak noktasında yer alan kanto da feminist müzik biliminin bir bildirisi ya da ürünü olarak düşünülebilir. Bu durumu ve kanto türünde öne çıkan kadın kimliğini ortaya koyabilmek adına aşağıda öncelikle kanto kavramına, daha sonra kantonun tarihsel gelişimine ve son olarak Feminizm ekseninde kantoya değinilmiştir.

2. Kanto Kavramı

Kanto kelimesi etimolojik olarak Latince “canere” veya “cantus”, İtalyanca “cantare” ve “belcanto” kelimelerinden türetilmiş bir kelimedir (Beşiroğlu, 2006: 15; Ünal, 2017: 247; Tak, 2020: 94; Aydınlioğlu, 2021: 7; Belge, 2015: 23; Haksun, 1998: 79; Karataş ve Deryalı, 2022: 1491). Semantik olarak ise şarkı, melodi, ilahi söylemek gibi anlamlara gelmektedir (Öztuna, 1990: 424; Özbilen, 2006: 6).

İtalyan tipi “belcanto”dan türediğine ve İtalyan topluluklarından alındığına dair görüşler olması kantonun kökeninin Batıya dayandığını göstermesi açısından önemlidir (Belge, 1998: 24). Bu durumun kesin olmadığı ve Osmanlı’daki kanto sanatçıları, kanto eserleriyle yerel bir tür olduğu dikkate alındığında kantonun İstanbul halkının belli bir kesimine hitap eden ve popüler müzik sahasında yapılan bir inovasyon olduğu ifade edilmektedir (Alimdar, 2016: 497). Bu doğrultuda kaynaklara bakıldığında da kantonun müziğe yansımalarının temelinde yenileşme hareketinin olduğu görülmektedir (Şenoğlu, 2024: ii). Bu minvalde Belge (2015: 23), kantonun yenileşmenin bir ürünü, batılılaşma ile gelen hayat hakkında bir yorum olduğunu belirtmektedir. Ünal (2017: 261) ise kantonun Avrupa kökenli olduğundan ve İstanbul’daki uygulaması ile Türk modernliğinin bir ürünü olduğundan bahsetmektedir. Tekelioğlu (2006: 97-100) da kantoyu yalnızca İstanbul’da marjinal olarak var olan, ancak Cumhuriyet dönemindeki Doğu-Batı kendiliğinden sentezin ilk örneği olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca kantolar İtalyan müziği şarkı -canzone- formundan uzaklaşarak yerelleşmiştir. Bu çerçevede kantolar söz, müzik ve yorum açısından Doğu-Batı sentezinin popüler müzikteki örneğini temsil etmektedir diyebiliriz.

Literatüre bakıldığında bir müzik türü olarak kanto ile ilgili pek çok tanımlamaya rastlamak mümkündür. Bu bağlamda Ataman (1997: 271) kantoyu davul, trompet, keman, zil gibi enstrümanlarla icra edilen şarkılı oyun olarak ifade etmektedir. Ersoy Çak (2016: 59), kantoyu müzik ve dansın aynı anda bir orkestra eşliğiyle münhasıran bir kadın tarafından icra edilen, sözlerde kinayelerin yer aldığı, yaşanan dönemin güncel konularının yansıtıldığı, ekseriyetle hareketli ve icra edilen dönemde sarayda ve şehirdeki müziklerden farklı olan şarkılar olarak tanımlamaktadır. Benzer bir aktarımda da Özbilen (2006: 6), kantoyu bir kadın tarafından söylenen, müzik ve dansın aynı anda orkestra eşliği ile icra edildiği, çoğunlukla hareketli, akılda kalıcı melodilere sahip, konuları açısından yaşadığı dönemin güncelliğini yansıtan şarkılar olarak ifade etmektedir. Birer (2018: 75) ise 19. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan kantoları müzik-dans etkileşimli popüler bir tür olarak belirtmektedir. Başka bir kaynakta kanto, “*Fransız operet şarkıları vb. bazı Avrupalı performans türlerine benzese de, sözleri Türkçe olan bu şarkılar ve sahne gösterileri tam da geçiş dönemi Osmanlı sahne-eğlence hayatını yansıtan, orijinal bir tür*” olarak karşımıza çıkmaktadır (Erel Çalan vd., 2021: 198). Aktarımlara bakıldığında kantoya dair benzer tanımlamaların olduğu görülmektedir.

3. Kantonun Tarihsel Gelişimi

Osmanlı döneminde özellikle 19. yüzyılda siyasi, sosyal ve kültürel alanda olduğu gibi müzik sahasında da batılı tarzda yenilikler yapılır. Özellikle saray ve çevresinde Batı müziğine, opera ve tiyatroya olan ilgi artar. Bunların yanı sıra İstanbul’un eğlence yaşamı da popülerlik kazanmaya başlar. Konunun merkezinde yer alan kanto da eğlence yaşamının vazgeçilmez bir parçası olarak karşımıza çıkar (Kılıç, 2022: 219). Bu manada kanto, şehirli toplumun kültürel etkileşim kanallarının genişlemesi yanında, kültürel dönüşüm süreçlerine de göndermeler yapan bir örnek olması açısından dikkat çeker (Birer, 2018: 76).

Bu dönemde eğlence yaşamının popülerlik kazanmasının yanı sıra kanto da dahil olmak üzere -müziğin yer

aldığı- sahne sanatlarında meydana gelen gelişime koşut olarak müzik piyasasının gelişmesi özellikle bu yüzyılın ortalarından itibaren görsel ve işitsel sanatların daha geniş kitlelere ulaşmasına olanak sağlar. Sahne gösterisinin müzikle beslendiği, başka bir ifadeyle müziğin sahne gösterileriyle bütünleştiği türlerden biri de kantodur. Batı etkilerine rağmen kanto, İstanbul'da gelişen bir türdür (Alimdar, 2016: 487). Bu çerçevede Beşiroğlu (2006: 15), Osmanlı-Türk müziğindeki Batı etkisinin yeni tür, yeni üslup ve yeni anlayışlar meydana getirdiğinden ve böylece ilk popüler müzik türü olan kantonun doğduğundan bahsetmektedir. Birer (2018: 79) ise opera, operet, kanto gibi türlerle beraber Osmanlı toplum hayatında eklektik/melez bir müzik anlayışının oluşmaya başladığını ifade etmektedir.

