Araştırma Makalesi/Researche Article

Etnomüzikoloji Dergisi
Ethnomusicology Journal
Year/Yıl 9* Sayı/Issue 1
(2026)

Geleneksel Gagavuz Müziğinde Kadın Temsili ve Saha Gözlemleri*[1]

Cüneyt Arslan**

Özet
Bu çalışma, Bursa Uludağ Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi (BAP) tarafından desteklenen saha araştırması kapsamında Eylül 2025 tarihinde Gagavuz Yeri Özerk Bölgesi'nde 24 gün boyunca gerçekleştirilen alan araştırmasının kadın odaklı bulgularını ele almaktadır. Araştırma süresince genel halk müziği repertuvarları, dinî müzik uygulamaları, kadın müzik kolektifleri, bireysel ve ev içi müzik pratikleri, çocuk şarkıları, ninniler ve ağıtlar üzerine sesli ve görüntülü kayıtlar yapılmış; ayrıca yerel arşivler, görsel belgeler ve sözlü tarih anlatıları incelenmiştir.
Makalede, kadınların müziksel üretim, aktarım ve temsil süreçleri; kamusal alanda faaliyet gösteren kadın müzik kolektifleri ile aile ve yakın çevrede sürdürülen ev içi müzik pratikleri üzerinden değerlendirilmektedir. Bu iki yapı, müziksel kanonun oluşumu ve aktarımı bağlamında kanonik ve yarı kanonik yapılar olarak ele alınmakta; Victor Turner'ın eşiksellik (liminality) ve komünitas (communitas) kavramları çerçevesinde yorumlanmaktadır. Araştırma bulguları, Gagavuz kadınlarının geleneksel müzik kültürünün korunması, aktarılması ve toplumsal belleğin yeniden üretilmesinde belirleyici bir role sahip olduğunu göstermektedir.

* *Makale Geliş Tarihi: 15 Temmuz 2026 Makale Kabul Tarihi: 27 Temmuz 2026*
[1] Makale Bursa Uludağ Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğü tarafından desteklenen SGA 2025-2373 Proje Numarası "Gagavuz Türklerinin Geleneksel Müziklerinin Derleme ve Analizi Yoluyla Yazılı Görsel ve İşitsel Kaynak Oluşturma Projesi "çıktısıdır.
** Araş. Gör. Bursa Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, cuneyt_arslan@windowslive.com
https://orcid.org/0000-0002-1149-9519

Anahtar Kelimeler: *Gagavuz, kadın, geleneksel müzik, kanon, eşiksellik, komünitas, saha araştırması.*

Women's Representation in Traditional Gagauz Music and Field Observations

Abstract

This study presents the findings on women's representation obtained from a field research project supported by the Bursa Uludağ University Scientific Research Projects Unit (BAP), conducted over a period of 24 days in the Autonomous Territorial Unit of Gagauzia in September 2025. During the fieldwork, audio and video recordings were collected on folk music repertoires, religious musical practices, women's music collectives, individual and domestic music practices, children's songs, lullabies, and laments. In addition, local archives, visual materials, and oral history narratives were examined.

The article examines women's roles in musical production, transmission, and representation through two complementary contexts: women's music collectives operating in the public sphere and domestic music practices maintained within family and kinship networks. These contexts are discussed as canonical and semi-canonical structures in relation to the formation and transmission of the musical canon and are interpreted through Victor Turner's concepts of liminality and communitas. The findings demonstrate that Gagauz women play a central role in preserving and transmitting traditional musical culture and in the reproduction of collective cultural memory.

Keywords: *Gagauz, women, traditional music, canon, liminality, communitas, fieldwork.*

Giriş

Bu çalışma, Gagavuz geleneksel müzik kültüründe kadınların müziksel temsilini iki temel bağlam üzerinden incelemektedir. İlk bağlamı, köylerde faaliyet gösteren kadın müzik kolektifleri oluşturmaktadır. Bu topluluklar ortak bir repertuvar etrafında örgütlenmekte, belirli icra pratiklerini kuşaktan kuşağa aktarmakta ve yerel topluluk içerisinde temsil işlevi üstlenmektedir. Bununla birlikte repertuvarın sözlü aktarım yoluyla yaşatılması, eserlerin ezgisel ve metinsel yapılarında yerel farklılaşmaların ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla bu kolektifler, tam anlamıyla standartlaşmış ve kurumsallaşmış bir müzik kanonu üretmemekle birlikte, ortak bir repertuvarı koruyan ve temsil eden yapılar olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmada söz konusu kadın kolektifleri, kanonik-yarı kanonik yapılar olarak adlandırılmaktadır.

İkinci bağlam ise ev içi müzik pratikleridir. İleri yaş gruplarındaki kadınlarla gerçekleştirilen saha görüşmelerinde kayıt altına alınan ninniler, çocuk şarkıları, ağıtlar ve gündelik yaşam içerisinde ortaya çıkan bireysel müziksel ifadeler bu alanı oluşturmaktadır. Kamusal temsil amacı taşımayan bu repertuvar, aile içinde öğrenilen ve kuşaklar boyunca sözlü olarak aktarılan müziksel belleğin önemli taşıyıcılarından biridir. İleri yaştaki kadın kaynak kişilere yönelme tercihi, bu kişilerin müzikal belleklerinin modern kitle iletişim araçları, kurumsal müzik eğitimi ve standartlaşma süreçlerinden görece daha az etkilenmiş olabileceği yönündeki metodolojik ön kabule dayanmaktadır (Özdemir, 2026, s. 465). Bu doğrultuda çalışma, Gagavuz kadınlarının müziksel rollerini hem kolektif temsil alanlarında hem de ev içi aktarım süreçlerinde birlikte ele alarak geleneksel müzik kültürünün farklı temsil katmanlarını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Zira Gagavuz folkloru uzun yıllar boyunca ağırlıklı olarak derleme faaliyeti kapsamında ele alınmış;

bilimsel incelemeler ise ancak XX. yüzyılın ortalarından itibaren sistematik bir nitelik kazanmıştır (Sırf, 2018, s. 274). Bu nedenle kadınların müziksel temsiline odaklanan saha araştırmaları, mevcut literatürde önemli bir boşluğu doldurma potansiyeli taşımaktadır.

Çalışmada, sahada görüşülen kadın kolektifleri ve ileri yaştaki türkü[2] icra etme pratiğine sahip amatör kadınlar ele alınmıştır. Özellikle ev içi müzikal alan bağlamında çok fazla kaynak kişiyle görüşüldüğü için çalışmada üç örnek üzerinde durulmuş ve icralarının detaylı müzikal analizine yer verilmemiştir. Çalışmanın kapsamı Gagavuz geleneksel müziğinde kadınların temsil alanları olduğu için metin analizi yapılmamış, yalnızca değinilmesi gerekli görülen detaylar verilmiştir.

