www.turkishstudies.net/language

Turkish Studies - Language and Literature

eISSN: 2667-5641

Research Article / Araştırma Makalesi

Discussions on Women and the Female Voice in Traditional Turkish Music

Geleneksel Türk Musikisinde Kadın ve Sesi Tartışmaları[*]

Arif Demir[**]

Abstract: The female voice is not merely a biological sound production; it is also a cultural, ideological, and aesthetic construct. From its origins to the present day, the female voice has appeared as a form of expression that has been both glorified and suppressed in various periods. The role and voice of women in traditional Turkish music have been subjects of ongoing debate for centuries. Undoubtedly, religious beliefs and cultural values have played a significant role in shaping these discussions. It is well known that, throughout history, musical performance by women—whether through singing or instrumental expression—has often been regarded as inappropriate in many Islamic societies. The debates surrounding the melodic performance of the female voice in the presence of men are largely rooted in differences in religious perception and interpretation. These divergences stem from varying approaches adopted by scholars in fields such as Islamic jurisprudence (fiqh), exegesis (tafsir), and hadith studies. In Turkish music, the female voice, which was largely confined to the private sphere during the Ottoman period, gained visibility in the public sphere with the establishment of the Republic. Today, this issue has moved beyond being merely a juridical (fiqh-based) concern and has evolved into a multidimensional field of discussion encompassing cultural identity, modernization, and social transformation. This study examines the role of women in Turkish-Islamic societies, with particular emphasis on women and the melodic female voice in traditional Turkish music. The subject, which encompasses religious, legal, and cultural dimensions, is analyzed through the perspectives of the Qur'an, the Sunnah, Islamic jurisprudence (fiqh), and Sufism. The study explores the historical and cultural position of women and the female voice within Turkish-Islamic culture, as well as their function in Turkish music, through a holistic approach. Employing a qualitative research methodology, the study also discusses the relationship between women, voice, music, and gender from an interdisciplinary perspective. Furthermore, it examines the approaches of the Presidency of Religious Affairs (Diyanet) and various Sufi traditions toward women and the female voice, women's production of religious music in digital media, and recent academic studies on the subject.

---

[*] This article is an expanded version of the conference abstract presented at the First International Women's Congress, jointly organized by Ankara Yıldırım Beyazıt University and Florida International University (Ankara, 15–16 November 2016).
Bu makale, Ankara Yıldırım Beyazıd Üniversitesi ve Florida International University tarafından düzenlenen "I. Uluslararası Kadın Kongresi'nde (15-16 Kasım 2016, Ankara) sunulan özet bildirinin genişletilmiş hâlidir.

[**] Dr., Independent Researcher
Dr., Bağımsız Araştırmacı
ORCİD https://orcid.org/0009-0009-6437-6676
arif-demir@hotmail.com

Cite as/ Atıf: Demir, A. (2026). Discussions on women and the female voice in traditional Turkish music / Geleneksel Türk musikisinde kadın ve sesi tartışmaları. *Turkish Studies - Language and Literature*, *21*(Ö1), 779-836. [Special Issues Dedicated to Prof. Dr. Mahmut Özer], Ankara Bilim University Publications. https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.95332
Received/Geliş: 08 July/Temmuz 2026
Accepted/Kabul: 15 September/Eylül 2026
Published/Yayın: 20 September/Eylül 2026
Checked by plagiarism software

CC BY NC

Keywords : Women, Turkish Music, Religion, Women's Voice, Music

Öz: Kadın sesi, yalnızca biyolojik bir ses üretimi değil; aynı zamanda kültürel, ideolojik ve estetik bir inşa unsurudur. Başlangıçtan günümüze kadın sesi, çeşitli dönemlerde hem yüceltilmiş hem de bastırılmış bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel musikimizde kadının rolü ve sesi konusu yüzyıllar boyu çeşitli tartışmalara neden olan bir konudur. Şüphesiz, bu tartışmada dini inançlarımız ve kültürel değerlerimiz belirgin bir etkiye sahiptir. Kadın sesi ya da bir enstrüman yoluyla müzik performansının, tarih boyunca birçok İslam toplumunda hoş olmayan bir durum olarak kabul edildiği bilinmektedir. Kadın sesinin erkekler huzurunda melodik biçimde icrası ya da müzik performansı bağlamındaki tartışmaların temelinde, dinî algı ve yorum farklılıklarının bulunduğu görülmektedir. Bu yorum farklılıkları ise fıkıh, tefsir ve hadis gibi alanlarda uzmanlaşmış âlimlerin farklı yaklaşımlarından kaynaklanmaktadır. Türk musikisinde kadın ve sesi, Osmanlı'da mahremiyetle sınırlıyken Cumhuriyet'le birlikte kamusal alanda yer bulmuştur. Günümüzde ise bu konu yalnızca fıkhî bir mesele olmaktan çıkmış, kültürel kimlik, modernleşme ve toplumsal dönüşüm çerçevesinde ele alınan çok boyutlu bir tartışma alanına dönüşmüştür. Bu çalışmada; Türk-İslam toplumlarında kadının rolüne ilaveten geleneksel Türk musikisinde kadın ve melodik kadın sesi konusu ele alınmıştır. Din, hukuk ve kültür gibi birçok boyuta sahip olan bu konu Kuran, Sünnet, Fıkıh ve Tasavvuf vb. kaynaklar açısından incelenmiştir. Çalışmada; kadın ve sesinin Türk–İslam kültüründeki tarihsel, kültürel yeri ve Türk musikisindeki işlevi bütüncül bir yaklaşımla irdelenmiştir. Nitel yöntemle hazırlanan çalışma, kadın, ses, musiki ve toplumsal cinsiyet ilişkisini disiplinlerarası bir yaklaşımla da tartışmaktadır. Çalışmada Diyanet ve tasavvufi yapıların kadın ve sesi yaklaşımları, dijital ortamlarda kadınların dini mûsikî üretimleri ve konuya dair son dönem akademik araştırmalar üzerinde de ayrıca durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Kadın, Türk Musikisi, Din, Kadın Sesi, Müzik.

Structured Abstract:

The aim of this study is to examine the position of women in Turkish-Islamic society, as well as the role of women and the female voice in traditional Turkish music from religious, cultural, and historical perspectives. The study examines the place of the female voice in Turkish-Islamic culture and its function in Turkish music within the framework of the Qur'an, the Sunnah, Islamic jurisprudence (fiqh), and Sufism.

Using a qualitative research approach, the study also examines the perspectives of the Presidency of Religious Affairs (Diyanet) and Sufi traditions on the female voice, women's religious musical activities in digital environments, and recent academic studies on the subject.

From the perspective of music history, it is well known that the female voice was marginalized in the public sphere from Ancient Greece onward and rendered largely invisible through performance restrictions during the Middle Ages and the Renaissance. In the contemporary era, however, the female voice has acquired physical, political, and symbolic dimensions, becoming not only an artistic medium but also a form of ideological expression. This transformation has been significantly influenced by the modern cultural industry, in which the female voice has increasingly been positioned as an object of political and cultural consumption.

In Islam, the issue of the female voice is not only a matter of Islamic jurisprudence (*fiqh*) but also one that has been shaped by cultural and sociological differences. Within Turkish-Islamic societies, the female voice has long been debated in relation to concepts such as modesty, morality, and the distinction between the private and public spheres. In Islamic theology, both women and men are regarded as vicegerents (*khalīfa*) of God on earth and share equal moral responsibility. The Qur'an and the practices of the Prophet Muhammad address women directly and recognize them as active participants in social and religious life. Over time, however, women's social status in many Muslim societies came to be shaped less by religious principles than by customs, traditions, and geographical conditions, many of which were subsequently legitimized through religious discourse. Historical evidence indicates that during the lifetime of the Prophet Muhammad, women actively participated in public life, including worship, education, commerce, and even warfare.

The issues of music and the female voice in Islam should therefore be examined within the framework of the Qur'an, the Sunnah, and Islamic legal interpretations. The Qur'an contains no explicit or universal prohibition declaring the female voice unlawful. The verses commonly associated with the female voice specifically address the wives of the Prophet and cannot be interpreted as establishing a general prohibition applicable to all women. Although some hadith reports criticize female singers, many of these narrations have been classified as weak by leading hadith scholars. Moreover, most of these reports concern entertainment environments that exceeded the limits of moral propriety. By contrast, authentic hadiths describe women performing music with frame drums (*duff*) and reciting poetry in the presence of the Prophet, who neither prohibited these performances nor objected to them. On the contrary, he permitted such performances during weddings, religious festivals, and other joyful occasions. These narrations constitute important evidence that the female voice and musical performance were considered permissible within legitimate religious and social boundaries.

The cautious—and often restrictive—approach of many jurists toward music and the female voice appears to have developed largely in response to the transformation of musical entertainment during the Umayyad and Abbasid periods, when music increasingly became associated with luxury and excessive worldly amusement. While the majority of Hanafi and Hanbali jurists did not regard a woman's ordinary speaking voice as *awrah*, they generally disapproved of its melodious or ornamented use before unrelated men. Shafi'i and Maliki scholars likewise considered the female voice permissible provided that it did not lead to temptation (*fitnah*). Within the Sufi tradition, however, sound has generally been regarded as a means of approaching divine truth. The female voice has therefore been understood primarily according to intention, context, and spiritual content rather than gender alone. Women's active participation in the traditions of hymns (*ilahi*), *mawlid* recitations, *nefes*, and lamentations in Anatolia represents a concrete manifestation of this understanding.

A comprehensive examination of Islamic sources demonstrates that neither the female voice nor musical activity has been categorically prohibited. On the contrary, numerous historical examples illustrate that women used their voices in both everyday life and artistic expression, while the practices of the Prophet indicate that women's vocal performance was accepted within legitimate moral and religious limits. Consequently, many restrictive attitudes toward the female voice appear to derive primarily from historical,

cultural, jurisprudential, and customary developments rather than from the fundamental principles of Islam itself.

During the Ottoman period, the female voice and women's musical performance were largely confined by notions of modesty and privacy, limiting women's visibility in public musical life. Nevertheless, women continued to play significant roles as both performers and composers. Ottoman miniatures, travel accounts, archival records, and written documents demonstrate that women actively performed music in both palace and urban settings. The *Harem Meşkhanesi* functioned as an important institution for training female musicians, comparable in many respects to a conservatory. Distinguished female musicians such as Reftar Kalfa, Dilhayat Kalfa, and Leyla (Saz) Hanım made lasting contributions to Turkish music. Beginning in the nineteenth century, the process of Westernization institutionalized music education for women through establishments such as *Darülelhan*. During the late Ottoman period, the emergence of the *kanto* genre brought the female voice onto the public stage, placing it at the center of debates concerning modernization and public morality.

Throughout much of Turkish music history, the female voice was interpreted within the framework of modesty and privacy. Following the establishment of the Republic, however, women gained increasing visibility in the public sphere. After the 1980s, the rise of gender studies and feminist scholarship led to new interpretations of the female voice, viewing it not merely as an aesthetic phenomenon but also as an expression of the body, power, identity, and resistance. In Turkish culture, women had occupied active social, political, and cultural roles since the pre-Islamic period. Following the acceptance of Islam, women's social position came to be shaped by the interaction between religious values and traditional social structures. Although their public visibility became more limited, women continued to contribute significantly to cultural and artistic production.

During the Republican era, the female voice became an important symbol of modernization and nation-building. Prominent performers such as Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, and Hamiyet Yüceses legitimized the female voice within the public sphere and transformed it into a representation of modern national identity. With the widespread expansion of radio broadcasting, the female voice assumed not only artistic but also ideological functions, becoming an influential instrument in constructing the national cultural identity.

Since the 1980s, cultural pluralism, globalization, and feminist perspectives have further diversified representations of the female voice. It has increasingly become a carrier of cultural identity and political expression. Contemporary approaches within the Islamic world likewise display greater diversity, increasingly recognizing the female voice as a natural aspect of human creation and an expression of individual freedom. Consequently, the female voice is now understood not merely as a musical phenomenon but also as a symbol of freedom, resistance, and identity. In recent years, the visibility of female Qur'an reciters, performers of religious hymns, and practitioners of Islamic religious music has increased considerably throughout both Türkiye and the wider Muslim world, with digital media accelerating this process. While some scholars interpret these developments as being compatible with the universal principles of Islam, others criticize them as manifestations of the influence of popular culture upon religious practice.

According to the final findings of the study, the female voice in Turkish music has undergone a historical transformation from silence to public visibility. While it was largely confined to the private sphere during the Ottoman period, it came to represent national identity with the establishment of the Republic. Today, the female voice continues to exist as a dynamic phenomenon that is constantly redefined within religious, cultural, and sociological contexts. Consequently, the female voice is discussed not merely as a matter of Islamic jurisprudence (fiqh), but as a phenomenon situated at the intersection of cultural identity, modernization, and broader processes of social transformation..

Keywords: Women, Turkish Music, Religion, Women’s Voice, Music

الملخص المنهجي:

الهدف من هذه الدراسة هو فحص موقع المرأة في المجتمع التركي-الإسلامي، وكذلك دور المرأة والصوت النسائي في الموسيقى التركية التقليدية من منظور ديني وثقافي وتاريخي .تتناول الدراسة مكانة الصوت النسائي في الثقافة التركية-الإسلامية ووظيفته في الموسيقى التركية ضمن إطار القرآن الكريم والسنّة والفقه الإسلامي والتصوف.

وباستخدام منهجية البحث النوعي، تتناول الدراسة أيضاً مواقف رئاسة الشؤون الدينية)ديانت (والتقاليد الصوفية تجاه الصوت النسائي، والأنشطة الموسيقية الدينية للنساء في البيئات الرقمية، والدراسات الأكاديمية الحديثة حول الموضوع.

من منظور تاريخ الموسيقى، من المعروف أن الصوت النسائي همّش في المجال العام منذ اليونان القديمة، وأصبح شبه غائب بفعل القيود المفروضة على الأداء في العصور الوسطى وعصر النهضة .أما في العصر الحديث فقد اكتسب الصوت النسائي أبعاداً جسدية وسياسية ورمزية، وأصبح وسيلة فنية وأداة للتعبير الأيديولوجي .وقد تأثر هذا التحول بشكل كبير بالصناعة الثقافية الحديثة، حيث أصبح الصوت النسائي موضوعاً للاستهلاك السياسي والثقافي.

في الإسلام، قضية الصوت النسائي ليست مسألة فقهية فحسب، بل تشكّلت أيضاً بفعل الفوارق الثقافية والاجتماعية .ففي المجتمعات التركية-الإسلامية، نوقش الصوت النسائي طويلاً في علاقته بمفاهيم مثل الحياء والأخلاق والتمييز بين المجال الخاص والعام .وفي علم الكلام الإسلامي، يُنظر إلى النساء والرجال على أنهم خلفاء لله في الأرض ويتشاركون المسؤولية الأخلاقية .يخاطب القرآن الكريم النساء مباشرة ويعترف بهن كفاعلات في الحياة الاجتماعية والدينية .ومع مرور الزمن، تشكّل وضع المرأة الاجتماعي في كثير من المجتمعات الإسلامية بفعل العادات والتقاليد والظروف الجغرافية أكثر من المبادئ الدينية، ثم جرى إضفاء الشرعية على ذلك عبر الخطاب الديني .وتشير الأدلة التاريخية إلى أن النساء في عهد النبي محمد ﷺ شاركن بفاعلية في الحياة العامة، بما في ذلك العبادة والتعليم والتجارة وحتى القتال.

لذلك ينبغي تناول قضايا الموسيقى والصوت النسائي في الإسلام ضمن إطار القرآن والسنّة والتفسيرات الفقهية .فالقرآن لا يتضمن نصاً صريحاً يحرم الصوت النسائي .والآيات التي تُستشهد عادةً تتعلق بزوجات النبي ولا تصلح لتعميم الحكم على جميع النساء .أما الأحاديث التي تنتقد المغنيات فقد اعتبرها كبار المحدثين ضعيفة، ومعظمها يتعلق ببيئات اللهو التي تجاوزت حدود الأخلاق .في المقابل، تذكر الأحاديث الصحيحة مشاركة النساء في الغناء بالدف وإنشاد الشعر بحضور النبي ﷺ، الذي أجاز ذلك في الأعراس والأعياد والمناسبات السعيدة .وتشكل هذه الروايات دليلاً مهماً على أن الصوت النسائي والأداء الموسيقي كانا مباحين ضمن الحدود الشرعية والأخلاقية.

أما الموقف الحذر والمتشدد لكثير من الفقهاء تجاه الموسيقى والصوت النسائي فقد ارتبط أساساً بتحول الغناء إلى لهو وترف في العصرين الأموي والعباسي .ورغم أن غالبية فقهاء الحنفية والحنابلة لم يعتبروا الكلام العادي للمرأة عورة، فإنهم استحسنوا تجنب التغني أمام الأجانب .ورأى الشافعية والمالكية جواز الصوت النسائي ما لم يؤدِّ إلى الفتنة .أما التصوف فقد نظر إلى الصوت باعتباره وسيلة للاتصال بالحق الإلهي، فكان الاعتبار منصبّاً على النية والمضمون الروحي لا على الجنس وحده .وقد شاركت النساء في الأناشيد والموالد والمراثي في الأناضول، وهو ما يمثل تجسيداً عملياً لهذا الفهم.

تظهر دراسة شاملة للمصادر الإسلامية أن الصوت النسائي والنشاط الموسيقي لم يُحرّما تحريماً قاطعاً .بل إن الأمثلة التاريخية العديدة توضح أن النساء استخدمن أصواتهن في الحياة اليومية والتعبير الفني، وأن ممارسات النبي ﷺ تدل على قبول الأداء الصوتي للنساء ضمن الحدود الشرعية والأخلاقية .ومن ثم فإن كثيراً من المواقف المقيّدة تجاه الصوت النسائي تعود أساساً إلى تطورات تاريخية وثقافية وفقهية وعرفية أكثر من كونها مستندة إلى المبادئ الإسلامية الأصيلة.

،في العصر العثماني، قُيّد الصوت النسائي بمفاهيم الحياء والخصوصية، مما قلل من ظهوره في الحياة الموسيقية العامة .ومع ذلك واصلت النساء أداء أدوار مهمة كمغنيات وملحنات .وتظهر المنمنمات العثمانية والرحلات والسجلات والوثائق المكتوبة أن النساء شاركن بفاعلية في الموسيقى في القصور والمدن .وقد مثّل "مشخانة الحريم "مؤسسة لتدريب الموسيقيات، شبيهة بالمعاهد الموسيقية .وبرزت أسماء مثل رفطار قلفا، ديلحيات قلفا، وليلى)ساز (خانم .ومع حركة التغريب في القرن التاسع عشر تأسست معاهد لتعليم النساء الموسيقى مثل دار الألحان .وفي أواخر العصر العثماني، ظهر فن الكانتو الذي أخرج الصوت النسائي إلى المسرح العام، وجعله محوراً للنقاش حول الحداثة والأخلاق العامة.

وعلى امتداد تاريخ الموسيقى التركية، فُسّر الصوت النسائي ضمن إطار الحياء والخصوصية .لكن مع قيام الجمهورية، ازدادت مشاركة النساء في المجال العام .وبعد الثمانينيات، أدت دراسات الجندر والنسوية إلى تفسيرات جديدة للصوت النسائي، باعتباره تعبيراً عن الجسد والسلطة والهوية والمقاومة .وفي الثقافة التركية، لعبت النساء أدواراً اجتماعية وسياسية وثقافية فاعلة منذ ما قبل الإسلام .وبعد دخول الإسلام، تشكّل وضع المرأة بفعل التفاعل بين القيم الدينية والبنى الاجتماعية التقليدية .ورغم أن ظهورهن العام أصبح أكثر محدودية، فقد واصلن الإسهام في الإنتاج الثقافي والفني.

في العصر الجمهوري، أصبح الصوت النسائي رمزاً للتحديث وبناء الأمة .وقد شرّعته مطربات بارزات مثل صافية أيلا وموزيين سنار وحميّت يوجساس، وحوّلن الصوت النسائي إلى تمثيل للهوية الوطنية الحديثة .ومع انتشار الإذاعة، اكتسب الصوت النسائي وظيفة أيديولوجية، وأصبح أداة مؤثرة في بناء الهوية الثقافية الوطنية.

ومنذ الثمانينيات، أدت التعددية الثقافية والعولمة والمنظورات النسوية إلى تنويع تمثيلات الصوت النسائي، الذي أصبح ناقلاً للهوية الثقافية والتعبير السياسي .وتظهر المقاربات المعاصرة في العالم الإسلامي تنوعاً متزايداً، حيث يُنظر إلى الصوت النسائي باعتباره جانباً طبيعياً من الخلق الإلهي وتعبيراً عن الحرية الفردية .ومن ثم يُفهم الصوت النسائي اليوم ليس كظاهرة موسيقية فحسب، بل كرمز للحرية والمقاومة ،والهوية .وفي السنوات الأخيرة، ازداد حضور قارئات القرآن والمنشدات وممارسات الموسيقى الدينية الإسلامية في تركيا والعالم الإسلامي وسرّعت الوسائط الرقمية هذا المسار .ويرى بعض الباحثين أن هذه التطورات متوافقة مع المبادئ الإسلامية، فيما ينتقدها آخرون باعتبارها انعكاساً لتأثير الثقافة الشعبية على الممارسة الدينية.

.وبحسب النتائج النهائية للدراسة، فإن الصوت النسائي في الموسيقى التركية مرّ بتحول تاريخي من الصمت إلى الحضور العلني فبينما اقتصر في الحقبة العثمانية على المجال الخاص، أصبح مع قيام الجمهورية رمزاً للهوية الوطنية .واليوم يظل الصوت النسائي ظاهرة ديناميكية يعاد تعريفها باستمرار ضمن السياقات الدينية والثقافية والاجتماعية .ومن ثم يُناقش الصوت النسائي ليس كمسألة فقهية فحسب، بل كظاهرة تقع عند تقاطع الهوية الثقافية والحداثة والتحولات الاجتماعية الكبرى.

الكلمات المفتاحية :النساء، الموسيقى التركية، الدين، الصوت النسائي، الموسيقى

Résumé Structuré:

L'objectif de cette étude est d'examiner la position de la femme dans la société turco-islamique, ainsi que le rôle de la femme et de la voix féminine dans la musique traditionnelle turque, sous des perspectives religieuses, culturelles et historiques. L'étude analyse la place de la voix féminine dans la culture turco-islamique et sa fonction dans la musique turque dans le cadre du Coran, de la Sunna, du droit islamique (fiqh) et du soufisme.

En adoptant une approche de recherche qualitative, l'étude examine également les points de vue de la Présidence des affaires religieuses (Diyanet) et des traditions soufies sur la voix féminine, les activités musicales religieuses des femmes dans les environnements numériques, ainsi que les travaux académiques récents sur le sujet.

Du point de vue de l'histoire de la musique, il est bien connu que la voix féminine a été marginalisée dans l'espace public dès la Grèce antique et rendue largement invisible par les restrictions de performance au Moyen Âge et à la Renaissance. À l'époque contemporaine, cependant, la voix féminine a acquis des dimensions physiques, politiques et symboliques, devenant non seulement un médium artistique mais aussi une forme d'expression idéologique. Cette transformation a été fortement influencée par l'industrie culturelle moderne, où la voix féminine est de plus en plus positionnée comme objet de consommation politique et culturelle.

En islam, la question de la voix féminine n'est pas seulement une affaire de fiqh, mais aussi un phénomène façonné par des différences culturelles et sociologiques. Dans les sociétés turco-islamiques, la voix féminine a longtemps été débattue en relation avec des concepts tels que la pudeur, la moralité et la distinction entre sphère privée et sphère publique. En théologie islamique, les femmes et les hommes sont considérés comme des khalīfa (lieutenants) de Dieu sur terre et partagent une responsabilité morale égale. Le Coran et les pratiques du Prophète Muhammad s'adressent directement aux femmes et les reconnaissent comme participantes actives à la vie sociale et religieuse. Au fil du temps, toutefois, le statut social des femmes dans de nombreuses sociétés musulmanes s'est formé moins à partir des principes religieux que des coutumes, traditions et conditions géographiques, souvent légitimées ensuite par le discours religieux. Les preuves historiques indiquent que, du vivant du Prophète, les femmes participaient activement à la vie publique, y compris au culte, à l'éducation, au commerce et même à la guerre.

Les questions de musique et de voix féminine en islam doivent donc être examinées dans le cadre du Coran, de la Sunna et des interprétations juridiques islamiques. Le Coran ne contient aucune interdiction explicite ou universelle déclarant la voix féminine illicite. Les versets généralement associés à la voix féminine concernent spécifiquement les épouses du Prophète et ne peuvent être interprétés comme une interdiction générale applicable à toutes les femmes. Bien que certains hadiths critiquent les chanteuses, beaucoup de ces récits ont été classés comme faibles par les grands savants du hadith. De plus, la plupart concernent des environnements de divertissement dépassant les limites de la bienséance morale. À l'inverse, des hadiths authentiques décrivent des femmes jouant du tambourin (duff) et récitant de la poésie en présence du Prophète, qui ne les a ni interdits ni réprouvés. Au contraire, il a permis de telles performances lors des mariages, des fêtes religieuses et d'autres occasions joyeuses. Ces récits constituent une preuve importante que la voix féminine et la performance musicale étaient considérées comme licites dans des limites religieuses et sociales légitimes.

L'approche prudente — et souvent restrictive — de nombreux juristes à l'égard de la musique et de la voix féminine semble s'être développée en grande partie en réponse à la transformation du divertissement musical durant les périodes omeyyade et abbasside, lorsque la musique fut de plus en plus associée au luxe et aux plaisirs excessifs. Alors que la majorité des juristes hanafites et hanbalites ne considéraient pas la voix ordinaire de la femme comme une 'awrah, ils désapprouvaient généralement son usage mélodieux ou ornementé devant des hommes étrangers. Les savants shafi'ites et malikites considéraient également la voix féminine comme permise, à condition qu'elle ne conduise pas à la tentation (fitna). Dans la tradition soufie, cependant, le son a généralement été perçu comme un moyen d'approcher la vérité divine. La voix féminine y a donc été comprise principalement en fonction de l'intention, du contexte et du contenu spirituel plutôt que du genre seul. La participation active des femmes aux traditions des hymnes (ilahi), des récitations de mawlid, des nefes et des lamentations en Anatolie représente une manifestation concrète de cette compréhension.

Un examen approfondi des sources islamiques démontre que ni la voix féminine ni l'activité musicale n'ont été interdites de manière catégorique. Au contraire, de nombreux exemples historiques illustrent que les femmes ont utilisé leur voix dans la vie quotidienne et l'expression artistique, tandis que les pratiques du Prophète indiquent que la performance vocale des femmes était acceptée dans des limites morales et religieuses légitimes. Par conséquent, de nombreuses attitudes restrictives envers la voix féminine semblent dériver principalement de développements historiques, culturels, juridiques et coutumiers plutôt que des principes fondamentaux de l'islam lui-même.

À l'époque ottomane, la voix féminine et la performance musicale des femmes furent largement confinées par des notions de pudeur et de vie privée, limitant leur visibilité dans la vie musicale publique. Néanmoins, les femmes continuèrent à jouer des rôles significatifs en tant qu'interprètes et compositrices. Les miniatures ottomanes, récits de voyage, archives et documents écrits démontrent que les femmes pratiquaient activement la musique dans les palais et les milieux urbains. Le Harem Meşkhanesi fonctionnait comme une institution importante pour la formation des musiciennes, comparable à bien des égards à un conservatoire. Des musiciennes distinguées telles que Reftar Kalfa, Dilhayat Kalfa et Leyla (Saz) Hanım ont laissé une empreinte durable dans la musique turque. À partir du XIXe siècle, le processus de modernisation occidentale a institutionnalisé l'éducation musicale des femmes par des établissements tels que le Darülelhan. À la fin de la période ottomane, l'émergence du genre kanto a porté la voix féminine sur la scène publique, la plaçant au centre des débats sur la modernisation et la moralité publique.

Tout au long de l'histoire de la musique turque, la voix féminine a été interprétée dans le cadre de la pudeur et de la vie privée. Après la fondation de la République, cependant, les femmes ont acquis une visibilité croissante dans la sphère publique. Après les années 1980, l'essor des études de genre et de la recherche féministe a conduit à de nouvelles interprétations de la voix féminine, la considérant non seulement comme un phénomène esthétique mais aussi comme une expression du corps, du pouvoir, de l'identité et de la résistance. Dans la culture turque, les femmes occupaient des rôles sociaux, politiques et culturels actifs depuis la période pré-islamique. Après l'adoption de l'islam, leur position sociale s'est formée par l'interaction entre les valeurs religieuses et les structures sociales traditionnelles. Bien que leur visibilité publique ait été plus limitée, elles ont continué à contribuer de manière significative à la production culturelle et artistique.

Durant l'ère républicaine, la voix féminine est devenue un symbole important de modernisation et de construction nationale. Des interprètes éminentes telles que Safiye Ayla, Müzeyyen Senar et Hamiyet Yüceses ont légitimé la voix féminine dans la sphère publique et l'ont transformée en une représentation de l'identité nationale moderne. Avec l'expansion de la radiodiffusion, la voix féminine a assumé non seulement une fonction artistique mais aussi idéologique, devenant un instrument influent dans la construction de l'identité culturelle nationale.

Depuis les années 1980, le pluralisme culturel, la mondialisation et les perspectives féministes ont davantage diversifié les représentations de la voix féminine. Celle-ci est devenue de plus en plus un vecteur d'identité culturelle et d'expression politique. Les approches contemporaines dans le monde islamique affichent également une plus grande diversité, reconnaissant de plus en plus la voix féminine comme un aspect naturel de la création humaine et une expression de la liberté individuelle. Par conséquent, la voix féminine est désormais comprise non seulement comme un phénomène musical mais aussi comme un symbole de liberté, de résistance et d'identité. Ces dernières années, la visibilité des récitantes du Coran, des interprètes d'hymnes religieux et des praticiennes de la musique religieuse islamique a considérablement augmenté en Turquie et dans le monde musulman, les médias numériques accélérant ce processus. Certains chercheurs interprètent ces évolutions comme compatibles avec les principes universels de l'islam, tandis que d'autres les critiquent comme manifestations.

Mots-clés: Femmes, musique turque, religion, voix féminine, musique.

Strukturiertes Abstract:

Das Ziel dieser Studie ist es, die Stellung der Frau in der türkisch-islamischen Gesellschaft sowie die Rolle der Frau und der weiblichen Stimme in der traditionellen türkischen Musik aus religiöser, kultureller und historischer Perspektive zu untersuchen. Die Studie analysiert die Bedeutung der weiblichen Stimme in der

türkisch-islamischen Kultur und ihre Funktion in der türkischen Musik im Rahmen des Korans, der Sunna, der islamischen Rechtswissenschaft (Fiqh) und des Sufismus.

Unter Anwendung eines qualitativen Forschungsansatzes werden zudem die Perspektiven der Präsidentschaft für religiöse Angelegenheiten (Diyanet) und der Sufi-Traditionen zur weiblichen Stimme untersucht, ebenso wie die religiös-musikalischen Aktivitäten von Frauen in digitalen Umgebungen und aktuelle wissenschaftliche Studien zum Thema.

