



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

TÜRKİYE'DE BATILILAŞMA SÜRECİNDE PİYANONUN ROLÜ

DOKTORA TEZİ

Özge IŞIKSALAN

Müzikoloji Anabilim Dalı
Müzik Bilimleri Doktora Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Okan Murat ÖZTÜRK

Aralık 2024



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

TÜRKİYE'DE BATILILAŞMA SÜRECİNDE PİYANONUN ROLÜ

DOKTORA TEZİ

Özge IŞIKSALAN
1802007

Müzikoloji Anabilim Dalı
Müzik Bilimleri Doktora Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Okan Murat ÖZTÜRK

Aralık 2024



TEZ ONAYI

MGÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 1802007 numaralı Doktora Öğrencisi Özge IŞIKSALAN, ilgili yönetmeliklerce belirlenmiş gerekli tüm şartları yerine getirmek suretiyle, "Türkiye'de Batılılaşma Sürecinde Piyanonun Rolü" başlıklı tezini hazırlamış ve aşağıda imzaları bulunan jüri önünde, başarıyla sunmuştur.

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Okan Murat ÖZTÜRK
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Jüri Üyeleri

Prof. Dr. Barış ERDAL
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Prof. Mahmut Kamerhan TURAN
Başkent Üniversitesi

Doç. Dr. Serdar ERKAN
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi H. Cem Esen
Niğde Ömer Halisdemir
Üniversitesi

Teslim Tarihi : 19. 11. 2024
Savunma Tarihi : 13. 12. 2024



ETİK BEYAN

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzunda belirtilen hususlar doğrultusunda hazırladığım bu tez çalışmasının akademik ve etik kurallar çerçevesinde gerçekleştirilmiş olduğunu; tezde yer verdiğim tüm bilgi, belge, bulgu, yorum ve sonuçları bilimsel etik ilkelere bağlı kalarak oluşturduğumu; yararlandığım eserlerin tümüne etik kurallar dâhilinde atıfta bulunup kaynakçada yer verdiğimi ve Enstitüye teslim ettiğim çalışmanın bütünüyle özgün nitelikte olduğunu bildirir; tez çalışmamla ilgili olarak burada dile getirdiğim kişisel bildirimin aksi yönünde ortaya çıkabilecek ve etik kuralların ihlal edilmiş olduğuna işaret eden bir tespit durumunda, akademik kariyer bağlamında aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını peşinen kabullendiğimi beyan ederim.

13. 12. 24

imza

Özge Işıksalan





Alkım'a...



ÖNSÖZ

Türkiye’de yaşanan modernleşme/Batılılaşma sürecinin müziksel açıdan farklı boyutları üzerinde yapılmış müstakil araştırmalar mevcut ise de bu süreçte piyanonun ve piyano müziğinin etrafında yaşanan gelişmeler hakkında bilinenler oldukça kısıtlıdır. Bu çalışmada Batılılaşma açısından aynı zamanda sembol niteliğinde bir çalgı olan piyano ve piyano müziği üzerinden, Batı müziğinin Türkiye’de yaygınlaşması sürecine; güçlü simgeler arasında edindiği yere ve bu sürecin eğitsel, ideolojik, politik ve kültürel boyutlarına odaklanılmıştır. Süreçte rol oynayan eğitimci, müzisyen, düşünür ve yazarların düşünsel dayanakları doğrultusunda piyano ile çağdaşlaşma ve eleştirisi arasında kurulan söylemsel bağlantılar, çalışmanın odaklandığı temel alanlardır.

Çalışmada, geçmişten günümüze müzikoloji gündeminde yer tutan tartışmalardan da anlaşıldığı üzere, dönemin mevcut atmosfer içerisinde veya bir program dahilinde yürütülmüş olan müzikte modernleşme/çağdaşlaşmaya ilişkin müzik faaliyetlerinin çok yönlü doğasının incelenmesi, “Türkiye’de müzikte modernleşme faaliyetleri ne anlama gelmektedir?”; “müzik ve toplum yaşantısındaki etkileri nasıl okunmalıdır?”; “bizler, bugün, bu faaliyetlerden ne şekilde etkilenmekteyiz?” gibi sorulara cevap bulma dürtüsüyle şekillenmiştir. Temelde bu kaygılarla şekillenen araştırmaya, Osmanlı sisteminin çözülüş süreciyle başlanmıştır. Müzikte batılılaşmanın en önemli bileşenleri arasında yer alan “ekonomik eklemlenme” ve buna eşlik eden “siyasi düzenlemeler”e ilişkin süreçlerin, mevcut atmosferi –hatta mevcut paradigmayı– oluşturmadaki başat rolleri nedeniyle müzikte batılılaşma olgusu, bu alanların bir alt kümesi olarak ele alınmıştır.

Bu şema içerisinde bir çalgı ve bir meta olarak piyanonun yaygınlaşma süreci, Akdeniz ticaretinin dünya çapında genişlemesi sonucunda Avrupa’da, etkinlik ve nüfuzları artan kesimlere özgü kültürün kitleselleşmesi kapsamında ele alınmıştır. Piyano, Avrupa’da gerçekleşen müzik devriminin enstrümanı olarak, burjuvazinin zaferinin müzik alanındaki sembolü; müzik ve sanayinin birlikteliğinin bir ürünü, Avrupa burjuvazisinin bu pazarlardaki baskın konumunun bir göstergesi olması gibi özgün boyutlarıyla, “müzikte modernleşme” olgusunun incelenmesinde en elverişli çalgı ve sembol olma niteliği kazanmıştır.

Osmanlı Devleti’nde ticaretin 19. yy. da ’serbestleşmesinin ardından birçok yabancı ürünle birlikte ülkeye giren piyanolar, beraberinde dönemin kimi öğrenim metotları, eserleri ve müstakil bir repertuarı getirmiş olsa da mevcut “piyasa koşulları”, kentte süregelen müzik yaşantısıyla birlikte piyano için yazılan ya da piyanoyla doğaçtan çalınan müzik üretimini etkilemiş ve koşullamıştır.

Çalışmanın, Erken Cumhuriyet Dönemine uzanan giriş niteliğindeki kısmında, müzikte modernleşme programları doğrultusunda merkeze alınan piyano müziği ve etrafındaki kültürün kurumlaşmasına dair faaliyetler, yine benzer şekilde çok sesli milli müzik sorunundan ziyade uluslararası temsil ve rekabet olguları bakımından ele alınmıştır.

Bu çalışmanın sayfalarında gizlenen katkıları dolayısıyla hayatıma temas eden birbirinden değerli kişiler olarak öğretmenlerimi, ebeveynlerimi ve arkadaşlarımı anmak isterim:

Öncelikle çok değerli danışman hocam Prof. Dr. Okan Murat ÖZTÜRK’e, Başkent Üniversitesi Kompozisyon Bölümü’ndeki lisans öğrenimim ve sonrasında Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik Bilimleri programı kapsamındaki ufuk açıcı dersleriyle konuya ilgi duymamı sağladığı; bu araştırma konusunu önerip bu

konuda beni cesaretlendirdiği; tez çalışması aşamasında kendime olan inancımı yitirdiğim kimi zamanlarda verdiği destek, sürecin en başından itibaren gösterdiği güven ve çalışmayı etkili ve etik bir biçimde yürütmemdeki katkıları için gönülden teşekkürü borç bilirim. Kıymetli Hocam, bana duyduğunuz güven, çalışmamın başından sonuna yol almamı sağlayan en önemli dayanak oldu.

Tez izleme komitemdeki katkılarının yanı sıra, ufuk açıcı dersleri, tezin ekonomik süreçler yönündeki önsezimi desteklemesi, piyanonun, döneminin “*i-pad*”i olduğu tanımı sayesinde en az sayıda kelimeyle en fazla katkılardan birini sunması, her fırsatta çalışmamın en büyük destekçisi olduğunu ifade etmesi, ezber bozan yaklaşımlarıyla hayata dair bakış açımın fazlasıyla değişmesindeki katkıları dolayısıyla değerli hocam Prof. Dr. Hakkı Alper MARAL’a teşekkürü borç bilirim. Katkılarınız, öğrenimim boyunca ve sonrasında bana yol gösterdi.

Tez izleme komitemde yer alan değerli hocam Prof. Mahmut Kamerhan TURAN’a, lisans öğrenimim boyunca piyano çalışmalarımı desteklemesi, tüm toplantılardaki yapıcı, destekleyici tavrı ve katkıları dolayısıyla; çalışmamın arşiv taramaları süreci için öğrenmek durumunda kaldığım Osmanlı Türkçesini, olabilecek en etkili ve hızlı şekilde öğrenmemdeki katkılarından dolayı Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü hocalarından Doç. Dr. Koray ÜSTÜN’e, Dr. Öğretim Üyesi Fazile EREN KAYA’ya, anlayış ve destekleri için; lisans programımın bitmesinin ardından bildiğim doğruların aksini öğreterek tekrar piyano çalmamı, bir yapıtın icrası sırasında kesintisizce sona gelmemi sağlayan değerli hocam Prof. Dr. Hacıbaba ADILOĞLU’na bitmek tükenmek bilmeyen enerjisi, emekleri ve anlayışı için; Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü idari personeli Sayın Görkem AYDIN YILMAZ’a, Çiseli TEKTAŞ’a, Habibe ÜNVER’e ders ve tez sürecindeki tüm yardımları için; Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Müzik Hazırlık Okulu’ndan arkadaşım ve bölüm başkanım Dr. Nadezda BABATAŞ’a, görev paylaşımındaki anlayışı, tüm sorunlar karşısındaki sakin ve çözüm odaklı yaklaşımı, tez çalışmama sağladığı moral destek dolayısıyla; çalışma arkadaşlarım sevgili Arzu ve Hilal’e moral destekleri ve çalışma ortamına getirdikleri anlayış, özen, yardımlaşma için; müdürüm Sayın Ahu EGEMEN ULUDAĞ’a kızımın karşılaştığı her tür sağlık probleminde ve çalışmalarımız sırasında gösterdiği anlayış ve destek için; teşekkürü borç bilirim.

Doktora programına birlikte başladığımız dün gibi aklımda olan değerli yol arkadaşlarım Sultan, Yunus, Yağmur ve Ali Hocam, ders sürecini birlikte aştık. Her biriniz bireysel mücadelenizle bana örnek olduğunuz. Maddi ve manevi destekleriniz için her birinize ayrı ayrı teşekkür ederim. İyi ki yollarımız kesişti.

Canım Gülsüm, hayatımın en zor zamanında seni tanıdım. O günden bugüne en zor zamanlarda, bıraktığımda, tekrar yola koyulduğumda, hep yanımdaydın. Tez çalışmam zora düştüğünde kendime kulak vermemi, gücümü toplamamı sağladın. Daha nice eşikler atlayacağımız dostluğun, kardeşliğin için sana sonsuz teşekkür ediyorum.

Bu çalışma öncesinde ve sırasında yaşadığım tüm zorlukların ilk şahidi olan, zorlandığım zamanlarda büyük anlayış gösteren sevgili eşime, elinden gelen desteği esirgemeyişi, tüm sabrı ve hayatımı kolaylaştırmadaki katkıları için; sevgili ailesine her tür ihtiyaç konusunda yürekten yardım ve sevgileri için minnettarım.

Canım annem, Canım babam, hayatım boyunca üzerimden emeğinizi esirgemeyip, her koşulda, hatta gücünüz tükendiği zamanlarda bile sonsuz bir güçle, sorgusuzca beni desteklediğiniz için size gönülden minnettarım. Bu çalışma, verdiğiniz sonsuz güven ve destekle ortaya çıkabildi.

Bana her zaman anlayış gösteren, çoğu zaman görüşme isteklerine cevap veremediğim, adlarını sayamadığım tüm arkadaş ve yakınlarıma da bu vesileyle çok teşekkür ediyorum.

Canım kızım, bu tezi ne yazık ki başta senden ve sevdiklerimden esirgediğim zamanlarla bitirebildim. Varlığın ve bana kattıkların için ömrümün sonuna kadar minnettar kalacağım.

Temmuz, 2024

Özge Işıksalan





İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEZ ONAYI	iii
ETİK BEYAN.....	v
ÖNSÖZ.....	ix
İÇİNDEKİLER.....	xiii
KISALTMALAR.....	xvii
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xix
ŞEKİL LİSTESİ	xxi
ÖZET	xxiii
SUMMARY	xxv
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Problem Durumu	2
1.2 Problem Cümlesi ve Alt Problemler	3
1.3 Araştırmanın Amacı ve Önemi.....	4
1.4 Varsayımlar	5
1.5 Sınırlılıklar	5
2. YÖNTEM	7
2.1 Araştırmanın Modeli	8
2.2 Veri Toplama Teknikleri.....	8
2.3 Verilerin Analizi	8
3. KAVRAMSAL ÇERÇEVE: MODERNLEŞME VE DÜNYA SİSTEMİ TEORİLERİ 9	9
3.1 Beş Bin Yıllık Dünya Sistemi Yaklaşımı	9
3.2 İki Temel Kavram: Hegemonya ve Dünyasallaşma.....	11
3.2.1 Hegemonya Liderliği	16
3.2.2 Seçkin grupları ve süperhegemonya	20
3.3 Modernleşmenin Temel Tarihsel Kavram ve Fikirleri	22
3.3.1 Düşünce Olarak Modernite.....	22
3.3.1.1 Aydınlanma	23
3.3.1.2 Modernite ve zaman kavramı	24
3.3.2 Modern Toplumlar	24
3.3.2.1 18. yüzyılda Avrupa’da bilimin kamusallaşması.....	27
3.3.2.2 Bir sınıf bilinci olarak burjuvazi	30
Bireyselleşme	31
3.3.2.3 Kültürün uluslararasılaşması	34

4. PİYANONUN AVRUPA’DA TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ	41
4.1 Piyanoyu Önceleyen Klavyeli Çalgıların Toplum ve Cemaat İnşasındaki İşlevsellikleri.....	41
4.1.1 Klavyeli çalgılar.....	43
4.1.1.1 Org	43
4.1.1.2 Klavikort.....	45
4.1.1.3 Spinet, Virginal	48
4.1.1.4 Klavsen.....	49
4.2 Bir İcat Olarak Piyano	52
4.2.1 Bir icat olarak piyanoya ilişkin temel argümanlar	54
4.2.1.1 Yeni müzik söylemi	54
4.2.1.2 Teknik sınırlılıkların giderilmişliği.....	55
4.3 Piyanonun Halka Sunulması ve Kentleşme.....	57
4.3.1 Ev ve amatörler için yazılan piyano müziği.....	59
4.3.2 Avrupa’da 19. yüzyılda kadın imgesi ve piyano.....	61
4.4 Devrimler Çağında Piyano Üretiminde Devrim	63
4.4.1 Avrupa’da piyano üretiminin kitleselleşmesi	67
4.4.1.1 İngiltere’ de piyano üretimi	68
4.4.1.2 Almanya’da piyano üretimi	69
4.4.1.3 Fransa’da piyano üretimi.....	70
4.4.1.4 Amerika Birleşik Devletleri’nde piyano üretimi.....	70
4.4.2 Dünya fuarlarında piyano.....	72
4.4.3 19. Yüzyıl Avrupa’sında Müzik Yayımcılığı.....	74
4.4.4 Piyanonun toplumda yaygınlaşmasında piyano virtüözünün rolü	76
4.4.4.1 Virtüöz-üretici iş birliği.....	80
4.4.5 Konservatuvar öğreniminde piyano.....	83
4.4.6 Batı dışı toplumlar ve piyano.....	88
5. OSMANLI İMPARATORLUĞU’NUN DÜNYA EKONOMİSİNE KATILIM SÜRECİ	91
5.1 Osmanlı İmparatorluğu’nun Dünya-Ekonomisine Katılım Sürecine İlişkin Faaliyetler ve İlişkiler.....	98
5.1.1 İkili Devlet Antlaşmaları, kapitülasyonlar, yabancı sermaye ve borçlanmanın etkileri	102
5.1.2 Gayrimüslim tüccarlar, bankerler ve bankalar	106
5.1.3 Yabancı İşletmeler	108
5.1.4 Toprak bütünlüğü tehdidi	111
6. OSMANLI TOPLUMUNDA PİYANO MÜZİĞİ VE PİYANOLARIN YAYGINLAŞMA SÜRECİ	117

6.1 19. Yüzyıl Osmanlı Toplumunda Piyanonun Yaygınlaşmasında Etkili Unsurlar	119
6.1.1 19. Yüzyılda Osmanlı Toplumunda Müzik Yayımcılığı	119
6.1.1.1 Piyanonun yaygınlaşmasında müzik yayımcılığının rolü ve piyano müziğine ilişkin yayınlar	124
6.1.2 Kuruluşlar ve toplumu bir araya getiren alan olarak piyano reklam ve ilanları	131
6.1.2.1 Piyano mağazaları, yerel temsilcilikler	133
6.1.2.2 Piyano ticareti ve mağazalarına ilişkin ilanlar	140
6.1.2.3 Piyano derslerine ait ilanlar	143
6.1.2.4 Piyanolu konserler	145
6.1.3 Franz Liszt'in İstanbul'a gelişi	150
6.2 On dokuzuncu Yüzyılda Osmanlı Toplumunda Piyano Öğrenimi	153
6.2.1 Piyano öğretmenleri ve piyanistler	153
6.2.2 Piyano Öğreniminin Kurumsallaşması: Özel Okullar ve Devlet Okullarında Piyano Dersleri	163
6.3 Piyanolu Müzik Mekânları	170
6.4 19. Yüzyılda Osmanlı Toplumunda Piyano İmgesi	179
6.4.1 Piyano ve kadına dair imgeler	179
6.4.2 Tanzimat ve Servet-i Fünun Romanında piyano	180
6.5 Osmanlı'da Piyano Literatürünü Oluşturan Yapıtlar	186
7. ERKEN CUMHURİYET TÜRKİYE'SİNDE MİLLİ MÜZİK, PİYANİSTLİK VE PİYANO MÜZİĞİ	203
7.1 Ulus Devlet-Ulusal Ekonomi İnşası ve Milli Girişimci Yetiştirme	207
7.2 Cumhuriyetin Kuruluşunda Sınıf Mücadelelerinin Önemi	211
7.3 Cumhuriyet'in İlk Kuşaklarının Müzik Programı Kapsamında Etkilendiği bir Ayırım: Avrupa'da Sınıf Mücadelelerinin Sonuçlarından Biri Olarak Ulusalcılık ve Halk Müziği-Sanat Müziği Ayrımı	216
7.3.1 Deha kavramının evrensel kategoriler olarak halk ve sanat müziklerindeki rolü ve icranın virtüözlerce evrenselleştirilmesi	218
7.3.2 On dokuzuncu yüzyıl Avrupa'sında endüstri, burjuvazi, yüksek sanat ve piyano ilişkisi	224
7.4 Erken Cumhuriyet Döneminde Ulusal Müzik	226
7.4.1 Milli Müzik söylemi çerçevesinde yapıt veren besteciler, piyano yapıtları, piyanistler ve uluslararası alanda temsil-rekabet ilişkileri ...	231
7.4.1.1 Cemal Reşit Rey ve modern piyano repertuarında öne çıkan yapıtları	231
7.4.1.2 Cemal Reşit Rey'in Modern Piyano Yapıtları	234
7.4.1.3 Ulvi Cemal Erkin ve modern piyano repertuarında öne çıkan yapıtları	241
7.4.1.4 Ahmed Adnan Saygun ve modern piyano repertuarında öne çıkan yapıtları	244

7.4.1.5 Bir eğitimci, piyanist olarak Mithat Fenmen: Batı müziği ve piyano müziğinin kurumsallaşmasına etkileri.....	248
7.4.1.6 Cumhuriyetin ilk kuşak piyanisti Ferhunde Erkin: Piyanistliği ve eğitimciliği	250
7.4.2 Erken Cumhuriyet Döneminde Milli müziğin kurumsallaşması	252
7.4.2.1 5245 Sayılı Harika Çocuk Yasası.....	259
7.4.2.2 Toplumun “milli burjuvazi” işlevini üstlenen kesiminde kültürel bir sermaye olarak piyano	262
Erken Cumhuriyet Dönemi’nde piyano üretimi girişimleri	264
8. BULGULAR VE TESPİTLER	271
9. SONUÇ	273
KAYNAKÇA.....	281
EKLER.....	289
EK A ŞTY’na ait incelenen ilanlardan örnekler.	289
EK B 1847-1923 yılları arası İstanbul’da piyanolu konserler.....	294
ÖZGEÇMİŞ	301

KISALTMALAR

ADK	: Ankara Devlet Konservatuvarı
Bkz.	: Bakınız
BOA	: Başbakanlık Osmanlı Arşivleri
CSO	: Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası
DİA	: Devletin İdeolojik Aygıtları
EMI	: Electric and Musical Industries Limited
MMM	: Musiki Muallim Mektebi
ŞTY	: Şark Ticaret Yıllıkları
TM.	: Türk Müziği
s.	: sayfa
ss.	: sayfa sayısı
vb.	: ve benzeri
vd.	: ve diğerleri



ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 4.1 Piyanonun teknik gelişimini önceleyen çalgıların tarihsel dökümü.	43
Çizelge 6.1 Batı'da Piyano Üretim Tahminleri. 1850- 1930.....	133
Çizelge 6.2 Osmanlı sarayının piyano siparişlerine ilişkin veriler.	135
Çizelge 6.3 1868-1925 yılına ait Şark Ticaret Yıllıkları'na göre İstanbul'daki Piyano Akortçuları	142
Çizelge 6.4 İstanbul'daki Kız okullarında Piyano Öğretmenleri (1899-1900).....	165
Çizelge 6.5 ŞTY'de Batı Müziği Öğretmenlerinin Uzmanlık Alanları	166
Çizelge 7.1 M. Gelbart'ın erken 18. yüzyıl ve geç 18. yüzyılda –klasiklerle başlatılan-sanat müziği ve romantik akımın uzantısı olarak halk müziği ve deha kavramlarının yeni sanat müziğinde sentezlenmesi.....	222



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 4.1 Alberti bası örneği: Her iki alt notanın üst notayla sırayla dönüşümlü olarak çalınmasına izin vermek suretiyle, üç sesli bir akoru dört notalı bir ritim üzerine yayma yöntemi.....	60
Şekil 4.2 Zayıf olan parmaklar için daha basit bir Alberti bası figürü	61
Şekil 4.3 Üretici, icracı ve birbirini talep eden diğer ürünler döngüsü	81
Şekil 6.1 Genişleyen kapitalizm ve çevre coğrafyalarda piyanoların yaygınlaşması ilişkisi	119
Şekil 6.2 Madam de Slupno'nun Nota Koleksiyonu'nda yer alan Köçek[çe] takımının kapağı.....	125
Şekil 6.3 Madam de Slupno'nun piyano için düzenlediği Köçek[çe].....	126
Şekil 6.4 Madam de Slupno'nun piyano için düzenlediği Köçek[çe].....	127
Şekil 6.5 23 Eylül 1890 tarihli mektupta Erard firması tarafından Sultana önerilen iki adet piyanonun model, renk ve ücretine ilişkin bilgi yer almaktadır.	137
Şekil 6.6 Hamburg'daki Steinway firmasından sipariş edilen piyanonun, Banque Impériale Ottomane'in garantisi altında adı geçen müessese tarafından Mart ayında İstanbul limanına varışına ilişkin mektup.....	138
Şekil 6.7 Steinway & Sons fabrikasından Banque Impériale Ottomane'a, 21 Nisan 1890 tarihinde gönderilen mektup.....	139
Şekil 6.8 Piyano akortçusu ve silindiri yapımcısı Turconi'nin 1885 tarihli ŞTY'ndaki ilanı.....	141
Şekil 6.9 Paul Cervati'nin 1881 tarihli Şark Ticaret Yıllığı'ndaki ilanı.	158
Şekil 6.10 Paul Cervati'nin 1885 tarihli Şark Ticaret Yıllığı'ndaki ilanı.	158
Şekil 6.11 Paul Cervati'nin 1885 tarihli Şark Ticaret Yıllığı'ndaki ilanı.....	159
Şekil 6.12 Paul Lange'nin 1885 yılına ait ŞTY'ndaki özel konservatuvarının ilanı.	159
Şekil 6.13 Nişabürek'ten bir sayfa.....	169
Şekil 6.14 Comendinger tarafından basılan piyano yapıtlarına örnekler.	187
Şekil 6.15 Yeserizade Ahmet Necip Paşa'nın piyano için yazdığı, A. Comendinger tarafından basılan "Hamidiye Marşı"nın Kapağı.	189
Şekil 6.16 Yeserizade Ahmet Necip Paşa'nın piyano için yazdığı, A. Comendinger tarafından basılan "Hamidiye Marşı"	190
Şekil 6.17 Behice Sultan Polka Mazurka Kapağı.....	192
Şekil 6.18 Fatma Zinnur Hanım: Çatalca Zaferi Marşı Kapağı.	193
Şekil 6.19 Laurette Rosette-Vive Le Sultan Marşı Kapağı	195
Şekil 6.20 Irene Comendinger. Selamlık Marşı Kapağı.....	196
Şekil 6.21 "Nişabürek"ten bir sayfa.....	200

Şekil 6.22 Madam de Slupno'ya ait Köçek[çe] piyano düzenlemesinin Loesser tarafından Alberti basının daha basit ikinci türü olarak adlandırılmış, bir notanın sadece oktav üstüyle değiştirildiği çeşidinin örneği.	201
Şekil 7.1 Yapımı 1966'da ADK'nda tamamlanan piyanonun kasasının iç görünümü	267
Şekil 7.2 Yapımı 1966'da ADK'nda tamamlanan piyanonun iç kısmıyla birlikte markasının önden, yakın plan görünümü.....	267
Şekil 7.3 Yapımı 1966'da ADK'nda tamamlanan piyanonun önden görünümü	268
Şekil 7.4 Yapımı 1973'te ADK'nda tamamlanan piyanonun kasasının içinden kesit.....	268
Şekil 7.5 Yapımı 1973' te ADK'nda tamamlanan piyanonun kasasının içinden kesit.....	269
Şekil 7.6 Yapımı 1973'te tamamlanan ADK'nda piyanonun markasının yakından görünümü	269
Şekil 7.7 Yapımı 1973'te tamamlanan ADK'nda piyanonun önden görünümü	270

ÖZET

Türkiye’de yaşanan modernleşme/Batılılaşma sürecinin müzik alanındaki farklı boyutları üzerinde yapılmış müstakil araştırmalar mevcut ise de bu süreçte piyanonun ve piyano müziğinin etrafında yaşanan gelişmeler hakkında bilinenlerin hala oldukça kısıtlı olduğunu söylemek mümkündür. Bu çalışmada Batılılaşma açısından aynı zamanda sembol niteliğinde bir çalgı olan piyano ve piyano müziği üzerinden, Batı müziğinin Türkiye’de yaygınlaşmasına, egemen simgeler arasında edindiği yere ve sürecin eğitsel, düşünsel, ticari, politik, kültürel boyutlarına odaklanılmıştır. Süreçte rol oynayan eğitimci, müzisyen, düşünür ve yazarların düşünsel dayanakları doğrultusunda piyano ile çağdaşlaşma ve eleştirisi arasında kurulan söylemsel bağlantılar, çalışmanın odaklandığı temel alanlardır.

Piyano ticareti ve etrafındaki kültürün Türkiye’de yaygınlaşması süreci, hegemonya-rekabet ilişkisi içerisinde şekillenen bir sistem içinde temellendirilmiştir. Burjuvazinin kendisini ulusal bir sınıf olarak düşünmesi ve bu iddiasını desteklemek için iddiaya kültürel bir hissiyat veren ulusal hissiyatı geliştirmesi düşüncesi, çalışmamızın temel düşünsel dayanağının özeti niteliğindedir. Bu temel düşüncenin uygulama sahası olarak, sürekli genişleme eğilimindeki Avrupa ticareti ve “pazarlar” gösterilmiştir. Böylece kültür ve müzik faaliyetlerinin bu bileşenlerden yalıtılarak değerlendirilmesinin eksik kalacağı görüşü vurgulanmıştır.

Teknoloji¹ ve müzik birlikteliğinin ürünü olan piyanonun bir meta ve çalgı olarak Avrupa’da yaygınlaşması ve sembolik konumuna dair bölümde piyano, devrin müzik devriminin enstrümanı olarak tanımlanmıştır. Piyanonun icadı, özel mülkiyet ve patent anlaşmalarının henüz görülmeye başlandığı bir devirde gerçekleşmiş olup, tasarımının bir fikri mülkiyet önermesine dayandığı gösterilmiştir. İcat olduğu dönemin ekonomik ve siyasi etkilerini ilk andan itibaren taşıyan çalgı, devrin yeni müzik söylemiyle desteklenmiştir. Bölümün devamında piyanonun halka arzında kullanılmış strateji, pazarlama teknikleri, üretim, konser, yayımcılık faaliyetleri ve eğitim etkinliklerinin karşılıklı olarak birbirini desteklemesi, gündelik piyano müziğinde kullanılan yazım teknikleri, üretici-virtüöz iş birlikleri çerçevesinde gelişen piyano etrafındaki kültür ve müzik açıklanmış, üretim-finance ilişkilerine dikkat çekilmiştir. Bu çerçevenin ışığında doygunluğa ulaşan pazarlar karşısındaki yeni pazar arayışları Avrupalı piyano üreticilerini çevre coğrafyalara yönlendirmiştir. Bunun öncesinde dünya-ekonomisine katılım sürecini tamamlamış olduğu düşünülen Osmanlı İmparatorluğu, üreticiler için yeni bir pazar oluşturmaktadır. Ticaretin 19. yy.’da oldukça serbestleşmesinin ardından yabancı kitle üretimi malların akınına uğrayan Osmanlı pazarlarına piyanolar, elektrikli ziller, buzdolapları vb. teknoloji ürünleri ve markalarıyla birlikte girmiştir. 19. yüzyılda saray ve çevresinde yaygınlaşmaya başlayan piyanoların ve piyano müziğinin yaygınlaşmasındaki araçlar incelenmiştir. Bu araçların toplumsal, kültürel ve ekonomik boyutları gösterilmiş, piyano literatürünün, dönemin mevcut piyasasının olanaklarıyla ilişkisi vurgulanmıştır. 19. yüzyıl Osmanlı toplumunda piyano ve Türk Müziği (TM.) buluşmasının sonuçlarının, piyanoların yaygınlaşması ve bu yaygınlaşmaya uygun bir müziğin lehinde gelişmiş olduğunu söylemek mümkündür.

“Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde milli müzik, piyanistlik ve piyano müziği” adlı kısa bir giriş niteliğindeki son bölüm, Cumhuriyet Türkiye’sinde toplumsal üretimi hazırlayan etkenler ve Cumhuriyetin milliyetçilik çerçevesindeki oluşumları, kurumlaşma ve müzikte modernleşme programları doğrultusunda kültür ve müzik alanında izlenen uygulamalarla, piyanoyu merkeze almak suretiyle ilişkilendirmektedir. Bu bağlamda uluslararası alanda temsil ve rekabet olguları, çok seslendirilecek halk müziğiyle elde

¹ Sanayi Devriminin yarattığı olanaklar kastedilmektedir.

edilecek milli müzik sorunundan çok, Batı'yla mevcut siyasi ve ekonomik ilişkilerin erevesi içinde düşünülmüştür.

Bölümde Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun'un ne çıkan piyano yapıtları, müzik dilleri ve teknikleri bakımından değerlendirilmiştir. Bu yapıtların 1940'lara kadar Avrupa sanat merkezlerinde, etkili çağdaşlarıyla birlikte, dönemin önemli müzik piyasası ve şirketleri içerisinde varlık göstermiş olmaları dolayısıyla temsil ve rekabet niteliklerine dikkat çekilmiştir. Bölümde piyano müziğinin kurumsallaşmasındaki etkileri dolayısıyla Mithat Fenmen ve Ferhunde Erkin'e de ayrı alt başlıklar altında yer verilmiştir.

Elde edilen veriler ve bulgular sonucunda piyanonun, toplumsal bir imge ve bir meta olarak ortaya konan tüm ilişkileriyle birlikte, Batı müziğinin Osmanlı'dan Cumhuriyete Türkiye'de yaygınlaşmasında anlamlı, etkin bir role sahip olduğu görülmüştür.



SUMMARY

Although there are independent studies on the different dimensions of the modernization/Westernization process in Turkey in the field of music, it is possible to say that what is known about the developments around the piano and piano music in this process is still quite limited. This study focuses on the spread of Western music in Turkey, its place among the dominant symbols, and the educational, intellectual, commercial, political, and cultural dimensions of the process, through the piano and piano music, which is also a symbol instrument in terms of Westernization. The discursive connections established between the piano and modernization and its critique in line with the intellectual foundations of the educators, musicians, thinkers, and writers who played a role in the process will be the main areas of focus of the study.

The piano trade and the process of popularization of the culture around it in Turkey is grounded in a system shaped within the hegemony-competition relationship. The idea that the bourgeoisie thinks of itself as a national class and in order to support this claim, it develops a national sentiment that gives a cultural sensibility to this claim is the summary of the basic intellectual basis of our study. As the field of application of this basic idea, the ever-expanding European trade and “markets” are shown. Thus, it is emphasized that evaluation of cultural and musical activities in isolation from these components would be incomplete.

In the section on the spread and symbolic position of the piano, as a commodity and instrument in Europe, the piano is defined as the instrument of the musical revolution of the period. The invention of the piano took place at a time when private property and patent agreements were just beginning to appear, and its design is shown to be based on an intellectual property proposition. The instrument, which bears the economic and political effects of the period in which it was invented from the first moment, is supported by the new musical discourse of the period. In the rest of the chapter, the strategy used in the public offering of the piano, marketing techniques, the intersection of production, concert, publishing activities and educational activities, the writing techniques used in everyday piano music, the culture and music around the piano that developed within the framework of producer-virtuoso collaborations are explained, and production-financing relations are emphasized.

In the light of this framework, the search for new markets in the face of saturated markets led European piano manufacturers to the neighboring geographies. The Ottoman Empire, which is considered to have completed the process of participation in the world economy, constitutes a new market for producers. Following the liberalization of trade in the 19th century, pianos, electric bells, refrigerators, etc. entered Ottoman markets, which were flooded with foreign mass-produced goods, together with technological products and brands. In the 19th century, the instruments for the spread of pianos and piano music, which became widespread in and around the palace, are analyzed. The social, cultural and economic dimensions of these instruments are shown, and the relationship between piano literature and the possibilities of the existing market of the period is emphasized. In 19th century Ottoman Society, it is possible to say that the results of the meeting of piano and Turkish Music™ were in favor of the widespread use of pianos and a music suitable for this widespread use.

The last chapter, “National music, pianism and piano music in early Republican Turkey”, which is a short introduction, relates the factors that prepared the social production in Republican Turkey and the formations of the Republic within the framework of nationalism to the practices followed in the field of culture and music in

line with the institutionalization and modernization programs in music, with the piano at the center. In this context, the phenomena of representation and competition in the international arena with the West, rather than the problem of national music to be achieved through folk music to be performed widely.

In the chapter, the prominent piano works of Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, and Ahmed Adnan Saygun are evaluated in terms of their musical language and techniques. Attention is drawn to the representational and competitive qualities of these works, as they were present in European art centers until the 1940s, together with their influential contemporaries, within the important music market and companies of the period. The chapter also includes Mithat Fenmen and Ferhunde Erkin under separate subheadings due to their influence on the institutionalization of piano music.

As a result of the data and findings, it is thought that the piano, as a social image and a commodity, with all the relations shown, had a significant and effective role in the spread of Western music in Turkey from the Ottoman Empire to the Republic.



1. GİRİŞ

Bu tez, Türkiye'nin "çağdaşlaşma" sürecinde piyanonun yeri ve rolü konusunu, "Batılılaşma" ve "modernleşme" süreçlerine temel oluşturan ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel boyutlarıyla bir arada değerlendirmektedir.

Çalışmada modernleşme olgusu, "dünya sistemi" içinde meydana gelen temel bir "değişim" olarak ele alınmıştır. Bu sürecin başat unsurlarını oluşturan "hegemonya" ve "dünyasallaşma" gibi kavramların açıklanmasında Andre Gunder Frank ve Berry K. Gills (2003)'in "dünya sistemi" yaklaşımından; "uluslararasılık" ve "kültürlerarasılık" kavramları içinse Immanuel Wallerstein (2015)'in "dünya-sistemi" kuramından yararlanılmıştır.² Bu bağlamda tezin kavramsal çerçeveye ilişkin ilk bölümü, "modernleşme" ve "Batılılaşma" çerçevesinde, toplumsal yaşamda ortaya çıkan köklü "kültürel değişim"lerin ayrıntılı şekilde incelenebilmesi ve tartışılabilmesine katkı sağlayan "dünya sistemi", "küreselleşme", "hegemonya", "uluslararasılık" gibi kavramların bütünüyle "tarihsel" oluşumlar olduğunu gösteren temel bir bölüm olarak düzenlenmiştir. Böylece bilgi alanında "kültürlerüstü" ve "evrensel" nitelikte olduğu iddia edilen bazı temel yaklaşımların, dünya sistemi perspektifi içindeki "tarihsellikleri"nin gözden kaçırılmaması hedeflenmiştir. İkinci Bölüm, Avrupa'da

² Frank ve Gills (2003), dünya sistemi kavramını, merkez-çevre yapıları; bu yapılar içinde şekillenen hegemonya-rekabet ilişkileri; sermaye birikimi süreçleri ve bu süreçlerde ortaya çıkan "çevrimsel/döngüsel hareketler"e dayalı etkinlik sahaları içinde ortaya koyar ve bu kavramın 5000 yıllık tek bir sistem olduğunu ileri sürer. Aralarındaki çeşitli benzerliklere karşın Frank, Wallerstein'in ısrarla vurguladığı "modern kapitalist dünya-sistemi"nin benzersizliği konusuna kuşkuyla yaklaşır. Her iki kuramcı da birçok yorumcu ve eleştirmen tarafından, Samir Amin'in de dâhil edildiği bir "teorik havuza" dahil edilmiş olsa da Frank, çalışmalarının önsözünde şu ayrımın üzerinde durur:

Kitabımızın 10. bölümündeki katkısında Wallerstein, bir yanda kendi 500 yıllık modern dünya-sistemi ve ondan önce var olmuş ve bir süre için çağdaş nitelik taşımış diğer "dünya-sistemleri" (bir tire ile) ve öte yanda Frank ve Gills'in en azından 5000 yıl geriye giden "dünya sistemi" (tire işareti yok) arasındaki temel kavramsal ve teorik farkı vurgulamaktadır. Dünya-sistemleri, "modern" dünya-sisteminde "kapitalist" olan özel bir "üretim tarzı" ile karakterize edilir. Dünya sistemi ise, ister feodal ve başka türden haraca dayanan, ister kapitalist veya sosyalist olsun herhangi bir üretim tarzından veya bunların karışımından oluşan herhangi bir karma tarzdan önce oluşmuştur ve ondan bağımsız olarak var olur...Amin de kapitalizm öncesi haraca dayanan sistemlerde politikanın ve ideolojinin, "modern dünya-kapitalist sistemi"nde ise "değer yasası"nın egemen oluşunu bu iki durum arasındaki önemli farkı vurgular. Wallerstein da çok farklı olmayan sözlerle bu farkı onaylar. Ona göre, bir üretim tarzı olarak kapitalizmin, dolayısıyla modern dünya-sisteminin ayırt edici özelliği "kesintisiz sermaye birikimi" ne verilen önceliklidir; oysa diğer tarihsel sistemlerde, sermaye birikimi politik-kültürel hedeflere göre ikincil bir konumdadır (Frank ve Gills, 2003, s. 34,35).

