

PAPER DETAILS

TITLE: KADININ SANAT, YARATICILIK VE ROMANTIK DÖNEM BESTECİLERİ ÜZERİNDEN BİR OKUMASI

AUTHORS: Ece,Mehmet Can SARIKAYA,ÖZER

PAGES: 97-109

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/747398>

KADININ SANAT, YARATICILIK VE ROMANTİK DÖNEM BESTECİLERİ ÜZERİNDEN BİR OKUMASI

Ece SARIKAYA*, Mehmet Can ÖZER**

ÖZET

Toplumsal inançlar ve koşulların etkisiyle kendilerine yüklenen üreme misyonu yüzünden kadınlar, tarihte felsefe ve bilim alanında olduğu gibi Batı müzik sanatında arka planda kalsalar da müziğe yaptıkları katkılar ve yaratıcılıklarının, rönesans sonrası kazanılan bireysel hak ve özgürlükler sayesinde alabildikleri müzik eğitime paralel olarak arttığı göz ardı edilemez. Bu çalışmada, başlangıçta erkek egemen olan müzik yaratıcılığının müzik ve güzel sanatlar alanında kadına verilen eğitimlerle nasıl değiştiği incelenmiştir.

Çalışma kapsamında incelenen kadın sanatçılardan Fanny Mendelssohn Hensel ve Clara Wieck Schumann aldıkları eğitimlerine ve usta müzisyenlerle beraber yaptıkları çalışmalara paralel olarak, bir çok şarkı, lied, senfonik eser ve solo sonatlar bestelemiş ve yorumlamışlardır.

Anahtar Kelimeler: Müzikte Kadın Yaratıcılığı, Romantik Dönem Müziği, Schumann-Wieck, Mendelssohn-Hensel

A READING OF WOMAN IN ART, CREATIVITY AND ROMANTIC ERA COMPOSERS ABSTRACT

Women were left in the background in the Western music just as in science and philosophy throughout the history, because of the social beliefs and other circumstances, it can't be unseen that their creativity and contribution to music have improved after the musical education they receive, because the personal rights and freedom they acquired after the renaissance. This work focuses on how the creator role in music which was under the dominance of men have changed with the education given to women in the area of music and fine arts.

The artist who are mentioned in this paper; Fanny Mendelssohn Hensel, Clara Wieck Schumann, have composed and performed lots of songs, lieds, symphonic works and solo sonatas, as well as the works they did in parallel with these master musicians and have performed their pieces in international tours.

Key Words: *Woman Composer's Creativity, Music in Romantic Era, Schumann-Wieck, Mendelssohn-Hensel*

* Yaşar Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi.
sarikayaeces@hotmail.com

** Doç. Dr., Yaşar Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü Öğretim Üyesi.
mehmetcan.ozar@yasar.edu.tr

Giriş

Toplumsal cinsiyete dair eşitsizlik koşulları, zamana ve mekâna göre farklılıklar göstermesine rağmen, önemli ortak özellikler içermektedir. Toplum, çeşitli nedenlerle kadınları kamusal alanlardan dışlamaya ya da erkek egemenliğinde var olmasını sağlamaya çalışmaktadır.

Erkeğin doğanın üzerinde kurduğu egemenlik, kadını da sınırları içine almıştır. Erkekler fiziksel güçlerinden dolayı daha akılcı olduklarını düşünmektedir. Kadınlar ise toplum tarafından akılcılıktan uzak, güvenilmez ve yeteneksiz varlık statüsüne düşürülmektedir. Bu görüş, kadının kamusal alanın dışında var olması gerektiğine dair bir kanı oluşturmıştır (Berktaş, 2003: 26).

Tarih boyunca tüm dünyada kadının konumu sadece özel alanlarla sınırlandırılmıştır. Günümüzde ise kadınla ilgili değerler yeniden üretilmeye başlanmıştır. Ancak bu değerleri, kadının toplumsal konumu, sosyal, ekonomik ve siyasal açıları belirlemektedir.

Mengü'ye göre, kadının kamusal alana çıkabilmesi, ekonomik, toplumsal ve kültürel açıdan büyük bir savaşı gerektirmiştir. Kadın kimliğinin kabulü, kadının varlık bilincinin ayırtına varılması ile gerçekleşir. Bu bilinç, ancak kamusal alanda oluşan benlik bilincidir (Mengü, 2004: 98).

Hugo Grotius'un Rönesans'ta ortaya attığı ve giderek taraftar kazanan "Doğal Hukuk Kavramı", yani insanların doğuştan bazı haklara sahip olduğu düşüncesi 18. yüzyılda ivme kazanmıştır. Rönesans felsefesinin benimsenip yaygınlaşması ve toplum düzeyindeki değişiklikler sayesinde sahneye çıkan kadınların sayısı arttırmıştır. Soylu sınıfın saraylarda "sanat koruyucusu" olmak için birbirleriyle yarışa girmeleriyle, kadınlarda erkekler gibi, sanatın her alanında seslerini duyurmaya başlamışlardır ve kadın sahne sanatçıları ile kadın besteciler çoğalmıştır (Nutku, 1999: 173).

Tarih Yazımında Kadının Yeri

Tarih yazımı, kadını arka planda gören bir bakış açısıyla biçimlenmiştir. Antik idealler üzerinde biçimlenen bu mirasta, kadın deneyimleri küçümsenmiş, kayda geçirilmemiş, sadece kamu alanı ve bu alanın öznelere olan erkeklerin deneyimleri tercih edilmiştir. Bu mirasın uzantısı olarak uzun yıllar kadınlar, üniversitelerde akademisyen olmak bir yana öğrencilik hakkını bile elde edememişlerdir (Sancar, 2011: 508).

Aşağıda örnekleri verilecek olan eski çağların cinsiyet varsayımları, çeşitli dönemlerde kabul görmüş, kadının dışlanmasını doğallaştıran tarihsel geleneği pekiştirmiş ve katılaştırmıştır.

Kadınların tarihi temsili, erkekler tarafından ve erkeklerin çıkarları üzerine şekillenmiştir. Aristoteles ve Thukydides'in görüşleri Rönesans boyunca hakim olduğundan, kadınlara karşı önyargının yaratılmasında belirleyici olmuşlardır.