Aus musikgeschichtlicher Sicht ist bekannt, dass die weibliche Stimme seit der Antike im öffentlichen Raum marginalisiert und durch Aufführungsbeschränkungen im Mittelalter und in der Renaissance weitgehend unsichtbar gemacht wurde. In der Moderne hingegen hat die weibliche Stimme physische, politische und symbolische Dimensionen erlangt und ist nicht nur ein künstlerisches Medium, sondern auch eine Form ideologischen Ausdrucks geworden. Diese Transformation wurde maßgeblich durch die moderne Kulturindustrie beeinflusst, in der die weibliche Stimme zunehmend als Objekt politischen und kulturellen Konsums positioniert wird.

Im Islam ist die Frage der weiblichen Stimme nicht nur eine Angelegenheit des Fiqh, sondern auch durch kulturelle und soziologische Unterschiede geprägt. In türkisch-islamischen Gesellschaften wurde die weibliche Stimme lange im Zusammenhang mit Begriffen wie Bescheidenheit, Moral und der Unterscheidung zwischen privater und öffentlicher Sphäre diskutiert. In der islamischen Theologie gelten Frauen wie Männer als Statthalter (Khalīfa) Gottes auf Erden und tragen gleiche moralische Verantwortung. Der Koran und die Praxis des Propheten Muhammad sprechen Frauen direkt an und erkennen sie als aktive Teilnehmerinnen am sozialen und religiösen Leben. Im Laufe der Zeit wurde die gesellschaftliche Stellung der Frau jedoch weniger durch religiöse Prinzipien als durch Bräuche, Traditionen und geografische Bedingungen geprägt, die später durch religiösen Diskurs legitimiert wurden. Historische Belege zeigen, dass Frauen zur Zeit des Propheten Muhammad aktiv am öffentlichen Leben teilnahmen, einschließlich Gottesdienst, Bildung, Handel und sogar Krieg.

Die Fragen von Musik und weiblicher Stimme im Islam sollten daher im Rahmen des Korans, der Sunna und der islamischen Rechtsinterpretationen untersucht werden. Der Koran enthält kein ausdrückliches oder universelles Verbot der weiblichen Stimme. Die Verse, die gewöhnlich mit der weiblichen Stimme in Verbindung gebracht werden, beziehen sich spezifisch auf die Ehefrauen des Propheten und können nicht als allgemeines Verbot für alle Frauen interpretiert werden. Obwohl einige Hadithe Sängerinnen kritisieren, wurden viele dieser Überlieferungen von führenden Hadith-Gelehrten als schwach eingestuft. Zudem betreffen die meisten Berichte Unterhaltungsumgebungen, die die Grenzen der sittlichen Angemessenheit überschritten. Im Gegensatz dazu beschreiben authentische Hadithe Frauen, die mit Rahmentrommeln (Duff) musizierten und Gedichte in Anwesenheit des Propheten rezitierten, der diese Aufführungen weder verbot noch missbilligte. Im Gegenteil, er erlaubte solche Darbietungen bei Hochzeiten, religiösen Festen und anderen freudigen Anlässen. Diese Überlieferungen sind ein wichtiger Beleg dafür, dass die weibliche Stimme und musikalische Darbietungen innerhalb legitimer religiöser und sozialer Grenzen als erlaubt galten.

Die vorsichtige – und oft restriktive – Haltung vieler Rechtsgelehrter gegenüber Musik und weiblicher Stimme entwickelte sich weitgehend als Reaktion auf die Transformation der musikalischen Unterhaltung während der Umayyaden- und Abbasidenzeit, als Musik zunehmend mit Luxus und übermäßiger weltlicher Vergnügung verbunden wurde. Während die Mehrheit der hanafitischen und hanbalitischen Juristen die gewöhnliche Sprechstimme einer Frau nicht als ‘Awrah betrachtete, missbilligten sie im Allgemeinen deren melodische oder verzierte Verwendung vor nicht verwandten Männern. Schafiʿitische und malikitische Gelehrte hielten die weibliche Stimme ebenfalls für erlaubt, sofern sie nicht zur Versuchung (Fitna) führte. In der Sufi-Tradition hingegen wurde Klang im Allgemeinen als Mittel zur Annäherung an die göttliche Wahrheit verstanden. Die weibliche Stimme wurde daher primär nach Intention, Kontext und spirituellem Inhalt beurteilt und nicht allein nach dem Geschlecht. Die aktive Teilnahme von Frauen an den Traditionen der Hymnen (Ilahi), Mawlid-Rezitationen, Nefes und Klagegesängen in Anatolien stellt eine konkrete Manifestation dieses Verständnisses dar.

Eine umfassende Untersuchung islamischer Quellen zeigt, dass weder die weibliche Stimme noch musikalische Aktivitäten kategorisch verboten wurden. Im Gegenteil, zahlreiche historische Beispiele verdeutlichen, dass Frauen ihre Stimmen sowohl im Alltag als auch in der künstlerischen Ausdrucksform nutzten, während die Praxis des Propheten darauf hinweist, dass weibliche Darbietungen innerhalb legitimer

moralischer und religiöser Grenzen akzeptiert wurden. Folglich scheinen viele restriktive Einstellungen gegenüber der weiblichen Stimme primär aus historischen, kulturellen, rechtlichen und gewohnheitsmäßigen Entwicklungen zu resultieren und weniger aus den grundlegenden Prinzipien des Islam selbst.

Während der osmanischen Zeit wurden die weibliche Stimme und die musikalische Darbietung von Frauen weitgehend durch Vorstellungen von Bescheidenheit und Privatheit eingeschränkt, was ihre Sichtbarkeit im öffentlichen Musikleben begrenzte. Dennoch spielten Frauen weiterhin bedeutende Rollen als Interpretinnen und Komponistinnen. Osmanische Miniaturen, Reiseberichte, Archivquellen und schriftliche Dokumente belegen, dass Frauen sowohl im Palast als auch im städtischen Umfeld aktiv musizierten. Das Harem Meşkhanesi fungierte als wichtige Institution zur Ausbildung von Musikerinnen, vergleichbar mit einem Konservatorium. Bedeutende Musikerinnen wie Reftar Kalfa, Dilhayat Kalfa und Leyla (Saz) Hanım leisteten bleibende Beiträge zur türkischen Musik. Ab dem 19. Jahrhundert institutionalisierte der Prozess der Verwestlichung die musikalische Ausbildung von Frauen durch Einrichtungen wie das Darülelhan. In der späten osmanischen Zeit brachte das Aufkommen des Kanto-Genres die weibliche Stimme auf die öffentliche Bühne und stellte sie ins Zentrum von Debatten über Modernisierung und öffentliche Moral.

Über weite Teile der türkischen Musikgeschichte hinweg wurde die weibliche Stimme im Rahmen von Bescheidenheit und Privatheit interpretiert. Nach der Gründung der Republik jedoch gewannen Frauen zunehmend Sichtbarkeit im öffentlichen Raum. Nach den 1980er Jahren führten die Entwicklung der Geschlechterforschung und der feministischen Wissenschaft zu neuen Interpretationen der weiblichen Stimme, die sie nicht nur als ästhetisches Phänomen, sondern auch als Ausdruck von Körper, Macht, Identität und Widerstand betrachteten. In der türkischen Kultur hatten Frauen bereits in der vorislamischen Zeit aktive soziale, politische und kulturelle Rollen inne. Nach der Annahme des Islam wurde ihre gesellschaftliche Stellung durch das Zusammenspiel religiöser Werte und traditioneller sozialer Strukturen geprägt. Obwohl ihre öffentliche Sichtbarkeit eingeschränkter wurde, trugen Frauen weiterhin wesentlich zur kulturellen und künstlerischen Produktion bei.

In der republikanischen Ära wurde die weibliche Stimme zu einem wichtigen Symbol der Modernisierung und des Nationenaufbaus. Bedeutende Interpretinnen wie Safiye Ayla, Müzeyyen Senar und Hamiyet Yüceses legitimierten die weibliche Stimme im öffentlichen Raum und verwandelten sie in eine Repräsentation moderner nationaler Identität. Mit der weiten Verbreitung des Rundfunks übernahm die weibliche Stimme nicht nur künstlerische, sondern auch ideologische Funktionen und wurde zu einem einflussreichen Instrument beim Aufbau der nationalen kulturellen Identität.

Seit den 1980er Jahren haben kultureller Pluralismus, Globalisierung und feministische Perspektiven die Darstellungen der weiblichen Stimme weiter diversifiziert. Sie ist zunehmend zu einem Träger kultureller Identität und politischer Ausdrucksformen geworden. Zeitgenössische Ansätze in der islamischen Welt zeigen ebenfalls eine größere Vielfalt und erkennen die weibliche Stimme zunehmend als natürlichen Aspekt der menschlichen Schöpfung und als Ausdruck individueller Freiheit. Folglich wird die weibliche Stimme heute nicht nur als musikalisches Phänomen verstanden, sondern auch als Symbol für Freiheit, Widerstand und Identität. In den letzten Jahren hat die Sichtbarkeit weiblicher Koranrezitatorinnen, Interpretinnen religiöser Hymnen und Praktizierender islamischer religiöser Musik sowohl in der Türkei als auch in der weiteren muslimischen Welt erheblich zugenommen, wobei digitale Medien diesen Prozess beschleunigen. Während einige Gelehrte diese Entwicklungen als mit den universellen Prinzipien des Islam vereinbar interpretieren, kritisieren andere sie als Ausdruck des Einflusses populärer Kultur auf die religiöse Praxis.

Den abschließenden Ergebnissen der Studie zufolge hat die weibliche Stimme in der türkischen Musik eine historische Transformation vom Schweigen zur öffentlichen Sichtbarkeit durchlaufen. Während sie in der osmanischen Zeit weitgehend auf die private Sphäre beschränkt war, wurde sie mit der Gründung der Republik zu einem Symbol nationaler Identität. Heute existiert die weibliche Stimme weiterhin als dynamisches Phänomen, das innerhalb religiöser, kultureller.

Schlüsselwörter: Frauen, türkische Musik, Religion, weibliche Stimme, Musik.

Resumen Estructurado:

El objetivo de este estudio es examinar la posición de la mujer en la sociedad turco-islámica, así como el papel de la mujer y de la voz femenina en la música tradicional turca desde perspectivas religiosas, culturales

e históricas. El estudio analiza el lugar de la voz femenina en la cultura turco-islámica y su función en la música turca dentro del marco del Corán, la Sunna, la jurisprudencia islámica (fiqh) y el sufismo.

Mediante un enfoque de investigación cualitativa, el estudio también examina las perspectivas de la Presidencia de Asuntos Religiosos (Diyanet) y de las tradiciones sufíes sobre la voz femenina, las actividades musicales religiosas de las mujeres en entornos digitales y los estudios académicos recientes sobre el tema.

Desde la perspectiva de la historia de la música, es bien sabido que la voz femenina fue marginada en la esfera pública desde la Antigua Grecia y quedó en gran medida invisibilizada por las restricciones de interpretación durante la Edad Media y el Renacimiento. En la era contemporánea, sin embargo, la voz femenina ha adquirido dimensiones físicas, políticas y simbólicas, convirtiéndose no solo en un medio artístico sino también en una forma de expresión ideológica. Esta transformación ha estado fuertemente influida por la industria cultural moderna, en la que la voz femenina ha sido cada vez más posicionada como objeto de consumo político y cultural.

En el islam, la cuestión de la voz femenina no es únicamente un asunto de fiqh, sino también un fenómeno moldeado por diferencias culturales y sociológicas. En las sociedades turco-islámicas, la voz femenina ha sido debatida durante mucho tiempo en relación con conceptos como la modestia, la moralidad y la distinción entre las esferas privada y pública. En la teología islámica, tanto mujeres como hombres son considerados califas (khalīfa) de Dios en la tierra y comparten una responsabilidad moral igual. El Corán y las prácticas del Profeta Muhammad se dirigen directamente a las mujeres y las reconocen como participantes activas en la vida social y religiosa. Con el tiempo, sin embargo, el estatus social de las mujeres en muchas sociedades musulmanas se configuró menos por principios religiosos que por costumbres, tradiciones y condiciones geográficas, muchas de las cuales fueron posteriormente legitimadas mediante el discurso religioso. La evidencia histórica indica que durante la vida del Profeta Muhammad las mujeres participaron activamente en la vida pública, incluyendo el culto, la educación, el comercio e incluso la guerra.

Las cuestiones de la música y de la voz femenina en el islam deben, por tanto, examinarse dentro del marco del Corán, la Sunna y las interpretaciones jurídicas islámicas. El Corán no contiene ninguna prohibición explícita o universal que declare ilícita la voz femenina. Los versículos comúnmente asociados con la voz femenina se refieren específicamente a las esposas del Profeta y no pueden interpretarse como una prohibición general aplicable a todas las mujeres. Aunque algunos hadices critican a las cantoras, muchos de estos relatos han sido clasificados como débiles por destacados eruditos del hadiz. Además, la mayoría de estos informes se refieren a ambientes de entretenimiento que excedían los límites de la decencia moral. Por el contrario, hadices auténticos describen a mujeres interpretando música con panderos (duff) y recitando poesía en presencia del Profeta, quien ni prohibió ni objetó tales actuaciones. Al contrario, permitió estas prácticas durante bodas, festivales religiosos y otras ocasiones festivas. Estas narraciones constituyen una evidencia importante de que la voz femenina y la interpretación musical eran consideradas lícitas dentro de límites religiosos y sociales legítimos.

El enfoque cauteloso —y a menudo restrictivo— de muchos juristas hacia la música y la voz femenina parece haberse desarrollado en gran medida como respuesta a la transformación del entretenimiento musical durante los períodos omeya y abasí, cuando la música se asoció cada vez más con el lujo y el exceso mundano. Mientras que la mayoría de los juristas hanafíes y hanbalíes no consideraban la voz ordinaria de la mujer como ‘awrah, desaprobaban generalmente su uso melódico u ornamentado ante hombres no relacionados. Los eruditos shafiíes y malikíes también consideraban la voz femenina permisible siempre que no condujera a la tentación (fitna). En la tradición sufí, sin embargo, el sonido se ha considerado generalmente como un medio de acercamiento a la verdad divina. La voz femenina se ha entendido, por tanto, principalmente en función de la intención, el contexto y el contenido espiritual más que del género en sí. La participación activa de las mujeres en las tradiciones de himnos (ilahi), recitaciones de mawlid, nefes y lamentaciones en Anatolia representa una manifestación concreta de esta comprensión.

Un examen exhaustivo de las fuentes islámicas demuestra que ni la voz femenina ni la actividad musical han sido prohibidas categóricamente. Por el contrario, numerosos ejemplos históricos ilustran que las mujeres utilizaron sus voces tanto en la vida cotidiana como en la expresión artística, mientras que las prácticas del Profeta indican que la interpretación vocal femenina fue aceptada dentro de límites morales y religiosos legítimos. En consecuencia, muchas actitudes restrictivas hacia la voz femenina parecen derivar principalmente

de desarrollos históricos, culturales, jurídicos y consuetudinarios más que de los principios fundamentales del islam.

Durante el período otomano, la voz femenina y la interpretación musical de las mujeres estuvieron en gran medida confinadas por nociones de modestia y privacidad, limitando su visibilidad en la vida musical pública. No obstante, las mujeres continuaron desempeñando papeles significativos como intérpretes y compositoras. Las miniaturas otomanas, relatos de viaje, registros de archivo y documentos escritos demuestran que las mujeres practicaban activamente la música tanto en el palacio como en entornos urbanos. El Harem Meşkhanesi funcionaba como una institución importante para la formación de músicas, comparable en muchos aspectos a un conservatorio. Músicas distinguidas como Reftar Kalfa, Dilhayat Kalfa y Leyla (Saz) Hanım realizaron contribuciones duraderas a la música turca. A partir del siglo XIX, el proceso de occidentalización institucionalizó la educación musical de las mujeres mediante establecimientos como el Darülelhan. Durante el período otomano tardío, la aparición del género kanto llevó la voz femenina al escenario público, situándola en el centro de debates sobre modernización y moralidad pública.

A lo largo de gran parte de la historia de la música turca, la voz femenina se interpretó dentro del marco de la modestia y la privacidad. Tras el establecimiento de la República, sin embargo, las mujeres adquirieron una creciente visibilidad en la esfera pública. Después de la década de 1980, el auge de los estudios de género y de la investigación feminista condujo a nuevas interpretaciones de la voz femenina, viéndola no solo como un fenómeno estético sino también como una expresión del cuerpo, el poder, la identidad y la resistencia. En la cultura turca, las mujeres habían ocupado roles sociales, políticos y culturales activos desde el período preislámico. Tras la aceptación del islam, la posición social de las mujeres se configuró por la interacción entre valores religiosos y estructuras sociales tradicionales. Aunque su visibilidad pública se volvió más limitada, las mujeres continuaron contribuyendo de manera significativa a la producción cultural y artística.

Durante la era republicana, la voz femenina se convirtió en un símbolo importante de modernización y construcción nacional. Intérpretes destacadas como Safiye Ayla, Müzeyyen Senar y Hamiyet Yüceses legitimaron la voz femenina en la esfera pública y la transformaron en una representación de la identidad nacional moderna. Con la amplia expansión de la radiodifusión, la voz femenina asumió no solo funciones artísticas sino también ideológicas, convirtiéndose en un instrumento influyente en la construcción de la identidad cultural nacional.

Desde la década de 1980, el pluralismo cultural, la globalización y las perspectivas feministas han diversificado aún más las representaciones de la voz femenina. Esta se ha convertido cada vez más en portadora de identidad cultural y expresión política. Los enfoques contemporáneos dentro del mundo islámico muestran igualmente una mayor diversidad, reconociendo cada vez más la voz femenina como un aspecto natural de la creación humana y una expresión de la libertad individual. En consecuencia, la voz femenina se entiende ahora no solo como un fenómeno musical sino también como un símbolo de libertad, resistencia e identidad. En los últimos años, la visibilidad de recitadoras del Corán, intérpretes de himnos religiosos y practicantes de música religiosa islámica ha aumentado considerablemente tanto en Turquía como en el mundo musulmán en general, con los medios digitales acelerando este proceso. Mientras algunos académicos interpretan estos desarrollos como compatibles con los principios universales del islam, otros los critican como manifestaciones de la influencia de la cultura popular en la práctica religiosa.

Según los hallazgos finales del estudio, la voz femenina en la música turca ha experimentado una transformación histórica del silencio a la visibilidad pública. Mientras que estuvo en gran medida confinada a la esfera privada durante el período otomano, llegó a representar la identidad nacional con el establecimiento de la República. Hoy en día, la voz femenina sigue existiendo como un fenómeno dinámico que se redefine constantemente dentro de contextos religiosos, culturales y sociológicos. En consecuencia, la voz femenina se discute no solo como una cuestión de jurisprudencia islámica (fiqh), sino como un.

Palabras clave: Mujeres, música turca, religión, voz femenina, música.

结构化摘要:

本研究旨在探讨女性在土耳其-伊斯兰社会中的地位，以及女性与女性声音在传统土耳其音乐中的作用，视角涵盖宗教、文化与历史层面。研究分析了女性声音在土耳其-伊斯兰文化中的位置及其在土耳其音乐中的功能，置于《古兰经》、圣训、伊斯兰法学（fiqh）与苏菲主义的框架之内。

采用质性研究方法，本研究还考察了土耳其宗教事务局（Diyanet）与苏菲传统对女性声音的观点，女性在数字环境中的宗教音乐活动，以及相关的最新学术研究。

从音乐史的角度来看，自古希腊以来，女性声音在公共领域被边缘化，并在中世纪与文艺复兴时期因表演限制而几乎不可见。然而在当代，女性声音获得了身体性、政治性与象征性维度，不仅成为艺术媒介，也成为意识形态表达的形式。这一转变深受现代文化产业的影响，女性声音日益被定位为政治与文化消费的对象。

在伊斯兰教中，女性声音的问题不仅是法学（fiqh）的议题，也受到文化与社会差异的塑造。在土耳其-伊斯兰社会中，女性声音长期以来与贞洁、道德以及私人与公共领域的区分等概念相关联而被讨论。在伊斯兰神学中，男女皆被视为真主在世间的代理者（khalīfa），承担平等的道德责任。《古兰经》与先知穆罕默德的实践直接面向女性，承认她们是社会与宗教生活的积极参与者。然而随着时间推移，许多穆斯林社会中女性的社会地位更多由习俗、传统与地理条件塑造，而非宗教原则，这些因素随后通过宗教话语获得合法性。历史证据表明，在先知穆罕默德生前，女性积极参与公共生活，包括礼拜、教育、商业甚至战争。

因此，音乐与女性声音的问题应在《古兰经》、圣训与伊斯兰法律解释的框架下加以考察。《古兰经》并无明确或普遍的禁令宣布女性声音为非法。通常与女性声音相关的经文专指先知的妻子，不能被解释为对所有女性的普遍禁令。尽管部分圣训批评女歌者，但许多传述被主要圣训学者认定为薄弱，大多涉及超越道德规范的娱乐环境。相反，真实的圣训记载了女性在先知面前使用手鼓（duff）演奏音乐并吟诵诗歌，先知既未禁止也未反对，反而允许在婚礼、宗教节日及其他喜庆场合进行。这些传述是重要证据，表明女性声音与音乐表演在合法的宗教与社会界限内被视为允许。

许多法学家对音乐与女性声音的谨慎甚至限制性态度，主要源于倭马亚与阿拔斯时期娱乐音乐的转变，当时音乐日益与奢华与过度享乐联系在一起。多数哈乃斐派与罕百里派学者并不认为女性的普通说话声是“羞体”（‘awrah），但通常不赞成在无关男性面前以旋律化或修饰性的方式使用。沙斐仪派与马立克派学者同样认为女性声音是允许的，只要不导致诱惑（fitnah）。在苏菲传统中，声音通常被视为接近神圣真理的途径。因此，女性声音主要依据意图、语境与精神内容来理解，而非仅仅基于性别。女性在安纳托利亚积极参与赞美诗（ilahi）、圣谧颂（mawlid）、灵歌（nefes）与哀歌的传统，正是这一理解的具体体现。

全面考察伊斯兰资料显示，女性声音与音乐活动并未被绝对禁止。相反，大量历史实例表明，女性在日常生活与艺术表达中使用声音，而先知的实践也显示女性的声乐表演在合法的道德与宗教界限内是被接受的。因此，许多对女性声音的限制性态度主要源于历史、文化、法学与习俗的发展，而非伊斯兰的基本原则。

在奥斯曼时期，女性声音与女性的音乐表演在很大程度上受制于贞洁与隐私的观念，限制了她们在公共音乐生活中的可见性。然而，女性仍继续作为演奏者与作曲者发挥重要作用。奥斯曼的细密画、旅行记述、档案记录与文献表明，女性在宫廷与城市环境中积极演奏音乐。后宫的 Meşkhanesi 是培养女音乐家的重要机构，在许多方面可与音乐学院相媲美。杰出的女音乐家如 Reftar Kalfa、Dilhayat Kalfa 与 Leyla (Saz) Hanım 对土耳其音乐作出了持久贡献。自十九世纪起，西化进程通过 Darülelhan 等机构使女性音乐教育制度化。在晚期奥斯曼时期，坎托（kanto）体裁的出现将女性声音带入公共舞台，使其成为现代化与公共道德辩论的核心。

在土耳其音乐史的大部分时期，女性声音被置于贞洁与隐私的框架下理解。然而在共和国建立后，女性在公共领域的可见性不断增加。自20世纪80年代以来，性别研究与女性主义学术的兴起带来了对女性声音的新解释，将其视为身体、权力、身份与抵抗的表达，而不仅仅是审美现象。在

土耳其文化中，女性自前伊斯兰时期起便承担积极的社会、政治与文化角色。伊斯兰接受后，女性的社会地位由宗教价值与传统社会结构的互动所塑造。尽管公共可见性受到限制，女性仍持续对文化与艺术生产作出重要贡献。

在共和国时期，女性声音成为现代化与国家建构的重要象征。著名的演唱者如 Safiye Ayla、Müzeyyen Senar 与 Hamiyet Yüceses 在公共领域使女性声音合法化，并将其转化为现代民族身份的代表。随着广播的广泛传播，女性声音不仅承担艺术功能，也承担意识形态功能，成为建构国家文化身份的有力工具。

自20世纪80年代以来，文化多元化、全球化与女性主义视角进一步丰富了女性声音的表现形式。它日益成为文化身份与政治表达的载体。伊斯兰世界的当代方法也展现出更大的多样性，越来越多地承认女性声音是人类创造的自然方面与个人自由的表达。因此，女性声音如今不仅被理解为音乐现象，也被视为自由、抵抗与身份的象征。近年来，女性古兰经诵读者、宗教赞美诗演唱者与伊斯兰宗教音乐实践者在土耳其及更广泛的穆斯林世界中的可见性显著提高，数字媒体加速了这一进程。一些学者认为这些发展与伊斯兰的普遍原则相符，而另一些则批评其为流行文化对宗教实践影响的体现。

根据研究的最终发现，土耳其音乐中的女性声音经历了从沉默到公共可见性的历史性转变。在奥斯曼时期，它主要局限于私人领域，而在共和国建立后则成为民族身份的象征。今天，女性声音仍作为一种动态现象存在，并在宗教、文化与社会学语境中不断被重新定义。因此，女性声音不仅被讨论为伊斯兰法学（fiqh）的问题，更被视为处于文化身份、现代化与更广泛社会转型交汇处的现象。

关键词：女性，土耳其音乐，宗教，女性声音，音乐

Структурированная Аннотация:

Цель настоящего исследования — рассмотреть положение женщин в тюркско-исламском обществе, а также роль женщин и женского голоса в традиционной турецкой музыке с религиозной, культурной и исторической точек зрения. В исследовании анализируются место женского голоса в тюркско-исламской культуре и его функции в турецкой музыке в контексте Корана, Сунны, исламского права (фикха) и суфизма.

В рамках качественного исследовательского подхода также рассматриваются позиции Управления по делам религии Турции (Диянет) и суфийских традиций относительно женского голоса, религиозно-музыкальная деятельность женщин в цифровой среде и современные академические исследования по данной проблематике.

С точки зрения истории музыки известно, что начиная с Древней Греции женский голос подвергался маргинализации в публичной сфере, а в Средние века и эпоху Возрождения вследствие ограничений исполнительской деятельности в значительной степени оставался вне общественного внимания. В современную эпоху, однако, женский голос приобрёл телесное, политическое и символическое измерения, став не только средством художественного выражения, но и формой выражения идеологических позиций. Существенное влияние на эту трансформацию оказала современная индустрия культуры, в рамках которой женский голос всё чаще позиционировался как объект политического и культурного потребления.

В исламе вопрос о женском голосе относится не только к сфере исламского права (фикха), но и формируется под воздействием культурных и социологических различий. В тюркско-исламских обществах женский голос издавна обсуждался в связи с такими понятиями, как скромность, нравственность и разграничение частной и публичной сфер. В исламском богословии и женщины, и мужчины рассматриваются как наместники Бога на земле (*халифа*) и несут равную нравственную ответственность. Коран и практика пророка Мухаммада непосредственно обращаются к женщинам и признают их активными участницами общественной и религиозной жизни. Однако со временем социальный статус женщин во многих мусульманских обществах стал определяться в меньшей степени

религиозными принципами, чем обычаями, традициями и географическими условиями, многие из которых впоследствии получили легитимацию посредством религиозного дискурса. Исторические свидетельства указывают на то, что при жизни пророка Мухаммада женщины активно участвовали в общественной жизни, включая богослужение, образование, торговлю и даже военные действия.

Таким образом, вопросы музыки и женского голоса в исламе следует рассматривать в контексте Корана, Сунны и исламских правовых интерпретаций. Коран не содержит прямого или всеобщего запрета, объявляющего женский голос недозволенным. Аяты, обычно связываемые с вопросом о женском голосе, обращены конкретно к жёнам Пророка и не могут интерпретироваться как устанавливающие общий запрет, распространяющийся на всех женщин. Хотя в некоторых хадисах содержится осуждение певиц, многие из этих сообщений были квалифицированы авторитетными хадисоведами как слабые. Более того, большинство подобных сообщений относится к развлекательной среде, выходившей за пределы нравственно допустимого. Напротив, в достоверных хадисах описывается, как женщины исполняли музыку под аккомпанемент рамочных барабанов (*дуфф*) и декламировали стихи в присутствии Пророка, который не запрещал эти выступления и не выражал возражений против них. Напротив, он разрешал подобные исполнения на свадьбах, религиозных праздниках и по другим радостным поводам. Эти сообщения служат важными свидетельствами того, что женский голос и музыкальное исполнительство считались дозволенными в пределах религиозно и социально допустимого.

Осторожный, а нередко и ограничительный подход многих исламских правоведов к музыке и женскому голосу, по-видимому, сформировался преимущественно в ответ на трансформацию музыкальных развлечений в периоды Омейядов и Аббасидов, когда музыка всё теснее ассоциировалась с роскошью и чрезмерным увлечением мирскими удовольствиями. Хотя большинство ханафитских и ханбалитских правоведов не относили обычный разговорный голос женщины к *аурату*, они, как правило, не одобряли его мелодическое или орнаментированное звучание в присутствии посторонних мужчин. Шафиитские и маликитские учёные также считали женский голос дозволенным при условии, что он не становится причиной соблазна (*фитны*). В суфийской традиции, однако, звук обычно рассматривался как средство приближения к божественной истине. Поэтому женский голос осмыслялся прежде всего с учётом намерения, контекста и духовного содержания, а не исключительно на основании пола. Активное участие женщин в анатолийских традициях исполнения религиозных песнопений (*илахи*), чтения *мавлида*, исполнения *нефесов* и плачей представляет собой конкретное проявление такого понимания.

Комплексное изучение исламских источников показывает, что ни женский голос, ни музыкальная деятельность не подвергались категорическому запрету. Напротив, многочисленные исторические примеры свидетельствуют о том, что женщины использовали свой голос как в повседневной жизни, так и в художественном творчестве, а практика Пророка указывает на признание допустимости женского вокального исполнения в установленных нравственных и религиозных пределах. Следовательно, многие ограничительные установки в отношении женского голоса, по-видимому, обусловлены прежде всего историческими, культурными, правовыми процессами и развитием обычаев, а не основополагающими принципами самого ислама.

В османский период женский голос и музыкальная исполнительская деятельность женщин в значительной степени ограничивались представлениями о скромности и приватности, что сужало их присутствие в публичной музыкальной жизни. Тем не менее женщины продолжали играть значимую роль и как исполнительницы, и как композиторы. Османские миниатюры, путевые записки, архивные материалы и письменные документы свидетельствуют об активном музицировании женщин как при дворе, так и в городской среде. *Harem Meşkhanesi* служила важным учреждением подготовки женщин-музыкантов, во многих отношениях сопоставимым с консерваторией. Такие выдающиеся представительницы музыкального искусства, как Рефтар Калфа, Дильхаят Калфа и Лейла (Саз) Ханым, внесли непреходящий вклад в турецкую музыку. Начиная с XIX века процесс вестернизации способствовал институционализации музыкального образования женщин через такие учреждения, как *Darülelhan*. В позднеосманский период возникновение жанра *канто* вывело женский голос на публичную сцену, сделав его предметом дискуссий о модернизации и общественной нравственности.