Yukarıda da belirtildiği üzere kantonun Batıdan/İtalyan topluluklarından alındığına dair görüşler olması, bu türün kökeninin Batıya dayandığını göstermektedir (Belge, 1998: 24). Fakat bu durumun kesin olmadığı ve Osmanlı'daki kanto sanatçıları ve kanto eserleri dikkate alındığında kantonun İstanbul halkının belli bir kesimine hitap eden yerel ve popüler bir müzik türü olduğu görülmektedir. Ayrıca bir sahne gösteri olarak kantoya İstanbul'da ilginin artması durumu İstanbul'daki belli bir kesimin tüketim ihtiyaçlarına cevap vermesiyle açıklanabilir (Alimdar, 2016: 497). Bu durumun aksine kantolar kimileri için sanattan yoksun ve bayağı bir gösteri olarak da düşünülmektedir (Okuş, 2022: 78). Kantonun bu şekilde görülmesi ise hafif bir tür olarak kabul edilmesinden, gelenekler ve dönemin toplumsal değerlerinden kaynaklanmaktadır (Özbilen, 2006: 15).

Kaynaklarda kantoların gelişim sürecine ilişkin iki çeşit sınıflandırmanın olduğu görülmektedir. Bunlardan ilkinde kanto tuluat tiyatroları dönemi (1880-1920), 78'lik ve 45'lik plaklar dönemi (1900-1940 78'lik ve 1965-1980 45'lik-33'lük), gazinolar dönemi (1950-1980) ve Ramazan eğlenceleri dönemi (1980-2005) şeklinde sınıflandırılmaktadır (Beşiroğlu ve Özbilen, 2010: 238). Bazı yazarlar ise kantoyu iki döneme ayırmaktadır. Bu dönemler erken dönem kanto ve Cumhuriyet sonrası kanto şeklinde kategorize edilmektedir. Bu çalışmada da kanto, ikinci kategorizasyon çerçevesinde ele alınmıştır.

Erken dönemde kanto, tuluat tiyatrolarının tamamlayıcı unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır (Ayangil, 1994: 419; Hiçyılmaz, 1999: 7). Kantonun ilk icrasının ise 1870 yılında yapıldığına dair bilgilere ulaşılmaktadır. Bu doğrultuda mezkûr yılda İstanbul'a gelen gezgin bir İtalyan tiyatrosunun verdiği temsillerde ilk kez kantonun icra edildiğinden ve bundan sonra tuluat tiyatrolarında oyuna başlamadan önce -caz davulu, trompet, keman ve zilden ibaret çalgı takımıyla- dans eşliğinde şarkı söylemek amacıyla yazılmış şarkılara kanto adı verildiğinden bahsedilmektedir (Beşiroğlu, 2006: 15; Ataman, 1997: 271).

Kantoyu ilk icra eden kişiler ise kadınlardır. İlk popüler kantocular arasında Peruz, Şamran, Kamela (Fatika), Virjin (Verjini), Aranik, Matilt Viktorya, Büyük Mori, Eleni, Büyük Amelya, Minyon, Viyalet, Flora, Küçük Amelya yer almaktadır (Beşiroğlu, 2006: 16). Bu kişilerden bazıları kantoları kendileri bestelemiştir. Şamran'ın "Yangın Var Yanıyorum", Eleni'nin "Mahmur Bakar", Küçük Amelya'nın "Kanto Köylü", Verjini'nin "Benim Sevdiğim Bahçede Gezer", Peruz'un "Hicran Kanto"su bu duruma örnek gösterilebilir (Ataman, 1974: 21-29). Kantoların bestelerinin kantoları icra eden kadınlara ait olması önemli bir durumdur. Çünkü bu durum kadınların yaratıcılığını ve doğaçlama yeteneğini, başka bir deyişle besteci yönünü ortaya koymaktadır (Beşiroğlu (2017: 169). Bu manada feminizm ekseninde gerek kanto icrasında ve gerekse kanto bestekârlığında kadınların ve dolayısıyla kadın kimliğinin ön planda olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Fakat kanto icra edenlere ve kantoya eşlik edenlere bakıldığında gayrimüslim kadınlar oldukları görülmektedir. Bu durum özellikle 19. yüzyılda Osmanlı'da sahneye çıkmanın Müslüman kadınlara yasak olması, müzik ve sahne sanatlarının ahlaka uygun olarak tanımlanmaması ve müziğe karşı olan ikircikli bir tavır ile açıklanabilir. Bunun yanı sıra Müslüman kadınlara

yakıştırılmayan sahnede kanto icra etme durumu gayrimüslim kadınlar tarafından yapılırken Müslüman erkeklerin bu eğlencenin izleyicileri olmaları da kantonun bir alt kültür ögesi olarak tanımlanmasına sebebiyet vermektedir (Erişkin Karabey, 2019: 15-16).

Bahsi geçen durumun Cumhuriyet dönemiyle beraber değiştiği ve Müslüman kadın kantocuların da sahnelere çıkmaya başladığı müşahede edilmektedir. Fakat bunun aksini düşünenler de vardır. Bu doğrultuda 1889 yılında Kadriye Hanım'ın Papasköprülü Amelya takma adıyla Nazilli'de sahneye çıktığı nakledilmektedir (Özbilen, 2006: 13).

İlgili literatür incelendiğinde 1900'lü yıllar kantolar açısından değişimlerin yaşandığı yıllar olarak dikkat çeker. Çünkü bu yıllar plaklara çeşitli türde eserlerin kaydedildiği yıllardır. Plaklara kaydedilen eserler arasında kantolar da yer almaktadır. Bahsi geçen yıllarda yapılan kayıtlarda kadın okuyucuların sayısındaki artış göze çarpmaktadır. Özellikle plaklarda 19. yüzyılın meşhur kantocularından Peruz Hanım ve Şamran Hanım'ın eserlerine rastlanmaktadır. Ayrıca Matmazel Pepron, Safnaz Hanım, Madam Viktorya, Gülistan Hanım, Şeker Hanım, Pakize Hanım, Matmazal Fortune ve Alice ile Adviye Hanım gibi isimlerin de kayıtları bulunmaktadır. Bütün bunlar dışında kanto seslendirenlerin yarısından fazlasının erkek olması da ilgi çekicidir. Bunun nedeni ise kadın seslerindeki açığı kapatmak olabilir. Erkek okuyucuları arasında Hanende İbrahim ve Rıza Beyler, Hafız Âşir Efendi, Hafız Yaşar Okur, Hafız Ahmed yer almaktadır (Alimdar, 2006: 502; Ünlü, 2016: 150). Bu bağlamda kadınların yanı sıra erkeklerin de ses kayıtlarının olması kantonun yaygınlaştığını ve geniş bir dinleyici kitlesine ulaştığını, ayrıca kadınların sahnedeki icralarının -müzik ve bedensel hareketler- dışında da ses icralarının beğenildiğini göstermektedir.