Aristoteles'e göre kadının ikincil konumu ve erkeğin egemenliği doğal ve değişmezdir. "Erkek dişi arasında, önceki doğadan üstün, beriki aşağı ve uyruktur.

Bir adamın karısı üstündeki yönetimi bir devlet adamının yönetimidir, siyasal bir yönetimdir; çocukların üstündeki yönetimi ise bir kralın yönetimidir. Çünkü erkek, yönetmeye dışıdan daha yeteneklidir” (Aristoteles, 1983: 13).

Isparta ve Atina arasındaki savaşları konu eden Peloponnesos Savaşı’nı yazan Thukydides, metinlerine kadını koymamıştır. Çünkü kendisi kişisel olarak kadının evle sınırlandırılmasına inanan birisidir. Bu metinleri izleyen ve kullanan tarihçilerin metinlerinde doğal olarak kadınlar olmayacaktır. Bu yokluk sonunda tarihi bir gelenek haline gelecek, evlilik, annelik ve diğer ev işleri gibi kadınlıkla ilişkilendirilen tüm işler tarih dışı sayılacaktır. Baskı o denli yoğundur ki, kadınlar da kendilerini tarih dışı olarak görmeye başlayacaklardır (Sancar, 2011: 509).

Antik çağın ahlaki ve siyasal değerleri, sadece tarihsel analize değil, siyasal teoriye ve kutsal ideolojilerin metinlerine de yansımaktadır. Rönesans da bundan nasibini alacaktır. Hukuk, bilim, tıp, sanat, edebiyat, eğitim, popüler kültür, modern döneme kadar hep bu şekilde biçimlenecektir.

Tarihi metinlerde kadınlar kargaşanın ve bozulmanın başlıca sorumlusu olarak görülmüştür. Kadınların tarihte rasyonel olmayan güçlerin temsilinde, sosyal düzeni bozan potansiyel bir tehdit olduğu bilgisi, sosyal kaosla bağlantılı bulunmuştur. Bu bağlantı, antik çağdan yirminci yüzyılın ortasına kadar kadınların siyasal ve sosyal rolünün tartışılmasında resmedilmiştir (Sancar, 2011: 509).

İnsana özgü olarak yaratmanın her çeşidinin, insanın bilinçli ve çabası olmadan gerçekleşmesi mümkün değildir. Bütün insanlara özgü olan yaratma etkinliğinin, insanın sadece bir cinsine (erkeklerle) özgü olduğunu kabul etmek ise, bu etkinliğin alanını kendi içinde parçalamaya yönelik bir çabadır. Kadının yaratıcılığını biyolojik doğurganlıkta arayıp bu alanla sınırlandırmaya çalışmak ise onun tarihsel ve toplumsal varlık alanındaki yaratıcı etkinlikleri gerçekleştirebilme potansiyelini dikkate almamakta, kadına bir insan olarak varlığının yapısal bütünlüğünü parçalayarak bakmaktan kaynaklanmaktadır. Diğer canlılara özgü ve işlevi soya sürdürmek olan salt biyolojik doğurganlığı, insan türüne özgü bir yaratma çeşidi olarak kabul etmek ise, hem insanın varlık yapısının bütünlüğünü görmemeye, hem de varlık alanları ile ilgili bir karıştırmaya dayandığı söylenebilir. Çocuk dünyaya getirme ve özellikle ilk üç yıldaki annelik, kadına özgüdür. Ancak bunun, kadının diğer olanaklarını engelleyici, sınırlayıcı bir özellik taşıdığını ileri sürmek mümkün değildir (Yetişken, 2004: 379).

Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet Kavramları

Cinsiyet kavramı, insanların doğuştan getirmiş oldukları fiziksel ve biyolojik bir özellik olarak tanımlanır ve insanları erkek ve kadın şeklinde iki cinse ayırır. Bu durum bir ayırım olmanın ötesinde canlıların üremesini mümkün kılan bir farklılaşma olarak değerlendirilir (Kirman, 2011: 68).

Toplumsal cinsiyet, kadının ve erkeğin sosyal olarak belirlenen rol ve sorumluluklarını ifade eder. Toplumsal cinsiyet biyolojik farklılıklardan dolayı değil, kadın ve erkek olarak toplumun bizi nasıl gördüğü, nasıl algıladığı, nasıl düşündüğü ve nasıl davranmamızı beklediği ile ilgili tanımlanır. Toplumsal cinsiyet, kadının ve

erkeğin toplumsal ve kültürel olarak belirlenen toplumsal rol ve sorumluluklarını ifade etmektedir (Dökmen, 2006: 5).

Sanatın Cinsiyetleştirilmesi

Sanat, insana özgüdür ve insana diğer var olanlar arasında özel yerini ya da değerini sağlamaktadır (Kuçuradi, 1988: 169). Ancak, tarihin farklı dönemlerinde var olan sanatçıların tek ortak özellikleri "erkek" olmalarıdır. Bu gelenek içerisinde kadınların yer almaması, "akıl"ın sadece erkekler tarafından kavramsallaştırıldığını göstermektedir (Lloyd, 1993: 136).

Sanatsal ve estetik değerler arasında en önemli yeri tutan kadın, hem kavram hem de varlık olarak çeşitli açılardan araştırmaya değer bir konudur. Gerek sanatın içinde sanatçı olarak bulunarak, gerekse konusu olarak, sanatın pek çok dalını meşgul ettiği bir gerçektir. Sanata konu olması ve birçok sanat eserine ilham kaynağı olması değerini sanatsal bir obje olarak ortaya koymakla birlikte, oldukça büyük tartışmaların da odak noktası olmasına neden olmuştur.