На протяжении значительной части истории турецкой музыки женский голос интерпретировался в рамках представлений о скромности и приватности. Однако после

провозглашения Республики присутствие женщин в публичной сфере стало всё более заметным. Начиная с 1980-х годов развитие гендерных исследований и феминистской научной мысли привело к новым интерпретациям женского голоса: он стал рассматриваться не только как эстетический феномен, но и как выражение телесности, власти, идентичности и сопротивления. В тюркской культуре женщины играли активную социальную, политическую и культурную роль ещё в доисламский период. После принятия ислама их общественное положение стало формироваться во взаимодействии религиозных ценностей и традиционных социальных структур. Несмотря на сокращение их публичного присутствия, женщины продолжали вносить значительный вклад в культурное и художественное производство.

В республиканский период женский голос стал важным символом модернизации и национального строительства. Такие выдающиеся исполнительницы, как Сафие Айла, Мюзейен Сенар и Хамиет Юджесес, способствовали легитимации женского голоса в публичной сфере и превратили его в репрезентацию современной национальной идентичности. С широким распространением радиовещания женский голос приобрёл не только художественные, но и идеологические функции, став влиятельным инструментом конструирования национальной культурной идентичности.

С 1980-х годов культурный плюрализм, глобализация и феминистские подходы способствовали дальнейшему разнообразию репрезентаций женского голоса. Он всё чаще становился носителем культурной идентичности и средством политического выражения. Современные подходы в исламском мире также демонстрируют возрастающее многообразие, всё чаще признавая женский голос естественной составляющей сотворённой человеческой природы и выражением индивидуальной свободы. В результате женский голос сегодня понимается не только как музыкальный феномен, но и как символ свободы, сопротивления и идентичности. В последние годы присутствие женщин, осуществляющих рецитацию Корана, исполняющих религиозные песнопения и занимающихся исламской религиозной музыкой, стало значительно более заметным как в Турции, так и в мусульманском мире в целом, а цифровые медиа ускорили этот процесс. Одни исследователи рассматривают эти изменения как совместимые с универсальными принципами ислама, тогда как другие критикуют их как проявления влияния массовой культуры на религиозную практику.

Согласно итоговым выводам исследования, женский голос в турецкой музыке прошёл историческую трансформацию от безмолвия к публичной видимости. Если в османский период его звучание преимущественно ограничивалось частной сферой, то с провозглашением Республики он стал олицетворять национальную идентичность. Сегодня женский голос продолжает существовать как динамичный феномен, постоянно переосмысляемый в религиозном, культурном и социологическом контекстах. Следовательно, женский голос рассматривается не только как вопрос исламского права (фикха), но и как явление, находящееся на пересечении культурной идентичности, модернизации и более широких процессов общественной трансформации.

Ключевые слова: женщины, турецкая музыка, религия, женский голос, музыка.

संरचित सार:

इस अध्ययन का उद्देश्य तुर्की-इस्लामी समाज में महिलाओं की स्थिति तथा पारंपरिक तुर्की संगीत में महिलाओं और महिला स्वर की भूमिका का धार्मिक, सांस्कृतिक एवं ऐतिहासिक दृष्टिकोणों से परीक्षण करना है। अध्ययन में क़ुरआन, सुन्नत, इस्लामी विधिशास्त्र (फ़िक़्ह) और सूफ़ीवाद के संदर्भ में तुर्की-इस्लामी संस्कृति में महिला स्वर के स्थान तथा तुर्की संगीत में उसके प्रकार्य का विश्लेषण किया गया है।

गुणात्मक अनुसंधान दृष्टिकोण अपनाते हुए, इस अध्ययन में महिला स्वर के संबंध में तुर्की के धार्मिक मामलों के निदेशालय (दियानेत) और सूफ़ी परंपराओं के दृष्टिकोणों, डिजिटल परिवेश में महिलाओं की धार्मिक-सांगीतिक गतिविधियों तथा इस विषय पर हाल के अकादमिक अध्ययनों का भी परीक्षण किया गया है।

संगीत-इतिहास के दृष्टिकोण से यह सुविदित है कि प्राचीन यूनान से ही महिला स्वर को सार्वजनिक क्षेत्र में हाशिये पर रखा गया और मध्ययुग तथा पुनर्जागरण के दौरान प्रस्तुति-संबंधी प्रतिबंधों के माध्यम से उसे व्यापक रूप से अदृश्य बना दिया गया। किंतु समकालीन युग में महिला स्वर ने दैहिक, राजनीतिक और प्रतीकात्मक आयाम ग्रहण किए हैं तथा वह केवल कलात्मक अभिव्यक्ति का माध्यम न रहकर वैचारिक अभिव्यक्ति का एक रूप भी बन गया है। इस रूपांतरण

पर आधुनिक संस्कृति उद्योग का उल्लेखनीय प्रभाव रहा है, जिसके अंतर्गत महिला स्वर को राजनीतिक और सांस्कृतिक उपभोग की वस्तु के रूप में निरंतर अधिक स्थापित किया गया है।

इस्लाम में महिला स्वर का प्रश्न केवल इस्लामी विधिशास्त्र (*फ़िक़्ह*) का विषय नहीं है, बल्कि सांस्कृतिक और समाजशास्त्रीय भिन्नताओं से भी आकार ग्रहण करता रहा है। तुर्की-इस्लामी समाजों में महिला स्वर पर लंबे समय से शालीनता, नैतिकता तथा निजी और सार्वजनिक क्षेत्रों के बीच विभाजन जैसी अवधारणाओं के संदर्भ में विमर्श होता रहा है। इस्लामी धर्मशास्त्र में महिलाओं और पुरुषों, दोनों को पृथ्वी पर ईश्वर का प्रतिनिधि (*ख़लीफ़ा*) माना जाता है और दोनों समान नैतिक उत्तरदायित्व वहन करते हैं। क़ुरआन और पैग़म्बर मुहम्मद के आचरण में महिलाओं को प्रत्यक्ष रूप से संबोधित किया गया है तथा सामाजिक और धार्मिक जीवन में सक्रिय सहभागी के रूप में मान्यता दी गई है। तथापि, समय के साथ अनेक मुस्लिम समाजों में महिलाओं की सामाजिक स्थिति धार्मिक सिद्धांतों की अपेक्षा प्रथाओं, परंपराओं और भौगोलिक परिस्थितियों से अधिक निर्धारित होने लगी, जिनमें से अनेक को बाद में धार्मिक विमर्श के माध्यम से वैधता प्रदान की गई। ऐतिहासिक साक्ष्य इंगित करते हैं कि पैग़म्बर मुहम्मद के जीवनकाल में महिलाएँ उपासना, शिक्षा, व्यापार और यहाँ तक कि युद्ध सहित सार्वजनिक जीवन के विभिन्न क्षेत्रों में सक्रिय रूप से भाग लेती थीं।

अतः इस्लाम में संगीत और महिला स्वर से संबंधित प्रश्नों का परीक्षण क़ुरआन, सुन्नत तथा इस्लामी विधिक व्याख्याओं के संदर्भ में किया जाना चाहिए। क़ुरआन में ऐसा कोई स्पष्ट अथवा सार्वभौमिक निषेध नहीं है जो महिला स्वर को हराम घोषित करता हो। महिला स्वर से सामान्यतः संबद्ध की जाने वाली आयतें विशेष रूप से पैग़म्बर की पत्नियों को संबोधित करती हैं और उनकी व्याख्या सभी महिलाओं पर लागू होने वाला सामान्य निषेध स्थापित करने के रूप में नहीं की जा सकती। यद्यपि कुछ हदीस-रिवायतों में गायिकाओं की आलोचना की गई है, इनमें से अनेक को प्रमुख हदीस-विद्वानों ने दुर्बल श्रेणी में रखा है। इसके अतिरिक्त, इनमें से अधिकांश रिवायतें ऐसे मनोरंजन-परिवेशों से संबंधित हैं जो नैतिक मर्यादा की सीमाओं का अतिक्रमण करते थे। इसके विपरीत, प्रामाणिक हदीसों में महिलाओं द्वारा पैग़म्बर की उपस्थिति में चौखटदार ढोल (*दफ़्फ़*) के साथ संगीत प्रस्तुत करने और काव्य-पाठ करने का उल्लेख मिलता है; पैग़म्बर ने न तो इन प्रस्तुतियों पर प्रतिबंध लगाया और न ही उन पर आपत्ति की। बल्कि उन्होंने विवाहों, धार्मिक पर्वों और अन्य आनंदपूर्ण अवसरों पर ऐसी प्रस्तुतियों की अनुमति दी। ये रिवायतें इस बात के महत्त्वपूर्ण साक्ष्य हैं कि धार्मिक और सामाजिक रूप से अनुमेय सीमाओं के भीतर महिला स्वर तथा संगीत-प्रस्तुति को स्वीकार्य माना जाता था।

संगीत और महिला स्वर के प्रति अनेक इस्लामी विधिवेत्ताओं का सावधानीपूर्ण—और प्रायः प्रतिबंधात्मक—दृष्टिकोण मुख्यतः उमय्यद और अब्बासी कालों में संगीत-आधारित मनोरंजन के रूपांतरण की प्रतिक्रिया के रूप में विकसित हुआ प्रतीत होता है, जब संगीत का संबंध विलासिता और अत्यधिक सांसारिक आमोद-प्रमोद से बढ़ने लगा था। यद्यपि अधिकांश हनफ़ी और हनबली विधिवेत्ता महिला की सामान्य बोलचाल की आवाज़ को *औरत* (*ʿawrah*, अर्थात् अनावरण से संरक्षित रखा जाने वाला पक्ष) नहीं मानते थे, फिर भी वे सामान्यतः ग़ैर-महरम पुरुषों के समक्ष उसके सुरात्मक अथवा अलंकारिक प्रयोग को अनुचित मानते थे। इसी प्रकार, शाफ़िई और मालिकी विद्वान भी महिला स्वर को इस शर्त पर अनुमेय मानते थे कि वह प्रलोभन (*फ़ित्ना*) का कारण न बने। किंतु सूफ़ी परंपरा में ध्वनि को सामान्यतः दैवी सत्य के निकट पहुँचने के साधन के रूप में देखा गया है। इसलिए महिला स्वर को केवल लिंग के आधार पर नहीं, बल्कि मुख्यतः नीयत, संदर्भ और आध्यात्मिक अंतर्वस्तु के आधार पर समझा गया। अनातोलिया में धार्मिक स्तुतिगीतों (*इलाही*), *मौलिद*-पाठ, *नेफ़ेस* और विलाप-गीतों की परंपराओं में महिलाओं की सक्रिय भागीदारी इस समझ की ठोस अभिव्यक्ति है।

इस्लामी स्रोतों का समग्र परीक्षण दर्शाता है कि न तो महिला स्वर और न ही सांगीतिक गतिविधि पर पूर्णतः निषेध लगाया गया है। इसके विपरीत, अनेक ऐतिहासिक उदाहरण बताते हैं कि महिलाओं ने दैनिक जीवन और कलात्मक अभिव्यक्ति, दोनों में अपने स्वर का उपयोग किया, जबकि पैग़म्बर का आचरण इंगित करता है कि नैतिक और धार्मिक रूप से अनुमेय सीमाओं के भीतर महिलाओं की स्वर-प्रस्तुति स्वीकार की जाती थी। फलतः महिला स्वर के प्रति अनेक प्रतिबंधात्मक दृष्टिकोण स्वयं इस्लाम के मूलभूत सिद्धांतों की अपेक्षा मुख्यतः ऐतिहासिक, सांस्कृतिक, विधिशास्त्रीय और प्रथागत विकासों से उत्पन्न हुए प्रतीत होते हैं।

उस्मानी काल में महिला स्वर और महिलाओं की संगीत-प्रस्तुति शालीनता तथा निजता की धारणाओं से व्यापक रूप से सीमित थीं, जिससे सार्वजनिक सांगीतिक जीवन में महिलाओं की दृश्यता संकुचित हुई। इसके बावजूद महिलाएँ प्रस्तोता और संगीतकार, दोनों रूपों में महत्त्वपूर्ण भूमिकाएँ निभाती रहीं। उस्मानी लघुचित्र, यात्रा-वृत्तांत, अभिलेखीय साक्ष्य और लिखित दस्तावेज़ दर्शाते हैं कि महिलाएँ राजमहल तथा शहरी परिवेश, दोनों में सक्रिय रूप से संगीत प्रस्तुत करती थीं। *Harem Meşkhanesi* महिला संगीतज्ञों के प्रशिक्षण की एक महत्त्वपूर्ण संस्था के रूप में कार्य करती थी, जो अनेक दृष्टियों से संगीत अकादमी के समकक्ष थी। रेफ़्तार काल्फ़ा, दिलहयात काल्फ़ा और लेयला (साज़) हानिम जैसी विशिष्ट महिला संगीतज्ञों ने तुर्की संगीत में स्थायी योगदान दिया। उन्नीसवीं शताब्दी से आरंभ हुई पश्चिमीकरण की प्रक्रिया ने

Darülelhan जैसी संस्थाओं के माध्यम से महिलाओं की संगीत-शिक्षा को संस्थागत रूप प्रदान किया। उत्तर-उस्मानी काल में *क़ांतो* विधा के उद्भव ने महिला स्वर को सार्वजनिक मंच पर प्रस्तुत किया और उसे आधुनिकीकरण तथा सार्वजनिक नैतिकता से संबंधित बहसों के केंद्र में ला दिया।

तुर्की संगीत के इतिहास के एक बड़े हिस्से में महिला स्वर की व्याख्या शालीनता और निजता के ढाँचे के अंतर्गत की जाती रही। किंतु गणराज्य की स्थापना के पश्चात् सार्वजनिक क्षेत्र में महिलाओं की दृश्यता निरंतर बढ़ी। 1980 के दशक के बाद जेंडर अध्ययनों और नारीवादी विद्वत्ता के उभार ने महिला स्वर की नई व्याख्याओं को जन्म दिया, जिनमें उसे केवल सौंदर्यात्मक परिघटना के रूप में नहीं, बल्कि शरीर, सत्ता, पहचान और प्रतिरोध की अभिव्यक्ति के रूप में भी देखा गया। तुर्की संस्कृति में महिलाएँ इस्लाम-पूर्व काल से ही सक्रिय सामाजिक, राजनीतिक और सांस्कृतिक भूमिकाएँ निभाती रही थीं। इस्लाम को अपनाए जाने के पश्चात् महिलाओं की सामाजिक स्थिति धार्मिक मूल्यों और पारंपरिक सामाजिक संरचनाओं की अंतःक्रिया से आकार ग्रहण करने लगी। यद्यपि उनकी सार्वजनिक दृश्यता अधिक सीमित हो गई, फिर भी सांस्कृतिक और कलात्मक सृजन में उनका महत्त्वपूर्ण योगदान जारी रहा।

गणतांत्रिक काल में महिला स्वर आधुनिकीकरण और राष्ट्र-निर्माण का एक महत्त्वपूर्ण प्रतीक बन गया। साफ़िये आयला, मुज़ेय्येन सेनार और हामियेत यूजेसस जैसी प्रमुख गायिकाओं ने सार्वजनिक क्षेत्र में महिला स्वर को वैधता प्रदान की और उसे आधुनिक राष्ट्रीय पहचान के प्रतिनिधित्व में रूपांतरित किया। रेडियो प्रसारण के व्यापक विस्तार के साथ महिला स्वर ने कलात्मक प्रकार्यों के अतिरिक्त वैचारिक प्रकार्य भी ग्रहण किए और वह राष्ट्रीय सांस्कृतिक पहचान के निर्माण का एक प्रभावशाली साधन बन गया।

1980 के दशक से सांस्कृतिक बहुलवाद, वैश्वीकरण और नारीवादी दृष्टिकोणों ने महिला स्वर के निरूपणों को और अधिक विविध बनाया है। महिला स्वर क्रमशः सांस्कृतिक पहचान और राजनीतिक अभिव्यक्ति का वाहक बनता गया है। इसी प्रकार, इस्लामी जगत के समकालीन दृष्टिकोण भी अधिक विविधता प्रदर्शित करते हैं और महिला स्वर को मानवीय सृष्टि के स्वाभाविक पक्ष तथा व्यक्तिगत स्वतंत्रता की अभिव्यक्ति के रूप में बढ़ती मान्यता प्रदान करते हैं। फलतः आज महिला स्वर को केवल एक सांगीतिक परिघटना के रूप में नहीं, बल्कि स्वतंत्रता, प्रतिरोध और पहचान के प्रतीक के रूप में भी समझा जाता है। हाल के वर्षों में तुर्की और व्यापक मुस्लिम जगत, दोनों में क़ुरआन की तिलावत करने वाली महिलाओं, धार्मिक स्तुतिगीतों की गायिकाओं तथा इस्लामी धार्मिक संगीत की साधिकाओं की दृश्यता में उल्लेखनीय वृद्धि हुई है, और डिजिटल मीडिया ने इस प्रक्रिया को तीव्र किया है। जहाँ कुछ विद्वान इन परिवर्तनों को इस्लाम के सार्वभौमिक सिद्धांतों के अनुकूल मानते हैं, वहीं अन्य इन्हें धार्मिक आचरण पर लोकप्रिय संस्कृति के प्रभाव की अभिव्यक्तियों के रूप में आलोचनात्मक दृष्टि से देखते हैं।

अध्ययन के अंतिम निष्कर्षों के अनुसार, तुर्की संगीत में महिला स्वर ने मौन से सार्वजनिक दृश्यता तक का ऐतिहासिक रूपांतरण अनुभव किया है। उस्मानी काल में जहाँ यह मुख्यतः निजी क्षेत्र तक सीमित था, वहीं गणराज्य की स्थापना के साथ यह राष्ट्रीय पहचान का प्रतिनिधित्व करने लगा। वर्तमान में महिला स्वर एक गतिशील परिघटना के रूप में विद्यमान है, जिसे धार्मिक, सांस्कृतिक और समाजशास्त्रीय संदर्भों में निरंतर पुनर्परिभाषित किया जाता है। अतः महिला स्वर पर विमर्श केवल इस्लामी विधिशास्त्र (फ़िक़्ह) के प्रश्न के रूप में नहीं, बल्कि सांस्कृतिक पहचान, आधुनिकीकरण और सामाजिक रूपांतरण की व्यापक प्रक्रियाओं के अंतःसंबंध पर स्थित एक परिघटना के रूप में किया जाता है।

मुख्य शब्द: महिलाएँ, तुर्की संगीत, धर्म, महिला स्वर, संगीत।

Yapılandırılmış Özet:

Bu çalışmanın amacı, Türk-İslam toplumlarında kadının yeri ile geleneksel Türk musikisinde kadın ve kadın sesi konusunu dinî, kültürel ve tarihsel boyutlarıyla ele almaktır. Çalışmada; Kur'an, Sünnet, fıkıh ve tasavvuf kaynakları çerçevesinde kadın sesinin Türk-İslam kültüründeki yeri ve Türk musikisindeki işlevi incelenmektedir.

Nitel yöntemle hazırlanan araştırmada; Diyanet ve tasavvuf çevrelerinin konuya yaklaşımları, dijital ortamlarda kadınların dinî mûsikî faaliyetleri ve güncel akademik çalışmalar ayrıca değerlendirilmektedir.

Müzik tarihi açısından bakıldığında Antik Yunan'dan itibaren kadın sesinin kamusal alanda baskılandığı, Orta Çağ ve Rönesans'ta sahne yasaklarıyla görünmez kılındığı bilinen bir gerçektir. Günümüzde ise kadın sesi, daha ziyade bedensel, politik nitelik kazanmış; hem sanatsal hem de ideolojik bir ifade biçimi

haline gelmiştir. Bu dönüşümde modern kültür endüstrisi içinde kadın sesinin politik bir tüketim nesnesi olarak konumlanmasının da elbette payı büyüktür.

İslâm'da kadın sesi meselesi, fıkhî bir konu olmakla beraber kültürel ve sosyolojik farklılıkların da etkisiyle değişken bir özelliğe sahiptir. Türk-İslâm toplumlarında kadın ve sesi, özellikle mahremiyet, ahlak ve kamusal alan ayrımı bağlamında tartışılagelmiştir İslâm'da kadın da erkek de Allah'ın yeryüzündeki halifesi olarak sorumluluk üstlenmektedir. Kur'an ve Hz. Peygamber'in uygulamaları, kadınları doğrudan muhatap almış hemen her alanda kadını özne olarak tanımlamıştır. Ancak zamanla İslâm toplumlarında kadının sosyal konumunu dinî hükümlerden ziyade örf, gelenek, töre ve coğrafi koşulların etkisiyle şekillenmiş; çoğu zaman bu uygulamalar İslâmî bir söylemle de meşrulaştırılmıştır. Hz. Muhammed (sav) döneminde kadınların ibadet, ilim, ticaret ve hatta savaş gibi kamusal faaliyetlerde aktif roller üstlendiği bilinmektedir.

İslâm'da mûsikî faaliyetleri ve kadın sesi meselesi, Kur'ân, sünnet ve fıkhî yorumlar çerçevesinde ele alınması gereken çok boyutlu bir konudur. Kur'ân-ı Kerîm'de kadın sesinin haram veya yasak olduğuna dair açık ve genel bir hüküm bulunmamaktadır. Kadın sesiyle ilişkilendirilen ayetler, doğrudan Hz. Peygamber'in hanımlarına yönelik olup tüm kadınları kapsayan evrensel bir yasak niteliği taşımamaktadır. Hadis literatüründe kadın şarkıcılara yönelik olumsuz rivayetler mevcut olmakla birlikte, bu rivayetlerin önemli bir kısmı da hadis otoriteleri tarafından zayıf kabul edilmektedir. Ayrıca bu rivayetlerin çoğu, meşru sınırlar dışına çıkan eğlence ortamlarıyla ilgilidir. Buna karşılık sahih hadislerde, kadınların def çalarak ve şiir okuyarak Hz. Peygamber'in huzurunda mûsikî icra ettikleri; Hz. Peygamber'in bu faaliyetlere müdahale etmediği, aksine bayram ve düğün gibi özel günlerde bunlara müsaade ettiği görülmektedir. Bu durum, mûsikînin kadın sesinin meşru çerçevede görüldüğüne dair güçlü bir delil olarak değerlendirilmektedir.

Fıkıh âlimlerinin mûsikî ve kadın sesi konusundaki ihtiyatlı ve çoğu zaman olumsuz tutumları, Hz. Peygamber döneminden sonraki süreçte eğlence anlayışının aşırılığa kaçmasıyla ilişkilidir. Emevî ve Abbâsî dönemlerinde mûsikînin lüks ve sefahatle özdeşleşmesi, âlimleri ihtiyatlı yorumlara yöneltmiştir. Hanefi ve Hanbeli âlimlerin çoğunluğu, kadının konuşma sesini avret saymazken nağmeli ve süslenmiş biçimde kullanılmasını uygun görmemiştir. Şafii ve Maliki mezheplerinde de fitneye yol açmaması şartıyla kadın sesinin meşru olduğu görüşü öne çıkmıştır. Tasavvufi anlayışta ise ses, ilahi hakikate yönelişin bir aracı olarak değerlendirilmiştir. Kadın sesi, niyet ve içerik bakımından manevi bir ifade biçimi olarak kabul edilmiştir. Anadolu'da kadınların ilahi, mevlit, nefes ve ağıt geleneklerinde aktif rol alması bu yaklaşımın somut örneklerindendir.

İslâmî kaynaklara bütüncül bakıldığında, kadın sesinin ve mûsikî faaliyetlerinin mutlak olarak yasaklandığını söylemek mümkün değildir. İslami kaynaklarda açıkça bir yasak bulunmamakta aksine kadınların gündelik ve sanatsal faaliyetlerde seslerini kullandıklarına dair çok sayıda olumlu örnek yer almaktadır. Üstelik Hz. Peygamber'in uygulamaları, kadın sesinin meşru çerçevede kullanılmasına müsaade edildiğini göstermektedir. Dolayısıyla kadın sesine yönelik yasaklayıcı tutumların önemli bir kısmı, İslam'ın asli ilkelerinden ziyade tarihsel, kültürel, fıkhi ve örfî uygulamalardan kaynaklanmaktadır.

Osmanlı döneminde kadın sesi ve müzik icrası, dinî gerekçelerle mahrem kabul edilmesi, kadınların özellikle müzik ve ticaret gibi alanlarda geri plana itilmesine yol açmıştır. Ancak bu dönemde kadınların hem icracı hem de besteci olarak önemli roller üstlendiği de bilinmektedir. Özellikle minyatürler, seyahatnameler, yazılı belgeler ve arşivler, kadınların saray ve şehir hayatında mûsikî icra ettiklerini göstermektedir. Harem meşkhanesi, kadın müzisyenlerin yetiştiği adeta bir konservatuvar işlevi görmüştür. Özellikle Reftar Kalfa, Dilhayat Kalfa ve Leyla (Saz) Hanım gibi kadın müzisyenler Türk mûsikîsine kalıcı eserler sunmuştur. XIX. yüzyıldan itibaren batılılaşma süreciyle birlikte kadınların mûsikî eğitimi kurumsallaşmış, Darülelhan gibi kurumlar kadın müzisyenlerin yetişmesine imkân sağlamıştır. Osmanlı'nın son döneminde kanto türüyle birlikte kadın sesi sahneye taşınmıştır. Bu gelişme ise, kadın sesini modernleşme ve ahlak tartışmalarının merkezine yerleştirmiştir.

Türk mûsikî tarihinde kadın sesi uzun süre mahremiyet çerçevesinde değerlendirilmiş, Cumhuriyet dönemiyle birlikte kamusal alanda görünürlük kazanmıştır. 1980'lerden sonra toplumsal cinsiyet ve feminizm, kadın sesini estetik bir unsur olarak ele almasının yanı sıra beden, iktidar ve direniş ilişkilerinin bir ifadesi olarak da ele almıştır. Türk kültüründe kadın, İslâmiyet öncesi dönemlerden itibaren sosyal, siyasal ve kültürel hayatta etkin bir konuma sahip olmuştur. İslâmiyet'in kabulünden sonra kadın, dinî değerlerle geleneksel yapı arasında şekillenen bir konuma yerleşmiş, kamusal alandaki görünürlüğü kısmen daralsa da kültürel ve sanatsal üretimde etkinliğini sürdürmüştür.

Cumhuriyet döneminde kadın sesi, modernleşme ve uluslaşma projesinin sembolik bir unsuru haline gelmiştir. Safiye Ayla, Müzeyyen Senar ve Hamiyet Yüceses gibi kadın sanatçılar, kadın sesini kamusal alanda meşrulaştırmış ve onu modern ulusal kimliğin sesi olarak temsil etmişlerdir. Radyonun yaygınlaşmasıyla kadın sesi yalnızca sanatsal değil, ideolojik bir işlev de üstlenmiş ve ulusal kültürün inşasında etkili bir araç haline gelmiştir.

1980 sonrası dönemde kültürel çoğulculuk, küreselleşme ve feminist yaklaşımlarla birlikte kadın sesinin temsili daha da çeşitlenmiştir. Bu yılardan itibaren kadın sesi, kültürel kimlik ve politik duruşun taşıyıcısı haline gelmiştir. Günümüzde İslam dünyasında kadın sesine dair yaklaşımlar çeşitlenmiştir. Çağdaş yorumlar, kadının sesini yaratılışın doğal bir parçası ve ifade özgürlüğünün bir unsuru olarak ele almaya başlamıştır. Dolayısıyla kadın sesi, müzikal bir olgu olmanın yanı sıra özgürlük, direniş ve kimlik bilincinin sembolü olarak da değerlendirilmeye başlanmıştır. Son yıllarda da gerek ülkemizde gerekse İslam aleminde kadın hafızlar, ilahi yorumcular ve dini musiki icracılarının görünürlüğü artmış, dijital platformlar bu süreci hızlandırmıştır. Bu gelişmeler bir yandan İslam'ın evrensel ilkeleriyle uyumlu bir dönüşüm olarak değerlendirilirken, diğer yandan da popüler kültürün dini alanı dönüştürdüğü gerekçesiyle eleştirilmektedir.

Araştırmanın ulaştığı nihai sonuçlara göre, kadın sesi Türk musikisinde sessizlikten kamusallığa uzanan tarihsel bir yolculuk yaşamaktadır. Osmanlı'da mahremiyetle sınırlandırılan kadın sesi, Cumhuriyet'le birlikte ulusal kimliğin temsiline dönüşmüştür. Günümüzde ise kadın sesi dini, kültürel ve sosyolojik bağlamlarda sürekli yeniden tanımlanan dinamik bir olgu olarak varlığını sürdürmektedir. Sonuçta, kadın sesi, fıkhî bir meseleden ziyade kültürel kimlik, modernleşme ve toplumsal dönüşüm tartışmalarının merkezinde yer alan bir olgu halinde tartışılmaya devam etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kadın, Türk Musikisi, Din, Kadın Sesi, Müzik

www.turkishstudies.net/language

Turkish Studies - Language and Literature

eISSN: 2667-5641

ANKARA SCIENCE UNIVERSITY

Debates on Women and the Female Voice in Traditional Turkish Music

Introduction

The social status of women is shaped not only by biological differences but also by religious and cultural norms. Throughout history, Turkish society has established particular frameworks defining women's roles. Traditional Turkish music, in turn, represents a sphere in which women have been rendered both visible and invisible (Behar, 2015, p. 15). In Islam, the issue of women and the female voice has been debated for centuries from both religious and sociological perspectives, and numerous Muslim scholars from various disciplines have expressed differing opinions on the subject. Although certain challenges concerning women's status appear to have diminished in recent years, the role of women and the legitimacy of the female voice, particularly in entertainment and artistic activities, remain among the most debated issues within Muslim societies. The issue is not solely a legal or religious matter but also one that is deeply embedded in cultural contexts. Differences among Islamic societies, as well as regional variations within the same country, often lead to diverse interpretations and evaluations of the subject.

The human voice is one of the most significant elements through which personal identity is expressed (Say, 1990, pp. 15–16). The female voice, in particular, functions as both a physical and a social symbol closely associated with power, desire, and mechanisms of social control. Historically, however, it has frequently been portrayed as dangerous, overly emotional, or capable of transgressing accepted moral boundaries.

In Ancient Greece, the female voice was rarely accepted in the public sphere. Aristotle, for example, argued that women were naturally inclined toward silence (Aristotle, 2013, I.13). This perception is believed to have influenced the prohibition against women performing on stage throughout the Middle Ages and the Renaissance. With the emergence of opera during the Baroque period, the female voice gained greater prominence, while in the Romantic era it became increasingly idealized. On the operatic stage, the soprano was often portrayed either as the object of romantic desire or as a tragic heroine (Clément, 1988, p. 5).

In the history of Turkish music, the female voice remained closely associated with the concept of privacy (*mahremiyet*), and women were generally excluded from public musical performance until the late nineteenth century (Aksoy, 1999, p. 790). During the Republican period, however, the public performances of renowned female artists such as Safiye Ayla and Müzeyyen Senar made the female voice increasingly visible in public life. Since the 1980s, feminist scholarship has introduced new theoretical perspectives on the female voice, while Western musicology has increasingly examined how vocal expression has been constructed within patriarchal frameworks. Consequently, the female voice has come to be understood not merely as a musical sound but also as a form of resistance (Irigaray, 1985, pp. 68–85). Likewise, the female singer has come to represent not only an audible presence but also a visible body.

In Türkiye, studies on the female voice have expanded in recent years alongside developments in music sociology and gender studies (Makal, 2020, pp. 739–790). Within Turkish classical music, female performers' repertoire choices, vocal styles, stage identities, and performance practices have continually interacted with prevailing gender norms. In contemporary music, particularly over the past half century, women performers have increasingly challenged conventional vocal boundaries. By incorporating bodily sounds such as screams, breathing, whispers, and growls into their performances, some artists have transformed the voice from a medium of representation into an act of expression itself. As women musicians increasingly employ their voices as active agents of meaning-making, the female voice has evolved into not only an artistic medium but also a political form of expression.