Cumhuriyet dönemine gelindiğinde ise özellikle 1920'li yıllarda kantoya olan ilginin azaldığı görülmektedir. Toplumda baş gösteren modernleşmenin müzik üzerindeki etkisi kantodan sonra tango, rumba, çarliston ve revü gibi şarkılarda kendini göstermeye başlamıştır (Alimdar, 2006: 502; Tak, 2020: 95). Hatta kantoların bahsi geçen müzik türleriyle bütünleştirilerek sunulduğu da görülebilmektedir (Kılıç, 2022: 221).

Kantonun tekrar ilgi görmeye başlaması ise 1930'lu ve 1940'lı yıllardan sonradır; fakat bu dönemde icra edilen kantolar ilk çıktığı dönemlerde icra edilen kantolardan farklıdır ve yeni bir tür kanto gündemdedir. Bu dönemde kantolar sahne için değil plaklar için tasarlanmış olarak karşımıza çıkmaktadır (Ünal, 2017: 263). Bahsi geçen dönemler kantonun yeniden bir popülerleşme dönemi yaşadığı dönemlerdir. Bu durum o dönemdeki müzik politikasının kantoyu olumlu etkilediğini göstermektedir (Özbilen, 2006: 23).

Genel manada Cumhuriyet sonrası döneme bakıldığında taş plak, gramofon araçlarının yaygınlaşması ve radyonun icadıyla beraber dünyada ve Türkiye'de müziğin geniş kitlelere eriştiği müşahede edilmektedir. Bu dönemde kadın icracılar muhtelif kanto eserlerini plaklara okurken bazı Türk müziği bestekârları da kanto türüne yönelik besteler üretmeye başlamışlardır (Kılıç, 2022: 221; Ünlü, 1998: VI).

1950'li yıllara gelindiğinde ise kanto neredeyse tamamen ortadan kalkar, radyo ve eğlence programlarında eski günleri hatırlamak gayesiyle icra edilir (Ersoy Çak, 2016: 60). 1960'lı yıllar sonrasında da kanto, gazino sahnelerinde görülmeye başlar ve ilerleyen yıllarda sadece Ramazan aylarında icra edilen eğlence türlerinden biri olarak karşımıza çıkar (Kılıç, 2022: 222; Şengül, 2023: 122; Ünal, 2017: 264).

1970'li yıllardan sonra kanto, gösteri amacıyla bazı kadın kantocular tarafından icra edilir. Bu kişiler arasında Nurhan Damcıoğlu, Ayben Erman, Altan Karındaş, Oya Alasya, Meral Küçükeroğlu, Seden Kızıltunç ve Aysu Işık gösterilebilir. Bu isimler dışında yakın geçmişe kadar Seyfi Dursunoğlu (Huysuz Virjin)'nin da sahne ve televizyon şovlarında kantoya yer verdiği bilinmektedir. Huysuz Virjin adıyla gösterilerini icra eden Seyfi

Dursunoğlu, kanto sanatının kadın sanatı olduğu görüşünü desteklemesinden dolayı gösterilerine kadın kılığında çıkmıştır (Özinal Gültek, 2020: 13).

Günümüzde de düzenlenen ortaoyunu, meddah, karagöz, fasıl, kukla gibi Ramazan eğlenceleriyle kanto da dahil olmak üzere geçmişteki popüler türlerin hatırlanması amaçlanmaktadır (Özbilen, 2006: 26). Bu müzik türünün Ramazan ile özdeşleşmiş olması ise ev sahipliği yaptığı tiyatro, operet, kanto vb. Avrupa kaynaklı modern eğlence kültürü ürünlerinin geniş Müslüman kitlelerin gözünde meşrulaşmasına ve yerleşmesine olanak sağladığını göstermektedir (Ayas, 2023: 652). Ramazan ayı dışında ise kanto çeşitli etkinliklerde nostaljik bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır (Özbilen, 2006: 38; Özüçma, 2020: 2).

Genel itibarıyla kantonun geçmişten günümüze geçirdiği dönemler ele alındığında dikkate değer bir değişim göze çarpmaktadır. Geçirdiği değişimlerle beraber bazı dönemlerde popülerleşen kanto, artık eski popülaritesini yitirmeye başlamış ve tükenmiştir denilebilir (Kılıç, 2022: 222; Şengül, 2023: 122; Özbilen, 2006: 37).

4. Türk Müziğinde Kanto Formuna Feminist Bir Bakış

Feminist teoride I. dalga Feminizmiyle birlikte ortaya çıkan ve kadınların kamusal alanlardaki varlığını destekleyen yaklaşımlar, II. ve III. dalga Feminizminde kadınların özel alanlardaki yaşam biçimlerinin de kamusal ve müdahale edilmesi gereken alanlar olduğuna yönelik bir iddiayla birlikte genişletilmiştir. Müzik tarihi yazınında da bu iki yöntemin izlerinin olduğu söylenebilir. Tartışmaların bir kısmı ise kadınların kamusal alanlardaki varlığıyla ilişkilidir. Kadınların besteci olarak, akademisyen olarak, müzik türleri bağlamında vs. varlık göstermesi talebi bu bağlamda ele alınabilir ve bir çeşit farkındalık çalışması olarak görülebilir (Sarı, 2022: 176).

Literatüre bakıldığında kadınların müzik sahasında yok sayılması, görmezden gelinmesi veya sahanın cinsiyetsiz bir biçimde yaratılmaması/kurgulanmaması gibi kadınların kendilerini var etmeleriyle ilişkili sorunlar görülmektedir. Dolayısıyla kadınlar içinde buldukları toplumda ikinci planda kalma ya da ötekileştirme gibi durumlara maruz kalmakta ve kendilerini “kanıtlamak” adına çeşitli hak mücadeleleri vermektedirler (Sarı, 2022: 170-171; Güvençoğlu, 2022: 34). Bu bağlamda toplumun sosyal ve kültürel durumuna paralel olarak kadınların müzik sahasında ikinci planda kaldığı ve müzik yapmak için gerekli şartları haiz olmadığı müşahede edilmektedir. Bu durumun nedenleri arasında ise müziksel yeteneği olan kadınların eğitim almamaları, ailesine olan sorumluluklarından dolayı özgür olamamaları, icracı ya da besteci olarak ekonomik bağımsızlığa ulaşmamış olmaları ve sosyal baskıya maruz kalmaları gibi nedenler gösterilmektedir (Özkişi, 2017: 79).