Kanonik-Yarı Kanonik Müziksel Alanda Kadın Temsili

Müziksel kanon, sözlü gelenekte çok sayıda varyant hâlinde yaşayan repertuvar içerisinden belirli eserlerin seçilerek belgelenmesi, düzenlenmesi ve toplumsal temsil niteliği kazanması sürecini ifade etmektedir. Ancak sözlü gelenek, repertuvarın değişime açık yapısı nedeniyle tam anlamıyla standartlaşmış bir müziksel yapı oluşturmaz. Nitekim Nettl'e (2005) göre sözlü öğrenme biçimleri kültürden kültüre farklılık göstermektedir. Bazı geleneklerde ezginin mümkün olduğunca eksiksiz öğrenilmesi varyantların oluşumunu sınırlandırırken, bazı geleneklerde icra sırasında değişiklik yapmak geleneğin doğal bir parçası olarak kabul edilmektedir (s. 314). Bu durum, sözlü geleneğin hem sürekliliği hem de değişimi aynı anda üreten bir aktarım mekanizmasına sahip olduğunu göstermektedir.

Benzer şekilde Nettl (2005), halk müziği araştırmalarının uzun süre sözlü geleneğin değişime açık niteliği üzerinde yoğunlaştığını; araştırmacıların varyantlaşmayı sözlü aktarımın doğal sonucu olarak değerlendirdiklerini ve repertuvarda standartlaşma ile karşılaştıklarında bunun çoğunlukla yazılı bir kaynağın etkisiyle açıklanmaya çalışıldığını belirtmektedir (s. 327). Bu yaklaşım, sözlü gelenekte ortak bir repertuvarın varlığını reddetmemekle birlikte, bu repertuvarın yazılı müzik kültürlerinde olduğu gibi sabit ve değişmez bir yapıya sahip olmadığını ortaya koymaktadır.

Bu bağlamda Bohlman (1992), sözlü gelenekte yaşayan halk ezgilerinin dahi bir repertuvar içerisinde düzenlenerek "metin" niteliği kazandıklarında kanona dâhil olduklarını ve metinleştirmenin kanonlaşma sürecinin temel unsurlarından biri olduğunu ifade etmektedir (s. 202). Dolayısıyla derleme, notaya alma, arşivleme ve kurumsal temsil süreçleri, halk müziği repertuvarlarının belirli ölçülerde standartlaşmasını sağlayarak kanonik özellikler kazanmasına zemin hazırlamaktadır.

Bu araştırmada incelenen Gagavuz kadın müzik kolektifleri, tam anlamıyla standartlaşmış bir müzik kanonu oluşturmamakla birlikte, ortak bir repertuvarı temsil etmeleri, belirli icra pratiklerini sürdürmeleri ve bunu kuşaklar boyunca aktarmaları bakımından kanonik özellikler göstermektedir. Öte yandan repertuvarın sözlü aktarım yoluyla yaşatılması, ezgisel, metinsel ve icrasal varyantların varlığını sürdürmesine olanak tanımaktadır. Bu nedenle çalışma kapsamında söz konusu topluluklar kanonik-yarı kanonik yapılar olarak tanımlanmaktadır. Buradaki "yarı" nitelemesi, ortak ve temsil niteliği taşıyan bir repertuvarın varlığına karşın, sözlü aktarımın doğası gereği repertuvarın ezgisel, metinsel ve icrasal düzeyde değişkenliğini korumasına işaret etmektedir. Başka bir ifadeyle bu kavram, tam anlamıyla standartlaşmış bir müzik kanonu ile

[2] Gagavuz sahasında geleneksel müziklere Türkiye'de olduğu gibi "türkü" denmektedir.

bireysel ve değişken sözlü gelenek arasında yer alan, ortak belleğe dayalı kolektif müziksel yapıları tanımlamak amacıyla önerilmektedir.

Alan araştırması kapsamında kayıt altına alınan Beşalma Müzesi Kadın Kolektifi, Beşgöz Kadın Kolektifi, Kazayak Sevda Topluluğu ve Beşalma Sedef Topluluğu, günümüz Gagavuz müzik kültüründe kadınların en görünür kamusal temsil alanları arasında yer almaktadır. Bu topluluklar yalnızca belirli şarkı ve ezgileri icra eden gruplar değil, aynı zamanda kadınların geleneksel müzik içerisindeki görünürlüğünü sağlayan, kültürel belleğin korunması ve kuşaklar arası aktarımında belirleyici rol üstlenen sosyal yapılar olarak işlev görmektedir. Repertuvar, geleneksel kıyafetler, yerel anlatılar ve performans pratikleri bu kolektifler aracılığıyla korunmakta, yeniden üretilmekte ve kadınların müziksel temsilinin güncel araçlarına dönüşmektedir. Bu süreç aynı zamanda kolektif belleğin yeniden üretildiği bir kültürel aktarım alanı oluşturmaktadır. Shelemay'e (2006) göre kolektif bellek, konuşma, müzik, dans ve diğer ifade biçimleri aracılığıyla bireyler arasında paylaşılan bilgidir (s. 18). Benzer biçimde Nora (1989), belleğin kendisini bir arada tutan topluluklardan doğduğunu vurgulamaktadır (s. 8). Bu nedenle kadın kolektifleri yalnızca ortak bir repertuvarı seslendiren topluluklar değil, aynı zamanda müzik aracılığıyla ortak deneyimlerin, tarihsel anlatıların ve kültürel kimliğin kuşaklar arasında dolaşıma girmesini sağlayan sosyal yapılar olarak da değerlendirilebilir.

Söz konusu toplulukların faaliyetleri, geçmişte gündelik yaşamın doğal akışı içerisinde gerçekleşen düğün, yortu, imece ve aile törenlerinin doğrudan devamı niteliğinde değildir. Buna karşılık tarihsel hafızada önemli yer tutan bu pratikler, günümüzde yerel festivallerde, kültürel etkinliklerde, resmî programlarda ve müze ya da kültür merkezlerine gelen ziyaretçiler için yeniden canlandırılmaktadır. Böylece geçmişte doğal sosyal çevre içerisinde gerçekleşen müziksel davranışlar, günümüzde temsil ve hatırlama işlevi üstlenen performatif etkinliklere dönüşmektedir. Bu durum, kadınların yalnızca geçmişten devraldıkları repertuvarı icra etmelerinden ibaret olmayıp, onu günümüz toplumsal ve kültürel bağlamında yeniden yorumlayarak görünür kıldıklarını göstermektedir. Nora (1989), belleğin gündelik yaşam içerisinde doğal biçimde deneyimlenmesi azaldıkça, dışsal temsil biçimleri aracılığıyla varlığını sürdürdüğünü ifade etmektedir (s. 12). Bu bağlamda kadın kolektiflerinin gerçekleştirdiği ritüel canlandırmaları ve sahne performansları, yalnızca geçmişin yeniden gösterimi değil; kültürel belleğin günümüz toplumsal koşulları içerisinde yeniden görünür kılınmasının önemli araçları olarak değerlendirilebilir.