Bu tezde Frank ve Gills (2003) ile Wallerstein 'in görüşleri bağlamsal açıdan bir arada değerlendirildiğinden, dünya sistemi kavramının yazımında, yazarların tire kullanımı tercihlerine sadık kalınmıştır. Bu çerçevede modern dünya-sisteminin ayırt edici özelliği veya kopuşu olarak da nitelendirilen üretim tarzı değişimine vurgu yapmak söz konusu olduğunda tire kullanılmış; bunlardan bağımsız, daha önceden oluşmuş tek bir sisteme vurgu yapılması bağlamındaysa tiresiz kullanım tercih edilmiştir. Sermaye birikimi sürecinin, salt ticaret ve sanayi iş birliğinin egemen olduğu toplumları etkilemeyip dünya sistemi içinde birkaç binyıl boyunca, en önemli değilse bile merkezi önemdeki güçlerden biri olarak işlev görmüş olması nedeniyle (Frank ve Gills, 2003) her iki görüşe de bu çalışmanın çerçevesi içinde yer verilmiştir.

piyanonun tarihsel gelişimi, üretimi ve toplumda yaygınlaşmasına ayrılmış; üçüncü bölümde, piyanonun modernleşme kapsamında Osmanlı toplumunda yaygınlaşması, Sanayi Devrimi sonrasında Osmanlı'nın dünya ekonomisine eklemlenmesi çerçevesinde değerlendirilmiş ve giriş niteliğindeki "Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde Milli Müzik, Piyanistlik ve Piyano Müziği" adlı bölümde, bu dönem öne çıkan piyano yapıtları arasından seçilenler, Türkiye ve dünya müzik platformlarındaki rolü/ yeri bakımından değerlendirilmiştir.

1.1 Problem Durumu

"Türkiye'de müzikte modernleşme faaliyetleri ne anlama gelmektedir?", "Müzik ve toplum yaşantısındaki etkileri nasıl okunmalıdır?" sorularına cevap bulma dürtüsüyle şekillenen araştırmaya Osmanlı sisteminin çözülüş süreciyle başlanmıştır. Müzikte batılılaşmanın en önemli bileşenleri arasında yer alan "ekonomik eklemlenme" ve buna eşlik eden "siyasi düzenlemeler" in, mevcut atmosferi hatta mevcut paradigmayı oluşturmadaki başat rolleri dolayısıyla müzikte batılılaşma olgusu, bu alanların bir alt kümesi olarak ele alınmıştır.

Bu şema içerisinde bir çalgı ve bir meta olarak piyanoların yaygınlaşması süreci, öncelikle Avrupa'da Akdeniz ticaretinin dünya çapına genişlemesiyle etkinliği ve nüfuzu artan kesimin, kendi kültürünün kitleselleşmesi kapsamında değerlendirilmiştir. Avrupa'da bireysellik kavramını müziğe taşıyan ve önceki siyasi erkle farkların müzik alanındaki yansıması olan müzik devriminin bir çalgısı olarak piyanoların Avrupa'da kitleselleşmesi, aynı zamanda yeni patronaj ve yeniden dağıtım mekanizmalarıyla ilişkili bir süreçtir. Bir yandan burjuvazi için karlı bir ticaret olan piyano ticareti, Avrupa'da iç pazarların doygunluğa ulaşmasıyla çevre ülkelerin pazarlarına yönelir. Bu durum piyanoyu bir müzik aleti ve ikon olarak, teknik ve müzikal özelliklerinin ötesinde -çalışmamızın konusu olarak çeşitli toplumsal alanların kesiştiği noktada yer alması sebebiyle- ön plana çıkarmıştır.

Bu görüşten hareketle, piyano çalgısı ve piyano müziğinin Avrupa'daki konumunun, ekonomik, kültürel, toplumsal, sanatsal ve müzikal ilişkilerinin, Osmanlı toplumunda yaygınlaşma sürecinde korunup korunmamış olduğu sorusu, bizleri bu çalgının mevcut dünya atmosferi kapsamında yaygınlaşmış olup olmadığı sorusuyla tekrar karşı karşıya bırakmaktadır. Bu soruysa dünya sistemi ya da dünya sistemleri kavramlarını konunun birer bileşeni kılmaktadır. Piyano, Avrupa'da gerçekleşen müzik devriminin enstrümanı olarak, burjuvazinin zaferinin müzik alanındaki sembolü, müzik ve sanayinin birlikteliğinin bir ürünü, çevre coğrafyalarda yaygınlaşma eğilimleriyle Avrupa burjuvazisinin bu pazarlardaki baskın konumunun bir sembolü

olmasıyla, “müzikte modernleşme” olgusunu incelemek için en elverişli çalgı ve sembollerden biridir. Bu çerçeveden hareketle, piyanonun hangi ilişkiler içinde Türkiye’de yaygınlaşmış olduğunun araştırılması, Türkiye’nin batılılaşma sürecinin en dış halkası olarak dünya sisteminden başlayıp bunun en temel bileşenlerinden ticari ve politik süreçleri ve bunların da bir alt kümesi olarak kültür ve müzik alanlarının batılılaşmasını açıklamakta kullanılabilecek bir anlatı oluşturacak niteliklere sahiptir. Piyanolar ve piyano müziği Türkiye’de batılılaşma dolayısıyla mı yaygınlaşmıştır yoksa burjuvazinin kendisini bir dünya sınıfı olarak düşlemesinin ürünü ve 18., 19. yy. pazarlarının etkili aktörleri olmaları dolayısıyla mı yaygınlaşmıştır? Her iki soruya da evet cevabı verilebilecek olmakla birlikte piyanonun batılılaşma süreçlerindeki rolü, müzik olaylarının dünya ekonomisi, dünya siyaseti ve en geniş ölçekte dünya sistemi ve rekabet olgusuyla ilişkisini anlamayı gerektirmektedir. Elde edilen verilerin, çalışmanın temel alan ve kavramları ışığında değerlendirilmesiyle, günümüze kadar çeşitli düşünce akımlarına sarmalanarak gelmiş tartışmalara, teknoloji-müzik-ticaret olgularına ilişkin somut bir çerçeve sunabilmek, çalışmanın temel dürtüsü ve vurgusu olmuştur.

1.2 Problem Cümlesi ve Alt Problemler

Çalışmanın problem cümlesi: “piyanonun, Türkiye modernleşmesindeki rolü nedir?” olarak belirlenmiştir. Bu temel soru dâhilinde araştırma; (i.) piyano ve piyano müziğinin Avrupa’daki gelişimi; (ii.) modernleşme olgusu ve bu olgunun Türkiye’de gerçekleşme biçimi ve (iii.) tüm bu süreçte piyanonun, Türk modernleşmesi içindeki rolünün belirlenmesi üzerinde temellendirilmiştir. Uzunca bir sürece yayılması nedeniyle, konunun Osmanlı Dönemi’ndeki temellenişine ilişkin süreçte ele alınacak soruları aşağıdaki gibidir:

- Osmanlı İmparatorluğu önceki yüzyılda bir değişiklik yapmayı gerekli görmezken, 19.yy’da piyanonun da aralarında olduğu göstergelerdeki değişimler, hangi maddi ve düşünsel temeller üzerinde şekillenmiştir?
- Piyanonun Avrupa’da gündelik müzik tüketiminde yaygınlaşması ve sembol haline gelmesi, 19. yüzyıl Osmanlı Dönemi’ndeki modernleşme hareketleri kapsamında, yeni göstergeler sınıfına dâhil edilmesinde etkili midir?
- Osmanlı toplumunda, genel bir dönemlendirmeye 19. yy. öncesinde kitlelere açılarak kamusal konser gelirleriyle geçim sağlamak ya da para karşılığı müzik dersi vermek gibi eğilimlerin olmaması, müzisyenlerin geçimlerini çoğunlukla başka mesleklerden karşılamaları ve 19. yy. sonrasında kentlerde özel piyano derslerinin yaygınlaşması arasında nasıl bir ilişki vardır?

- Virtüöz olarak piyanistin uluslararası konumunun 19. yüzyıl Avrupa müzik pratiklerindeki rolü, Osmanlı sarayında ve kent yaşamında hangi temalar aracılığıyla gündeme gelmiştir? 19. yy. Osmanlı toplumunda piyano virtüözünün etkinliği ne şekildedir?
- Osmanlı toplumunda, İstanbul ve büyük kentler başta olmak üzere 19. yy. ve 20. yy. başlarında piyano etrafında şekillenen etkinlikler ve pratikler nelerdir?
- Osmanlı'nın piyano literatüründen bahsetmek mümkün müdür? Varsa kendine dair özellikleri nelerdir? Bu literatür, Avrupa'nın benzer dönem literatürüyle karşılaştırıldığında ne gibi özellikler göstermektedir?

Konunun Erken Cumhuriyet Dönemi'ne ilişkin sorularıysa şunlardır:

- Uluslararası bir temsil gücüne sahip ulusal piyanistin yetişmesi için gerekli koşullar nelerdir? Bu koşulları sağlamak için ne gibi çalışmalar yapılmış, bu sırada karşılaşılan temel sorunlar neler olmuştur?
- Cumhuriyetin erken dönemlerinde "Türk ulusal musikisi" nin evrensel düzeyde yerini alabilmesi"nde piyanistlerin rolü nedir?
- Bu dönemde piyanist ve piyano hocaları, kendilerini modernleşmeye katkı yapan bir konumda görmekteler midir? Böyle bir amaca sahipler midir? Bu kariyeri seçmelerinin modernleşme olgusuyla bir ilişkisi var mıdır?
- Türk Beşlerinin piyano eserlerindeki modern/çağdaş Türk müziğine ait unsurlar nelerdir? Türk Beşlerinin piyano eserleri, modernleşme programının hangi özelliklerini ne şekilde içerir, programa ilişkin unsurlar piyano eserlerinde ne şekilde temsil edilmektedir?
- Yurt dışındaki müzik eğitimlerinin devlet tarafından karşılanması etrafındaki gelişme ve görüşmeler, döneme ilişkin hangi önceliklere işaret etmektedir?
- Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde piyanist olmak ve piyano çalmak, kültür ve modernleşme kapsamında neleri temsil eder?

1.3 Araştırmanın Amacı ve Önemi

Tez konusunun önem ve özelliği, günümüze değin çok farklı açılardan ele alınıp tartışılan Türkiye'nin müzik alanındaki modernleşme sürecine, piyano ve piyano eğitimi üzerinden yaklaşmasından kaynaklanmaktadır. Türkiye'nin müzikte Batılılaşma uygulamalarında merkezi bir konumda olduğu bilinen, buna karşılık bu merkezliği açısından gereği gibi araştırılmamış bir konu olması yönüyle çalışmanın odağında, Türkiye'nin modernleşmesi olarak tanımlanan süreç içinde piyanonun oynadığı rol ve özellikle piyano eğitiminin üstlendiği işlevler yer almaktadır. İlk

piyanolar ne zaman getirilmeye başlandı ve piyano eğitimi, kimler tarafından, nasıl verildi? Sürecin gelişiminde hangi toplumsal kesim ve guruplar, piyano eğitimi açısından öne çıktı? Toplumsal açıdan piyano öğrenimine nasıl bir değer atfedilmekte, bu eğitim nasıl bir statüyü temsil etmekteydi? Özellikle Cumhuriyet sürecinde müzik öğretmenliği ve konservatuar gibi resmi eğitim kurumları ile özel derslerin piyano açısından önemi ne oldu? Bu gibi sorular, tezin temel araştırma alanlarını oluşturmuştur.

1.4 Varsayımlar

- İki yüz yıl kadar önce Avrupa’da -endüstriyel değişimin de eşlik ettiği- piyanonun gelişim ve yaygınlaşmasıyla yaşanan dönüşümün bir benzerinin, Türkiye’de, modernleşme sürecinde yaşandığı varsayılmaktadır.
- Piyano eğitimi, piyanistler ve Batı müziğiyle, modernleşme faaliyetleri arasında doğrudan ilişki kurulduğu varsayılmaktadır.

1.5 Sınırlılıklar

Çalışmanın coğrafi sınırlarını -Osmanlı Devleti’nin 19. yy.’ı dâhil olmak üzere- Türkiye’nin kentli kesimi oluşturmaktadır. Türkiye’de müzikte modernleşme faaliyetleri nasıl okunmalıdır?” temel sorusuna cevap bulma dürtüsüyle şekillenen araştırmaya Osmanlı sisteminin çözülüş süreciyle başlanmıştır. Zaman içerisinde verilerin miktarı, bileşenlerin dünya atmosferine göre şekillenen doğaları dolayısıyla, dönemlendirme bakımından 19. yy. ve 20. yy. başlarında Osmanlı toplumunun merkezde yer aldığı bir araştırma, Erken Cumhuriyet Dönemi’ne ilişkin bir girişle sınırlandırılmıştır.

Çalışmanın alt başlıklarının sınırlandırılması aşamasında, anılan dönemlerin her ikisinde de ekonomik, toplumsal ve siyasi süreçlerin öncelikli etkilerine ilişkin çerçevelerin ardından, bunların müzikte modernleşme faaliyetleri üzerindeki etkileri, piyanonun etrafında şekillenen olay, olgu ve kavramlarla sınırlandırılmıştır.

Osmanlı toplumunda, İstanbul merkez olmak üzere büyük kentlerde, 19. yy. ikinci yarısından 20. yy. başlarına kadar olan süreçte piyanoların yaygınlaşma nedenleri araştırılmış; bunun sonuçları, dönemin piyanolu müzik faaliyetleri ve basılı piyano literatürü üzerinden değerlendirilmiştir.

Giriş niteliğinde şekillendirilen erken Cumhuriyet Dönemindeki gelişmeler de benzer şekilde, dönemin öncelikli gündemlerinin ışığındaki ekonomik, siyasi çerçeve doğrultusunda değerlendirilmiştir. Piyano müziği örnekleri, Erken Cumhuriyet Dönemi bestecilerinden Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin ve Adnan Saygun’un seçilen

yapıtlarıyla sınırlandırılmıştır. Bu dönemde piyano hocalarının rolü ve etki alanlarına ilişkin kısım, özellikle başkent Ankara'da etkili olan iki isim, Ferhunde Erkin ve Mithat Fenmen ile sınırlandırılmıştır.

Adı geçen her iki dönem için de bu bağlamdaki literatüre ait söylemsel, ideolojik tekrardan kaçınılmış; bunun yerine yaşanan gelişmeler, dünya ve Türkiye tarihini etkileyen gündem ve verilerle temellendirilmek suretiyle değerlendirilmiştir. Her iki dönem için toplumsal bağlam, öncelikli olan sanat, eğitim, müzik alanlarında piyanonun ikonik konumu ve kültürel bir sermaye olmasıyla sınırlıdır.



2. YÖNTEM

Bu çalışma temel olarak nitel araştırma yöntemlerine³ dayanmaktadır fakat araştırmacının kimi bölümlerinde nicel ve nitel veriler birlikte kullanılmıştır. Araştırmada kullanılan nicel verilerden, tüme varım yöntemiyle nitel bulgulara ulaşmakta yararlanılmıştır. Nitel araştırma, “birçok kavramın değişik disiplinlerle yakından ilişkide olmasını gerektirir.” (Yıldırım ve Şimşek, 2016, s. 40) Nitel yöntemin çeşitli disiplinlere dayanan kavramsal temelleri, çalışmanın kullandığı temel yöntemdir. “Nitel araştırma, kuram oluşturmayı temel alan bir anlayışla sosyal olguları bağlı bulundukları çevre içerisinde araştırmayı ve anlamayı önplana alan bir yaklaşımdır.” (Yıldırım ve Şimşek, 2016, s. 41) düşüncesinden hareketle sosyal, kültürel davranış örüntülerinin, insan ve toplumların sembollerle kurduğu iletişimin bileşenlerinin anlaşılmasında “bütüncül bir anlayış” olarak tanımlanan disiplinlerarası bir yaklaşım temel alınmıştır.

Nitel araştırmada çoğunlukla üç tür veri toplandığına dikkat çeken Yıldırım ve Şimşek (2016), bunları çevre, süreç ve algılara ilişkin veriler olarak gruplamaktadır. Bu verilerin yanı sıra araştırmacının rolünün farkındalığı ve kabulü, araştırmacının boyutlarından biri olarak sürekli şekilde göz önünde tutulmaktadır. Her bir pencerenin kendine özgü güçlü ve zayıf yanlarının varlığı, bir diğer yöntem tarafından yeteri derecede açıklanamayan boyutların birbirini tamamlayıcı yöntemler olarak düşünülmesini içerir. Bu yüzden nitel yaklaşım ve yöntemlerden, sosyal bilim araştırmalarında etkili ve yaratıcı bir ilişki içinde yararlanmak mümkündür (Yıldırım ve Şimşek, 2016).

Bir bütüne ait sonucun -piyanoların yaygınlaşması sürecinin- onu oluşturan parçaların toplamından etkilenmenin ötesinde, bu toplamdan daha geniş ve -toplamdan-farklılaşan yönlerinin varlıklarına dikkat çekilmiştir. Çalışma, bu yönüyle de bir şemsiye kavram olan “nitel araştırma” kavramının altında yer alacak niteliklere sahiptir. “Kültür analizi”, “yorumlayıcı araştırma”, “içerik analizi” gibi modelleri barındıran çalışma, özellikle ekonomi alanına yaptığı vurguyla, müziğin gündelik ve sanatsal uygulamalarını çevreleyen siyasi ve ekonomik sistemlerin etkilerine işaret etmeyi hedeflemiştir. Başka bir deyişle müziğin gündelik hayat, eğitim ve sanat alanlarının ekonomi ve siyasetle ilişkisini inceleyebilmek ancak disiplinlerarası

³ Nitel araştırmada toplanan verilerin bütüncül olması temel ilkelerden biridir. Bir bütünün onu oluşturan parçaların toplamından daha fazla bir anlam ifade ettiği gerçeğinden hareketle araştırma konusu bütüncül bir yaklaşımla belirlenir ve toplanan veriler, bütüncül bir yaklaşımla analiz edilir (Bogdan ve Biklen, 1992) Bu düşüncenin temelinde insan davranışlarının karmaşık bir yapıya sahip olduğu ve birtakım birbirinden bağımsız daha küçük davranışlara kolayca bölünemeyeceği varsayımı yatmaktadır. Bu nedenle nitel araştırma, problemi oluşturan değişkenleri birbirinden bağımsız olarak incelemek yerine, bu değişkenlerin birlikteliğini ön plana çıkarmaya çalışır. (Yıldırım ve Şimşek, 2016, s. 45)

Çalışma imkânı veren -yukarıda sayılan- nitel araştırma yöntemleriyle mümkün olabilmektedir.

2.1 Araştırmanın Modeli

Bu çalışmanın kullandığı model literatür taramasıdır ve doküman incelemesi esasına dayanır. Basılı materyal ve arşiv taramaları sonucunda elde edilen veriler, Lawrence Neuman'ın “Yorumlayıcı Sosyal Bilim” pratiğine uygun olacak şekilde baştaki araştırma sorularını cevaplamının yanı sıra “...kuramsal yorumların inşasını vurgulama...” (2014, s. 22) özelliğine sahiptir.

2.2 Veri Toplama Teknikleri

Araştırmada kullanılan tüm veriler, kaynak ve arşiv taraması yöntemiyle elde edilmiştir. Kitap, tez, makale, dergi, yıllık, arşiv belgesi gibi basılı materyallerin yanı sıra konuyla ilgili olduğu düşünölen internet kaynaklarından yararlanılmıştır.

2.3 Verilerin Analizi

Araştırmada kullanılan verilerin nitel araştırma metodunun yöntemlerinden olan “Yorumlayıcı Sosyal Bilim”⁴ pratiğiyle uyumlu olacak şekilde analiz edildiğini söylemek mümkündür. Analiz aşamasında nitel yöntemler arasında yer alan söylem analizi ve betimleme yöntemlerine de yer verilmiştir. Osmanlı dönemine ilişkin veriler, Çağlar Keyder'in “Kapitalizme geçişin özgüllüğünün –özellikle geçiş süreci sırasında- ticaret sermayesinin hakimiyetinde yattığı...” (1993, s. 172), bunun yanı sıra ticaret sermayesinin bir diğerk işlevinin geleneksel yapının özölmesine yardım ederek üreticilere ürünlerini pazara sürme imkanı sağlamış olduğu (1993, s. 172), temel önermesinin ışığında değerlendirilmiş ve bu önermeyi destekleyen yönleri vurgulanmıştır.

Çalışmada analizlerine yer verilen müzik yapıtlarının, müzik teorisi ve estetiği bağlamlarından ziyade, tezin temel önermesiyle kesişen temsil ve rekabet kavramlarına ilişkin özellikleri ön plana çıkarılmıştır. Bu bakımdan yapıtlar, müzik dilleri ve tekniklerine ilişkin kapsamlı bir teorik değerlendirmeye tabii tutulmamıştır. Zira ilgili materyallerin hali hazırda müzik dili ve tekniklerine ilişkin detaylı incelemeler, hacimli bir literatür oluşturmaktadır.

⁴ W. Lawrence Neuman, *Toplumsal Araştırma Yöntemleri Nitel ve Nicel Yaklaşımlar 1* – (Ankara: Yayınodası Yayınları, 2014).

3. KAVRAMSAL ÇERÇEVE: MODERNLEŞME VE DÜNYA SİSTEMİ TEORİLERİ

3.1 Beş Bin Yıllık Dünya Sistemi Yaklaşımı

Bu çalışmada, A.G. Frank ve B. Gills'e ait "beş bin yıllık dünya sistemi" yaklaşımına özgü kavramlar, "Klasik Modernleşme Teorileri" ne, "Neo-modernleşme Teorileri" ne ve "Çoklu Modernleşme Teorileri"ne bütüncül bir alternatif yaklaşım içermesi nedeniyle tercih edilmiştir. Bu temel yaklaşım dâhilinde "kültürel hegemonya" olgusu ile "ekonomik ve siyasi hegemonya" birlikteliğine ilişkin tarihselliğin ortaya konulması hedeflenmiştir.⁵

Klasik modernleşme teorileri adı altında yer alan yaklaşımlar, kapitalist üretim biçimleri ve modernliğin, neden Batı'da ortaya çıktığı sorusuna cevap ararken – sorunun kendisi dolayısıyla – modernleşmeyi doğrudan Avrupa'yla özdeşleştirerek siyasi, ekonomik ve toplumsal süreçleri; "rasyonelleşme", "Endüstri Devrimi" gibi "kuzey batı Avrupa" ya özgü tarihsel süreç ve kavramlarla açıklama yoluna gitmeleri sebebiyle çalışmanın temel kavramsal çerçevesi için tercih edilmemiştir.

Post-modern eleştiri ve görüşlerden beslenen "Neo-Modernleşme Teorileri" adı altında sınıflananlardan özellikle öne çıkan Francis Fukuyama (1992) ve Huntington (2019)'a ait yaklaşımlar, küreselleşmeyle birlikte rağbet görmüş olsa da kültür-merkezciliği temel almaları veya medeniyetlerin farklılığı ve uzlaşmazlığı fikrine dayandırılmış olmaları dolayısıyla, "özcü" olarak da tanımlanmış yaklaşımlardır. Bu grubun adı altında yer alan, yukarıda önemli kimi temsilcileri sıralanmış yaklaşımlar, ekonomik-siyasi hegemonyaların birlikteliğine ilişkin temel bir vurguya sahip olmayışları, modernleşmeyi açıklamada kullandıkları kültür-merkezci yaklaşımları dolayısıyla temel kavramsal çerçevede yer almamaktadır. Çalışmamızdaki vurgu, -geçici- tarihsel-kültürel üstünlük/ üstünlüklere ilişkin olmayıp ekonomi-siyaset iş birliğinin kültürel olaylar üzerindeki etkisi ve bu çerçeve içerisinde piyano çalgısı ve müziğinin Türkiye'de yaygınlaşması üzerinedir.

⁵ Burada en temel nitelikleriyle modern bilimsel yöntemin inşası ve sosyal bilimler alanlarına taşınmasını, Auguste Comte'la başlatıp Weber, Marx, Durkheim, Parsons'la devam ettiren "Klasik Modernleşme Teorileri" [Max Weber, "Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu" (2014); Karl Marx, "Kapital: Ekonomi Politiğin Eleştirisi, I. Cilt Sermayenin Üretim Süreci" (2011); Emile Durkheim, "Toplumbilimin Yöntem ve Kuralları" (2013); Talcott Parsons, "Essays in Sociological Theory" (1964); Daniel Lerner, "The Passing of Traditional Society: Modernizing The Middle East" (1964)] ile "Bağımlılık Teorileri" [Andre Gunder Frank ve Berry K. Gills, "Dünya Sistemi Beş Yüzyıllık mı, Beş Binyıllık mı?" (2003); Immanuel Wallerstein, "Modern Dünya Sistemi III. Cilt: Kapitalist Dünya Ekonomisinin Büyük Yayılımının İkinci Evresi 1730-1840 (2015); Immanuel Wallerstein, "Modern Dünya Sistemi IV. Cilt: Merkezci Liberalizmin zaferi 1789-1914 (2015)] ana başlıkları altında sınıflanan yaklaşımların, "kapitalist üretim tarzları"nı merkeze alan değerlendirmeler içerdiklerini söylemek mümkündür.

Önemli temsilcileri arasında Eisenstadt (2014)'ın da yer aldığı Çoklu Modernlik Teorisi başlığı altındaki teoriler, "...her toplumun kendi tarihsel ve kültürel mirasından hareketle modernleşmeyi farklı yorumlayabileceğini... modernleşmenin toplumlara açık bir proje olduğunu, her toplumun modernleşmeyi farklı tarz ve üsluplarla yaşayabileceğini..." iddia etmektedir. (Tuna, Şen ve Durdu, 2015, s. 110, 111) Bu sınıflandırma altında yer alan yaklaşımlar, ekonomik-siyasi hegemonya birlikteliği vurgusunun tarihselliğine ilişkin savı açıklamak için elverişli bir kavramsal çerçeve olarak değerlendirilmemiştir.

Frank ve Gills'in Beş Bin yıllık Dünya Sistemi yaklaşımının da dâhil edildiği, Bağımlılık teorileri adı altında sınıflandırılan yaklaşımların en temel ayrımları, Avrupa merkezci klasik modernleşme teorilerine alternatif oluşturan yaklaşımlar olmalarında görülür. Bu okulun temsilcileri az gelişmeyi, toplumların sahip oldukları içsel dinamiklerle açıklamak yerine, dış ilişkiler bağlamıyla, ekonomi temelli açıklamalara dayanarak biçimlendirmişlerdir⁶ (Tuna, Şen ve Durdu, 2015, s. 110). Bu çalışma için özel bir zaman dilimi oluşturan 19. yüzyıl ve bu yüzyılda piyanoların Avrupa ve çevre coğrafyalarda ticari anlamda da yaygınlaşması ise, temel birimini "pazar/piyasa"ların oluşturduğu kapitalist dünya-sistemi içinde yer alan rekabet halindeki devletler sistemi tanımı dolayısıyla, Immanuel Wallerstein'in dünya-sistemi yaklaşımı çerçevesindeki kavramsallaştırmaları doğrultusunda ele alınmak için uygundur.

Çalışmamızda modernleşmeye ilişkin yaklaşımın temel çerçevesi, Andre Gunder Frank ve Barry Gills'in Dünya Sistemi teorisi içerisinde yer alan kavramsallaştırmalar aracılığıyla oluşturulurken; 19. yüzyıldaki ekonomik, siyasi ve kültürel ilişkilerin konumlandırılıp sınıflandırılmasında –esasen bu perspektif içinde olduğu kabul edilen (Modern Dünya Sistemi IV. Cilt: Merkezci Liberalizmin Zaferi) – I. Wallerstein'in Modern Dünya-Sistemi yaklaşımında yer alan kavramsallaştırmalardan da yararlanılmıştır. Bu temel kavramlar, ilerleyen alt başlıklar altında açıklanmaktadır.

Çalışma, piyanonun Türkiye'de yaygınlaşma sürecini, 19. yüzyıldan itibaren dünyasallaşan ekonomik ve siyasi baskı mekanizmaları dolayısıyla gelişen kültürel, ekonomik ve siyasi hegemonyalar ve "kentli toplumun" bu hegemonya-rekabet ilişkisi içindeki davranışı üzerinden açıklıyor olsa da hegemonya olgusunun beş bin yıllık tarihselliğini dışlamaz. Başka bir deyişle modern dünya-sisteminin içinde uluslararası

⁶ Bağımlılık Okulu'ndan diğer bir isim olan Paul A. Baran (1960)'ın yaklaşımı, Wallerstein (2015)'inkiyle benzerlikler göstermesi dolayısıyla bu çalışma açısından dikkat çekici olabilir fakat Frank ve Gills (2003)'in dünya sistemi yaklaşımına kıyasla Avrupa-dışı faktörlerin yeterince vurgulanmamış olması yüzünden faili Avrupa olan bir yaklaşım ortaya koymaktadır (Tuna, Şen ve Durdu, 2015, s.93-95).

bir çalgı ve ikon olarak piyanonun, öncelikle Osmanlı İmparatorluğu'nda, hangi ilişki ağları içinde, ne şekilde yaygınlaşmış olduğunu ortaya koymaktır. Kültürel alanlara ait hegemonya kavramına değinmeden önce -bu olguyu da kapsamayı dolayısıyla- hegemonya kavramının kendisine tarihselliği içinde yer vermek, kültürel olayların bütünselliği içinde değerlendirilmesini sağlamak amacıyla tercih edilmiş; sonraki bölüm bu konuya ayrılmıştır.

3.2 İki Temel Kavram: Hegemonya ve Dünyasallaşma

Frank ve Gills (2003) içinde bulunduğumuz dünya sisteminin en az beş bin yıl geriye uzandığını ileri sürerken kültürel dışavurumdaki çeşitliliğin olabildiğince nesnel biçimde değerlendirilmesi gerektiğini savunur ve “Herhangi bir ulusun ya da bölgenin geçici tarihsel görkemi” ne dayanan hiçbir merkeziliğin insan merkezli kavrayışın önüne geçmemesi gerektiği şeklindeki ifadeleriyle, Avrupa-merkezcilik yerine insan merkezli bir inşayı öne sürerler (Frank ve Gills, 2003, s. 553, 554). Bu nedenle dünya hegemonyası fikri ve olgusunun, modernleşmeye dair düşünce, faaliyet ve Endüstri Devrimi'nden yararlanmış olan sömürgeci hareketlerden önceki hallerine işaret ederek, modern dünya-sisteminin, tek bir dünya sisteminin parçası olduğu düşüncesini açıklarlar.

Frank, Avrupa dünya sistemi şemasının bırakılmasını –Wallerstein'ı da eleştirerek- önermektedir. Değişimleri (ve hegemonya genişlemelerini), Avrupa dışında tüm dünya sisteminde yaşanan krizle açıklar. 16. yüzyılın Avrupa sistemi de öncesinde başlamış olan dünya sisteminin bir parçasıdır. Romanın yükselişi veya düşüşü gibi İngiltere'de gelişen kültürün ya da İtalyan okullarının “göklere çıkarılması”, odağı dünya sisteminin tümünden farklı alanlara yönlendirmektedir. Frank, bütünsel yaklaşımıyla yerel, ulusal, bölgesel vb. gelişmelerin önemini yadsımaz fakat bu gelişmeleri hem sistemi etkileyen hem de sistem tarafından etkilenen gelişmeler olarak ele aldığı çerçeveler içine yerleştirir. Bütünün, parçalarının toplamından daha fazlası olduğu gerekçesiyle, bir bütünün herhangi bir parçasıyla ilgili sorunsalın, parçası olduğu bütünden yalıtılarak doğru şekilde anlaşılamayacağını savunmaktadır. (Frank ve Gills, 2003 s.395-400). Bu sebeple çalışmanın içerisinde kullanılacak kavramların, ilişki içerisinde oldukları dönem/ dönemler ve sistemlerin tanımlanması önem kazanmaktadır.

Frank, Wallerstein'ın bütün ve parça ilişkisini 1500'den sonraki dönem için tam anlamıyla kavramakta olduğu, ancak öncesi için kendisinin bu olguyu destekleyecek nesnel kanıtlar koymasına rağmen, bu düşüncüyü kabul etmeye yanaşmadığı görüşündedir. Çalışmamızda modernleşme ve müzik ilişkisi, 500 yıllık modern

kapitalist dünya-sistemi içerisinde gerçekleşen ekonomik ve kültürel olaylar çerçevesinde konumlandırılmakta ve bu sistemin temel bileşenlerinin bir çıktısı olarak değerlendirilmektedir fakat 500 yıllık modern dünya-sistemi olarak tanımlanan sistemin tarihselliğinin bilinci, çalışmayı sadece bölgesel kültürler ekseninde konumlandırmanın ve anlamının dışındaki olasılıkları, parça-bütün işleyişinin en geniş farkındalıkla tartışılması olanağını da içerisinde barındırmaktadır.

Modern dünya-kapitalist sisteminin temel karakteristik özelliklerinin dünyanın her yanında, değişik zamanlarda bulunabileceğini öne süren Frank, Wallerstein'la birlikte bazı yazarların, kesintisiz sermaye birikimini, 'modern dünya-sistemi'nin ayırt edici özelliği olarak kabul ettiklerini belirtir ve modern dünya sisteminin o kadar da farklı olmadığını, aynı sermaye birikimi sürecinin birkaç binyıl boyunca dünya sisteminde merkezi önemde güçlerden biri olarak işlev gördüğünü savunur (Frank ve Gills, 2003, s. 42).

Benzer bir görüşü, Ahmet Taner Kışlalı şöyle dile getirir:

Paranın sadece, ticaretin ve sermayenin egemen olduğu çağdaş toplumlarda siyasal yaşamı etkilediğini sanmak aldatıcıdır. Kapitalizmden önceki dönemlere gidildiğinde de servet sahiplerinin siyasal ağırlıklarının fazlalığı açıktır. Ama derebeylik döneminde, toprak soylular servetin önemini açıktan vurgulamaktan, onu ön plana çıkarmaktan hoşlanmıyorlardı. Silahı, iyi dövüşmeyi, silahlı güçlere sahip olmayı, siyasal güç kazanma açısından daha önemli sayıyorlardı. Oysa yeterli serveti bulunmayanların kaleleri, şövalyeleri, dolayısıyla da siyasal etkileri olamazdı. Ticaret ve sanayinin ekonomiye egemen olmasıyla birlikte, servete açıktan verilen önem de arttı. (2018, s. 20)

Bu çerçevede sanayileşme öncesindeki üretim ve yeniden dağıtım araçlarına sahip olmanın, merkezi güç olmadaki rolü vurgulanmaktadır. Hegemonya olgusu, sadece sanayi, teknoloji ve Avrupa sömürgeci hareketleriyle sınırlı değildir. Ancak 1500'lerden itibaren üretim tarzında köklü değişimler gerçekleşmiştir. Bu ise neredeyse her zaman siyasi ve hegemonik bir erk tarafından himaye edilmek durumunda kalmış sanatsal faaliyetler açısından önem arz eder. Çünkü bu durum, özellikle kültürel alanın, merkezi gücü elinde tutan ve onunla iş birliği içindeki gruplarca, grubun mevcut çıkarları doğrultusunda belirlenen ve geri kalanları için - onlara benimsetilmek üzere- geliştirilen tarz ve rolü açıklar niteliktedir. Sistem aynı sistem olsa da tarz farklıdır ve bu tarz, piyanolar ile piyano müziğinin, Avrupa dışı coğrafyalarda yaygınlaşması sürecinde belirleyici olmuştur. Bu yeni tarzın, esasen daha büyük bir sistemin binlerce yıllık bileşeni olmasına ilişkin farkındalık ise, sadece tarz değişikliğini değil, sistemin bütünündeki bir değişikliği, hegemonya olgusuna ihtiyaç duymayan bir dünyanın tahayyülünü önerir niteliktedir.

1500'lerden sonraki dönemi, tek bir dünya sistemi çerçevesine yerleştiren Frank, Samir Amin (2003)'in iddia ettiği gibi üretim tarzındaki farklılık dolayısıyla, sistemin farklılaştığı görüşünü paylaşmaz. Böylece Wallerstein'dan da "modern dünya-

kapitalist sisteminin ayırt edici özelliğinin onun üretim tarzı” olduğuna dair görüşten ayrılır. Sistem ve tarz kavramlarının birbirinden ayrılması gereğini vurgulayan Frank ve Gills, binlerce yıllık bir dünya sistemindeki “varsayımsal üretim tarzları ve aralarındaki geçişlere ilişkin düşünsel/ teorik formülleştirmelerin ve bu formüllere kutsallık derecesinde atfedilen inancın, bırakılması gereğini ileri sürmektedirler. (2003, s 403). Yazarlar, kapitalizm, Sanayi Devrimi gibi modernleşme sürecinin açıklanmasında kullanılan temel unsurları, “ekonomik ve siyasal hegemonyalar” kapsamında değerlendirir. Bu yaklaşım, çevre konumdaki bölgeleri de dünya sisteminin parçası olan kapitalizm, Sanayi Devrimi gibi olgulardan etkilenen ve sistemi etkileyen bileşenler/ aktörler olarak ele almayı olanaklı kılmaktadır.

Bu çerçeve sayesinde ekonomik ve siyasal hegemonya birlikteliğinin -müzik alanını kapsayan- kültürel hegemonyayla irtibatına dikkat çekmek mümkündür. Beş bin yıllık bir sistem perspektifinde, baskın olan merkezi uygarlık ya da uygarlıkların, tarihin herhangi bir zamanında gelişme gösteren kültürel alanlarını genişletmelerine ilişkin süreç ile kapitalizm sonrası kültürel hegemonyaları karşılaştırmak, bugünü anlamakta önemli bir yer tutmaktadır. Müzik özelinde bir hegemonyadan bahsedildiğinde daha kesin bir çerçeve çizebilmek, birçok tarihsel karşılaştırmaların bir araya getirilmesiyle mümkün olacağından, bu bölümde siyasi-ekonomik hegemonyaların kültürel etkilerine ve bu etkinin tarihselliğine dikkat çekmekle yetinilmiştir. Kültürel hegemonyaların, zamanın hangi diliminde daha geniş ve yoğun etkiye sahip olduğu sorusu, bu çalışmanın kapsamını fazlasıyla aşmaktadır fakat sadece modern toplumlarda müzik alanında görülen hegemonyanın incelenmesinden, “tarihin tek bir parçasının” tek başına, bütünden kopararak yüzeysel bir biçimde değerlendirilmemesi de çalışma boyunca gözetilmiştir. Piyanonun Türkiye’de yaygınlaşması süreci, döneminin ve onu kapsayan dünya sisteminin bir bileşeni olması dolayısıyla, iç içe geçen bu süreç ve olguların etkilerini taşımaktadır. Bu süreç ve olguların ortak noktaları arasından en baskın olan ikisi “hegemonya” ve “rekabet” ikilisidir. Çalışmamızda tarihselliklerine dikkat çekilen bu iki temel olgunun (“hegemonya-rekabet ikilisi”), 16. yüzyıl öncesi ve sonrasında bir tarz değişikliğine uğramış olmalarına rağmen binlerce yıllık dünya tarihini karakterize etmiş oldukları düşüncesi de yer almaktadır. Başka bir deyişle bahsedilen ikili, sadece modernleşme faaliyetlerine ilişkin bir çerçeve içerisinde düşünülmemektedir.

Hegemonya kavramının önemli bir diğer bileşeni kültürel alandır. Güler, “Antonio Gramsci’de hegemonya kavramı”nı konu alan tezinde bu alanı, kapitalist toplum bağlamında kısaca şöyle özetler:

Modern siyaset biliminde hegemonya kavramı, kapitalist bir toplumda belirli bir egemen sınıfın başka sınıflarla ittifak kurarak ve siyasal uzlaşmalar gerçekleştirerek egemenliğini topluma kabul ettirebilmesi ve yönetici konumunu sürdürebilmesi anlamına gelmektedir. Eğer bu durum gerçekleşir yani egemen sınıf kendi sınıf kültürünü ve kendi dünya görüşünü, toplumun diğer katman ve sınıflarına benimsetmeyi başarır, tüm diğer sınıf ve katmanlar var olan hegemonik sistemin gerekliliğine inanır hale gelecekler ve egemen sınıfın toplumsal yapı içerisindeki konumunu vazgeçilmez bir konum olarak algılayacaklardır. Egemen sınıf ise tüm bu inandırma işlevi sayesinde, iktidarının sürekliliği için 'zor'a başvurmaya ve toplum üzerinde baskı uygulamaya gerek duymayacaktır. (2019, s. 17)

Bu çalışmada, yukarıdaki paragrafta açıklanan şekildeki "inandırma işlevi"ne, modernleşme düşüncesinin "bilim" ve "sanat" kavramlarını tekelleştirmesi örneği verilmiştir ancak bu tekelleştirmede, ekonomi temelli olaylara dikkat çekilmektedir. Kültürel iktidarın müzik alanına yansımaları, çevre coğrafyalar da dâhil olmak üzere, başta toplumsal statünün bir ilanı olarak Avrupa'da sanayinin müzikle iş birliğinin sembolü olan piyanonun edinilmesi üzerinden gözlemlemek mümkündür.