Bahsi geçen durum 19. yüzyıl ve sonrasında değişmeye başlar. Çünkü bu dönemler kadınların kimlik mücadelelerinin başladığı dönemlerdir. Bu doğrultuda pek çok kadın hareketi ve devrim yapıldığı bilinmektedir. Eşitlik ve özgürlük vurgusunun ön planda olduğu Feminizm ve Cumhuriyet ilanı bunlardan bazılarıdır. Bu devrimlerle birlikte kadınların kamusal alanda görünürlüğü artar. Hemen hemen her alanda olduğu gibi erkek egemen sanatta ve müzikte de kadınlar kendilerini göstermeye başlarlar (Şengül, 2021: 2-3). Bu bağlamda kanto, Osmanlı toplumundaki kadın kimliğinin değişimini sağlayan ve kadını müzik icrasında ön plana çıkaran ilk popüler müzik türü olarak karşımıza çıkar (Beşiroğlu, 2006: 16). Başka bir ifadeyle kanto, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş döneminde kadınların müzikte görünürlüğüne olanak sağlayan bir tür olmasıyla dikkat çeker (Şengül, 2023: 118). Çünkü kantonun ortaya çıktığı dönemlerde önemli olan kimlik, kadın kimliğidir (Okuş, 2022: 77). Yani kantoda egemen olan kadındır (Biçer, 2024: 23). Bu anlamda kanto ve kadın kimliği, Osmanlı toplumunun modernleşen yüzünü aktaran bir gösterge olarak kabul edilmektedir (Şengül, 2023: 118).

Kadın kimliği ile özdeşleşen kanto, Feminizm ekseninde ele alındığında özellikle Feminist müzik biliminin bir ürünü ya da bir bildirisi olarak düşünülebilir. Çünkü kanto, kadın ile erkeği birbirine yakınlaştıran, kadın kimliğinin ön planda olduğu, kadın kimliğinin değişimini sağlayan ve kadının toplumsal yaşamda kabullenilmesinde, görünür olmasında öncü olan bir türdür (Özbilen, 2006: 28; Esin ve Sazak, 2016). Bu türle beraber kadınlar, erkekler gibi eşit şartlarda ve özgür olarak sahne almaya başlamışlardır. Fakat ortaya çıktığı dönemlerde tuluat tiyatrolarının bir parçası olan kanto, sadece gayrimüslim kadınlar tarafından icra edilmektedir. Zamanla bu durum değişecek ve kanto, tuluat tiyatrolarında oyun başlarında ve aralarında icra edilen bir gösteri olmaktan çıkıp popüler bir gösteri haline dönüşecektir. Bu türün popülerleşmesinde ise kanto icracılarının dış görünüşleri, cilveli tavırları -jest ve mimik-, cesur kıyafetleri -parlak elbiseler, elbise ve eteklerdeki tüller, boncuklar, püsküllü mini etekler gibi- ve dikkat çeken makyajlarının etkisinin olduğu belirtilmektedir. Bu nedenlerden dolayı halkın bu görsel şovu görmek amacıyla sahnelere gittikleri ve böylece kantonun bir türe dönüşerek popülerleştiği ifade edilmektedir (Gürsel, 2023: 127; Seven, 2006).

Aslında kanto, Osmanlı performatif geleneğinin heteronormalize edilmiş bir şeklidir ve eski içeriğin yeni içerikle birleşiminden meydana gelmektedir. Sınıf ve sosyal sınırları aşarak geniş bir kitleye hitap etmesi de bu yüzdendir. Ayrıca yukarıda belirtildiği gibi bu türün tiyatral, cinsel açıdan kışkırtıcı unsurlar barındırması ve gösterişli olması, kantonun bu denli popülerleşmesine katkıda bulunmuş olabilir. Bu çerçevede kanto ve kantodaki unsurlar aracılığıyla kadın kimliğinin ön plana çıktığını söylemek yerinde olacaktır (Blackthorne-O’Barr, 2018: 17-148).

Kantonun cinsellikle kurduğu ilişki ise kabare müziğine benzemesiyle açıklanabilir. Yani bu ilişki dolaylıdır ve örtüktür (Çavdaroğlu, 2024). Bu durum bahsi geçen unsurlarla bütün olarak ele alındığında -kantonun sözleri, müziği, tercih edilen kıyafetler, makyajlar, tavırlar ve danslar- görülebilmektedir. Bu unsurlarla beraber kantolarda kadın imgesi ön plana çıkarılmak istenmektedir. Bundaki amaç ise tiyatroya seyirci çekmektir (Özbilen, 2006: 14; Haksun, 1998: 80).

Bahsi geçen durumu Sevengil (1998: 143), şu sözlerle ifade etmektedir: “...kantocu kızlardan biri çıplak denilebilecek bir biçimde tüller içinde hoplayıp zıplayıp ortaya gelir, göbek kıvrır, şarkı söylerdi. Hiçbir estetik değeri olmayan bir beste, güfte ve dans: İşte bu kantodur. Burada asıl önem taşıyan ne müzik ne de danstır Çıplak bir kadının beden hareketleriyle halkı uyarıp ilgisini çekmesidir...salonu yıkacak biçimde kopan ve coşan alkışlardan anlaşılır ki, amaca ulaşılmıştır.” Bu aktarım ekseninde kantocu kadınların fiziksel görüntüsünün, tavırlarının ve sahne hareketlerinin kantonun müziksel unsurlarından önemli olduğunu söylemek mümkündür (Özbilen, 2006: 15-31; Akdeniz, 2017: 68).

Bu minvalde erken dönemdeki kanto ile ilgili görsellere bakıldığında da bahsi geçen durum görülebilmektedir. Görsellerde kadınların -gayrimüslim kadınların- dönemin şartlarına göre cesur sayılabilecek kıyafetleri, makyajları, dış görünüşleri ve tavırları ön plandadır. Zaten kaynaklarda bu dönem “kısa fistan çağı” olarak tanımlanmaktadır. Bu duruma Küçük Amelya’nın dikkat çeken güzelliği ve sahneye cesur kıyafetlerle çıkması örnek gösterilebilir. Amelya’nın sahneye çıktığında ilgi görmesinin nedeni ise vücudunun güzelliği ve tercih ettiği kıyafetleridir (Aydınlioğlu, 2021: 12). Farklı bir kaynakta da Ataman (1974), kantoyu “sözleri, ezgi ve ritim yapısıyla, özellikler kafes arkası çağının kadın hasretini, gizliliğini ve vücut estetiğini ortaya koyan aşk motifleriyle dolu, seyreden erkekleri baştan çıkararak, omuz, göbek, kalça, baldır bacak hareketleri ve davet vâdeden kaş oynatmalarıyla süslenen...” şeklinde ifade etmektedir. Bu aktarımda da kantonun sözlerinin, ritmik ve ezgi yapısının dışında kadınların icra esnasındaki dansı dikkat çekmektedir. Aktarımlar feminist bir bakış

açısıyla ele alındığında kadın kimliğinin kantolardaki unsurlar -söz, müzik, dans, kıyafet ve makyaj- aracılıyla ortaya konulmaya çalışıldığı söylenebilir.