Bu yaklaşım saha verilerinde de açık biçimde gözlemlenmiştir. Kazayak köyünde gerçekleştirilen alan araştırmasında Sevda Topluluğu, ilk performansını Pelik Giydirme (Fense) ritüelinin canlandırılmasıyla gerçekleştirmiştir. Ritüelin merkezine köyün küçük kız çocuklarının yerleştirilmesi ve törende icra edilen türkülerin doğrudan kızlıktan kadınlığa geçişi konu edinmesi, kadın kolektiflerinin yalnızca müziksel repertuvarı değil, ritüel bilgisini ve sembolik anlam dünyasını da birlikte aktardığını göstermektedir. Benzer biçimde Beşalma'daki Sedef Topluluğu da müzik icrasına başlamadan önce vaftiz törenini temsili olarak sunmayı tercih etmiştir. Tören sırasında herhangi bir müzik icra edilmemesine rağmen, topluluğun görüşmeye ritüelin temsiliyle başlaması, müziği ait olduğu kültürel bütünlükten bağımsız ele almadıklarını ortaya koymaktadır. Başka bir ifadeyle, kadın kolektifi için temsil edilen unsur yalnızca müzik değil; müziğin ilişkili olduğu ritüeller, inanç pratikleri ve geleneksel yaşam biçimidir. Bu örnekler, kadın kolektiflerinin yalnızca ezgileri değil, müziksel davranışın üretildiği kültürel bağlamı da yaşattıklarını göstermesi bakımından dikkat çekicidir.



Görsel 1. Savda Grubu Pelik giydirme töreni (Kazayak, Gagauzya)

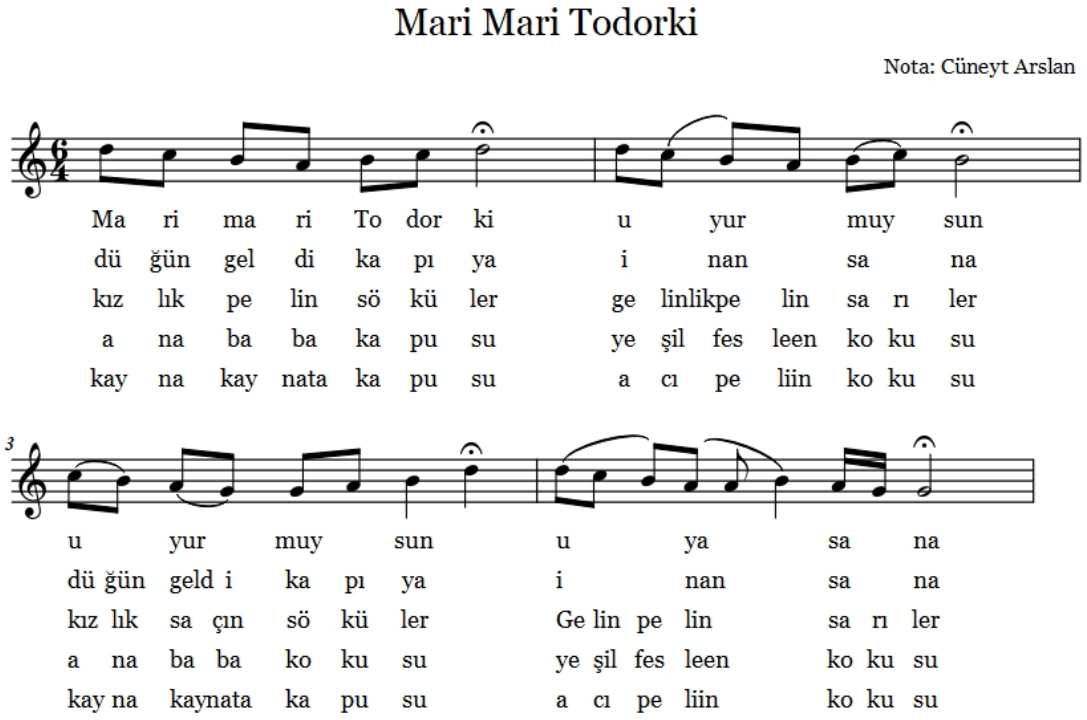
Bu eserlerin arasında doğrudan ritüeli anlatan ve saç örgüsünün değiştirildiği anda icra edilen türkü Mari Mari Todorki dizesiyle başlayan türküdür. Bu türkünün sözleri şu şekildedir:

Mari mari Todorki uyurmuysun, uyansana
Düğün geldi kapıya, inansana
Kızlık saçın söküleer
Gelinlik peliğin sarıleer
Kızlık saçın söküleer
Gelin peliğin örüleeer
Ana-buba kapusu
Yeşil fesleğen kokusu
Kayna kaynata kapusu
Acı peliğin kokusu

Türkü metni incelendiğinde, Anadolu ve Balkan coğrafyasında yaygın olarak görülen kına türküleriyle benzer biçimde, ritüelin kendisini ve icra bağlamını doğrudan ifade eden bir söz dünyasının varlığı dikkat çekmektedir. Bu yönüyle eser, yalnızca müzikal bir ürün değil, aynı zamanda ritüelin sözlü anlatımını ve kültürel bağlamını tek başına taşıyan önemli bir bellek unsuru niteliğindedir.

Eserin müzikal icrası değerlendirildiğinde ise ölçü sonlarında fermata (point d'orgue) niteliğinde ritmik serbestlikler uygulanmasına karşın, icracıların birbirleriyle kurdukları göz teması sayesinde yeni söz dizilerine ve yeni ölçülere son derece senkronize biçimde girdikleri gözlemlenmiştir. Herhangi bir şef ya da dış yönlendirme olmaksızın gerçekleşen bu eşzamanlılık, uzun yıllara dayanan ortak icra deneyiminin ve kolektif müziksel hafızanın performans sırasında beden dili aracılığıyla yeniden üretildiğini göstermektedir. Burada senkronizasyonu sağlayan unsur yazılı bir düzenleme değil, topluluk üyeleri arasında yıllar içerisinde oluşan ortak deneyim, karşılıklı güven ve birlikte icra etme pratiğidir.

Gagavuz müziği üzerine gerçekleştirdiğimiz saha çalışmalarında, türkü metinlerinin hece ölçüsü ve uyak düzeni bakımından Anadolu Türk halk müziğinde sıkça karşılaşılan sistematik yapıyı her zaman takip etmediği görülmüştür. Özellikle hece ölçüsünün katı biçimde uygulanmaması nedeniyle, metnin ezgiye uyarlanabilmesi amacıyla bazı sözcüklerde hece bölünmeleri ve nota değerlerinde çeşitlenmeler meydana gelmektedir. İncelenen türküde de benzer bir durum gözlenmektedir. Aşağıda verilen notada görüleceği üzere dizeler arasındaki hece sayısı farklılıkları, bazı nota değerlerinin bölünmesini zorunlu kılmış ve ezgisel yapıda küçük ritmik değişikliklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu durum, Gagavuz sözlü müzik geleneğinde metnin ezgiye katı kurallar çerçevesinde uydurulmasından ziyade, icra sırasında esnek biçimde şekillendirildiğini göstermektedir.