Hegemonya kavramının Antik Yunan ve Roma'ya uzanan kökeninin "...coğrafi olarak merkezileşmek veya yayılmak anlamına gelecek şekilde..." kullanılmış olduğuna dikkat çeken Güler de devletlerin askerî açıdan yüksek güce sahip olmasının, diğer devletler üzerinde kurduğu askeri ve diplomatik üstünlük çerçevesinde tanımlanmış olduğunu, ahlaki, iktisadi boyutunun göz ardı edilerek tarif edilmiş olduğunu ifade etmiştir (Güler, 2019, s. 18). Bu düşünce, bir önceki paragrafta dikkat çekilen, "tarihte kültürel hegemonyalara" dair çalışmalara olan ihtiyaca da işaret eden niteliktedir.

Hegemonya kavramı imparatorluk olgusu üzerinden değerlendirildiğinde Hardt ve Negri (2003), tüzel olarak ele aldıkları kavramın, Antik Roma dönemine kadar geriye giden, Avrupa'ya ait uzun geleneğine işaret eder; bu politik imparatorluk figürüyle, Avrupa uygarlıklarının Hristiyan köklerinin yakından ilişkisine dikkati çeker. Hardt ve Negri'ye göre imparatorluk kavramı, tek bir yöneticinin toplumsal barışın devamlılığını güvence altına alması ve bu barış için gerekli hakikatlerin üretilmesini sağlayan güçlerin bir uzlaşısıdır. Bu tekleşmiş gücün, bahsedilen amaçlara ulaşmak için mecbur kalındığında asilere, güvenliği tehdit edenlere karşı haklı savaşlar yürütmesi, bu savaşları yönetmek için gerekli kuvvetlerle donatılması, toplumsal barış ve etik hakikatlerin güvencesi dolayısıyla meşrudur.

Yazarlar, bütün Orta Çağ boyunca el ele giden bu iki kavramın (toplumsal barış ve etik hakikat) Rönesans'tan başlayarak ayrıldığını ve birbirinden bağımsız bir gelişim seyri izlediğini belirtmektedir. Bunlardan biri modern Avrupa politik düşüncesi içindeki uluslararası hak kavramı olarak kendini gösterirken, diğeri "kalıcı barış ütopyaları" olarak gelişmiştir. İlkinde ulus-devlet ve onun sivil toplumu çerçevesinde düzeni güvence altına alan sözleşmeler ve mekanizmalar, -imparatorluk benzeri bir uyumla- işleyerek egemen ulus-devletler arasında uluslararası bir düzeni, adeta Roma İmparatorluğu'nun vaat ettiği düzeni -yıkılmasının ardından uzun süre sonra-

aramaktadır. Bu durum birçok düşünür tarafından da teorileştirilmiştir. “Kalıcı barış” fikriyse Avrupa modern düşüncesinde Saint Pierre’den Immanuel Kant’a kadar pek çok düşünür tarafından ortaya atılmıştır. Avrupa modernliği boyunca etkili olan bu iki kavram, aynı zamanda iki büyük ideoloji olarak karşımıza çıkmaktadır. Hardt ve Negri bunlardan birini tüzel güçler arasındaki barış ve uyuma dayalı liberal ideoloji olarak tanımlar fakat bu uyum piyasada bozulmaktadır. Diğeriyse örgütlü mücadeleler yoluyla uluslararası birlikteliğe odaklanan sosyalist ideolojilerdir fakat yazarlar bu ideolojilerin de hakları tanımadığını vurgulamışlardır (Hardt ve Negri, 2003, s. 34-36).

Hegemonya olgusunun, bir yandan da teknolojik ve kültürel bileşenlere önemli roller attığı görülmektedir. Tarihsel yakınlığının verdiği avantaj sayesinde gözlemlenen Batı Müziği ve ses sistemlerinin hegemonyalaşması/ dünyasallaşması, bir yandan da kökleri binlerce yıl geriye uzanan “evrensellik” düşüncesinin şemsiyesi altında gerçekleşmektedir. Bu evrensellik iddiası, modern çağda, siyasi olarak ulus-devletler ve sivil toplum çerçevesindeki sözleşmelerle güvenceye alınan toplumsal barışın güvencesindedir. Bu şemsiye altında üretilen ve kalıcı barışa, evrensel insana hizmet eden “Bilim” gibi “Sanat”ın tekelleşmesini de kültür üretimi araçlarının sahiplerinin kendi sınıfına ait kültürü, toplumun diğer katmanlarına benimsetmeyi başarmasıyla ilgili bir süreç olarak düşünmek mümkündür. Bu açıdan çevre coğrafyaların da dâhil olduğu farklı coğrafyaların elit kesimleri, yani üretim araçlarının sahipleri, dünyasallaşan bu kültürü birbirine bağlayan, sistemin önemli, işlevsel halkaları olarak değerlendirilebilir.

Küreselleşme yolunda ilerleyen Avrupa Devletler Sistemi’nde kalıcı barış ve uluslararası uzlaşmalara dair evrenselci düşüncelerin teorileştirilmesi ve kurumlaştırılmasına, ileriki bölümlerde müzik piyasaları içerisinde varlık gösterebilme stratejileri olarak değinilmiş; konunun bu yönü, halk müziği-sanat müziği ayrımının ele alındığı bölümlerde detaylı olarak değerlendirilmiştir. Bu bölümde ulusal müzik-uluslararası müzik kavramlarının, “kalıcı barış” ve “etik haklar” çerçevesindeki hegemonik ve evrenselci yaklaşımların uzantısı olduğunu belirtmek; her birinin Avrupa Devletler sisteminin öğeleriyle ilişkilerine işaret etmek yeterli görülmüştür.

Frank ise kalıcı barışa dayanan özgürlükçü düşünce akımlarının vaat ettiği uyumun bozulmasına dair savı, bir bölgedeki seçkinin elde ettiği kârı başka bölgedeki seçkinin sahiplenmesi üzerinden açıklamaktadır. Böylece vaat edilen uyumun bozulduğu alan olarak piyasalara dikkat çeker. Bu karın sahiplenilmesini, yeniden dağıtımını yapılınsın yapılmasını, her iki seçkin grubu arasında iç içe geçmiş birikim süreçlerini göstermesi bakımından önemser. Bu transferin, sistemin bütününe birbirine bağlamakta olduğunu savunur. Bu bakış açısı çerçevesinde, elitlerin üretici ve tüketici rolleri

paylaştığı uluslararası bir sistemde, teknoloji ve kültür ürünlerinin üretiminin de bu sınıf tarafından belirlenmekte olduğu görüşü ifade edilmektedir. Mülk sahibi sınıfların, diğer bölgelerin zararına olacak şekildeki birikimleriyle ilgili çerçeve, süperhegemonya başlığı altında ele alınmıştır. Farklı bölgelerde, birbirinden bağımsız olduğu düşünülen siyasi sınırlar tarafından paylaşılan ve Frank ve Gills (2003) tarafından “artı gaspı” olarak adlandırılan elitler arası ticaret süreçleri içerisinde; elit ve üretici sınıfların benzer rolleri paylaştıkları bir sömürü sistemine ortak olduklarını ileri süren yazarların görüşünden hareketle çevre bölgelerin, merkezileşen müzik üretimi ve ürünleri doğrultusunda konum alması fikri, çalışmamızın ana eksenini oluşturur.

Wallerstein, elitler arası ticaretin iç içe geçen süreçlerini tanımlayan bir diğer yazar olarak sürece dair kökeni imparatorluk kavramıyla temellendirmek yerine doğrudan uluslararası sistemi önerir. Yazara göre devletler sisteminin ortaya çıkışı, dönemi içindeki kapitalist faaliyetlerin artmasına ve bu sebeple yeni idari yöntemlerin, siyasi denetim biçimlerinin gelişmesine imkân vermiştir. Bu yeni tarzda bürokrasiler, kapitalist gelişimlerini (biçimlerini) güçlendirmeye büyük önem vermişlerdir (Wallerstein, 2019, s. 170).

Yukarıda verilen çeşitli tanımlamalardan da anlaşılacağı üzere, hegemonya kavramını en genel haliyle kapitalizm öncesi ve sonrası ayrımıyla ele almak mümkündür. Çalışmamızda bu kavramsallaştırma, küresel iş bölümü ve uluslararası anlaşmalar yönüyle kapitalizm sonrasında; merkezileşen uygarlıklar bakımından tarih boyunca, benzer özellikleriyle atıfta bulunmaktadır. Her iki yaklaşım da ekonomik ve siyasi hegemonya birlikteliğinin ayrılmazlığını vurguladığından çalışmamızda, kültür ve müzik alanındaki hegemonyaların da ekonomi-siyaset temellerine vurgu mevcuttur.

3.2.1 Hegemonya Liderliği

Frank, hegemonya kavramını, hegemonya liderliği için gerçekleştirilen rekabet dönemleri açısından ele alır ve bu dönemleri önemser çünkü bu rekabet/rekabetlerin kendisi de sistemi birbirine bağlayan önemli unsurlar arasındadır. Bu dönemlerin bir başka önemini de çoğu yarı-çevre ya da hegemon adayı uygarlığın, bu dönemler sırasında hegemonya liderliği için rekabet ederken etki alanlarını genişletmiş olmasıyla savunmaktadır. Yazara göre bu rekabet biçimi de binlerce yıldır dünya sistemini karakterize etmektedir.

Amin ve Wallerstein, “önceki sistemleri” dünya imparatorlukları olarak adlandırırlar ve bu sistemlerdeki sermaye birikiminde ekonomik değer yasası yerine, politika ve ideolojinin hâkim olduğu görüşünü paylaşırlar. Wallerstein’ın dünya-sisteminde

1492'den⁷ bu yana hegemonya liderliğinin ele geçirilmesine yönelik rekabete ilişkin oldukça tatmin edici açıklamalar üretmiş olduğuna dikkati çeken Frank'a göre hegemonya ve rekabet ilişkisi, dünya tarihinin 1492'den çok önceki dönemlerinin temel karakteristikleri arasındadır. Bu tezini, David Wilkinson'ın, "...MÖ 1500'de Mısır ve Mezopotamya arasındaki ilişkilerden bu yana kesintisiz olarak dünya sisteminin 'Merkezi Uygarlık' olarak adlandırdığı bir oluşuma yol açtığı savıyla" genişleten Frank –önceki bölümde de belirtildiği gibi– dünya-sisteminin temel karakteristiği olarak öne sürülen kesintisiz sermaye birikimi zorunluluğunu, son 500 yıla ait bir kavram olarak değerlendirmez. Bu zorunluluk, tarih boyunca var olan rekabetçi baskıların bir karakteristiğidir. Bu savını, "sermaye" kadar, sermayenin yayılmasına eşlik eden "bugünkü popüler emperyalizm mantığının Mezopotamya'da çok eski zamanlardan beri var olduğu" savıyla destekler. "Kapadokya'daki... ve... Anadolu'daki Asur kolonilerine gönderme yapan" araştırmalar üzerinden, eskiçağdaki sermayenin altın ve gümüş biçiminde gerçekleşmiş birikiminin, modern çağ ve daha sonrası dâhil olmak üzere özünde aynı birikim olduğunu savunur. Neolitik ekonomilerin de "artı" üretme gücünün küçümsenmemesi gerektiği görüşündedir⁸ (Frank ve Gills, 2003, s. 42-48). Yerelliği aşan alışveriş sistemleri ilk uygarlıkların doğuşundan önce de var olmuş sistemler olarak düşünüldüğünde, uygarlıkların ortaya çıkışlarının kavranmasında oldukça önemli bir yere sahip olduğunu düşünen Frank ve Gills (2003), bu yaklaşımla, beş bin yıllık dünya sisteminin tüm çevrimlerinin karşılıklı etkileşimde olduğunu savunmaktadırlar.

Wallerstein'ın saptamış olduğu modern dünya-sisteminin üç ana unsuru içinde dünya sisteminin de alt yapısını oluşturur. Bunlar, "çekirdek-çevre" (merkezi uygarlık ve çevresi), "A-B çevrimsel aşamaları" (hegemonyaların güçlenme-genişleme (A); zayıflama-daralma (B) süreçleri) ve "hegemonya-rekabet" öğelerinden oluşan tanımlayıcı üçlüdür. Yazar bu üçlüyü, yüzyıllar boyu süregelen bir üçlü olarak tanımlarken başlangıcını 15. yüzyılın sonları olarak belirler ve böylece yalnızca modern dünya-sistemine özgü bir model olarak" saptar (Frank ve Gills, 2003, s. 49). Frank ise bu modeli, binlerce yıllık dünya sisteminin işleyişini (M.Ö. üçüncü binyılda Mezopotamya ve Mısır hegemonyalarına kadar götürür) açıklamakta kullanır. Hegemonya-rekabet ikilisi birçok birikim merkezi arasındaki rekabet dönemleri ve bir

⁷ Amerika Kıtası'nın keşfi kastedilmektedir.

⁸ ...iddia ediyoruz ki, sermaye birikimi, tarım (örneğin toprağın tarıma açılması ve sulanması) ve hayvancılık (sığır, koyun, at, deve ve bunlar için otlaklar); sanayi (tesis ve ekipman, aynı zaman da bunlar için yeni teknoloji); ulaştırma (daha çok ve daha iyi limanlar, gemiler, yollar, ara istasyonları, develer, arabalar); ticaret (parasal sermaye, yerleşik ve gezgin yabancı tacirler ve bunların pazarlama etkinlikleri ile birlikte korunmaları için kurumlar); ordu (savunma amaçlı yapılar, silahlar, savaş gemileri, atlar ve bunları kullanan adamları sağlayan sürekli ordular); meşruiyet (tapınaklar ve lüks mallar) ve hiç kuşkusuz "insani sermaye"nin eğitimi ve kültürel gelişimi alanlarında binlerce yıl boyunca ve dünya (sistemi) ölçeğinde yapılan altyapı yatırımları kanalıyla gerçekleşmiştir (Frank ve Gills, 2003, s. 48)

birikim merkezinin politik-ekonomik baskınlığı/egemenliğinin ardından bir diğerinin gelmesini anlatmak için kullanmaktadırlar. İkilinin aynı zamanda dünya sistemini karakterize etmiş ve etmekte olduğunu bu şekilde ileri sürmektedirler (Frank ve Gills, 2003, s. 49-53).

Bu görüşe göre, dalgalanmalı bir ekonomik çöküş dönemiyle zarar gören Doğu'nun çeşitli bölümlerinin politik ve ekonomik çöküşleriyle, "Doğu'nun çöküşü" ve "Batı'nın yükselişi" olarak tanımlanan, hegemonik gücün yer değiştirmesi meydana gelmiştir. Avrupa hegemonyasının genişlemesi, Yeni Dünya'yı da içine alarak, "...eski bir dünya sistemi içinde", kalıcı bir gelişmenin ve yenilik olarak hegemonik bir yer değiştirmenin de simgesi olmaktadır.⁹

Frank, yukarıda bahsedilen genişleme ve daralma evrelerinden oluşan sistemde, kimi B evresi krizlerinin değiştirici etkisi ve rolünün diğerlerine göre daha fazla olup olmadığının anlaşılmasında, hala çok fazla tarihi araştırma yapılması gerekliliğini de açıklamalarına eklemektedir. Bu araştırma, ekonomik gelişme ve çevrimlerinin mi yoksa politik hegemonya çevrimlerinin mi önce geldiği, hangisinin daha güçlü nedensel faktör olduğu gibi temel sorular üzerinde şekillenmelidir.

Bir hegemonun rolünün aşırı derecede vurgulanması, onunla ilişki içindeki diğer güçlerin rollerinin kavranmasını güçleştirir. Yazar tek bir hegemon ve diğerlerinin izlediği silsilelerden oluşan yaklaşımı, çarpıtılmış bir bakış açısı olarak değerlendirir. Frank ve Gills (2003)'e göre diğer rollerin anlaşılmasının güçleşmesi pahasına hegemonun rolünü tek gerçeklik olarak konumlandırmak, karşılıklı ilişki ve bağlantıların oluşturduğu geniş örgütlenmeyi hesaba katmamak anlamına gelmektedir.¹⁰

Hegemonya için rekabet sırasında dünya sisteminin ekonomik genişleme ve daralma evreleri de büyük öneme sahiptir. Bu evrelerden hareketle Frank, Osmanlı'nın ilk

⁹ Abu-Lughod, günümüzdeki dünya sisteminin daha önceki herhangi bir üretim biçiminden geçiş yoluyla Avrupa'da ortaya çıktığı görüşünü yadsır. Bunun yerine, on altıncı yüzyılda var olan üretim biçiminin on üçüncü yüzyılda Avrupa'da, ayrıca Ortadoğu'da, Çin'de ve Hindistan'da zaten var olduğunu ileri sürer...kent merkezli ve birbirine bağlı sekiz bölgenin, tek bir sistemde, on üçüncü yüzyıl dünya sisteminde bir işbölümü [iş bölümü] çerçevesinde bütünleşmiş olduğunu ortaya koymaktadır. Ancak onun yorumuna göre, bu dünya sistemi ekonomisi 1250 ve 1350 arasında en parlak yıllarını yaşamış, ondan sonra Güney Avrupa ve Batı Avrupa'da on altıncı yüzyıldaki yeniden doğuşuna kadar (gerçekten) yok olmak üzere gerilemiştir. Onun deyişiyle "yaşamsal önemi olan olgu, 'Doğu'nun Düşüşü'nün 'Batı'nın Yükselişi'nin önceli olmasıdır. (Frank ve Gills, 2003, s. 52).

¹⁰ Bunu açıklamak için Portekiz'in on altıncı yüzyılda dünya sistemindeki konumunu örnek olarak gösterir...onaltıncı [on altıncı] yüzyılda Portekiz'in dünya sistemindeki rolünün aşırı derecede vurgulanması, bu dönemdeki birbirine bağlı hegemonyalar setinin gerçek yapısının çarpıtılmasına neden olur. Portekiz, belki de lider ve ya egemen bir deniz gücüydü, ama kesinlikle Habsburglar, Osmanlılar, Mughallar ve Ming gibi çok önemli bir hegemonyalar grubuyla birlikte ve onlarla karşılıklı ilişki için de var oldu. Dolayısıyla, tek bir hegemonik güç ve bunu bir diğerinin izlemesi şeklinde oluşan silsile saplantısı, diğerlerinin rollerinin kavranmasının güçleşmesi pahasına, tek bir hegemonun rolünün ve öneminin abartılmasına neden olabilir. (Frank ve Gills, 2003, s. 288)

politik gelişmesini de on dördüncü yüzyıldaki dünya ekonomisinin daralmasıyla ilişkilendirmektedir.¹¹ Fakat bu çevrimlere rağmen, on yedinci yüzyılda dünyanın ekonomik ve politik ilişkileri hala çok kutupludur. Avrupa içi çekişmelerin yanında, Batı ve Güney Asya'da hala rekabet eden Habsburglar, Osmanlılar, Safeviler, Mugallar gibi güçler mevcuttur. Bu güçler hem kendi aralarında hem de Avrupalılarla aynı derecede rekabet halindedir (Frank ve Gills, 2003, s. 348-467).

Hegemonya olgusu dışında, hegemonya liderliği için rekabet ve bu rekabetin araçları da sistemin tarzına etki etmektedir. Dünya sisteminin binlerce yıllık temel karakteristikleri arasındaki rekabet olgusu, rekabet dönemleriyle birlikte hegemonya liderliğini belirlemede etkili olduğu kadar sistemin kendisi için de vazgeçilmez bir unsurdur, sistemi birbirine bağlar. Daha önce de aynı şekilde ifade edilmiş olduğu üzere, yalnızca hegemonik gücün tarzına odaklanmak, sistemin temel bileşenlerinin kendini yeniden üretmekte olduğunu kaçırmak anlamına gelebileceğinden, bu temel bileşenlerin tek bir sistem içinde konumlandırılması, daha temel sorular olan hegemonya ve rekabet olgularına ilişkin sorulara işaret etmesi bakımından değerlidir.

19. yüzyılda hegemonya liderliği, ulus-devletler dışında, bu siyasi güçle iş birliği içindeki kesim/ kesimlerle de yakından ilgilidir. Buna göre en dış çerçeveyi merkezi bir uygarlık oluştururken, bu çerçeve içerisinde üretim araçlarını elinde bulunduran seçkin grupları, farklı siyasi sınırlar içindeki seçkin grubu/gruplarıyla olan ilişkileri üzerinden sistemi birbirine bağlamaktadır. Frank'ın yaklaşımında, "seçkin grupları" ve "süperhegemonya" kavramları aracılığıyla, bu temel unsurlar açıklanmaktadır. Bu seçkin grupları arasındaki ilişkiler ve karşılıklı çıkarları aracılığıyla oluşan -sınıfsal olarak tanımlanmış- üst yapı, lüks meta ticareti olarak seçkinler arasında yapılan piyano ticaretini betimlemede de kullanılacağından sonraki bölüm bu kavrama ayrılmıştır.

Özetle kültürel hegemonyalar, bir hegemonya liderliği kapsamında gerçekleşmekte, bu liderliği elde etmek için gerçekleşen rekabet sırasında oluşan krizler, uygarlıkların genişleme ve daralma evreleri, hegemonun tarzının dışında değiştirici etkiye ve role sahip olmaktadır. Bunların dışında farklı siyasi sınırlar içerisinde benzer rolleri paylaşan seçkin gruplarıysa benzer işlevleriyle, sistemi birikim süreci ve tarzı

¹¹ İlk Osmanlı politik genişlemesi, on dördüncü yüzyıldaki dünya ekonomik daralması sırasında gerçekleşti. Yükselme sürecindeki Batı'yla rekabet, batı yönündeki Osmanlı genişlemesini durdurdu; Osmanlıların karadan ilerlemeleri, Süleyman'ın yönetiminde Habsburglara karşı düzenlenen seferin 1521 'de Viyana surları önünde yenilgiye uğratılmasıyla, denizdeki ilerlemeleri ise II. Selim yönetiminde İtalyanlara karşı İnebahtı'da 1571'de alınan yenilgiyle sona erdi. Onaltıncı [On altıncı] yüzyılda daha başarılı olan Osmanlı yayılcılığı, güneydoğu ve batı yönünde Afrika'nın kuzey sahili boyunca, politik olarak zayıflamış ve "Doğu'nun gerilemesi" nedeniyle ekonomik kârlılığı azalmış yörelerde gerçekleşti...Osmanlı gücünü ve yayılcılığını sınırlayan bir başka faktör, İran'daki komşu Safevilerdi. (Frank ve Gills, 2003, s. 351, 352)

bakımından birbirine bağlamaktadır. Kültürel hegemonya kavramını -ve özelinde müziğin tekelleşen yapılar oluşturmalarını- bu süreç ve unsurların birleşiminden oluşan bir “tarz” olarak değerlendirmek mümkündür.

3.2.2 Seçkin grupları ve süperhegemonya

Seçkin grupları ve süperhegemonya kavramları, 19. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu’nda müzik alanındaki değişimleri incelemekte yararlanılan kavramlardır. Aynı sistemde farklı siyasi sınırlar içinde yer alan farklı bölgelerin seçkin sınıflarının birbirleriyle ilişkileri ve bunun kültürel alanlara etkisi, Osmanlı toplumunda 19. yüzyıldan itibaren müzik hayatında yaşanan değişimleri açıklayan niteliklere sahiptir.

Frank ve Gills’e (2003) göre bir bölgedeki seçkinin elde ettiği kârı, başka bölgedeki seçkinin (yeniden dağıtımını yaparak veya yapmadan) sahiplenmesi, her iki seçkin grubu arasında iç içe geçmiş birikim süreçleri olduğunu gösterir. Kârın bu biçimdeki aktarımı ya da değiş tokuşu sadece seçkinleri değil, ait oldukları toplumların ekonomik, sosyal, politik örgütlenmelerini de bağlantılı kılmaktadır. Bu aktarım aynı zamanda kârın yönetilme tarzları, sınıf, cinsiyet temelli baskı yöntemlerini hatta devletin, ekonominin kurumlarını da birbiriyle ilişkili hale getirmektedir. Başka bir deyişle bu aktarım, sistemin bütününe etkilemekte hatta sistemli biçimde birbirine bağlanmaktadır. Bu ilişkiye üçüncü bölgedeki elitin kârının bir bölümünün değiş tokuşu da eklendiğinde birinci ve üçüncü bölge, ikincinin aracılığıyla bir sistem dâhilinde birbirine bağlanmış olmaktadır. Yazarlar, 5000 yıllık Dünya Sistemi görüşlerini açıkladıkları “Dünya Sistemi Beş Yüzyıllık mı? Beş Binyıllık mı?” adlı çalışmalarında “Kümülatif Birikim” başlığı altında inceledikleri iç içe geçmiş birikimlerin, aynı birikim sisteminin şemsiyesi altında bir ilişkiye girmiş olduğunu öne sürmektedirler. Tüm bu ilişkiler, Çin ve İç Asya halkları arasında bin yıl boyunca sürmüş ilişkilerin de karakteristik özelliğidir.

Wallerstein’in savının aksine lüks malların ticaretinin sistem çapındaki ilişkilerin belirlenmesinde daha düşük maliyetli temel malların ticareti aksine daha önemli olabileceğini savunan yazarlar, bu savlarını yüksek değerli malların ticaretinin esas olarak elitler arasında yapıyor oluşuyla desteklemektedirler. Prestij malı olmalarının yanı sıra bu mallar, seçkinler için birer tüketim ya da birikim aracı olmaktadır. Bu mallar aynı zamanda iş bölümünü, sınıfsal yapı ve birikim tarzlarını da kendilerinde somutlaştırmaktadır. Temel ve lüks malların ticaretinin birlikte yapıyor olmasıysa iç içe geçen bu birikim süreçlerine işaret etmektedir. Farklı siyasi sınırlar boyunca yapılan paylaşımlar aracılığıyla, farklı sınırlar içindeki elitlerin üretici ve tüketici rollerini

paylaştığı düşünüldüğünde, çalışmamızın konusuna dahil olan 19. yüzyıl Osmanlı toplumundaki “elitlerin” rollerinin önemine işaret etmek mümkündür. Uluslararası sistemin iletişim ağları, bilgi sistemlerinin ve teknolojilerin taşınması kadar kültürel faaliyetlerin üzerinde de etkili olmaktadır.

Farklı bölgelerdeki yönetici ya da mülk sahibi sınıfların, diğer bölgelerin zararına olacak şekildeki birikimlerini “süperhegemonya” şeklinde kavramsallaştıran Frank, bu olguyu “...dünya sisteminin birikim süreçleri şemsiyesinin altındaki sınıfsal bir konum” şeklinde tanımlamaktadır. Böylece, çağdaş hegemonyaların veya komşu hegemonyaların da bağımsız olmadığı öne sürer.

Başka bir deyişle farklı bölgelerdeki artı gaspı olarak adlandırılan birikim, diğer bakımlardan birbirinden bağımsız olduğu düşünülen siyasi sınırlar tarafından paylaşılrken, farklı siyasal sınırlar içindeki elit ve üretici sınıfların aynı rolleri üstlendikleri bir sömürü sistemine ortak olduğunu gösterir (Frank ve Gills, 2003, s. 195-215). Bu şema içerisinde, müzikal üretimlerin de belirli tahakküm-hiyerarşi ilişkileri içerdiğini söylemek mümkündür. Çevre toplumlara ait müziklere “merkez bölgelerin müzik ürünlerine” oranla “değer” atfedilmesi, bir başka deyişle müziğe ulusal ve uluslararası piyasalarda değer biçilmesi, toplumlarda “uluslararası değerdeki müziği” sahiplenen kesimle/kesimlerle de ilgilidir. Bu kesim/lerin, çevre coğrafyalardaki müziğin uluslararası pazarlardaki değeri üzerinden de sistemi birbirine bağladığını söylemek mümkündür. Elitler arasındaki bir alışveriş olarak gündelik müzik tüketiminin -piyanoların ticareti gibi- lüks malların yanı sıra daha düşük mallarla (19. yüzyılın buzdolapları, elektrikli zilleri, gramofonları vb.) birlikte sistemin bağlantı sağlayan meta akışı içinde yer almakta olduğunu söylemek mümkündür.

Frank'ın eski bir dünya sistemi içinde, yeni ve kalıcı bir gelişme olarak tanımladığı modernleşmeyi, ayrı ayrı hegemonyaların kurumsal bütünleşme düzeyleri olarak da ele almak mümkündür. Hegemonyanın, erkten önce zenginlik sağlama aracı olarak öne sürülmesi, hegemonya, ekonomi ve modernleşme süreçlerinin bir arada değerlendirilmesini neredeyse zorunlu kılmaktadır. Yaşam bulmak için neredeyse her dönem bir erk tarafından desteklenmiş sanatsal faaliyetlerin, ekonomik baskı mekanizmaları ve modernleşme sürecine ilişkin temel bileşenlerden etkilenmiş olduklarını düşünmek; bu durumun çevre coğrafyalarda dünya-sistemine eklemleme tarzıyla paralellik göstermiş olduğu varsayımından hareket etmek mümkündür. “...dünya sisteminin birikim süreçleri şemsiyesinin altındaki sınıfsal bir konum”u anlatan süperhegemonya kavramı, bir yandan da siyasi iş birlikleriyle kurumsallaşmaktadır. Bu kurumsal bütünleşme, devletleri pazarların siyasi aktörleri kılmaktadır. Bu durumda ulus-devlet, 500 yıllık modernleşme sürecinin temel birimi

olarak bir yandan evrensellik ideallerini kurumlaştırırken diğ er yandan da ulusalcı yaklaşımları beraberinde kurumlaşt ırmıştır:

Hiçbir birikim tarzı, bir birikim ideolojisi, sınıfsal ilişkilerin artıya el koymayı kolaylaşt ırdığı karmaş ık bir iş bölümü temeli üzerine kurulu bir ekonomik ağı ve eninde sonunda “meş ru” zorlamadan vazgeçerek birikim kurallarını ve ilişkilerini yürüten siyasal bir aygıt kendisine eş lik etmeksizin iş lev göremez. (Frank ve Gills, 2003, s. 225, 226)

Bahsedilen iş birliği neticesindeki üretimlerin en büyük destekç ilerinin, dünya hegemonyası için rekabet sürecine eş lik eden kültürel, bilimsel faaliyetler olduğunu söylemek mümkündür. Bu üretimlere bakarak Wallerstein gibi Gramsci’nin de ifade ettiğı , egemen sınıfın kendi sınıf kültürünü ve kendi dünya görüşünü, toplumun diğ er katman ve sınıflarına benimsetmeyi baş arması söz konusudur (Güler, 2019, s. 17).

Avrupa hegemonyasının Yeni Dünya’yı da iç ine alarak geniş lemesi ve Osmanlı İmparatorluğu’nun kapitalist dünya-ekonomisine eklemlenme süreçleri, rekabet süreçlerine eş lik eden teknoloji üretimi sayesinde mümkün olmuştur. Sanayi Devrimi, Avrupalı güçlerin Hindistan, Çin’in kimi bölgeleri ve Osmanlı İmparatorluğu gibi dönemin imparatorluklarını yıkmak ya da bağı mlı kılmak için gerekli askeri gücü elde etmelerini sağı lamıştır. (Frank ve Gills, 2003, s. 193). Bu üretimleri mümkün kılan baş lıca söylemlere değ inmek, bilim yapma kültürü ve ekonomik unsurların, siyasal ve ideolojik dayanaklarına iş aret eder.

3.3 Modernleşmenin Temel Tarihsel Kavram ve Fikirleri

3.3.1 Düşünce Olarak Modernite

Hristiyan Orta Çağı’ndan bir kopuş olarak tanımlana gelen modern dünya, -önceki bölümde de belirtildiğı gibi- en kısa haliyle, dünya sistemindeki kalıcı bir değ iş im olarak tarif edilebilir. Kökleri Rönesans’ta olan Modernite, modern bilimin doğ uş uyla, dünya ve dünyadaki insanın yerine ilişkin gerçeğ in keş fi ya da nesnel gerçeklerin mümkün olduğunu iddia eder. Bu yönüyle modernizm, gerçekliğı temsil etme ve tanımlama olanaklarıyla ilgili bir dizi söylemdir. Önceki bölümlerin ış ığı altında bu bir dizi söylem ve tarzı, en genel haliyle egemen konumdaki kesimlerin kendi dünya görüşünü diğ erlerine benimsetmesi olarak tanımlamak mümkündür.

Modernite düşüncesinde “ilerleme”, “zaman”, “tarihte ilerleme” kavramları, söylemin temel dayanaklarını oluşturur. Modernitenin temellerini sağı layan Aydınlanma düşüncesi, Avrupa keş if yolculukları, Rönesans, dünya çapında ticaret ve İmparatorluk ağ larının kurulması bağ lamlarında görülmelidir (Walsh, 2002, s. 7, 8). Merkantilizm, otuz yıl savaşları gibi Rönesans’ı hazırlayan koş ullar, dönemin ekonomi-siyaset ilişkisi ve Rönesans hareketinin kurumlaş masıyla, Aydınlanma

Hareketi'ne kaynaklık eder. "Evrensel form" ideali, özgürlükçü felsefe ve fikir akımları, uluslararası ticaret, Aydınlanma düşüncesinin oluşum ve kurumlaşmasında önemli yer tutar. Bu çalışmada kavram ve ideallerin tümüne yer vermenin olanaksızlığından çok, modernleşme kavramının ileride atıfta bulunacak unsurları, öncelikli olarak tercih edilmiştir.

Walsh'a göre, insanın baskın konumda olduğu doğanın keşfiyle, bilim ve teknolojiye sınırsız ilerleme fikrine, siyasi ve ahlaki düşünceler de eşlik eder. Yazar, doğrusal zaman kavramı gibi Aydınlanmanın ilerlemeye olan inancı da kısmen Newton fiziğine dayandığını ifade etmiştir (2002, s. 8). Modern düşünce, bir yandan çözölen geleneksel ilişkilerin iktisat güdümünde yeniden düzenlenmesiyle büyük hacimdeki ticaret ve üretime hizmet eden yapıların oluşmasında etkilidir:

Modern düşünce; yüksek hacimdeki ticareti olanaklı kılan büyük gemilerin yapımındaki mühendislikle; ticaret şirketlerini büyük düşünmeye iten kredi kuruluşlarının oluşumunu sağlayan modern iktisat kurumlarında; mutlak monarşilerin feodalite sonrası yeni üretim ilişkilerini taşıyamamasının sonucu onu ikame edecek yeni yönetim anlayışlarının fikri temellerinde yatmaktadır. (Kınlı, 2006, s. 45)

Kınlı'nın da dikkati çektiği üzere teknolojik üretimler, bilimsel sorular haline getirilerek gerçekleştirilmiş, yüksek tonajlı taşımayı yapabilecek gemilerin üretimi vb. sorunlar, ekonomik dürtüler ve şirketlerin kendi kendini finanse etmelerini sağlayacak girişimlerle birlikte karşılıklı olarak birbirini desteklemiştir.

3.3.1.1 Aydınlanma

Aydınlanma, birbirine sıkı şekilde bağlanan fikir, değer ve ilkelerin, dünya hakkında (bilimsel, sosyal) bir temsil ve düşünme biçimi oluşturan bireşimi olarak düşünüldüğünde, öne çıkan fikirler şu şeklide sıralanabilir: Mantık yürütmeyi temsilen akıl ve rasyonalitenin önceliği olarak neden (*reason*); doğal ve sosyal yaşama dair her tür bilginin deney yoluyla edinilebileceğine olan inanç ve bunun bir sonucu bilimsel bilgi; bilimsel bilgi ve nedenselliğin her yerde aynı, her durum için uygulanabilir, bu yüzden evrensel olması durumu; biriken bilginin, tüm insanlık bilgisini genişletecek olması. Bilimsel bilgi sonucundaki teknoloji, tıbbî gelişmeler için duyulan heyecan da Aydınlanmacı görüşün coşkuları arasındadır. Uygulandığı her durumla, bilimsel bilginin genişlemesi ve ilerlemesi söz konusudur. Bireysel iradenin her tür bilgi ve eylemin temeli olması gerektiği fikri, Kant'ın sloganlaşan *sapere aude* (bilmeye cesaret et) sözöyle, hareketin seküler, entelektüel karakterini özetler. Sekülerizm, felsefelerin geleneksel dini otoriteye muhalefeti, dini ortodokslardan arınmış seküler bilgiye olan "ihtiyacı" vurgular. Özgürlük kavramı, öncelikle ticaret ve özel mülkiyet konularıyla gündeme gelmiş, giderek alanın dışarıda kalmış kavram ve olguları

kapsayarak, genişletilmeye çalışılmıştır. Bir diğer önemli fikirse insan doğasının bir örneğiğidir.

Aydınlanma, felsefeyi teolojik içeriğinden kopararak gerçekleşmiş olduğundan, yönelimin doğal sonucu olarak aristokrasi karşısında insan akli tarafından düzenlenen, yönetilen bir toplum; mutlak monarşi karşısında insan iradesine dayalı bir devlet ve örgütlenme modeli önermiştir. Entelektüel bir hareket olarak Aydınlanma, aynı zamanda mensubu olan entelektüellerin dönemindeki iletişim ağıdır. Bir yayın endüstrisi ve bu çıktının alıcısıdır, entelektüel bir modadır, bir inanç ve dünya görüşü, bir tarih ve coğrafyadır. Bu yeni fikirler, döneminde askeri, teknolojik alanlar kadar, yazma, resim, müzik, heykel gibi alanları da etkiler (Hamilton, 1995, s. 3-23).

3.3.1.2 Modernite ve zaman kavramı

Yıllar, aylar, hafta, saat gibi tamamen kültürel, özel bir yapı olan zaman kavramı, modern dünyayı ve tarihsel perspektifi benimseyen herhangi bir disiplinin anlaşılmasında önemli yer tutar. Walsh, modern zaman anlayışı üzerinde en büyük etkiye sahip olanın muhtemelen Yahudi-Hıristiyan zaman kavramı olduğu görüşündedir. Bu kavram, "...onların durumunda, Tanrı'nın amacının kademeli şekilde açığa çıkması olarak teleolojik bir tarih fikrine dayanan doğrusal zaman kavramına" dayanıyordu." (Walsh, 2002, s. 109) Bu düşünce aynı zamanda Batı'nın doğrusal ve döngüsel olmayan tarih fikrini açıklamak için çok önemli olan, olayların tekrarlanamazlığına dair yapılan vurgudur. Bu vurgu Roma kültüründe de mevcuttur. Becquerel'in 1896'da radyoaktiviteyi keşfetmesiyle desteklenen zamanın tek yönlü doğası, on dokuzuncu yüz yıl boyunca doğrusal zaman kavramının bilimsel açıdan tutarlı bir gerekçesi olur.

İlerleme düşüncesi, eski ve yeni olanın kurulmasının temelinde yer alır. İlerleme yeni, seküler bilginin birikmesiyle gerçekleşir, gelenekselleşir ve meşrulaşır. Geniş bir evrenin toplamı olan evrim, orta sınıf değerlerinin, bir amaç doğrultusundaki doğanın keşfini sağlayan temel unsurlar olarak görülmesine olanak tanıyan, rekabet halindeki "çok sayıda bireysel ilerici eylemdir" (Walsh, 2002, s. 10-13).

Modern toplumlar, özgürleştirici vurgusu ve bireysellik söylemi etrafında, ticaret ve özel mülkiyet hakları çerçevesinde örgütlenen toplumlar olarak bilim ve sanat faaliyetlerinin de üreticisi konumundadır.