Genel manada kanto icrasında sunulan şey Susan Sontag'ın ifade ettiği "Kamp'ın özü" dediği şeydir. Başka bir ifadeyle doğal olmayana duyulan sevgi, yapaylık ve abartıdır. Bu ekseninde kantoya olan ilgi, daha sonra kamp olarak adlandırılacak şeye duyulan ilgiyle ilişkilendirilecektir (Blackthorne-O'Barr, 2018: 17). Bu ilişki zaten kanto ve kantonun tamamlayıcı unsurlarında -söz, müzik, dans, kıyafet, makyaj- görülebilmektedir. Bu minvalde kantolarla beraber kadınların erkekler gibi eşit ve özgür biçimde kendilerini ifade etme imkânı elde ettiklerini ve bunun sonucunda arzuladıkları duygulara ulaştıklarını söyleyebiliriz.

Erken dönemde kantoların sadece gayrimüslim kadınlar tarafından icra edilmesi durumu ise ekseriyetle Osmanlı toplumunda özellikle II. Meşrutiyet dönemine kadar Türk kadın sanatçıların sahneye çıkamamalarıyla açıklanmaktadır. Çünkü Osmanlı ataerkil bir yapıdadır ve İslâm hukukuna tabiidir. Devlette pek çok alanda Tanzimat'la beraber modernleşme çabalarına rastlansa da devlet, ataerkil yapısından ve İslâm hukuku ilkelerinden ödün verememiştir. Dolayısıyla toplumun yapısı ve toplumun kadına bakış açısından ötürü sahneler gayrimüslim kadınlarla doldurulmuş ve kadın imgesi, kantoyla ifade edilebilir hale gelmiştir (Esin ve Sazak, 2016).

Müslüman kadınlar için sahnelere çıkmak imkânsızken Ermeni, Rum, Yahudi, Çingene vb. asıllı gayrimüslim kadınlar tarafından icra edilen kantolarla beraber bir dönemin kapatıp yeni bir dönemin kapısının açıldığını söylemek yerinde olacaktır. Çünkü bu kadınlar icra ettikleri kantolarla beraber -müzik, söz, dans, oyunculuk, giyim tarzı, tavır ve yaşamları da dahil olmak üzere- özellikle Müslüman kadınlar için ilham kaynağı olmuşlardır (Öney, 2015). Bu çerçevede Osmanlı kadın kimliği ve modern kadın kimliği arasında gerçekleştirilen kanto performanslarıyla bir köprü olduğu görülmektedir. Bu performansları izleyen Osmanlı kadını, kanto icrasını kendisiyle özdeşleştirerek gözlemlemektedir. Başka bir deyişle performans icrasında kanto icra eden kadınların duruşları, tavırları ve dansları üzerinden kendi kimliğini inşa etmektedir. Bu bağlamda kadının kamusal alanda kendine gösterebilmesine ya da kadın kimliğinin kamusallaşmasına kantonun aracılık ettiğini ifade etmek mümkündür (Biçer, 2024: 24-25). Dolayısıyla kanto icrasında cinsiyet kodlarına değinildiğinde saray dışında müzik veya dans performansı yapılmasına müsaade edilmeyen Osmanlı kadını kodundan Batılı modern kadın koduna geçişin olduğundan söz edilebilir (Biçer, 2024: 24).

Daha sonraki dönemlerde gayrimüslim kadınlar dışında nadir de olsa kanto icra eden Müslüman kadınlara da rastlanmaktadır. Kanto icracıları -gayrimüslim ya da Müslüman olsun- tarafından kanto icrası esnasında Ermeni diyalektiğinin kullanılması ve sahne ismi olarak Ermeni isimlerinin tercih edilmesi ise dikkat çekici bir durum olarak belirtilebilir. Bunun sebepleri arasında ise bahsi geçen dönemde Müslüman kadınların sahneye çıkarak şarkı söyleyip dans etmesinin kabul edilebilir bir durum olmaması ve kadınların hafif olarak nitelendirilmesi gösterilebilir (Ünal, 2017: 260; Doğuş Varlı, 2017: 110). Diğer bir sebep ise eril söylemin baskın olmasından dolayı kadınların sanat ortamlarına erkek sanatçılar kadar rahat girememesidir (Akalin ve Baş, 2018:119). Bu manada kadınların müzikal kanona dâhil olamamalarından dolayı kanto, gettolaşmış kadın müziğinin önemli bir örneğini teşkil etmektedir (Şengül, 2023: 118).

Önceki bölümlerde bahsedildiği üzere 1900'lü yıllarla beraber kantoda bir değişim söz konusudur. Çünkü bu dönemde artık kantolar sadece sahnelerde icra edilecek bir tür olmasının yanı sıra plaklara kaydedilen bir tür olmasıyla da dikkat çekmektedir. Plak kayıtlarında kadın okuyucularda artış göze çarpmaktadır. Bu durum kadınların ses icralarının beğenildiğini göstermektedir. Bunun dışında kadın okuyucularındaki açığı kapatmak maksadıyla erkek okuyuculara da rastlanmaktadır. Bu durum ise kadınların hala erkekler gibi özgür bir şekilde

müzik icrasında yer alamadığını imlemektedir.

Bahsi geçen durumlar Cumhuriyet dönemiyle beraber farklı bir boyut kazanacaktır. Çünkü Cumhuriyetin ilanıyla birlikte kadınlar kamusal sahada daha görünür olmaya başlayacaklardır (Güvençoğlu, 2022: 50-51). Bu yüzyılla beraber Dârülelhan ve Darülbedayi gibi kurumlarda eğitilmiş sanatçılar yetiştirmeye başlayacak, Ermeni ve Rum kimliği ile özdeşleştirilen kanto, Türk kadınları tarafından da -entelijansiyanın eleştirilerine rağmen- sahnelenmeye başlayacaktır. Ancak Cumhuriyet döneminin Batıyı model alan siyasi tercihler doğrultusunda şekillenen kanto arka planda kalacak, bunun yerine operet, tango, çarliston ve fokstrot gibi türler ön plana çıkacaktır (Pekel, 2022: 439; Tan, 2022: 321).