Kadının üretici kimliği, bunun çok daha ötesine geçmekte ve sanatın icracısı olarak verdiği katkı farklı bir bakış açısı ortaya koyarak büyük bir etki gücü sağlamaktadır. Burada, 'Kadın' konusunun sanatsal açıdan bir obje ya da üretici kimliğinin tartışılmasına gerek yoktur. Çünkü her alanda kadının hem üretici kimliği, hem de ilham kaynağı olarak edindiği yer, erkek egemen toplumlarda verdikleri mücadele sonucunda belli bir noktaya ulaşmıştır ve açıktır. Bu da, üstlendiği rolün ve edindiği görevlerin etkinliği üzerinde farklı açılardan bakmayı gerekli kılmaktadır (Türkmen, 2012: 2). Diğer bir ifade ile toplumsal cinsiyet, kadınlar ve erkeklere ilişkin uygun rollerin tamamen toplumsal olarak üretildiğini ifade eden kültürel inşalara işaret etmenin bir yoludur (Scott, 2007: 11).

Stephen Heath'nin, "elimizin altında hazır bulduğumuz bir erkek ve kadın kimliği yoktur; farklılaşma süreç içinde oluşur" cümlesi, bu farklılaşmanın çeşitli söylemlerin temsilinde üretildiğini açık bir şekilde anlatır (Heath, 1982: 144). Mary Kelly ise, "önceden var olan bir cinsellik yoktur, özsel bir kadınlık yoktur. Bunların inşa süreçlerine baktığımızda, toplumsal düzenimizde farklılığı temsil eden ve itaati meşrulaştırmak için kullanılan hakim formların yapı söküme uğratılma imkanını da görürüz" şeklinde ifade etmiştir (Kelly, 1982: 35).

Sanatın veya müziğin cinsiyetleştirilmesi sadece bir erkeğin ya da kadının duygusal ayırımına değil aynı zamanda güçlü duygu (erkek) / hassas duygu (kadın) ayırımına yol açmıştır. Cinsiyete dayalı estetik savunucularına göre, özellikle kadınların bestelemesi düşünülen "kadınsı" müzik hassas, zarif, duygusaldır ve şarkı ve piyano parçaları gibi küçük biçimlerle sınırlıdır. Diğer taraftan "erkeksi" müzik kuvvetli, orkestrasyonu görkemli ve armonik ve kontrapuntal yenilikte güçlüdür. Opera, senfoni ve diğer kapsamlı eserler bu akıma dâhildir (Neuls-Bates, 1982: 223).

Sanatta Kadın Kimliği

Kadınlar sanat alanında her zaman bir yere sahip olmakla birlikte, eski resim, tasvir ve buluntularda çeşitli sazları çalar biçimde resmedilmişlerdir. Buradan çalgı

çalıp şiir okuyarak aktif biçimde müzik içinde yer aldıkları görülmektedir. İlerleyen dönemlerde din baskısı kadının kilise dışına itilmesine neden olmuş, kadın sesi gerektiren melodiler erkek sanatçılarca (castrato) seslendirilmiştir (Türkmen, 2012: 7).

Ortaçağda bütün yasaklara rağmen kadınlar bestecilik çalışmalarını gizli olarak sürdürmüşlerdir. Hildegard of Bingen buna en seçkin örnektir. Bu sırada kilise dışı müzikle uğraşanlar, halk melodileri bestelemişlerdir. Troubadours, Trouveres adı verilen bu besteciler hem şair hem de müzisyendirler. Bunlar 12. ve 13. yüzyıllar arasında kendi yazmış oldukları halk şarkılarını kasabadan kasabaya gezerek yaymışlardır. Kuzey Fransa'da çalışanlarına 'Trouveres', Güneydekilerine 'Troubadour', İngiltere'dekilere 'Harper', Almanya'dakilere de 'Minne-singer' denilmektedir. Bu tür müzikle ilgilenen kadın şairlere de 'Trobairitz' denirdi Kadınların müzik alanında eğitim almaları 16. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Bestecilik alanında edindikleri başarıların yanı sıra özellikle 16. yüzyıl sonlarına doğru opera alanına yöneldikleri, yorumculuğun yanında opera besteciliğine de ilgi gösterdikleri belirtilmektedir. 18. yüzyılın ilk yarısı Haydn, Mozart, Beethoven, gibi büyük müzik ustalarını hazırlayan bir çağdır. Bu dönemde kadın müzisyenlerin yükselişleri ise doruk noktasındadır. Özellikle İtalya, Fransa, Almanya, Avusturya ve İngiltere'de birçok kadın; besteci, yorumcu, piyanist ve eğitimci olarak başarı kazanmışlardır. Çalışmalarında sanatsal yeteneklerini ortaya çıkaran birçok eser yazmışlardır (Tunçdemir, 2004: 7).

Kadınların toplumun her alanında olduğu gibi sanat alanında da karşı karşıya kaldığı eşit olmayan sosyal koşullar benliklerini ve dolayısıyla kimliklerini özgürce ortaya koyabilmeleri sürecini olumsuz yönde etkilemektedir. Bu konuda erkeklerle karşılaştırıldığında kadınların; görece daha fazla güçlkle karşılaştıkları, daha çok zorlandıkları, dil, araçsal semboller gibi sosyal araçların eril nitelikler taşıması ve sosyal ortamın eril özellikleri nedeniyle sosyal benliklerini, kimliklerini ortaya koyma sürecinde erkekler kadar özgür olamadıkları söylenebilir.

Kadın Bestecilere Yönelik Olumsuz Yaklaşımlar

Tarih boyunca kadın, erkeğin "öteki"leştirilmiş, kendi öznelliğinden yoksun bırakılmış, kendisi özgür olmamakla birlikte, üzerinde istenildiği gibi konuşulan bir nesne konumuna dönüştürülmüştür (Berkay, 1997: 91).

Grotius'un Rönesans döneminde ileri sürdüğü "Doğal Hukuk Kavramı", yani insanların doğuştan bazı haklara sahip olduğu düşüncesi özellikle erkek düşünürlerce desteklenmiş, ivme kazanmıştır. Rönesans felsefesinin yaygınlaşması ve toplumsal değişimlere neden olmasıyla kadınlar da artık sahneye çıkmaya başlamış, tıpkı erkekler gibi sanatın her alanında seslerini duyurmaya başlamış ancak erkek düşünürlerce kabul görmemiştir (Nutku, 1999:173).