3.3.2 Modern Toplumlar

Hamilton, Amerikan ve Fransız Devrimlerindeki toplumsal ve siyasal dönüşümlerle modern toplumların ortaya çıkışını, birbiriyle yakından ilişkili görmektedir. Yazara göre

bu dönüşümler, burjuvazinin hâkimiyetini, feodalizm ve mutlakiyetçiliğin sonunu simgeler. Geleneksel ve modern toplumu ayıran başlangıç noktalarıdır. Yazar, liberal demokrasiye giden yolda simgeleşen bu adımları, Amerika'nın Avrupa egemenliği için İngiltere'yle verdiği mücadelenin -küçük ölçüdeki yardım ile- bir parçası olan Fransa'daki mutlak monarşiye son vermek isteyenleri cesaretlendirmiş olduğunu belirtmektedir. Bu devrimlerin Aydınlanmayla ilişkileri 200 yıldır tartışılmakta olsa da "Amerikan Devrimi ve onu takip eden Bağımsızlık Savaşı (1776-83), yeni bir Cumhuriyetin yaratılabileceğini, "güçlü bir monarşiyi mağlup edebileceğini ve buna zarar verebileceğini" kanıtlıyor gibi görünüyordu." (Hamilton, 1995, s. 47)

Bunların yanı sıra 17. yüzyıldaki İngiliz devriminin, döneminin kimi düşüncelerini dışarıda bırakarak sonuçlanmış olduğunu belirtmek, dönemin düşünsel farklılıklarına da dikkat çekmeyi sağlamaktadır. Dışarıda bırakılanlar arasında özel mülkiyete olan düşmanlığıyla Winstanley'in eşitlikçi görüşleri, dönemin sosyalist olarak tanımlanabilecek eğilimlerine örnektir ve yine kendi sözleriyle özetlenebilir:

...bencil hayaller, bir adamı ötekine köle olsun diye kurguladı... Ve bunun üzerinde dünya öğretmenler ve yöneticiler tarafından çitle çevrildi ve ötekiler köle yapıldı... Ve bu yaradılışın içinde olan dünya herkes için ortak ambar yapıldı, alındı, satıldı ve azınlığın elinde kaldı... Yaratıcı, sanki o kimilerinin müreffeh yaşaması ve diğerlerinin sefil yoksulluğu ve sıkıntı içinde olmasından hoşnut oluyormuş gibi ağır bir şekilde onursuzlaştırıldı... Eşitlik ve akla dayanmayan, saygın kişiler dışında herkese evrensel özgürlük tanımayan bütün yasalar, Kral'ın kafasıyla birlikte kesilip atılmalıdır... Bir insan eğer yiyeceği yoksa hiç kimsesi olmasın daha iyidir. Gerçek insan onuru ancak ortak mülkiyet tesis edilince ve toprağın ve emeğin alınıp satılması sona erince mümkün olur. (Hill, 2021, s. 146-148)

Anlaşılabileceği gibi Winstanley'in görüşleri bir karşı ütopya niteliğindedir. İktisadi davranma zorunluluğuyla adamlarının sayısını azaltan lordlar, kimi kiracıları mülklerinden atmış, kimilerini satın almıştır. Wallerstein'ın 16. yüzyılda ilk evresi kurulan kapitalist dünya-ekonomisiyle açıkladığı bu çerçeve, güç sahibi devletlere yönelmekle desteklenmiştir. Gevşek olsa da geniş bir alana yayılan Avrupa'daki ticari oluşumlar, sosyal organizasyondaki biçim üzerinde de etkili olmuştur (Wallerstein, 2015 a, s. 118). Bu oluşum, "...ekonomik kararların öncelikli olarak dünya-ekonomisinin arenasında, siyasi kararların ise öncelikli olarak dünya ekonomisi içinde ulus-devletler, şehir-devlet ve imparatorluk gibi hukuksal güç sahibi daha küçük yapılara yönlendirilmesi..." ile sonuçlanmıştır. (Wallerstein, 2015 a, s. 105) O halde dışarıda bırakılan Winstanley'in temsil ettiği görüşlerin, bir yandan binlerce yıllık bir dünya sisteminin ana bileşenlerinin karşıtı olduğunu söylemek de mümkündür.

Winstanley'in yapıtlarından tutarlı bir öğreti çıkarmanın zorluğuna işaret eden Manuel, İngiliz bağlamındansa Fransız Devrimi'ne ait hitabet ve felsefe terminolojisinin kolayca "evrenselleştirdiğini" ifade eder. Matematikçi, hukukçu, dönemin idarecilerine danışmanlık etmiş, bir diğer düşünür Leibniz ise malların eşit paylaşımcılığını boş bir hayal olarak görmüş, komünist bir düzenlemenin yalnızca yurttaşın tembelliğini

destekleyeceğini öne sürmüştür. Leibniz, insanlığın bir dizi aşamada parçalanmasının sonu olarak gördüğü ulus-devlet olarak monad felsefesi ve etrafını sardığı kozmopolitanizmle, Roma İmparatorluğu ardından Avrupa'nın ve son olarak tüm dünyanın güçlenmesi ve birleşmesi fikrini savunmuştur (Manuel ve Manuel, 1997, s. 342- 405). Winstanley'in görüşleri, dönemin sadece liberal görüşler çerçevesinde ilerlememiş olduğunu göstermesi bakımından önemlidir fakat dönem, bu ve benzeri görüşler içinden, -Wallerstein'ın ifadesiyle- "liberalizmin zaferiyle" sonuçlanmıştır.

Devrimin ardından gelen Napolyon yönetiminin, yeni bir mutlakiyet tarzına dönüşümü, Aydınlanma ideallerinden uzaklaşmaya neden olmakla birlikte iç serbest ticaret, teknik eğitim gibi ulusal verimliliğe katkı sağlayan unsurlar kalırken basın özgürlüğü, keyfi tutuklama gibi temel özgürlükler askıya alınmıştır. Bu bakımdan Aydınlanmanın her ne kadar ilerleme, entelektüel değişim için etkin bir güç olması son bulmuş olsa da seçkinler arasında kurumsallaştırmış olduğu entelektüel prensipler varlığını sürdürmüş ve toplumun düzenlenmesi için bir dizi düşüncenin temellerini atmış, böylece Aydınlanma, modern toplum, modern bilim anlayışının merkezi temaları olarak kurumlaşmıştır (Hamilton, 1995, s. 51-57). Burada Aydınlanma ve merkeze yerleşen özgürlükçü (liberal) düşünce arasındaki düşünsel ayrıma dikkati çekmek yerinde olacaktır. Aydınlanmanın, felsefeyi din tekelinden özgürleştirilmesiyle, liberal düşünce iş birliğinde, bireysellik fikriyle sarmalanarak müzik alanına da yansıyan metinleri ve ürünleri aynı çerçeve içinde değerlendirmek, günümüze uzanan kimi tartışmaların temelinde yer almaktadır. Ticaret düşüncesinin Aydınlanmacı düşünceyle harmanlanan ürünlerini, Aydınlanmacı moderniteden çok merkezdeki burjuvazinin ekonomik eğilimleri ve kültürünün bir uzantısı olarak değerlendirmek mümkündür. Bunu, ağırlıklı olarak Avrupa'da halk müziği-sanat müziği ayrımıyla gelen sanat müziğinin uluslararasılaştırılmasında ve piyano müziğinin gündelik, ev içi tüketime yönelik ürünlerinde görmek mümkündür.

18. yüzyılda ticaret ve toprak sahipliği el ele verirken etkili bir orta sınıf birçok alanı sahiplenmiş, kendi kültürel değerlerini diğer sınıflara da büyük çoğunlukla benimsetmeyi başarmışlardır. XVI. Louis devrinin eski düzene ait burjuvazisi ekonomik gelişiminin zirvesine ulaşarak, ordu, kilise, sarayın yanı sıra ticaret, sanayi, bankacılık, vergi mültezimliği, serbest meslekler, edebiyat, gazetecilik gibi toplumda kilit noktalardaki görevlerdedir. Buna karşılık İngiltere'de bütçede denge sağlamak, zengin ve yoksul arasındaki farkı indirmekten başka tüm alanlarda etkili olan evrensellik eğilimleri, oldukça köklü bir değişimden geçmektedir. Bu da ilk kez mülk sahipliği üzerine kurulu toplumsal mekanizmaların gelişmesine neden olmuştur. (Hauser, 1984, s. 23- 48).

Ticaret ve toprak sahipliğinin el ele vermesi, bu kesimlerin kendi teknolojik gereksinimlerinin de dâhil olduğu “bilimsel bir kültür”, teknolojik ve bilimsel faaliyetleri desteklemiştir. Ticaret-bilim-siyaset ve kültürün iç içe geçmiş ilişkilerinin anlaşılması, burjuvazinin kendi kültürünü kurumlaştırmasında önemli yere sahiptir. Sonraki bölüm, bilim ve teknoloji ürünlerinin bilimsel ve teknolojik faaliyetlerin sermayesi oluşu ve Avrupa’da bilimin kamusallaşmasına ayrılmıştır.

3.3.2.1 18. yüzyılda Avrupa’da bilimin kamusallaşması

Özdemir, İngiltere’de Bilim Devrimi’nin sadece bilim insanları aracılığıyla gerçekleşmediğini; tüm İngiliz halkı ve savaşlar-göçler sonucunda ülkesine sığınan mültecilerle birlikte başarılmış olduğunu aktarmaktadır. Newton fiziğiyle temellendirilen doğrusal zaman kavramı ve ilerleme idealindeki deneysel bilimin kamusallaşması, modern toplumun en önemli bileşenlerinden biri olmuştur. Bilimin kamusallaşarak, teknolojinin gelişmesine destek vermesi, sanayi devrimi ve ekonomik genişlemeyle sonuçlanır. *Royal Society* bilim derneği, bahsedilen kamusallaşmanın en etkili aktörleri arasındadır. Avrupa’nın bilimsel faaliyetleri yürüten bir diğer akademisi olan, Fransız Bilim Akademisi’nin daha fazla devlet iş birliğine sahip olsa da bilimin yayılmasındaki işlevi bakımından –İngiltere’ye göre- daha geride kalmış olduğunu söylemek mümkündür (Özdemir, 2019). *Royal Society*’nin, Avrupa’da kurulmuş diğer bilim derneklerinden farklı olarak herkese açık ve ücretsiz olması; din ya da siyasi konular dışındaki tartışmaların yapıldığı ortamlar olarak halk, bilim insanı ve kimi İngiliz soylularını bir araya getirmesi, bilim yapanlar ve halk arasında, bilginin dolaşımına aracılık etmesini sağlamıştır. Bu yolla bilgi topluluklarını bir araya getiren kurumlar ve üniversitelerin dönüşmesinde de etkisi olmuştur. *Royal Society*’nin sosyal, ticari yapı ve koşullarla ilişkileri, bilimsel eylemin ekonomik süreçlerden yalıtılamazlığını, tarihsellik ve yerellik özelliğini göstermektedir.

Başka bir deyişle, bilim-ekonomi iş birliği, sosyal sınıflar ve toplumsal olaylardan ayrı değildir. Burjuvazinin 18. yüzyılda kilise öğretisiyle harmanlanan sosyal ve politik değişim talepleri, bilim yapmak için de yeni bir araç gerektirmektedir. Modern bilimin düşünsel temellerini borçlu olduğu düşünülen Francis Bacon, bilginin güç olduğu savıyla, bilimin amacının dünya üzerinde hâkimiyet kurmak olduğunu önerir. Bu önerme aynı dönemde yükselmekte olan burjuvazi, sanayileşme ve kapitalizmin temel iddialarıyla da benzerlik içindedir. Yeni bilimin yükselişinde ekonomik faktörlerin rolü göz ardı edilemez. Zanaatkâr ve bilim insanlarının iş birliği ve bu iş birliğine zengin kesim tarafından sağlanan desteğin temelinde ekonomik unsurlar yer almaktadır. (Özdemir, 2019, s. 15-17).

Bilimsel bilginin kurucu özelliği, ticari alanlar tarafından fark edilmiş ve 19. yüzyıl boyunca başta Avrupa olmak üzere başka alanlarda da kullanılmıştır. 19. yüzyıl Osmanlı toplumunda müziğin (başta enstrüman metotları, özel ders ilanları olmak üzere) pazarlanmasında da bu özellikten yararlanılmış olduğu görülmektedir. İlerleme düşüncesinin bir uzantısı olarak “yeni” sözcüğü ve bilimsel bilginin evrenselliğinin getireceği prestijden yararlanmak üzere “ilmi” ya da “bilimsel” tanımlaması, 19. yüzyılda piyano metotları başta olmak üzere birçok enstrüman metodunun başlıklarında yer almıştır.¹² Bu sözcükleri yukarıda Aydınlanma Düşüncesinin temel kavramları arasında bulmak ve ilerici zaman kavramının müzik alanına aktarılması olarak değerlendirmek mümkündür.

Yalnız, bahsedilen ekonomi-bilim iş birliği ve insanın doğaya hükmetmesini sağlayacak olma seferberliğinin yanı sıra, bilimin sınırlılıklarının bir gerçeklik olarak dile getirilmesinden kaçınılmamıştır. Bacon’ın, *Novum Organum* adlı yapıtında, bilimin sınırlılıklarına dair vurgusu göz ardı edilemez: “İnsan, Doğa’nın aracısı ve yorumcusudur; ancak doğanın düzenini fiilen veya çıkarım yoluyla gözlemlediği kadarıyla anlar; daha fazlasını bilmez ve yapamaz.” (2003, s. 33)

Bilimin, dönemin gündelik hayatından yalıtılamazlığına bir örnek, yine –dönemin revaçtaki faaliyetleri- savaş ve ticaret teknolojilerine olan ihtiyaçtır. 17. yüzyılda bilimin çözmeye çalıştığı temel bilimsel problemler, iletişim, sanayi ve savaşın teknik taleplerine verilen yanıtlardır. (Örneğin: gemilerin tonaj kapasitesi ve hızının artması; batma ihtimallerini azaltmak, derinlerden maden çıkarmak; ateşli silahların geliştirilmesi problemleri, bilimsel problem haline dönüşmüş; basit makineler, eğimli yüzeyler, statige ilişkin problemler halini almıştır.) Ekonomik açıdan ise dönemin uluslararası sisteminde, kapalı ekonomilerin sürdürülmesi mümkün değildir. Ekonomik merkezler arası dolaşımın artması, toplumsal hareketliliği de artırır, kapalı ekonomilerin devamlılığı mümkün olmaz. Bu yüzden yerel pazar alanları, geleneksel davranışlar, bahsedilen etkileşimler doğrultusunda artan dolaşımla, hızlı bir dönüşüm geçirmek durumunda kalır.

17. yüzyılda dikkate değer bir diğer gelişme insanların farklı yerlerdeki ekonomik faaliyetlerden haberdar olma isteğidir. Matbaa ve gazetelerle desteklenen bu gelişmenin de bilimsel gelişmeler gibi kültürel alanlardaki etkisi kaçınılmazdır. Ekonomik alandaki gelişmeler, toplumun kurumsal organizasyonundan “sınıfsal özelliklerine” dek yeniden şekillendirmiştir. Toplumu sınıfsal özellikleri ve kurumsal

¹² Modernlik, meşruiyetini yenilik ve değişimden almaktadır. Hâlbuki önceki siyasi meşruiyetler eski olma, gelenek, süreklilik gibi vurgulara sahiptir. Monarşik-aristokratik sistemlerin kişileştirilmiş meşruiyetlerinin yokluğu, “evrensel bir zamana ait hayali bir ulusla ikame edilmiştir.” (Wallerstein, 2019, s. 206, 207)

yapılanışına kadar tekrar şekillendirir (Özdemir, 2019, s. 27-35).¹³ Bu şekillenmeden müzik, çalgılar ve repertuvarlar da payına düşeni almıştır.

Yeni bilim halkla bütünleşmesi, kolektif üretimi kolaylaştırması, insanın durumunu iyileştirmesi gözetilmiştir. Bu bakımdan Londra Kraliyet Derneği üyeliği ücretsiz ve herkese açıktır. *Royal Society*'nin kraliyet tarafından himaye edilmesi göstermelidir; cemiyetin asıl gelirini, *gentry* ("seçkinler") sağlar. Birçok amatör bilim insanının derneğin faaliyetlerine katılması dezavantaj değil avantaj olur. Dönemin gündemdeki konularının tartışıldığı kahvehanelerde yapılan toplantılarda, hiyerarşiler geçici olarak askıya alınmaktadır. İngiltere'de kahvehaneler, Fransa'da salonlar, edebiyatın, gazetenin, bilimin yer aldığı bilginin yeni medyumlarıdır. Özdemir (2019), 18. yüzyılda Londra'da 3000'den fazla kahvehanenin bulunduğunu belirtmektedir; hatta kahvehane sahipleri bir süre sonra kendileri haftalık dergi, gazete basmaya başlamışlardır. Bilimsel bilgi gibi müzik ürünlerinin yaygınlaşmasında da basım faaliyetleri önemli yer tutacaktır.

Uluslararası ilerleme nedeniyle papalığa eskisi gibi bağlı kalmayan İngiltere'de Anglikanizm'in devlet politikası olarak yaygınlaşması, bireyselleşme düşüncesini destekleyen diğer bir unsurdur. Ulusal kilise, kralı ve tüm İngilizleri İngiltere dışındaki makamlara müracaattan bağımsızlaştırmıştır. Toprak sahiplerinin desteği olmadan kralın ülkeyi yönetemeyeceği, toplumsal gücün gerçekliğini gösterir. Politik sistem, toplumsal aktörlerin sisteme dâhil olmalarını sağlayacak şekilde yeniden yapılanır. Eğitim ve statü ilişkisi, eğitim alanında da rekabete neden olur.

İtalya'da Medici'lerin hamiliği de kimi zaman Papa'yla ilişkilerini zora sokmak pahasına gerçekleşmiştir. Medici ailesi yeni bilimin yaygınlaşmasında önemli role sahiptir. Sanatçının sipariş hazırlayan bir zanaatçıdan yaratıcı, seçkin bir birey biçimine girmesinde etkili olmuşlardır. Mediciler sayesinde, Galileo gibi bir matematikçi, felsefeci unvanı da elde etmiş, böylelikle gerçekliğe dair kestirmede bulunabilme yetkisine kavuşmuştur (Özdemir, 2019, s. 43-103). Bireycilik doktrininin bilimsel, kültürel alanlardaki yansımaları, sanatçı ve bilim uzmanının öncülleri olarak belirmektedir. Bilim de sanat gibi siyasi-metafizik tekelleşmeden çıkıp kamunun gündelik bilgi alanı içine yerleşmiş, ekonomiye koşutluğu, 500 yıllık olduğu düşünülen dünya-sistemi içinde deneyimlenmiştir.

Ticaret sayesinde ülkeyi parasal olarak destekleyebileceklerin artması, kralın ve toprak sahibi sınıfların çıkarlarını birleştirir. Geri kalanlar hizmetle yükümlü, yönetilen,

¹³ Kendi tüketimi için üreten Orta Çağ ailesi haricinde bir hayat kurma imkânı arttıkça, üretim faaliyetleri aşamalı olarak gelişir, bireylere farklı tarz üretime katılmak için yer açılır. Üretim tarzının farklı olması dışında, -kırdan göç eden- bu bireylerin haklarından henüz bahsedilmez. (Özdemir, 2019, s. 34, 35)

kimseler olarak değerlendirildiğinde bu kesimin müzik ürünlerinin de burjuvaziyle olan ayrıma paralel olduğu göze çarpmaktadır.

3.3.2.2 Bir sınıf bilinci olarak burjuvazi

Devletlerarası sistem içinde yerleşmiş ve bu sistem tarafından sınırlanan modern devletin oluşumu uzun on altıncı yüzyıldaki başlangıcından beri modern dünya sisteminin kurucu unsuruydu. Yönetenlerin kaygısı devleti iki açıdan güçlendirmekti: otoritesini yani sınırları içinde etkili kararlar alma yeteneğini ve dünya iktidarını, yani diğer devletler üzerinde kendi iradesini dayatma ve onun aksini yapma ihtimallerini azaltma kapasitesini güçlendirmek. (Wallerstein, 2015c, s. 44)

Kapitalist sınıf olarak da tanımlanan burjuvazinin iddiası, kendisini evrensel bir sınıf olarak ileri sürmek olmuş ve iki rakibine karşı siyasal yaşamı organize etme yoluna gitmiştir. Wallerstein tarafından modern dünya-sisteminin genel durumu olarak gösterilen çatışma, kendisini evrensel olarak algılamayan bir sınıfla bütün diğer sınıflar arasında tanımlanmıştır. Bir tarafta geleneksel derece ayrımlarını savunan gruplar –ekonomik yapıyla geleneksel ilişkisini kaybetmiş olsa da- sosyal yapıyı, sınıfsal olmayan bir yapı içinde tahayyül etmişlerdir. Burjuvazi bu yüzden kendi sınıf bilincine sahip çıkmış bunu da kendi kültürü ve merkezci sistemi (liberalizm) kurumlaşarak gerçekleştirmiştir. Kendisini ulusal bir sınıf olarak düşünen burjuvazinin çözümü, bu düşünceyi desteklemek için iddiaya “kültürel bir görünüm veren” ulusal hissiyatın geliştirilmesi yoluyla olur.¹⁴ Yazar, ulus-devlet sınırları içinde sınıf bilincine ulaşan burjuvazinin, bir dünya sınıfı olarak da bilinç oluşturabileceğini fakat imparatorluk yapısının kapitalist sistem için uygun olmayıp Avrupa burjuvazilerinin ekonomik ve sosyal geleceklerinin merkez-devletlere bağlı olduğunu fark etmesiyle, ulus-devletin burjuvazinin eylem alanı haline gelmiş olduğu değerlendirmesini yapar. (Wallerstein, 2015 a, s. 468-470).

Halkın egemenliği konusunda evrensel bir birlik oluşmuş olsa da halkı kim oluşturduğuna dair görüş birliğinin sağlanmış olduğunu söylemek zordur. Halkın hangi gruplardan oluşacağı bir yana çözüm, tüm halkın genel isteğinin tespitinden çok, halkın egemenliğini kimin canlandıracağı yolunda olmuştur. Wallerstein’ın soruya cevabı, görünüşte en az tartışmalı duruş olarak merkezci liberalizmin halk olarak

¹⁴ Fakat burjuvazinin bir başka rakibi daha vardı: İşçiler. İşçiler kendilerinin bir sınıf olarak farkına vardığında -ki bu on altıncı yüzyılda pek sık olmadı- durumu kutuplaşmış iki sınıf durumu olarak tanımladılar. Bu şartlar altında, burjuvazi kendisini derin bir taktik çıkamaz içerisinde buldu. Kendi sınıf bilincini sürdürdüğü oranda işçilerin sınıf bilinçlerini desteklemiş oluyordu ve dolayısıyla da kendi siyasi konumlarının da temelini yıkmaya riskini alıyordu. Bu problemle baş etmek için onların sınıf bilinçlerini susturdıkları oranda, geleneksel yüksek dereceli kiracılar karşısında konumlarını zayıflatma riskine giriyordu. Kendisini evrensel bir sınıf olarak düşünen, üyelerini bütün sosyal sınıflardan alan bir burjuvazinin sınıf-bilincinin kristalleşme süreci, yüksek sınıfın Tudor İngilteresi’nde bir sosyal sınıf olarak ortaya çıkması ya da burgherlerin Kuzey Hollanda’ da yükselişi tartışmalarımızda gösterilmiştir. Evrensel bir sınıf olma iddialarını destekleme şekillerinden biri, iddialarına kültürel bir görünüm veren ulusal hissiyatın geliştirilmesiydi. (Wallerstein, 2015a, s. 469)

tanımladığı her biri siyasi, ekonomik ve kültürel hakların nihai sahibi olan “bireylerin” tamamının toplamıdır.

Merkez için rekabet eden doktrinlerin söylemleri farklı olsa da sonuç, devletin güçlenmesi olmuştur: Sosyalistler açısından devlet, genel iradeyi uygulamaktayken, muhafazakârlar için, genel iradeye karşı geleneksel hakları korumakta, liberaller için, bireyin gelişim haklarına imkân tanıyan şartları oluşturmaktaydı. Söylemlerin bu üç yaklaşımda farklılaşmasına rağmen sonuç, tüm durumlarda devletin güçlendirilmesi olmuştur. 1848’den sonra liberalizmin dünya-sisteminde kültürel hegemonyayı ele geçirmesi, on dokuzuncu yüzyılın geri kalanında ciddi bir muhalefetle karşılaşmaksızın egemenliğiyle sonuçlanmıştır.

Bireysellik

“Tüm bireylerin çıkarları özdeştir. Her birey kendi çıkarlarının en iyi yargıcısıdır. Dolayısıyla geleneksel kurumların bireyler arasına diktığı tüm yapay engelleri, bireyleri birbirlerine ve kendilerine karşı koruma varsayımsal ihtiyacı üzerine kurulan tüm sosyal baskıları ortadan kaldırmalıyız.” (Wallerstein, 2015 b, s. 23) Bireysellik düşüncesi, 19. yüzyılda merkeze yerleşmiş olan liberal yaklaşımın, devlet tarafından da desteklenen doktrini olmuştur.¹⁵

Bireyselleşme sadece Aydınlanmanın mirası olarak sekülerliğe yapılan vurgu değil, bireysel girişimciliğin de destekçisi olmuştur. Papalığa müracaattan bağımsızlaşan İngiltere¹⁶, politik sistemi, toplumsal aktörleri dâhil ederek yeniden yapılandırırken, eğitim ve statü ilişkisi aracılığıyla eğitim alanında da rekabete neden olur (Özdemir, 2019, s. 43-48). Birbirleriyle rekabet eden bireyler, sistemin devamını sağlayan birimler olarak sisteme katılmış olur. Hiyerarşik olarak alt sıralarda yer alan devletler ve gruplara aşağı statü engelini aşılması için evrensel sosyal özelliklere katılmak ve rekabetçi olmak suretiyle diğerlerinin önceden sahip olduklarını elde edebileceklerinin öğütlenmesi, kültürün çalışmaya ilişkin söylemi, evrensel çalışma kültürü ve ahlakının, yurtseverlik üzerinden yaygınlaşmasında etkili olmuştur. Çalışan, yeteneklerini geliştiren her kim olursa olsun para kazanabilecektir (Wallerstein, 2019, s. 205-207).

Burjuvazinin zamanla Aydınlanma Hareketi’ni de kendi kültürel kurumu olarak kapsamaya başlamasıyla, Aydınlanmanın feodal yapı ve mutlakîyetçi monarşiye karşı siyasal mücadeleye eklemlenmesiyle, bu sınıfsal çıkarları insanın doğal çıkarları

¹⁵ Wallerstein, Bireysellik ideolojileriyle desteklenmiş olan merkez ideolojinin, –özellikle- Büyük Britanya’nın *faýdacı barışçılık* ile üstünlüğünden sadece dünya ticaretinde değil, diğer devletlere kamusal borç sağlamada da nasıl yararlanacağını bildiğini de ekler. Detaylarına sonraki bölümlerde değinilecek borçlanma, Osmanlı İmparatorluğu’nun sisteme katılmasında etkili olmuştur.

¹⁶ Anglikanizm’in devlet politikası olarak yaygınlaşmasıyla

olarak ideolojileştirmiştir (Kınlı, 2006, s. 40). 18. yüzyılın Avrupalı müzisyenleri, pazar ekonomisi düşüncesinden hareket etmemiş, hatta politikadan uzak olarak tanımlanmış olsalar da Modernizm Hareketi'nin Kardeşlik, Eşitlik fikirlerinden uzak kalamamışlardır.¹⁷ 19. yüzyılda kamusal müzik yaşantısındaki patronajın görünür değişimiyle müzisyenler, pazar ekonomisinden de uzak kalamamaya başlar. Özellikle kentli müzisyenler, iki büyük piyasa olan Sanayi ve Kolonyalizmden yardım almışlardır. Müziğin sanayie yönelişiye, yeni icat olunan, fabrika üretimi için elverişli çokça küçük parça ve çelik içeren piyano çalgısına odaklanmak suretiyle gerçekleşmiştir. Birbirinden ayrı bireylerden çok, aileyi etrafında toplayan, yeni girişimcilikle edinilen servetin ve sanayi yatırımlarının bir göstergesi olan piyano için evde tüketilmeye yönelik yapıtlar, azımsanmayacak sayıda kompozitör tarafından yazılmıştır. Bu sayede iyi olarak tanımlanan her ailenin kadın ve çocukları birer piyano ve repertuvar tüketicisine dönüşür. Bu endüstrinin en kalabalık emekçilerini oluşturan kesimse, erkeklerin virtüöz olduğu bir dünyada çoğunluğunu kadınların oluşturduğu piyano öğretmenleri olmuştur (Maral, 2010, s. 3). Kentli müzisyeni destekleyecek piyasa, müzisyenle birlikte hareket etmekten¹⁸, sponsorluklarla endüstriye destek vermekten geri durmamıştır. Bir yandan kendi başına endüstrisi olmanın yanı sıra bir eğitim endüstrisi olarak müzik, eğitim alanında da rekabet eden yapıların kurumlaşmasına yol açmıştır.

Susie L. Steinbach, On dokuzuncu yüzyıl Britanya'sının siyaseti, kültürü ve toplumu hakkındaki çalışmasında, ortalama bir Britanyalının müzik bilgisi ve teknik uzmanlığının öncesi ve sonrasına göre çok daha yüksek olduğunu yazmakta ve sınıf çizgilerini kapsayan standart bir repertuvardan bahsetmektedir:

...her sınıftan insan genellikle Pazar akşamları şarkı söylemek ve müzik çalmak için rutin olarak kendilerinin veya arkadaşlarının evinde toplanırdı. Orta sınıf aileler çoğunlukla evde müzik yapıyordu, ancak alt ve orta sınıf işçi sınıfı aileleri de hem zevk hem de yukarı doğru hareketliliklerini göstermek için bunu yapıyordu. (Steinbach, 2017, s. 213)

Viktorya İngiltere'sinde evde bir enstrüman çalmayı öğrenmek aynı zamanda alt orta sınıf ve işçi sınıfından insanlar için iş fırsatı yaratmaktadır. Bu dönem kiliseler, piyano ve org çalanlara; orkestra ve müzik grupları çalgıcılara ve müzik öğretmenlerine ihtiyaç duymaktadır. Pek çok insan geçimini ya da geçiminin bir kısmını önemli müzik mekânları arasında sayılan kilise, şapel ya da "pub"larda müzik performansları aracılığıyla sağlamaktadır. Bakır nefesliler¹⁹, büyük çoğunlukla işçi sınıfının kendini geliştirmeye yönelik hareketinin bir parçasıyken, üst sınıflar için operaya katılım,

¹⁷ Detaylı bilgi için bkz. Kutluk (2018, s. 3-39).

¹⁸ Piyano üreticisi firmaların, dönemin ünlü müzisyenleriyle olan iş birlikleri. Örneğin: Clementi & Co. Londra piyano üreticileri ve müzik yayıncıları.

¹⁹ Bakır nefesliler, özellikle barlarda ve müzikhollerde kural olduğu üzere alkol almadan müzik yapmayı içerdiğinden işçi sınıfının bir saygınlık kültürünün parçasıdır (Steinbach, 2017, s. 213-214).

sosyal ve kültürel statüyü korumanın anahtarıdır. 1830'ların başlarına kadar operaya katılan aristokratlar daha çok localardaki sosyal ortamla ilgilenmiş, ancak 1830'lardan itibaren, opera dikkatli dinleme gerektiren yüksek sanat olarak görülmeye başlanmıştır. Yüzyılın sonuna gelindiğindeyse müzik salonlarında, bandolar ve gezici opera kumpanyaları tarafından daha az elit izleyiciler için de icra edilmeye başlanmıştır (Steinbach, 2017, s. 213-214).

Bu dünyada piyano ise seçkinler içindir. Bu durum, Jane Austen'in Emma (1815) adlı romanında, gizlice nişanlandığı kibar Jane Fairfax için bir piyano satın almaya gücü yetecek zenginlikteki Bay Churchill'in, önde gelen İngiliz firması *Broadwood and Sons* tarafından üretilen doğru türü satın alabilecek kadar bilgili olmasıyla temsil etmektedir. Austen'in (seçkinlerin veya parası ve sosyal hırsları olan ve elit olarak algılanmak isteyen kişilerin sahip olduğu) piyanoyu, elit bir nesne olarak tasvir etmesi Viktorya döneminin başlangıcındaki sosyal ve maddi anlamlarını ortaya koymaktadır. 1820 yılında Britanyalıların çoğu piyanoya dokunmamışken dünyada her yıl yarısı Britanya'da olmak üzere 50.000 kadar piyano zanaatkarlar tarafından yapılmaktadır. Boyutlarının oldukça büyük olmaları dolayısıyla piyanolar, bütçelerin elverişliliğinin yanı sıra geniş bir oturma odasının varlığına ihtiyaç duymaktaydı. Son derece lüks ve pahalı olan bu enstrümana sahip olmanın yanı sıra basımları pahalı olduğundan sadece zahmetli şekildeki elle kopyalama yoluyla yeni parçaların edinilebilmesi bu dönem piyano müziğinin yaygınlaşmasını sınırlıyordu. Az sayıda profesyonel müzisyenin varlığı, öğretmen bulmayı zorlaştırmanın yanı sıra derslerin de pahalı olmasına neden oluyordu.

Steinbach 'ın dikkati çektiği bir diğer ayrıntı, tarif edilen şemanın farklı coğrafyalara aynen taşınması bakımından önemlidir. Bu tespit, elit kesimin piyano alacak güce sahipken tipik Britanyalıların evde müzik çalmak için daha yaygın ve daha uygun fiyatlı keman veya flütü kullanmalarındır. Avrupa'da piyanonun kültürel bir obje olarak yaygınlaşmasında ve burjuva kadın kimliğinin ahlaki bakımdan tasvirinde bu ayrım önemli yer tutmaktadır.

İmalat ve üretimdeki ilerlemelerle piyanoların çeşitlenmesi, dünyada basılı notalar ve aksesuarlarla birlikte daha ucuz olmasına ve daha büyük bir kitleye ulaşmasına yol açar (Steinbach, 2017, s. 6-9). Tek başına bu tespit bile, ekonomik getiri ve piyano arasındaki ilişkiyi ortaya koyan niteliktedir. Dönemin ortalarında piyano, birçok kişinin toplumda sosyal öykünme, ev hayatı ve eğlence nesnesi olarak sosyal statüsünün, güçlü bir sembolüdür. Birçokları, statülerini, piyano üzerinden duyurur. (Bu durumun günümüz bilgisayarları, tabletleri, cep telefonları ve bunlara bağlı sosyal medya platformlarıyla karşılaştırılması mümkündür.)

3.3.2.3 Kültürün uluslararasılaşması

Wallerstein (2019), ulusal ve uluslararası faaliyetleri ayakta tutan kimlik duygusunun kadim zamanlardan gelmeyip, aksine dünya-sisteminin gelişiminde belirli roller oynayan, siyasi hedefler peşinde koşan kuvvetlerin tesisleri olduğunu belirtir (s. 169). Kutsal Roma-Germen İmparatorluğu'nun başatlığındaki düzene son veren Westphalia Antlaşması'yla tohumları atılan örgütlenme biçimi, 19. yüzyılda hukuk düzeni temelinde birleşen bir sistem haline gelmesiyle, temeli olan alış-verişin bir değer olarak yüceltilmesi, aklın tasarılarının bu alışverişlerde, köprüler ve yollar üzerinden serbest akışını sağlar. 1789'da ulusal birlik ve kimliğini oluşturan Fransa, feodal, mutlakiyetçi ayrımları kaldırmak için önce dilde birliği sağlama yoluna gitmiştir. Dilde birlik, Mattelard'ın deyiimiyle Aydınlanma'ya güç vermiş, yayıncıları birer “kamu dili ve yasası öğretmenine” dönüştürmüştür.” Alış-verişin serbestleşmesini kolaylaştırmak için taşra ağzını yok etmeyi yeterli görmeyen Condorcet gibi düşünür ve bilimciler, geometrinin kesinliğini taşıyan, matematik yöntemlerinin yeni konulara uygulanmasının ürünü olacak evrensel bir dil tasarısına ihtiyaç duymuşlardır. Bu dil, en kısa biçimde, iletişimi mümkün kılan her tür teknoloji olarak da tanımlanabilir. Bu dilin yaratılmasındaki temel itici güçlerden biri alış-verişse diğerinin de anlaşmazlıklar, savaşlar olduğunu öne sürmek mümkündür.

Klasik ekonominin kurucusu olarak benimsenen Adam Smith'e göre tüccarın en büyük özelliği vatandaş olmasıdır. Smith'in halkların ve ulusların anlaşmasının güvencesi olarak gördüğü evrendeş²⁰ pazar, “ulusları karşıtlaştıran düşman güçleri yok ederek eski “askeri toplumları” ortadan kaldıracaktır. Bireycilik ve uluslararası iş bölümünce yönlendirilen tek pazardaki serbest rekabet, evrensel rejimin yapı taşı olacaktır. Burada iletişime büyük önem atfeden, fabrikadaki görev dağılımının belirlenmesindeki gibi, dünyadaki iş bölümünü düzenlemek için de iletişim vazgeçilmezdir. Bu iletişim, sadece yazılı, sözlü basın, yayın aracılığıyla değil, her tür teknoloji aracılığıyla gerçekleşmiştir. Çoğu zaman politik birleşmelerden önce iletişim ağlarının (demir yolları, telgraf vb.) birleşmelere öncülük etmiş olduğu söylenebilir (Mattelart, 2016, s. 13-18). Demiryolu şirketleri de evrensel yönelimli ilk kapitalist şirketler olarak, büyük ölçekteki işletme için gerek duyulan bilgi akışını örgütleme gereğini doğurmuştur. Ekonomi-teknoloji iş birliğinin temsilini ise dünya sergileri

²⁰ Feminizmin öncüsü olarak da düşünülen, Fransız bir anne ve Perulu bir babadan dünyaya gelen Flora Tristan' ın (1803-1844) “İşçi Birliği” tasarısının temelinde de “yeni enternasyonalizm ilkesi” yer alır. İşçi Birliği'nin ilk haftalık bildirgesi şu başlıkla yayınlanır: “Genel çıkarlar, yani uluslararası Avrupa'nın ve tüm dünyanın çıkarları”. “Demokratik evrendeşlik “hareketle sözü birleştirerek kendi basınıni yaratan, genellikle kendi türkülerini olan, “meslektaşlık” ve “ulusların bireylerin dayanışması” ülkülerini yaymak için yollar aşan birçok hareketin birleşme haykırışıdır” (Mattelart, 2016, s. 32).

üstlenmektedir. Geometri ve matematik gibi kesinlik içeren evrensel dillerin ürünleri olan teknoloji sergileri, bu dilin temsilidir.

Çok geniş bir iş bölümüyle en etkin düzeye çıkarılan kapitalist dünya-ekonomisi gerçekliği, bu iş bölümünü sağlamak için çeşitli akımlar (meta akımları, sermaye akımları, emek akımları gibi) gerektirmektedir. Esas olarak elitler arası bir alışveriş olan yüksek değerli lüks mal ticaretinin iç içe geçen birikim süreçlerindeki işlevlerinden biri de uluslararası faaliyetler kapsamına giren kültürel süreç ve ürünleri birbirine bağlamasına ilişkindir. Lüks mal ticareti kültür-sanat etkinliklerinin dünyasallaşmasındaki önemli etkenler arasındadır. Ulus-devletlerden oluşan bir dünya kısmen 16. yüzyılda meydana gelmiş olsa da ancak 19. yüzyılda kuramlaşmış, genel bir bilinç halini almıştır. Merkezde Avrupa ülkelerinin yer aldığı bu sistemin norm halini aldığı 19. yüzyılda, Avrupa'daki ortak para birimi kullanma çalışmaları da dikkat çekicidir. Millard, bunu 2010 yılına ait doktora tezinde Einaudi'den yaptığı alıntıyla aktarır: Buna göre 1865-1871 döneminde hazırlanan Avrupa para biriminin taslağında, isminin "Europe" olması önerilmektedir.

Orta Çağ'ın ulus-ötesi sisteminin çökerek ulus topluluklarının belirmeye başladığı 15. yüzyıl, küreselleşme sürecine ilişkin tanımlarda ilk evre olarak adlandırılırken bu ön evrenin üzerine 18. yüzyıldan itibaren, uluslararası ilişkiler ve anlayışla somut bir insanlık fikri yerleştirilmiş olduğu görülmektedir. Uluslararası iletişimle uğraşanların ve ulus-ötesi düzenleme ve iletişime ilişkin yasal sözleşmelerin hızla artması, bu kavramların temalaştırılması olarak değerlendirilmiştir. Bu kavramların temalaşmaya başladığı çağlar olarak, müziğin uluslararası faaliyetlerinin de Avrupa'da temaşalarsak uluslararasılaştığını söylemek mümkündür.

Dünya birikim süreçlerinin işleyişinden kaynaklanan sistem karşıtı kuvvetler hem ulus hem de ulus-üstü faaliyetlerle devletlerin ötesine geçip, bu kademeyi kuşatmayı amaçlamışlardır (Wallerstein, 2019, s. 168). Bu kuvvetler hem sistemden yana hem de ona direnen kuvvetler olmuşlardır. Bu kuvvetler, uluslararası faaliyetlerle (ticaret, kültür-sanat, iletişim) taşınmış, uluslararası sistemin üst yapısını oluşturmuşlardır. Yazar, küresel iş bölümüne ve onun siyasi karşılığı olan devletlerarası sisteme göre işlevselleşen hiyerarşi örneklerini açıklarken bu hiyerarşilerden bir ideoloji olarak ulusçuluğun özellikle dünya-ekonomisinin yarı-çevre bölgelerinde art arda meydana gelen mücadele dalgalarından beslendiğini yazmaktadır. Buna karşılık evrensellik iddialarıysa merkez devletlerde kurulu hâkim burjuvaziler arasında en güçlü şeklini almaktadır (Wallerstein, 2019, s. 168-185).