One of the fields in which the influence of gender is most clearly observed is musical life. From the Ottoman Empire through the early Republican period, women who appeared publicly as performers were predominantly Jewish or Christian in terms of religious affiliation and largely of Romani origin in terms of ethnicity. At the same time, female slaves (*cariyes*) educated within the Ottoman palace also received formal musical training and performed in private musical gatherings held in palaces and elite residences (Korkut, 2020, p. 15). During the early Republican period, women's engagement with music remained largely confined to the domestic sphere, and earning a living through public musical performance was generally viewed unfavorably by society. Women who pursued professional music careers were frequently labeled as morally questionable, with criticisms often framed through prevailing notions of honor and female virtue. The longstanding preference for describing women performers as "singers" rather than "artists" reflects this social perception. With the Republic and the broader process of Westernization, however, the designation "artist" gradually gained wider acceptance.

Although still limited in number, academic studies on music and gender in Türkiye have increased in recent years (Yıldız, 2013, p. 64). Gender stereotypes are evident even in the selection of musical instruments. Instruments such as the *çeng*, *kemençe*, *def*, flute, violin, and clarinet have at times been characterized as "feminine" (Çak, 2018, p. 74). Such classifications are influenced, in part, by the tonal and timbral qualities traditionally associated with these instruments. Ultimately, these gendered assumptions have contributed to questioning and shaping the artistic choices and professional trajectories of women musicians.

Women and Their Social Status in Turkish-Islamic Culture

According to Islam, all human beings, regardless of gender, are regarded as God's vicegerents (*khalīfah*) on earth (Qur'an, al-Baqarah 2:30). Women, endowed with the same qualities, rights, and freedoms as men, are equally responsible for fulfilling their religious obligations. Islam addresses both men and women alike, without making any distinction between them, and encourages both to fully develop and utilize their abilities and potential. In this respect, the principal factors restricting women's participation in social life are not religious teachings themselves but rather traditions, customs, and geographically shaped cultural practices. Many issues concerning women in Muslim societies are frequently presented as religious despite having little or no basis in Islam. Unfortunately, opposing such practices is often portrayed as tantamount to rejecting Islam itself. Such an approach merely reduces women to the confines of a traditional worldview (Uludağ, 1992, p. 156).

It is widely acknowledged that in many patriarchal Eastern societies men have historically been accorded greater social value, while women have often been denied the respect and status they deserve. Turkish sayings such as "A woman's hair is long but her mind is short" and "A woman is merely the dirt on a man's hand" clearly reflect this perception (Çelik, 1996, p. 11). Likewise, the statement, "Dance is an unlawful innovation (*bid'ah*) that only the irrational would approve of; it is suitable only for women," represents one of the traditional views that has continued to influence

certain Muslim societies. Another commonly held perception is that women constitute a source of *fitnah* (temptation or social discord) (TDV Encyclopaedia of Islam, Vol. XIII, p. 158). According to this understanding, a woman's voice and bodily movements are believed to provoke men and distract them from truth and righteousness. In reality, however, causing *fitnah* should be understood as a matter of individual conduct rather than one determined by gender.

From the time of the Prophet Muhammad (peace be upon him), Muslim women played active roles in both the social and military life of the early Islamic community. While raising morally responsible and courageous generations, they also made significant contributions by participating directly in military campaigns whenever circumstances required. During wartime, women served as nurses, cared for the wounded, acted as scouts, and provided logistical support; in some cases, they even participated in combat. Ibn al-Qayyim emphasizes that the presence of women in military settings and benefiting from their assistance when necessary are religiously permissible (Ibn al-Qayyim, 1989, p. 206). During the lifetime of the Prophet Muhammad (peace be upon him), women were not excluded from religious or social life. They attended mosques together with men and participated in congregational worship. It is reported that women and children constituted a considerable proportion of the congregation attending the first Friday prayer in Medina. This demonstrates the active participation of women in the religious and social life of the early Muslim community (Kandemir, 1979, p. 354).

Islam has never confined women to the domestic sphere. Historical evidence indicates that during the lifetime of the Prophet Muhammad (peace be upon him), women actively participated in nearly every aspect of social life. Islam recognizes women as independent moral and legal individuals and grants them fundamental rights, including education, property ownership, and inheritance. In the Qur'an, men and women are regarded as equal in terms of religious responsibility (Karaman, 2008, p. 27). It is well documented that women during the Prophet's era were actively engaged in scholarship, commerce, and cultural activities (Özdemir, 2014, p. 64). Nevertheless, over time, the influence of customs and traditions gradually restricted women's visibility in the public sphere, inevitably affecting their participation in artistic production as well (Aliye, 2012, p. 41). Therefore, a clear distinction should be made between the fundamental principles of Islam and the historical practices that evolved under the influence of local customs and traditions.

Throughout Turkish history, women have occupied a significant position in terms of both status and social value. In Turkish culture, women's place in society has traditionally been associated with the identities of both "mother" and "hero." In the political organization of the ancient Turks, the *hatun* (queen or consort) exercised authority alongside the *khagan* (ruler). Among the Turkic communities of Central Asia, women assumed influential roles within both the family and the state (Kafesoğlu, 2014, p. 214). Although patriarchal norms generally prevailed in Turkish societies, women's opinions were respected, and they participated in *kurultays* (tribal or state assemblies), where important political and social decisions were made.

Following the adoption of Islam, the position of women in Turkish society came to be shaped by both religious values and traditional social structures. Although women's presence in the public sphere gradually became more restricted, they continued to play active roles in cultural transmission and artistic life (Ortaylı, 2016, p. 98). During the Turkification and Islamization of Anatolia, not only the *Ahiyān-ı Rūm* and the *Abdalān-ı Rūm* but also the *Bācıyān-ı Rūm*—an organization established by Turkmen women—made significant contributions to social and cultural development. Women fulfilled important responsibilities in state administration and cultural life, while also participating alongside men in domestic, social, and religious gatherings (Beşiroğlu, 2002, p. 144).

Both before and after the acceptance of Islam, a strong understanding of chastity prevailed among Turkish women. However, this emphasis on modesty did not prevent them from participating in social life. Historical evidence suggests that women performed music while observing accepted

standards of modesty. Over time, however, the emergence of the *haremlik–selamlık* system in Ottoman society significantly reduced women's participation in public life (D'Ohsson, 1788, p. 173). Influenced largely by certain religious interpretations, women's voices gradually came to be regarded as *mahrem* (private) in relation to men, and singing in the presence of unrelated men was increasingly considered inappropriate or even sinful. This development resulted not only from traditional customs and social conventions but also from interpretations and practices that were presented under the guise of religious legitimacy. According to some historical sources, customary practices in Ottoman society also restricted women's participation in commercial life as a natural consequence of prevailing social norms (D'Ohsson, 1788, p. 173). From the perspective of Islamic teachings, however, commerce is one of the principal areas in which women are recognized as having rights and responsibilities comparable to those of men in public life (Ibn Sa'd, 1968, Vol. II, p. 1050).

Musical Activities, Women, and the Female Voice from the Perspective of Islamic Sources

The primary source of Islam is the Holy Qur'an. Regarding the issue under discussion, the Qur'an contains only a limited number of verses that specifically address the wives of the Prophet Muhammad (peace be upon him). In Sūrat al-Aḥzāb (33:32), Allah states: *"O wives of the Prophet! You are not like any other women. If you fear Allah, do not be soft in speech, lest the one in whose heart is a disease should become desirous; rather, speak in an appropriate manner."* Likewise, verse 53 of the same chapter states: *"When you ask the wives of the Prophet for anything, ask them from behind a screen."* It is evident that both verses are addressed specifically to the Prophet's wives rather than to Muslim women in general.

Another Qur'anic passage frequently associated with music is Sūrat Luqmān (31:6), in which the expression *lahw al-ḥadīth* appears. Classical exegetes have interpreted *lahw* as amusement, entertainment, games, or anything futile that distracts people from beneficial and righteous pursuits, while *lahw al-ḥadīth* has been understood as false discourse, fabricated stories, singing, or frivolous entertainment (Yazır, Vol. VI, p. 267). Although some reports attributed to Ibn ʿAbbās, ʿIkrimah, and Saʿīd ibn Jubayr identify *lahw al-ḥadīth* specifically with *ghināʾ* (singing), these narrations are generally regarded by hadith scholars as weak (*ḍaʿīf*) and solitary (*āḥād*) reports (Khāzin, Vol. III, p. 402). Al-Ḥasan al-Baṣrī interpreted the verse more broadly as referring to nighttime amusements, frivolous entertainment, theatrical performances, comedies, stories, legends, songs, and similar activities that distract believers from the remembrance and worship of God (Ālūsī, 1417 AH, Vol. VII, p. 99). Some commentators, however, interpreted the expression as referring specifically to "singing slave girls."

If the expression *lahw al-ḥadīth* were understood as referring categorically to singing itself, it would logically follow that the Prophet Muhammad (peace be upon him) would never have listened to or witnessed musical performances after the revelation of this verse. However, the verse was revealed during the middle period of the Meccan era, whereas historical reports indicate that during the Medinan period the Prophet witnessed musical performances on various occasions, including weddings, religious festivals, welcoming and farewell ceremonies, journeys, and even military expeditions (Ateş, 2002, p. 345). This historical evidence suggests that the verse should not be interpreted as establishing an absolute prohibition of music.

The second principal source of Islam consists of the sayings (*ḥadīth*) and practices (*sunnah*) of the Prophet Muhammad (peace be upon him). Numerous prophetic traditions address the issue of women and the female voice. While some narrations have been interpreted as supporting the permissibility of women's vocal performance under certain circumstances, others have been understood as discouraging or restricting it. Among the narrations commonly cited in support of a restrictive position regarding the female voice are the following:

Among the narrations commonly cited in support of a restrictive position regarding the female voice are the following: *"Do not buy or sell singing slave girls, do not teach them anything, for there is no good in trading them, and the income earned from them is unlawful."* Another narration states: *"Just as the singing and earnings of a singing woman are unlawful, so too is looking at her; and molten lead will be poured into the ears of those who attend the gatherings of singing slave girls and listen to them on the Day of Resurrection"* (Qurṭubī, 1364 AH). The term *qaynah* refers primarily to female slaves, generally of non-Arab origin, who were known as *mughanniyāt* (professional singing slave girls). They entertained wealthy households and tribal leaders by singing and dancing for their hosts and guests.

However, the chains of transmission (*isnāds*) of a number of these narrations have been regarded as weak by leading hadith scholars (Kılıç, 1989, p. 411). Consequently, it is methodologically inappropriate to generalize the judgments concerning these particular female performers to all women or to the female voice in general. Contemporary scholars emphasize that legal and ethical rulings should be based not on the voice itself but rather on the content, context, purpose, and consequences of a particular performance. Therefore, religious and moral evaluations concerning the female voice should not be generalized to all women on the basis of isolated narrations or specific historical examples. Among the narrations cited in support of a permissive approach to the female voice is the report transmitted by al-Rubayyiʿ bint Muʿawwidh ibn ʿAfrāʾ. She narrated:

"On the morning after my wedding, the Messenger of Allah (peace be upon him) came to me and sat on my bed as you are sitting now. Some young girls began beating the *duff* (frame drum) while singing heroic verses about our fathers who had been martyred at the Battle of Badr. Then one of them said, 'Among us is a Prophet who knows what tomorrow will bring.' Thereupon the Messenger of Allah said, 'Leave that statement aside and continue saying what you were saying before.'" (al-Bukhārī, VI, p. 160; Aḥmad ibn Ḥanbal, IV, p. 259)

This narration demonstrates that the Prophet's objection was not directed at the girl's singing itself but rather at her statement implying that the Prophet possessed independent knowledge of the unseen, a claim incompatible with the fundamental principles of Islamic belief. Another well-known narration is reported directly by ʿĀʾishah (may Allah be pleased with her):

"Once the Messenger of Allah (peace be upon him) came to my house while two young slave girls were singing heroic songs about the Battle of Buʿāth and beating the *duff*. The Messenger of Allah lay down and turned his face away. Then Abū Bakr entered and reproached me, saying, 'Musical instruments of Satan in the presence of the Messenger of Allah?' The Prophet turned to him and said, 'Leave them alone. Every nation has its festival, and this is our festival.'" (Muslim, II, p. 605; al-Nasāʾī, II, p. 159)

This narration is particularly significant because it contrasts Abū Bakr's initial disapproval with the Prophet's explicit approval. Rather than prohibiting the performance, the Prophet permitted it and demonstrated tolerance toward the occasion. Consequently, those who argue for a categorical prohibition of music should take this prophetic practice into careful consideration. Abū Bakr's reaction stemmed primarily from his profound reverence for the Prophet rather than from an explicit legal ruling concerning music itself.

According to Imām al-Ghazālī, whenever the permissibility of an act is established through the Prophet's own conduct or approval, that approval itself constitutes sufficient evidence of its lawfulness (*mubāḥ*), leaving no need for forced interpretation (*taʾwīl*) (al-Ghazālī, 1975, Vol. II, p. 707). Building upon this narration, several scholars have argued that a woman singing in the presence of the Prophet (peace be upon him), without his objection, constitutes clear evidence for the permissibility of the female voice under appropriate circumstances (Kattānī, 1990, p. 335).

During the lifetime of the Prophet Muhammad (peace be upon him) and the period of the Rightly Guided Caliphs, religious musical practice was represented primarily by the melodious recitation of the Qur'an and the call to prayer (*adhān*), both performed with beautiful voices and deep spiritual devotion. The distinctive melodic character of the *adhān* and Qur'anic recitation impressed not only Muslims but also non-Muslims who possessed an appreciation of poetry and music (al-Faruqi, 1991, p. 18). Among the Prophet's *muʾadhdhins* (callers to prayer), Bilāl ibn Rabāḥ al-Ḥabashī, Abū Maḥdhūrah, ʿAbdullāh ibn Umm Maktūm, and Saʿd ibn al-Qarāẓ played particularly significant roles in establishing and transmitting the practice of the *adhān* (Turabi, 1997, p. 230; Koca, 2011, pp. 291–310).

In the sphere of secular music, popular musical forms such as *inshād*, *naṣb*, and *ḥudāʾ* were widely performed. These genres, based largely on the rhythmic structures of Arabic poetic meters, constituted important components of early Arab folk music. Historical and hadith sources indicate that musical performances took place during the Prophet's lifetime on various occasions, including weddings, religious festivals, welcoming and farewell ceremonies, journeys, and military campaigns (Uludağ, 1992, p. 118). The sayings and practices of the Prophet preserved in Islamic sources suggest that music was regarded as permissible (*mubāḥ*) during religious and national celebrations, as well as in legitimate forms of recreation (Hamidullah, 1990, p. 390).

The Prophet's migration (*Hijrah*) from Mecca to Medina in 622 CE marked another significant moment in the history of music in Islam. Historical reports state that young women from the Banū Najjār tribe welcomed the Prophet by beating the *duff* (frame drum) and singing poems and songs in his honor (Hamidullah, 1990, p. 166). Likewise, it is narrated that during the wedding of ʿAlī ibn Abī Ṭālib and Fāṭimah, ʿAmr ibn Umayyah al-Ḍamrī and Ḥamzah ibn Yatīm performed songs accompanied by the *duff*. Another report mentions an Indian musician known as Bābā Sandūq, who accompanied military expeditions during the Prophet's lifetime by beating the *duff* and singing (Farmer, 1956, p. 51).

The Prophet Muhammad (peace be upon him) is also reported to have said: *"Beautify the Qur'an with your voices"* and *"Indeed, this Qur'an was revealed with sorrow; whoever does not recite it melodiously is not one of us"* (al-Nasāʾī, 1928, Vol. II, p. 1349). Although several narrations indicate that the Prophet listened attentively to male Companions reciting the Qur'an (Ibn Mājah, 1372, Vol. I, p. 401), no authentic report records him listening to a woman reciting the Qur'an. Consequently, a widespread opinion developed in some Muslim societies that listening to a woman reciting the Qur'an melodiously is impermissible (Zuhaylī, 1994, p. 401).

This view may have been influenced by a narration in which the Prophet, after hearing a female singer with an exceptionally beautiful voice, reportedly remarked, *"Satan has blown into her nostrils."* Nevertheless, many scholars interpret this statement not as a condemnation but rather as an expression of admiration for the singer's remarkable vocal ability. According to this interpretation, the Prophet's words emphasize the extraordinary quality of her performance rather than serving as a criticism of female singing itself.

The fact that the Prophet Muhammad (peace be upon him) occasionally permitted women to sing, listened to their performances, and even encouraged such performances during special occasions such as weddings and religious festivals has been interpreted by many scholars as evidence that listening to women—whether professional performers or not—is not, in principle, religiously prohibited. Interpretations to the contrary appear inconsistent not only with the Prophet's own practice (*sunnah*) but also with the recognition of human beings as inherently social creatures.

During the period of the Rightly Guided Caliphs, when the Islamic conquests expanded rapidly, Muslim communities gradually transitioned from intensive military campaigns to more stable and settled lives in major urban centers. Cultural interaction with the Byzantine and Sasanian (Persian) civilizations through the newly conquered territories significantly influenced the emerging

Islamic civilization, particularly in the fields of art, architecture, and music. During the caliphates of ʿUthmān and ʿAlī, both the diversity of musical instruments and the variety of performance practices increased considerably. Among the stringed instruments of this period, the *miʿzaf* (or *miʿzafah*), resembling the *ʿūd* or *ṭanbūr*, was particularly noteworthy in Yemen and the Ḥijāz. Wind instruments such as the *al-qaṣṣābah* (a type of long reed flute) and the *nafīr* (trumpet or bugle) also occupied an important place in the musical life of the period. Percussion instruments, including the *duff*, *qaḍīb*, and drums, were widely employed, especially during musical gatherings and festive celebrations (Turabi, 1997, pp. 231–232).

The period of the Rightly Guided Caliphs also witnessed the emergence of numerous celebrated singers (*mughannūn* and *mughanniyāt*) who gained prominence in musical circles. Among the best-known figures were Ṭuways, Ibn Surayj, Dallāl, Nāfiʿ, Nawmat al-Ḍuḥā, Fand (d. 670), Nashīd, Ḥunayn al-Ḥīrī (d. 718), Aḥmad al-Naṣībī (d. 702), Budayḥ al-Malīḥ (d. 699), Bardān, Abū Saʿīd Jamīlah, Saʿīd ibn Misjaḥ (d. 715), Ibn Muḥriz, Zayd ibn al-Ṭālīs, Zayd ibn Kaʿb, and Mālik ibn Ḥamāmah (Turabi, 1997, pp. 230–236; Shiloah, 1995, pp. 30–45).

Despite the clear guidance provided by the Qur'an and the practices of the Prophet Muhammad (peace be upon him), some Muslim scholars during the Umayyad and Abbasid periods developed interpretations and legal opinions concerning music that did not always fully correspond to the Prophetic tradition. This shift was largely associated with changes in the nature of entertainment that emerged after the Prophet's lifetime. As new forms of leisure and public entertainment became increasingly widespread, many jurists adopted a more cautious and protective approach in response to evolving social conditions. Consequently, these differing interpretations should be understood as products of a precautionary legal methodology rather than direct reflections of the Qur'an or the Sunnah.

Indeed, historical sources indicate that entertainment practices during both the Umayyad and Abbasid periods often exceeded the limits of moderation. Although the sayings and practices of the Prophet concerning music remained well known, it was primarily Muslim jurists who expressed reservations regarding music and the female voice. Their position stemmed largely from a sense of legal and moral responsibility for safeguarding public ethics and preventing potential social harm (Aycan, 1998, p. 9; Bozkurt, 1997, p. 159).

Approaches to the Female Voice in Islamic Thought and Religious Debates

According to the majority of Muslim scholars, music or singing is not considered legitimate if it undermines modesty and chastity, contains immoral language or descriptions, or includes expressions that insult religious and spiritual values. In particular, musical works containing offensive or derogatory statements directed toward Allah, the Prophet Muhammad, or his Companions are regarded as impermissible regardless of their artistic or aesthetic merit (Uludağ, 1992, p. 71). Likewise, the time, place, and social setting in which music is performed should be compatible with the principles of Islamic belief and ethics. Islam establishes certain moral guidelines governing everyday life, and anything explicitly prohibited by religion cannot be regarded as permissible merely because it constitutes artistic expression. Accordingly, whether professional performers or not, women engaged in musical performance are expected to observe ethical principles and avoid conduct that exceeds the limits of modesty. In fact, although many Muslim scholars do not regard the female voice itself as inherently unlawful—just as the male voice is not unlawful—they consider its use impermissible only when it is likely to give rise to *fitnah* (temptation or social discord) (al-Ghazālī, Vol. II, p. 699).

According to al-Ghazālī, something that naturally gives pleasure to human beings cannot be considered unlawful unless it contains an element of harm or moral corruption (al-Ghazālī, Vol. II, p. 280). Historical reports indicate that the Prophet Muhammad (peace be upon him) permitted women to sing on special occasions such as weddings and religious festivals, provided that their

conduct and appearance remained consistent with Islamic moral values (Bozkurt, 1997, p. 488). Consequently, many Muslim scholars maintain that music cannot be regarded as harmful when performed within the ethical framework prescribed by Islam (al-Ghazālī, 1978, p. 284).

Historical evidence further demonstrates that women performed music not only at weddings but also on various other occasions during the lifetime of the Prophet. The well-known narration concerning the Battle of Buʿāth reported by ʿĀʾishah (al-Bukhārī, II/3; Muslim, II/605; al-Nasāʾī, III/59), the narration of al-Rubayyiʿ bint Muʿawwidh (Aḥmad ibn Ḥanbal, V/353), and the observations of al-Barāʾ ibn ʿĀzib regarding the Prophet's arrival in Medina (Ibn Mājah, 1372, I/612) all indicate that the Prophet did not adopt a negative attitude toward the female voice in musical performance. The Prophet abolished customs that conflicted with Islamic principles while preserving social practices that did not contradict religious teachings. As these examples demonstrate, women were able to express their emotions not only in religious settings but also during weddings, festivals, and occasions celebrating courage and collective identity.

It is generally acknowledged that, within the social and cultural context of the Prophet's era, a modest yet well-established musical culture existed (Uludağ, 1992, p. 72). Numerous scholars argue that the Prophet's sayings and practical examples (al-Bukhārī, IV/140, IV/108; Ibn Mājah, I/613; Aḥmad ibn Ḥanbal, IV/67, V/379; Muslim, IV/1811) constitute evidence that listening to songs performed melodically by women is religiously permissible (Savaş, 2004, p. 219). At the same time, understanding the socio-cultural context of these narrations is as important as examining the legal rulings derived from them. Women engaged in musical performance during that period were commonly referred to as *al-qiyān* or *qaynah*, a term that gradually acquired negative connotations in Arabic society (Kalender, 1999, p. 255). However, these women were not stigmatized simply because they were singers; rather, the negative perception arose because some were associated with morally questionable environments and occupations. As customary social attitudes increasingly overshadowed Islamic principles, the belief that the female voice itself was unlawful became widespread in many Muslim societies.

A striking historical example is Umm Kulthum, widely celebrated as "The Misty Voice of the Desert," "The Symbol of Egypt," and "The Star of the East." Because her father, who had memorized the Qur'an and served as an imam, earned insufficient income to support the family, Umm Kulthum contributed financially by reciting the Qur'an, religious hymns (*ilāhīs*), and *qaṣīdahs*. However, since it was considered shameful and even sinful for young girls to sing or recite publicly, she was dressed in boys' clothing during her childhood performances. This episode vividly illustrates prevailing Muslim social attitudes toward the female voice during that period.

Within Islamic thought, the human voice is regarded both as a divine blessing and as a means of moral testing. While the Qur'an praises a pleasant and gentle manner of speaking (Luqmān 31:19), it condemns the use of the voice in ways that incite base desires. Accordingly, the ethical evaluation of vocal expression depends primarily on the speaker's intention, the context, and the manner in which the voice is used (Karaman, 2004, pp. 145–156). Muslim scholars have therefore differed in their opinions regarding whether the female voice should be regarded as ʿ**awrah** (something that must be concealed).

Debates on Women and the Female Voice in Classical Islamic Jurisprudence

The question of whether the female voice constitutes ʿ**awrah** (something that must be concealed) has been extensively discussed in the classical literature of Islamic jurisprudence (*fiqh*). Although the Qur'an contains no explicit prohibition concerning the female voice, some jurists have derived certain restrictions from Qur'an 33:32, which instructs: *"Do not speak in a soft manner lest the one in whose heart is a disease should become desirous."* Based on this verse, a number of jurists focused not on the voice itself but on the manner in which it is used. In Islamic jurisprudence, the concept of ʿawrah refers to those parts of the body that must be covered according to religious law

(al-Sarakhsī, Vol. 10, p. 152). Whether the female voice falls within this category has remained a subject of theoretical discussion among the various legal schools.

Imām Mālik and Abū Ḥanīfah regarded singing (*taghannī*) as makrūh (reprehensible) and considered listening to music to be sinful under certain circumstances (al-Ghazālī, 1978, Vol. II, p. 707). Nevertheless, the dominant opinion within the Ḥanafī and Ḥanbalī schools maintains that a woman's ordinary speaking voice is not ʿawrah. What is considered objectionable is singing in a melodious, embellished, or alluring manner that may provoke temptation (*fitnah*). Similarly, Shāfiʿī and Mālikī jurists generally regard the female voice as permissible provided that it is not used in a way that leads to temptation or moral corruption.

Classical Ḥanafī authorities explicitly state that the female voice is not inherently ʿawrah (al-Kāsānī, 1986, Vol. V, p. 121). Ibn ʿĀbidīn likewise maintains that although the voice itself is not ʿawrah, employing it in a manner likely to cause temptation is not permissible (Ibn ʿĀbidīn, 1992, Vol. I, p. 406). Mālikī jurists similarly permit women to speak with men whenever necessity requires (Ibn Rushd, 1988, Vol. II, p. 48). However, based on the legal principle of sadd al-dharāʾiʿ (blocking the means to potential harm), they prohibit speech delivered in an intentionally seductive or provocative tone (al-Qarāfī, 1998, Vol. II, p. 33).

Among the Shāfiʿī jurists, al-Nawawī states that women are permitted to ask men questions and engage in ordinary communication when necessary (al-Nawawī, Vol. III, p. 390). Nevertheless, speaking in an intentionally attractive, melodious, or alluring manner is regarded as impermissible within the Shāfiʿī school. Likewise, the Ḥanbalī jurist Ibn Qudāmah affirms that women may speak whenever necessity requires (Ibn Qudāmah, 1968, Vol. IX, p. 489), although some scholars within the school adopt a more cautious position regarding the female voice.

Taken together, the classical legal sources indicate that Islam does not impose an absolute prohibition on the female voice. Rather, restrictions concern the manner, intention, and context of its use, particularly when speech or singing is performed in a seductive, provocative, or ostentatious fashion. Accordingly, the shared position of the four major Sunni schools of law is that the female voice is not intrinsically ʿawrah; instead, its legal evaluation depends upon the circumstances, context, and potential social consequences of its use.

Debates on Women and the Female Voice in Classical Islamic Jurisprudence

The question of whether the female voice constitutes ʿawrah (something that must be concealed) has been extensively discussed in the classical literature of Islamic jurisprudence (*fiqh*). Although the Qur'an contains no explicit prohibition concerning the female voice, some jurists have derived certain restrictions from Qur'an 33:32, which instructs: *"Do not speak in a soft manner lest the one in whose heart is a disease should become desirous."* Based on this verse, a number of jurists focused not on the voice itself but on the manner in which it is used. In Islamic jurisprudence, the concept of ʿawrah refers to those parts of the body that must be covered according to religious law (al-Sarakhsī, Vol. 10, p. 152). Whether the female voice falls within this category has remained a subject of theoretical discussion among the various legal schools.

Imām Mālik and Abū Ḥanīfah regarded singing (*taghannī*) as makrūh (reprehensible) and considered listening to music to be sinful under certain circumstances (al-Ghazālī, 1978, Vol. II, p. 707). Nevertheless, the dominant opinion within the Ḥanafī and Ḥanbalī schools maintains that a woman's ordinary speaking voice is not ʿawrah. What is considered objectionable is singing in a melodious, embellished, or alluring manner that may provoke temptation (*fitnah*). Similarly, Shāfiʿī and Mālikī jurists generally regard the female voice as permissible provided that it is not used in a way that leads to temptation or moral corruption.

Classical Ḥanafī authorities explicitly state that the female voice is not inherently ʿawrah (al-Kāsānī, 1986, Vol. V, p. 121). Ibn ʿĀbidīn likewise maintains that although the voice itself is not

ʿawrah, employing it in a manner likely to cause temptation is not permissible (Ibn ʿĀbidīn, 1992, Vol. I, p. 406). Mālikī jurists similarly permit women to speak with men whenever necessity requires (Ibn Rushd, 1988, Vol. II, p. 48). However, based on the legal principle of sadd al-dharāʾiʿ (blocking the means to potential harm), they prohibit speech delivered in an intentionally seductive or provocative tone (al-Qarāfī, 1998, Vol. II, p. 33).

Among the Shāfiʿī jurists, al-Nawawī states that women are permitted to ask men questions and engage in ordinary communication when necessary (al-Nawawī, Vol. III, p. 390). Nevertheless, speaking in an intentionally attractive, melodious, or alluring manner is regarded as impermissible within the Shāfiʿī school. Likewise, the Ḥanbalī jurist Ibn Qudāmah affirms that women may speak whenever necessity requires (Ibn Qudāmah, 1968, Vol. IX, p. 489), although some scholars within the school adopt a more cautious position regarding the female voice.

Taken together, the classical legal sources indicate that Islam does not impose an absolute prohibition on the female voice. Rather, restrictions concern the manner, intention, and context of its use, particularly when speech or singing is performed in a seductive, provocative, or ostentatious fashion. Accordingly, the shared position of the four major Sunni schools of law is that the female voice is not intrinsically ʿawrah; instead, its legal evaluation depends upon the circumstances, context, and potential social consequences of its use.

Debates on Women and the Female Voice in the Sufi Tradition

Within the Sufi tradition, the human voice is regarded as a means of drawing closer to God. In this context, the female voice is understood as a form of spiritual expression whose legitimacy depends primarily on intention and content. Women's recitation of *mawlids*, elegies, *nefes* (Sufi hymns), and religious hymns (*ilāhīs*) during domestic gatherings of *dhikr* or Sufi rituals has traditionally been regarded as an act of worship performed within an appropriate framework of privacy. Accordingly, in Islamic mysticism (*taṣawwuf*), the female voice is not subject to an absolute prohibition; rather, its legitimacy varies according to intention, context, time, and place.

Within the Islamic-Sufi tradition, the voice occupies an important place as a medium of worship and spiritual devotion. Owing to prevailing social norms and juristic restrictions, however, women's vocal participation has historically remained relatively limited in the public sphere. In certain Sufi orders, women's musical activities were generally confined to domestic gatherings, women's *dhikr* circles, and private assemblies (Abbas, 2003, p. 45). Nevertheless, this pattern was not universal across all Sufi traditions. In particular, within the Dedegân (Babagân) branch of the Bektashi tradition, women participated alongside men in *cem* rituals and ceremonial gatherings, taking active roles in the performance of *nefes* and *deyiş* (devotional hymns). Thus, women's participation in musical practices differed considerably among various Sufi traditions such as the Mevlevi and Bektashi orders, depending upon each order's historical development and ritual practices. In collective *samāʿ* ceremonies attended by men, the female voice generally appeared only indirectly or through mediated forms of performance (Abbas, 2003, p. 112).