Şekil 1. Pelik Türküsü- Mari Mari Todorki

Kadınların kolektif yapılar içerisinde müziği ritüel bağlamlarıyla birlikte yaşatmalarına ilişkin dikkat çekici bir örnek, aynı saha çalışması süresince, Beşalma köyünde gözlemlenmiştir. Kendileriyle geleneksel müzik repertuvarı üzerine çalışma yapacağımızı belirttiğimiz Beşalma Sedef Topluluğu üyeleri, performanslarına doğrudan türkü icra ederek başlamamış; bunun yerine, geleneksel yaşamın ayrılmaz bir parçası olarak değerlendirdikleri vaftiz törenini temsili biçimde canlandırmayı tercih etmişlerdir. Bu tercih, topluluğun müziği tek başına sunulan bir performans olarak değil, ait olduğu ritüel ve kültürel bağlam içerisinde anlam kazanan bir unsur olarak değerlendirdiğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Oyuncak bir bebek, plastik bir küvet ve mumlar kullanılarak gerçekleştirilen bu temsili törende herhangi bir müzik icra edilmemiş, tören boyunca sessizlik korunmuştur. Törenin ardından bu uygulamada müzik bulunup bulunmadığı sorulduğunda topluluk üyeleri, "Birazdan türkü söyleyeceğiz." cevabını vermiştir. Sonrasında seslendirilen eserin vaftiz ritüelinin bir parçası olmadığı anlaşılmıştır. Bu durum, kadın kolektifinin müziği ritüelden bağımsız bir performans olarak değerlendirmediğini; aksine müziği ait olduğu kültürel bağlam içerisinde sunmayı tercih ettiğini ortaya koymaktadır. Başka bir ifadeyle burada temsil edilen yalnızca bir türkü repertuvarı değil, müziğin anlam kazandığı ritüel çevresi ve kültürel yaşam dünyasıdır.

Bu gözlem, kadın kolektiflerinin yalnızca belirli ezgileri koruyan ve icra eden topluluklar olmadığını; aynı zamanda bu ezgilerin ilişkili olduğu ritüelleri, toplumsal pratikleri ve kültürel belleği birlikte muhafaza eden yapılar olduğunu göstermektedir. Bu yönüyle Beşalma Sedef Topluluğu, müziksel belleğin yanı sıra ritüel bilgisinin de kuşaklar arasında aktarılmasını sağlayan ve kadınların kültürel temsilini güçlendiren önemli bir kolektif yapı olarak değerlendirilebilir. Nitekim Shelemay'in (2006) belirttiği gibi kolektif bellek yalnızca anlatılar aracılığıyla değil, müzik, ritüel ve diğer ifade biçimleri yoluyla da kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır (s. 18). Bu örnekte de ritüelin müzikten önce sunulması, kadınların belleği yalnızca ezgiler üzerinden değil, ezgilerin ait olduğu kültürel bağlamla birlikte korumaya yönelik bilinçli bir temsil anlayışı geliştirdiklerini ortaya koymaktadır.



Görsel 2. Beşalma Sedef Topluluğu Vaftiz Töreni Temsili

Vaftiz töreninin müzikten önce temsil edilmesi, kadınların yalnızca geleneksel repertuvarı değil, repertuvarın üretildiği ritüel çevreyi ve kültürel anlam dünyasını da birlikte yaşatmaya yönelik bir temsil pratiği geliştirdiklerini göstermektedir. Dolayısıyla burada amacın yalnızca türkülerin icrası değil, bu eserlerin anlam kazandığı toplumsal ve kültürel bağlamın da izleyiciye aktarılması olduğu düşünülebilir. Bu yönüyle müzik, ritüelden bağımsız estetik bir performans olmaktan

çıkmakta; ritüel, anlatı ve toplumsal hafızayla birlikte anlam kazanan bütüncül bir kültürel pratiğin parçası hâline gelmektedir.

Bu bağlamda Beşalma Sedef Topluluğu, yalnızca müziksel repertuvarı icra eden bir topluluk olarak değil; repertuvarın ilişkili olduğu ritüelleri, toplumsal pratikleri ve kültürel belleği birlikte görünür kılan, yeniden üreten ve sonraki kuşaklara aktaran bir kadın kolektifi olarak değerlendirilebilir. Böylece kadınların müziksel temsili yalnızca türkülerin seslendirilmesiyle sınırlı kalmamakta; müziğin ait olduğu kültürel bağlamın korunması ve yeniden kurulması sürecini de kapsamaktadır.



Görsel 3. Beşalma Sedef Topluluğu Vaftiz Töreni Temsili 2

Geçmişe ait müziksel pratiklerin günümüz koşullarında yeniden temsil edilmesi, kadın kolektiflerinin yalnızca repertuvar aktaran yapılar olarak değil, aynı zamanda tarihsel deneyimi belirli zaman ve mekânlarda yeniden kuran sosyal oluşumlar olarak değerlendirilmesini gerektirmektedir. Bu yönüyle Victor Turner'ın (1969) geliştirdiği eşiksellik (liminality) kavramı açıklayıcı bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Turner'a göre eşik durumundaki bireyler, mevcut toplumsal statülerinin dışında, eski ve yeni toplumsal konumlar arasında yer alan "betwixt and between" bireylerdir (Turner, 1969, s. 95). Bu bağlamda Kazayak Sevda Topluluğu ve Beşalma Sedef Topluluğu üyeleri, performans sırasında gündelik kimliklerinden geçici olarak ayrılarak yalnızca tarihsel hafızanın taşıyıcıları değil, aynı zamanda Gagavuz kadın kimliğinin ve geleneksel müzik bilgisinin kamusal temsilcileri hâline gelmektedir. Geleneksel kıyafetlerin giyilmesi, unutulmaya yüz tutmuş repertuvarların seslendirilmesi ve geçmiş sosyal pratiklerin yeniden sahnelenmesi, katılımcıları sembolik bir eşik alanına taşımaktadır. Bu süreçte kadınlar, aile içerisinde edinilen ve uzun yıllar boyunca sözlü aktarım yoluyla korunan müziksel bilgiyi kamusal alana taşıyan kültürel aracılar olarak görünürlük kazanmaktadır.

Turner'ın komünitas (communitas) kavramı ise eşik süreçlerinde ortaya çıkan, hiyerarşik yapılardan görece bağımsız, ortak aidiyet ve birliktelik duygusunu ifade etmektedir (Turner, 1969). Alan araştırmaları sırasında kadın kolektiflerinin prova ve performans süreçlerinde

repertuvarın birlikte hatırlanması, ezgilerin ve metinlerin ortak hafıza aracılığıyla yeniden kurulması, bireysel icradan çok toplu söyleyişin ön plana çıkması ve grup üyelerinin birbirlerini sürekli destekleyen bir performans anlayışı geliştirmeleri, bu komünitas deneyimini somut biçimde ortaya koymaktadır. Müziksel üretim bu yönüyle yalnızca estetik bir icra faaliyeti değil; ortak belleğin paylaşılması, geçmiş deneyimlerin yeniden hatırlanması ve topluluk üyeleri arasındaki dayanışmanın güçlendirilmesi sürecine dönüşmektedir. Bu süreçte kadınlar yalnızca repertuvarın icracıları olarak değil, kültürel bilginin taşıyıcıları, aktarıcıları ve yeniden yorumlayıcıları olarak hareket etmektedir. Dolayısıyla komünitas, yalnızca grup içi dayanışmayı değil, kadınların müzik aracılığıyla kültürel otoritelerini yeniden ürettikleri bir sosyal alanı da ifade etmektedir.