Uluslararası kültürel etkinlikler olarak Dünya Sergileri, kültürde uluslararasılaşma olgusunun en belirginleştiği faaliyetlerdendir. dünya sergileri kavramını şöyle açıklar:

Fransızca’ da *Exposition Universelles* ve İngilizce’de *World Fairs* olarak geçen büyük sergilerin Türkçe’deki karşılığı olarak kullanılmıştır. İki 1851’de Londra’da açılan dünya sergilerine, bütün evreni belirli bir düzen içinde temsil etme iddiasını taşırlar. Bu düzen, Batı uygarlığını esas alan bir ilerleme dizgesine dayanır. Ulusların maddi ve sembolik üretimlerini sergiledikleri pavyonlar bu ilerleme dizgesine göre sıralanmışlardır. Uygarlığı tanımlama ve dolayısıyla temsil etme ayrıcalığına sahip olan Avrupa ülkeleri, doğal olarak, dizgenin en üst basamaklarında yer alır. Bu sergileme biçimi, Avrupa’yı uygarlığın taşıyıcısı olarak tescil ederken, sömürgeci pratikleri de meşrulaştırır. (2021, s. 17-18)

“Tarihsel ilerlemenin rüya-âlemi”²¹ olarak tanımladığı sergiler, ulus-devletlere ne kadar heybetli, gelişmiş oldukları hayalini kurma olanağı tanırken, yurtseverliği de – bu sergilerde- sergilenen bir metaya dönüştürmektedir. 19. yüzyılın ortalarından itibaren düzenlenmeye başlayan dünya sergilerine Osmanlı Devleti de sanayi, tarım, el sanatlarındaki gelişmeleri göstermek üzere katılır²², bu katılım güzel sanatlara odaklanmaktan çok ekonomik ve politik amaçlıdır. Bu açıdan bakıldığında uluslararası kültürel etkinlikler de küresel kapitalist ilişkilerin paydaşlığında biçim kazanan pratiklerle uyumludur. John Ury ve Scott Lash, gündelik hayatın estetikleşmesi ve tüketimin çeşitlenerek yaygınlaşmasını, sisteme damgasını vuran, “örgütsüz kapitalizm” olarak nitelendirdikleri iki unsur olarak değerlendirmektedir. Bu fuarlara katılımın, Osmanlı Devleti’nin kapitalist dünya-ekonomisine dâhil edildiği düşünülen 1750-1850 döneminin hemen ardından gerçekleşmiş olması, Osmanlı Devleti’nin büyük ölçekli etkinlikler aracılığıyla somut kültürel bir akışa olanak sağlamış olduğunu da anlatır (Yardımcı, 2021, s. 18-56).

Ticari kapitalizmle birlikte emeğin uluslararası dağılımında uzmanlık ve hammadde üretimiyle kapitalizme katılan bölgelerin günlük hayata ilişkin kültürel etkilerine değinenlerden biri de Peter Burke’tür. Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü adlı yapıtında batı Avrupa’nın çatal, bıçak, cam, tekstil gibi sanayiler üzerinde uzmanlaşarak bunları, yiyecek, demir, deri, pamuk gibi hammadde üretimini karşılayan doğu Avrupa, Asya, Afrika ve Amerika’ya sattıklarını, bu sayede bir ekonomik sistemin farklı ihtiyaçları arasındaki iş bölümünü açıklar. Hammaddelerin çıktısı, endüstriyel olarak gelişkin bölgelere aittir. Gündelik kültür bu sanayinin ürünlerinden iletişim, ulaşım, kredi kullanımı gibi imkânlarla uluslararası pazarlarda yerlerini almaktadırlar. Zanaatların, makinelerle yapılan toplu üretim karşısında varlık gösterebilmesinin imkânsızlığı fuar ve panayırlarda da benzer bir dönüşüme neden olur. Eğlencenin ticarileşmesi de 18. yüzyıldan itibaren belirginlik kazanır (Burke,

²¹ Yazar, Baudrillard’ın temsil ile gerçeklik arasındaki farkın ortadan kalkarak, herkesin estetik bir yanılsama içinde olduğu savını, tarihsel ilerlemenin temsilini açıklarken kullanmaktadır (Yardımcı, 2021, s. 56).

²² Bu sergiler: Londra (1851, 1862), Paris (1855, 1867, 1900), Viyana (1873, 1918), Chicago (1893) sergilerine katılmıştır (Yardımcı, 2021, s. 18).

1996, s. 275-279). 17 ve 18. yüzyılın Roma ve Venedik Karnavalları kendiliğinden katılıma açık yerel ve uluslararası turistler, hacılar tarafından takip edilmiş olsa da 19. yüzyıldan itibaren “...resmi olarak düzenlenen ve ticarileşen seyirlik spor karşılaşmalarına...” dönüşür (Burke, 1996, s. 281).

Tanzimat sonrası yabancı sanatçıların İstanbul’a gelmesi, askeri okullarda düzenlenen sergiler, 1863’te İstanbul’da düzenlenen ilk fuar olan *Sergi-i Umumi-i Osmanî*, sadece yerel değil, yabancı gezgin ve tüccarların da kente gelmesini sağlamıştır. Kimi Türk bürokratlar, azınlıkların kurdukları kulüplere ait sergiler, bir sanat piyasasına öncülük etmiş, zamanla saray dışından kimselerin de bu yapıtları satın almaya başlamalarında etkili olmuştur. Osmanlı’da özellikle liman kentleri ve İstanbul’da görülen kentsel değişim yine 19. yüzyılın ikinci yarısında iyiden iyiye görünürlük kazanır. Aslında 16. yüzyıldan itibaren sürekli elçi bulunduran Avrupa devletlerinin Pera’daki yerleşmeleri, bölgenin gelişiminde önemli bir etkiye sahip olmuştur. III. Selim döneminden itibaren batıyla ilişkilerin artması, kapitülasyonların sağladığı avantajlarla etkinliği artan, yabancı tüccarlarla ortaklık kuran yerli azınlığa ve hızla bir ticaret burjuvazisinin yükselmesine neden olur. Fetihden önceki dönemlerde de ticaretle uğraşan İtalyan Musevilerin yoğunlukta olduğu kent, kapitalist dünya-ekonomisinin de odakları içindedir (Akın, 2002, s. 1-3). Kentsel değişim, hızlı kapitalist gelişmenin diğer bir görünümüdür. Gündelik hayat ve gündelik teknolojik alandaki ürünlerin dâhil olduğu, uluslararası iş birimleri fuarların, öncülü de sayılabilecek dünya sergileri, bir yandan –kent ve kent yaşamı üzerinden- gündelik hayatla da bağlantılar içerir.

Mattelart (2016), “barışçıl ilerleme salonları” olarak adlandırdığı evrensel sergilerin, teknik buluşlar ve sergilenmeleri üzerinden barış ve halkların birleşmesi söylemlerini başta “tüm insanlar kardeş oluyor” söylemiyle teknolojik üretimin yol açacağı evrensel birlik alanında atılacak adımları vurgulamaktadır. Bu sayede toplumlardaki uzlaşmazlıkların, Batı uygarlığının şemsiyesi altında çözülmesi için bir fırsat doğmaktadır. Metrik sistemin evrenselliğinin kurulmasına ilişkin söylemi kültürün uluslararasılığının, temel birimlerle iç içe geçmişliğini, yeni sabit birimin, iletişimin temeli olmasıyla açıklar.

1972 yılında gökbilimci Joseph de Lalande Ulusal Kurucu Meclis’te, metreyi benimseyecek halkları bir kardeşlik bağıyla tanımlamaktadır. Rahip Grégoire ise eşitliğin en gerekli fetihlerinden biri olarak uluslar için yeni bir bağ kuracak bir gerçeklik olarak tanımlamaktadır. 1795’te yürürlüğe giren parada onluk sistem kısa sürede Amerika’da uygulanmaya başlar. Metre ise 1875’te uluslararası referanslar arasına girmiştir (Mattelart, 2016, s. 17).

Evrensel iş bölümüyse, Adam Smith'in, evrendeş pazarların ulusları karşıt konumda tutan yapıyı bertaraf ederek askeri toplumları ortadan kaldıracığına inanmasıdır. "Evrensel merkantil cumhuriyet" in tüm insanları, üreticilerin rekabet ortamında bir araya getirme amacında olduğunu iddia eden Smith, bu ortamın kendilerine ürünlerini sunma ve gereksinimlerini en ucuz ve en iyi kalitede alan tüketicileri sağlamakta olduğunu yazmaktadır. Bir fabrikanın görev dağılımını iyi şekilde belirlemesi gibi dünyanın atölyesini düzenlemek için de en büyük önem iş bölümüne verilmektedir.

Yazar, politik bakımdan ağların ilk birleşme alanı olarak Almanya'nın öncülüğünü örnek gösterir. Bir mozaik görüntüsü veren Almanya 19. yüzyılın ikinci yarısında, politik birleşmesinden önce iletişim teknikleriyle birleşmiştir. Standardizasyon olgusuyla uluslararası alışverişin kolaylaşması, hatların serbestleşmesi, işletmeciler açısından da evrensel bir dönemi başlatmıştır. 19. yüzyıl Osmanlı toplumunda dünyayı saran demir yollarının yapımı için dış borca gereksinim duyulması, mal pazarlarının uluslararasılaşmasını hızlandırmış; 19. yüzyıl boyunca dış ülkelere aktarılan anaparanın yarısının demiryolu, liman kanal finansmanına, maden, tarım ve endüstri şirketlerine bu paranın üçte biri, geri kalanıysa geleneksel yatırım bankalar dışındaki ticari bankacılığa, vb. işletmelere düşmüştür. Ticari bankalar tüm dünyada şube ağları kurarlar. 19. yüzyılda Galata ve Pera'da ticaret burjuvazisinin yanı sıra yükselen bankerlik, bu uluslararası ticari kültürün yerleşmesinin göstergeleri arasındadır. Bir ikon ve lüks tüketim malı olarak piyanolar, gündelik hayattaki elektrikli ziller, kaloriferler, gazeteler, uluslararası markalar, "Fransızca bilen mürebbiye aranıyor" ilanlarıyla aynı dönemde Osmanlı Devleti'nde yaygınlaşmaya başlamıştır. Uluslararası ekonominin sağladığı akış, iletişim ve sonucundaki uluslararası kültür (standardizasyonları da içine alacak şekilde) kaçınılmaz olarak müzik alanındaki uluslararası faaliyetlerle ilişkilere neden olmuştur. Kültürel alanlardaki bu faaliyetlerin gündelik hayattaki karşılıklarının "örgütsüz kapitalizm" olarak da adlandırılmış olduğunu bir kez daha hatırlatmak, değişimin, bir gerçeklik olarak yaşanmakta olduğunu vurgular niteliktedir.

Osmanlı Devleti'nin güçlenmesine ilişkin teknolojik girişimler Tanzimat'tan itibaren takip edilebilir. Bu ürünler, kaçınılmaz olarak farklı kültür alanlarının birleşimi olarak, kültürel alanlarda iletkenlik sağlamış olur. Bir örnek olarak frekans paylaşımı sonucunda Uluslararası Radyo Telgraf Birliği'nin kurulmasından ilk olarak Avrupa'nın yararlanmış olduğunu göstermek mümkündür. Bu teknikten yararlanmak isteyen ülke, dalga uzunluğunu kullanmak isteğini Birliğe resmi olarak bildirmelidir. Böylece evrensel radyo dalgaları bir grup tarafından yarı yarıya tekelleştirilmiş olur. Mattelart, bu durumu, eşitsiz koşullardaki alış-veriş ayrımının, üretim sistemleri arasındaki

teknik ve bilimsel ilerlemeyle birlikte iyice artmasının iletişim alanına yansması olarak değerlendirmektedir (2016, s. 17-26).

Mattelart (2016), Avrupa'nın yaşadığı krizler için iki çözümü, feodal ve dinsel toplumdan bilimsel endüstri toplumuna geçiş ve Hristiyan birliğinin bozulmasıyla yitirilen uluslararası barışın yeniden kurulması olarak tanımlar ki bu yaklaşım, Frank'ın –çalışmanın başında anlatılan- kapitalizmin kurulmasındaki dış etkenler tespitiyle de uyum arz eder. Evreni buhar ve elektrikle sarma parolasıyla Saint-Simon, Smith'in uluslararası iş bölümünün varsıl ve yoksul arasındaki uçurumu derinleştirilmesi nedeniyle “evrensel endüstri ortaklığını” önermiştir. Bu önerme evrenselliğin, iletişim ağları ve örgütlenmesinin yeni parolası olur.

Kısaca ifade etmek gerekirse, uluslararasılık kavramı, dünya alış-veriş temelindeki faaliyetlerle çok yakın ilişki içindedir. Bu kavram özellikle 19. yüzyılda “evrensellik” söylemleriyle hayata geçirilmiştir. Bu uluslararası kültürün oluşmasında ticaret ve finans, teknoloji üretimi ve iş birliklerini doğurmuş, kabaca 16. yüzyılda filizlendiği düşünülen kapitalist dünya-ekonomisinin işletim araçları olarak, uluslararası bir kültürün oluşmasındaki en önemli paya sahip olmuşlardır.²³

Sanayileşmenin ürünü olan piyano çalgısı da etrafında oluşan teknolojik, sanatsal, toplumsal kültürle birlikte; devlet ve devletlerarasındaki bir çeşit aracı rol üzerinden değerlendirildiğinde, kapitalist dünya-ekonomisiyle kenetlenen müzik olaylarının, - belki de- en erken ikonu olarak tanımlanabilir. Ev içi tüketime uygun kompozisyonlarla desteklenen bu müzik sanayiyle, iyi ailelerin kadın ve çocukları birer repertuvar tüketicisine dönüşür (Maral, 2010). Piyanoya evlerde ayrılan yerle ev içi müzik tüketimi, konser turneleri, uluslararası yarışmalar, piyano üretim ve satışı için fuarlar, virtüöz-piyanist ve üretici firmaların iş birliği, müzik endüstrisinin ulusal ve uluslararası faaliyetlerinin temel dayanakları olmuştur. Kentli müzisyenin değişen patronajı, müzisyene bir yandan müzik-sanayi iş birliğinin bileşeni olarak da işlev kazandırmıştır.

²³ Uluslararası faaliyet ve örgütlenmeleri meydana getirmiş olsa da bir direnme odağı olan bir diğer yapıyı Wallerstein jeopolitik ve jeokültür adlı yapıtında *proleter uluslararasılığı* olarak ifade eder. Yazara göre burjuva ulusçuluğu ve proleter uluslararasılığı, “...kapitalist dünya boyunca uzanan iki büyük sınıf kampına tekabül eden uzlaşmaz iki düşman slogandır ve ulus meselesindeki iki siyaseti (hayır, iki dünya görüşünü) ifade etmektedir.” (Wallerstein, 2019, s. 170)



4. PİYANONUN AVRUPA'DA TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ

4.1 Piyanoyu Önceleyen Klavyeli Çalgıların Toplum ve Cemaat İnşasındaki İşlevsellikleri

Klavyeli çalgıların tarihinde geriye doğru gidildiğinde piyanonun kökenine ilişkin farklı kaynaklardan farklı bilgilere ulaşılmaktadır. Edgar Brinsmead'in 1889 basım tarihli *The History of The Pianoforte* adlı yapıtında kökeni, arp ve lut üzerinden açıklamaktadır. Bunların tellerinin piyanoda olduğu gibi kısmen bir ses tahtası üzerinde taşınması, fakat tellerin tüm uzunlukları boyunca bir çeşit pena ya da parmaklar tarafından titreştirilmesinin mümkün olmaması nedeniyle mızrap ve çekiç mekanizmalarının eklenmesine yol açmış olduğunu önermektedir. Eklenen ilk tür mızrap büyük olasılıkla *spinet* ve *harpsichord* da kullanılacak titreştirme fikrini, yani çekicinin bir tarafının deriyle kaplanarak yumuşak bir ton elde edilmesi, kaplanmayan tahta kısım kullanıldığında yüksek ses elde edilmesiyle *plectrum* olarak adlandırılan çalgıdaki kullanımının, piyanonun öncülü olduğunu önerir (Brinsmead, 1889, s. 73, 74). Yazar, açıklamalarının devamında Sümer Uygarlığı ve Sümerlerin Türkistan ile olan uygarlık akrabalığı üzerinden Türkistan çalgılarına uzanan bir ilişkilendirme ortaya koyar. Kitabın yazıldığı dönemde Sümer araştırmalarının henüz yeni başlıyor oluşu ve Mısır- Sümer uygarlık bağlantısının o dönemde yapılandırılmamış olmasından dolayı, kökene dair bu açıklamaları Sümerlerin Türkistan ile uygarlık akrabalığıyla ilişkilendirmiştir. 1911 tarihli *Pianos and Their Makers* adlı kitabındaysa Alfred Dolge, Çin'in Ke adı verilen çalgısını önermektedir (İlyaz, 2020, s. 2). M.Ö. 2650 yılına tarihlenen Ke, hareket eden köprü sistemiyle çok farklı ses renklerinin elde edilmesine olanak sağlamaktadır. Dönemin Çinli müzisyenleri için Ke, çalgıların en üst derecesini temsil etmektedir (Dolge'dan akt. Gültek, 2007, s. 2). Dolge'un klavyeli çalgılar tarihinde piyanonun kökenine ilişkin çalgılar sekiz adet olup şöyle sıralanmaktadır: Ke (M.Ö. 2650); *Monochord* (M.Ö. 582); *Clavicytherium* (14. yy.); *Clavicord* (15. yy.); *Spinet* (16. yy.); *Virginal* (16. yy.); *Harpsichord* (16. yy.); *Pianoforte* (18. yy.) (1972, s. 27-38).

Bir başka görüş Mithat Fenmen'e aittir. *Piyanistin Kitabı* adlı yapıtında piyanonun kökeninin önce insan eliyle titreştirilen tellere sahip ses kutusu olduğu fikrinden hareketle, *Timpanon* ve *Psalterion* çalgılarını önerir. Bu çalgılara eklenen düzenekle Organum çalgısına dönüştürülmüş olduğunu ifade eder. Lale Feridunoğlu da *Müziğe Giden Yol Genç Müzisyenin El Kitabı* adlı eserinde, Fenmen'le benzer sıralamayı önerir (Fenmen, 1947, s. 2).

Farklı bir görüşe Hakikat Muharremova'nın *Piyano Öncüllerinin (Klavikord, Klavsen) İcra Sanatı Tarihindeki Rollerini* adlı makalesi aracılığıyla ulaşmak mümkündür. Yazar, tek telli fakat eski Yunan'da eklenen hareketli destek sayesinde farklı ses yüksekliklerine sahip *monokortun* Orta Çağ Avrupası'ndaki dört şeklinin, orgdan alınıp *klavikorta* dönüştürülmesi üzerinden bir açıklama getirmiştir (Muharremova, 2010). Bu kısa çerçeveden de anlaşılacağı üzere, farklı coğrafyalarda benzer çalgı ve mekanizmalar piyanonun kökeniyle ilişkilendirilmiştir. Piyanonun kökenine dair bilgilerin çeşitliliği ve farklılaşması, döneme ilişkin tarihi bulgu ve inşalarla da doğru orantılıdır.

Tahta bir kutu üzerinde sabitlenmiş tek telden oluşan *monokort*, aynı zamanda farklı ses derecelerinin işaretlendiği bir ölçeğe sahiptir. Buğra Gültek, *Piyano Bir Çalgının Biyografisi* adlı kitabında Yunanlılar tarafından sıklıkla kullanılan monokortun, Roma İmparatorluğu'nda da özellikle kilisenin koro pratiklerinde tona girişi kolaylaştırmak için kullanılmış olduğundan bahseder (2007, s. 16). İtalyan müzik teorisyeni Arezzol'u Guido'nun (991-1033) entonasyonu kesinleştirmek için *monokortta* kullandığı hareketli köprü ve artan tel sayısı sonucu her bir tuşa eklenen mızrap mekanizması, klavyeyi müzik ve zamanın teknolojisinin iş birliğinde "*pianoforte*" adıyla anılan çalgıya dönüştürmüştür. Bu mekanizma geliştirildiği ölçüde önce krallar, soylular arasında rağbet görerek yaygınlaşır. 12. ve 13. yüzyıllarda tel sayısındaki artışla daha fazla ses elde edilmiş; 14. yüzyılda tüyden mızraplarla titretilen teller *klavisiteryuma*, sonraki gelişmelerle klavikorta dönüşmüştür (Gültek, 2007, s. 16, 17). Klavyenin öncülleri olarak tanımlanmış çalgılara ilişkin kısa bilgi, müzik- teknoloji-toplum ilişkisine, enstrümanın bir kültür objesi ve nesnesi olarak toplumsal gelişmelerle koşutluğuna, başka bir deyişle tarihselliğine ve yerelliğine işaret etmektedir.

Çizelge 4.1 Piyanonun teknik gelişimini önceleyen çalgıların tarihsel dökümü.²⁴

Çalgı Adı	İcat Tarihi	İcat Eden/İcat Olunduğu Yer
<i>Ke</i> ²⁵	M.Ö. 2650	Çin
<i>Monochord</i>	M.Ö. 582	Pythagoras
<i>Monochord'a eklenen hareketli köprü</i>	M.S. 1000 Hareketli köprü kullanımı 12. ve 13. yüzyıllardaki sayısız deneme sonucu bir dizinin tüm notalarını hatasız seslendirebilecek, tellerin üçgen oluşturacak yapıda birleştirildiği bir enstrümanın yapımına yol açmıştır.	Guido d'Arezzo
<i>Clavicytherium</i>	M.S. 14. yüzyıl Fetis, M., çalgının 1300'lerde İtalya'da icat edildiğine inanmakta. Hemen ardından Almanların enstrümanı taklit ederek geliştirmeleri, <i>Clavichord</i> 'a giden dönüşümü beraberinde getirmiştir.	İtalya
<i>Clavichord</i>	M.S. 15. yüzyıl Dikdörtgen piyanoya benzeyen yapısıyla 16. yy. sonlarından 17. yy. sonlarında <i>pianoforte</i> 'nin ortaya çıkışına kadar Avrupa'da dönemin en gözde klavyeli çalgısı konumunda olmuştur.	Daniel Faber tarafından Almanya'da ilk denemeleri gerçekleşen çalgı tüm Avrupa'da kullanılmış, geliştirilmiştir.
<i>Spinet (Epinet)</i>	1503 Dikdörtgen formu, dört oktavlık bir ses aralığına sahip bir çalgı. Bu dikdörtgen form, Spinetti'nin çok uzun teller ve daha büyük bir ses tahtası kullanarak neredeyse tüm alanı kaplamasına olanak tanıdı ve böylece ton hacmini önemli ölçüde artırdı.	Giovanni Spinetti (Viyana)
<i>(İngiltere'de Virginal)</i>	1550	Rossi (Milan)
<i>Harpsichord</i>	1521	Sonraları tamamen "klavsen" için kullanılan tüy/ kanat formu, ilk olarak Bologna'lı Geronimo tarafından kullanılmış gibi görünmektedir.

4.1.1 Klavyeli çalgılar

4.1.1.1 Org

Hristiyan kilisesince işlevselleşmiş orgun tarihsel, toplumsal işlevlerini, çalgıya yüklenen anlamının yanı sıra organistin statü ve toplumsal konumu üzerinden değerlendirmek, müzikteki tarz değişimini açıklayan niteliktedir. Orta Çağ orgcusu, kilisedeki tüm müziği organize eden ve yöneten kanturun²⁶ otoritesini ve kontrolünü

²⁴ Bu çizelgenin oluşturulmasında kullanılan kaynak: Dolge, A. (1972). *Pianos and Their Makers*. New York: Dover Publications, s.27-38

²⁵ Çinliler M.Ö. 2650 gibi erken bir tarihte *monochord*'dan çok daha üstün olan "ke" adlı bir enstrüman kullandı. Ke'nin yaklaşık 1,5 metre uzunluğunda tahta bir kutunun üzerine dizilmiş elli teli vardı. Her bir ip seksen bir ince ipek iplikten örülmüştü. Daha sonra ke, her tel için bir tane olmak üzere hareketli köprülerin kullanılmasıyla geliştirildi; tel sayısı yirmi beşe düşürüldü ve köprüler beşerli gruplar halinde düzenlendi... her biri beşerli gruplar, her grup farklı bir renkle ayırt ediliyordu... Bu, Çinlilerin renklerin tonlarla ilişkisini anladığını gösteriyor. Uzman bir icracının, hareketli köprüler yardımıyla çok çeşitli ve kombinasyonlarda tonlar üretebileceği kolaylıkla görülmektedir. Gerçekten de Çinliler ke'yi müzik enstrümanlarının zirvesi olarak görüyorlardı ve ke'nin virtüözleri ve ustaları bundan ve onun kullanımından, yaklaşık 4000 yıl sonra Bach ve Beethoven'ın klavikord hakkında söyledikleri kadar heyecan ve hayranlıkla söz ediyorlardı. (Dolge, 1972, s. 28, dipnot.)

²⁶ **Cantor:** (Lat.) (İt. Cantore) Şarkıcı. 1) Erken kilise müziğinde ya da Yahudi sinagogunda baş şarkıcı. 2) Daha sonra Katolik Kilise müziğinde, solo partiler olan *versus* ve *incipit*'i söyleyen şarkıcı. 3) Luther

kabul etmek zorunda. Reform, org müziğinin kilise hizmetindeki rolü konusunda tek tip bir pozisyon almamıştır. Luteryen reform, orgu eski kilisenin tüm müzikal suistimallerinin simgesi olarak gördüğünden, mümkün olan her yerde org çalma ortadan kaldırılır. Bu gelişmenin başlangıcı, 1600 civarında çok sözü edilen "tarz değişikliği" ile oldukça yakından ilgilidir ve bazı bölgelerde 18. yüzyılın sonuna kadar tamamlanmamıştır. Org kendini birçok Luteryen bölgesinde öne çıkarmış olsa da Luther'in orga yönelik kişisel tutumu, vokal müziğe karşı tutumundan çok daha ilgisizdir. Fakat orgun tutulması yönündeki temel kararın bir sonucu olarak, organistlerin sosyal ve profesyonel statüsünün yanı sıra hizmetteki rolünün de yeniden tanımlanması gerekli hale gelir.

Müziğin yeni işlevi ve bunun sonucunda ortaya çıkan ihtiyaçlar altında, orgun rolü de değişime uğrar. Bu genişlemenin bir kısmı, *Antifona*²⁷ kavramının Luteryen hizmetinin temel yeni unsuruna, cemaatle dönüşümlü olarak söylenen koroya aktarılmasıyla ilgilidir. 17. yüzyıl orgcusu, dini alandaki ilerici müzik gücünü temsil etmekteyken yüzyılın ikinci yarısında, orgcuların idari işlevleri daha az yaygın hale gelir. Luteryen organist, akademik, teolojik arka plandan çok müzikal yetenek, teknik bilginin temel koşullar olarak kabul edildiğini göstermektedir. Bir rasyonalizm çağının gelmesi ve bunun sonucunda kilise görevlilerinin otoritesinin azalmasıyla birlikte hem belediye hem de kırsal nüfus, ana faaliyetleri bu tür görevlerden çok uzak olan müzisyenlere kamu idari görevlerini emanet etmez²⁸ (Salmen, 1983, s. 64-84).

18 yüzyılda yeni mekanik evren anlayışının, bir süre için arka plânda kalmış görünen teolojik evren anlayışıyla tekrar barışmasını, müzik alanında org üzerinden takip etmek mümkündür. Mekanik bir saat gibi işleyen evreni kurup insana bırakan Tanrı'yı en iyi yücelten enstrüman olarak karşımıza çıkan orgun, bahsi geçen dönem için

mezhebinde dini ayinleri yöneten, müzikleri besteleyen, çırakları yetiştiren, org çalan, Alm. deyiimiyle "Kantor". Örn. J.S. Bach Leipzig Thomaskirche'de (Kilisesinde) 27 yıl kantorluk yapmıştır.

²⁷ **Antiphonale, antiphonarium:** (Lat.) Roma-Katolik litürjisinde *Antifon, Responsorium, Psalm* gibi dinsel ezgilerin toplandığı kitap.

Antiphonie: (Yun.) (Alm., İng. Antiphon; Fr. Antienne, Antiphone; İsp., İt., Antifona; Lat. Antiphona) Anti=karşılık, phone= ses sözcüklerinden, Antifon. Eski Yun.'da oktavlarla birlikte söylenen Antiphonal tarz. Roma Katolik Kilisesi ayinlerinde rahip ile koro (ya da karşılıklı iki koro) arasında değişerek, çağrı ve cevap (İng. call and responce) şeklinde söylenen *psalm* ya da geleneksel dini şarkı.

²⁸ W. Salmen, 15. yy Almanya'sında organistin toplumsal statüsünü ve reform ardından dönüşümünü şöyle ifade etmektedir: "Özel yeteneğine ve itibarına uygun olarak, bir orgcu (*orgelspeler*), bir sarayda üst veya alt sıralarda hizmetçi olarak bulunabilirdi...özellikle yetenekli olanlara *organiste magister* denir ve "bakanlardan" ayrı bir statü verilirdi... imparatorluk hanesinde yüksek ücretli bir hizmetçi olan Paul Hof Haimer gibi soylu sanatçılar şövalye ilan edildi ve *Monachae Organistarum* unvanını kullanmalarına izin verildi. Hofhaimer, zamanının bilgili hümanistleri arasında, onarın eşiti olarak kabul edildi... Reform döneminden itibaren yaygınlaşan sekülerleşme, din adamlarını genel olarak bu tür faaliyetlerden uzaklaştırdı. Okullarda, laik *magistri* ("okul müdürleri") kantorların yerini aldı ve kiliselerde *musica figuralis* ("kontrpuan müziği") giderek daha fazla rahip olmayan *maestri di cappella*'ya düşürüldü." (Salmen, 1983, s. 13-17)

sembolize ettiklerine, “*Men Women and Pianos: A Social History*” adlı kitaptan bir alıntıyla örnek vermek mümkündür.

Tanrı’yı yüceltmek için en uygun enstrüman orgdu. Tanrı’nın tüm eserleri gibi hem görkemli hem karmaşıktı. Dahası, organistin bizzat kendi elleri, sadece kaba kas gücüyle, başka çalgıda olduğu gibi mekanik ve fiziki biçimde duyulan seslerin nedeni olmuyor; parmakları, çok sayıda hava kolonunun devreye girmesini sağlayan valflerin açılıp kapanması gibi karışık mekanizmaların işlemesine, kendi irade ve takdirine bağlı olarak imkân veriyordu. Org çalan kişi İnsan vücudunun sınırlamalarına tâbi, sadece çalan bir kimse değil, daha ziyade, etkileşime giren binlerce sesin komutanı ve idarecisi, üstün bir mekanizmayı kumanda eden operatör, Tanrı’nın kendine özgü bir görüntüsüydü. Bir eli klavyenin, diğeri de öbürünün üstünde, ayakları pedalları kullanarak üçü de birbirinden bağımsız, paralel ilerleyen bir “trio” çalabilirdi (Loesser, 1990, s. 9).

Bach’ın ölümü ile Romantik Çağın bir yandan org için yazan bestecileri, Mendelssohn (1837), Schumann (1845) ve Liszt (1850) tarafından yapılan kompozisyonlar arasındaki dönem, organistin sanatsal ve sosyal pozisyonunda da düşük bir noktaya işaret etmektedir (Loesser, 1990, s. 90). Org ve organistin bu konumunda, Rönesans Hümanizmiyle değişen şarkı söyleme tekniği ve yaklaşımı, seküler müziğin statü kazanması, diğer klavyeli çalgıların kamuda popülerleşmesi ve şarkı söyler gibi ifadeli çalınması yönündeki gelişmelerin de etkisi olmuştur.

4.1.1.2 Klavikort

16. ve 17. Yüzyıl başında oldukça geliştirilen *klavikort*, özellikle Almanya’da dönemin en popüler çalgısı olur. Hatta bu popülerliğini 18. Yüzyılda piyanonun geliştirilmesinden sonra bile korur. Aşağıdaki alıntı, 15. yüzyıldan itibaren *klavikort*un popülerleşmesi ve popülerleştiği kesimleri göstermektedir. 1472 yılına ait bir kayıтта Sorbonne Üniversitesi’nde okuyan öğrencilerin eğlenmek için şarkı söyleyip klavikort çaldıkları yazmaktadır. 1477 yılındaysa İngiltere, Lincoln Katedrali’nin koro şefi William Horwood’un öğrencilerine klavikort öğrettiği, bunların İskoçya Kralı IV. James’in eşinin lavta ve klavikort çalmakta olduğu aktarılmaktadır.

Erken dönem *klavikort*larında tellerden fazla tuş bulunması; her bir tele iki ya da üç tuşun bağlı olması; bir tuşun iki mızraplı olması ve mızrabın doğru yere vurabilmesi için müzisyenin tuşu eliyle yönlendirmek zorunda kalışına, 1725 yılında Alman Daniel Faber’in bulduğu düzenek çözüm getirir. Kendinden önceki *klavisiteryum* ya da

*echiquie*²⁹ gibi çalgıların farklı tel setleri ve el ile işletilen mekanizmasının olmayışı dolayısıyla daha ucuza mal olan, bakımı daha kolay yapılan klavikort, bu kolaylığıyla daha fazla tercih edilir. Klavikort, -tuşlarının tutulması ya da titretilmesiyle- çalanın dokunuşunu yansıtabildiği için de spinet³⁰ ve klavsenlere tercih edilmiştir. Modern piyanonun en önemli dört ögesine (bağımsız ses tahtası, metal teller, telin vuruşla hareket etmesini sağlayan mekanizma, ses önleyici kumaş) sahip olduğu düşünölen klavikort, ifadeli bir çalışa da imkân verir (Göltek, 2007, s. 16-19).

Almanya'da dönemin İngiltere ve Fransa'sından daha popüler olmasında sadece müzikal kapasitesi rol oynamaz. Ucuzluk, *klavikortu* Otuz Yıl Savaşları sonucunda fakirleşen orta sınıflar için çekici hale getirmiştir. Klavyeli algılar ailesinin aşğı bir üyesi, *fakirin klavyesi* olarak da tanımlanmıştır. On yedinci yüzyıla gelindiğinde Almanya, toprak sahibi, bilgili ve rasyonel olanlar için ruhani memnuniyet sunarken, ciddi anlamda dindar olan önemli sayıdaki insan dışarıda, dezavantajlı bir konumda bırakmıştır. Latince ustalıklı teolojik tartışmalar, muhteşem çok sesli kantatlar, ayinsel polifoni, binlerce iyi kadın ve erkeği dışarıda bırakır. Şüphesiz aristokrasiyle ilişkilendirilen klavsenlerin bazı zengin şehirlielerin evlerinde (örneğin yöneticilerin değerli ticari tekeller verdiği kişiler veya Hamburg gibi "özgür" ticari şehirlerin zengin "senatörleri") bulunduğundan da oldukça emin olunabilir. Bu nüfuzlu, temelde orta sınıftan insanlar, henüz kendilerine ait bir tarza sahip olmadıklarından, çoğunlukla aristokrasinin tarzını taklit etme eğilimindedir. Buna karşılık daha basit ve iddiasız Alman ev yapımı *klavikort*, fazlaca halktandır. Ara sıra İtalya, nadiren Fansa ve İngiltere'de rastlanır. Cılız sesi İngiliz ve Fransızların görkemli müzikal düşüncelerinin ifadesinde benimsenmemiştir. Böylece bir Alman için *klavikortun* ithal edilmesi de olanaksızlaşır. "*Clavier*" denildiğinde Almanlara özgü bir çalgı olduğunun düşünölmesinde bu ticari ve sosyal konumunun da önemli payı vardır. Klavyeli tüm algılar, tek başlarına üretim ve satışından kâr elde edilememeleri dolayısıyla, org sanayii ve dolap üreticilerinin yan dalları olarak üretilmişlerdir (Loesser, 1990, s. 14-17). Avantajlı olmayan kesim için bu kullanışlı çalgının müzikal karşılığında elbette teolojik ya da aristokratik vurgular yoktur. Bu alan, eğitilmiş ve mantıklı ruhsal içeriklerin dışında kalan alandır.

²⁹ *Klavisiterium* ve *echiquie* hakkında detaylı bilgi için bkz. Alfred Dolge, *Pianos and Their Makers: A Comprehensive History of the Development of the Piano From the Monochord to the Concert Grand Player Piano*, 2012, Dover Publications.

³⁰ "1503 yılında Venedik'li Giovanni Spinetti, dikdörtgen şeklinde, dört oktavlı yeni bir telli klavyeli çalgı icat etti. Dikdörtgen yapı, ses tahtasının genişlemesine ve tellerin daha uzun olabilmesine olanak sağlamıştı; ...Spinetin, müzisyene ifade gücü vermemesi ve mızrabın çekme hareketinden doğan metalik ses gibi dezavantajları vardı; ancak ses volümündeki yükseklik, onun, kısa sürede popüler olmasına yetti... portatif olarak taşınabiliyor ve bir masanın üstüne konarak, rezonansları artırılabilirdi" (Göltek, B. (2007). *Piyano Bir algının Biyografisi*. Ankara: Epilog Yayıncılık. S.22)

Benzer vurguları daha önceki bir tarihte Rönesans İtalya'sından başlatmak mümkündür. Kısaca aristokrasi ve kilise iş birliği olarak tanımlanabilecek erke karşı Kapitalizmin kurulma aşamasıyla aynı zamanlardaki Hümanizm söylemleri, doğal eğilimleri günah olarak damgalayan Katolik kilisenin çilecilik söylemini alçaltırken, hümanistler sonsuz olasılık arasından kaderi biçimlendiren insanı merkeze koymaktadır. Temelde dindar olan hümanistler, dini dünyasallaştırır ve merkeze Tanrı yerine insanı koyarlar. Bunu yaparken de Eski Yunan kültürünün, dünyasallığı, canlılığı ve bilim yapma teorilerini kendi geçmişlerine dahil ederler (Tanilli, 2013, s. 14,15). Müziğin duygularla söylem düzeyindeki ilişkisine, İtalyan Hümanizminden bir örnekle başlamak, Almanya'nın klavikort üzerinden geliştirilen söylemleriyle benzerlikleri açısından, müzik-ekonomi-siyaset ilişkisinin ayrılmazlığını gösteren açıklayıcı bir örnektir. Platon ve Antikiteden ihtiyaç olan düzene uyumlu söylemlerin seçilmesiyle gündeme gelen dünyasallık, canlılık önermeleri, dönemin İtalyan hümanistleri arasında sayılan Giulio Caccini'nin (1550-1618) "Yeni Müzik" adlı kitabında açıkladığı şarkı söyleme teknikleriyle de meşrulaştırılmıştır. "İyi şarkı söylemek için süslü ezgilere gerek yoktur. Bir eseri bestelerken veya icra ederken düşünceyi, sözleri iyi anlamak, onları zevk ve heyecanla ifade etmek, kontrpuan bilmekten daha önemlidir." (Selanik, 1996, s. 71)

Güzel Şarkı" diye adlandırılan (bel canto) stilini, 17. yüzyılın başında ilk olarak Giulio Caccini (ölümü 1618) kullanmıştı. Caccini bu türe yönelirken, kontrpuan [kontrpuan] müziğinden artık yüz çevirdiğini açıkça söylemekten çekinmemiş ve 1602 yılında yayınladığı bir sıra monodik "Madrigal"e "Yeni Müzik=Nuovo Musiche" adını vermişti. (Altar, 1989, s. 17)

Hislerin mantığa ve mantığı o döneme kadar sahiplenmiş olan çok katlı kontrpuana tercih edildiği bu yaklaşım, Almanya'da klavikortun popülerleşmesindeki diğer etkenler arasındadır. 1730'ların sonlarında, müzikal karmaşıklığa ve polifoniye karşı bir grup iyi eğitilmiş ses yükselmektedir. Örneğin bir memurun oğlu olan Hamburglu Johann Mattheson, yetenekli bir müzisyen, besteci ve Haendel'in eski bir arkadaşıdır. Aynı zamanda hukuk ve siyaset bilimi öğrencisidir ve bir süre diplomatik görevde bulunmuştur. 1715'te Hamburg Katedrali'nin kantoru³¹ olarak fikirlerinin rasyonalist ve muhafazakar olması beklenirken, 1739'da şunları yazar:

Kulak, çoğu zaman, tüm doğal özgürlüğü içinde temiz bir melodi taşıyan, iyi düzenlenmiş tek bir sesle, yirmi dördünün olduğundan daha fazla zevk alır; çünkü bu durumda aynı şey, hepsine dağılırken o kadar parçalanmıştır ki, bütününe ne anlama geldiği anlaşılamaz. Süslenmemiş melodi, asil sadeliği, netliği ve farklılığıyla kalpleri öyle bir harekete geçirir ki, çoğu zaman tüm armoni sanatlarını geride bırakır. (Loesser, 1990, s. 20)

On sekizinci yüzyılda müziğe genel yaklaşım duyguya, dair vurguyla renklenmektedir. "...Leibniz'in dediği gibi ruhun bilinçsiz aritmetiği" olmak yerine bugün de

³¹ Cantor: Luther mezhebinde dinî ayinleri yöneten, müzikleri besteleyen, çırakları yetiştiren, org çalan, Alm. Deyimiyle "Kantor". Aktüze, İ. (2004). *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık, s.89

kullandığımız “duyguları harekete geçiren müziğin gücü” söylemi geçerlilik kazanmaya başlar (Loesser, 1990, s. 20). Bu eğilimle uyumlu olarak klavikortun, çalanın dokunuşunun hassasiyetini yansıtabilmesine de git gide önem verilir. Yine Mattheson’un 1713 yılında yayınlanan *Das Neu Eröffnete Orchestre* adlı yapıtından bir alıntı, artan bu önemi gözler önüne sermektedir. Bu alıntıda uvertür, sonat, toccata, süit vb. parçaların daha keskin bir ses rengine sahip klavsen yahut spinetlerdense, şarkı söyleme sanatının ifadesini olanaklı kılacak şekilde, uzatma, yumuşatma yapabilen klavikortla çalınmasının daha anlamlı olacağı vurgulanmaktadır. Müzisyenin hassas bir tuşe ve temiz bir stil istemesi durumunda klavikorta yönelmesi gerektiği belirtilmiştir. Almanya’da oldukça benimsenen klavikort, tipik bir Alman çalgısı olarak görülmeye başlanır, “Clavier” dendiğinde “klavikort” kastedilmektedir. 1815 sonrasındaysa aynı terim piyano yerine kullanılmaya başlanır (Gültek, 2007, s. 21).