Within Sufi culture, the female voice is regarded not merely as a literary or folkloric element but also as a vehicle for spirituality and inner transformation (Rodrigues, 2023, p. 68). During the Ottoman period, sources refer to women's *dhikr* assemblies as well as several female Sufi leaders (*shaykhas*) (Kara, 1990, pp. 214–220). Mixed-gender *samāʿ* ceremonies, however, were not common practice. Ottoman women generally performed *ilāhīs* and other forms of religious music within women's gatherings. Likewise, in the Mevlevi order and the broader *tekke* tradition, women's direct participation in musical performance remained relatively limited.

Although Sufi thought places primary emphasis on the spiritual state of the heart, Sufism has never been understood as a domain independent of Islamic law (*sharīʿah*). Consequently, Sufi practices have generally been performed within the legal and ethical boundaries established by

Islamic jurisprudence. Debates concerning the female voice have therefore often been discussed alongside broader discussions of music. According to al-Ghazālī, *samāʿ* (spiritual listening) and music awaken whatever already exists within the heart; if the heart is spiritually pure, the outcome will likewise be beneficial. In his understanding, music functions as a means of revealing the inner state of the individual rather than determining it. Accordingly, the decisive factor is not the voice itself but the spiritual condition of the listener. From this perspective, the legal and ethical evaluation of the female voice likewise depends upon the surrounding circumstances and the condition of its audience. By contrast, Ibn Taymiyyah (d. 728/1328) adopted a more critical attitude toward music, particularly prohibiting performances that he believed stimulated sensual desire.

Women also played significant roles throughout the history of Sufism. One of the most prominent examples is Rābiʿah al-ʿAdawiyyah, whose preaching and spiritual guidance demonstrate that women actively participated in the tradition of oral religious instruction. Classical sources report that she engaged in scholarly conversations with male scholars and seekers (ʿAṭṭār, Vol. I, p. 71). In this respect, Rābiʿah al-ʿAdawiyyah is regarded as one of the foremost figures in Sufi history to articulate the mystical dimension of the human voice. Likewise, in the works of ʿAlī Shīr Navāʾī, Rābiʿah and several other female mystics are presented as important representatives of the Sufi ideals of divine love, spiritual purification, and inner transformation (Toprak, 2025, pp. 236–238).

The Place and Significance of Female Musicians in Turkish Music

Numerous written sources document the role of women in the musical life of Turkish societies. In addition to textual evidence, visual materials—including miniatures, lithographs, engravings, and especially photographs and postcards from the late Ottoman period—provide valuable information regarding the position of women in Ottoman musical culture. For example, a fourteenth-century miniature depicting a wedding in the harem of a Turkmen palace portrays female musicians playing the *ney* and *duff* while accompanying a dancing woman. Similarly, a fifteenth-century illustration of an entertainment ceremony at the court of Timur depicts male and female musicians accompanying a female dancer playing *çarpara* (finger cymbals), while the female performers are shown playing the *qānūn* and the *duff* (Beşiroğlu, 2002, p. 12/455).

Within the Ottoman palace, entertainment gatherings constituted an important aspect of the daily lives of women living in the Imperial Harem. When such gatherings were held freely in palace gardens or recreational areas, they were known as *halvet* assemblies. Music and dance occupied a central place in these events, particularly during weddings and engagement ceremonies. Ottoman miniatures provide especially valuable evidence regarding both Ottoman musical culture and women's participation in musical performance. These illustrations frequently depict women singing while performing on instruments such as the *çeng* (Ottoman harp), *qānūn*, *bendir*, *daire*, *duff*, *kopuz*, Khorasan *ṭanbūr*, *rebāb*, *kemençe*, and *ney*. They are also shown dancing with *çarpara* (finger cymbals). In addition to palace musicians, the miniatures occasionally portray itinerant instrumentalists and professional female dancers (*çengis*) who were not affiliated with either the palace or aristocratic households (Aksoy, 1999, p. 790).

It is well known that talented female slaves (*cariyes*) in the Ottoman Imperial Harem received formal musical training. Upon completing their education, they participated in musical ensembles as vocalists (*hanendes*) or instrumentalists (*sazendes*). Women's musical activities were not confined to the palace; educated women in Ottoman urban society also engaged actively in musical performance. The palace *meşkhane* (music training school), which functioned much like a conservatory, played a crucial role in training accomplished female musicians who made significant contributions to Ottoman music (Uzunçarşılı, 1997, Vol. XLI, p. 87).

Ottoman musical history also preserves the names and compositions of numerous female musicians. One of the earliest known works attributed to a woman composer appears in Dimitrie Cantemir's *Kitāb al-ʿIlm al-Mūsīqī ʿalā Wajh al-Ḥurūfāt*, compiled at the beginning of the eighteenth

century. The composition, a *peşrev* in the *Sabā* mode, is recorded under the title *Sabā-yı Reftār* (Aksoy, 1999, p. 790). Although generally attributed to a female composer named Reftār, the same work was recorded by ʿAlī Ufkī under the title *Dilnuvāz*. According to Suphi Ezgi, Reftār was a female composer who lived during the reign of Sultan Mehmed IV (Ezgi, Vol. IV, p. 14). A composition registered under the name Reftār Kalfa is preserved today in the İsmail Hakkı Bey Collection.

During the reign of Sultan Selim III (1761–1808), one of the Ottoman rulers most renowned for his patronage of the arts, the *Enderun* Palace School functioned much like a conservatory, employing highly accomplished female musicians as instructors. The female members of the Imperial Harem likewise received musical education from distinguished masters associated with the *Enderun*. Among the most prominent female composers of this period was Dilhayat Kalfa, who is identified in some historical sources as one of Sultan Selim III's music instructors. Celebrated for her mastery of the *ṭanbūr*, Dilhayat Kalfa's *Peşrev* and *Saz Semâîsi* in the *Evçârâ* mode remain among the most important surviving compositions attributed to a female composer in Ottoman classical music (Özcan, 1994, pp. 298–299; Öztuna, 1990, p. 301).

From the beginning of the nineteenth century, the Ottoman court increasingly came under the cultural influence of the West. During the reign of Sultan Mahmud II, the *Mehterhâne* (Ottoman military band) was abolished and replaced by the *Muzıka-yı Hümâyun* (Imperial Military Band). As the first Western-style military band and orchestra in the Ottoman Empire, this institution gradually evolved into a formal music school following the appointment of the Italian musician Giuseppe Donizetti in 1828 as its director. During the same period, an eighty-member all-female orchestra was established within the Imperial Harem (*Harem-i Hümâyun*). This ensemble was conducted by a woman known as the Tambur Major, who is regarded as the first female orchestra conductor in the Western sense within the Ottoman court (Aksoy, 1999, p. 792).

One of the most distinguished composers, performers, and literary figures of the period was Leyla (Saz) Hanım, who was awarded an imperial decoration (*Nişan*) by the Sultan in recognition of her contributions to music. Having first received instruction in Western music and later in Turkish music from the leading composers and teachers of her time, Leyla (Saz) Hanım was among the first women in the Ottoman palace to receive formal piano lessons. With the establishment of Dârülelhân, an institution functioning as the Ottoman Empire's first conservatory, music education became institutionalized, enabling women to benefit from formal musical training. Among the prominent female musicians educated at this institution were Tanburi Faize (Ergin), Kanuni Muazzez (Yurcu), Udi Hayriye (Örs), Kanuni Şeref, Kemani Kevser, Udi Zehra, Udi Faika, and the vocalist (*hanende*) Zahide Hanım.

The contributions of Ottoman women to music may be examined under two broad categories: urban music and local folk music. The music performed by urban women was primarily associated with entertainment and social gatherings, serving to provide enjoyment and leisure. By contrast, local folk music developed largely in rural settings and preserved a distinctly folkloric character. Women's musical activities—including singing lullabies to their children, performing songs and folk melodies during henna nights and wedding ceremonies, playing percussion instruments such as the *duff* and wooden spoons, and chanting laments at funerals—constituted important functional elements of this musical tradition (Beşiroğlu, 2002, p. 170).

Historical evidence also demonstrates that Ottoman women actively participated in secular music. Particularly from the nineteenth century onward, both visual and written sources provide increasing information concerning female musicians and composers. Because musical notation was not widely employed in the Turkish *maqām* tradition, relatively few compositions by female composers have survived in written form. Historical evidence further indicates that Ottoman women

were generally more active as performers than as composers, making their greatest contributions through musical performance rather than composition.

From the beginning of the nineteenth century, the Ottoman court increasingly came under the cultural influence of the West. During the reign of Sultan Mahmud II, the *Mehterhâne* (Ottoman military band) was abolished and replaced by the *Muzıka-yı Hümâyun* (Imperial Military Band). As the first Western-style military band and orchestra in the Ottoman Empire, this institution gradually evolved into a formal music school following the appointment of the Italian musician Giuseppe Donizetti in 1828 as its director. During the same period, an eighty-member all-female orchestra was established within the Imperial Harem (*Harem-i Hümâyun*). This ensemble was conducted by a woman known as the Tambur Major, who is regarded as the first female orchestra conductor in the Western sense within the Ottoman court (Aksoy, 1999, p. 792).

One of the most distinguished composers, performers, and literary figures of the period was Leyla (Saz) Hanım, who was awarded an imperial decoration (*Nişan*) by the Sultan in recognition of her contributions to music. Having first received instruction in Western music and later in Turkish music from the leading composers and teachers of her time, Leyla (Saz) Hanım was among the first women in the Ottoman palace to receive formal piano lessons. With the establishment of Dârülelhân, an institution functioning as the Ottoman Empire's first conservatory, music education became institutionalized, enabling women to benefit from formal musical training. Among the prominent female musicians educated at this institution were Tanburi Faize (Ergin), Kanuni Muazzez (Yurcu), Udi Hayriye (Örs), Kanuni Şeref, Kemani Kevser, Udi Zehra, Udi Faika, and the vocalist (*hanende*) Zahide Hanım.

The contributions of Ottoman women to music may be examined under two broad categories: urban music and local folk music. The music performed by urban women was primarily associated with entertainment and social gatherings, serving to provide enjoyment and leisure. By contrast, local folk music developed largely in rural settings and preserved a distinctly folkloric character. Women's musical activities—including singing lullabies to their children, performing songs and folk melodies during henna nights and wedding ceremonies, playing percussion instruments such as the *duff* and wooden spoons, and chanting laments at funerals—constituted important functional elements of this musical tradition (Beşiroğlu, 2002, p. 170).

Historical evidence also demonstrates that Ottoman women actively participated in secular music. Particularly from the nineteenth century onward, both visual and written sources provide increasing information concerning female musicians and composers. Because musical notation was not widely employed in the Turkish *maqām* tradition, relatively few compositions by female composers have survived in written form. Historical evidence further indicates that Ottoman women were generally more active as performers than as composers, making their greatest contributions through musical performance rather than composition.

Religious and Cultural Representations of the Female Voice in Turkish Music

Debates concerning the female voice in Islam are rooted not only in aesthetic considerations but also in religious and moral evaluations. Within Islamic culture, the human voice has traditionally been understood as a bodily expression whose use is subject to ethical and social norms. Consequently, because the female voice has often been regarded as a matter of *ʿawrah* (privacy or modesty) in certain juristic interpretations, its public performance has historically been subject to various restrictions (Behar, 2015, p. 24). The transition from the Ottoman Empire to the Republic of Türkiye represents a significant period during which the public visibility and social acceptance of the female voice were fundamentally redefined.

In Ottoman society, the female voice was long regarded as belonging to the private sphere, and women's public singing was restricted by prevailing religious and social norms. Nevertheless,

women were never entirely absent from musical life. Within the Imperial Harem, female performers, vocalists (*hanendes*), and female slaves (*cariyes*) received formal musical training and participated in private musical gatherings. During the eighteenth and nineteenth centuries, women's *fasıl* ensembles also emerged within palace and elite household circles (Aksoy, 1999, p. 792). Likewise, Evliya Çelebi's *Seyahatnâme* contains references to female instrumentalists and vocalists, indicating that women maintained an active artistic presence within private settings. Toward the final decades of the Ottoman Empire, however, the development of *kanto* theatre gradually brought the female voice into the public sphere. Performers such as Peruz Hanım, Şamram Kelleciyan, and Minyon Virjin gained public visibility through their stage performances (Öztürk, 2012, pp. 75–92). Consequently, the female voice became situated at the intersection of both modernization and contemporary moral debates.

During the Republican era, female performers became integral to the state's modernization project and were presented as representatives of the new nation's modern identity. Prominent artists such as Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, and Hamiyet Yüceses came to symbolize the transformative social power of the female voice. The rapid expansion of radio broadcasting further amplified their influence, enabling female vocalists to represent not merely artistic expression but also the modern voice of the Turkish nation. During this period, the female voice evolved into an important ideological symbol as well as an artistic medium.

Following the 1980s, cultural pluralism and globalization reshaped both the meaning and the social significance of the female voice in Türkiye. Artists representing diverse musical traditions—including Sezen Aksu, Nilüfer, Şebnem Ferah, Aynur Doğan, and Gaye Su Akyol—have each contributed to redefining the female voice through distinct artistic identities. Sezen Aksu's voice, for example, has often been described as expressing a shared collective memory, while Aynur Doğan's performances in Kurdish have positioned the female voice at the center of debates surrounding cultural identity and minority representation. Influenced in part by feminist thought, the female voice has increasingly come to embody not only musical expression but also political agency and social resistance. Moreover, developments in electronic music production have enabled female artists to move beyond conventional notions of "feminine" vocal timbre through technological manipulation and experimentation. Today, the female voice continues to function not merely as a musical phenomenon but also as a symbol of cultural identity, resistance, individual freedom, and artistic self-expression.

Shemeem Burney Abbas's *The Female Voice in Sufi Ritual: Devotional Practices of Pakistan and India* examines the central role of the female voice in Sufi musical traditions. Employing an ethnographic approach, Abbas investigates women's vocal participation in Sufi devotional practices in Pakistan and India (Abbas, 2003, pp. 45, 78, 112). In particular, the study analyzes the religious and cultural significance of the female voice within the contexts of *dhikr*, *mawlid*, *marsiyah*, and the *qawwali* tradition. According to Abbas, the female voice is not merely an aesthetic element but also a constitutive component of social identity, spiritual authority, and the performance of religious music. The study further emphasizes that women actively participate in religious ceremonies, shrine rituals, and devotional festivals, engaging in musical interaction with established performers and spiritual practitioners.

From the perspective of the sociology of music, religious musical practices play a significant role in the construction of individual and collective identities. The dissemination of religious musical performances through social media has enabled individuals to express their religious identities more visibly within the public sphere. In recent years, this subject has also attracted increasing scholarly attention in Türkiye. For example, Whiteley argues that religious musical practices are closely associated with the formation of social identity and demonstrates music's influence on processes of belonging and emotional experience (Whiteley, 2000, pp. 14–38). Similarly, Martin highlights the

relationship between religious music and the aesthetic, ritual, and social processes involved in the construction of identity (Martin, 2014, pp. 90–112). Stokes, in turn, examines the interaction between music and identity within their broader social context, emphasizing the role of music in processes of social construction (Stokes, 1994, pp. 88–107).

Women's Production of Religious Music in Digital Environments and Debates on the Female Voice

Religious music has historically occupied a central position within both the Sufi tradition and the musical practices of the mosque. In recent years, there has been a significant increase in the visibility of female producers and performers of religious music on social media platforms, both as individual artists and as members of musical ensembles. This growing visibility represents not merely a quantitative expansion but also a structural transformation in the production, dissemination, and presentation of religious knowledge. Religious musical practices that were once performed primarily in face-to-face settings such as mosques, Qur'anic courses, *dergāhs* (Sufi lodges), and family gatherings are now reaching much wider audiences through digital media. The emergence of women as producers of religious content on digital platforms has consequently prompted renewed discussions concerning both religious representation and gender roles.

Digital platforms have enabled women to communicate their voices directly, overcoming many of the limitations traditionally associated with conventional media. Platforms such as YouTube and Instagram have become among the principal channels through which religious messages and devotional practices are disseminated to both younger and adult audiences. Within these digital spaces, women increasingly produce voice-centered religious content, although visual presentation often remains relatively modest. Such performances are typically recorded in domestic settings or professional studios. While some women appear on camera, others choose to share only audio recordings, thereby emphasizing vocal performance over visual representation. As a result, many female performers have attracted substantial audiences through their production of religious musical content in recent years.

One notable example is the Indonesian artist Ai Khodijah, internationally recognized for her performances of *nasheeds* and *ṣalawāt*. Another prominent figure is Veve Zulfikar, also from Indonesia, who has gained considerable recognition through the religious content she produces together with her family. Known for her modest appearance and Islamic attire, Veve Zulfikar regularly shares performances including religious hymns, Qur'anic recitation, and other forms of devotional content, reaching millions of viewers through digital platforms.

Similarly, Nissa Sabyan, whose contemporary musical arrangements combined with religious lyrics have attracted a large youth audience, and Aishwa Nahla Karnadi, who achieved recognition at an early age through performances of religious hymns and devotional songs for children, exemplify how digital media has substantially expanded opportunities for women's participation in the production, dissemination, and global circulation of religious music. These examples demonstrate that digital technologies have become important instruments for enhancing both the visibility and international reach of female performers within contemporary religious musical culture.

In Türkiye, most female performers of religious hymns who use digital media tend to engage with online platforms in ways that minimize direct interaction with male audiences. While many women produce voice-centered content rather than visually oriented material, some appear in videos wearing masks or remain partially visible in the background. Such practices reflect an attempt to establish a balance between traditional Islamic jurisprudential principles and the ethical considerations introduced by the modern digital environment. Beyond digital platforms, numerous female religious music ensembles also perform in face-to-face settings. In addition to religious days and nights, these groups organize various programs exclusively for women, including *mawlid*

ceremonies, Islamic henna nights, baby *mawlids*, charitable gatherings, opening ceremonies, celebrations, and other spiritually oriented events. Some of these activities, as well as certain content shared by women on social media, have occasionally been subject to criticism.

Since the 1990s, a genre commonly referred to as popular Islamic music has emerged in Türkiye and across the broader Muslim world. This genre combines elements of traditional religious music with the musical structures and production techniques of popular music. Popular Islamic music may therefore be understood as an attempt to express religious themes through contemporary musical forms. Although numerous male performers have become prominent representatives of this genre in Türkiye, female artists remained relatively underrepresented for a considerable period.

From the 2000s onward, however, some female performers began to assume more active roles in religiously oriented musical production. Although the increasing engagement of certain popular female artists with religious symbols and themes has generated public debate, women's participation in religious music has nevertheless become increasingly visible. Female performers' covers of *ilāhīs* (religious hymns) and *ezgis* (religiously themed songs) on YouTube and other digital platforms have contributed to shaping a new dimension of popular Islamic music. This development demonstrates how the female voice is being reproduced within the public sphere in ways that engage directly with religious themes. The increasing presence of women's voices within these musical genres is particularly significant in terms of both the evolving interpretation of classical Islamic jurisprudential debates and the transformative influence of popular culture on contemporary religious expression.

Approaches of the Presidency of Religious Affairs (Diyanet), Contemporary Muslim Jurists, and Sufi Traditions to the Female Voice

The approaches adopted by the Presidency of Religious Affairs (*Diyanet İşleri Başkanlığı*) and various Sufi traditions regarding the female voice are not entirely identical. According to the Presidency of Religious Affairs, the female voice is not, in itself, considered ʿawrah (something that must be concealed). Accordingly, women are permitted to speak, teach, and recite religious texts under appropriate circumstances. However, when the voice is intentionally melodious, attention-attracting, or potentially provocative, particularly in the presence of unrelated men, greater caution is advised. Thus, the issue is evaluated primarily in terms of context and manner of expression rather than through an absolute prohibition.

Although neither the official website nor the fatwa archive of the Presidency of Religious Affairs contains a specific section devoted exclusively to "the female voice and religious musical production," the institution's general approach to music is based on contextual evaluation. The Presidency consistently maintains that music cannot be classified as categorically prohibited (*ḥarām*); rather, its religious ruling depends upon its content, purpose, and potential effects on listeners. Within this framework, the female voice is likewise assessed according to its context of use and the possibility of causing *fitnah* (temptation or social discord). While the institution's advisory responses occasionally identify the potential for *fitnah* as a factor requiring consideration, the Presidency's official fatwas do not declare the female voice itself to be inherently prohibited (see Presidency of Religious Affairs, High Council of Religious Affairs, *What Is Islam's View of Music?*, 12 July 2017).

The institutional practices of the Presidency likewise indicate that it does not adopt a fundamentally negative attitude toward women's participation in music. On various occasions, the Presidency has organized training programs for female religious personnel that include vocal training, breathing techniques, and elements of performing arts. One objective of these programs is to improve the quality of women's presentations during educational activities and religious programs. Furthermore, numerous Turkish Sufi music choirs composed entirely of women operate under the auspices of the Presidency across different regions of Türkiye. Similarly, children's choirs and

religious hymn (*ilāhī*) ensembles regularly participate in Ramadan programs, *mawlid* ceremonies, and other religious events intended for children. Through local offices of the Presidency and its Youth Centers, girls and women also participate in musical education and performances during Ramadan activities, end-of-year programs, and Qur'anic course opening and closing ceremonies, demonstrating that they are not systematically excluded from religious musical activities.

A number of contemporary Muslim jurists likewise regard the female voice as a natural aspect of human creation rather than something inherently prohibited. According to this perspective, the voice itself cannot be classified as either ḥarām or ʿawrah; instead, its legal status depends upon the manner of its use, the content conveyed, and the likelihood of giving rise to *fitnah*. Consequently, the primary concern is not the female voice itself but the effects it produces within a particular social context.

A representative example of this approach is provided by Professor Hayrettin Karaman. When asked, *"Is it permissible to listen to a woman's voice? Does the ruling vary according to the type of music—for example, a woman performing Sufi music or singing religious hymns?"*, he responded as follows:

"During the lifetime of the Prophet, women spoke in the mosque and elsewhere in the presence of men. When the Prophet (peace be upon him) migrated to Medina, women and children welcomed him with music. On festival days, young girls performed songs accompanied by the *duff* in the Prophet's house and in his presence before ʿĀʾishah. There is no authentic and conclusive religious evidence demonstrating that either the female voice or music is inherently prohibited. Whether the performer is a woman or a man, listeners should evaluate their own response; so long as listening does not produce immoral or harmful effects, there is no objection to it." (Hayrettin Karaman, 11 December 2006)

This interpretation reflects a broader contemporary tendency to evaluate the permissibility of the female voice through considerations of intention, context, and ethical consequences rather than by treating the voice itself as intrinsically unlawful.

The attitudes of Sufi orders toward the female voice vary according to their respective spiritual traditions, ritual practices, and codes of conduct (*adab*). For example, within the Naqshbandi tradition, where devotional practices are characterized primarily by silent (*khafī*) remembrance (*dhikr*), women's vocal performances are generally not encouraged in public settings and are largely confined to private spaces. By contrast, in Sufi orders such as the Qādiriyyah and Rifāʿiyyah, where audible (*jahrī*) *dhikr* constitutes an important element of devotional practice, vocal performance occupies a more prominent position. Nevertheless, women's participation in these practices is generally limited to female-only gatherings or evaluated within specific religious and ethical boundaries. In the Mevlevi tradition, music and the *samāʿ* ceremony occupy a central place in spiritual life. Historically, however, the *samāʿ* ritual was performed exclusively by men. In the modern period, by contrast, women have increasingly participated in performances of Mevlevi music within cultural and artistic contexts. Compared with many other Sufi traditions, the Bektashi order has historically exhibited a more inclusive approach. Women have traditionally enjoyed greater visibility in *cem* ceremonies and gatherings of spiritual conversation (*muhabbet*), and their participation in vocal and musical performances has generally been more openly accepted.

In summary, while the Presidency of Religious Affairs (*Diyanet İşleri Başkanlığı*) adopts a relatively moderate and context-based approach to the female voice, considerable diversity exists among Sufi orders. Rather than reflecting a single, fixed position, their attitudes have been shaped by Sufi concepts of *adab*, prevailing social structures, and historical developments. Consequently, perspectives on the female voice range from the more cautious stance of the Naqshbandi tradition to the comparatively flexible approach characteristic of the Bektashi order. This diversity, structured around concepts such as *adab* (proper conduct), *maḥramiyyah* (privacy/modesty), and *fitnah*

(temptation or social discord), suggests that the female voice is not treated as an issue subject to an absolute legal ruling. Instead, its evaluation depends largely upon the context in which it is used, the manner of its performance, and prevailing social perceptions. Accordingly, debates concerning women and the female voice continue to constitute a dynamic field of cultural, Sufi, and social interpretation, remaining as relevant today as they have been throughout history.

Conclusion

The female voice, as a carrier of social, cultural, and aesthetic meanings, has remained a subject of continuous debate throughout history. In Türkiye, the increasing visibility of female musicians in both traditional and popular music demonstrates that the female voice has undergone significant artistic, social, religious, and cultural transformation. Indeed, within the history of Turkish music, the female voice has experienced a gradual transition from silence to visibility and from the private sphere to the public domain. While largely confined to private settings during the Ottoman period, it came to symbolize the modern national identity through the modernization project of the Turkish Republic. Today, it has evolved into a multifaceted expression of identity, plurality, and individual freedom. This transformation represents not only an artistic development but also a broader process of cultural construction.

According to Islamic teachings, except where explicit evidence indicates otherwise, religious commands and prohibitions apply equally to both men and women without distinction. With respect to the female voice, the Qur'an—the primary source of Islam—contains neither an explicit prohibition nor an explicit endorsement. By contrast, the Sunnah, the second principal source of Islamic law, contains numerous reports relevant to the subject. These prophetic traditions may generally be classified into two broad categories: those that appear supportive of women's vocal expression and those that appear restrictive. Narrations supporting a permissive view demonstrate that the Prophet Muhammad (peace be upon him) communicated directly with women in everyday life, listened to their concerns, and provided them with religious guidance. Likewise, his approach to women's artistic activities reflected the same principle. Whether or not singing constituted their profession, the Prophet listened to the performances of certain women. Historical reports further indicate that he expressed words of appreciation for women who performed skillfully and, on some occasions, intervened when others attempted to object to or prevent legitimate musical performances.

The question of whether the female voice constitutes ʿawrah has been extensively discussed in the classical literature of Islamic jurisprudence. Although the Qur'an contains no direct prohibition concerning the female voice, some jurists derived restrictions from Qur'an 33:32 concerning the manner in which women should speak. Consequently, the legal status of the female voice became a matter of theoretical debate among the major schools of Islamic law. The prevailing opinion within the Ḥanafī and Ḥanbalī schools maintains that a woman's ordinary speaking voice is not ʿawrah, while singing in an intentionally melodious, embellished, or alluring manner is generally discouraged. The Shāfiʿī and Mālikī schools likewise regard the female voice as permissible, provided that it is not used in a manner likely to give rise to *fitnah* (temptation or social discord). Thus, Islamic jurisprudence does not prohibit the female voice itself; rather, restrictions concern forms of vocal expression that are considered intentionally seductive, provocative, or ostentatious. The common position shared by the four major Sunni schools is that the female voice is not intrinsically ʿawrah and that its legal evaluation depends upon the specific circumstances, context, and potential consequences of its use.

In the narrations that are commonly cited to support the prohibition of the female voice, the women who engaged in singing are frequently mentioned alongside acts that Islam unequivocally prohibits, such as the consumption of alcohol and illicit sexual relations. Based on the conduct of women who combined singing with such major sins, some classical jurists generalized that "the female voice is prohibited." In reality, however, the legal status of any otherwise permissible act

naturally changes when it becomes associated with unlawful conduct. Although singing and listening to music are widely recognized as legitimate sources of enjoyment, the principal issue in debates concerning the female voice lies not in the voice itself but in the association of otherwise lawful forms of enjoyment with unlawful practices. Consequently, women who use their voices in inappropriate contexts or for inappropriate purposes have often been evaluated in the same way as those whose performances remain within the boundaries of religious and ethical legitimacy.

From the perspective of Sufi thought, the issue of the female voice is evaluated not as an absolute legal prohibition but rather in light of intention, spiritual purpose, and prevailing social conditions. According to the Sufi tradition, the female voice has not been regarded as intrinsically ʿawrah. Instead, Sufi practices have generally developed within the legal and ethical framework of Islamic jurisprudence. Historically, women-only *dhikr* gatherings have been common, whereas mixed-gender performances have remained relatively limited and have generally been approached with caution. Thus, within the Sufi tradition, the female voice is understood not as the subject of a categorical prohibition but as an issue whose evaluation depends upon context and circumstances.

Whether male or female, the human voice is one of the most fundamental means of communication. According to Islam, God has granted the faculty of speech equally to both women and men. Indeed, the Prophet Muhammad (peace be upon him), whose teachings were grounded in human nature (*fiṭrah*), never marginalized women because of their voices. During his lifetime, women both sought and transmitted religious knowledge, thereby contributing actively to the dissemination of Islam. Against the social background of seventh-century Arabia, where women were often marginalized, the Prophet's willingness to listen to women during occasions such as weddings, religious festivals, and welcoming ceremonies represents a significant example of tolerance and inclusion.

Islam grants women the right to participate in artistic activities just as it recognizes their participation in other spheres of life. Consequently, numerous narrations indicate that, provided Islamic ethical boundaries are observed, there is no inherent objection to men listening to women's voices. In recent years, scholarly interpretations supporting this position have become increasingly prominent. The decisive consideration is not the activity itself but whether it is conducted within the framework of Islamic belief, worship, and moral principles while also taking into account the customs, cultural values, and social sensitivities of the community in which it takes place.

Throughout history, the female voice has simultaneously been associated with both sacredness and potential moral danger, occupying a position between the spiritual and the worldly. Today, however, the female voice has become an integral component of religious musical expression. It is no longer perceived solely as an element of privacy or modesty but also as a medium of freedom of expression, cultural identity, and spiritual depth. Consequently, contemporary debates surrounding women and the female voice extend beyond purely religious discussions to encompass broader questions of cultural identity, social transformation, and modernity. As in the past, the female voice will likely continue to be interpreted, negotiated, and redefined at the intersection of Islamic thought, modernization, and changing social realities.

www.turkishstudies.net/language

Turkish Studies - Language and Literature

eISSN: 2667-5641

ANKARA SCIENCE UNIVERSITY

Geleneksel Türk Musikisinde Kadın ve Sesi Tartışmaları

Giriş

Kadının toplumsal konumu, biyolojik farklılıkların ötesinde dini ve kültürel normlar tarafından da belirlenen bir konudur. Türk toplum yapısı, kadına tarih boyunca önemli bazı çerçeveler üretmiştir. Türk musikisi ise kadınların hem görünür hem de görünmez kılındığı bir alan olarak dikkat çekmektedir (Behar, 2015, s. 15). İslâm'da kadın ve sesi konusu, dini ve sosyolojik açıdan yüzyıllardır tartışıla gelen bir husustur. Bu konuya dair çeşitli alanlardaki birçok İslâm âlimi görüş beyan etmiştir. Son yıllarda kadın ve konumu konusunda bazı problemler aşılmış görünüyor olsa da özellikle eğlence ve sanatsal faaliyetlerde kadının rolü ve sesi konusu İslam topluluklarında tartışılan aktüel konulardan biri olmaya devam etmektedir. Bu konu, hukuki olmanın yanı sıra kültürel boyutu olan bir konudur. İslam toplumların kültür yapılarının farklılığı ya da aynı ülkedeki bölgesel farklılıklar bile konu hakkındaki değerlendirmeleri farklı hale getirebilmektedir.