Kadının gizemli yaratıcı güçleri, göğüsleri, kalçalarının toprağın dış hatları ile olan benzerliği, kadını dönem sembolizminin merkezine yerleştirmiştir. O dönemde kadın, dinin doğuşunu sağlayan "Yüce Ana" figürünün modelidir. Ne var ki ana kültleri, kadının toplumsal özgürlüğü anlamına gelmemiştir. Kadına doğurganlığı ve doğaya yakınlığı ile her zaman esrarengiz canlılar gözüyle bakılmıştır. Erkekler onu

hem yüceltmiş hem de korkmuşlardır. Bir araya gelen erkekler, kadının doğasına karşı bir savunma aracı olarak da kültürü icat etmişlerdir (Paglia, 2004: 21).

“Kadınlar duygusal güç bakımından eksik olduklarından, duygusal ifadeyi en güçlü haliyle üretmezler... Zihinsel donanımı her ne kadar iyi ve eğitilmiş olursa olsun (...) erkeğin arkasından ortaya çıkmalıdır -en azından müzik gibi duygusal gücün doruklarda olmasını gerektiren alanlarda. Müzik duygu işi olduğundan, algılanması ve işlenmesi sadece zihin değil ruh konsantrasyonu da ister. Kadınlar bu çifte gerilime dayanamaz, büyük olasılıkla doğası değişmedikçe. Hiç bir zaman müzikal kompozisyon sanatında başarı sağlayamayacaklar” Edith Brower (Özkişi, 2013: 452-457).

Romantik Dönemde Kadının Yeri

Kadınların besteci olarak erkeklerle eşit olmalarını engelleyen ve doğuştan gelen eksiklikleri olduğu fikri, 19. yüzyıl romantik dönem felsefesine dayanmakta ve bazı psikologlar, kadın bestecilerin cinsiyet farklılığından kaynaklanan “tarih sahnesindeki eksiklikleriyle” ilgili teorileri ileri sürerek bu sosyal mite bilimsel destek vermişlerdir. Filozoflar ve eleştirmenler de, bu iddianın “biyolojik” nedenlerini bulmaya çalışmış ve yüzyıl ortalarında cinsiyetlerin zihinsel kapasitelerini araştıranlar olmuştur. Bu araştırmalar hakkında yorumda bulunan Bertrand Russell şöyle ifade etmektedir: “Eğlence istiyorsanız bunları araştıranların, kadınların erkeklerden daha aptal olduğunu kanıtlama çabalarına bakabilirsiniz” (Özkişi, 2013: 451-452).

19. yüzyıl başında, 1789’da gerçekleşen Fransız Devrimi’nin izleri hala sürmektedir. Bununla beraber, müziğin tanımları ve misyonu bu dönemde tekrar ele alınmıştır. Müzik, özellikle romantik dönemde, egemen güçlerin (kilise ve aristokrasi) etkisinden kurtularak orta sınıfa açılmıştır. Besteciler ve müzisyenler bestelerini, toplum, edebiyat, politika ile ilgili konuları ele alarak üretmişlerdir. Bu gelişim dinleti müziğinin yaygınlaşmasını sağlamıştır (Kutluk, 1997: 185).

19. yüzyılın ikinci yarısında, romantik felsefe ve estetiğe gelen Pozitivist tepkilerle beraber, müzikal düşünce ve eleştiri yeni bir fizyonomi kazanmıştır. Dönemin en ünlü bestecileri, yazarları, düşünürleri ve ressamı arasında karşılıklı ilişkiler sürmüştür (Fubini, 2003: 112).

Klasik müzik sanatı, müziğin temel öğeleri; ritim, melodi, armoni ve bunların türlü birleşimlerini (formları) kapsamlı bir şekilde ele alarak ustalıkla işlemiştir. 19. yüzyıl başında klasik dönem artık sona ermiş ve müzikte Romantik Dönem başlamıştır. Bu dönemde kadın müzisyenlerin yükselişi ise doruk noktasındadır. Özellikle İtalya, Almanya, Avusturya, İtalya ve İngiltere’de birçok kadın; besteci, yorumcu, piyanist ve eğitimci olarak başarı kazanmışlardır (Tunçdemir, 2004: 277).

Romantik dönem müziğinin karakteristik özellikleri içerisinde en önemli ve devrimsel olanı kuşkusuz bestecilerin kendi iç dünyalarına dönerek en gizli ve öznel olan duyularını müziklerine konu olarak seçmiş olmaları ve buna bağlı olarak insana özgü içten, kendiliğinden ve tutku dolu eserlerin yaratılmasını sağlamalarıdır. Bu bakımdan romantik dönem bireysel bilinç dönemidir ve anahtar kelimesi “ben”dir. Besteci için önemli olan heyecan, tutku, korku, üzüntü gibi her tür duyguyu

dilediğince ve derinlemesine işlemektir. Bu bakımdan romantik döneme özgü yazı stilleri veya formlar ortaya çıkmıştır. Klasik dönemin en belirgin özelliklerinden biri olan anlatımda netlik ve sadelik anlayışı yerine karmaşık ve puslu bir anlatım benimsenmiştir. Müzikte nocturne, romance, mazurka, polonez gibi türler hem ulusal akımların hem de bireysel yaşantıların en uygun ifade edildiği türler olarak büyük önem kazanmıştır (Lütfü, 2006: 97).

Müzik sanatında 19. yüzyıl ortalarından itibaren romantik dönemin en gözde çalgısı piyanodur. Piyano tekniği üzerine çalışmalar yapan dönemin bestecileri piyano müziğinde tekniklerine göre çalışmalar yapmışlardır (Kutluk, 1997: 179). Piyano çalma becerisinin gelişmesi için, uygulanan yardımcı aletlerin kullanılmasıyla vazgeçilerek tamamen anatomiye yönelmeye başlanılmış; besteci, piyanist, pedagog ve tıp adamlarının çalışmaları sonucunda piyano tekniği bir bilim dalı haline gelmiştir. Deppe, Calland, Breithaupt ve Matthey'in öncülüğündeki piyano çalma tekniği, ağırlık kontrolü veya kol ağırlığı tekniği olarak adlandırılmıştır (Küçük, 2003: 201).