Yapılan saha çalışması kapsamında Beşalma Müzesi Kadın Kolektifi ve Beşgöz Kadın Kolektifi ile de görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Bu topluluklardan Beşalma Müzesi Kadın Kolektifi, performanslarını doğrudan geleneksel yaşam kültürünü yansıtan bir müze ortamında gerçekleştirmesi bakımından diğer örneklerden ayrılmaktadır. Eski ev eşyaları, tarımsal üretimde kullanılan araç gereçler, geleneksel kıyafetler ve gündelik yaşama ilişkin çok sayıda etnografik malzemeyi bünyesinde barındıran Beşalma Müzesi, kadın kolektifi için yalnızca bir performans mekânı değil, aynı zamanda müziğin ait olduğu kültürel bağlamı görünür kılan temsil alanı işlevi görmektedir.

Topluluğun performanslarını bu etnografik çevre içerisinde gerçekleştirmesi, geleneksel Gagavuz müziğinin tek başına ele alınan estetik bir unsur olarak değil; gündelik yaşam, üretim biçimleri, maddi kültür ve toplumsal hafızayla birlikte anlam kazanan bütüncül bir kültürel yapı içerisinde sunulduğunu göstermektedir. Bu yönüyle müze, yalnızca konserlerin gerçekleştirildiği fiziksel bir mekân değil, müziğin üretildiği ve anlam kazandığı yaşam dünyasını yeniden kuran sembolik bir temsil alanına dönüşmektedir. Nitekim Nora'ya (1989) göre bellek; mekânlarda, jestlerde, imgelerde ve nesnelerde kök salmaktadır (s. 9). Beşalma Müzesi'nde sergilenen gündelik yaşam nesneleri, geleneksel kıyafetler ve kadın kolektifinin bu çevre içerisinde gerçekleştirdiği performanslar, müziksel belleğin yalnızca işitsel değil, aynı zamanda mekânsal ve maddi kültür unsurlarıyla birlikte yeniden üretildiğini göstermektedir.

Bu yaklaşım, kadın kolektiflerinin yalnızca repertuvarı seslendiren icracılar olmadığını; müziği, ait olduğu kültürel çevreyle birlikte temsil eden ve izleyiciye aktaran kültürel aracılar olarak işlev gördüklerini de ortaya koymaktadır. Böylece performans, yalnızca işitsel bir deneyim olmaktan çıkarak Gagavuz geleneksel yaşamının farklı unsurlarını bir araya getiren bütüncül bir kültürel anlatıya dönüşmektedir.



Görsel 4. Beşalma Müzesi Kadın Kolektifi

Görüşme gerçekleştirilen bir diğer topluluk olan Beşgöz Kadın Kolektifi, Beşalma Müzesi Kadın Kolektifi ve Beşalma Sedef Topluluğundan farklı olarak faaliyetlerini daha çok müzik ve dans performansları etrafında şekillendiren bir yapı sergilemektedir. Yaklaşık kırk yıllık bir geçmişe sahip olan ve kendi ifadeleriyle "kendi geleneğini oluşturmuş" bir topluluk olarak tanımlanan Beşgöz Kadın Kolektifi, görüşme ve performans sürecinde müzik dışında herhangi bir ritüel ya da geleneksel uygulamanın temsiline yer vermemiştir. Topluluğun repertuvarı, ağırlıklı olarak sahne performansına uygun biçimde düzenlenmiş müzik ve dans icralarından oluşmaktadır.

Bölgede düzenlenen festival, şenlik ve çeşitli kültürel etkinliklerde düzenli olarak sahne alan topluluk üyeleri, geleneksel kimliği daha çok kullandıkları yerel kıyafetler ve repertuvar aracılığıyla görünür kılmaktadır. Bu yönüyle Beşgöz Kadın Kolektifi, müziği ritüel bağlamı içerisinde yeniden canlandıran topluluklardan farklı olarak, geleneksel müziğin sahne temsiline odaklanan bir performans anlayışı benimsemektedir. Burada temsil edilen unsur, belirli bir ritüelin yeniden kurulmasından ziyade, Gagavuz müzik ve dans geleneğinin kamusal alanda görünür kılınmasıdır.

Bu farklılık, araştırma kapsamında incelenen kadın kolektiflerinin geleneksel müziği temsil etme biçimlerinin tek tip olmadığını göstermesi bakımından önemlidir. Bazı topluluklar müziği ritüel, gündelik yaşam ve maddi kültür unsurlarıyla birlikte bütüncül bir kültürel bağlam içerisinde sunarken, Beşgöz Kadın Kolektifi geleneksel müziği daha çok sahne performansı ve folklorik temsil ekseninde yeniden üretmektedir. Buna rağmen her iki yaklaşım da Gagavuz müzik kültürünün korunması, görünür kılınması ve kuşaklar arası aktarımına katkı sağlamaktadır.



Resim 5. Beşgöz Kadın Kolektifi

Feminist etnomüzikoloji yaklaşımı, kadınların müziksel faaliyetlerini yalnızca repertuvarın korunması ya da icrası üzerinden değil, müziğin toplumsal değer sistemleri ve cinsiyet ilişkileri içerisindeki konumu üzerinden değerlendirmektedir. Koskoff'a göre müzik ve müziksel performans, yerleşik toplumsal ve cinsiyet temelli düzenleri tanımlayan, yansıtan ve gerektiğinde dönüştüren kültürel pratiklerdir. Bu nedenle kadınların müziksel rolleri yalnızca estetik üretim olarak değil, aynı zamanda kültürel temsil, toplumsal değer ve güç ilişkilerinin yeniden üretildiği alanlar olarak ele alınmalıdır (Koskoff, 2014, s. 43). Bu bağlamda Gagauzya'daki kadın kolektifleri müzikal geleneği yaşatan, dönüştüren ve çeşitli ritüellerin bir parçası olarak sunarak müziği bağlamlarıyla birlikte ele alan ve bunu hem arkaik olarak nitelendirebileceğimiz derecede geleneksel bir icra biçimine referansla hem de dönüştürülmüş ve günün şartlarına uyarlanmış şekilde sunan yapılar olarak dikkat çekmektedir.

Bu bağlamda Gagavuz kadın kolektifleri, yalnızca geleneksel müzik repertuvarını koruyan icracı topluluklar olarak değil; geçmiş ile bugün arasında sembolik bir eşik oluşturan, ortak belleğin, kültürel aidiyetin ve kadınların müziksel temsilinin yeniden üretildiği sosyal alanlar olarak değerlendirilebilir. Kanonik-yarı kanonik yapılar içerisinde sürdürülen bu performanslar, sözlü geleneğin değişkenliğini korurken ortak repertuvarın ve toplumsal temsilin sürekliliğini de sağlamaktadır. Bu süreçte kadınlar, yalnızca geleneksel müziğin icracıları değil; repertuvarın seçilmesi, korunması, yeniden yorumlanması ve sonraki kuşaklara aktarılmasında belirleyici kültürel aktörler olarak öne çıkmaktadır.