Ses, insanın kimliğini taşıyan en önemli unsurlardan biridir (Say, 1990, s. 15-16). Aslında kadın sesi, fiziksel ve toplumsal bir sembol olarak güç, arzunun temsili ve toplumsal kontrol mekanizmalarıyla yakından ilişkilidir. Ancak ne yazık ki tarihsel süreçte kadın sesi çoğu zaman tehlikeli, duygusal veya ahlaki sınırları zorlayan bir unsur olarak da kodlanmıştır.

Antik Yunan'da kadın sesi, kamusal alanda fazla kabul görmemiştir. Örneğin Aristoteles, kadının doğası gereği sessizliği temsil ettiğini savunmaktadır (Aristoteles, 2013, I.13). Orta Çağ ve Rönesans boyunca kadınların sahneye çıkmasının yasaklanmasının altında da belki de bu düşünce yatmaktadır. Barok dönemde operanın ortaya çıkışıyla birlikte kadın sesi öne çıkmış, Romantik dönemde ise kadın sesi idealize edilmiştir. Örneğin opera sahnesinde soprano figürü, genellikle *aşkın nesnesi* ya da *trajik kurban* olarak görülmüştür (Catherine Clement, 1988, s. 5).

Türk müzik tarihinde kadın sesi uzun süre *mahremiyet* kavramıyla sınırlandırılmış, XIX. yüzyılın sonlarına kadar kadınlar kamusal alanda şarkı söyleyememiştir (Aksoy, 1999, s. 790). Cumhuriyet dönemiyle birlikte, Safiye Ayla, Müzeyyen Senar vb. kadın sanatçıların sahneye çıkışıyla, kadın sesi kamusal alanda görünür hale gelmiştir. 1980'lerden itibaren feminizm, kadın sesine dair yeni teorik yaklaşımlar geliştirmiş ve Batı müzik teorisinde kadın sesi eril bir mantık üzerine inşa edilmeye başlanmıştır. Dolayısıyla kadın sesi yalnızca bir tını değil, bir direniş biçimi olarak görülmüş (Irigaray, 1985, s. 68–85), kadın şarkıcı ise hem işitilen bir varlık hem de görülen bir beden temsiline dönüşmüştür.

Türkiye'de ise kadın sesi, son yıllarda müzik sosyolojisi ve toplumsal cinsiyet çalışmalarıyla birlikte gelişmeye devam etmektedir (Makal, 2020, s. 739–790). Türk sanat müziğinde kadın yorumcuların repertuvar seçimleri, ses kullanımları, sahne kimlik ve duruşları, toplumsal cinsiyet normlarıyla sürekli bir mücadele içinde olmuştur. Çağdaş müzikte ise son yarım yüz yılı aşkın zaman diliminde kadın sanatçılar, sesin geleneksel sınırlarını sorgulamaya başlamıştır. Bazı kadın icracılar seslerini çığlık, nefes, hırıltı gibi bedensel seslerle genişlettiği için bu durum, sesin temsilden ziyade

eylem haline gelmesini sağlamıştır. Kimi kadın sanatçıların seslerini anlam üreten bir özne olarak da kullanmaya başlamasıyla birlikte artık kadın sesi, sanatsal değerle birlikte politik bir ifade biçimine dönüşmüştür.

Toplumsal cinsiyetin etkisinin en belirgin biçimde görüldüğü alanlardan biri müzik yaşamıdır. Osmanlı İmparatorluğu'ndan erken Cumhuriyet dönemine kadar kamusal müzik hayatında görünür olan kadın icracılar, ağırlıklı olarak dinî aidiyet bakımından Musevi ve Hristiyan, etnik köken bakımından ise Roman kadınlardan oluşmuştur. Buna karşılık Osmanlı sarayında yetiştirilen cariyelerin de mûsikî eğitimi aldıkları ve özellikle saray ile konaklardaki özel fasıl meclislerinde sanatlarını icra ettikleri bilinmektedir (Korkut, 2020, s. 15). Erken Cumhuriyet döneminde de kadınların müzikle ilişkisi çoğunlukla ev içiyle sınırlı kalmış, dışarıda para karşılığı müzik yapmak toplum tarafından hoş karşılanmamıştır. Bu yönde bir çaba gösteren kadınlar "hafif meşrep" olarak yaftalanmış ve namus söylemi üzerinden eleştirilmiştir. Uzun süre bilinçli biçimde "sanatçı" yerine "şarkıcı" kavramının tercih edilmesi, bu algının yansıması olarak görülmektedir. Cumhuriyet'le birlikte Batılılaşma eğilimleri ile zamanla "sanatçı" kavramı yerleşmeye başlamıştır.

Türkiye'de yeterli düzeyde olmasa da müzik ve toplumsal cinsiyet alanındaki akademik çalışmaların sayısında artışlar gözlemlenmektedir (Yıldız, 2013, s. 64). Toplumsal cinsiyetçi bakış açısının, enstrüman seçiminde dahi kendini gösterdiği bilinmektedir. Zira çeng, kemençe, def, flüt, keman ve klarnet gibi çalgılar kimilerince dişi olarak nitelendirilmektedir (Çak, 2018, s. 74). Aslında bu tanımlamalarda çalgının ses alanına dair özelliklerinin de elbet ki payı büyüktür. Sonuçta bu toplumsal cinsiyet kalıpları, kadın müzisyenlerin sanatsal yönelimlerini ve tercihlerinin sorgulanmasına da yol açmaktadır.

Türk-İslam Kültüründe Kadın ve Toplumsal Konumu

İslam dinine göre, kadın-erkek ayrımı olamadan tüm insanlar Allah'ın yeryüzündeki halifesidir (Bakara, 30). Erkekle aynı niteliklerle donatılmış ve aynı hak ve özgürlüklere sahip kadın, kulluk görevini yerine getirmekle mükelleftir. İslâm dini, erkeklerle kadınları bir tutmuş ve her ikisini de kendine muhatap almıştır. Yani cinsiyet ayrımı yapmadan kadınların da yetenek ve niteliklerini sonuna kadar kullanmaları istemiştir. Bu durumda kadının sosyal hayattaki hareket alanını kısıtlayan en temel unsur aslında gelenekler, töreler ve coğrafi unsurlardan oluşan tutumlardır. İslam toplumlarında kadın ile ilgili pek çok konu, din ile ilgili olmadığı halde çoğu zaman İslamî bir kılıfta sunulmakta ve ne yazık ki buna karşı çıkmak da İslâm'ı reddetmekle eşdeğer gösterilmektedir. Bu bakış tarzı, ne yazık ki kadını geleneksel bakış düzeyine indirgemekten ibarettir (Uludağ, 1992, s. 156).

Erkek egemenliğinin hakim olduğu Doğu toplumlarında, erkeğe üstün bir değer biçildiği buna karşılık kadının hak ettiği muameleyi görmediği herkesin malumudur. Nitekim "*Kadının saçı uzun aklı kısadır*" ve "*Kadın erkeğin elinin kiridir*" gibi ifadeler konuyu en iyi ifade eder mahiyetteki sözlerdir (Çelik, 1996, s. 11). "*Raks (oyun, dans) ancak akılsızların kabul edebileceği bir bid'attır. Kadınlardan başkasına yakışmaz*" şeklindeki ifade ise İslam toplumlarında geçerliliği halen kabul edilen en temel düşüncelerden biridir. İslam toplumlarında kadının bir fitne (TDVİA, XIII/158) unsuru olarak görülmesi de bilinen bir gerçektir. Kadının sesi ve hareketleri ile erkeği tahrik ederek onları hak ve hakikatten uzaklaştırmaları fitne olarak değerlendirilmektedir. Oysa fitneye sebep olmak cinsiyetle değil, kişiyle bağlantılı olarak düşünülmesi gereken bir konudur.

Hz. Peygamber (sav) döneminden itibaren Müslüman kadınlar, İslam toplumunun sosyal ve askerî hayatında aktif roller üstlenmişlerdir. Kadınlar bir yandan topluma faydalı ve cesur nesiller yetiştirirken, diğer yandan ihtiyaç duyulduğunda savaşlara doğrudan katılarak önemli katkılar sağlamışlardır. Savaş dönemlerinde hemşirelik, yaralı bakımı, gözcülük ve lojistik destek gibi görevlerde bulunan kadınlar, bazı durumlarda fiilen savaşarak askerî faaliyetlerde de yer almışlardır. Nitekim İbn Kayyım, kadınların savaş ortamında bulunmalarının ve ihtiyaç hâlinde onların yardımından yararlanılmasının caiz olduğuna dikkat çekmektedir (İbn Kayyım, 1989, s. 206). Hz.

Muhammed (sav) döneminde kadınlar, toplumsal ve dinî hayatın dışında bırakılmamış; erkeklerle birlikte camilere devam etmiş ve cemaatle gerçekleştirilen ibadetlere iştirak etmişlerdir. Özellikle Medine'de kılınan ilk cuma namazında cemaatin önemli bir kısmını kadınlar ve çocukların oluşturduğu rivayet edilmektedir. Bu durum, erken dönem İslam toplumunda kadınların dinî ve sosyal yaşama aktif biçimde katıldığını göstermesi bakımından önem taşımaktadır (Kandemir, 1979, s. 354).

İslam, hiçbir zaman kadını dört duvar arasına hapsetmemiştir. Kadının Hz Muhammed (sav) döneminde hemen bütün toplumsal faaliyetlere etkin biçimde katıldığı bilinmektedir. Zira İslam dini, kadını ahlaki ve hukuki bakımdan özne olarak kabul etmiş ve ona eğitim, mülkiyet ve miras gibi temel haklar tanımıştır. Kur'an'da kadın ve erkek, sorumluluk açısından eşit kabul edilmiştir (Karaman, 2008, s. 27). Hz. Peygamber döneminde kadınların ilim, ticaret ve kültürel faaliyetlerde aktif olduğu bilinen bir konudur (Özdemir, 2014, s. 64). Ancak ne yazık ki tarihsel süreçte örf ve geleneklerin etkisiyle kadınların kamusal alandaki görünürlüğü sınırlandırılmıştır. Bu durum ise elbette ki sanatsal üretim alanlarını da etkilemiştir (Aliye, 2012, s. 41). Bu nedenle İslam'ın ilkeleri ile tarihsel fiili uygulamaların birbirinden ayılması gerekmektedir.

Türk toplumunda kadın, değeri ve konumu açısından her zaman önemli bir seviyede olmuştur. Türklerde kadının sosyal hayattaki yeri *ana* ve *kahraman* kelimeleri ile kimlik bulmaktadır. Eski Türklerin devlet yönetiminde *hakan* kadar *hatun* da söz sahibi olmuştur. Orta Asya Türk topluluklarında kadınlar, aile ve devlet yapısı içerisinde etkili roller üstlenmiştir (Kafesoğlu, 2014, s. 214). Türk toplumlarında, genelde erkek egemen anlayışı hakim görünse de erkeklerce kadınların fikirleri de önemsenmiş olup, nitekim kadınlar "*kurultay*"larda yerlerini almışlardır.

İslamiyet'in kabulünden sonra Türk toplumunda ise kadın, dini değerler ve geleneksel yapı arasında şekillenen bir konuma yerleşmiştir. Kamusal alan zamanla daralmış olsa da kadınlar, kültürel aktarım ve sanat alanlarında etkinliklerini sürdürmüşlerdir (Ortaylı, 2016, s. 98). Anadolu'nun Türkleşmesi ve İslamlaşması sürecinde Ahiyân-ı Rûm ve Abdalân-ı Rûm kadar Türkmen kadınlarının kurduğu bir teşkilat olan Bâcıyan-ı Rûmların da önemli etkileri görülmektedir. Ülke yönetiminde ve kültürel hayatta çok önemli görevler ifa eden kadınlar hem ev hayatında hem de sosyal ve dini hayatta erkeklerle birlikte yan yana aynı meclislerde bulunmuşlardır. (Beşiroğlu, 2002, s. 144).

Gerek İslam öncesi ve gerekse İslam sonrası Türklerde kadınlar arasında güçlü bir iffet anlayışı hakimdir. Bu anlayış onların sosyal ilişkilerine mani bir özellik taşımamaktadır. İffetlerine dikkat etmek kaydıyla kadınların mûsikî icra ettikleri aşikardır. Ancak Osmanlı toplumunda zamanla ortaya çıkan haremlik-selamlık uygulamaları kadının sosyal hayatında kayda değer derecede düşüşlere sebebiyet verdiği de bilinmektedir (D'Ohsson, 1788, s. 173). Kadınların sesleri de özellikle dînî yorumlarla erkeklere karşı mahrem olarak kabul edilmiş ve böylece kadınların erkeklerin duyabileceği şekilde şarkı söylemeleri ayıp ve günah sayılmıştır. Bu sonuçta geleneksel tutumun ve örflerin yanı sıra İslamî kılıfa büründürülmüş anlayış ve uygulamaların çok büyük bir payı vardır. Bazı kaynaklara göre örf ve adetlerin baskın olduğu Osmanlı Türkiye'sinde örflerin tabii bir neticesi olarak kadınların ticari hayatı sınırlıdır (D'Ohsson, 1788, s. 173)). Oysa İslâm'a göre kadının toplumsal hayatta, sosyal mecralarda erkeklerle benzer pozisyonda olduğu hususların başında ticaret gelmektedir (İbn Sa'd, 1968, II/1050).

İslami Kaynaklar Açısından Mûsikî Faaliyetleri, Kadın ve Sesi

İslâm'ın temel kaynağı Kur'ân-ı Kerîm'dir. Kur'an- Kerim'de konu ile bağlantılı olarak sadece Hz. Peygamber (sav)'in hanımlarına yönelik bazı emirleri mevcuttur. Ahzap suresinin 12. ayetinde: "*Ey Peygamber hanımları! Siz kadınlardan herhangi biri gibi değilsiniz. Eğer Allah'tan sakınıyorsanız, sözü yumuşak söylemeyin ki kalbinde hastalık bulunan kimse ümide kapılmasın. Güzel ve doğru söz söyleyin*." buyrulmaktadır. Aynı surenin 53. ayetinde ise; "*Peygamber*

hanımlarından bir şey istediğiniz zaman perde arkasından isteyin," şeklinde buyrulmaktadır. Bu iki ayetin de doğrudan doğruya peygamber hanımlarına yönelik olduğu açıktır.

Musiki ile ilgili iddia edilen lokman suresinin 6. ayetinde geçen *lehv*; eğlence, oyun, hayırlı ve faydalı işlerden insanı alıkoyan batıl şeyler, *lehvel-hadis* ise asılsız uydurma sözler, teganni ve oyun olarak yorumlanmıştır (Yazır, VI/267). *Lehve'l hadis*'in ğına (şarkı) olduğu konusunda İbn Abbas, İkrime ve Sa'id İbn Cübeyr'e dayandırılan rivayetler olsa da bu rivâyetler zayıf ve âhad rivayetlerdir (Hazin, III/402). Hasan Basri bu ayeti, "*Allah'ı anmak ve O'na ibadet etmekten alıkoyan gece eğlenceleri, maskaralıklar, piyesler, komediler, masallar, hikâyeler, şarkı, türkü vs."* şeklinde tefsir etmektedir (Alusi, 1417, VII/99). Bazıları ise boş sözü "şarkıcı kızlar" olarak tefsir etmektedir. Ayette geçen bu tabir eğer şarkı manasına gelmiş olsa, Hz. Peygamber (sav)'in bu âyetin inişinden sonra hiçbir zaman ve mekanda mûsikî dinlememesi gerekirdi. Zira âyet, Mekke döneminin ortalarında inmiştir. Oysa Hz. Peygamber Medine döneminde sayılı da olsa düğün, bayram, karşılama, uğurlama, yolculuk, savaş vb. mecralarda mûsikî icrasına tanık olmuştur (Ateş, 2002, s. 345).

İslâm'ın ikinci kaynağı ise Hz. Muhammed (sav)'in söz (hadis) ve uygulamalarıdır. Kadın ve sesi konusuna aydınlık getirecek pek çok hadis rivâyeti bulunmaktadır. Bunların bir kısmı konuyla ilgili olumlu değerlendirilirken diğer bir kısmı ise olumsuz değerlendirilmektedir. Kadın sesi konusunda olumsuz rivayetlerden bir kısmı şöyledir:

"*Kayneler alıp satmayınız, onlara hiçbir şey öğretmeyiniz; onlardaki ticarette hayır yoktur, onlardan kazanılan para haramdır*." Bir başka rivayette de; "*Şarkıcı kadının şarkısı ve parası gibi ona bakmanın da haram olduğu, kayne meclislerine katılıp onları dinleyenlerin kulaklarına kıyamet günü eritilmiş kurşun dökülecektir,*" şeklinde ifade edilmektedir (Kurtubi, 1364). Kayne, genellikle Arap asıllı olmayan ve kendilerine "müganniye" adı verilen câriyelerdir. Bunlar zengin evlerinde ve kabile reislerinin büyük çadırlarında şarkı söyleyip raks ederek ev sahibi ve misafirleri eğlendiren kişilerdir. Kadın sesi ile ilgili olduğu iddia edilen bu ve buna benzer hadis rivâyetlerinin bir kısmının senedi hadis alimlerince zayıf görülmektedir (Kılıç, 1989, s. 411). Bu rivayetlerde sözü edilen kadın icracılara ilişkin değerlendirmelerin, bütün kadın sesini kapsayacak biçimde genelleştirilmesi isabetli değildir. Konunun uzmanları, hükmün sesin kendisinden ziyade icranın içeriği, bağlamı, amacı ve ortaya çıkardığı sonuçlar dikkate alınarak değerlendirilmesi gerektiğini belirtmektedir. Bu nedenle kadın sesine ilişkin dinî ve ahlâkî değerlendirmeler, tekil örneklerden hareketle bütün kadınları kapsayacak şekilde yapılmamalıdır.

Kadın sesi konusunda olumlu rivâyetlerden bazıları ise şöyledir: *Muavviz b. Afra'nın kızı er-Rübeyyi' (Hâlid b. Zekvân'): Zifafa girdiğim gecenin sabahı Resûlullah yanıma geldi ve şimdi senin oturduğun gibi yatağıma oturdu. Bu sırada kızlar Bedir savaşında ölen babalarımız hakkında söylenen hamâsi şiirleri def çalarak söylemeye başladılar. Bu sırada kızlardan birisi, "İçimizde yarın ne olacağını bilen bir Nebî vardır" dedi. Resulullah ona: "Bunu bırak da evvelce söylediğin gibi söyle*" buyurdu (Buhari, VI/160; Hanbel, IV/259). Burada Hz. Muhamed' (sav)'in kadının türkü söylemesine değil, "*içimizde yarın ne olacağını bilen bir peygamber var*" şeklindeki İslâm inanç esaslarına ters düşen sözlerine uyarıda bulunduğu bilinmektedir.

Hz. Âişe (ra) tarafından bizzat nakledilen bir hadis de şöyle denilmektedir: "*Bir kere Resûlullah (sav) yanıma gelmişti. Yanımda Büas hâdisesiyle ilgili söylenmiş olan hamâsi şiirleri def çalarak terennüm eden iki câriye bulunuyordu. Resûlullah yatağına yatıp yüzünü öbür tarafa çevirdi. Sonra Hz. Ebûbekir içeri girdi ve "Bu ne hal, Resûlullah'ın huzurunda şeytanın mizmarı ne gezer?" diye beni azarladı. Bunun üzerine Hz. Peygamber O'na dönüp, "Bırak onları, her milletin bir bayramı vardır, bu da bizim bayramımızdır"* dedi (Müslim, II/605; Nesâî, II/159). Bu hadiste; Hz. Ebubekir'in olumsuz tavrına karşı Hz. Muhammed (sav)'nin olumlu tepkisi dikkat çekicidir. Bu olayda Hz. Muhammed (sav), yapılan bu işe müsaade edip anlayış göstermiştir. Bu hadisten mülhemle mûsikî aleyhine yorumda bulunan kimselerin bahsi geçen esası bilmeleri gerekmektedir.

Zira Hz. Ebûbekir (ra)'in verdiği tepkinin sebebi Resûlullah'a (sav) ve O'nun Hz Muhammed (sav)'e duyduğu saygı ve verdiği önemden ibarettir. Nitekim İmam Gazâlî'ye göre, bir yerde bir şeyin caiz olduğu tespiti varsa bu tespit aynı zamanda onun mübah olduğuna da bir delildir. Yani ortada fiili bir durum varsa o zaman te'vîle gerek yoktur (Gazâlî, 1975: II/707). Bu hadisten mülhemle, yani bir kadının Resûlullah (sav)'ın huzurunda şarkı söylemesi, bazı alimlerce bu hususun mübahlığı konusunda aslında net bir delil teşkil etmektedir (Kettani, 1990, s. 335).

Hz. Peygamber (sav) ve Dört Halife döneminde, dînî mûsikî faaliyeti olarak daha çok güzel seslerle ve dînî bir neşve ile okunan Kur'an-ı Kerim tilaveti ve ezan karşımıza çıkmaktadır. Ezan ve Kur'an-ı Kerim'in kendine has iç mûsikîsi, o dönemde şiir ve mûsikîden anlayan gayr-i müslimler üzerinde bile olumlu tesir bırakmıştır (Faruki, 1991, s. 18). Bilal b. Rebah el-Habeşî, Ebu Manzûre, Abdullah b. Ümmi Mektum ve Sa'd b. El-Karâz gibi Hz. Muhammed'in (sav) müezzinleri bu dönemde özellikle ezan konusunda önemli görevler ifa etmişlerdir (Turabi, 1997, s. 230; Koca, 2011, s. 291-310).

Din dışı mûsikide ise *inşâd*, *nasb ve huda* adı verilen formlarla *şâbi* (halk) mûsikîsi icra edilmiştir. Bunlar, Arap mûsikîsinin şiir vezinlerinin esas alındığı ritim ağırlıklı formlardır. Hz. Muhammed (sav) döneminde düğünlerde, bayramlarda, karşılamalarda, uğurlamalarda, yolculuklarda ve savaşlarda mûsikî icra edildiği tarih ve hadis kaynaklarında yer almaktadır (Uudağ, 1992:118). İslami kaynaklarda bulunan Hz. Peygamberin (sav) söz ve fiillerinden anlaşıldığı kadarıyla, mûsikinin dini-milli önemli günlerde ve meşru eğlencelerde mübah olduğu ortadadır (Hamidullah, 1990, s. 390).

Hz. Muhammed (sav)'in 622 yılındaki Mekke'den Medine'ye hicreti esnasında Beni Neccar kabilesinin bazı kızlarının ellerinde deflerle şiir ve türküler okuyarak Hz. Muhammed (sav)'i karşılamaları ile birlikte mûsikî önemli bir boyut kazanmıştır (Hamidullah, 1990:166). Yine bu dönemde Hz. Ali ve Hz. Fatıma'nın düğününde Amr b. Ümeyye ed-Damirî ve Hamza b. Yetim'in def çalarak şarkı söylediği ve Baba Sandûk isminde bir Hintli'nin Rasulullah (sav) zamanında gazvelerde def vurup şarkı söylediği rivayetleri vardır (Farmer, 1956, s. 51).

Hz. Peygamber (sav), "*Kur'ân'ı seslerinizle süsleyiniz*," "*Şüphesiz ki bu Kur'ân hüzünle nazil oldu. Kur'ân'ı teganni ile okumayan bizden değildir*." şeklinde buyurmaktadır (Nesai, 1928, II/1349). Kur'an-ı Kerim okuyan erkek sahabeyi dinlediğine dair çeşitli rivayetler (İbn Mace, 1372, I/401) olmasına mukabil Kur'ân okuyan bir kadını Hz. Peygamber'in dinlediğine dair bir rivâyet bulunmamaktadır. İslam toplumlarında "*kadının nağmeli şekilde okuduğu şey Kur'ân dahi olsa dinlemek haramdır*" şeklinde bir kanaat yaygındır (Zuhayli, 1994, s. 401). Bu kanaat ise Hz. Muhammed (sav)'in, şarkısını güzel bir şekilde okuyan şarkıcıyı dinleyerek "*Bunun burnunun deliklerine şeytan üflemiş*" şeklindeki ifadesinden kaynaklanmış olabilir. Ancak Hz. Muhammed'in (sav) bu ifadesinde de bir yermeden ziyade bir övgü, beğeni olduğu; bu ifadeyle şarkıcı kadının yeteneğine vurgu yapıldığı şeklindeki kanaatler de oldukça fazladır.

Hz. Peygamber'in bazı zamanlarda şarkı okuyan kadınlara müsaade edip onları dinlemesi, düğün, bayram gibi özel günlerde bu kişileri teşvik etmesi, ilke olarak kadınları -sanatçı olsun ya da olmasın- dinlemenin gayrı meşru olmadığı şeklinde yorumlanmaktadır. Zira aksi kanaatler, Hz. Peygamber'in uygulamalarına ve aynı zamanda insanın sosyal bir varlık olduğu gerçeğine de ters düşmektedir.

İslam fetihlerinin hız kazandığı Dört Halife döneminde Müslüman toplumlar, yoğun askerî faaliyetlerin ardından büyük şehir merkezlerinde daha düzenli ve yerleşik bir yaşam sürmeye başlamışlardır. Fethedilen bölgeler aracılığıyla özellikle Bizans ve Sasani (İran) medeniyetleriyle kurulan kültürel temaslar, yeni oluşan İslam medeniyetini sanat, mimari ve mûsikî alanlarında önemli ölçüde etkilemiştir. Hz. Osman ve Hz. Ali dönemlerinde mûsikî alanında hem çalgı çeşitliliğinin arttığı hem de farklı icra biçimlerinin yaygınlaştığı görülmektedir. Bu süreçte Yemen ve Hicaz bölgesinde kullanılan, uda veya tambura benzeyen telli sazlar olan mi'zef/mi'zefe dikkat

çekmektedir. Bunun yanında el-kassâbe adı verilen uzun ney türü ile nefir (boru, borazan) gibi üflemeli çalgılar da dönemin mûsikî hayatında önemli yer tutmuştur. Def, kadîb ve davul gibi vurmalı sazlar ise özellikle eğlence ve mûsikî meclislerinde sıkça kullanılan enstrümanlar arasında yer almıştır (Turabi, 1997:231-232). Dört Halife döneminde Tuveys başta olmak üzere İbn Süreyc, Dellâl, Nafiz, Nevmetu'd-Duha, Fend (ö. 670) Neşid, Huneyn el-Hıyerî (ö. 718), Ahmed en-Nasîbî (ö.702), Delal, Budeyhu'l-Melih (ö. 699), Berdan, Ebu Saîd Cemîle, Said b. Miscâh (ö. 715), İbn Muhriz, Zeyd b. et-Talîs, Zeyd b. Ka'b, Malik b. Hamâme gibi mûsikî meclislerinde şöhret bulmuş pek çok muganni/şarkıcı bulunmaktadır (Turâbî, 1997, ss. 230–236; Shiloah, 1995, ss. 30–45).

Kur'ân ve Hz. Muhammed'in (sav) uygulamaları açıkça ortada olmasına rağmen, Emevî ve Abbâsî dönemlerinde bazı İslam âlimlerinin musiki konusunda sünnetle tam uyumlu olmayan yorum ve uygulamaları olmuştur. Bu değişim şüphesiz büyük ölçüde Hz. Peygamber sonrası süreçte meşru eğlence anlayışının değişmesiyle ilişkilidir. Bu durum, toplumda ortaya çıkan yeni eğilimlere karşı daha ihtiyatlı ve koruyucu bir yaklaşım geliştirme ihtiyacından doğmuştur. Söz konusu farklı yorumlar ise ileri düzeyde tedbir alma anlayışının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Nitekim gerek Emevi ve gerekse Abbasi dönemlerinde eğlence konusunda büyük aşırılıklara kaçıldığı ortadadır. Hz. Peygamberin söz ve davranışları ortada iken mûsiki ve kadın sesine daha çok İslâm hukukçularının karşı çıkmaları, kendilerini sorumlu kabul etmelerinden kaynaklanmaktadır (Aycan, 1998,s. 9; Bozkurt, 1997, s. 159).

İslam Düşüncesinde Kadın Sesi Yaklaşımları ve Dini Tartışmalar

İslam âlimlerinin büyük çoğunluğuna göre, bir müzik veya şarkı iffet ve haya duygularını zedeleyen, ahlaka aykırı söz ve tasvirler içeren ya da dinî ve manevî değerlere hakaret eden unsurlar taşıyorsa meşru kabul edilmemektedir. Özellikle Allah'a, Hz. Peygamber'e ve sahabeye yönelik küçültücü veya saldırgan ifadeler barındıran eserlerin, estetik ve sanatsal yönü ne kadar güçlü olursa olsun icra edilmesi caiz görülmemektedir (Uludağ, 1992, s. 71). Aynı şekilde mûsikî icra edilecek zaman, mekan ve topluluğun İslam inançları açısından uygun olması gerekmektedir. İslam, müntesiplerine yaşama dair birtakım ölçüler getirmiştir. Dinin haram kıldığı bir şey velev ki sanat da olsa mubah kabul edilmemektedir. Bundan dolayı -sanatçı olsun olmasın- kadının mûsikî icrası esnasında bazı önemli kurallara uyması, ölçüyü kaçıran davranışlardan kaçınması gerekmektedir. Aslında çoğu İslam alimince kadın sesi de erkek sesi gibi haram olmadığı halde, fitneye sebebiyet vermesi ihtimaliyle haram görülmektedir (Gazali, II/699).

İnsanın hoşuna giden ve onu zevklendiren bir şeyin haram olabilmesi için onun bir zarar ve şer yönünün olması gerekmektedir (Gazali, II/280). Esasen Hz. Peygamber'in (sav); bayram, düğün gibi önemli zaman dilimlerinde İslâm ahlâkına aykırı olmayan bir kıyafet ve tavırla kadınların şarkı söylemesine müsaade ettiği bilinmektedir (Bozkurt, 1997, s. 488). Nitekim İslam alimlerine göre mûsikî, İslam ahlakına uygun yapıldığı takdirde zararlı bir faaliyet olarak nitelenmez (Gazali, 1978, s. 284).

Hz. Peygamber döneminde, düğünlerin dışındaki bazı zamanlarda da kadınlar sanatlarını icra ettikleri ve şarkı söyledikleri bilinmektedir. Gerek Hz. Âişe (ra)'den rivayetle Büas hadisi (Buhârî, II/3; Müslim,II/605; Nesâî, III/59), gerek Muavviz b. Afra'nın kızı er-Rübeyyi'nin rivayet ettiği hadis (Ahmed b. Hanbel, V/353) ve gerekse İbn-i Azib (ra)'in Resûlullah (sav)'in Medine'ye geldikleri sıradaki gözlemleri (İbn Mace, 1372, I/612) Hz. Muhammed (sav)'nin musikide kadın sesine olumsuz yaklaşmadığını ifade eden açık örneklerdir. Zira Hz. Peygamber, toplumların İslam'a ters düşen örf ve âdetlerini değiştirmiş, dini literatüre aykırı olmayan adetleri de olduğu şekliyle bırakmıştır. Bu örneklerde olduğu gibi kadınlar sadece dinî duyguların öne çıktığı zaman ve mekanlarda değil düğün, bayram, kahramanlık gibi milli duyguların devreye girdiği zaman ve zeminlerde coşkularını dile getirebilmişlerdir.