Bu dönemin ünlü piyanist ve bestecilerinin kullandığı bu çalma tekniğinin uygulayıcılarından birisi de Clara Schumann'ın babası Friedrich Wieck' tir (Stephenson, 1969: 6). Romantik dönemde 1830'lu yıllar da müzik türünün en yaygın salon piyano parçaları, kolaylaştırılmış oda müziği, tek sesli şarkıların yanında eğlendirici hafif olan müziklerdir. Felix Mendelssohn çağın en büyük piyano virtüözlerindendir. Felix Mendelssohn barok ve klasik müziği romantik müzikle birleştirmeyi hedeflemiştir. Shakespeare, Goethe, Jean Paul ve Hegel'in felsefik düşüncelerini inceleyerek bestelediği eserlerinde halk müziğine önem vermiştir (Einstein, 1975: 24). Robert Schumann (1810- 1856) ise, piyanist, müzik eleştirmeni ve eğitimcisi olarak çağın en önemli lied'lerinin bestecisidir. Bestelerinde daha özgür arayışlara girerek, türlü renkte ezgi ve ritimleri piyano çeşitlemelerinde birleştirmiştir. Schumann 'ın düşünce dünyasını etkileyenlerin başında Hegel, Jean Paul, Eichendorff, Uhland, Heine, Hoffmann, Tieck, Goethe ve Shiller gibi yazar ve düşünürler gelmiştir (Kaygısız, 1999: 213).

1843 yılında kurulan Leipzig Konservatuarı, bünyesinde Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert Schumann, Moritz Hauptmann, Ignaz Moscheles, Ferdinand David ve dönemin diğer ünlü müzisyenlerini barındıran ciddi bir müzik kurumu pozisyonundaydı. Leipzig Konservatuarı'ndaki tüm erkek öğrenciler kompozisyon ve teori dersleri almak zorundayken, kadınlar için kompozisyon içermeyen kısaltılmış bir teori müfredatı uygulanmaktaydı. Bu politikanın ne zamana kadar sürdürüldüğü tam olarak bilinmemekle birlikte, o dönemde Leipzig'de öğrenim gören İngiliz besteci Ethel Smyth'in otobiyografisi bu konuda bazı ipuçları sunmaktadır; Smyth'in, Carl Reinecke'nin kompozisyon derslerine girmesine 1877'de izin verilir (Smyth, 1919: 164).

On dokuzuncu yüzyılın son yirmi yılı, kadınların besteciliğe katılımı açısından bir dönüm noktasıdır. Tarihte ilk kez önemli sayıda kadın besteci, erkeklerin hâkim olduğu müzik alanına girmiştir. Bu büyük değişikliğin genel ve önemli bir nedeni,

konservatuarlarda kadınlara verilen eğitim hakkının genişletilmesi; ikinci ise: İlk Feminist Akım'ın etkisidir (Bates, 1995: 14-15).

Kadın bestecilerin eserleri kısıtlı da olsa dolaşıma girmiş olmakla birlikte, Avrupa'nın genelinde kadınların doğuştan gelen sözde eksiklikleri hakkındaki önyargılar varlığını sürdürmekteydi. Leipzig Konservatuari'nda 1860-92 yılları arasında kompozisyon bölümü başkanlığı yapan Carl Reinecke, kadın öğrencilerde, erkek öğrencilerle kıyaslanabilecek bir gelişmeyi neredeyse hiç görmediğini (Elson, 1971: 293); besteci Camille Saint-Saens ise, "kadınların erkekleri taklit etme çabalarının onları aşırı taşkınlığa götürdüğünü" iddia etmektedir (Theeman, 1973: 171). St. Petersburg Imperial Konservatuari kurucusu Anton Rubinstein, kadın bestecilerin "derinlik, konsantrasyon, düşünce gücü, duygu seli ve özgürlükten yoksun" olduklarını belirtmiştir (Rubinstein, 1982: 118).

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

Kadınların Rönesans'tan bu güne toplumun hemen her alanında olduğu gibi sanat alanında da varlık göstermeleri, çalışmalarını ortaya koyabilmeleri ve bu anlamada kadın kimliğini var edebilmeleri çok uzun ve meşakkatli bir sürecin sonunda gerçekleşebilmiştir. Günümüzde bile sanat tarihinde yerini almış önemli kadın sanatçılar olmasına rağmen yinede kadınların bu alanda en az erkekler kadar varlık gösterdiklerini söylemek güç olacaktır. Dünyanın çeşitli yerlerindeki modern sanat müzelerinde yer alan sanatsal çalışmalar ipucu olarak kullanılırsa; henüz sanatçı olarak kadınların çalışmalarının erkeklerin çalışmalarının yarısına bile yaklaşmadığı görülür. Fakat dikkati çeken başka bir nokta ise erkek sanatçıların ortaya koyduğu çalışmalarının büyük bir çoğunluğunun hala kadın bedeni ve cinselliği üzerine olmasıdır. (Freeland, 2008: 121)

Romantik dönemi temsil eden en önemli kadın besteciler olarak, Fanny Mendelssohn Hensel (1805- 1847) ve Clara Wieck Schumann (1819- 1896) gösterebiliriz. Yazdığı önemli sayıdaki lietleriyle, Alman liedlerine bir çok katkıda bulunmuştur. Fakat müzik tarihi nedense onun bestecilik yanından pek bahsetmemiştir. Bir çok bestesi yeniden basılan ve kaydedilen Clara Wieck Schumann'ın en tanınan eseri, 1846'da yazdığı "Op.17, Piyano Triosu"dur. Fanny Mendelssohn Hensel, opera hariç bütün tarzlarda besteler vermesine rağmen babası ve erkek kardeşinin cesaret kırıcı yaklaşımları nedeniyle bunların çoğunu yayımlatamamıştır. Dönemin birçok kadın bestecisi gibi, sadece ev içi ve salon müziğine uygun, yani vokal ve piyano için besteler yapma konusunda cesaretlendirilmiştir (Beyazıt, 2002: 16).