Müzikal ifadeden bahsedilirken, söz konusu çalgı klavikort (daha ileriki zamanlarda piyano) olsa da insan sesine yapılan gönderme, bu ifadeli müziğin arketipi olur. Bu olguyu, ilk bölümde anlatılan Hümanizm ideallerinin, merkez doktrinlerin içinde var olmaya devam etmesinin müzik alanındaki bir örneği olarak değerlendirmek mümkündür. Bu durumda şarkı söyler gibi bir müzikal ifadenin, tuşlu çalgılarda aranan bir özellik olmaya başlamasının, piyanonun gelişiminde bir müzikal hedef olarak öneme sahip olduğunu söylemek mümkündür.

4.1.1.3 Spinete, Virginal

1503 yılında Venedikli Giovanni Spinetti dört oktavlı ve dikdörtgen şeklindeki çalgıyı geliştirerek, ses tahtasının genişlemesini, tellerin daha uzun olabilmesini sağlar. Mekanizması dolayısıyla metalik sese sahip olması bir dezavantaj olsa da masanın üzerine konularak çalındığında rezonansının artması, sonraki modeller için örnek oluşturur. Spinete, İngiltere’de *virginal* olarak adlandırılmıştır. “Bazı yazarlar, bu iki çalgının birbirinden farklı olduğunu söylese de gerçekte birbirlerine çok benzerler (Dolge’dan aktaran: Gültek, 2007, s. 22).

15. yüzyıl İngiltere’de feodal lordların çöküşüyle birlikte temsil ettikleri yaşam biçiminin, yerini başka bir gücün (Tudor egemenliği) zenginlik, ticaret anlayışına bırakmasıyla, toplumsal asaletin temeli görülen silah taşıyan şövalye, beyefendiye (*gentleman*) dönüşür. Orta Çağ standartlarına göre bir beyefendi açıktan ticaretle uğraşmaz, sadakat ya da prestij için hayatını riske atmayı, ucuza alıp pahalıya satmaya, madeni para için küçük yalanlara tercih ederken; yeni anlayışa göre beyefendi, doğrudan ticaretle ilgilenebilmektedir (Loesser, 1990, s. 185, 186). Bu

durum -birinci bölümde yer verilen- paranın, ticaret ve sermayenin egemenliğinin öncesindeki konumuna dair vurgusuyla benzerdir. Derebeylik döneminde silah, iyi dövüşme siyasal erk açısından önemli sayılırken, yeterli serveti bulunmayanların kaleleri, şövalyeleri olamayacağına ilişkin görüş, ilk bölümde Kışlalı'ya ait bir alıntıyla desteklenmiştir. Ticaret ve sanayinin ekonomiye egemen olmasıyla, kılıç kuşanma, kral için mücadeleye verilen önemden, servete açıktan verilen önem artmıştır. Fiziksel işlerle uğraşmayan büyük ticari işletmelerin liderleri, tavır ve alışkanlıkları bakımından da kendilerini, işin önemsiz ayrıntılarını yürütenlerden ayırdıklarında, bir beyefendi, üstün bir sınıfın üyesi olarak saygı görebilmektedir. Bu dönem açıktan vurgulanmayan servetin önemi ticarete ve sanayiye yerini kaptırırken, ticaret ve sanayide emeğin önemine dair vurgudan bahsedilmez. Bu durumu yine Loesser'den bir alıntı açık şekilde ortaya koymaktadır. "...iş kendine yeterince para kazandıran tüccar, kişisel olarak işin fiziksel yanılla yakınlıktan uzaklaşmışsa, bir beyefendi olarak statü kazanabilirdi. Kendi depolarının yakınında yaşayan toptancı bir tüccarın konumu şüpheliyken, bir şirketin yöneticisi beyefendi³² olarak kabul edilebilirdi." (1990, s. 186) Orta sınıfın değişen bu statüsüyle birlikte, bestecilerin patronunun halk olmaya başlaması, müzisyen sanayi iş birliği gibi değişimler de bu yeni sınıfın oluşumunda önemli role sahiptir. Dönemin *spinet* ve *virjinal*'leri ise öncelikle saray ve çevresinde yaygınlaşan, özellikle İngiliz hanımlarının ilgi duyduğu bir çalgı olarak kalmayıp, kimi berber dükkanlarında sırasını bekleyen beyefendilerin sıkılmaması amacıyla da kullanılmıştır (Gültek, 2007, s. 23). *Spinet*'in genel olarak, alım gücü olan tüccarlar ve üretim kısmından uzak görünen konumuyla beyefendi statüsündeki aile reislerinin hanelerinde popülerlik kazanmış olduğu söylenebilir.

4.1.1.4 Klavsen

On yedinci yüzyılın sonlarındaki bir diğer saygın klavyeli çalgı, İtalya'da *clavicembalo*, İngiltere'de *harpsichord*, Fransa'da *clavecin* olarak adlandırılan klavsendir. Mekanizması *spinet*'le benzerdir fakat tonu daha net ve parlaktır. Çalanın tuşlar üzerinde uyguladığı basınç, ses hacmini etkileyemez. Avrupa'nın genelinde öncelikle kral ve prensler, ardından soyluların evlerinde kullanılan bir çalgı olarak oldukça yaygınlaşmıştır. Klavsenin çağrışımları –orgun entelektüel, yüce olan çağrışımına karşılık- daha çok aristokratik ve lüktür. Dükler, prensler tarafından koleksiyonerliği de yapılan klavsen, nadir mücevher, oyma süslemeler ve resimlerle bir yandan da kendi başına sanat objesidir.

³² gentleman

Almanya dük ve prensleri 17. yüzyılın ortalarında İtalyan modasına uyarak kendi küçük orkestralarına klavsen eklemiş kimi zaman da operada *reçitatif*lere eşlik ve solo bir çalgı olarak kullanmışlardır.

Avusturya'da klavsenler, eski köklü soylular tarafından tutulan tüm oda orkestralarında bulunmaktadır; daha sonra iyi ailelerin kendi evlerine de yerleşir. Viyana'da da *klavikort*ların olmasına karşın, dışadönük, lüks hayranı Viyanalılar için çekici değildirler. 1770'li yılların sonlarında, doğru şekilde kontrol edilebilir ifade tonu için iyi bir kapasiteye sahip piyanolar yapılmaya başlandığındaysa, Viyanalılar hızla onların peşinden gider (Loesser, 1990, s. 12-120).

İngiltere' de de klavsen açısından benzer bir konumdan bahsetmek mümkündür. Loesser *spinet*'in 5 sterlin olarak fiyatlandırılmış olduğu 17. yüzyıl İngiltere'sinde, gelişen ticaretle artan alım gücünün, bu lüks çalgıya olan ilgiyi arttırmış olduğunu aktarmaktadır. 1688 Devrimi ve 1694 yılında İngiltere Bankasının kurulması sayesinde denizaşırı şirketlere yatırımcılık, borsacılık faaliyetleri hatta tefecilik ülkede belirgin bir şekilde palazlanmaya başlar. Bu dönemde bir klavsen için 20 hatta 30 sterlin ya da daha fazlasını ödeyebilecek birçok insan ortaya çıkmıştır. Bu sayede 18. yüzyıl ortalarında bu büyük ve pedallı, İngiltere'de iyiden iyiye yerleşmiş olur.

Taverna konserleri, İtalyan operası, İngiliz hafif operası, eğlence bahçeleri gibi faaliyetler, halk arasında, genellikle bir klavsen yardımıyla evde yeniden yaşanma arzusu doğurmaktadır. Loesser, hızla büyüyen müzik yayıncılığı işinin temelini de buraya bağlar. Daha 17. yüzyılın ortalarında Londra'nın oldukça büyük bir müzik okuryazarı kitlesi varmış gibi görünmektedir: Zamanının en başarılı müzik yayıncısı olan John Playford, ilk baskısını 1651'de yayınlar. Tek bir keman için dans melodileri koleksiyonları, viol ve klavsen için müzik kitapları ve Purcell'in sonatlarını yayınlar. On yedinci yüzyılın sonlarına doğru bu işin genişlemiş ve ucuzlaşmış oluşu; çok sayıda yarım sayfalık "tek şarkı"nın basılmış olmasından da anlaşılmaktadır (Loesser, 1990, s. 204- 207).

17. yüzyıl Fransa'sında klavsen öyle popülerdir ki, dönemin en yaygın çalgısı lavtayla rekabet edebilecek durumdadır. Avrupa'nın da en popüler çalgısı klavsen için Couperin, Jean-Philippe Rameau'yla birlikte Fransız Klavsen Okulu'nu kurar. Almanya'da Bach, İtalya'da Scarlatti bu çalgı için çok sayıda yapıt bestelemişlerdir. Bir yandan da artan hacimli ses ihtiyacıyla giderek uzayan boyu, ifade teknikleri açısından eklenen mekanizmalar, çalgıyı giderek hantal bir hale getirir. Kentli sınıflar içinde maddi durumu elverenler –kimileri küçük modeller, kimileri *spinet*'ler olmak üzere- birer klavsen edinmiştir. Henüz kendilerine bir yaşam tarzı belirleyememiş olan

bu orta sınıflar soyluları taklit etmektedir. Yine de üreticiler açısından sadece klavsen ya da benzeri çalgıların üretimiyle geçinmek mümkün olmadığı için, org üretiminin yanında yer alan daha küçük bir hat üzerinden imal edilmektedirler (Gültek, 2007, s. 24-28).

Paris'te de orkestrayı desteklemekte kullanılmış bir enstrüman olan klavsen, 18. yüzyılın ortalarında nadiren bir konçerto enstrümanıdır. Kendi başına çalınmasına daha çok büyük evlerde rastlanır. Bu sosyal ortamı 1757 yılında tarif eden Ancelot isimli muhtemelen müzisyen olan bir kişi, çok sayıda aylak insan ve az sayıda uzmandan oluşan topluluklarda sanatçılara rekabet duygusu veren müzikli toplantılardan bahseder. Çocuklarına topluluk içinde şarkı söylemek gibi cesaret ve özgüven katmak amacıyla gelen ebeveynler dahi bu toplantılardan yararlanma çabasıdır. Zorla alkışlanan sonatlar, genç bir hanımefendinin klavsen eşliğindeki şarkısıyla devam eder ve eskimiş bir klavsen parçasıyla sona erer. Bu sırada seyircinin acı çekip, can sıkıntısı içinde esnediğini, selam vermenin ardındansa insanların hemen dağıldığını eklemektedir. Bu yorum 1750'lerde Jean-Jacques Rousseau'nun *Sanat ve Bilim Üzerine Söylev*'ini yayımlamasıyla aynı döneme rastlamaktadır. Bu yazarlar, kendileri toplumun üst kademelerinden olsalar da o toplumun üzerine inşa edildiği ilkelere olan inançlarını kaybetmeye başlayan pek çok kişiyi büyük ölçüde etkilemiştir. Rousseau'nun iyi olan doğal insanının, uygarlığın hile ve sahtekârlıklarıyla şımartılmış olduğu düşüncesi, anlatıda kastedilen şımarıkların çoğuna hoş bir düşünce gibi görünmektedir. Bu dönemden itibaren karmaşık ve hassas klavsenlerin ev içi konserler ya da eşlik amaçlı kullanımının Paris'te de artık mutlak olmadığı anlaşılmaktadır. Daha az zahmetli bir mekanizmayla, daha fazla ifade olanağına sahip, daha esnek bir çalgıya ihtiyaç belirtmeye başlar (Gültek, 2007, s. 313-315). 17. yüzyılın sonuna gelindiğinde piyanonun karşısında popürlüğünü yitirmeye başlayan klavsenin en büyük eksiği ifadeli çalma olarak gösterilmektedir. Bu durumu kendisi de Fransız Klavsen Okulu kurucularından olan François Couperin'in sözleriyle aktarmak mümkündür: "Klavsen kapasitesi ve gösterişiyle mükemmel bir çalgıdır; ancak sesi yükseltmeyi ve alçaltmayı gerçekleştiremediği için, bu çalgıyı geniş ifadelerle çalabilen müzisyenlere daima saygı duyarım" (Rowland'dan akt. Gültek, s. 28).

18. yüzyıla gelindiğinde klavsenle ilgili artan memnuniyetsizlik, dönemin yeni doktrinleriyle benzerlikler içermektedir. John Wesley'in önemli bir lider olduğu yeni bir dini hareket ortaya çıkar. Rönesans Hümanizmiyle benzerlikleri olan hareket, yerleşik kilisenin cansız rutinlerine karşı doğrudan bir dini coşku kültürüdür. Üstelik alt sınıflara da hitap etmektedir. Müzikle ilgili olarak giderek "ifade"ye ilgi artar. Newcastle'daki St.

Nicholas Kilisesi'nin orgcusu Charles Avison, 1749'da *Essay on Musical Expression* adlı makalesinde klavsen konçertolarından bahseder ve keman bölümlerinin az sayıda ve tamamen eşlikli olmasını tavsiye eder, böylece klavsenin dikkate değer ölçüde yetersiz olduğu bazı ifade biçimlerinde büyük ölçüde yardımcı olabilecektir (Loesser, 1990, s. 216).

Klavsen, klavikort, org, 18. yüzyıl Avrupa'sında kendine özgü müzikal karaktere, kendi sosyal atmosferine sahip çalgılardır. O halde yeni bir klavyeli çalgının hangi ihtiyaçları karşılayacağı; öncüllerini nasıl yerlerinden edeceği, değişen hangi koşulların ve iş birliklerinin ürünü olduğuna dair sorular, piyanonun "icadı" ve yaygınlaşmasını anlamada temel sorulardır. İhtiyaç duyulan yeni düşünce ve yaklaşımların ifadesindeki araçlardan biri olarak önerilen piyano, bir yandan da bir iş olarak elverişli koşullar dolayısıyla yaygınlaşırken, bu işin sahipleneler tarafından da yaygınlaştırılmıştır.

4.2 Bir İcat Olarak Piyano

Piyanonun, var olan çalgıların gelişiminin bir ürünü mü olduğu yoksa farklı bir ihtiyacı mı karşılamış olduğuna ilişkin soruların cevapları, gelişen dünya-sistemi, toplumun yönetim ve organizasyonu ile ilişkilidir. Piyanonun gelişiminin içinde yer aldığı en geniş çerçevede dünya-sistemindeki gelişmelerle ekonomi-siyaset ilişkisi ve bu yapının bir alt kümesi olarak ait olduğu dönemin çıktıları olan kurum ve sektörler, ekonomik ve sosyal bileşenleriyle piyanonun yaygınlaşmasını teşvik etmektedir. Bu nedenle piyanonun tarihsel gelişimine ayrılan bölümde bir kültür objesi ve ticari meta olarak ilişkide olduğu diğer alanlara işaret edilmiştir.

Önceki bölümde dünya-sistemi olarak tanımlanan alanın temel rekabet birimi olan pazarların etkinliğinin artması üzerine, siyasal düzenlemeler ve kendini özne olarak tanımlayan bir sınıfın etkisinden bahsedilmiştir. James Parakilas piyanoyu, bu siyasal ve toplumsal gelişmelerin hazırlayıcısı olarak da değerlendirilen Hümanizm ve Aydınlanma hareketleriyle başlayan süreçte "buluşun bulunduğu" ve bilincin değiştiği bir çağın ürünü olarak tanımlamaktadır. Literatürde piyanonun mucidi olarak bilinen Cristofori'nin kendisini, bu yeni bilincin somutlaşmış hali olarak ele alır ve piyanoyu kendi buluşu olarak tanıtmayı, tasarımın fikri mülkiyeti olarak değerlendirir. Başka bir deyişle piyanonun bir icat olarak görülmesine izin veren -temelde modern bir düşünce olarak -bir müzik aleti tasarımının fikri mülkiyet olduğunun kabul edilebileceği önermesi, dünyanın o dönem için benimsemeye başladığı bir olgudur. Dünya-sistemindeki ekonomik ve siyasi gelişmelerin bir ürünü olarak mülkiyet hakkının müzik alanına yansması, piyanonun bir icat olarak düşünülmesi üzerinden

ele alınabilmektedir (Parakilas, 2002, s. 8). Bu görüş, 1910 yılı basımlı *Pianos and Their Makers* adlı kitapta da dile getirilmiştir: “Tüm klavsen yapımcılarının ton geliştirmek için mücadele ettiği bir dönemde, birbirinden bağımsız üç mucidin aynı fikre hemen hemen aynı anda saldırması şaşırtıcı değildir- Christofori 1707’de, Marius 1707’de. 1716 ve 1717’de Schroter” (Dolge, 1972, s. 41-42).

Bir enstrüman yapımcısı olan Cristofori’nin, kendini mucit olarak öne sürmesi, dönemi için modern bir harekettir. Fakat Batı tarihinde bilinen ilk patentin verildiği şehir olan Floransa’da olmasında karşın patent almadan çizimlerini basmasını, Parakilas hemen her modern mucit döneminde patent almış olsa da Floransalı bir patentin, Cristofori’nin buluşuna Toskana dışında hiçbir koruma sağlayamayacak oluşuyla açıklamaktadır. Uluslararası patent anlaşmalarıysa çok daha sonra gerçekleşecektir. Cristofori’nin, Venedik’teki önde gelen bir edebiyatçının kültür dergisinde piyanonun icadını duyurması, müzikal avantajlarından bahsederek yapısını açıklaması ve çizimlerle detaylandırması, bir çeşit reklam ve patent yerine geçmiştir.

Yazar, Cristofori’nin sırlarını tüm dünyayla hiçbir kâr talep etmeksizin paylaşması sorusunu modern bir bakış açısının sorunu olarak değerlendirmiştir. Cristofori’nin icadından kâr elde edebilmesi, kendisine sunulan üretim ve pazarlama araçlarıyla sınırlıdır. Cristofori’nin piyanosu, çağından bu yana makine tasarımı ve yapımının en etkileyici örneklerinden biri olmasında rağmen büyük ölçüde ahşap ve deri parçalardan yapılmış, yetenekli bir zanaatkâr tarafından kesilip şekillendirilmesi ve el aletleriyle birleştirilmesi gereken bir makinedir. Bunlara ek olarak, diğer uzman eller tarafından dekore edilmiş bir kasanın içine yerleştirilmiş lüks bir mobilyadır. Bu tür bir piyano bugün bile seri üretime uygun bir nesne değildir. Ayrıca, 1700’de seri üretime dair ne bir düşünce ne de araç henüz tasarlanmamıştır. Zamanının diğer makineleri gibi piyano da yalnızca tek bir usta ve birkaç yardımcının küçük atölyelerde, küçük ölçeklerde ürettiği bir üründür.

Christofori müzik sever bir prensin yanında hizmet vermesinden dolayı orijinal tasarımını geliştirme, birbiri ardına piyano yapma, asistanlar yetiştirme lüksüne sahip olsa da onları geniş ölçekte pazarlayabileceği hiçbir ticari mekanizma yoktur. Bu çağda, bir müzik aleti, bir icat olarak görülebilse de hâlâ, bireysel patronlardan komisyonla pahalı müzik aletlerinin üretildiği bir zamandır. Büyük oranlarda piyano yapıp satma imkânı olmasa da Christofori, basın aracılığıyla Avrupa’da ün kazanabileceğini fark etmiş, böylece bilinen en erken röportajı vermiş çalgı yapımcısı olarak da tanımlanmıştır. Diğer yandan Christofori, bu bilgiyi, en iyi şekilde yayabilecek Scipione Maffei’ye emanet eder ve hayal ettiği büyük çaptaki reklamı elde etmiş olur. Maffei, makalesini 1711 yılında önce kendine ait olmayan fakat İtalyan

yarımadasının en gözde yeni entelektüel dergisi olan *Giornale de' letterati d'Italia of Venice*³³ adlı dergide, ardından –sekiz sene sonra- Venedik'te de yayınlanan kendi şiir ve nesir koleksiyonunda yayımlar. 1725'te Johann Mattheson'ın *Critica musica*'sında Almanca çevirisiyle yayınlanan makalenin, piyanonun yapımını Almanya'da da teşvik etmiş olabileceği düşünülmektedir. (Parakilas, 2002, s. 8-10). Parakilas kâr talebi olmayan bu eylemin etkisini şöyle açıklamaktadır: “Buluşunun yapılışının o kadar ayrıntılı bir tanımını yaptı ki, enstrüman yapımcıları her yerde onun çalışmalarını çoğaltabildiler ve bunun ne kadar dikkate değer bir başarı olduğunu kendileri keşfedebildiler.” (2002, s. 10)

4.2.1 Bir icat olarak piyanoya ilişkin temel argümanlar

4.2.1.1 Yeni müzik söylemi

Müziğin üslup devriminin enstrümanı olarak değerlendirilebilecek piyano, hâlihazırdaki enstrümanların gerçekleştiremediğini gerçekleştiren, yeni müziğin önermeleriyle uyumlu bir enstrümandır. Bu değişimin düşünce temellerinin ait olduğu toplumsal bir hareket olan Hümanizm söylemlerini, Tanilli (2013) ve Selanik'in (1996) tanımlamaları aracılığıyla önceki bölümün *klavikort* alt başlığı altında detaylandırılmıştı. Burada adı geçen düşünsel temelleri kısaca hatırlatmak yerinde olacaktır. Hümanizm söylemleri, doğal eğilimleri günah olarak damgalayan Katolik kilisenin çilecilik söylemlerini alçaltırken, Eski Yunan'dan devşirilen dünyasallık, canlılık ve bilim yapma teorilerine yaslanarak müziğin duygularla söylem düzeyindeki ilişkisini kurmuştur. Bu söylemin meşrulaştırılmasında etkili yapıtlardan biri, 16. yüzyılda Giulio Caccini'nin *Yeni Müzik*³⁴ adlı kitabıdır. Kitapta “Güzel Şarkı” olarak adlandırılan bu yeni stille, kontrpuandan vazgeçildiği açıkça ifade edilmiştir. Hislerin mantığa ve mantığı o döneme kadar sahiplenmiş olan kontrpuana tercih edilişi, süslerden arınmış, sade melodinin asaleti fikriyle desteklenmiştir. Daha ileriki yıllarda iyi eğitilmiş kesimler de (muhafazakâr olması beklenenecek Hamburglu Mattheson gibi müzisyen, hukukçular) müzikal karmaşıklığa karşı yeni müzikçilere destek vermişlerdir. Bu duruma benzer bir örnek, Luteryen hareketin de kilise çatısı altında eğitim görenlerce başlatılmış olmasıdır. Başka bir deyişle dönemin eğitim kurumlarına mensup, iyi eğitilmiş kimselerin, kendi kurumlarının istismarına karşı eleştirisidir. Bugün de konservatuvar piyano derslerinde sıklıkla telaffuz edilen “şarkı söyler gibi

³³ Venedik'in İtalyan Edebiyatçıları

³⁴ Modernlik, meşruiyetini yenilik ve değişimden almaktadır. Hâlbuki önceki siyasi meşruiyetler eski olma, gelenek, süreklilik gibi vurgulara sahiptir. Monarşik-aristokratik sistemlerin kişileştirilmiş meşruiyetlerinin yokluğu, “evrensel bir zamana ait hayali bir ulusla ikame edilmiştir.” (Wallerstein, 2019, s. 206, 207) Bunun yanı sıra Nihal Fırat Özdemir'in “Yeni Bilginin Dolaşım Araçları: 17. Yüzyılda İngiltere’de Yeni Bilginin Kamusallaşması” adlı çalışmasında

çalma", "melodiyi parlatma", dönemin temel doktrinlerinin simgelerinden olmuştur. 18. yüzyılda da Leibniz, Mattheson gibi düşünür ve müzisyenler şarkı söyleme tekniği üzerinden –klavikort başlığı altında değinilmiş- bu yeni değerleri savunmuşlardır.

4.2.1.2 Teknik sınırlılıkların giderilmişliği

Müzik alanında Rönesans Hareketleriyle başlayan üslup devrimi ve piyanonun geliştirilmesine yönelik Avrupa'nın farklı kentlerindeki farklı üreticilerin çabalarıyla ilişki kuran yazarlardan biri de Cyrill Ehrlich'tir. Hali hazırdaki enstrümanın sınırlılıklarının gündeme gelmesini, değişen müzik zevki ve gereksinimleriyle açıklamıştır.

Bir çalgıdaki "eksiklikler" ve "sınırlar", tasarımının ve işçiliğinin yüksek kalitede olması koşuluyla, ancak değişen müzikal gereksinimler ve zevkle ilişkili olarak anlaşılabilir.... Klavsen, barok müziğin vazgeçilmez bir özelliği ve on sekizinci yüzyıl operasında secco recitative'e eşlik ediyordu... Enstrüman yapımcılarının bu kadar geniş çaplı deneyler yapmış olması, müzik besteleme tarzı kontrapuntal olmaktan ziyade giderek homofonik hale geldikçe daha ısrarlı hale gelen yeni müzik gereksinimlerinin kanıtıdır. Müzisyenler daha fazla nüans ve dinamik bir tonlama, bir cümleyi biçimlendirme ve melodiyi eşlikten ayırma konusunda daha büyük bir yeteneğe ihtiyaç duyuyorlardı. (Ehrlich, 1990, s. 12)

Cristofori'nin icadını emanet ettiği Maffei, makalesinde yeni enstrümanı klavsenle olumlu bir şekilde karşılaştırmaktadır. Bunu yaparken kendi terimlerini değil yeni olanları kullanır. Piyano, klavsenin asla yapmak için tasarlanmadığı bir şeyi yapmayı başarmaktadır. Sözlerine müzikseverlerin "Roma'da büyük konçertoları" duymaktan duydukları eşsiz hazzın kaynaklarından birinin, uzman müzisyenlerin bu eserleri icra ederken yaptıkları "hafif ve kuvvetli" icranın etkisi olduğunu hatırlatarak başlar. Bu türdeki icra, soru-cevap ya da *decrescendo* pasajların tam bir *sforzando*'yla tamamlanması şeklinde olabilmektedir. Bu tür pasajlar yaylılarla mükemmel bir biçimde seslendirilebiliyor olsa da klavsen bu tür inceliklerden tamamen yoksundur. Maffei bu birkaç cümleyle kendi zamanındaki müziğin büyük üslup devriminde tam olarak yer alabilecek bir enstrümana olan ihtiyacı anlatmaktadır. Bahsettiği değişimler her şeyden önce doğumundan itibaren tüm İtalya'yı ve Avrupa'nın çoğunu etkisi altına alan operanın müzik dili, Arcangelo Corelli'nin büyük konçertoları dâhil olmak üzere, dönemin modası olan diğer türleri kapsar. "Maffei'nin yazdığı dönem, birkaç on yıl boyunca Roma'daki müzik ortamını farklılaştırmıştır. Bu etkiler, artık Barok dediğimiz müzik tarzını tanımlamaktadır." (Parakilas, 2002, s. 11) Barok retoriği olarak da tanımlanmış bu müzikal kalıplar, bir diyalogdaki iki konuşmacının argümanları gibi birbirini temel alan ve birbirine bağlayan (soru-cevap) bir ifadeler retoriğidir. Maffei'nin karşılaştırması şöyle devam eder:

Klavsen, kutsal vokal müziğin yanı sıra on altıncı yüzyıl ve daha önceki madrigallerin ve diğer laik müziklerin karakteristik özelliği olan, işlevsel olarak eşit, bazen melodik olarak özdeş cümlelerin bu karmaşık örtüşen ve iç içe geçen karmaşık bir imitasyonunu yaratmakta mükemmeldi. Ancak "soru ve cevap" tarzında bir cümleyi diğerine karşı karşılaştırmaya çalışırken, klavsen dezavantajlıydı... Piyano, yeni Barok stiline talep ettiği, cümleden cümleye ses seviyesindeki yaygın değişiklikler için çok daha uygundu. (Parakilas, 2002, s. 11, 12)

Kademeli olarak sesin alçaltılması ve yükseltilmesinin yanı sıra vurgulanan diğer özellikler ise, ses hacmindeki ani değişimlerin mümkün olmasıdır. Başka bir deyişle, klavyeli bir enstrümanın melodik bir cümleyi nasıl şekillendirebileceğinden bahsedilmektedir. Çözüm, tamamen ele alınan melodinin tarzına bağlıdır. Söz konusu melodi *plainchant*³⁵ ise org, ses hacminde değişim talep etmeyen melodik tarzıyla, herhangi bir telli klavyeden daha uygundur. Fakat Maffei'nin bahsettiği melodik tarz melodi içindeki, bir notanın diğerinde aşırı biçimde farklı olmasını içerebilmektedir. Kaldı ki dönemin opera ya da konçertoları, gerilim yaratabilmek adına –sürekli, kesik kesik; uzun-kısa; *dissonant-consonant*; parlak-koyu; hafif-kuvvetli gibi- tüm ifadeye bir anlam vermek için, ayırt edici bir im olarak çok çeşitli kontrastlık içeren yapıları kullanabilmektedir. Piyanoda bu amaçla, bir nota daha kuvvetli, daha uzun çalınabilirken, aynı anda diğeri kısa ve hafif çalınabilmektedir. Piyano, seslerin hacmindeki değişimin yanı sıra uzatılmasında da avantajlıdır. Tüm bunlar sayesinde melodinin ön plana çıkması –şarkı söyleme- sağlanabilmektedir. Bu fark Cristofori'nin tasarımında daha az belirgin, enstrümanın geliştirilmesiyle daha fark edilebilir hale gelmiştir. Dokunuştaki değişim, çekiçlerin tuşlara verdiği tepkinin sonucu olarak, Maffei'nin tarifinde, “tek bir nota üzerinde sanki çellodaymışçasına muazzam bir karakter ve renk yelpazesi”nin yanı sıra ses hacimleri üretilmesi” olarak tanımlanır. Tüm bu imkânlar, yeni çalgıda eşlik ve melodinin gerçekleştirilmesini de sağlamaktadır. Parakilas, içselleşen bu yaklaşıma, şimdiye kadar piyano dersi alan herkes tarafından, öğretmenlerinin çalma sırasında “Melodiyi parlat!” şeklindeki seslenişini örnek göstermektedir. Yazar, Cristofori'nin piyanosunu icat etmek için yararlandığı müzikal stili, tekil bir melodinin öne çıkması için ihtiyaç duyduğu bir soru/önerme veya cevap veren tekil ses önermesi olarak açıklamaktadır (Parakilas, 2002, s. 13, 14).

Kimi profesyoneller bu buluşa hak ettiği övgüyü vermemekle birlikte orantısız bir biçimde olumsuzluklara odaklanan yaklaşımları tercih etmişler, sesinin çok yumuşak ve donuk olduğunu ileri sürmüşlerdir. Maffei, sonrasında enstrümanın büyük bir sese sahip olmadığı ve diğer klavsenler kadar güçlü olmadığı yönündeki tespitlere katıldığını ifade etmektedir. Fakat bu itirazlar piyanonun gerçekleştirilmesini sağlayan müzik tarzından, piyanonun gerekli olduğu icra durumlarına dönüşmesinde de etkili olur (Parakilas, 2002, s. 14).

Maffei, piyanonun bir klavsen olmadığını kabul ederek eleştiriye yanıt verir, ancak bunun bir kusur olduğunu kabul etmez. Ellerinizi piyanoya ilk koyduğunuzda, aslında size yumuşak ve donuk gelebilir, ancak uzun vadede daha az yorucu bir ses çıkarır. Çalanın deneyiminden dinleyicinin deneyimine dönerek, “enstrümanı uzaktan duymanın daha da mükemmel” olduğunu ekler. (Parakilas, 2002, s. 14)

³⁵ Genel anlamıyla Hristiyan kilisesinin *unison* (sesi birli) ve aslında eşliksiz olan koro müziği.

Piyano tüm bunların yanı sıra bir orkestranın olanaklarını da yansıtabilmektedir. Bir müzikal efekti yeni bir ortama taşıma gücü, yeni enstrümanın temel argümanları arasındadır ve öyle de kalmıştır. Bu temel argümanlar etrafında geliştirilen piyano, müzik alanında, kamusal alanlarda, aile biriminde, üretim, yayıncılık ve eğitim alanlarında birbirlerini talep eden ürünlerle sektörün köklenmesi ve gelişmesini sağlamıştır. Bu sebeple ilerleyen bölümlerde, toplumsal, teknolojik, ekonomik, siyasi alanların her birini etkilemiş olan Endüstri Devriminin, piyanonun seri üretimindeki rolüne ve ardından gelen birbirine koşut ilişki ve üretilere yer verilecektir.

4.3 Piyanonun Halka Sunulması ve Kentleşme

Dönemin klavyeli çalgıları etrafındaki gelişmelerin genel bir tarifini yapmak gerekirse: müzik yapma biçimlerinin, kurumlarının toplumsal ve siyasal gelişmeler sonucunda yeniden kurulması; buna uygun olarak geliştirilen müzik pratikleri, çalgıları ve kullanımlarının yaygınlaşmasındaki ana unsur olan ekonomik iş birlikleri ve stratejiler, 17 ve 19. yüzyıllar arası Avrupa klavyeli çalgılar tarihini özetler.

Parakilas, 1760'larda aniden halka açık konserlerde piyano seslerinin duyulmaya başladığını, klavyeye dair yayınların genellikle klavsene alternatif olarak piyanoyu vurgulamaya başladığını belirtmektedir. Viyana'da 1763'te, Londra'da 1766'da Paris'te 1768'de piyanoyla halka açık performanslara ilişkin bildirimler mevcuttur. Yine bu yıllarda solo sonat ve koleksiyonların önsözlerinde –klavsenle birlikte- piyanonun, Paris'te J.S. Eckard'ın, J.S. Bach'ın, Londra'da J. Burton'ın sonatlarının çalınması için uygun bir araç olduğuna dair açıklamalar yer almaktadır. Bu sayede klavsen sahibi olanlara da ulaşan yayınlar üretilmiş, piyano klavsen sahibi mülklere dolaylı olarak girmiştir. Parakilas, piyano için yazılan müziğin önüne konan etiketlemenin yaygınlaşmasıyla yalnız piyano olan evlere değil, *harpsikort* olanlara da piyano müziğinin gireceğini ve *harpsikort*la yapılan icraların ardından, *harpsikort* sahiplerinin kendilerini piyanoya sahip olmak isterken bulacaklarını yazmıştır. Böylece harpsikort sahiplerine bir yandan da neyi kaçırdıklarını gösterilmektedir (Parakilas, 2002, s. 20-22).

Kent yaşamındaki gelişmelerden biri olan piyanonun da içinde yer aldığı kamusal alandaki müzik konserleri ve salonları, değişen patronajıyla yeni oluşan sınıfın, asaletini kurduğu ve sergilediği alanlar olmuştur. Loesser'in abonelik listesi üzerinden dikkatleri çektiği bu durumu kendi sözleri özetlemektedir:

1775'te Bach ve Abel, girişimlerini yeni bir salon olan Hanover Square Rooms'a taşıdı. Belli ki büyüklüğü, konumu ve akustik özellikleri özellikle elverişliydi, bu yüzden Londra'nın en önemli konser salonu oldu ve uzun süre öyle kaldı... çok geçmeden yeni bir organizasyon kuruldu-kendisini önce "Hanover Meydanı Büyük Konserleri" ve ardından "Profesyonel Konserler"

olarak adlandırdı. Esasen, şimdi bir senfoni orkestrası dizisi diyeceğimiz şeyi oluşturdu. Asalet, abonelik listesinde bolca parladı. (Loesser, 1990, s. 237)

Konser salonlarının öncülleri olarak tanımlanabilecek oluşumlar elbette ki mevcuttu. Aslında tavernalar, müzik odaları Avrupa'daki halk konser salonlarının başlangıcı olarak düşünülebilir. Ancak piyanistler için konser olanakları pek fazla değildir. Resmi saray, kilise veya tiyatro gibi özel ortamlarda performans sergilemek söz konusu olduğunda ciddi müzisyenler çoğunlukla kendi ekipmanlarıyla yetinmek durumunda kalmaktadır. Parakilas, o zamanlar her türlü halka açık müzik performans için oda temin etmenin karmaşıklığı ürkütücü olduğunu belirtmektedir.

Piyanonun Avrupa'nın birçok kentinde aynı zamanlarda sahnede yer almaya başlamasının bir nedeni, çalgının bu tür konserlerin olduğu şehirlere ulaşmış olmasıdır. Avrupa'nın önemli kentlerine yayılan sadece piyano müziği değil aynı zamanda piyano üretimidir. Parakilas, bu dönemde Londra'daki piyano üretiminin yalnızca saray için olmayıp, Johannes Zumpe gibi Alman göçmenler tarafından kurulan piyano endüstrisinin, ilk olarak Cristofori'nin büyük piyanosundan farklı olarak daha basit bir mekanizmaya sahip kare piyano üretimiyle başladığını aktarmaktadır. Zamanın Cristofori tarzı piyanoları lüks bir çalgıyken, Alman üreticiler, Londra'da satın almak için soylu olmayı gerektirmeyen, çok daha ucuz bir çeşidini üretmişlerdir. Konser salonlarıyla dönemin piyano üreticileri arasında kaçınılmaz bir ilişki meydana gelir. Genellikle piyano üreticileri tarafından kurulan salonların temel amacı, virtüözlerin etkisinden tanıtım amaçlı yararlanmaktır (Parakilas, 2002).

Polifonik tarz yerini tekil, saf ve canlı melodiye bırakırken, bu melodinin ortaya çıkmasını sağlayan teknikler de kabul görmeye ve yeniden geliştirilmeye başlanır. Eski polifonik tarzın -Gotik kiliseler gibi-, karmaşık, çirkin ve zevksiz olduğu iddialarının karşısına yerleşen "hissetmek", "ifade", "özgürlük", "insanlık" gibi sözcükler, müzikte de karşılıklarını bulmaya başlarlar. Örneğin Almanya'da da takipçileri bulunan Jean Jacques Rousseau'ya göre müziğin en saf ve doğal hali, az bir eşlikle takip edilen melodik hattır. Önceki yüzyılların görkemli yapılarını olukça sert biçimde eleştiren Rousseau, 1764'te yayınlanan *Dictionnaire de musique*'de eski tarz figürlü basın uygunsuzluklarına dikkat çeker ve "zor saçmalıklar" olarak polifoniyle birlikte sert şekilde eleştirisini dile getirir (Loesser, 1990, s. 86).