Hz. Muhammed (sav) döneminde devrin şartları içerisinde, sosyal ve kültürel çevreyle uyumlu basit de olsa bir mûsikî kültürünün bulunduğu bilinmektedir (Uludağ, 1992, s. 72). Hz.

Muhammed (sav)'in bahse konu olan söz ve fiili uygulamaları (Buhârî, IV/140; İbn Mâce, I/613; İmam Ahmed, IV/67-V/379; Buhari, IV/108; Müslim, IV/1811), kadınların nağme ile okudukları şarkı ve türküleri dinlemenin mübah olduğuna delalet ettiğini dile getiren alimlerin sayısı oldukça fazladır (Savaş, 2004, s. 219). Ayrıca bu meselede sosyo-kültürel yapının da en az verilen hükümler kadar bilinmesi gerekmektedir. Nitekim bu sanatı icra eden kadınlara o dönemde "*el-kîne* veya *kayne*" adı verilmekte ve bu isim de Arapça'da *kötü kadın* anlamına gelmektedir (Kalender, 1999, s. 255). Adı geçen bu şarkıcı kadınlara kötü kadın denilmesinin sebebi, şarkıcı olmalarından değil mesleklerini gayr-i meşru işlere âlet etmelerinden kaynaklanmaktadır. Toplum örflerinin İslâm'a baskın çıkması sayesinde de İslamî kaynaklarda kadın sesinin haram olduğu kanaatı oldukça yaygındır. Nitekim "Çölün Buğulu Sesi, Mısır'ın Sembolü ve Şarkın Yıldızı" olarak da bilinen Ümmü Gülsüm, hâfız olan babasının imamlık maaşı ailesini geçindirmeye yetmediğinden, Kur'ân-ı Kerîm, ilahi ve kaside okuyarak ailesine ek gelir sağlamaya çalışmıştır. Ancak kız çocuklarının şarkı, ilâhi seslendirmeleri günah ve ayıp sayıldığından çocuk yaşta kendisine erkek giysileri giydirilerek şarkı, ilahi vb. eserler okutulmuştur. Bu hadise aslında o yıllarda müslümanların konuya nasıl yaklaşıldığının açık bir örneğidir.

İslam düşüncesinde ses, hem bir *nimet* hem de *imtihan aracı* olarak görülmektedir. Kur'an'da sesin *güzel kılınması* övülürken (Lokman, 31/19); *nefsani arzu uyandıran biçimde kullanılması* ise yerilmektedir. Bu durumda sesin kullanım niyeti ve bağlamı belirleyici olmaktadır (Karaman, 2004, s. 145-156). Kadın sesinin "avret" olup olmadığı konusunda İslam âlimleri arasında farklı görüşler vardır:

Klasik Fıkıh Literatüründe Kadın ve Sesi Tartışmaları

Kadın sesinin avret olup olmadığı meselesi klasik fıkıh literatüründe tartışılmıştır. Kur'ân'da doğrudan bir yasak bulunmamakla birlikte Ahzâb 33/32 de geçen "*Sözü yumuşak bir eda ile söylemeyin ki kalbinde hastalık bulunan kimse ümide kapılmasın*." ayetinden hareketle, bazı fakihler kadın sesinin kullanım biçimine dair sınırlamalar getirmiştir. Fıkıhta "avret", örtülmesi dinen zorunlu olan beden kısımlarını ifade eder (Serahsî, 10/152). Kadın sesinin bu kapsamda değerlendirilip değerlendirilmeyeceği mezhepler arasında teorik olarak tartışılmıştır. İmam Mâlik ve Ebu Hanife teganniyi kerih görüp, mûsikî dinlemeyi günah saymıştır (Gazali, 1978, II/707). Ancak genel olarak Hanefi ve Hanbelilerde çoğunluk, kadının konuşma ve hitap sesinin avret olmadığını, ancak "nağmeli, süslenmiş sesle şarkı söylemesinin" uygun görülmediğini savunur. Şafii ve Malikiler ise, kadının sesinin fitneye sebep olacak şekilde kullanılmaması koşuluyla meşru olduğu dile getirmişlerdir. Hanefî kaynaklarda kadın sesinin zatı itibarıyla avret olmadığı belirtilmektedir (Kasani, 1986, 5/121). İbn Âbidîn, sesin avret olmadığını, ancak fitne doğuracak tarzda kullanımının caiz olmadığını ifade etmektedir (İbn Abidin, 1992, I/406). Mâlikî literatürde kadınların ihtiyaç halinde erkeklerle konuşmasının caiz olduğu belirtilmiştir (İbn Rüşd, 1988, 2/48). Bununla birlikte seddu'z-zerâi ilkesi gereği tahrik edici ses tonu ise yasaklanmıştır (Karafi, 1998, 2/33). Şâfiî âlimlerinden Nevevî, kadınların erkeklere soru sormasının caiz olduğunu belirtir (Nevevi, 3/390). Ancak cazibeli ve nağmeli konuşma Şâfiî mezhebince yasaklanmıştır. Hanbeli alimlerinden İbn Kudâme, kadının ihtiyaç halinde konuşmasının caiz olduğunu ifade eder (İbn Kudama, 1968, 9/489). Ancak mezhep içerisinde kadın sesi konusunda ihtiyatlı yaklaşımlar da mevcuttur. Rivayetlerden anlaşılacağı üzere aslında İslam'da kadın sesi doğrudan yasaklanmamıştır. Ancak duygu uyandırıcı, tahrik edici veya gösterişli biçimde icra edilmesi sınırlandırılmıştır. Dört mezhepteki ortak kanaat, kadın sesinin mutlak anlamda avret olmadığı, yani zaman ve zemine şartlara göre değişebileceği yönündedir.

Tasavvuf Geleneğinde Kadın ve Sesi Tartışmaları

Tasavvufî anlayışta ses, Allah'a yönelişin bir aracı olarak görülmektedir. Bu bağlamda kadın sesi, niyet ve içerik bakımından "manevi bir ifade biçimi" olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadınların ev içi zikir halkalarında veya tarikat törenlerinde mevlit okuma, ağıt, nefes ve ilahi okumaları,

mahremiyet içinde ibadet olarak değerlendirilmiştir. Dolayısıyla İslam tasavvufunda kadın sesi mutlak bir yasak olmayıp niyete, zamana ve mekâna bağlı olarak değişen bir meşruiyet alanıdır.

İslam-Tasavvuf geleneğinde ses, ibadet unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadın sesi ise tarih boyunca toplumsal ve fıkhî sınırlamalar nedeniyle görünürlüğü sınırlı bir alanda var olmuştur. Bazı tarikatlarda kadınların mûsikî icrası daha çok ev içi toplantılar, kadın zikir halkaları ve özel meclislerle sınırlı kalırken (Abbas, 2003, s. 45), bu durum bütün tasavvuf ekolleri için geçerli değildir. Nitekim özellikle Dedegân (Babagân) Bektaşî geleneğinde kadınlar cem ve erkânlara erkeklerle birlikte katılabilmiş, nefes ve deyişlerin icrasında aktif rol üstlenmişlerdir. Dolayısıyla Mevlevîlik ve Bektaşîlik gibi farklı tasavvuf geleneklerinde kadınların mûsikîye katılım biçimleri aynı olmayıp, tarikatın tarihî gelişimi ve erkân anlayışına göre değişiklik göstermektedir. Erkeklerin olduğu toplu semâ' törenlerinde kadın sesi, genellikle dolaylı ya da kayıt yoluyla varlık bulabilmiştir. (Abbas, 2003, s. 112). Kadın sesi, tasavvuf kültüründe edebi veya folklorik bir unsur olmasının yanı sıra, maneviyat ve içsel dönüşümün taşıyıcısı olarak kabul edilmektedir (Rodrigues, 2023, s. 68). Osmanlı döneminde, kadınlara mahsus zikir meclisleri ve bazı kadın şeyhler bilinmektedir (Kara, 1990, s. 214-220). Ancak karma semâ icraları yaygın bir uygulama değildir. Osmanlı'da kadınlar ilahileri ve dini mûsikîyi çoğunlukla kadın meclislerinde icra etmişlerdir. Mevlevî ve tekke geleneğinde de kadınların aktif müzikal rolü sınırlıdır.

Tasavvufi düşüncede asıl belirleyici unsur kalbin hâli olsa da, tasavvuf hiçbir zaman şeriattan bağımsız bir alan olarak görülmemiştir. Bu nedenle tasavvufî pratikler genellikle fıkhî sınırlar içinde icra edilmiştir. Kadın sesi tartışması da çoğu zaman müzik bahsiyle birlikte ele alınmıştır. Gazzâlî'ye göre semâ/musiki, kalpteki mevcut duyguyu harekete geçirir. Eğer kalp saf ise sonuç olumlu olmaktadır. Gazzâlî'nin yaklaşımında musiki, kalbin içeriğini görünür kılan bir araç gibidir. Dolayısıyla asıl olan, sesin kendisinden ziyade onu dinleyen ve algılayan kişinin hâlidir. Bu çerçevede kadın sesi de şartlar ve muhatabın durumuna göre hüküm almaktadır. İbn Teymiyye (ö. 728/1328), müziğe daha eleştirel yaklaşmış ve özellikle şehvet unsuru barındıran icraları yasak kapsamına almıştır.

Tasavvuf tarihinde kadın sûfîlerin de aktif rol aldığı bilinmektedir. Örneğin Râbia el-Adeviyye'nin vaaz ve irşad faaliyetleri, kadınların sözlü irşad geleneğinde yer aldığını göstermektedir. Kaynaklarda onun erkeklerle ilmî sohbetlerde bulunduğu aktarılmaktadır (Attar, 1/71). Bu yönüyle Rabia el-Adeviyye, Tasavvuf tarihinde sesin mistik yönünü temellendiren önemli figür olarak görülmektedir. Ali Şir Nevâyi'nin eserlerinde de Rabia el-Adeviyye dahil birçok kadın mutasavvıfın rolü, tasavvufun aşk ve arınma temalarında somut biçimde temsil edilmektedir (Toprak, 2025, s. 236-238).

Türk Mûsikîsinde Kadın Musikişinasların Yeri ve Önemi

Türk toplumlarının mûsikî hareketliliğinde kadının fonksiyonunu anlatan birçok yazılı belge bulunmaktadır. Kadının rolünü anlatan bu yazılı belgelere ilaveten minyatür, litografi, gravür ile bilhassa son döneme ait fotoğraf ve kartpostallardan oluşan kaynak belgeler Osmanlı'da kadının konumuna dair önemli bilgiler içermektedir. Örneğin XIV. yüzyıl Türkmen sarayı haremindeki bir düğün sahnesinde ney ve def çalan hanım müzisyenlerin raks eden diğer bir hanıma eşlik ettiği görülmektedir. Yine XV. yüzyılda Timur sarayındaki bir eğlence sahnesinde ise Timur için düzenlenen eğlencede *çarpara* çalan bir rakkaseye kadın ve erkek müzisyenlerin eşlik ettiği ve bu kadın müzisyenlerin kanun ve def çaldığı görülmektedir (Beşiroğlu, 2002, s. 12/455).

Osmanlı sarayında Haremde yaşayan kadınların günlük yaşamlarının en önemli parçası olan eğlence meclisleri, özellikle serbest bir şekilde bahçelerde ve mesire yerlerinde yapıldığında *halvet* olarak adlandırılmıştır. Bu halvetlerde, düğün ve nişanlarda mûsikî ve raksın yeri çok önemlidir. Özellikle Osmanlı müzik kültürünü ve kadınların mûsikî icrası ile ilgili çok önemli bilgiler, minyatür sanatı sayesinde daha net olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu minyatürlerde genelde kadınlar şarkı söylediği, çeng, kanun, bendir, daire, def, kopuz, Horasan tanburu, rebab, kemençe, ney gibi sazlar

kullandığı ve ellerindeki çarpara ile dans ettikleri dikkatlerden kaçmamaktadır. Bununla birlikte saraya ya da bir haneye mensup olmayan gezgin çalgıcılara ve dans eden çengilere de rastlanılmaktadır (Aksoy, 1999, s. 790). Osmanlı sarayı hareminde kabiliyetli cariyelerin müzik eğitimi gördüğü ve bu eğitimden sonra da hanende veya sazende olarak fasıllara katılıp icrada bulundukları bilinmektedir. Osmanlı kadınları sadece sarayda değil şehirlerde de eğitimli olmanın verdiği rahatlık içerisinde daha etkili bir biçimde mûsikî ile uğraşmışlardır. Adeta bir konservatuar ortamı olan saray meşkhanesi sayesinde eğitimli mûsikîşinas kadınlar Osmanlı mûsikîsine etkin bir şekilde hizmet etmişlerdir (Uzunçarşılı, 1997, XLI/87).

Osmanlı toplumunda kadın müzisyenler ve onlara ait önemli pek çok eserin varlığı da gözlerden kaçmamaktadır. Kadın müzisyenlerimize ait tespit edilebilen en eski eserlerden biri, XVIII. yüzyılın başında Kantemiroğlu tarafından yazılmış olan *Kitab'ül İlmü'l Mûsikî alâ Vechü'l Hurufat* adlı eserde yer almaktadır. Bu eser, Saba-i Reftar olarak kaydedilmiş saba makamındaki peşrevdir (Aksoy, 1999, s. 790). Reftâr adında bir hanım tarafından bestelendiği kabul edilen bu eseri Ali Ufki, Dilnuvaz olarak kaydetmiştir. Suphi Ezgi'ye göre, Reftar Sultan IV. Mehmed zamanında yaşamış bir bestecidir (Ezgi, IV/14). Reftar Kalfa adına kayıtlı eser, İsmail Hakkı Bey Koleksiyonunda bulunmaktadır. Hem sanatçı hem de sanata en çok değer veren padişahlardan biri olan III. Selim (1761-1808) zamanında adeta bir konservatuar işlevi gören Enderun'da çok değerli kadın sanatçılar da hocalık yapmışlardır. Harem'de bulunan cariyeler de Enderun'da bulunan değerli hocalardan dersler almışlardır. III. Selim döneminin önemli kadın bestekârlarından Dilhayat Kalfa, aynı zamanda bazı kaynaklarda padişahın mûsikî hocaları arasında gösterilmektedir. Tanbur icrasındaki maharetiyle tanınan Dilhayat Kalfa'nın özellikle Evçârâ makamındaki Peşrev ve Saz Semâîsi, günümüze ulaşan en önemli eserleri arasında yer almaktadır (Özcan, 1994, ss. 298–299; Öztuna, 1990, s. 301).

XIX. yüzyıl, başından itibaren Osmanlı sarayının kültürel açıdan Batı etkisi altında kalmaya başladığı bir dönemdir. Bu dönemde II. Mahmud, Mehterhaneyi kapatıp yerine Muzıkay-ı Hümayun'u kurmuştur. Batılı anlamda ilk bando ve orkestra olan bu kurum, 1828 de İtalyan Donizetti'nin kurumun başına getirilmesiyle bir okul işlevi kazanmıştır. Harem-i Hümayun da 80 kızdan oluşan bu saray bandosunu bu dönemde, Osmanlı sarayındaki batılı anlamda ilk kadın orkestra şefi olan *Tambur Majör* denilen bir kadın idare etmiştir (Aksoy, 1999, s. 792). Bu dönemin en önemli besteci, icracı ve edebiyatçılarından biri de Padişah tarafından mûsikîde yaptığı çalışmalarından dolayı Nişan'a layık görülen Leyla (Saz) Hanım'dır. Devrin çok ünlü bestekâr ve hocalarından önce Batı mûsikîsi daha sonrada Türk mûsikîsi dersleri alan Leyla (Saz) Hanım, sarayda ilk piyano derslerini alanlar arasındadır. Daha sonraki yıllarda açılan ve konservatuar niteliği taşıyan Darülelhan ile birlikte mûsikî eğitimi resmileşmiş ve hanımlar da bu resmi eğitimden faydalanma imkanı bulmuşlardır. Tanburi Faize (Ergin), Kanuni Muazzez (Yurcu), Udi Hayriye (Örs), Kanuni Şeref, Kemani Kevser, Udi Zehra, Udi Faika ve Hanende Zahide Hanım bu kurumdan yetişen önemli kadın müzisyenlerden bazılarıdır.

Osmanlı'da kadınların mûsikîye katkılarını *şehir* ve *yerel halk mûsikîsi* olarak iki alanda değerlendirmek gerekir. Şehirli kadınların mûsikisi, genellikle insanların güzel ve hoş vakit geçirmeleri için yapılmış eğlence mûsikîsi yönünde olmuştur. Yerel halk musikisi ise şehir dışında gelişmiş olup genellikle folklorik özellikler taşımaktadır. Kadının çocuğuna ninni söylemesi, kına gecesi veya düğünlerde şarkılar, türküler söyleyip oynamaları, def, kaşık gibi ritim çalgıları çalmaları veya ölüm günlerinde ağıtlar yakmaları bu tür mûsikînin işlevselliğinde önemli rol oynamaktadır (Beşiroğlu, 2002, s. 170). Osmanlı'da kadınların dindışı mûsikî ile de yakından ilgilendiklerine dair belgeler mevcuttur. Özellikle XIX. yüzyıldan itibaren kadın müzisyen ve bestecilerle ilgili görsel ve yazılı kaynağa ulaşılabilmektedir. Türk Makam Müziğinde notasyon kullanımı yaygın olmadığından, kadın bestecilerin notaya alınmış eserlerine az ulaşılabilmektedir. Nitekim Osmanlı'da kadınların bestecilikten ziyade icracılığa yöneldiği de bilinen bir gerçektir.

Türk Musikisinde Kadın Sesinin Dini ve Kültürel Temsilleri

İslam'da kadın sesine ilişkin tartışmaların kökeninde estetik unsurların yanı sıra dini ve ahlaki değerlendirmeler de yer almaktadır. İslam kültüründe sesin mahiyeti, insanın bedensel bir ifadesi olarak ahlaki ve toplumsal kurallarla ilişkilendirilmiştir. Bu nedenle "avret" yani mahrem olarak nitelendirilen kadın sesinin kamusal alanda sergilenmesi çeşitli kısıtlamalara tabi tutulmuştur (Behar, 2015, s. 24). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş süreci, kadın sesinin kamusal görünürlüğünün ve kabulünün yeniden tanımlandığı bir dönüşüm alanıdır.

Osmanlı toplumunda kadın sesi, uzun süre mahrem bir unsur olarak görüldüğü için kamusal alanda kadınların şarkı söylemesi, dini ve toplumsal normlarla sınırlandırılmıştır. Ancak bu dönemde, kadınlar tamamen sessiz kalmamışlardır. Örneğin, Osmanlı sarayında harem içi müzik meclislerinde kadın icracılar, hanendeler ve cariyeler müzik eğitimi almışlar, XVIII. ve XIX. yüzyıllarda saray ve konak çevresinde "kadın fasıl toplulukları" vücuda gelmiştir (Aksoy, 1999, s 792). Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme*'sinde de "kadın sazende ve hanendeler"e dair gözlemler, Osmanlı toplumunda kadınların özel mekânlarda sanatsal varlıklarını sürdürdüklerini göstermektedir. Osmanlı son döneminde kanto türüyle birlikte kadın sesi yavaş yavaş kamusal alanda duyulur hale gelmiştir. Peruz Hanım, Şamram Kelleciyan, Minyon Virjin gibi kanto sanatçılarının sahneye çıkmaları ile kadın sesi toplumsal bir görünürlük kazanmıştır (Öztürk, 2012, s. 75-92). Dolayısıyla bu dönemde kadın sesi, hem modernleşmenin hem de ahlaki tartışmaların merkezine yerleşmiştir.

Cumhuriyet döneminde modernleşme projesinin bir parçası haline getirilen kadın sanatçılar, yeni ulusun çağdaş yüzü olarak sahneye çıkarılmıştır. Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Hamiyet Yüceses gibi sanatçılar, kadın sesinin toplumsal dönüşümdeki sembolik gücünü temsil etmişlerdir. Bu dönemde özellikle radyoların yaygınlaşması ile yeniliği temsil eden kadın sanatçılar sayesinde kadın sesi, artık sadece duyulan değil, ulusal kimliğin modern sesi haline dönüşmüştür. Bu dönem, aslında kadın sesinin yalnızca sanatsal değil, ideolojik bir kimlik göstergesine dönüştüğü bir evredir.

1980 sonrası Türkiye'de kültürel çeşitlilik ve küreselleşme ile kadın sesinin anlam ve ağırlığı yeniden şekillenmiştir. Sezen Aksu, Nilüfer, Şebnem Ferah, Aynur Doğan, Gaye Su Akyol gibi çeşitli müzik müktesebatına sahip sanatçılar, kadın sesini farklı kimliklere büründürmüşlerdir. Örneğin Sezen Aksu'nun sesi, toplumsal duyguları ifade eden bir "ortak hafıza sesi" olarak değerlendirilirken, Aynur Doğan'ın Kürtçe yorumlarıyla kadın sesi kültürel kimlik mücadelesinin merkezine oturmuştur. Yalnızca müzikal bir figür değil, feminist hareketin etkisiyle de politik bir duruş haline gelen kadın sesi, bu dönemde yeni boyut ve anlam kazanmıştır. Özellikle elektronik müzikte kullanılan ses hileleri ile adeta kadın sanatçılara geleneksel "kadınsı" tınıların ötesine geçme imkânı sunulmuştur. Günümüzde ise kadın sesi, müzikal unsurlarla beraber kültürel kimliğin, direnişin ve bireysel özgürlüğün sembolü olarak da varlığını devam ettirmektedir.

Kadın ve Sesi Tartışmalarına Dair Son Dönem Çalışmalarından Bazıları

Günümüzde kadın sanatçıların görünürlüğü arttıkça dini tartışmalar da görünür hale gelmiştir. Ancak buradaki tartışma "ses"ten ziyade, sahne estetiği, söz içeriği, toplumsal cinsiyet ve kamusal alan bağlamında şekillenmektedir. Sosyal medya, kadınların dinî mûsikî içeriklerini görüntülü olarak paylaşmalarına imkân sağlamaktadır. Bu durum, geleneksel sınırlamaların video ve kayıtlar aracılığıyla yeniden şekillenmesine yol açmaktadır. Dijital ortamda kadın sesi, klasik sınırların ötesine geçerek kamusal dinî ifade ve toplumsal etkileşim alanı oluşturmaktadır. Ancak görselleştirme ve kamera kullanımı, geleneksel mahremiyet anlayışını zorlamaya devam etmektedir (Toprak, 2025, s. 46).

Son yıllarda Kur'an tilavetinde kadın hafızlar ve dini musikide kadın icracılar giderek görünür hale gelmektedir. Artan kadın musiki icraları sayesinde kadın sesine yönelik yaklaşımlar da çeşitlenmektedir. Özellikle kimi çağdaş İslam düşünürleri, kadının sesini "yaratılışın doğal bir

parçası" olarak değerlendirmekte ve kadın sesinin bastırılmasını eleştirmektedirler. Bu durum, kimilerine göre İslam'ın özündeki evrensellik ve eşitlik ilkeleriyle uyumlu yeni bir ses kültürünün oluştuğu anlamına gelmektedir. Zira bazı sanatçılar, dini müzik repertuvarlarıyla kadın sesini hem kültürel mirasın taşıyıcısı hem de toplumsal değişimin sesi haline getirmiştir. Ancak kimilerine göre ise bu gelişmeler popüler kültürün baskın etkisiyle, dini ve kültürel yozlaşma olarak nitelendirilmektedir. Ayşe Işık'ın *Sosyal Medyadaki İslam ve Kadın Konu İçeriklerinin Din Eğitimi Açısından İncelenmesi: Youtube Örneği* adlı çalışmasında (Işık, 2025); "İslam ve Kadınlar" konulu en çok izlenen videolar, betimsel analiz yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir. Çalışma, İslam ve kadın temalarının ele alınış biçimini, videolarda kullanılan dini referansları, üslup ve sunum özelliklerini ve izleyici yorumlarını inceleyerek bunların dini eğitim açısından etkilerini incelemektedir.

Gerek ülkemizde ve gerekse pek çok İslam ülkesinde bir çok kadın ilahi gruplarının sayısı günden güne artmaktadır. Kadınlar, kadınlara yönelik ortamlarda Kur'an tilaveti ve musiki icrası gerçekleştirmektedir. Sosyal medya ortamlarında kadınlar musiki icraları ile daha da görünür haldedir. Bu yüzden kadın sesi meselesi özellikle son yıllarda, müstakil çalışmaların da konusu olmaya başlamıştır. Örneğin Hidayet Aydar, kadınların Kur'an kıraati ve seslerinin hükmü üzerine yaptığı araştırmada meseleye sistematik bir yaklaşım getirmiştir. Çalışmada, klasik mezhep görüşleri çağdaş iletişim ortamları bağlamında yeniden değerlendirilmiştir (Aydar, 2007, s. 4578). Benzer şekilde Mustafa Öztürk de kadınların Kur'an tilâveti, ilâhî icrası ve dinî hitabet faaliyetlerini fıkhî ve sosyolojik açıdan incelemiştir (Öztürk, 2012, s. 115-132). Bu meyanda Leila Ahmed, İslam toplumlarında kadınların kamusal alanla ilişkisini tarihsel süreç içerisinde analiz ederek, toplumsal pratiklerin dinî yorumlarla nasıl şekillendiğini ortaya koymaktadır (Leila Ahmed, 1992). Ahmed'e göre; kadınların görünürlüğü ve kamusal katılımı, dinî metinlerden ziyade tarihsel ve kültürel dinamikler tarafından belirlenmektedir. Aynı şekilde Amina Wadud, kadınların dinî temsili ve otoritesi üzerine yaptığı çalışmada, kadın sesinin yalnızca biyolojik bir olgu değil, aynı zamanda epistemik ve sembolik bir otorite meselesi olduğunu vurgulamaktadır (Wadud, 1999, s. 94-106). Bu değerlendirme, kadın sesinin yalnızca "fitne" kategorisiyle değil, aynı zamanda temsil ve yetki bağlamında da ele alınmasını gerektirmektedir. Modern literatür, klasik hükümlerin toplumsal bağlamdan bağımsız okunamayacağını vurgulamaktadır.

Shemeem Burney Abbas'ın *The Female Voice in Sufi Ritual: Devotional Practices of Pakistan and India* adlı çalışması, tasavvuf mûsikîsinde kadın sesinin merkezî rolünü ele almaktadır. Abbas, Pakistan ve Hindistan'daki sûfî pratiklerde kadınların vokal katılımını etnografik yöntemle incelemektedir (Abbas, 2003, s. 45,78,112). Özellikle zikir, mevlid, mersiye ve qawwali geleneği bağlamında kadın sesinin hem dinî hem de kültürel anlamını analiz etmektedir. Abbas'a göre kadın sesi, estetik bir unsur olmasının yanı sıra toplumsal kimlik, manevî otorite ve dinî mûsikî icrasının kurucu bir figürüdür. Çalışma özellikle kadın icracıların ayinlerde, türbe ritüellerinde ve dinî festivallerde yer aldığını ve ustalarla karşılıklı etkileşimde bulunduğunu vurgulamaktadır.

Müzik sosyolojisi perspektifinden bakıldığında, dini müzik pratikleri kimlik inşasında güçlü bir rol oynamaktadır. Sosyal medya aracılığıyla dolaşıma giren ilahi performansları, bireylerin dini kimliklerini kamusal biçimde ifade etmelerine olanak tanımaktadır. Konuya dair ülkemizde de son yıllarda önemli çalışmalara imza atılmaktadır. Örneğin, Whiteley, çalışmasında dini müzik pratikleri ile toplumsal kimlik arasında güçlü bir ilişki olduğunu ifade etmiş, müziğin aidiyet ve duygudurum süreçlerine etkisini ortaya koymuştur (Whiteley, 2000, s. 14–38). Martin, dini müziğin kimliksel yapıların üretiminde estetik, ritüel ve toplumsal süreçlerle ilişkisine dikkat çekmiştir (Martin, 2014, s. 90–112). Stokes ise müzik ve kimliğin sosyal bağlamla etkileşimini tartışırken müziğin toplumsal inşa süreçleri üzerindeki etkisine vurgu yapmaktadır (Stokes, 1994, s. 88–107).

Dijital Ortamlarda Kadınların Dini Mûsikî Üretimi ve Kadın Sesi Tartışmaları

Dini musiki, tarihsel olarak tasavvuf geleneği ve cami musikisi içerisinde önemli bir yere sahiptir. Son yıllarda sosyal medya platformlarında bireysel ya da topluluk halinde kadın dini musiki üreticilerinin görünürlüğünde önemli artışların olduğu bilinen bir gerçektir. Bu görünürlük, sadece niceliksel bir artış değil aynı zamanda dini bilginin üretim ve sunum biçimlerinde yapısal bir dönüşüm olarak da göze çarpmaktadır. Cami, kurs, dergâh ve aile gibi yüz yüze ortamlarda icra edilen dini musiki faaliyetleri, sosyal medya aracılığıyla geniş kitlelere ulaşmaktadır. Kadınların dijital platformlarda dini içerik üreticisi olarak konumlanması, dini temsil biçimlerinin ve toplumsal cinsiyet rollerinin de yeniden değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır.

Dijital platformlar, geleneksel medyanın sınırlamalarını aşarak kadın sesinin doğrudan duyurulmasına imkân tanımaktadır. Özellikle YouTube, Instagram vb. sanal ortamlar gençler ve yetişkinler arasında dini mesaj ve pratiklerin yayıldığı başlıca kanallardır. Kadınlar da bu platformlarda görselliği sınırlı olsa da ses odaklı içerikler üretmektedirler. Üretilen içerikler, genellikle ev içi veya stüdyo ortamında gerçekleşmektedir. Bazı kadınlar kamera önünde görünürken, bazıları ise tamamen sesli paylaşım yapmaktadırlar. Bu sayede çok sayıda kadın sanatçı son yıllarda ürettikleri dinî mûsikî içerikleriyle önemli sayıda izler kitleye de ulaşmış durumdadır. Örneğin, *naşid* ve *salavat* yorumlarıyla tanınan Endonezyalı sanatçı Ai Khodijah, dünya ölçeğinde önemli bir figür haline gelmiştir. Yine ailesiyle birlikte ürettiği dinî içeriklerle dikkat çeken ve genellikle tesettürlü tarzıyla bilinen Endonezya kökenli Veve Zulfikar isimli kadın sanatçı da önemli bir temsile sahiptir. Çok sayıda izleyiciye ulaşan Veve Zulfikar ilahi ve Kur'ân tilaveti gibi pek çok dini içerikler paylaşmaktadır. Modern altyapısı ve dini sözleriyle genç kitle arasında popüler olan Nissa Sabyan, çocuk yaşta tanınan ilahî ve dini çocuk şarkıları icracısı Aishwa Nahla Karnadi gibi örnekler de dijital ortamın kadınların dini mûsikî üretiminin küresel seviyede önemli oranda desteklediğini gösteren somut örneklerdir.