Literatüre bakıldığında Cumhuriyet sonrası kantoya olan ilginin azaldığı görülmektedir. Toplumsal hayatta meydana gelen değişimler, Tanzimat ve Cumhuriyetten sonra eski eğlencelerin yok olmaya başlaması ise bunun nedenleri arasındadır (Özbilen, 2006: 26). Fakat belli bir dönem 1930 ve 1940'lı yıllardan sonra kantoya ilginin arttığı söylenebilir. Bu çerçevede kanto, 1950'li yıllarda radyo ve eğlence programlarında, 1960'lı yıllar sonrasında gazino sahnelerinde ve daha sonra da sadece Ramazan aylarında iftardan sonra muhtelif eğlenceler arasında yer alan bir eğlence türü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Özellikle 1960'lı yıllar ve sonrasında kantonun yeni bir kimlik kazandığı, icra mekânlarının, icra tavrının, çalgıların, icra süresinin ve tiyatral figürlerin değiştiği bilinmektedir (Özbilen, 2006: 39). 1970'li yıllar sonrasında ise nadir de olsa kadın kantoculara rastlamak mümkündür. Bunun dışında yakın geçmişe kadar Huysuz Virjin tarafından -kadın kılığında- kanto icra edilmiştir. 1980'li yıllar sonrasında da kantonun icrası konusunda herhangi bir arz ve talebin olmadığı belirtilmektedir (Çavdaroğlu, 2024). Fakat nadir de olsa Ramazan eğlencelerinde ve muhtelif etkinliklerde kanto icrası yapılmaktadır. Bu icralardaki amaç ise bir dönem popüler olan kanto türünün hatırlanmasını sağlamaktır. Genel olarak 1950'li yıllar ve sonraki döneme bakıldığında kanto icralarının azaldığı; fakat önceki dönemlerde olduğu gibi kanto icracılarının ekseriyetle kadınlar tarafından yapıldığı görülmektedir. Bu durum geçmişte olduğu gibi kantolarda kadın imgesinin ön planda olduğunu işaret etmektedir.

Hülasa erken dönemde ve Cumhuriyet sonrasında kanto icralarına bakıldığında kadın kimliğinin ön planda olduğu müşahede edilmektedir. Hatta kanto, kadın kimliğiyle bütünleşmiş bir tür olarak dikkat çekmektedir. Ortaya çıktığı dönemlerde gettolaşmış kadın müziğinin örneğini teşkil eden kanto, özellikle Cumhuriyet dönemiyle beraber hem gayrimüslim hem de Müslüman kadınlar tarafından icra edilmeye başlamıştır. Bütün bunlar dışında erken dönemde kantolarda kadın kimliği belirli kalıplarla ifade edilmiş ve bu kimlik, Cumhuriyet dönemlerinden itibaren de kendine daha fazla güvenen ve mücadeleci bir kadın imgesine dönüşmüştür (Esin ve Sazak, 2016). Özetle feminist bir perspektifle incelendiğinde kantolar aracılığıyla müzik icrasında kadınlara eşitlik ve özgürlük haklarının tanındığını ve böylece kamusal alanda kadının görünümünün, rolünün ve kadın imgesinin değiştiğini söyleyebiliriz.

Günümüzde ise kanto artık eskisi gibi popüler değildir. Bunun nedeni ise kantonun ezgilerinin hafife alınışı veya ilk dönemlerdeki gibi ilgi görmemesi olabilir (Haksun, 1998: 80). Kantoya olan ilginin azalması dışında yakın geçmişte ve günümüzde icra edilen kantoların tiyatronun tamamlayıcı bir unsuru durumunda olmadığı da görülmektedir. 1980'li yıllarda gece kulüplerinde, gazinolarda icra edilen ve halihazırda ekseriyetle Ramazan eğlencelerinde tek başına icra edilen kantolar bir tür ya da bu eğlencelerin bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır ve kantolarda bazı değişimler -kantonun kimliği, tercih edilen kıyafetler, repertuar, kullanılan çalgılar- söz konusudur. Kantoların icra süresi değişebilmektedir ve kanto icra edenlerin çoğunun Müslüman olmasından dolayı kantolar düzgün bir Türkçe ile icra edilmektedir. Bunun yanı sıra çalgılarda da çeşitlilik göze çarpmaktadır.

Kantolar, sahne düzeni gibi eski dönemlerdeki özellikleri taşımaz ve kantocunun kostümü kantonun konusuyla uyumlu değildir. Ayrıca kanto icrasında tiyatral figürler de kullanılmaya çalışılmaktadır (Özbilen, 2006: 39-40; Biçer, 2024: 26). Bütün bunların dışında yakın geçmişte -Huysuz Virjin hariç- kanto icra eden kişilere bakıldığında da kadınlar -istisnalar olmakla birlikte- olduğu görülmektedir. Kanto icrasındaki ve diğer unsurlardaki değişimlere rağmen kantoların genellikle kadınlar tarafından icra edilmesi ise dikkate değer bir durumdur. Bu durum geçmişte olduğu gibi günümüzde de kadın kimliğinin kantolar aracılığıyla ön plana çıktığını göstermektedir.

Hülasa popülerleşmenin olduğu bir dönemde Osmanlı/Türk müziği anlayışında kadın kimliğiyle örtüşen kanto, toplumda yaşanan değişimlerle beraber ataerkil bir toplumdan, kadın ve erkeğin eşit olduğu bir topluma geçişte katalizör görevi görmüştür (Beşiroğlu, 2024).

Sonuç

Türk müziğinin hemen hemen her döneminde erkek hegemonyasının olduğunu söylemek yerinde olacaktır; fakat bu durum kadınların müzik sahasında yer almadıkları anlamına gelmemelidir. Geçmişten günümüze değin bu sahada kadınlara bestekâr, yorumcu/icracı ve müzik kullanıcısı olarak rastlanmak mümkündür. Konunun merkezinde yer alan kanto türünde de aynı durum söz konusudur. Gerek kanto icrasında ve gerekse kanto besteciliğinde kadınlar dikkat çekmektedir. Bu manada kanto, kadın kimliğinin ön planda olduğu bir tür olarak karşımıza çıkar ve dolayısıyla kanto, müzikte bir kırılma noktası olarak kabul edilebilir. Her ne kadar kantonun ilk icraları gayrimüslim kadınlar olsa da sonraki süreçte kanto icracıları arasında Müslüman kadınların da yer alması durumu, kamusal alanda kadın kimliğinin/görünürlüğünün değişimi açısından önemlidir. Bu anlamda kantolar, toplumsal hayatta kadın algısının değişiminde aracı vazifesi görmüştür diyebiliriz.

Gerek erken dönem ve gerekse Cumhuriyet dönemindeki kanto icralarında -değişiklikler olmakla birlikte- bazı tamamlayıcı unsurların olduğu görülmektedir. Bu unsurlar söz, müzik, dans, tavır -jest ve mimik- kıyafet ve makyaj olarak sıralanabilir. Bu çerçevede feminist bir bakış açısıyla kanto icracıları ve kanto icralarındaki unsurlar ele alındığında kadınların bahsi geçen unsurlar aracılığıyla kendilerini ifade etme imkânı elde ettiklerini ve kimliklerini ortaya koymaya çalıştıklarını söyleyebiliriz.