Kolay müzik taleplerini açıkça ifade edenlerle, bu durumu bir "yozlaşma" olarak adlandıranların ortasında kalan piyano müziği, 1753 yılında Carl Philipp Emanuel Bach'ın yazdığı *Klavye Çalmanın Doğru Yöntemi Üzerine* gibi yapıtlarla da desteklenir. Süslemeler gibi konular, dönemine uygun şekilde kademeli olarak azaltılmaya başlanmış ardından, şifreli bas yerine Alberti bası gibi daha geniş kitlelere

hitap eden uygulamalar geçerlilik kazanmıştır. Bu durum süregelen çalma geleneğini değiştirirken, piyanonun bir kültür olarak popülerlik kazanmasını sağlamıştır. Küçük hanımlar için yazılan müzikler ve bu doğrultudaki anlayış eleştirilirken, bu anlayışın içinden bir başka kültür, “virtüözite” canlanmış ve kitleleri peşinden sürüklemiştir. Görüldüğü gibi Avrupa tarihinde piyano müziği de toplumsal, siyasal ve ekonomik gelişmelere uyum sağlayarak gelişim sergilemiştir. Virtüözite çağında piyanoyu bir boş zaman aktivitesi olarak gören anlayış, kaçınılmaz olarak profesyonel sektöre hizmet eden bir işleve de sahip olmuştur. Halk bu konserlerde gördüğü piyanoyu edinmek ve çalmak istemiştir.

Buna uygun olarak konser organizatörleri yeni dinleyici çekmenin, yeni bir enstrümanı dinleme fırsatı vermekten geçtiğini, böylece dinleyicilerin konser sonrasında bir piyanoyu kendileri için edinmenin yolunu arayacakları düşünülmüştür. Piyanonun halka arzı gerçekleştiğinde, halk konserleri ve ev piyanosu zaten birbirlerini tanıtmak için kullanılmaya başlanmıştır. Piyanonun tanıtımı, piyanoya uygun olarak belirlenen müziğin satışıyla da desteklenmiştir (Parakilas, 2002, s. 21) . Ev piyanoları, ev piyanosu ve konser piyanosu arasındaki farkı yaratır. Benzer şekilde ev ve konser müziği amatör ve profesyonel olmak üzere çeşitlenir.

Amatör olarak piyano çalanlar, profesyonel olanları dinlemek için konser salonlarını doldurdu, amatörler bir anlamda kendi yeterlilik düzeylerine uygun olarak çalmak için ayrı bir müzik repertuarına ihtiyaç duymuş olsalar da başka bir anlamda konserlerde çalındığını duydukları müziği çalmak -çalmayı denemek- isteyebilirlerdi. Spektrumun diğer ucundaki piyano konçertosu, amatör tüketim için solo ve belki de basitleştirilmiş versiyonlarda yayınlanması dışında, türlerin en halka açıkları arasındaydı: Jane Austen'in müzikal açıdan daha hırslı karakterleri, bir akşam yemeği partisini piyano solosu ile süslemeye çağrıldıklarında “konçerto” çalarlar.” (Parakilas, 2002, s.23)

Diğer yandan piyano müziğinin sınırlarının nerede bulanıklaşmış olduğunun anlaşılması da piyano müziğindeki yeni tür üretim hakkında bilgi edinmeyi sağlayacaktır.

4.3.1 Ev ve amatörler için yazılan piyano müziği

Piyano ve piyanoyla yapılan müziğin etrafındaki ürün, düşünce ve sistemlerin yaygınlaşmasını, amatör ve profesyonel piyano çalma alanları arasındaki geçirgenlikle açıklamak mümkündür. Piyanoya ilişkin her tür müzik ve basım faaliyeti de amatör ve profesyonel alanın birbirinden etkilenmesi ve birbirini etkilemesiyle gerçekleşmiştir. Öte yandan bu genişleme kendini korumak ve devamlılık adına, geniş ve standartlaşmış sınırlarını yaratmaktadır. Bu gelişmelerin yanı sıra amatörler sadece kendileri için olan müzikleri çalmazken profesyoneller de amatörler için yazdıkları müzikleri seslendirebilmektedirler. “...amatör müzisyenler daha iddialı, virtüözite gerektiren sonatlara da ilgi duymaya başlamış ya da en azından onları satın

alıp müzik stantlarında müzik kültürlerinin bir ifadesi olarak sergilemiştir” (Loesser, 1990, s. 23-24). Bu sayede her iki alanı ayıran sınırların belli oranda bulanıklaştığını, bunun piyanonun popülerleşmesinde etkili olduğunu söylemek mümkündür.

Piyanonun halka arzı ve müziğin bu tarzı için de uygun şekilde geliştirilmesinin, piyanonun yaygınlaşmasındaki katkıları göz ardı edilemezken, kimi müzisyenler bu durumun, yüksek kültür olarak düşünülen müziğe zarar verdiği görüşündedir. Talebin artması ve herkesçe ulaşılabilir türlerinin olmasının sektörün devamlılığındaki payı göz ardı edildiğinde, rafine bir sanatın kısıtlı bir çevreyle sınırlanması söz konusudur. Bu durumda merkezi ya da kurucu olan ve izleyen, tali olan (her ne kadar merkezi olanı değiştirmede etkili ise de) arasında sürekli, incelikli bir denge önerilmektedir. Her iki alanın sınırlarındaki geçirgenliği sağlayan bir öge de “Alberti bası” dır. “Alberti bası” uygulamasına dair döneminin eleştirilerinden birkaçını Loesser, şöyle ifade etmektedir:

Yüzyıl geçtikçe, yayıncıları, bestecileri ve gevşek bir müzikal beceriksizler ordusu yayıncıları kontrol etti... birçok çevrede “demokrasi” adı altında çok beğenilen bir durum. “Kolay” olan müzik için haykırışlar giderek yükseldi ve idealist müzisyenler bile buna kulak asmadan edemedi. (1990, s. 76)

Yazar, “Alberti bası”nın tanımlamasını ise aşağıdaki şekilde yapmaktadır:

Minuette’lerden, *polonaise*’lerden ve basit şarkılardan çok daha büyük iddialı piyano kompozisyonlarda bile, besteciler kolay figürasyon formüllerini tercih etme konusunda güçlü bir eğilim gösterdiler. 1750’den sonra tüm müzik hızla baskın bir şekilde homofonik bir karaktere büründü; yani, genellikle basta tamamen armonik bir eşlikle desteklenen, tizde tek bir ana hattan oluşuyordu. Bu eşlik eden armoni çoğu zaman ritmik canlandırmaya ihtiyaç duyuyordu ve işte bu noktada belli küçük figürler fazlasıyla uygun görünüyordu. Özellikle tercih edilen bir tanesi, iki alt notadan her birinin üst nota ile art arda değişmesine izin vererek, dört notalı bir ritim üzerine üç sesli bir akor yayma eğilimiydi, böylece: Besteci Alberti’nin bu basit kalıbın çoğunu yaptığı söylenir ve buna genellikle “Alberti bas” denirdi. (Loesser, 1990, s. 77, 78)



Şekil 4.1 Alberti bası örneği: Her iki alt notanın üst notayla sırayla dönüşümlü olarak çalınmasına izin vermek suretiyle, üç sesli bir akoru dört notalı bir ritim üzerine yayma yöntemi. (Loesser, 1990, s. 77)

Bu tanımın hemen ardından “daha beceriksiz parmaklar için”, daha basit bir bas figürü örneğini verir. Bu ilkel figür, bir notanın üst oktavıyla basit bir şekilde değiştirilmesinden oluşmaktadır. Tanımın devamında sağ elle birlikte bir akor elde edebilen “hafif fikirli” birçok amatörün, *pest register*’daki başka bir sesle devam etmeden önce sol el ile adeta “davul çalmayı” sevmekte oluşuna ilişkin ifade, Almanların bu tekrarlardan oluşan kıpırdanma hareketi için argo bir kelime olarak “*murky*” sözcüğünü uydurmuş olduklarının tespitine yer vermektedir. Yazar aynı

zamanda Almanların “bu tekrarlanan kıpırdanma” için argo bir kelime olarak “*murky*”³⁶ uydurduklarını, 18. yüzyılın ilk yarısından itibaren tespit etmektedir.



ekonomisiyle, piyano kültürünün yaratılmasında da öncülük eder. Diğer yandan bahsedilen dönemde piyano için yazan en önemli besteciler Viyana'dan çıkmaktadır (Parakilas, 2002, s. 76).

Piyano, yeni üretim şekillerine uygunluğuyla modern anlayışların bir ifadesi olmanın yanı sıra, burjuva değerlerinin de sembolü olur. Bu çalgı özellikle kadınlar için birçok bakımdan uygun bir çalgı olarak değerlendirilmiştir. Bir taburede, viyolonselde olduğu gibi bacakların açılması zorunluluğu olmadan ya da flütte olduğu gibi dudakları büzmeden, rahat bir pozisyonda çalınabilecek bir enstrümandır. Bu nedenlerin de dâhil olduğu, ev içinde çalan kişi ve orta sınıf ev yaşantısına olan uygunluğunu Richard Kurt Kraus, "*Pianos and Politics in China*" isimli kitabında şu şekilde dile getirmektedir:

Piyano orta sınıf ailenin, ev hayatında müziğe odaklanmasını sağladı. Ağırlıklı olarak kadınlar için bir müzik enstrümanıydı. Takdir gören çoğu virtüözün erkek olmasına rağmen, piyano öğrencileri ordusu, dişil bir nezakete yardımcı olan derslerle, genç kadınlardan oluşuyordu. Aile bir kez piyanoya sahip olduktan sonra evin marjinal şekilde müzikal olan kızı, dünyaya ailenin kaliteli bir aile olduğunu gösterecekti. Genç kadının evlilik umutlarını arttıran piyanistik yetenekler, disiplinin bir göstergesi olduğu gibi inceliğin de bir göstergesiydi. Disiplinli olma özelliği gibi inceliği de açıklayıcı piyanistik yetenekler, genç kadının evlilik umutlarını arttırıyordu. (Kraus, 1989, s. 11)

Özellikle orta sınıf ailenin evlenmemiş kız evladı, birçok boş zamana sahiptir, okul ödevlerinde fazla hırslı olma gerekliliği yoktur. Benzer şekilde kadının daha az ev işiyle uğraşmak zorunda olması, daha zengin olan esnaf ya da tüccarın kendini fakirden ayırmasını ifade etmektedir (Loesser, 1990, s. 53). Max Weber' in piyano için "önemli bir orta sınıf mobilyası" tanımlaması, 20. yy' ın otomobil, cep telefonu gibi statü eşyalarının bir karşılığıdır. Çalınıyorsa (kimi zaman) güzel müziği sergilemektedir" (Kraus, 1989, s. 11). Ev müziğinin kullanışlı formu olan şarkıların başında -bir yandan bir pazarlama stratejisi olarak-, söylenmeden sadece piyano parçası olarak da çalınabilecekleri belirtilmektedir. Genellikle kapağında bulunan iki genç kız figürü, aynı zamanda ev merkezli piyano endüstrisinin merkezindeki figürdür (Kraus, 1989, s. 11).

Dönem romanlarının arasında popülerliği ve kadın karakterleri açısından Jane Austen'inkiler önde gelmektedir. Romanlarında, genç kadınların sık sık piyanodaki başarılarını solo çalarak ya da söyledikleri şarkıya eşlik ederek ifade etmekte olduğuna dikkati çeker. Piyano çalmaları, onların her zaman yetiştirilme tarzlarını ve karakterlerini tanımlar, onları hem erkeklerin hem diğer kadınların gözünde ve hatta kendi gözlerinde beğenilen bir konuma yerleştirir. Piyanonun öneminin 18. yüzyılda müzik yaşantısında giderek artması, büyümekte olan sınıfın kadınları için gerekli bir başarı olarak görülmesine de bağlıdır.

Austen'in *Pride and Prejudice*'inin bir yüzyıl sonrasında Çehov, *Ionych* adlı kısa hikâyesinde, Austen'inkine benzer şekilde genç kadının piyano çalmasının genç bir adamın dikkatini çektiği an ile benzer bir anlatıdan bahsetmektedir. Bu kez tema, konservatuvardaki bir kariyer, bir fırsat olarak Austen'inkinden farklı biçimde işlenmiştir. Parakilas, bu hikâyeyle piyanonun genç bir kadın için geleneksel kavramlardan özgürleşme alanı olarak kullanılmasına da dikkati çeker. Gustave Flaubert'in *Madame Bovary*'sinde kırsal hayattan kurtulmak için bir hile, Leo Tolstoy'un *Kreutzer Sonat*'ında mutsuz evliliğinden piyano çalmaya sığınan kadının kocasının kontrol edilemeyen ölümcül kıskançlığı anlatılırken hikayelerdeki enstrüman piyanodur (Parakilas, 2002, s. 75-82). Burada kapsamın dışına taşmamak adına tek tek romanlar üzerinden kadın ve piyano imgesine ilişkin bir bölümün oluşturulmasına öncelik verilmemiştir. Bölümde vurgulanmak istenen temel unsur, kadın üzerinden burjuva ailesinin değerler sisteminin piyanoya aktarılmasıdır.

Piyano, bir yandan da kadınlara sosyal konumlarından ödün vermeden para kazanmak için ideal bir araç sunmaktadır. Neredeyse her zaman ev ortamında çalışma imkânı veren piyano öğretmenliği, kadınlara namuslu bir şekilde para kazanma olanağı sunmaktadır.

4.4 Devrimler Çağında Piyano Üretiminde Devrim

Dünyada üretimin artması, endüstriyel gücün ve teknolojik liderliğin yeni dağılımı doğrultusunda piyano üretimi de çeşitlenir. Loesser daha sonra Sanayi Devrimi olarak belirsiz genel bir ad verilen tüm sürecin, insan ırkının şimdiye kadar maruz kaldığı en büyük alışkanlık ve tutum mücadelesi olduğunu yazmaktadır (1990, s. 232). Hızla ilerleyen metalürji, genişleyen endüstri ve piyanonun evsel kullanımı, piyano üreticilerinin demir takviyeli denemeler yapması ve bunun avantajlarının yanı sıra ton üzerindeki etkileriyle de başa çıkmalarını gerektiren yeni denemeleri körükler (Ehrlich, 1990, s. 32).

Alfred Dolge, makineleşmeyle birlikte iş kollarındaki değişimlere, bu durumun piyano yapımına etkisine dikkati çekmektedir. İç içe geçen birçok sanayi ve üretim kolları karşılıklı olarak birbirlerini geliştirmişlerdir. İlgisiz gibi görünen kerestecilik, değirmencilik gibi iş kolları, güçle çalışan ağaç işleme makinelerinin piyasaya sürülmesiyle uzmanlaşarak, piyano yapımcısına gerekli kalınlık ve uzunlukta seçilmiş tahta ve kalasları sağlamıştır. Amerika'nın bazı büyük piyano imalatçıları da kereste işiyle ilgilenir. Yatırım, finansal açıdan iyi bir yatırım olarak kabul edilir, çünkü sert kereste, faiz hesabının çok üzerinde değerde hızla ilerlemektedir. Bu endüstriye koşut, gelişmiş testere bıçaklarına sahip otomatik makineler, testere cihazlarının

üretimi de söz konusudur. Önceki asırda piyano yapımcısı ses tahtaları için kesilmiş kereste kullanmayı düşünmeyip, ses dalgalarının ahşabın damarları boyunca ilerlediği teorisine inanmaktadır. Hiçbir ağacın kusursuz bir biçimde düz olarak büyümeyeceği düşünüldüğünde, testerenin damarları takip etmeyeceği açıktır. Damarın testere tarafından kesilen geçişininse ses dalgalarına müdahale edeceği düşünülmektedir. Yazar, piyano için ses tahtası üretimi işinde de bir devrim yapıldığını detaylarıyla aktarmakta, kendisi ve ortaklarının tüm tahtaları yapıştırmak ve planlamak için hiçbir patentli olmayan bir dizi özel cihaz ve makine icat ettiklerini belirtmektedir (Dolge, 1972, s. 117-118).

Piyano mekanizmasının geliştirildiği 18. ve 19. yüzyıllar, -hemen her alanda olduğu gibi- müziğin mekanikle birleşiminin en belirgin örneklerinin art arda verildiği bir icatlar çağı olmuştur. Birbiriyle az farka sahip birçok mekanizma, virtüöz ve amatörler için en iyi tını ve hareket mekanizmasını sunabilmek için rekabet halindedirler. Bu rekabet kimi zaman bir ulus çerçevesi içindedir (örn. İngiliz mekanizması, Alman mekanizması vb.). Birinci bölümde Wallerstein'ın temel dinamiklerini, “temel birimin pazarlar olduğu bir sistem içinde rekabet eden devletler” olarak açıkladığı dünya-sisteminin -uluslararası pazarlarında olduğu gibi- ulusal pazarlarında da rekabet eden üretici firmalar, sektörlerin ve sistemlerin oluşmasındaki temel unsurlardır. Piyano yapımcılarının, modern uzmanların, mekanizma yapımcılarının, kimi zaman revaçtaki mekanizmada uzlaştıkları bir üretim metodu izledikleri de olmuştur. Rekabetin biçim, yoğunluk ve tarzının da alana şekil vermekte olduğunu söylemek mümkündür. Bugün olduğu gibi dönemde piyasa ve müzik sektörünün önde gelen modellerinin gündemi belirlemesinden bahsetmek mümkündür. Büyük konser piyanolarında olduğu gibi dikey modellerde de benzer şekilde rekabet ve oydaşımla mekanizma, sürekli geliştirilmek suretiyle ilgi odağı olmayı sürdürür. Birbiri ardına alınan patentler, kullanılan malzemelerdeki -deri, keçe vb.- küçük farklılıklar piyanonun tonu, geri bildirim (*escapement*) mekanizmasındaki farkların, tercihlerin oluşmasına neden olur. Kısaca, bu dönem piyanonun çelik kasası, tuşesi, çekici, hareket mekanizmasının geliştirilmesine yönelik (akustik bilimiyle doğrudan ilişkili sayısız pahalı deneyin de dâhil olduğu) ortaklaşa çabanın nitelik ve niceliği; üretim, tüketim ve müzik yaşantısında önemli yere sahip olmuştur (Dolge, 1972). Buna rağmen mucit bir yandan da daha duygulu bir ton elde etmenin peşindedir. Bir çalgı olarak piyanonun geliştirilmesine ilişkin tüm detaylı bilgi, bir ikon haline gelmesinin kaçınılmazlığını anlamayı kolaylaştırmaktadır.

Burada birinci bölümde ifade edilen Wallerstein'a ait bir düşünce, teknolojinin önemine işaret etmektedir. Avrupa hegemonyasının “Yeni Dünya”yı da içine alan

kaçınılmaz genişlemesi, Sanayi Devrimi sayesinde geri kalan bölgelerin bağımlı kılınması için gereken askeri erki Avrupa'ya kazandırmıştır (Frank ve Gills, 2003, s. 193). Aynı teknoloji, piyanonun gelişmesi ve yaygınlaşmasında da kuşkusuz etkilidir.

Enerji kaynaklarının makineler aracılığıyla tüketimi, iş bölümü, uzmanlaşma yoluyla kurulan yeni organizasyonlar, ulaşım ve iletişimin gelişmesi, yeni bilimsel anlayış ve onun bir kolu olan teknolojinin, endüstrinin genel bir fabrika disiplinine tabi olmasına yol açması, piyano üretimini atölyeden fabrikaya taşır. Yeni makineler ve buhar gücü, vasıflı işçi ihtiyacını ortadan kaldırmamıştır. Piyano endüstrisi yetenekli insan, el becerisi ve muhakeme gerektiren birçok işi yıllar boyunca elinde tutmuştur (Parakilas, 2002, s. 46-48). Burada piyano üretiminin koşullarının öncelikli olarak anlaşılacak istenmesi, emek gücüne duyulan ihtiyacın üzerinde durulmasını olanaklı kılmamaktadır. Kapsamı fazlasıyla aşacağı için bu önemli konu tamamen çalışmanın dışında bırakılmıştır. Yalnızca piyanonun geniş kitlelerle buluşmasına ilişkin bir strateji olarak aşağıdaki alıntıya yer verilmiştir.

Fabrika sahipleri, en iyi eğitilmiş işçilerin en yetenekli işçileri oluşturduğuna ikna olmuştu ve sonuç olarak, işçileri de buna inanmaktan kârlı çıktı. Uzun vadede, bu inanç endüstriyel dünyaya egemen oldu ve piyano üreticileri, okuryazarlık ve refahın işçi sınıflarında birleşik yayılmasından yararlananlar arasındaydı. 1873'te *Musical Times of London* dergisi İngiliz maden işçileri arasında edebiyatın yaygınlaşması ve piyanonun yaygınlaşması arasında bir bağlantı olduğunu yazmaktaydı. (Parakilas, 2002, s. 151, 152)

Piyanonun yaygınlaşmanın büyük bir kısmının, eldeki stokların tüketilmesiyle ilgili olduğu bir diğer gerçektir. Yalnız 19. yüzyılda hala ağırlıklı olarak alım gücü olan kesim tarafından sahip olunabilen bir çalgıdır. Bu durumu ortaya koyan bir tespit yine dönemin piyano üreticisi Dolge'a aittir. Yazar, 19. yüzyılın ilk yarısında piyanoyu ve piyano endüstrisini bir gereklilik değil, yüksek sanatlardan birinin ifade aracı olarak tarif etmiştir. Piyanoların yaygınlaşması da bir ülkenin zenginliğine oranla gelişecek, ülkenin kaynakları azaldığında azalacaktır. Dolge, İlk varoluş mücadelelerinde piyanonun, kralların ve prenslerin korunmasına bağlı olduğunu hatırlatır. Piyano yapımcılarından Schroter'in³⁷ piyanosunu inşa edemeyişini örnek gösterir. Schroter, kralından mali yardım alacak yeterli nüfuza sahip değildir. Schroter, üretim masraflarını doğrudan telaffuz etmek yerine güce, nüfuza vurgu yaparken; sanayi toplumunda nüfuz yerine servete verilen önemin açıkça belli edilmesi söz konusudur. Görüldüğü gibi dönemde kutsallık atfedilmiş ilişkilerin temelinde de sermayenin bulunduğunu söylemek mümkündür. İtalya ve Hollandalı, zamanın Flaman ustalarının, zengin oymalarla süslenmiş, klavikort, spinet ve klavsenleri üretmesi de her iki ülkenin ticari üstünlüklerinin zirvesinde olmaları nedeniyle gerçekleşmiştir.

³⁷ 18. yüzyılda Saksonyalı önemli bir orgcu olan Christoph Schröter'in de çekiçli mekanizma denemeleri mevcuttur. 1721 yılında Saksonya Kralına, 1717 yılında tamamlamış olduğunu iddia ettiği çekiç modellerini göndermiştir. (Dolge, 1972, s. 42)

Büyük servet birikiminin İtalyan Rönesans'ı üzerindeki payı, Michael Angelo, Raphael, Da Vinci ve çağdaşlarının cömertçe desteklenmesine neden olmuştur. (Dolge, 1972, s. 165-167).

Dolge'un piyano edinmenin ön koşulu olarak zenginliği ve zenginlikle ilişkilendirdiği kültürlü, ince zevki savunuyor olması, dönemin egemen sınıfının kendi değerlerini, ekonomik ve kültürel alanda kurmasının örnekleri arasındadır. Dolge, bu durumu bir gerçeklik olarak ifade etmektedir. Bu tarif de yine dönemin ekonomik sisteminin, kültürel alanlardaki etkisini yansıtmaktadır.

Üretim-finans ilişkisi, müzik endüstrisi ve piyano üretimi için de geçerlidir. Bu durumu burjuva ailesinin kurduğu kültürel yaşantıyı da içine alacak şekilde ifade eden Kraus, piyanonun yaygınlaşmasını, bir tür saygınlık anlayışı olarak, Batı'daki piyano üreticilerinin, 19. yüzyılda servete götüren aile değerlerinin kutsanması olarak tanımlamaktadır (1989).

Bu durumda bahsedilen endüstriyel ve ticari başarı nasıl elde edilmiştir? Dolge, yardımcı endüstrilerin, çoğu zaman piyano yapımcısının ihtiyaçlarını öngörerek, onun gelişimine izin veren malzemeleri sağlayarak piyano yapımcısına ayak uydurmuş olmaması durumunda, piyano endüstrisinin olağanüstü ilerlemesini gerçekleştiremeyeceği görüşündedir. Örneği ses telleri için teller, çekiçler için keçe, piyano yapımcısının talepleri doğrultusunda üreticilerin sürekli olarak geliştirdikleri malzemelerden sadece ikisidir. Dolge (1972), piyano üreticilerini, üretim alanlarının kaçınılmaz birleşmesini ve standartlaşmayı üreticilerin sadece geniş endüstriyel ve ticari karlar elde etmekten çok enstrümanlarını düşünen kimseler olarak tanımlamaktadır. Kendisi de bir üretici olan yazar, büyük firmaların birleşmesinin kaçınılmaz olduğu görüşündedir. Rekabetiye daha büyük ekonomileri, üretimi ve dağıtımı zorlaması bakımından olumlu lamaktadır. Standardizasyonu üretim ve dağıtım içini itibarsız taktik ve uygulamalardan kurtarmak için gerekli gören yazar, modern organizasyonun fabrika, satış ya da finansal koşullar ne olursa olsun yapımcıların düşüncelerini takip etmesini sağlayacak bir iş bölümü gerektirdiği görüşündedir.

Dolge tasarruf edilen paranın bir kısmının okulların desteklenmesine ve ücretli işçi sınıfını çekmek için emeklilik fonlarına harcanmasını önermektedir. Sektördeki üretici profilini birkaç istisna dışında saf irade gücüyle savaşmak zorunda kalan eğitimden yoksun adamlar olarak tanımlayan Dolge, üreticilerin piyanistlerin ihtiyaçlarını gözeten yaklaşımı vurgulamayı da ihmal etmez (Dolge, 1972, s. 155-437). Karşılıklı iletişim, alanların birbirini geliştirmesini sağlamıştır. Sektörün Avrupa çapında

gelişmesi, kuşkusuz gelişen sanayi ve kentleşmenin müzikteki yansıması anlamına da gelir.

4.4.1 Avrupa’da piyano üretiminin kiteselleşmesi

Avrupa’da piyanonun teknik olanaklarının geliştirilmesi, büyük bir iş kolu olmasıyla yapımcılar, 18. yüzyıldan itibaren birbirleriyle rekabet etmeye başlamışlardır. Piyano üretiminin kiteselleşmesi, burjuvazinin kendi kültürünü kurumlaştırmasının yanı sıra, üreticiler arasındaki rekabetin bir sonucudur. Frank’ın dünya sistemi görüşünde, sistemin başat unsurları arasında gösterilen rekabet olgusunun, bir meta olarak piyano üretimi ve ticaretinde de bu -mikro- sistemi tanımlayan başlıca unsurlar arasında yer aldığı görülmektedir. Üretici firmaların birbirleriyle rekabeti sonucunda farklı tuşe ve tonlar gelişmeye başlar.

Çelik şase ve ses tahtasının etrafına yerleştirilen dayanıklı demir çubukların birleşiminden oluşan eksiksiz bir metal çerçeve sistemine sahip kuyruklu piyanonun patenti Londra’da 1820’de Allen ve Thom tarafından; Paris’te 1823’te Erard tarafından alınır. Bu ve benzeri kullanışlı piyano patentlerini diğer Avrupalı üreticiler izler. Piyano üretimi konusunda da birbiriyle yarışan, “Viyana Okulu”, “Alman Okulu”, “İngiliz Okulu”, “Amerikan Sistemi” gibi çeşitli okulların oluşumuyla ulusal, sektörel bir gelişme de sağlanmış olur. Güçlü bir ton elde etmekle ilgilenmeyen Viyana Okulu kuyruklu piyanolarda tamamıyla demir bir çerçeve için 1837 yılında; Sebastian Erard, *grand* piyanolardaki *repetition* dokunuşu için 1808 yılında patent alırlar. Burada sayılmayan benzer patent örnekleri, üreticilerin rekabetini yansıtmaları bakımından önemlidir.

Üreticiler, kendi kendini finanse eden bir sistem için diğer üreticilerin ve sektörlerin birleştiği ticari yapılar oluşturmaya başlar. Aynı zamanda piyano üreticisi olan Dolge (1972), kendisinin de 1892 yılının baharında bir piyano üretimi tröstü oluşumunda aktif rol almaya davet edildiğini eklemektedir. Yazar, en büyük tehdidin, endüstrinin bir bütün olarak yeterli işletme sermayesi eksikliğinden mustarip olması olduğunu belirtmiştir. Bu duruma, önde gelen bankacıların işletmeye yardımcı olmaya davet edilmeleriyle çözüm sağlanır. Böylece Amerikan Piyano ve Org Şirketi’nin menkul kıymetlerinin³⁸ Menkul Kıymetler Borsası’na kote olur olmaz aktif olarak desteklenmesi sağlanır. Amaç, endüstriyi meşru bir genişleme için güvenli bir mali temel üzerine inşa etmekte gerekli dış sermayeyi temin etmektir. Dolge, sansasyonel yazarların ve düşüncesiz insanların sözde tröstlere karşı tüm muhalefetine rağmen, tüm bu birleşimlerin halka daha önce hiç olmadığı kadar iyi hizmet ettiği görüşünü

³⁸ Taşınır değerler (Os. Menkul kıymetler). Sahip ya da hamiline bir mal üstünde bir hak ya da tüzel kişilerden bir alacak sağlayan senetler... Bu deyim genellikle devlet tahvilleri, hazine bonoları, şirket hisse senetleri, şirketler ya da kamu kuruluşlarınca çıkarılmış tahvilleri dile getirir. (Hançerlioğlu, 1993)

savunur. Piyano üretiminde kâr etme ve büyüme yönelimi sayesinde piyano daha fazla kesime ulaşır olmaya başlar. Pazarlama stratejilerinin de büyüme esasına dayandığı görülmektedir. Ucuz olan enstrümanla tanışmanın ardından ucuz piyanoların her 10 alıcısından en az birinin 10 yıl içinde iyi bir piyanist olacağı ve yüksek sınıf bir enstrümana sahip olmak isteyeceği düşüncesi büyüme fikrinin temelinde yer almaktadır (Dolge, 1972, s. 59-210). Cyril Ehrlich de piyano imalatında, makinelerin olmadığı ve çok daha rasyonel bir iş bölümünün olmadığı durumlarda, üretkenliğin düşük ve dolayısıyla fiyatların yüksek kalacağına dair Dolge ile aynı görüşü paylaşır (Ehrlich, 1990, s. 20).

4.4.1.1 İngiltere’ de piyano üretimi

Susie L. Steinbach, 19. yüzyılda İngiltere’de siyaset, kültür ve toplumu konu alan çalışmasında 1850’lerde değişmiş olan İngiltere’yi artık sanayileşmiş ve kentleşmiş bir toplum olarak tanımlar. Orta sınıf, 1820’de olduğundan daha büyük, daha zengin ve güçlüdür ve kendini kültürel olarak da kurmaya çalışmaktadır. Kitlesele üretim, kimliklerini kısmen tüketim ve teşhir yoluyla gerçekleştiren orta sınıf için birçok malı uygun hale getirmiştir. Okuryazarlık çok daha yüksektir ve makine yapımı kağıt, döner buharlı pres ve elektrikli ciltlemenin gelişmesi sayesinde kitaplar ve dergiler daha bol ve daha ucuzdur. İngiltere artık orta sınıf bir ulustur (Ehrlich, 1990). Sanayi in gelişimi ve İngiltere’nin dünyanın atölyesi olarak tanımlanmasına yol açan üretim alanındaki üstünlüğü, piyano üretimi içinde avantajlı bir konumda olmasını sağlar. Sadece büyük toprak sahipleri, zengin tüccar ve imalatçılar iyi bir iç pazarı kontrol etmekle kalmayıp, İngiltere’nin denizlerdeki üstünlüğü nedeniyle yabancı ülkelerle olan ticaret üzerinde de mutlak bir kontrole sahip olmuşlardır. Steinbach 1851 yılında Londra’da 4.000.000 \$ değerinde 25. 000 piyano üreten 180 firmanın varlığından bahsetmektedir.

Londra imalatçıları, lonca düzenlemelerinin çoktan ölmüş olduğu nispeten açık bir toplumda çalışarak kazanmışlardır. Bu nedenle birçoğu, muhafazakâr pratikten ve yerleşik gelenekten tamamen bağımsız olmasa da kıtadaki rakiplerinden daha verimli ve “ilerici”dir.

Londralı üreticilerin, fabrikalarında makineleri ilk kullananlar oldukları aktarılmaktadır. Makineler ancak sürekli olarak kullanılabildiğinde ekonomik olduğundan, sınırlı üretime sahip piyano yapımcısı bu avantajdan yararlanamaz. Sonuçta, ticari ve endüstriyel evrimin bir gereği olarak kasa hazırlayıcılar, hareket mekanizması hazırlayıcılar gibi uzmanlar endüstri için vazgeçilmez hale gelir. Demirden elde edilen tellerin kullanımı, rekabet eden firmaların üretimleri sonucunda çelikten elde edilmeye başlanır. Alman firmalar bu girişimi kısa sürede benimsemiş olsa da İngiliz şirketler,

kısa sürede çelik tel yapımında tekelleşirler. Dünya fuarlarında çelik tel yapımında uzmanlaşan jüriler, markaları test etmekte ve aralarından en iyilerini ödüllendirmektedirler. Bu sayede rekabet ve üretim bir referans doğrultusunda gelişim göstermeye devam eder. Daha önce de belirtilmiş olduğu gibi Metalurji bilimindeki ilerleme, levha üreticilerine çeşitli cevherlerin en iyi karışımını elde etmede yardımcı olur böylece levhaların kırılması veya çatlaması geçmişte kalır. Piyanodaki diğer metal parçalar, hareketli raylar için pirinç ve nikel borular vb. konusunda uzman kişiler tarafından imal edilmektedir. Daha öncesinde de ifade edilmiş olduğu gibi bu sektördeki makineleşme, üretim maliyetini düşürmektedir (Dolge, 1972, s. 7-173).

Yılda 10.000 ila 30.000 arasında üretimle özel kasalar yapan bir imalatçının, işçi başına yılda 500 ila 2.000 piyano üreten bir piyano imalatçısından çok daha fazla emek tasarrufu sağlayan makine ve cihazlara yatırım yapmayı göze alabileceği kolayca anlaşılır. Çağın eğilimi, tüm endüstri dallarında ekonomik uzmanlaşma yönündedir ve bir piyanonun çeşitli hazır parçalarının “derleyicisi”, kuşkusuz, her birini kendi dükkanında yapmaya çalışmaktan daha iyi bir ticari enstrüman üretmektedir. (Dolge, 1972, s. 119, 120)

Ehrlich (1990), piyano tarihi adlı kitabında, İngiltere'deki üreticilerin Fransa'ya oranla daha açık bir strateji belirlemiş olmalarını, pazarda öne geçmelerinin nedeni olarak göstermektedir.

4.4.1.2 Almanya'da piyano üretimi

18. yüzyıl Almanya'sında piyano üretimi, yapımcıların yerleştiği pek çok prensliğin ikamet ettiği şehirlerde yapılmaktadır. Çünkü dönem Almanya'sı için piyano yapımcısının arayabileceği tek müşteri prenslerdir. Endüstri, Leipzig, Berlin ve Stuttgart'ın ticari atmosferinde gelişmeye başlar başlamaz, Alman piyano yapımcıları ürünlerini kendi yetki alanları dışında satmak için çaba göstermeye başlarlar. Viyana'da bu harekete katılmakta geç kalmaz.

Kimi yapımcılar konservatuvarların sunduğu fırsatları değerlendirir ve dünyanın dört bir yanından önemli öğretmen ya da virtüözlerle çalışmaya gelen gençler, bu süre içinde Alman piyanolarında çalışıp övgülerini sunarlar. Dünya sergilerinde yer alan piyanolar geleneksel olanlardan daha iyi performansla sahip olmaları gerekçesiyle birçok ödül alırlar. “Emek tasarrufu” sağlayan makinelerin tanıtımıyla önce Berlin sonra Stuttgart'ın ticari atmosferinde gelişen üretim, yapımcıların kendi bölgeleri dışında satmak için çaba göstermeye başlamasıyla, İngiliz piyanosuna karşı başarılı bir rekabet stratejisiyle Alman piyanosunu kullanma olanakları sağlar ve kısa sürede bölgede canlı bir ticaret hayatı kurulmuş olur. Bu dönemde Almanya'nın köylerindeki hemen her öğretmen bir yandan da bir ya da daha fazla piyano yapımcısının temsilciliğini üstlenmiştir. Irmeler, Breitkopf & Hartel of Leipzig gibi eski ve ünlü firmalar, Kuzey Amerika'yla olan ticaretlerinden karlı çıkmış olsalar da buradaki üreticiler tarafından ele geçirilen ihracat işleri, Alman rakiplerini de daha fazla fikir ve iş taktikleri

geliştirmek durumunda bırakmış, bu sayede Alman üreticiler de aynı agresif politikayı hızla benimsemişlerdir.

1873'ten sonra Almanya Bismarck'la endüstriyel bir canlanma hareketine başlar. Yabancı mallara gümrük konarak iç pazar için koruma politikası başlatılır. Ayrıca Alman imalatçının dış ticarete başarısı için deniz ticareti desteklenir ve kara taşımacılığı ucuzlatılır. Dolge, Alman piyano ticaretinin bu avantajlardan etkili bir şekilde yararlanmış olduğunu, 1909'da yalnızca Almanya'dan İngiltere'ye 20.000'den fazla piyanonun sevk edilmesiyle göstermektedir (Dolge, 1972, s. 168-170).

4.4.1.3 Fransa'da piyano üretimi

Fransa'da da İngiltere'deki gibi patronajla başlayan üretimin, kendi girişimini oluşturma süreçleri aristokrasi tarafından desteklenmiştir. Fransız Devrimi'yle İngiltere'ye sürüklenen Fransız yapımcı Erard, Londra'da kurduğu fabrikasıyla hem İngiliz aristokrasisine giriş yapar hem de yeni imalat yöntemlerini öğrenme fırsatı bulur. Aristokrasiyle olan teması sayesinde hızlı bir başarı elde eder.

Fransa'nın bir diğer önemli firması Pleyel farklı bir başlangıç hikayesine sahip olsa da kendini mevcut iktidara karşı kanıtlamak durumunda kalmıştır.³⁹ İş devralan ve kendisi de besteci ve piyanist olan Camille Pleyel'in dönemin önemli virtüöz piyanistleriyle (Dussek, Kalkbrenner, Hummel, Mocheles gibi) tanışıklığı, firmanın müzisyenler ve yeni metotlarla iş birliği içinde üretimi sürdürmesini sağlamıştır. Camille Pleyel'in, Frederic Chopin'le yakın dostluğu, virtüözün Pleyel piyanolarına hayranlığıyla birleşince birçok konserinde markayla iş birliği içinde olmasını sağlamıştır. Clementi, Cramer, Kalkbrenner, Henri Herz gibi, büyük piyano virtüözleri de müzisyen olarak ününü sağlamlaştırdıktan sonra piyano yapımcılığına başlamıştır. Dolge, yüzyıldaki diğer önemli piyano üreticilerini Wolff, Lyon, Herz, Pape, Kriegelstein, Gaveau, Bord, Schwander ve Herrburger olarak sıralamaktadır. Fransa 1851'e kadar piyano üretiminde Almanya'nın çok önünde olmasına karşın, yazara göre aşırı mağrur muhafazakârlığı nedeniyle geriliyor gibi gözükmektedir (Dolge, 1972, s. 252-271).