Türkiye'de ise dijital mecralarda ilahi üretici kadınların çoğu, erkeklerle doğrudan karşılaşma olmayacak şekilde dijital platformları kullanmaktadır. Kadınların çoğu, görüntü yerine ses odaklı içerikler üretirken bir kısmı da videolarda maskeli veya arka planda görünmektedir. Bu içerikler, geleneksel fıkıh ölçütleri ile modern dijital dünyanın ortaya koyduğu etik sorumluluklar arasında bir denge kurma çabası taşımaktadır. Dijital ortamların dışında da bir araya gelinerek oluşturulan bir çok kadın ilahi grupları vardır. Bu gruplar dinî gün ve gecelerin dışında kadınlara yönelik özel mevlid programları, İslami kına geceleri, bebek mevlidleri, hayır davetleri, açılışlar, kutlamalar, özel manevî platformlarda çeşitli programlar yapmaktadırlar. Bahsi geçen etkinliklerden bazıları ya da kadınların sosyal medyadaki bazı paylaşımları zaman zaman bir takım eleştirilere de maruz kalabilmektedir.

1990'lardan itibaren Türkiye'de ve İslam dünyasında popüler İslami müzik olarak adlandırılan tür ortaya çıkmıştır. Bu tür, hem geleneksel dini musiki unsurlarını hem de popüler müzik altyapılarını birleştirmiştir. Popüler İslami müzik, dini temayı modern biçimde ifade etme arayışı olarak da tanımlanmaktadır. Türkiye'de bu türün temsilcileri arasında pek çok erkek isim yer alırken, kadın sanatçılar ise uzun süre bu alanda sınırlı yer bulabilmişlerdir. 2000'li yıllardan itibaren ise kimi kadın popüler isimlerin dindar sembol ya da temalara yönelimi tartışmalara yol açsa da bazı kadın sanatçılar, din temelli musikide aktif rol almaya başlamıştır. YouTube ve dijital platformlarda kadın yorumcuların ilahi ve ezgi cover'ları, popüler İslamî müziğin yeni yüzünü oluşturmuştur. Bu durum, kadın sesinin dini temalarla barışık biçimde kamusal alanda yeniden üretildiğini göstermektedir. Kadın sesinin bu türlerdeki varlığı, hem fıkhi tartışmaların esnemesi hem de popüler kültürün dinî alanı dönüştürmesi açısından dikkat çekicidir.

Diyanet, Çağdaş Fakihler ve Tasavvufi Yapıların Kadın Sesi Yaklaşımları

Diyanet ve tasavvufi yapıların kadın sesi konusundaki yaklaşımları birbirinden bağımsızdır. Diyanet İşleri Başkanlığı'na göre kadın sesi tek başına "avret" değildir. Kadının konuşması, eğitim

vermesi veya uygun şartlarda dinî içerikli okuma yapması caiz görülmektedir. Ancak nağmeli, dikkat çekici ve tahrik edici bir üslup söz konusu olduğunda, özellikle yabancı erkeklerin bulunduğu ortamlarda ihtiyatlı olunması gerektiği vurgulanır. Yani mesele yasaktan ziyade bağlam ve üslup üzerinden değerlendirilmektedir.

Kadın ve sesi Diyanet'in kendi web sitesinde ve resmî fetva arşivinde "kadın sesi ve müzik üretimi" özel başlığı bulunmasa da Diyanet'in müzik ile ilgili hükümlere genel olarak yaklaşımı müziğin şartlara göre değerlendirilmesi gerektiği şeklindedir. Diyanet'in fetva hattı, bu tür sorularda genellikle şu ilkeyi işlemektedir: *Müziğin kendisi mutlak olarak haram değildir. İçerik ve dinleyici üzerinde olumsuz etkileri varsa sakıncalı olabilmektedir. Kadın sesi de bu bağlamda özellikle fitne ve tahrik potansiyeli gözetilerek bağlama göre değerlendirilir.* Kurumun fetva hattı metninde "kadın sesinin erkekler tarafından fitneye yol açma ihtimali" bir risk faktörü olarak gündeme gelmekte, ancak Diyanet'in kendi resmi fetva metninde bu konuda düz bir haram hükmü yer almamaktadır. (DİB Yüksek Kurulu'nun resmî açıklaması için bkz.; *İslâm'ın müziğe bakışı nasıldır*? Din İşleri Yüksek Kurulu: 12.07.2017)

Diyanet'in kurum içi uygulamaları da esasen kadının müzikle ilişkisine olumsuz bakmadığını göstermektedir. Diyanet, çeşitli zamanlarda belirli düzeylerde kadın din görevlilerine şan, ses, nefes eğitimi gibi öğeleri kapsar "seyir ve sahne sanatları" eğitimi vermektedir. Bu eğitimlerin amaçlarından biri de kadınların eğitim esnasında ve çeşitli dini programlarda daha nitelikli sunum yapabilmelerini sağlamaktır. Türkiye'nin farklı bölgelerinde farklı etkinliklerde Diyanet bünyesinde kadınlardan oluşan bir çok Türk tasavvuf musikisi korosunun varlığı aşikardır. Yine bir çok çocuk korosunun ve ilahi gruplarının da olduğu ve bu tür koroların Ramazan programları, mevlit vb. dini etkinlikler kapsamında çocuklara yönelik programlar icra ettiği bilinmektedir. Ayrıca yerel müftülükler ve Diyanet Gençlik Merkezleri kanalıyla Ramazan, yıl sonu programları, Kur'an kursu açılış-kapanış vb. etkinliklerinde kız çocuklarının ve kadınların müzik eğitimlerinden ve icralarından doğrudan dışlanmadığı da bilinen bir konudur.

Bazı çağdaş İslam fakihleri kadının sesini yaratılışın tabiî bir parçası olarak değerlendirmektedir. Sesin tek başına haram veya avret sayılamayacağını, hükmün sesin kullanım biçimi, içerik ve fitneye yol açma ihtimaline göre değişeceğini savunmaktadır. Bu yaklaşıma göre mesele, kadının sesinden ziyade sesin oluşturduğu etki ve kullanım bağlamıdır. Örneğin; kadın sesi dinlemek ve mûsikînin hükmü konusunda Prof. Dr. Hayrettin Karaman'a "Kadın sesi dinlemek caiz midir? Dinlediğimiz müziğin türüne göre cevaz değişir mi? (Örnek: tasavvuf musikisine eşlik eden bir kadın sesi veya ilahi söyleyen bir kadın sesi gibi)" şeklinde bir soru yöneltilmiş O'da şu şekilde cevap vermiştir: *"Peygamberimizin zamanında mescidde ve başka yerlerde kadınlar, erkeklerin yanında konuşurlardı. O (s.a.v.) hicret ederken kadınlar ve çocuklar musiki eşliğinde karşılama yapmışlardı. Bayram günlerinde Hz. Peygamber'in evinde ve onun yanında genç kızlar, Hz. Aişe'ye sesli ve tefli müzik dinletmişlerdi. Kadının sesinin ve musikinin haram olduğuna dair sahih ve kesin bir delil (dinî açıklama) yoktur. Kadın olsun erkek olsun müzik icra ettiğinde bunu dinleyenler kendilerine bakmalıdırlar: Kötü, olumsuz bir etkilenme bulunmadıkça dinlemelerinde sakınca yoktur"* (11 Aralık 2006-https://hayrettinkaraman.net/sc/00211.htm)

Tarikatların kadın sesine bakışı, bağlı bulundukları tasavvufî gelenek ve adab anlayışına göre farklılık göstermektedir. Örneğin Nakşibendiyye geleneğinde zikir ve ibadet pratikleri genellikle sessiz (hafi) olduğundan, kadınların sesli icraları çoğunlukla kamusal alanda teşvik edilmemekte ve daha çok özel alanla sınırlandırılmaktadır. Buna karşılık Kadiriyye ve Rifaiyye gibi cehrî zikir geleneğine sahip tarikatlarda, sesli icra önemli bir unsur olmakla birlikte, kadınların bu icralara katılımı çoğunlukla kadınlara mahsus ortamlarla sınırlandırılmakta veya belirli ölçüler çerçevesinde değerlendirilmektedir. Mevleviyye geleneğinde ise musiki ve semâ ritüeli merkezi bir yer tutmakta, ancak tarihsel olarak semâ mukabeleleri erkekler tarafından icra edilmiştir. Buna rağmen modern dönemde bazı kültürel ve sanatsal ortamlarda kadınların Mevlevî musikisi icrasında yer aldığı

görülmektedir. Bektaşilik geleneğinde ise diğer bazı tarikatlara göre daha esnek bir yapı dikkat çekmektedir. Cem ve muhabbet ortamlarında kadınların daha görünür olduğu ve sözlü-müzikal icralara katılımının daha açık biçimde kabul edildiği bilinmektedir.

Özetle Kadın sesi konusunda kurumsal olarak Diyanet daha orta ve bağlama dayalı bir yaklaşım benimserken, tarikatlar arasında çeşitlilik ve farklı uygulamalar görülmektedir. Tarikatların kadın sesine bakışı, sabit ve tek biçimli bir anlayıştan ziyade, tasavvufî adab, toplumsal yapı ve tarihsel süreçlerin etkisiyle şekillenen çok katmanlı bir yorum alanıdır. Tarikatlar arasında kadın sesine ilişkin yaklaşımlar sabit olmayıp Nakşibendiyye gibi daha ihtiyatlı geleneklerden Bektaşilik gibi daha esnek yapılara kadar uzanan geniş bir yelpazede şekillenmektedir. "Edep", "mahremiyet" ve "fitne" kavramları çerçevesinde şekillenen bu çeşitlilik, kadın sesinin mutlak bir hüküm konusu olmaktan ziyade, bulunduğu ortam, icra biçimi ve toplumsal algıya bağlı olarak değerlendirilen bir unsur olduğunu göstermektedir. Kültürel, tasavvufî ve toplumsal bir yorum alanı olarak kadın ve sesi tartışmaları geçmişte olduğu gibi günümüzde de varlığını devam ettirmektedir.

Sonuç

Toplumsal, kültürel ve estetik anlamların taşıyıcısı olan kadın ve sesi, tarih boyunca tartışılagelen bir konudur. Türkiye'de de gerek geleneksel ve gerekse popüler müzikte kadın müzisyenlerin artan görünürlüğü, sesin sanatsal, toplumsal, dini ve kültürel bir dönüşüm geçirdiğini göstermektedir. Zira kadın sesi, Türk müzik tarihinde sessizlikten görünürlüğe, mahremiyetten kamusallığa uzanan bir dönüşüm süreci yaşamaktadır. Osmanlı döneminde özel alanla sınırlanan kadın sesi, Cumhuriyet'in modernleşme projesiyle birlikte ulusal kimliğin temsiline dönüşmüştür. Günümüzde ise çok sesli, çok kimlikli bir özgürlük ifadesine evrilmiştir. Bu süreç, aynı zamanda sanatsal, kültürel bir inşa sürecidir.

İslam'a göre, özel bir durum olmadıkça tüm emir ve yasaklar cinsiyet ayrımına gidilmeksizin erkek ve kadınların tamamını kapsamaktadır. Kadın sesi konusunda, İslâm'ın temel kaynağı olan Kur'ân-ı Kerîm'de olumlu veya olumsuz herhangi bir hüküm bulunmamaktadır. İslam dininin ikinci kaynağı olan sünnette ise, konu ile ilgili bir çok örneğe rastlanılmaktadır. Kadın sesi konusunda hadis kaynaklarındaki rivâyetler, olumlu ve olumsuz olmak üzere iki kategoride değerlendirilmektedir. Olumlu yöndeki rivâyetlerde, Hz. Peygamberin günlük hayatta kadınlarla doğrudan görüşüp konuştuğu, kadınların sorunlarını dinleyip onlara yol gösterdiği görülmektedir. Aynı şekilde Hz. Muhammed (sav), kadınların sanatsal faaliyetlerinde de aynı tutumu sergilemiş, mesleği şarkıcılık olsun ya da olmasın kadınlardan bazılarının şarkı icralarını dinlemiştir. Yine Hz. Peygamber (sav)'in, eserlerini iyi derecede icra eden bazı kadınlar için takdir anlamına gelen bazı sözler sarfettiği, hatta mûsikî icrası gerçekleştiren kişilere olumsuz müdahalede bulunan kişilere de engel olduğu bilinmektedir.

Kadın sesinin avret olup olmadığı meselesi klasik fıkıh literatüründe tartışılmıştır. Kur'ân'da doğrudan bir yasak bulunmamakla birlikte Ahzâb 33/32 ayetinden hareketle bazı fakihler kadın sesinin kullanım biçimine dair sınırlamalar getirmiştir. Kadın sesinin "avret" kapsamında değerlendirilip değerlendirilmeyeceği mezhepler arasında teorik olarak tartışılmıştır. Genel olarak Hanefi ve Hanbelilerde çoğunluk, kadının konuşma ve hitap sesinin avret olmadığını, ancak "nağmeli, süslenmiş sesle şarkı söylemesinin" uygun görülmediğini savunur. Şafii ve Malikilerde ise, kadının sesinin fitneye sebep olacak şekilde kullanılmaması koşuluyla meşru olduğu dile getirilmiştir. Aslında İslam'da kadın sesi doğrudan yasaklanmamış; fakat duygu uyandırıcı, tahrik edici veya gösterişli biçimde icra edilmesi sınırlanmıştır. Dört mezhepteki ortak kanaat, kadın sesinin mutlak anlamda avret olmadığı; yani bir hükmün bulunduğu duruma göre değişebileceği yönündedir.

Kadın sesinin haram görüldüğü iddia edilen rivayetlerde, şarkı icrasında bulunan kadınlar İslâm'ın kesin bir şekilde haram kıldığı içki ve zina gibi unsurlar ile beraber anılmaktadır. Şarkı okuyup aynı zamanda büyük günah işlemiş kadınların yaptıkları bu işlerden hareketle bazı fıkıh kitaplarında "*kadın sesi haramdır*" şeklinde bir genellemeye gidilmiştir. Aslında her meşrû

davranışın içine kötülük bulaştığında hükmü de elbette değişecektir. Şarkı seslendirmenin ya da dinlemenin insanı mutlu eden zevk unsuru olduğu bilinen bir gerçek olmakla birlikte aslında kadın ve sesi tartışmalarındaki asıl sorun, meşru zevklere gayri meşrû işlerin bulaştırılmalarından kaynaklanmaktadır. Yani seslerini uygunsuz bir şekilde ve uygunsuz bir ortamda kullananlar ile meşrû daire içerisinde kullanan kadınlar aynı değerlendirmeye tabi tutulmaktadır.

Tasavvûfî açıdan ise kadın sesi meselesi, salt fıkhî bir yasaklamadan ziyade niyet ve toplumsal şartlar dikkate alınarak değerlendirilmektedir. Literatüre göre, tasavvufî gelenekte kadın sesi mutlak olarak avret sayılmamıştır. Tasavvufî pratikler fıkhî sınırlar içinde şekillenmiştir. Tarihsel uygulamada kadınlara mahsus zikir meclisleri yaygındır. Karma icralar ise ihtiyatlı bir yaklaşım çerçevesinde sınırlı kalmıştır. Dolayısıyla kadın sesi meselesi kategorik bir yasak değil, şartlara bağlı bir değerlendirme alanıdır

Kadın olsun erkek olsun insanlarla iletişim kurabilmek için ses önemli bir araçtır. Allah, sesi hem kadına hem de erkeğe kullanması için vermiştir. Nitekim fıtrat peygamberi olan Hz. Muhammed (sav), kendi devrinde kadınları seslerinden dolayı ötekileştirmemiştir. Bu yüzden kadın O'nun döneminde ilim talep eden ve kendisinden ilim talep edilen ve bu yönüyle İslâm'ı layıkıyla tebliğ eden konumda olmuştur. Bayram, düğün ve karşılama törenleri gibi özel günlerde İslâm peygamberinin kadın sesi dinlemesi, dönemin kadınları ötekileştiren olumsuz şartları da göz önüne alındığında büyük bir toleranstır.

İslâm, kadına hayatın her alanında olduğu gibi sanatsal alanda da bulunabilme hakkı vermiştir. Dolayısıyla meşru bir dairede ölçülü olmak kaydıyla, erkek tarafından kadının dinlenilmesinde herhangi bir sakınca olmadığına dair rivayetlerin sayısı ortadadır. Bu rivayetlerden mülhem olumlu kanaatların sayısında da son yıllarda artışlar gözlemlenmektedir. Burada önemli olan nokta, hangi faaliyet ya da etkinlik olursa olsun yapılan işin meşruiyetinin İslâmî inanç, ibâdet ve ahlâkının yanında içinde bulunulan toplumun örf, adet ve düşünce yapısına da uygun olması gerektiğidir.

Tarihsel süreçte kadın sesi, bir yandan kutsallıkla ilişkilendirilirken diğer yandan da potansiyel bir tehlike unsuru olarak görülmüş; ilahî ve dünyevî nitelikler arasında konumlanmaya devam etmiştir. Günümüzde artık kadın ve sesi, dini müziğin de önemli bir parçası haline gelmiştir. Kadın sesi artık sadece "mahrem" değil, ifade özgürlüğünün, kimlik bilincinin ve manevi derinliğin de sesi durumundadır. Kadın ve sesi tartışmaları, aslında dinî tartışmanın yanı sıra aynı zamanda kültürel bir kimlik mücadelesinin de bir parçası haline gelmiştir. Kadın ve sesi geçmişte ve günümüzde olduğu gibi İslamî yorumlar, modernleşme politikaları ve toplumsal dönüşümler arasında sürekli tanımlanmaya, konumlanmaya, tartışılmaya devam edecektir.

References

Abbas, S. B. (2003). *The female voice in sufi ritual: devotional practices of Pakistan and India*. University Of Texas Press, S. 45, 78, 112.

Ahmed B. Hanbel, (1389). *M-Müsnedü'l-imam ahmed b.hanbel*, I-IV, Beyrut.

Ahmed, L. (1992). *Women and gender in ıslam: historical roots of a modern debate* (New Haven: Yale University Press).

Aksoy, B. (1999). Osmanlı mûsikî geleneğinde kadın. *Yeni Türkiye*, C.10

Aksoy, B. (2008). *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Müzik*.

Alender, R., (1999). "XV.yüzyıla kadar Arap İran ve Türk mûsikîsinin kısa tarihçesi", C. XXXIX, *AÜİFD*, S.255

Aliye, Fatma, (2012). *Nisvan-ı İslam*, s. 41.

Altar, C. M. (1986). *Opera sanatının doğuşu ve gelişimi*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Alûsî, Ebu'l Fazl Şihâbuddin Es-Seyyid Mahmûd, (1417). *Rûhu'l maâni*, I-XVI, Beyrut.

Aristoteles. (2011). *Politika* (Çev. F. Akderin). Say Yayınları, I.13, 1260a30

Ateş, Süleyman, (2002). *İslâm'da güncel tartışmalar.* Yeni Ufuklar.

Aycan, İrfan, (1998).İslâm toplumunda eğlence sektörünün ortaya çıkışı. *AÜİFD*., XXXVIII

Aydar, H. (2007). Kadın sesi ve kur'an kıraati meselesi. *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 15, 45–78

Behar, C. (1998). *Osmanlı/Türk musikisinin kısa tarihi.* Yapı Kredi Yayınları.

Behar, Cem, (2015). *Osmanlı/Türk musikisinin kısa tarihi.* Yapı Kredi Yayınları.

Beşiroğlu, Şehvar, (2002), "Osmanlı musikisi ve kadın". *Türkler Ansiklopedisi*, C. 12.

Bozkurt, Nebi, (1997). *Hadis'te folklor ve eğlence*. MÜİFY.

Buharî, Muhammed B. İsmail, (1315). *Sahîhu Buhârî*, I-VIII.

Cangöz, N. (2020). *Kadın müzisyenlerin toplumsal temsili: Türkiye örneği.* İletişim Yayınları

Clement, C. (1988). *Opera, or the undoing of women* (B. Wing, Trans.). University Of Minnesota Press.

Çak, Ş. E. (2018). Toplumsal cinsiyet ve müziğe dair, *Etnomüzikoloji Dergisi*, (1).

Çak, Ş.E. -Beşiroğlu, Ş. (2007). *Kadın ve müzik.* Milenyum Yayınları.

Çelebi, K. (1980). *Mîzan'ul hakk fi ihtiyâri'l ahakk.* 1001 Temel Eser.

Çelik, M. (1996). *Hatalı atasözleriyle kadın aleyhtarlığı.* Ölçü.

D'Ohsson, I. M. (1788). *Tableau général de l'empire othoman*. Imprimerie De Monsieur.

D'ohsson, M., *18.yüzyıl türkiyesinde örf ve âdetler*. Tercüme: Zerhan Yüksel, Tercüman Gazetesi, 1001 Temel Eser.

Danielson, V. (1997). *The voice of Egypt*. Chicago.

Ezgi, S., *Ameli ve nazari Türk musikisi*. C.IV.

Farmer, (1956),*Tarihu'l-mûsika'l-Arabiyye.* (Trc. Hasan Nassâr), Kahire.

Faruki, İ.,R. (1991), *İslam kültür atlası*. (Trc. M. O. Kibaroğlu-Zerrin Kibaroğlu).

Gazâlî, Ebû Hâmid Muhammed B. Muhammed, (1975). *İhyâu 'ulûmi'd-dîn*, Tercüme: Ahmed Serdaroğlu, I-III, Bedir, II/707

Gazâlî, Ebû Hâmid Muhammed B. Muhammed, (1978).*Kimyâ-yı saadet*, Sağlam Y.

Hamidullah, Muhammed, (1990), *İslam peygamberi*. (Trc. Salih Tuğ).

Hazin, Alaaddin Ali B. Muhammed, (1317). *Lubâbu't-te'vîl fi maani't-tenzîl*, I-IV.

Irigaray, L. (1985). *This sex which ıs not one* (C. Porter & C. Burke, Trans.). Cornell University Press.

Işık, A. (2025). *Sosyal medyadaki İslam ve kadın konu içeriklerinin din eğitimi açısından incelenmesi: youtube örneği* [Yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.

İbn Âbidîn, (1992). *Reddü'l-muhtâr ʿale'd-dürrü'l-muhtâr* (Beyrut: Dârü'l-Fikr, 1/406

İbn Kayyim El-Cevzi, (1989). *Resûlullah'ın yaşadığı İslam*, Trc.Mehmet Yolcu, I-VIII.

İbn Kudâme. (1968). Muvaffakuddin, *el-muğnî.* (Mektebetü'l-Kahire, 9/489.

İbn Mâce. (1372). Ebû Abdi'llah Muhammed B.Yezid El-Kazvini, *Sünenü İbn Mâce*, I-II

İbn Rüşd El-Cedd, (1988). *El-Beyân Ve't-Tahsîl* (Dârü'l-Garb El-İslâmî), 2/458.

İbn Sâ'd, Ebû Abdillah Muhammed, (1968). *Et-Tabakâtu'l-kübra,* I-VIII, Beyrut.

Kafesoğlu, İbrahim, (2014). *Türk milli kültürü.* (Ötüken), 214.

Kalender, R. (1999). XV.yüzyıla kadar Arap İran ve Türk mûsikîsinin kısa tarihçesi. C. XXXIX, *AÜİFD*.

Kandemir, Y. (1979). *Örneklerle İslâm ahlakı.* Nesil Yayınları

Kara, M. (1990). *Din hayat sanat açısından tekkeler ve zaviyeler.* Dergâh Yayınları, 214–220

Karâfî, Şihabeddin. (1988). *El-Furûk,* (Âlemü'l-Kütüb), 2/33

Karaman H. (2004). *İslam'da kadın ve aile*. İz Yayıncılık, 27.

Kâsânî, (1986). *Bedâ'iʿu's-sanâ'iʿ fî tertîbi'ş-şerâ'i.* Dârü'l-Kütübi'l-İlmiyye, 5/121

Kettânî, M. A., (1990). *Hz.Muhammed'in yönetimi*. Trc.Ahmet Özel, I-III, İz Yayıncılık

Kılıç, M. (1989). İslâm kültür tarihinde mûsikî başlangıçtan emevilerin sonuna kadar. *AÜİFD*., C. XXXI.

Koca, F. (2011). Peygamberimiz Hz. Muhammed'in müezzinleri. *AÜİFD*, 52(2), 291-310.

Korkut, Z. P. (2020). Türkiye'de *toplumsal cinsiyet ve müzik bağlamında kadın portreleri olarak Müzeyyen Senar ve Ayşe Şan* [Yüksek lisans tezi]. Batman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kurtubî, Ebu Abdullah Muhammed B. Ahmed, (1364). *El câmi'li ahkâmi'l Kur'ân*, I-XX, Kahire.

Makal, A. (2020). Toplumsal cinsiyet açısından müzik ve kadın: dünyada ve türkiye'de kadın müzisyenler ve cinsiyete dayalı ayrımcılık. *Çalışma ve Toplum*, *2*(65), 739–790.

Martin, P. J. (2014). *Music and identity in twentieth-century literature: case studies in music's social impact.* Routledge, s. 90–112

Müslim, Ebû'l-Hüseyn Müslim B. El-Haccâc, *Sahîhu Müslim*, I-IV, Tsz., Neşr: Muhammed Fuad Abdü'l-Baki

Nesâî, (1928). *Sünenu Nesâî*, I-VI.

Nevevî, *El-Mecmûʿ Şerhu'l-Mühezzeb* (Beyrut: Dârü'l-Fikr, Ts.), 3/390

Ortaylı, İ. (2016). *Osmanlı toplumunda aile.* Timaş Yayınları

Özcan, N. (1994). Dilhayat Kalfa**.** *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 9, ss. 298–299). İstanbul: TDV Yayınları.

Özdemir, M. (2014). *Hz. Peygamber ve kadın.* DİB Yayınları.

Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi* (C. I). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Öztürk, M. (2012). Kadınların Kur'an tilaveti ve fıkhî değeri. *İslâmî Araştırmalar***,** *23*(2), 75–92.

Rodrigues, J. (2023). *Sufi women, embodiment, and the 'self': gender in ıslamic ritual*. Routledge, s. 68, 72.

Savaş, R., (2004), *Hz. Muhammed devrinde kadın.* Gelenek Yayınları

Say, A. (1990). *Müzik ansiklopedisi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Cilt 1–3

Serahsî, *El-Mebsût*, Dârü'l-Maʿrife, Ts., 10/152

Shiloah, A. (1995). *Music in the World of Islam: A Socio-Cultural Study*. Aldershot: Scolar Press.

Stokes, M. (1994). *Ethnicity, identity, and music: The musical construction of place.* Berg.

Sultanova, R. (2011). *From shamanism to sufism: women, Islam and culture in Central Asia*. I.B. Tauris.

Toprak, F. (2025). Ali Şir Nevâyî'nin tanıttığı mutasavvıf kadınlar. *Uluslararası Türk Lehçe Araştırmaları Dergisi (TÜRKLAD), 9*(2), 235–247.

Turâbî, A. H. (1997). İlk dönem İslâm dünyasında mûsikî çalışmalarına bakış. *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 13–15, 225–248.

Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Heyet, (1989). C. XXIX.

Uludağ, S. (1992). *İslâm açısından mûsikî ve semâ*. Dergah Yayınları.

Uzunçarşılı, İ.H. (1977). Osmanlılar zamanında saraylarda musiki hayatı. *Belleten,* XLI

Wadud, A. (1999). *Qur'an and woman: rereading the sacred text from a woman's perspective*. Oxford University Press.

Whiteley, S. (2000). *Women and popular music: sexuality, identity and subjectivity.* Routledge.

Yazır, E. H., *Hak dîni Kur'ân dili.* Zehraveyn Yayınları, I-X.

Yıldız, G. (2013). Müzik araştırmalarında toplumsal cinsiyet yaklaşımlarına türkiye bağlamında genel bir bakış. *İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 2

Zühayli, V. (1994). *İslâm fıkhı ansiklopedisi*, Feza Yayıncılık, X

ETHICAL DECLARATIONS

Research and Publication Ethics

I declare that this article is an original work and was prepared in accordance with the principles of scientific research and publication ethics. The article has not been published elsewhere and is not currently under review by another journal.

All sources used in the study have been cited in accordance with academic standards. I declare that the study does not contain plagiarism, fabrication, falsification, or manipulation of data, and that the research findings have been presented in accordance with the principles of scientific integrity.

Author Contributions

The author single-handedly designed, conducted, and analyzed the study and prepared the report for this article. I have reviewed and approved the final version of the article and agreed to its publication.

Conflict of Interest

I declare that there is no conflict of interest regarding the publication of this manuscript.

Funding

This research did not receive any specific grant, financial support, or funding from any public, commercial, or non-profit funding agencies.

Artificial Intelligence (AI) Usage Disclosure

During the preparation of this manuscript, artificial intelligence tools may have been used solely for limited purposes such as language editing, translation assistance, and stylistic improvement. Any AI-assisted translations or language corrections were carefully reviewed and verified by the author. Artificial intelligence tools were not used to generate the core scientific content, research design, analysis, or scholarly conclusions. All academic responsibility for the content of the manuscript rests entirely with the author.

Copyright and Permissions

I confirm that all necessary permissions for copyrighted materials have been obtained where required and that the manuscript does not violate any intellectual property rights.

Author Approval

I confirm that they have read and approved the final version of the manuscript and consent to its submission and publication.

ETİK BEYANLAR

Araştırma ve Yayın Etiği

Bu makalenin özgün bir çalışma olduğunu ve bilimsel araştırma ve yayın etiği ilkelerine uygun olarak hazırlandığını beyan ederim. Makale daha önce herhangi bir yerde yayımlanmamış olup başka bir dergide değerlendirme sürecinde değildir.

Çalışmada kullanılan tüm kaynaklar akademik kurallara uygun biçimde atıflanmıştır. Çalışmanın intihal, veri uydurma, veri tahrifi veya manipülasyon içermediğini; araştırma bulgularının bilimsel dürüstlük ilkelerine uygun şekilde sunulduğunu beyan ederim.

Yazar Katkısı

Çalışmanın tasarlanması, yürütülmesi, analizi ve makalenin raporlama aşamasını tek başına yürütmüştür. Makalenin son hâlini okuyup onayladım ve yayımlanmasını kabul ettim.

Çıkar Çatışması

Bu makalenin yayımlanmasına ilişkin herhangi bir çıkar çatışması bulunmadığını beyan ederim.

Finansal Destek

Bu araştırma herhangi bir kamu kurumu, ticari kuruluş veya kâr amacı gütmeyen kuruluş tarafından finansal olarak desteklenmemiştir.

Yapay Zekâ Kullanım Beyanı

Makalenin hazırlanması sürecinde yapay zekâ araçlarından yalnızca dil düzenleme, çeviri desteği ve anlatım iyileştirmesi amacıyla sınırlı ölçüde yararlanılmıştır. Yapay zekâ araçları tarafından yapılan çeviri ve dil düzenlemeleri tarafımdan dikkatle kontrol edilmiştir. Yapay zekâ araçları çalışmanın bilimsel içeriğinin, araştırma tasarımının, analizlerinin veya akademik sonuçlarının oluşturulmasında kullanılmamıştır. Makalenin içeriğine ilişkin tüm akademik sorumluluk bana aittir.

Telif Hakları ve İzinler

Telif hakkı gerektiren materyaller kullanılmışsa gerekli izinlerin alındığını ve çalışmanın herhangi bir fikrî mülkiyet hakkını ihlal etmediğini beyan ederim.

Yazar Onayı

Makalenin son hâlini okudum, onayladım ve yayımlanmasını kabul ettiğimi beyan ederim.