Sonuç olarak kantonun ortaya çıktığı dönemden günümüze kadar olan süreçte popülaritesini kaybettiğini söyleyebiliriz. Fakat hangi dönem olursa olsun kanto kadın kimliğinin değişmesine, popülerleşmesine olanak sağlayan ve bu kimliği müzik sahasında ön plana çıkaran bir müzik türü olması dolayısıyla ehemmiyet arz etmektedir. Bu manada kanto, Feminizm ve Feminist müzik bilimi doğrultusunda ele alındığında kadın kimliğini ortaya çıkaran bir form olarak düşünülebilir. Feminizm ekseninde de bu türün ortaya çıkmasıyla beraber kadınların erkekler gibi eşit şartlarda ve özgür olarak sahne almaya başladıklarını belirtebiliriz. Hülasa kantoyla beraber kadınların sosyal hayattaki görünürlüğünün/rolünün ve kimliğinin değiştiğini, kadınların kendilerini ifade etme ve var olma mücadelesi imkânlarını elde ettiklerini ifade edebiliriz.

Kaynakça I References

- Akalın, T. ve Baş, R. (2018). Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğinin Kadın Sanatçılara Yansımaları. *Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi*, 2 (2), 112-128. Doi: 10.26695/mukatcad.2018.21
- Akdeniz, H. B. (2017). Batı Müziğinin Osmanlı/Türk Temsilcileri. *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi (OMAD)*, 4 (10), 63-84. Doi: 10.17822/omad.2017.72
- Alimdar, S. (2016). *Osmanlı'da Batı Müziği*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Ataman, S. Y. (1974). *Dümbüllü İsmail Efendi*. İstanbul: Yapı Kredi ve Bankası.

Ataman, S. Y. (1997). *Türk İstanbul*. Süleyman Şenel (Yay. Haz.). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları.

Ayangil, R. (1994). *Kanto*. İ. Tekeli (Ed.), *Dünden bugüne İstanbul ansiklopedisi*: C. 4. İstanbul: Tarih Vakfı.

Ayas, O. G. (2023). Direklerarası Müzik Sahnesi ve İncesaz Takımları: Müzisyenler, Repertuar, Dinleyiciler ve Beğeni Yapısı. *Türkiyat Mecmuası*, 33 (2), 641-679. Doi: 10.26650/iuturkiyat.1368893

Aydar, D. (2014). Popüler Kültür ve Müzik Üzerine. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7 (33), 800-807.

Aydınloğlu, E. (2021). *Udi Şamlı Selim'in kanto mecmuası (çevriyazım ve güfte analizi)* [Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].

Barutcu, T. (2019). Taş Plak Geleneğinde Türk Müziği Kadın Ses Sanatçılarının Müzikal Kimlik ve Rollerini. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 5 (10), 83-107. Doi: 10.36442/AMADER.20191055039

Belge, M. (2015). *İstanbul'da kanto*. C. Yılmaz (Ed.), *Antik Çağdan XXI. yüzyıla büyük İstanbul tarihi*: C. 7 (s. 23-25) içinde. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi (Kültür A. Ş.) Yayınları.

Beşiroğlu, Ş. Ş. (2006). İstanbul'un Kadınları ve Müzik Kimlikleri. *İTÜ Dergisi/b Sosyal Bilimler*, 3 (2), 3-19.

Beşiroğlu, Ş. Ş. (2024). Türk Müziğinin Popülerleşmesinde Yeni Bir Tür: Kantolar. *Musiki Dergisi*. www.musikidergisi.net/?p=688

Beşiroğlu, Ş. Ş. ve Özbilen, B. (2010). Osmanlı-Türk Müsikiğinde Kadının Değişen Müzikal Kimliği: Kantolar ve Kantocular. *Müzikte Temsil&Müziksel Temsil I. Kongresi (6-8 Ekim, İstanbul)*, 233-241.

Bıçer, H. (2024). *Performatiflik ve müziksel temsil: karnavaleks bir performans olarak "Huysuz Virjin"* [Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü].

Birer, M. (2018). Osmanlı Eğlence Müziği Geleneklerinde Sosyo-Kültürel Etkileşimler. *Ahenk Müzikoloji Dergisi*, 3, 66-83.

Blackthorne-O'Barr, E. A. C. (2018). *Song and stage, gender and nation: the emergence of kanto in late Ottoman İstanbul* [Sabancı Üniversitesi].

Canay Ağaoğlu, D. (2015). Müzik ve Cinsiyet Üzerine. *Musiki Dergisi*. <http://musikidergisi.com>

Çavdaroğlu, S. Z. (2024). Melez Bir Tür "Kanto". *Musiki Dergisi*. www.musikidergisi.net/?p=721

Çobanoğlu, Ö. (2019). *Halkbilimi kuramları ve araştırma yöntemleri tarihine giriş*. İstanbul: Akçağ Yayınları.

Doğuş Varlı, Ö. (2017). *Geleneksel ve modern yaşam biçimleri içinde müzik içerikli performanslarda "kadınsı", rollerin yazımı*. Ş. Ersoy Çak ve Ş. Ş. Beşiroğlu (Ed.), *Kadın ve müzik* (s. 97-117) içinde. İstanbul: Milenyum Yayınları.