Fanny Mendelssohn-Hensel (1805- 1847)

Müzikle Tanışma Dönemi

Ünlü Alman filozofu Moses Mendelssohn'nun oğlu Abraham Mendelssohn (1776- 1835) ve döneminin en iyi piyano çalan, Almanca, İtalyanca, İngilizce ve Fransızca dillerini konuşan, resim yapan ve şarkı söyleyen ünlü sanatçısı Lea Salomon (1772- 1842) un ilk çocukları Fanny 14 Kasım 1805 yılında Hamburg'da doğmuştur. Aristokrat ailenin daha sonra Felix (1809- 1847), Rebecca (1811-1858) ve Paul (1812- 1847) adlı çocukları dünyaya gelmiştir. Mendelssohn ailesi 1816 yılında Musevilikten Protestanlığa geçerek "Bartholdy" soyadını almıştır. Berlin'de bulundukları dönemde Mendelssohn ailesinin evi o dönemin ünlü sanatçıları ve düşünürlerinin toplandığı sanatsal görüşlerin paylaşıldığı bir yerdir. Abraham Mendelssohn çocuklarını okula göndermeyip evde kendi geliştirdiği sistemle hepsinin müzik eğitimi alması için yönlendirmiştir. Babasının isteğiyle Felix ve Fanny ilk piyano derslerini annesinden almıştır. 1816 yılında ailesinin Fransa'ya gitmesiyle Paris'te kardeşi Felix ile beraber tanınmış piyano eğitmeni "Mme. Marie Bigot (1786- 1820)" tan piyano dersi almışlardır (Jezic, 1988: 73). Bu dönemde Felix Mendelssohn ve Fanny Mendelssohn piyano, erkek kardeşleri Paul viyolonsel, kız kardeşleri Rebecca şan eğitimi için yönlendirilmişlerdir. Lea Mendelssohn çocuklarının katıldığı konser organizasyonlarını organize etmiştir. 1818 yılında Fanny Mendelssohn kardeşi Felix Mendelssohn'nun da katıldığı ilk resitalinde Bach'ın "Well- Tempered Clavier" eserini çalmıştır. 1819 yılında Babasının doğum günü onuruna "Ihr Tone, Schwingt euch Fröhlich" adlı ilk şarkısını bestelemiştir. 1820 yılında kardeşi ile birlikte Ludwig Berger (1777- 1839) den piyano, Carl Friedrich Zelter (1758-1832) den kompozisyon dersleri almışlardır. Fanny Mendelssohn lirik şiirlerden oluşan teksler üzerine ilk şarkılarını bestelemiştir (Einstein, 1975: 186).

1822 yılında Carl Maria von Weber ve Goethe ile tanıştıkları "Dussek'in iki piyano için eserini" kardeşi ile birlikte seslendirmişlerdir. Goethe konserlerindeki üstün başarıdan dolayı "von Goethe Inspiriert" adlı yazdığı şiiri kendilerine vererek onurlandırmıştır. (Einstein, 1975: 187).

Fanny Mendelssohn bu dönemde olağanüstü yeteneğinden dolayı Goethe tarafından onurlandırılmıştır. Fanny Mendelssohn'nun kazandığı üstün başarıları sonucunda babası Abraham Mendelssohn ataerkil sistemde kızının kadınsı tavır beslemesini isteyerek "Müzik çalışmaların konusunda bana yazdıkların, kardeşin Felix'in çalışmaları hakkında düşündüklerin... Bunların hepsi güzel şeyler. Müzik kardeşin için belki bir meslek olacak, fakat senin için bir süsten öteye gidemeyecek. Bu anlayışla hareket et. Kadınlara sadece kadınsı bir tavır yakışır" diye yazmıştır (Tunçdemir, 2004: 6).

Fanny Mendelssohn- Hensel'in Evlilik Dönemi

Fanny Mendelssohn 3 Ekim 1829 yılında Prusya sarayının ressamı Wilhelm Hensel ile evlenmiştir. İlk çocuğu Sebastian'ı bir yıl sonra doğmuştur. Fanny Mendelssohn'un yaratıcı özgürlüğünü geliştirmesinde eşinin desteği olarak sağlamıştır. Evliliğinin birinci yılından itibaren Fanny Mendelssohn yazdığı

bestelerinin çoğunu, icra ettiği piyano eserlerinin partiyonlarının basımını da gerçekleştirmiştir. Dönemin önemli konser ve sanat organizasyonlarının düzenleyicisi olmuştur. 1830 yılında Felix Mendelssohn op.8 piyano edisyon unda çalışmalarından 3 parçası basılmıştır (Jezic, 1988: 73).

Fanny Mendelssohn ve kardeşi Felix Mendelssohn 1831 yılında Paris'te dönemin ünlü bestecileri Thomas Haberneck, Frederic Chopin, Franz Liszt, Giacomo Meyerbeer ve Friedrich Kalkbrenner ile çeşitli dostluklar kurarak müzik çevrelerinde ilgi ile karşılanan başarılı konserler vermişlerdir. 1837 yılında şan ve piyano için yazdığı eserini bastırmıştır. 1838 yılında kardeşinin "sol minör piyano konçertosunu" seslendirerek son resitalini vermiştir (Sadie, 1996: 323).

1842 yılından itibaren Berlin'de düzenlenen geleneksel pazar günleri konserlerinin düzenleyicisi olmuştur. 1841 yılında kardeşi Felix'in Leipzig'de kurduğu konservatuarın gelişmesinde katkıda bulunmuştur. 1846 yılında "Lieder op1" ve "sözsüz şarkılar" koleksiyonunu bastırmıştır. 1848 yılında ölümünden kısa bir süre önce "Bergelust" şarkısını bestelemiş, piyano eğitimi alacak öğrenciler için "piyano etüt" kitaplarını bastırmıştır (Samuel, 1996: 323).

Clara Wieck Schumann (1818- 1896)

Müzikle Tanışma Dönemi

Clara Wieck, 13 Eylül 1819'da Leipzig'de doğmuştur. Dönemin ünlü müzik eğitimcisi olan babası Friedrich Wieck dönemin eğitim yöntemlerini yadsıyarak, müzikte yeni bir eğitim modeli oluşturan mekanik eğitim yöntemini geliştirmiştir. Bulduğu bu yöntemin diğer yöntemlerden daha iyi olduğunun en büyük kanıtının canlı kanıt olacağını düşünerek, kızını bir piyanist olarak yetiştirmeye karar vermiştir. 5 yaşında piyano eğitimine başlayan Clara babasının gözetiminde piyano, keman, orkestrasyon, piyano metodunun tüm pratikleri, şan ve müzik teorisi derslerini çalışmıştır. Clara ilk piyano konserini 9 yaşında 20 Ekim 1828'de Leipzig Gewandhaus'da vermiştir (Jezic, 1988: 91).