Ev İçi Müziksel Alanda Kadın Temsili

Kanonik-yarı kanonik kadın kolektiflerinin aksine ev içi müzik pratikleri, ortak bir repertuvarın kamusal temsilini amaçlamamaktadır. Bu alanda müzik, gündelik yaşamın doğal akışı içerisinde ortaya çıkmakta; aile bireyleri arasında ve çoğu zaman belirli bir icra topluluğundan bağımsız

biçimde aktarılmaktadır. Bu nedenle ev içi repertuvar, belirli bir standartlaşma sürecinden geçmediği gibi, her icrada yeniden şekillenebilen sözlü gelenek özelliklerini büyük ölçüde korumaktadır. Bu yönüyle ev içi müzik pratikleri, kanonik-yarı kanonik kadın kolektiflerinden farklı olarak kamusal temsil amacı taşımayan, repertuvarın bireysel hafıza ve aile içi aktarım yoluyla yaşadığı kanon dışı (non-canonical) bir müzik alanı oluşturmaktadır. Bohlman'ın (1992) tanımladığı kanonlaşma sürecinin aksine, ev içi müzik pratikleri repertuvarın standartlaştırılmasını değil, sözlü aktarım yoluyla sürekli yeniden üretilmesini mümkün kılmaktadır. Bu nedenle, kurumsal temsil alanlarının dışında kalan ninniler, çocuk şarkıları, ağıtlar ve bireysel söyleyişler kanon dışı (non-canonical) müziksel pratikler olarak değerlendirilebilir.

Gagauzya sahasında yapılan çalışmalarda farklı köylerde yaşayan ve bu ev içi müzik geleneğini değişimden daha az etkilenmiş şekilde devam ettirebileceği düşünülen ileri yaştaki kadınlarla görüşmeler yapılmıştır. Bu kişilerin önemli bir bölümü, uzun anlatı karakteri taşıyan ezgileri annelerinden ve büyükannelerinden öğrendiklerini ifade etmiştir. Bu durum, müziksel aktarımın yalnızca repertuvar düzeyinde değil, aynı zamanda aile içi ilişkiler ve kuşaklar arası iletişim aracılığıyla gerçekleşen bir bellek aktarımı olarak işlediğini göstermektedir. Zira Assmann'a (2011) göre çocuk, anlatılan hikâye ve paylaşılan bellek aracılığıyla 'biz' demeyi öğrenir (s.2). Gagavuz toplumunda millî ve kültürel kimliğin oluşumu ve sürekliliği, yalnızca devletin ideolojik aygıtlarıyla değil, aynı zamanda aile içi ilişkiler, kuşaklar arası iletişim ve kolektif belleğin gündelik yaşam içerisinde aktarılmasıyla açıklanabilir. Tarihsel süreç boyunca farklı siyasal yönetimlerin etkisi altında yaşamış olan Gagavuzlar, özellikle Sovyetler Birliği döneminde uygulanan siyasal, ekonomik ve eğitim politikalarına doğrudan maruz kalmıştır. Kırsal nüfusun önemli bir bölümünün kolhoz (kolektif çiftlik) sistemi içerisinde yer alması ve eğitim faaliyetlerinin Sovyet eğitim modeli çerçevesinde yürütülmesi, bu etkinin gündelik yaşama yansıyan başlıca örnekleri arasında değerlendirilebilir.

Bununla birlikte, Gagavuz toplumunun ağırlıklı olarak tarımsal üretime dayalı yaşam biçimini sürdürmesi, aile merkezli toplumsal örgütlenmenin ve geleneksel kültürel pratiklerin belirli ölçüde korunmasına da olanak sağlamıştır. Bu durum, Sovyet modernleşme ve ideolojik bütünleştirme politikalarının yerel kültürel unsurları tamamen ortadan kaldırmasını engelleyen önemli etkenlerden biri olarak değerlendirilebilir. Özellikle Kolada kutlamaları, mevsimsel döngülere bağlı ritüeller, dinî ve toplumsal yortular ile yaşam döngüsü törenleri, Gagavuzların zengin ritüel hafızasını günümüze taşıyan başlıca kültürel alanları oluşturmaktadır. Müzik ise bu ritüellerin ayrılmaz bir bileşeni olarak yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda kültürel belleğin aktarılmasını, toplumsal aidiyetin pekiştirilmesini ve kuşaklar arası sürekliliğin sağlanmasını mümkün kılan temel unsurlardan biri olarak işlev görmektedir.

Bu bağlamda gerçekleştirilen saha araştırmalarında görüşülen ilk kaynak kişi, Beşalma köyünde yalnız yaşayan ve görüşme sırasında seksen yaşını geçtiğini ifade eden Elena İvanna (Kapaklı) olmuştur. Elena İvanna, kadın kolektiflerinde kaydedilen repertuvardan belirgin biçimde ayrılan, büyük ölçüde serbest ritimli ve resitatif karakter taşıyan, "Şu karşıda duran dilber dedi" dizesiyle başlayan uzun anlatı niteliğinde bir türkü icra etmiştir. Yaklaşık dört dakika süren ve çok sayıda söz varyantı içeren bu eser, inici karakterli, pentatonik izler taşıyan Kürdî dizisi içerisinde seslendirilmiştir.

Kaynak kişi daha sonra, sözleri II. Dünya Savaşı'nı konu alan, ezgisel teması bakımından Plevne Marşı ile benzerlik gösteren, dört zamanlı usul anlayışına sahip ve yine inici karakterli Kürdî dizisinde seyreden ikinci bir türkü icra etmiştir. Bu eserleri, serbest ritimli ve belirli ezgisel

kalıplar üzerine kurulu destanlar takip etmiştir. Her ne kadar bu icralarda önemli ölçüde icracıya özgü yorumlar bulunsa da ezgilerin tamamen doğaçlama olmadığı, belirli kalıp melodiler etrafında şekillendiği anlaşılmaktadır. Destanların da benzer biçimde inici karakterli Kürdî dizisi içerisinde icra edildiği gözlemlenmiştir.

Bu repertuvarın dikkat çekici yönü, kadın kolektiflerinde karşılaşılan ortak ve temsil niteliği taşıyan repertuvardan farklı olarak, büyük ölçüde bireysel hafızaya dayalı ve ev içi sözlü aktarımın izlerini taşımasıdır. Serbest ritim, uzun anlatı formu, değişken söz yapısı ve kalıp ezgiler etrafında şekillenen icra anlayışı, bu eserlerin kanonik-yarı kanonik kadın kolektiflerinin repertuvarından ayrışan, kanon dışı (non-canonical) bir müziksel alanı temsil ettiğini göstermektedir. Bu yönüyle Elena İvanna'nın icraları, Gagavuz geleneksel müzik kültüründe ev içi müziksel belleğin ve sözlü aktarımın karakteristik özelliklerini yansıtan önemli saha verileri arasında yer almaktadır.