- Dönmez Aydın, H. (2016). Kadına Biçilen Role Karşı Bir Direnme Yolu Olarak Feminist Sanat. *Yasama Dergisi*, 33, 29-49.
- Egbatan, M. ve Şahin, G. (2014). *Uluslararası ilişkilerde feminist yaklaşımlar*. M. Şahin ve O. Şen (Der.), Uluslararası ilişkiler teorileri temel kavramlar (s. 251-280) içinde. Ankara: Kripto Kitaplar.
- Erel Çalan ve diğerleri. (2021). II Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e İstanbul Gündelik Hayatında Tango. *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12 (2), 192-204. Doi: 10.33537/sobild.2021.12.2.19
- Erişkin Karabey, M. D. (2019). *Türkiye'de toplumsal cinsiyet rollerinin klasik Batı müziği bestecilerinin mesleki yaşamlarına etkileri* [Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. <http://hdl.handle.net/11655/8007>
- Ersoy Çak, Ş. (2016). Taş plaklarda gizlenmiş kadın solist performansları. G. Göğüs ve E. Varlı (Ed.), *Uluslararası Müzik Sempozyumu Müzikte Performans*, içinde (s. 55-65). Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları.
- Esin, F. ve Sazak, N. (2016). Kantolar Yoluyla Levantenlerde Kadın Algısı Üzerine Bir İnceleme Çalışması. *Online Journal of Music Sciences*, 1.
- Feminizm. (2024, 15 Haziran). Erişim adresi: <https://tureng.com/tr>
- Güner, A. (2010). *20.yüzyıldan günümüze, kadın sanatçıların yaşam ve yapıtlarında görülen trajedi/melankoli ilişkisi* [Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Gürsel, C. (2023). *Türk popüler müzik kültüründe kanto ve yorumcuları üzerine bir araştırma* [İzmir Demokrasi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Güvençoğlu, Ş. (2022). *Türk müziğinde kadın toplulukları ve bir kadın müzik topluluğu örneği: Âvâze* [İstanbul Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü]. <http://hdl.handle.net/11527/22404>
- Hiçyılmaz, E. (1999). *İstanbul geceleri ve kantolar*. İstanbul: Sabah Kitapçılık Hisar, A.Ş.
- Karataş, Ö.S. ve Deryalı, Y. (2022). Kemânî Sarkis Efendi'nin Rast Eserleri Örneklemine Kanto Formu Üzerine Bir İnceleme. *International Social Sciences Studies Journal*, 8 (97), 1490-1499. <http://dx.doi.org/10.29288/sss.62083>
- Kayhan, F. (1999). *Feminizm*. İstanbul: BDS Yayınları.
- Kılıç, A. (2022). Klasik Türk Müziği Viyolonsel Eğitiminde Ermeni Bestekârların Kanto Bestelerinin Süpürde Akortta Öğretimi. *Uluslararası Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi*, 6 (1), 215-245. Doi: 10.47525/ulasbid.1053639
- Okuş, D. (2022). 1880-1920 Arası İstanbul'daki Tulûat Tiyatrolarında Kantocu Kadınlar. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 34, 73-89. Doi: 10.26650/jted.2022.1128516
- Öney, F. (2015). Kadınların Müziği; 'Kanto'lar, 'Peruz Hanım'lar. 16 Ekim 2015. <https://feminisite.net/index.php/2015/08/kadinlarin-muzigi-kantolar-peruz-hanimlar/>
- Özbilen, B. (2006). *Kanto'nun değişim süreci ve yakın dönem icralarının değerlendirilmesi* [İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Özgün, Y. (2020). Feminizm. G. Atılğan ve E. Aytekin (Ed.), *Siyaset bilimi: kavramlar, ideolojiler, disiplinlerarası ilişkiler* (s. 379-393) içinde. İstanbul: Yordam Kitap.

- Özinal Öztekin, G. Ş. (2020). *Türk tiyatrosunda kantocu kadınlar, tiyatrodaki kantonun yeri, önemi ve günümüzde yok olan kanto* [Bahçeşehir Üniversitesi].
- Özkişi, Z. G. (2013). Müzik Disiplini Bağlamında Feminist Müzik Teorisi ve Cinsiyet Semantiği. *Turkish Studies*, 8 (12), 889-961. Doi: 10.7827/TurkishStudies.5940
- Özkişi, Z. G. (2017). Müzikte Cinsiyet Rollerine İlişkin Yargılar: Kanon, Gettolaşma ve Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadın Besteci Sorunu. Ş. Ersoy Çak ve Ş. Ş. Beşiroğlu (Ed.), *Kadın ve müzik* (s. 63-96) içinde. İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk müzikleri ansiklopedisi I*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özüçma, S. (2020). *Tevfik ve İskender biraderlerin yayınladığı "Nuhbe-i Elhân kantoları" (çevriyazı, tür ve biçim incelemeleri)* [Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Pekel, S. B. (2022). Bir Drag Queen Olarak Huysuz Virjin. *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*, 5 (2), 427-449. Doi: 10.33708/ktc.1172297
- Sarı, B. N. (2022). *Müzikolojinin 19. ve 20. yüzyıllardaki başat ideolojik/düşünsel kaynakları ve günümüzdeki alanyazına izdüşümleri: milliyetçilik, sosyal demokrasi, sosyalizm, anarşizm, faşizm, liberalizm, feminizm ve muhafazakârlık* [Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü].
- Seven, N. (2006). *Sermet Muhtar Alus'un romanlarında ve öykülerinde eski İstanbul* [Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Sevengil, R. A. (1998). *İstanbul nasıl eğleniyordu?* İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sönmez, G. (2022). Cumhuriyet Dönemi Klasik Türk Müziği Kadın İcracılarından Safiye Ayla'nın 'Menekşelendi Sular, Sular Menekşelendi' Eserinin İcra Özellikleri Açısından İncelenmesi. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 23, 82-102.
- Şengül, T. (2023). Türk Modernleşmesi Sürecinde Müzik ve Kadın. *Journal of International Management, Educational and Economics Perspectives*, 11 (2), 108-126.
- Şengüler, M. (2021). Ermeni ve Kadın Kimliği ile Besteci: Sirvart Karamanukyan "müzik-kadın-kimlik" analizi. *Etnomüzikoloji Derneği Sempozyumu*, içinde (s. 1-12).
- Şenoğlu, E. O. (2024). *Altın mikrofon yarışmaları ve anadolu pop-rock* [Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Tak, A. (2020). Musiki İnkılâbı ve Modern Türk Kimliğinin İnşası, 35, 87-149.
- Tan, S. (2022). Çokkültürlü ve Ulusötesi Bir Uzam Olarak Mütareke Yılları İstanbul'unda Caz. *Etnomüzikoloji Dergisi*, 5 (1), 309-327.
- Taş, G. (2016). Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri. *Akademik Hassasiyetler*, 3 (5), 163-175.
- Tekelioğlu, O. (2006). *Pop yazılar: varoştan merkeze yürüyen halk zevki*. İstanbul: Telos Yayıncılık.
- Ünal, G. (2017). Batı-Dışı Modernlik Kavramı Bağlamında Kanto. *Online Journal of Music Sciences*, 2 (3), 247-269.

- Ünlü, C. (1998). “Eski Kanto-Yeni Kanto”, *Kantolar (1905-1945)*. Kalan Müzik: CD Kitaplığı.
- Ünlü, C. (2016). *Git zaman gel zaman fonograf-gramofon-taş plak*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Visweswaran, K. (1997). Histories to Feminist Ethnography. *Annual Review of Anthropology*, 26, 591-621.
- Yağcı, S. (2019). Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Müziği Kadın Bestekârlarından Melahat Pars’ın Eserleri Üzerine Bir İnceleme. *Turkish Studies*, 14 (1), 819-831. Doi: 10.7827/TurkishStudies.14774
- Yağcı, S. ve Adar, Ç. (2021). 19. yüzyıl Türk Müziği Kadın Bestekârlar Üzerine Bir İnceleme. *Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (31), 62-80. Doi: 10.29228/TIDSAD.54663
- Yörük, A. (2009). Feminizm/ler. *Sosyoloji Notları*, 7, 63-85.