Dönemin sevilen bestecilerinin yanı sıra kendi düzenlemesi olan "özgün bir tema üzerine varyasyonlar" ın başarısından dolayı "üstün yetenekli" olduğunu kanıtlamıştır. Clara ilk önemli solo konserini 8 Kasım 1830'da Leipzig Gewandhausta 11 yaşında vermiştir. Bu konserde de kendisinin ilk bestesi olan "Quatre polonoises pour le piano forte, Op1) ve "Dört Polonez Dansı" eserini çalmıştır (Sadie- Samuel, 1996: 411).

İlk yurt dışı turnesini ise 1831 yılında Fransa ve Almanya'nın çeşitli kentlerinde yaptığı konserlerle gerçekleştirmiştir. Goethe'nin davetlisi olarak ilk kez Weimar'a gittiğinde verdiği başarılı konser sonunda Goethe bu performansa hayran kalmıştır. "Üstün sanat yetenekleri olan Clara Wieck'e, 9 Ekim 1831'in hatırası olarak" yazılı madalyonla ödüllendirilmiştir (Aksoy, 2002: 19).

1831- 1835 yılları arasında Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde başarılı konserlerine devam etmiştir. Bu konserleri dinleyen dönemin ünlü bestecileri Felix Mendelssohn,

Nicola Paganini, Frederik Chopin'in hayranlığını kazanmış ve "Harika çocuk" olarak kabul edilmiştir (Jezic, 1988: 92).

Robert Schuman ile Evlilik Dönemi

2 Eylül 1840 tarihinde Clara ve Robert Schumann Leipzig'de evlenmişlerdir. 31 Mart 1840 yılında Clara Schumann olarak ilk konserini vermiştir. Evliliklerinin ilk on yılı boyunca Robert Schumann tanınmamış bir besteci olduğu için ailenin geçimini sağlamak Clara'ya düşmüştür. Clara Schumann konser turnelerine çıkarak verdiği konserlerden ve özel piyano derslerinden kazandıkları ile ailenin geçimini sağlamıştır (Chissell, 1989: 27).

14 yıllık beraberliklerinden olan 8 çocuğun (Marie (1841- 1929), Elise (1843-1928), Julie (1845- 1872), Emil (1846- 1847), Ludwig (1848-1899), Ferdinand (1849-1891), Eugenie (1851-1938), Felix (1854-1879) bakımının yükü bu dönemde Clara Schumann'ın yaratıcılık yönünü engellemiştir. "Clara Schumann evliliği sürecinde bestecilik yönünden ödün vererek, kocasına müzik konusunda destek verme misyonuna geçmiştir" (Stephan, 1989: 32).

Evlilik Sonrası Dönemi

27 Temmuz 1866 tarihinde Robert Schumann'ın ölümünden sonra 1856- 1888 yılları arasında çeşitli konser etkinliklerine ve yeni konser turnelerine sadık dostu besteci Johannes Brahms'ın desteğiyle devam etmiştir. Konserlerinde genellikle kocası Robert Schumann ve Johannes Brahms'ın piyano müziğinin usta bir yorumcusu olarak müzik çalışmalarını sürdürmüştür (Mimaroglu, 1990: 225).

Frederic Kalkbrenner, Franz Liszt, Ludwig van Beethoven ve Franz Schubert'in popüler eserlerinin üzerine çeşitli varyasyonları bestelemiştir (Sadie-Samuel, 1996: 412). 1878 yılında Clara Schumann Leipzig ve Frankfurt'ta vermiş olduğu piyano konserleriyle "50. Sanat Jübilesi"ni gerçekleştirmiştir. O dönemde müzik sanatındaki eşsiz konumu ve ünü sayesinde "Frau Kommervision Clara Schumann" olarak adlandırılmıştır (Reich, 1985: 292).

Aynı yıl 59 yaşındayken "Frankfurt Hoch Konservatuarı" Piyano bölümünde eğitimciliğe başlamıştır (Adamson, 1998: 300).

Clara Schumann 1892 yılına kadar süren öğretmenliği boyunca Frankfurt Hoch Konservatuarı'nda piyano eğitimcisi olarak yalnızca temel piyano tekniklerini kavramış, müzik teorisi bilgisi olan yetenekli öğrenciler ve piyanistleri seçerek sınıfına kabul etmiştir. (Reich, 1985: 295).

Clara Schumann Dört Polonez Dansı (1831) ile başlayarak tüm beste çalışmalarının arasından seçtiği 3 piyano konçertosu, lied, 4 oda müziği ve 29 solo piyano parçalarından bazılarını yayınlamıştır. Piyano virtüözü olarak verdiği konserler ve besteleri; uzman tekniği, güzel tonu ve şiirsel anlatımlı olarak kabul edilmiştir. 19. yüzyılın kadın besteci ve virtüözü olarak müzik dünyasının kabul gördüğü en ünlü sanatçısıdır (Sadie-Samuel, 1996: 413).

Sonuç

Kadın tarihsel olarak değerlendirildiğinde, erkeğin arka planında kalmıştır. Kadınlık görevi diye adlandırılan unsurlar, onların yaratıcılıklarını kısıtlamış ortaya çıkmasını engellemiştir. Çünkü yaratıcılık sadece erkeklerle bağdaştırılan bir üreti olmuştur. On dokuzuncu yüzyıl Fransa'sında kadın varlığının sosyal yaşamda gördüğü ağır baskılar, verilen mücadelelerle yavaş yavaş azalmaya başlamıştır. Sanayi toplumu olmanın bir gereği olarak kadın emeği hem sanayinin hizmetine sokulmakta hem de bunun bir getirisi olarak kadın ekonomik özgürlükle kadın daha fazla söz sahibi olma fırsatını yakalamakta, saygınlığını kazanmada da yoğun çaba sarf etmektedir. Bu çabalar zamanla sonuç alınmasını sağlamış, kadının sanat alanındaki varlığı ilerleyen yıllarda çok daha artan bir oranla ağırlığını hissettirmeye başlamıştır.