Görsel 6. Elena İvanna (Beşalma Köyü)

Görüşülen ikinci kaynak kişi, Kıpçak köyünde ikamet eden, seksen altı yaşında olduğunu belirten ve ismi kayıt altına alınamayan bir kadın icracıdır. Kaynak kişi ilk icrasında, Türkler ile Gagavuzlar arasında geçtiği ifade edilen ve Stoyan adlı bir Gagavuz gencinin ölümüyle sonuçlanan bir çatışmayı konu alan, resitatif karakterli ve serbest ritimli uzun anlatı niteliğinde bir türkü seslendirmiştir. İcranın müzikal yapısında, minör karakterli bir dizinin dördüncü derecesinin pestleşmesiyle oluşan ve Türk müziğindeki Sabâ makamını anımsatan bir ses organizasyonu dikkat çekmektedir. Görüşme sırasında kaynak kişi bu türküyü annesinden öğrendiğini, eserin "evelki" türkülerden biri olduğunu özellikle vurgulamıştır. Bu ifade, repertuvarın aile içerisinde kuşaktan kuşağa aktarıldığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Kaynak kişi daha sonra ezgisel yapısı büyük ölçüde ilk eserle örtüşen, ancak farklı bir olay örgüsünü konu alan ikinci bir türkü icra etmiştir. Her iki eserin de ölüm teması etrafında şekillenmesi ve aynı ezgisel iskeleti paylaşması, söz konusu melodinin belirli bir anlatı türüyle ilişkilendirilen kalıp bir ağıt ezgisi olabileceğini düşündürmektedir. Bununla birlikte saha araştırmasının diğer kaynak kişilerinden benzer bir ezgisel kalıbın derlenememiş olması, bu yapının daha geniş bir yerel gelenek içerisinde paylaşılan ortak bir kalıp mı, yoksa kaynak kişinin bireysel hafızasında korunmuş özgün bir varyant mı olduğu sorusunu açık bırakmaktadır. Bu durum, sözlü müzik geleneğinin karakteristik özelliklerinden biri olan varyantlaşma olgusunu ve bireysel hafızanın repertuvar üzerindeki etkisini göstermesi bakımından önem taşımaktadır.



Görsel 7. Kaynak Kişi (Kıpçak)

Görüşülen bir diğer kaynak kişi, Kongaz köyünde yaşayan seksen sekiz yaşındaki Zinovia Vasilevna olmuştur. Kaynak kişi, çocukluğundan itibaren daha çok Moldovanca halk türküleri seslendirdiğini, Gagavuzca türküleri ise çok sevmediğini ifade etmiştir. Bununla birlikte bildiği Gagavuzca türkülerin oldukça eski repertuvara ait olduğunu özellikle vurgulamıştır. Bu ifade, çalışmanın amacı açısından dikkat çekicidir. Zira Gagavuzya, uzun yıllar boyunca Moldovan, Rus, Bulgar ve Türk kültürlerinin yoğun etkileşim içerisinde bulunduğu çok katmanlı bir kültürel coğrafyadır. Bu nedenle kaynak kişinin güncel müzik beğenisini daha çok Moldovanca eserlerden yana kullanmasına karşın, belleğinde koruduğu Gagavuzca repertuvarın eski katmanları temsil etmesi, saha araştırması açısından önemli bir veri olarak değerlendirilmiştir. Başka bir ifadeyle, kaynak kişinin güncel müzik tercihleri ile belleğinde muhafaza ettiği geleneksel repertuvar birbirinden farklı kültürel katmanlara işaret etmektedir.

Vasilevna'nın görüşme sırasında seslendirdiği ilk eser, 6/8 ritmik yapıda, cennete giderken yakınlarının kendileri için dua etmelerini istediği Petri adlı bir kavalcının yakınlarına günahlarını hatırlattığı hikayesini anlatan dinî içerikli bir türküdür. Ezgi, üçlü ve dörtlü aralık hareketlerinin belirgin olduğu majör karakterli bir yapı göstermektedir. Kaynak kişinin repertuvarında dikkat çeken bir diğer eser ise "Gergicik" adı verilen mevsimsel bir ritüelle ilişkilidir. Vasilevna'nın aktardığına göre geçmişte her yıl 1 Mayıs tarihinde genç kızlar topraktan Georgy (Gergi) figürü oluşturmakta, bunu küçük bir sandığa yerleştirerek bir ağacın altına gömmekte ve gece boyunca nöbet tutmaktadır. Bu sırada diğer genç kızlar köydeki evleri dolaşarak gözleme, yumurta, peynir gibi yiyecekler toplamaktadır. Ertesi gün ise gömülen figür çıkarılarak ağacın dalları çeşitli bez ve süslerle donatıldıktan sonra suya bırakılmaktadır. Kaynak kişinin aktardığına göre aşağıda sözleri verilen türkü, bu ritüel boyunca topluca icra edilmektedir.

Allah versin yağmur yağsın bre Gergi (Georgy)
Tarlarda çamur olsun fırınlarda kolaç olsun bre Gergi
Kotlunda kavurma pişsin bre Gergi
Kuzulara çimen büyüsün Vatlıklara peynir dolsun bre Gergi
Fıçılardan şarap aksın, insanlara şenlik olsun Bre Gergi bre Gergi
Dualarımız göke çıksın Kiliselerde çanlar çeksin
Dualarımız göke çıksın Yıl yıldan, hem çok yıla

Türkü, iki zamanlı ritmik yapısı, motif tekrarlarına dayalı ezgisel kuruluşu ve dar ses alanı içerisinde gelişen minör karakterli yapısıyla dikkat çekmektedir. Ritüelin içeriğinde yağmur dileği, bereket, hayvanların çoğalması ve toplumsal refah gibi temaların öne çıkması, eserin yalnızca dinî bir içerik taşımadığını; aynı zamanda mevsimsel döngü, üretim ve bereket kültüyle ilişkili daha eski inanç katmanlarını da yansıttığını düşündürmektedir. Nitekim hem kaynak kişi hem de görüşme sırasında saha çalışmasına eşlik eden Kongaz Kültürevi Müdüresi Matriona Hanım, söz konusu geleneğin semavi dinlerden önceki doğa inançlarıyla ilişkili olduğunu ifade etmişlerdir. Her ne kadar bu değerlendirme tarihsel olarak ayrıca doğrulanmaya muhtaç olsa da, yerel topluluğun ritüele yüklediği anlamı göstermesi bakımından önemli bir saha gözlemi niteliği taşımaktadır.