Çalışma kapsamında ele alınan sanatçılardan Clara Wieck Schumann'nın evlilik yaşamında üzerine yüklenen analık misyonu yüzünden yaratıcılık ve bestecilik faaliyetlerinde tam performans gösteremediği, Fanny Mendelssohn'nun ise evlilik yaşamında eşinin desteğiyle sanatsal yaratıcılığında özgürlüğe kavuştuğu görülmüştür.

Kadın müzik sanatçılarının bestecilik, kompozitörlük ve yorumculuk alanlarında verilen eğitimlerle desteklenmesi neticesinde ve ünlü müzisyenlerle çalışabilme fırsatı yakaladıklarında kendilerini sürdürülebilir bir gelişmeye tabi tutabildikleri ve değerli ürünler verdikleri yargısına varılmaktadır. Ancak analık misyonlarını da en iyi şekilde yerine getirme içgüdüleri ve bu konuda erkek partnerlerinin yük paylaşımına gitmemeleri, aksine daha da engelleyici olmaları, yaratıcılıklarını köreltmış ve daha az eser verebilir durumda kalmışlardır.

Fırsat ve imkan verilip, gerekli koşullar sağlandığı sürece, sanatta kadın yaratıcılığı asla sınırlı olmayacak ve gelişmeye devam edecektir.

Kaynakça

- ADAMSON, Linda G. (1998). *Notable Women in World History*, London: Greenwood press.
- AKSOY, Suay (2002). "Her büyük kadının arkasında onu eteğinden geri çeken bir erkek vardır". *Milliyet Sanat Dergisi*, S. 516.
- ARISTOTELES (1938). *Politika*, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- BERKTAY, Fatmagül (1997). *Tanımlanması Serbest Bir Nesne: Kadın, Kadınların Gündemi*, İstanbul: Say Yayınları.
- BERKTAY, Fatmagül (2003). *Tarihin Cinsiyeti*, İstanbul: Metis Yayınları.
- BEYAZIT, Suzan (2002). *Erkek Senfoni Besteleri*, Evrensel Kültür. S. 124.
- CHISSELL, Joan (1989). *The Master Musicians Schumann*, London: J. M. Dent-Sons Ltd.
- DÖKMEN, Zehra Y. (2006). "Toplumsal Cinsiyet Sosyal Psikolojik Açıklamalar", İstanbul: Sistem Yayınları.
- DURAKBAŞA, Ayşe (2009). *Türk Modernleşmesi ve Feminizm*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- ELSON, Louis C. (1971). *The History of American Music*, New York: Macmillan.
- FREELAND, Cynthia (2008). *Sanat Kuramı*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- FUBINI, Enrico (2003). *Müzikte Estetik*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- HEATH, Stephen (1982). "Sexuality and Representation: Five British Artists". Newyork: New Museum of Contemporary Art.

- JEZIC, Diane (1988). *Woman Composers*, Newyork: The Feminist Press At the City University of Newyork.
- KELLY, Mary (1982). "No Essential Femininity", *Parachute*, S. 26.
- KİRMAN, M. Ali (2011). *Din Sosyolojisi Terimleri Sözlüğü*, 2. baskı, İstanbul: Rabet Yayınları.
- KUÇURADİ, İonna (1988). *Etik*, Ankara: Meteksan Yayınları.
- KUTLUK, Fırat (1997). *Müziğin Tarihsel Evrimi, Çivi Yazıları*, İstanbul: Ceylan Maatbacılık.
- KÜÇÜK, Ali (2003). "Piyano Tekniğinin Tarihi Gelişim Sürecine Kısa Bir Bakış", *Cumhuriyetin 80. Yılında Müzik Sempozyum Bildirileri*, İnönü Üniversitesi. Ankara: Pegam Yayıncılık.
- LLOYD, Genevieve (1996). *Erkek Akıl: Batı Felsefesinde Erkek ve Kadın*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- MENGÜ, Seda Çakar (2004). *"Televizyon Reklamlarında Kadına Yönelik Oluşturulan Toplumsal Kimlik"*, İstanbul: İletişim Fakültesi Yayınları.
- MİMAROĞLU, İlhan (1990). *Müzik Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları.
- NEULS-BATES, Carol (1982). *Women in Music: An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*, Newyork: Harper & Row.
- NUTKU, Özdemir (1999). *Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu, "Kadın ve Sanat"*, İstanbul: Özgür Yayınları.
- ÖZKİŞİ, Zeynep Gülçin. (2013). "Kadın Besteci Sorunu: Cinsiyet Rollerine ve Kadının Yaratıcılığına İlişkin Yargılar", *Electronic Turkish Studies*.
- PAGLIA, Camille (2004). *Cinsel kimlikler: Nefretiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Dekadans*, Epos.
- REICH, Nancy. (1985). *Clara Schumann: The Artist and the Woman*, Newyork: Cornell University Press.
- RUBINSTEIN, Anton (1892). *A Conversation on Music*. New York: C. F. Tretbar.
- SANCAR, Serpil (2011). *Birkaç Arpa Boyu*, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- SCOTT, Joan W. (2007). *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- STEPHAN, Inge (1989). *Ünlü Erkeklerin Gölgesinde Yetenekli Kadının Yazgısı*, Ankara: Atol Yayınları.
- TUNÇDEMİR, İlknur (2004). "Müzik Sanatında Kadın Olgusu, Yaratıcılığı ve Besteciliği", *Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Kadın Çalışmalarında Disiplinler Arası Buluşma Sempozyum Bildiri Metinleri*.
- TÜRKMEN, Emel F. (2012). "Müzik ve Kültürel Doku", *Karadeniz Teknik Üniversitesi Uluslararası Müzik Araştırmaları Sempozyumu*.
- YETİŞKEN, Hülya (2004). "Kadın ve Felsefe", *Frankofoni*, Ankara: H.Ü. Yayınları, S.16.