Vasilevna görüşmenin ilerleyen bölümünde Moldovanca ve Rusça halk şarkılarından da örnekler seslendirmiştir. Ancak bu eserler herhangi bir ritüel ya da kültürel bağlamla ilişkilendirilmemiştir. Buna karşılık Gagavuzca repertuvarın büyük ölçüde dinî içerikli eserler ve ağıtlardan oluşması dikkat çekmektedir. Bu durum, kaynak kişinin belleğinde korunan Gagavuzca repertuvarın gündelik eğlence müziğinden ziyade törensel ve tarihsel hafızayla ilişkili müziklerden oluştuğunu göstermektedir. Bu yönüyle Vasilevna'nın repertuvarı, ev içi sözlü aktarım yoluyla günümüze ulaşan ve kanon dışı müziksel belleğin önemli örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.



Görsel 8. Zinovia Vasilevna (Kongaz)

Sonuç

Bu araştırma, Gagavuz geleneksel müzik kültüründe kadınların müziksel temsilini kamusal ve ev içi olmak üzere iki farklı fakat birbirini tamamlayan alan üzerinden değerlendirmiştir. Alan araştırmasından elde edilen veriler, kadınların yalnızca geleneksel repertuarı icra eden kişiler olmadığını; müziksel belleğin korunması, yeniden üretilmesi ve kuşaklar arasında aktarılmasında belirleyici kültürel aktörler olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır.

Çalışmada kamusal alanda faaliyet gösteren kadın kolektifleri, ortak bir repertuarı temsil etmeleri, belirli icra pratiklerini sürdürmeleri ve topluluk içerisinde kültürel temsil işlevi üstlenmeleri nedeniyle kanonik-yarı kanonik yapılar olarak tanımlanmıştır. Bu kavramsallaştırma, repertuarın tam anlamıyla standartlaşmış bir müzik kanonu oluşturmamakla birlikte, ortak bellek etrafında şekillenen ve topluluk tarafından tanınan bir temsil niteliği taşıdığı düşüncesine dayanmaktadır. Buna karşılık ev içi müzik pratikleri ise yazılı ya da kurumsal bir temsil mekanizmasına bağlı olmaksızın aile içerisinde sözlü aktarım yoluyla sürdürülen, bireysel hafızaya dayalı ve değişken yapısını koruyan kanon dışı (non-canonical) müziksel alan olarak değerlendirilmiştir. Böylece çalışma, Gagavuz müzik kültüründe repertuarın yalnızca kanonik ve kanon dışı biçimlerde değil, bu iki alan arasında yer alan yarı kanonik yapılar aracılığıyla da varlığını sürdürdüğünü göstermektedir.

Kadın kolektifleri üzerine yapılan gözlemler, müziksel temsilin yalnızca repertuarın seslendirilmesinden ibaret olmadığını ortaya koymuştur. Kazayak Sevda Topluluğu'nun Pelik Giydirme ritüelini, Beşalma Sedef Topluluğu'nun ise vaftiz törenini müzikten önce canlandırması; Beşalma Müzesi Kadın Kolektifi'nin müziği etnografik bir yaşam çevresi içerisinde sunması ve Beşgöz Kadın Kolektifi'nin sahne merkezli folklorik temsil anlayışı, kadınların geleneksel müziği farklı temsil stratejileriyle günümüze taşıdığını göstermektedir. Bu farklılıklar, kadın

kolektiflerinin tek tip yapılar olmadığını; ritüel, müze ve sahne ekseninde çeşitlenen temsil biçimleri geliştirdiklerini ortaya koymaktadır. Ev içi müzik pratikleri ise kadınların kültürel rolüne ilişkin farklı bir görünüm sunmaktadır. Görüşülen ileri yaştaki kadınların büyük bölümü repertuvarlarını annelerinden ve büyükannelerinden öğrendiklerini ifade etmiş; uzun anlatı karakterli türküler, ağıtlar, çocuk şarkıları ve dinî içerikli eserler büyük ölçüde aile içi sözlü aktarım yoluyla günümüze ulaşmıştır. Bu repertuvarın serbest ritim, değişken söz yapısı, kalıp ezgiler ve bireysel varyantlar gibi özellikleri, sözlü geleneğin dinamik yapısını koruduğunu göstermektedir. Aynı zamanda bu durum, iletişimsel belleğin aile içerisindeki gündelik ilişkiler aracılığıyla sürdürüldüğünü ve kültürel kimliğin önemli ölçüde kadınlar tarafından taşındığını da ortaya koymaktadır.

Araştırmanın kuramsal açıdan ulaştığı en önemli sonuçlardan biri, kadınların Gagavuz müzik kültüründe yalnızca "geleneği koruyan" kişiler olarak değerlendirilmesinin yetersiz olduğudur. Saha verileri, kadınların repertuvarı seçen, yeniden yorumlayan, ritüel bağlamlarıyla birlikte temsil eden ve her performansta kültürel belleği yeniden üreten aktif kültürel özneler olduğunu göstermektedir. Bu yönüyle kadın kolektifleri, yalnızca müzik toplulukları değil; ortak belleğin, kültürel aidiyetin ve toplumsal kimliğin yeniden kurulduğu sosyal alanlar olarak değerlendirilebilir. Ev içi müzik pratikleri ise bu temsilin beslendiği temel hafıza alanını oluşturmaktadır.

Sonuç olarak çalışma, Gagavuz geleneksel müzik kültüründe kadınların iki tamamlayıcı temsil alanında faaliyet gösterdiğini ortaya koymaktadır. Bunlardan ilki, ortak repertuvarı kamusal alanda görünür kılan kanonik-yarı kanonik kadın kolektifleri; ikincisi ise aile içerisinde sözlü aktarımı sürdüren kanon dışı ev içi müzik pratikleridir. Bu iki alan birbirinin alternatifi değil, birbirini besleyen ve tamamlayan yapılardır. Kamusal temsilin sürdürülebilirliği, ev içi belleğin devamlılığına; ev içi belleğin görünürlük kazanması ise kadın kolektiflerinin kamusal faaliyetlerine bağlıdır. Dolayısıyla Gagavuz kadınları, yalnızca geleneksel müzik repertuvarının taşıyıcıları değil; müziksel belleği, ritüel bilgisini ve kültürel kimliği geçmişten geleceğe aktaran temel kültürel özneler olarak değerlendirilmelidir.

Kaynakça

Assmann, J. (2011). *Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination*. Cambridge University Press.

Bohlman, P. V. (1992). *The study of folk music in the modern world*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Koskoff, E. (Ed.). (2014). *A feminist ethnomusicology: Writings on music and gender*. Urbana, IL: University of Illinois Press.

Nettl, B. (2005). *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts*. Urbana, IL: University of Illinois Press.

Nora, P. (1989). Between memory and history: Les lieux de mémoire. Representations, 26, 7–24. https://doi.org/10.2307/2928520

Özdemir, E. (2026). Gagavuz müziğinde icra bağlamları üzerine bir saha çalışması. Conferința internațională științifico-practică în onoarea a 35-a aniversării a Universității de Stat Comrat, 463–468.

Shelemay, K. K. (2006). Music, memory and cultural identity. *Journal of Aesthetic Education, 40*(4), 17–35.

Turner, V. (1969). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Chicago, IL: Aldine Publishing Company.