4.4.1.4 Amerika Birleşik Devletleri'nde piyano üretimi

Yeni dünya, piyano endüstrisine eski dünyadan tamamen farklı koşullar sunmuştur. Burada asalet ve aristokrasinin olmamasında rağmen zenginlik çok hızlı bir biçimde

³⁹ Fransız Devrimi sırasında kendisi de besteci olan Ignace Pleyel, kraliyet eğilimleri gerekçe gösterilerek defalarca ölüme mahkûm edilir. Bir test olarak, devrimci bir drama için müzik bestelemek zorunda kalır. Sürekli olarak iki jandarma tarafından izlenen Pleyel'in işi yedi günde teslim etmesi, halk tarafından öyle kabul görülür ki, cumhuriyete sadakati bir daha asla sorgulanmaz. (Dolge, 1972, s. 255)

üretimiştir. Amerikan piyano endüstrisi ilk zamanlarında bile oldukça kazançlı bir sektördür. 1860 yılında New York, Baltimore ve Philadelphia'daki son derece büyük piyano fabrikalarının her bakımdan Londra'daki eski ünlü kurumlarla rekabet ettiği görülmektedir. William Steinway, ileri görüşlü bir muhakemeye sadece matbaayı etkileyici bir şekilde kullanmakla yetinmez, aynı zamanda halkı iyi müziği takdir etmeleri için eğitmeye başlar. *Steinway Hall* inşa edilir; Rubinstein'dan Joseffy'ye kadar en büyük piyano virtüözleri sadece New York'ta değil, Amerika Birleşik Devletleri ve Kanada'nın bütün büyük şehirlerinde konserler verir. Chickering & Sons, Steinway'in örneğini takip eder, New York ve Boston'da bir *Chickering Hall* kurulur. Firmalar, ayrıca önde gelen tüm şehirlerde konser çalışmaları için büyük solistlerle çalışırlar ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki zenginliğin büyümesiyle orantılı olarak piyano için bir popülerlik yaratırlar.

Amerika'daki kimi girişimciler tarafından piyano, 19. yüzyılın ikinci yarısında doğrudan ticari bir yatırım olarak görülmüştür. Bu yatırım, özellikle mağazacılık işindekilerin fabrika yöntemleri ve toptan dağıtımı tamamlamasıyla gerçekleşir. Bu girişimcilerden biri olan Hale, en ufak bir müzik, ton ya da piyano yapımı bilgisi, bilimsel deneyler için zaman ayırmaksızın, piyanonun plaka, mekanizma, vernik, işçilik, malzemeler gibi sadece imalatına ilişkin hesapları yaparak piyanoyu parçalarına ayırmış, maliyetini azaltmış ve Amerika'da piyanonun ticarileşmesini başlatan kişi olmuştur. Hale, iş bölümünü son noktaya taşır, kasa, mekanizma vb. parçaları uzmanlardan en düşük fiyatlara nakit olarak satın alınca, büyük bir kereste veya diğer malzeme stoğu taşıma zorunluluğundan kurutulmuş olur. Bu durumun ne kadar karlı olduğunu Dodge, o sıralarda haftada 100 sipariş alsa bile elinde bir haftalık stoktan fazlasını taşımayacak olması üzerinden aktarmaktadır. Hale'in kehaneti gerçekleşir, ticari odaklı piyano üreten firma sayısı istikrarlı şekilde artar, bunun yanı sıra Baldwin, Mason & Hamlin vb. üst sınıf piyano yapımcıları da bu gruba eklenir. Hale ve takipçileri, satıcının özellikle hızla büyüyen batı eyaletlerinde, çiftçiler, zanaatkarlar vb. arasında çok sayıda piyanonun üst sınıf markaların satışıyla sınırlandırılmış olanlarından on kat fazlasının pazarlamasını mümkün kılar. Dolge, 1869' da 25.000 piyanodan 1910 yılında 350.000'e ulaşan üretimin muazzam artışını, sadece ticari odaklı üretim yöntemleriyle açıklamaz; yüksek kaliteli piyano yapımcılarının eğitici, sanatsal reklam ve propagandaları ve yapımcıların yayılmacı satış yöntemlerinin birleşmesiyle mümkün olmuştur (Dolge, 1972, s. 174-181).

Avrupa'nın önemli kentleri ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki piyano üretiminde dikkati çeken temel unsurlar, üretici-finansman iş birliği ve reklam dışında bir yaygınlaşma stratejisi olarak kullanılan konserler ve bu amaca hizmet etmesi için

tasarlanan konser salonlarıdır. Amerika ve Avrupa pazarlarının doygunluğa ulaşması sonucunda piyano, bu coğrafya dışında da kendine pazarlar bulacaktır. Piyano yapımında, 18. yüzyılın başlarından 19. yüzyılın ortalarında dek Avrupa'nın çeşitli ulusal okullarının pazara hâkim olduğu gözlenmiştir. 1855 yılından sonra hem İngiltere hem de Fransa'nın, üstünlüğü Amerika'ya kaptırdığını belirtilmiştir. Almanya da 1860'tan itibaren Amerika'dan edindiği bilgiyle piyano üretiminde İngiltere ve Fransa'yı geride bırakır (Dolge, 1972, s. 343).

Piyano endüstrisinin dikkati çeken bir diğer özelliği de bu günkü tanımıyla marka değeri olmuştur. Bu değer hem firma adına bir öznellik taşıması hem de virtüöz ve uzmanların bu ünlü markaların her birinin "tonu" hakkındaki görüşleriyle, yapımcıların kendine has bir ton rengi üzerinden de markayla bütünleşmesine olanak sağlar. Endüstrileşmenin, üretim dışında bir düşünce sistemi, çaba, organizasyon ve kontrol sağlama aracı olduğunu ekleyen Parakilas ise yine aynı endüstrileşme sayesinde piyanonun alt orta sınıflara kadar ulaştığını belirtir. Bu standartlaşma, uzmanlaşma, reklam ve yaygınlaşmada kuşkusuz dönemin gözde oluşumları olarak Dünya Fuarlarının etkisi büyüktür.

Görüldüğü gibi piyano üretimi ve pazarı, aristokrasi, yan sektörler hatta ticaret için deniz taşımacılığının güçlendirilmesiyle desteklenmiştir. Bahsedilen alanların – virtüözlerin de dahil olduğu- iş birliği, birbirini talep eden ürünlerle sektörlerin birbirine kenetlenmesini, üretim ve ticaretin büyümesini sağlamaktadır.

4.4.2 Dünya fuarlarında piyano

Dünya Fuarlarının, her tür endüstriyel, bilimsel, sanatsal gelişmeyi sergileme, teşvik etme ve standartlaşma konusundaki evrensel vurgusu, birinci bölümde detaylı olarak anlatılmıştır. Bilim ve evrensel barış söylemleriyle yeni ve tüm insanlığı bütünleştirecek bir dil olarak matematiğin önerilmesi ve evrensellik söylemiyle ilişkisi üzerinde durulmuştur. Bu bölümde yine benzer işlevlere sahip Dünya Fuarlarının piyano için düzenlenmiş olanları, endüstri ve tanıtım amaçları doğrultusunda ele alınmıştır. Önceki kısımda da belirtildiği gibi, piyano yapımcıları tanıtım için artık matbaaya değil dünya fuarlarına başvurmaktadır. Başka bir deyişle, fuarlar sadece standart belirlemede değil, ulusal başarının ödüllendirilmesiyle bir tanıtım ve pazarlama imkânı sunmakta da etkili olmuştur.

Dünya sergileri, birçok alanda olduğu gibi piyanoların ve üreticilerin ödülleri ve itibar için birbirleriyle yarıştığı birer sahne oldu. Amerikalı üreticiler Chickering ve Steinway, yenilikçi piyanolarının yüzyıl ortası sergilerinde aldığı ödüllerden ve tanıtımdan en çok yararlandı. Bu dünya fuarları piyano endüstrisine bir bütün olarak itibar kazandırdı ve büyük bir kamuoyunu piyano üretiminin ulusal ve uluslararası ekonomiler için önemi konusunda bilinçlendirdi. (Parakilas, 2002, s. 513)

Bir Amerikan vatandaşı olan Dolge, Birleşik Devletlere göç edenlerin eski dünyanın muhafazakarlığından farklı oluşları dışında dünyanın en iyi zihinleri olduğunu belirtmektedir. Chickering, 1834 yılında Handel ve Haydn Cemiyeti'nin başkan yardımcılığında görev alarak ülkenin müzik alanında da aktif rol almış; kendinden sonra şirketi devralan oğulları da firmanın Amerikan üretiminde hatırı sayılır yer tutmasını sağlamıştır. Piyanolarını mümkün olan en yüksek fiyatları korumak ve gerekli tanıtım için en önemli fuarlarda sergilemiştir. 1851'de Londra Dünya Fuarı'nda bir dizi enstrümanın konserde çalınması için önde gelen virtüözleri görevlendirmiş ve sergilendiği her fuarda her zaman en yüksek onurla ödüllendirilmiştir. 1855 *Crystal Palace*'daki Dünya Fuarı'nda *Steinway & Sons*'ın tamamen çelikten şasisiyle kare piyano arzı sansasyon yaratır. Bu yenilikle birlikte Amerika piyano endüstrisi yeni bir ivme kazanır ve o andan itibaren çok hızlı bir şekilde gelişir. Chickering, 1867'deki Paris Dünya Fuarı'nda da Fransız İmparatoru tarafından *Legion of Honor* ile ödüllendirilmiştir (Parakilas, 2002, s. 51-276).

1867 Paris Sergisi sonrasında Amerika'nın çok gelişmiş demir çerçeveli piyanoları onurlandırılırken Alman yapımcılar bu tekniği hemen benimser. İngiltere ve Fransa yavaş ilerlese de Dolge, yapımın bu aşamasını şöyle dile getirir: "...ancak piyano yapımındaki büyük ilerlemenin evrensel olarak benimsenmesi kaçınılmaz." (Dolge, 1972, s. 71) Bu tanımlama, Wallerstein'in "evrensellik söylemlerinin daha çok merkez ülkeler tarafından benimsendiği" tespitini doğrulayan niteliktedir. Diğer yandan birbiriyle rekabet halinde olan ülkeler ve piyano üreticilerinin mekanizmayı geliştirme çabaları sonucunda ortak bir uzlaşa sağlanır. Standart halini alan bu sonuç, evrensel olarak değerlendirilir. Olası sayısız çözüm arasından şartlar ve döneme en uygunu tekelleşir. Piyano ve piyano müziği, bir yandan da burjuvazinin kendi kültürünü kurma ve diğerlerine benimsetmesi aracılığıyla zaten aristokrat bir geçmişin dönüşen uzantısı olarak soylulaştırılır.

Bir başka piyano tarihi araştırmacısı Ehrlich ise, standartlaşmanın pazar için önemine Weber'in bir tanımlaması üzerinden dikkati çekmektedir. Yazar, Weber'in piyanonun 1800'lerde zaten "stok için üretilmiş standart bir ticari nesne" olduğu iddiasını önemli bir geçiş olarak tanımlar. Yalnız piyanoların henüz standartlaşmamış olduğunu, bu sebeple bu dönemde sadece maaliyetlerinin yüksek olarak kalmayıp, bilgili bir rehberlik olmadan tüketicinin bu denli karmaşık bir "makinenin" iyisini kötüsünden ayırt etmesinin mümkün olmadığını belirtmektedir (Ehrlich, 1990, s. 42).

4.4.3 19. Yüzyıl Avrupa'sında Müzik Yayımcılığı

Piyano üretimi ve müzik yayımcılığı, üretimin iki farklı kolu olarak birbirini desteklemiştir. Besteci, piyanist ve aynı zamanda piyano öğretmenliği de yapan Clementi, şirketi ve ortaklarıyla birlikte mevcut bir pazar için ürün üretmeyi değil, birbirini talep eden bir dizi ürün sunarak yerli müzik yapımında pazarı genişletmeyi düşünürler. Clementi, bu iki ürün serisinin birlikte piyanonun müzik yaşamının demirbaşı olarak tanıtılmasını sağlar. Örneğin, Clementi'nin şirket adına neredeyse ilk eylemi, 1801'de yayınladığı “Piano Forte Çalma Sanatına Giriş” adlı piyano metodu kitabını yaratmak olmuştur. İngiltere'nin en ünlü virtüözü olarak, daha sonra virtüözleri hedefleyen anıtsal “*Gradus ad Parnassum*”u besteler ve piyano pedagojisi piyasasına yeni başlayanlar için bir eserle giriş yapmış olur. Açıkça, piyano etrafında inşa edilmiş bir müzik kültürünün -ve piyasasının- ancak piyanistlerin sayısı arttıkça büyüyebileceğini düşünmektedir. Piyano çalanların sayısını artırmak için, çocuklar dışında yetişkinlere de öğretmek hatta klavyeyle hiç tanışmamış olanları tanıştırmak ve klavsen çalarak büyümüş olanları da değiştirmek gereği, temel bir pazarlama stratejisi olmuştur. Parakilas, alanda Clementi gibi düşünenlerin oldukça fazla olduğunu da eklemektedir.

Clementi'nin bundan daha iddialı olan “Piano Forte Çalma Sanatına Giriş” başlıklı yapıtı hem genç hem de yaşlılar için hiçbir kısa yol önermemekle birlikte bir tür “kendini geliştirme” ideolojisini önermektedir. Aslında bu giriş kitabını satın alacak olanlar, piyano becerilerini geliştirirken en yüksek müzik zevkini de geliştirmiş olacaklarını başlık sayfasından öğrenirler. Yapıtı, “eğlenceleri için birkaç kolay melodi” edinmek yerine, birinci dereceden, eski ve modern bestecilerden alınacak dersi sunmaktadır. Çalışma aslında “eğlence” için “kolay melodileri” dışarıda bırakmaz, günün popüler tiyatro şarkılarının aranjmanlarını ve Beethoven adlı günün hevesli genç Viyanalı bestecisinin bir valsinin yanı sıra Corelli'nin oda müziği ve Handel'in oratoryolarından bölümlerin aranjmanlarıyla Scarlatti'nin, hem J. S. hem de C. P. E. Bach'ın, Mozart'ın klavye parçalarını da içerir. Başka bir deyişle “Giriş” kısmı, piyano öğrencilerine, klasikten popülere, orkestral ve vokal eserlere kadar piyanonun onlara sunabileceği tüm müzik deneyimlerini gösterir.

Uluslararası telif hakları antlaşmasının yürürlüğe girmesiyle (1886 Bern Sözleşmesi) Clementi, piyano eserlerinin Londra'daki kendi şirketi ve Paris ve Leipzig'deki diğer yayıncılar tarafından neredeyse aynı anda yayınlanmasını düzenleyerek en büyük müzik satın alma pazarlarının birçoğunda telif hakkını güvence altına alan ilk bestecilerden biri olur. Chopin gibi diğer besteciler de daha sonra tamamen aynı uygulamayı izler. Müziği basmak, satılmasını garanti etmeyeceğinden, reklamının

yapılmasına ihtiyaç duyulur. Bu amaçla özellikle müzik kültürü ve müzik ürünlerinin tanıtımına ayrılmış bir müzik basını oluşturulur. On dokuzuncu yüzyılın en başında, bu türdeki en önemli dergi, *Breitkopf & Härtel*'in Leipzig müzik yayınevinin sahibi Gottfried Christoph Härtel tarafından 1798'de kurulan *Allgemeine musikalische Zeitung* adlı dergidir.

Diğer yandan dükkânlar ve alternatif olarak ödünç müzik kitaplıkları bile genellikle yayıncıların vitrinleridir. On sekizinci yüzyılın sonunda ve on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru, süreli yayınların müzik hayatı ve ticaret için ne kadar önemli olduğu belirtilmekte ve özellikle müzik dükkânlarının olmadığı yerlerde yaşayanlara ulaşmak konusundaki etkisi dile getirilmektedir. Gitar, flüt, arp için de süreli yayınlar bulunmasına rağmen var olan süreli yayınların büyük bölümü eşlikli şarkılar, eşlikli arılar, piyano için düzenlenmiş orkestra müzikleri, diğer enstrümanlar için piyano eşlikli parçalar ve solo parçalarla, piyano literatürüne aittir.

Öğrenciler için de vazgeçilmez öneme sahip olan, zamanının devrim niteliğindeki “Piyano Çalma Sanatına Giriş” metoduyla Clementi, bu alanda ön planda olmasının yanı sıra, bir klasikler serisi fikrini de pazarlamıştır. Haydn, Mozart ve Beethoven'ın eserlerini yaşarken ya da hayata henüz veda etmelerinin ardından kalıcı bir kanona- “klasik müziğe” dönüştürmek, bir pazarlama eylemidir ve Clementi bunda başrol oynar. Bu ticari bir bakış açısıyla yayıncı, sanatçı ve öğretmenlerin sürekli yeni materyal ve kaynak bularak riske atılmak yerine hemen her on yıl boyunca aynı eserlerden yararlanmalarına olanak sağlayan bir düşünceydi. Müzikal anıt kavramı, birkaç nesil alıcı için kalıcı değeri olan uzun vadeli yatırıma imkan vermiş ve büyük olasılıkla yayıncılık firmalarının ömrünü uzatmıştır.

Müzikal anıt kavramı sadece yayıncılık firmalarının ömrünü uzatmakla kalmayıp kalıcı bir değer yaratılması, pazarlanması ve taşınmasında en etkili yöntem olmuştur. Yazar, Clementi'nin bu fikre katkısını piyanoyu ev ve aile yaşantısına dahil etmek, saygın bir ailenin sahip olmaktan gurur duyabileceği kültürel miras koleksiyonu olarak sunmak şeklinde ifade eder. Parakilas, Clementi'nin kariyerinin, Fransız Devrimi ve onun uluslararası sonuçlarını, Sanayi Devrimi ve ekonomik ve sosyal yaşamın yeniden düzenlenmesini yaşamış olması dolayısıyla, müzik kültüründeki devrimi diğer müzisyenlerinkiyle kıyaslanabilir ölçüde daha iyi simgelediği görüşündedir. Clementi, “...1830'da yetmiş sekiz yaşında, Apollo'nun Hediyesi adlı bir dizi "hatıra" albümünün ilkinin çıkardığında, yaşayan ve ölü ustaların ölümsüzlüğünü pazarlamanın yeni bir yolunu” bulmuştur (Parakilas, 2002, s. 68-74).

Bu kültürel değişim döneminde Clementi, konser hayatı, yerli müzik yapımı, piyano üretimi, piyano eğitimi, müzik yayıncılığı gibi görünüşte yeni olan üretim, pazarlama işlerinin nasıl organize edileceğinin ilk örnekleri arasında yer almıştır.

Piyano müziğine ait baskıcılık faaliyetleri, bir yandan da kişisel gelişim benzeri bir kavramla desteklenmektedir. Pek çok nota yayınının önsözünde piyano öğrenmeyi kolaylaştıracak, yetişkinler için zamana ayak uydurmayı sağlayacak bir eğitim metodu olduğuna ilişkin reklam niteliğinde yazılar bulunmaktadır. Bu reklam anlayışı 1820'lerin başında gelişen bir kol olarak müzik basımcılığının reklama olan ihtiyacının artmasıyla yapıtların tanıtımına ayrılan *Quarterly Musical Magazine and Review* ve *Harmonicon* gibi dergilerin İngiltere'de yayın hayatına başlamasıyla sonuçlanır. Ticari basının karakteri patronlar tarafından belirlenmektedir. Piyanoya ait baskıcılık faaliyetleri, ticaret basını olarak adlandırılan tür de bir grup firma tarafından desteklenmektedir. Bu dönem müzik yayıncılığında söz piyanonun popülaritesi, piyano kullanılmayan müzik türlerinden daha fazladır. Bir sonuç olarak müşterilerin, piyanonun yer almadığı bir müziği bulması her zamankinden daha zor bir hale gelmektedir.

Opera notalarının piyano için aranjmanları, piyano-vokal şeklindeki formu, 19. yüzyıl virtüözlerini, programlarına dönemin ünlü operalarının parafrazlarını almaya yönlendirir. Bunun yanı sıra Thalberg gibi virtüöz besteciler bir dizi opera düzenlemesi yayınlarlar. Bu dönemde piyano, müzik endüstrisinin büyük bir kısmını ele geçirmiştir. Daha güçlü piyanoların geliştirilmesi, Liszt ve Thalberg gibi piyanistlerin piyanoda orkestraların daha yüksek sesli efektlerini, her zamankinden daha renkli paletini taklit etme tekniklerinin geliştirilmesiyle paralel bir seyir izler (Parakilas, 2002, s. 156-160). Piyano yapımı ve müzik yayıncılığı profesyonel ve amatör müziğin vazgeçilmez iki hizmet endüstrisi olur. Nota yayıncılığı sadece ev içi tüketim alanında değil, eğitim, eğlence, kutsal, seküler müzik gibi birçok alanı kapsamaktadır. Bu yayınlara eklenen dans müzikleriyle piyano, ev ve tavernaların vazgeçilmez bir eğlence aracı da olmuştur.

4.4.4 Piyanonun toplumda yaygınlaşmasında piyano virtüözünün rolü

Virtüözlerin piyano üretimi ve pazarlanmasıyla olan ilişkileri, üretim alanıyla birlikte ele alınabilecek niteliklere sahiptir. Clementi'nin virtüözitesi yayımcılık faaliyetlerinde olduğu gibi bu duruma uygun ilk örnekler arasındadır. Clementi'nin virtüözitesinin, kendi konser performanslarında halka gösterilen ve evde çalan amatörlerle yönelik olmak üzere iki yüzü vardır. 1766'da on dört yaşındayken, Roma'da kilise organistliğine atanan Muzio Clementi, klavyeli çalgılar ve kilise için kompozisyonlar

da yazmaktadır. Clementi, yedi yıl boyunca, uzun saatler harcayarak, kendisini benzeri görülmemiş becerilere sahip bir klavye virtüözüne dönüştürür. Böylece Londra'da klavye müziği icracısı ve bestecisi olarak kendisine bir isim ve servet kazandırır. Geleceğin virtüözlerine ders veren iyi bir öğretmen olmanın yanı sıra piyano öğrencileri için kalıcı değere sahip pedagojik yapıtlara sahiptir. Kazandığı parayı bir piyano üretimi ve müzik yayıncılığı firmasına yatırarak, İngiltere'de ve Avrupa'da, İngiliz piyanoları ile Viyanalı çağdaşları Haydn, Mozart, Beethoven'ın müziğinin bir kombinasyonu etrafında, piyano merkezli bir müzik kültürü inşa etmede lider olur. Clementi'nin kariyeri, sadece piyano etrafındaki müzik yaşantısına her yönüne temas etmiş olması sebebiyle değil, Avrupa'nın müzik kültüründe piyano etrafında bir devrim yaratılmasıyla diğer tüm kişilerden daha kapsamlı ve derinden ilgilenmiş olmasındadır.

Mozart bahsedilen şekildeki iki yönlü virtüöziteye ihtiyaç duymamış olsa da Beethoven bu tutumu benimsemiştir. Clementi'nin bir hayranı olan Beethoven da kitlesel bir pazar için virtüözite gerektiren piyano sonatları yayınlamadaki liderliğini takip etmiştir. Clementi örneğinde, icracı ve üretici, işbirlikçi bir spekülasyon biçimine girmiş görünür. Bu iş birliği sadece müzik yayıncılığı üzerinden değil konser turları üzerinden de sağlanmaktadır. Bir yandan klasik bir piyano kültürü literatürü kurulurken diğer yandan bu literatür, eğitim ve konserler aracılığıyla kurumsallaşmaktadır. Parakilas, Broadwood firmasının Clementi'nin konser turunu piyano üretiminde Londra'nın gerisinde kalan Paris'teki enstrümanları için bir pazar açma fırsatı olarak görmüş olduğunu düşünmektedir. On sekizinci yüzyılın sonlarındaki bu iş birliği hem üreticiler hem de sanatçılar için mevcut düzende kalıcı bir değişiklik olarak yerini almıştır. Daha sonrasında da piyano yapımcıları ve piyanistler birbirlerini desteklemekten vazgeçmeyeceklerdir. Benzer şekilde 1800 yılında Jan Ladislav Dussek de Hamburg'da Clementi piyanolarını kullanırken o kadar etkilenir ki, kısa süre sonra şirketten, kendisini dinledikten sonra benzer bir enstrümana sahip olmak isteyen bazı amatörler satması için birkaç piyano göndermesini isterken bulur (Parakilas, 2002, s. 64-68). Bu şekildeki piyanistin ismi ve üretici firmanın birbirine bağlanması, müzik ve ticareti birleştiren diğer bir adım olur.

18. yüzyılın piyano virtüözü olarak Clementi, piyano üretimi, piyano eğitimi, ev tüketimi için yayıncılık gibi literatürün amatörler için olan yönünü geliştirirken, piyano endüstrisine yaptığı katkıyla kendinden sonraki dönem virtüözlerinin teknik olanakları daha fazla gelişen piyanolarla dönemin yıldızları olmalarında pay sahibi olmuştur. On dokuzuncu yüzyıldaki konserler ve resitallerde seyircinin virtüözlere göstermiş olduğu hayranlığın, günümüz popüler müzik sanatçılarına paralellik göstermiş hatta onu

aşmış olduğunu söylemek mümkündür (Parakilas, 2002, s. 200). Virtüözlükte vücut bulan aşırı bireysellik aynı zamanda burjuva ihtiyatlılığının içinde bulunduğu kafesi aşmasının da simgesi olur. Dönemin yeni virtüözite anlayışında virtüözün hayal gücü kadar, enstrümanın sunduğu çeşitliliğin artması; evlerde yakaladığı başarının yanı sıra kamu, eğitim, yayıncılık işindeki başarısı da etkilidir.

Aydınlanmayı Prometheus'cu bir hareket olarak tanımlayan Wallerstein'ın benzetmesini Loesser, sanayi devrimi için kullanmaktadır ve o da virtüözün rolü hakkında benzer düşüncelere sahiptir. Loesser dönemin düşünce ve girişim özgürlüğünün; eski yasakların yıkılmasının, ulusun artan servetinin sembolü olan makinelerin, müzikteki karşılığı olarak piyano ve virtüöze işaret eder:

Bir otomobilin işlevi hızlı harekettir; piyanonunki, belirli bir müzik türünün performansı. Her iki durumda da mekanizmanın tam kapasitesini muzaffer bir şekilde zorlayabilen kişi, özel bir heyecan dolu hayranlık nesnesi haline geldi... piyano virtüözleri -hızlı ve yüksek sesle çalabilen, karmaşık dönüşler, kıvrımlar ve sıçramalar yapabilen ve nefes kesen çift nota dizilerini icra edebilenler- Paris ve ardından itaatkâr bir şekilde Avrupa kıtasının geri kalanı tarafından 1830'larda ve 40'larda kahramanlar haline getirildi. Piyanodaki virtüözlük başlı başına bir spor, bir denetçi ve seyirci sporu oldu. (Loesser, 1990, s. 349)

Virtüözler, yeni bir sanat piyasası ekonomisinde, para için performans göstermelerinin yanı sıra, saygın insanların izlemek için para ödediği bir gösteri sunmaktaydı. Daha farklı söylemek gerekirse sistemin temel kurumları olan pazarda ürünlerini (performans) satıyor, aynı zamanda da rekabet ediyorlardı. Parakilas, her iki durumda da virtüözün performansının, kişisel kimliği bir gösteri olarak sahnelerken sanatı gerçekleştirmiş olduğunu belirtmektedir. Virtüözün gösterisi işitsel ve görsel olarak büyüdükçe izleyici de eski oda konserlerinden farklı olarak, kesin bir sessizliğin hüküm sürdüğü hayranlıkla izlemektedir. Hatta yazar, bir tiyatro oyununda ya da konserde duygularını belli eden insanlarla alay etmenin, 19. yüzyılın ortalarından itibaren zorunlu hale geldiğini ifade etmektedir. Tiyatroda duyguların kısıtlanması, orta sınıf izleyicilerin kendileriyle işçi sınıfı arasındaki çizgiyi işaretlemelerinin bir yolu haline almıştır. Bunun modernleşmeyi uyarlamak isteyen toplumlardaki karşılığı, modernleşme faaliyetlerinin yalnızca sanayi ve teknolojiyle sınırlı kalmayıp, ekonomik ve siyasi gelişmelerin dönüştürmüş olduğu toplumun, kültürel ürünlerine de yansımadır. Liszt ve diğer virtüözlerin bir yandan da kültürel barometreler olarak hizmet etmiş olduklarını belirten Parakilas, sanatın ve sanatçının toplumsal inşa sürecinde burjuva kimliğini koruyan sınırın aşılmasıyla oluşturulan yeni dereceyi ana hatlarıyla belirlemiş olduklarını aktarmıştır (Parakilas, 2002, s. 207-210). Aşağıdaki alıntı 19. yüzyılda virtüözler önderliğinde değişmekte olan müziğin sosyal çağrışımlarını anlatmaktadır:

Birçok yönden, müzik ve onun onayladığı duygusal yaşam, katı sosyal kurallar tarafından kısıtlanmış on dokuzuncu yüzyıl izleyicileri için bir kurtuluştur... Romantik sanatçı, "kendini gerçekten ifade edebilen ve özgür olabilen bir kişi" olarak izleyicilerinin gözünde giderek daha

fazla telafi edici bir rol oynadı. Kendiliğinden ifade, sıradan yaşamda idealleştirilir, ancak [yalnızca] sanat alanında gerçekleşir. Müzisyenler kelimenin tam anlamıyla görsel olarak çaldılar ve bu icra önlerinde oturanlar için sesli, egzotik, şehvetli ve dramatik fantezileriyle, sanki bastırılmış olanın dönüşüydü... operalarda ve konserlerde irrasyonel coşkuya, aşırı duygusal boşalmaya, arzuya teslim olan ayık giyimli insanlar... (Parakilas, 2002, s. 206)

Diğer yandan virtüöz, her anlamda döneminin çelişkilerini kendinde somutlaştırmaktadır. Müzik devrimine uygun bir makine olarak icat olunan piyanoyu çalan kişinin de bu denli mekanik bir disiplin içinden çalması beklenirken; gösterişli doğaçlamalar, çalınması piyanistler için bile zor olan teknik yönleri ön planda olan yapıtlar, hem burjuva ölçülülüğü ve disiplin anlayışının bir sonucu hem de onu aşmak istemenin bir göstergesidir. Fabrikada üretilen piyano “makinesinde” icra sergileyen piyanist, bir yandan da Makine Çağı'nın araçsal rasyonalitesinden kaçmaktadır.

Estetiğin ilk kez felsefi bir araştırma alanı olarak tanımlandığı müzik, Batı Avrupa'da yayımlanan dergilerde geniş çapta tartışıldığı dönem, Liszt'in virtüözlük kariyerinde parladığı dönemdir. Müzik için yapılan “iç yaşamın sesler aracılığıyla ifadesi” vb. tanımlamalar, yeni icat edilmiş ve oldukça idealize edilmiş “birey” olarak burjuva öznenin bir göstergesidir. Bu yıllar aynı zamanda estetik ve politik açıdan burjuvazinin geleceği etrafında örgütlenen sınıf mücadeleleri dolayısıyla oldukça değişken biçimler ortaya çıkmaktadır. Liszt ve benzerlerinin yarattığı etki bu sebeple ölümünden sonra dahi azalmadan devam etmiştir. Parakilas, bu durumda özellikle Liszt için “dinleyicileri yoldan çıkaran”, “cinselliğe atıfta bulunan”, “kendi güçlerini kötüye kullanan”, “soylu ve güzel bir sanatla ahlaksızca oynayan”, “kadın erdemine yönelik bir tehdit” gibi yankıların da yükselmiş olduğunu eklemektedir (2002, s. 201-216).

Bu yeni türdeki piyanistliğin ortaya çıkışında, virtüözün hayal gücü kadar, enstrümanın kendisindeki değişiklikler ve üretiminin çeşitlenmesi; evlerde yakaladığı başarı, halka açık alanlardaki kullanımı; yayıncılık olanakları ve eğitimle koşut ilişkisi de etkilidir. Edward Said'in Müzikal Nakışlar adlı kitabında belirtmiş olduğu gibi “yıldız olan bestecinin yerini virtüözün almasıyla” birlikte, piyanistsiz ayakta kalamayacak bir sektör oluşur.” (Said, 2005, s. 27) Bu durumda, bir yıldızlık müessesesi olarak piyanistlik, bu endüstrinin, burjuva alışkanlıklarıyla karşılıklı ilişkisindeki lokomotifini halini almıştır.

Akılın, bireysel iradenin egemenliğindeki kullanımıyla tutkulardan, bilinçaltından, tarihin geleneklerinden özgürleşme düşü 19. yüzyılın temasıyken, 20. yüzyıla ait en önemli gelişme, bu ilerlemeci tarih görüşünün sorgulanmasıdır. Paul Rainbow bunu “Comte'un insanın kaçınılmaz başarısı olarak gördüğü pozitif akıl, Weber'e⁴⁰ bir demir

⁴⁰ Weber, M. (1958). *The Rational and Social Foundations of Music*. New York: American Book-Stratford Press.

kafes gibi görünmeye başlamıştı.” sözleriyle özetlemektedir (Rabinow Paul, 2008, s. 9).

19. yy'ın ikinci yarısından itibaren virtüöz için, hem burjuva ölçülülüğü ve disiplin anlayışının bir sonucu, hem de onu aşmak istemenin bir göstergesi olan piyano, - gündelik hayattaki görünümünün yanı sıra- döneminin bilimsellik ve rasyonellik amaçları arasındaki insanın durumunu anlatmak, rasyonellik söylemlerinin tek-tipliği karşısındaki çaresizliğini dile getirmek için tercih edilen semboller arasındadır. Piyano müziğinin merkezinden yükselmeye başlayan özgürleşme düşünüyü, edebiyat alanından örneklerle desteklemek mümkündür. Başka bir deyişle siyasal ve finansal anlaşmalardan tamamıyla bağımsız olamayan sanatsal ürüne dair eleştiri, yine bu alanın içinden gelmektedir. Bu durum diğer yandan kanonlaşma olgusunun kendine içkin yapısıyla da ilgilidir. Kutsallık, anıtsallık mertebesinde hayata geçen uygulamaların kendisi, yine kendisinin en büyük sınırlayıcısı olmakta, yenilenme ihtiyacı da tam bu noktadan oluşmaya başlamaktadır. Rasyonel aklın eleştirisine bir örnek Dostoyevski'nin “Yeraltından Notlar” adlı yapıtında mevcuttur. Metinde kullanılan sembol, dönemin başat çalgısı ve kurumlaşan burjuvazi kültürünün sembolü olarak piyanodur. Piyano tuşu, mekanik bir düzende işlediği düşünülen tabiat kanunlarını temsil etmek için kullanılmıştır:

...bugünün insanı pek çok bakımdan barbarlık çağı insanından daha üstün görüşlü olduğu halde, aklın, bilginin gösterdiği yoldan gitmeye bir türlü alışamamıştır. Bununla beraber, sağduyu ve bilimle ıslah edildiğinde, insanın eski, kötü alışkanlıklarını bırakıp...isteye isteye yanılmaktan vazgeçeceğine, iradesinin normal çıkarlarına zıt hareketler yapmasına ister istemez engel olacağına inanıyorsunuz...örneğin insanın gerçekte iradesi, kaptisleri olmayan bir piyano tuşu, org içindeki bir cıvata kadar değer taşıdığını, dünyadaki her şeyin insanların davranışlarına, şahsi isteklerine göre değil, tabiat kanunlarına uyarak, kendiliğinden meydana geldiğini söyleyeceksiniz. Şu halde bütün mesele, tabiat kanunlarını keşfetmekte; artık ondan sonra hiçbir insan hareketlerinin sorumluluğunu taşımaz, hayat onun için kolaylaşır. Bütün insan davranışları...logaritma cetveli gibi...hesaplanıp tanzim edilir...her şey öyle bir kesinlik ve düzenle hesaplanır ki, dünyadan suçun da maceranın da adı silinir. (Dostoyevski, 2020, s. 26)

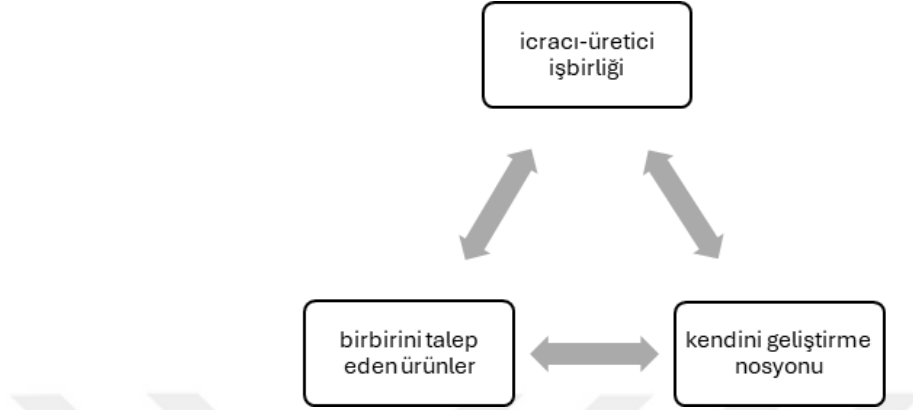
Sırf müspet akla kimi düşsel öğeler katabilmek için...iktisadi refahından vazgeçip, kendisine en zararlı saçmalıkların peşinde koşar...tabiat kanunlarının insanı arzu duymaktan caydırarak kadar tıpkı bir piyano gibi çalmasına, bir cetvele göre davranmaya zorlamasına rağmen, bir piyano tuşu değil de insan olduğunu (sanki pek gerekiymiş gibi) kendi kendine ispat etmek ister. Öte yandan insan gerçekten bir piyano tuşu olduğunu görse, hatta tabiat bilimleri ve matematik yoluyla, öyle olduğu ispat edilse bile gene akıllanmaz...inadından yeni haltlar karıştırır...Tüm dünyaya lanet eder...belki sadece bunu yapmakla bile isteğine ulaşır, yani bir piyano tuşu değil, insan olduğuna kanaat getirir! Zaten galiba insanların bütün işi, bir cıvata değil de insan olduklarını her an kendi kendilerine ispat etmektir! (Dostoyevski, 2020, s. 33)

19. yüzyıl piyano virtüözü bir yandan döneminin ürünüyken diğer yandan dönemin sınırlarını aşmak isteyen bir anlamı da içinde barındırmaktadır.

4.4.4.1 Virtüöz-üretici iş birliği

Ünlü bir piyanistin ismini belli bir enstrüman ya da müzik yayın grubuna bağlaması ve satıştaki kârdan pay alması yeni müzik işinin virtüözlük kurumuyla kurduğu ilişkiye uluslararası boyutlar da ekler. Dönemin virtüözleri arasında moda olan uluslararası

konser etkinlikleri, dönemin ruhunu yansıtan evrensel fikir ve söylemler için zemin oluşturmuş aynı zamanda bu söylemlerin temsil edildiği mekânlar olmuştur. İcracı ve üretici iş birliği diğer yandan birbirini talep eden ürünlerin oluşturulmasında etkilidir. Bu döngüyü basit bir tabloyla görselleştirmek mümkündür.



Şekil 4.3 Üretici, icracı ve birbirini talep eden diğer ürünler döngüsü

Üretici firmalar markalarının temsilcileri olarak virtüözlerle anlaşmakta ve turnelerde kendi piyanolarını kullanan virtüözler bu eylemle birer referans oluşturmaktadır:

Piyano üreticileri ve konser piyanistleri arasındaki karşılıklı yardımlaşma, güçlü bir şekilde devam etti. Rubinstein-Steinway kombinasyonunun patlayan başarısı, Chickering's'i teşvik etti: artık onların da ürünlerine onun muhteşemliğinin bir kısmını bulaştırmak için muhteşem bir virtüöze sahip olmaları gerekiyordu. Hans von Bülow'u, yakında çıkacak olan Amerika turnesinde özel olarak Chickering piyanoları çalmaya ikna ettiler. (Loesser, 1990, s. 531)

İcracılarla olan ilişkilerine düzenli olarak kafa yoran piyano üreticilerinin 1780'de Clementi ile Broadwood şirketi arasında ve 1800'de Dussek ile Clementi şirketi arasında olduğu gibi, bu ilişkilerin gayri resmi ve sistematik olmadığı zamanlarda bile karşılıklı yarar sağladığı kanıtlanmıştır. Ancak 1830'da Pleyel şirketi sektörü, nota basımcılığıyla desteklemekten farklı yeni, bir strateji dener. Paris'teki merkezinde bir konser salonu açarak halkın günün büyük virtüözlerinin performanslarını dinleyebildiği, sonrasındaysa kendilerine bir Pleyel seçmeleri fırsatını sunan bitişik bir teşhir salonu yerleştirir. Devamında Erard ve birçok başka üretici bu stratejiyi benimserler. Konser salonlarının hiç açılmamış olması durumunda piyanistler, tiyatro, kilise ya da çok amaçlı salonlarda konser vererek bu denli gelişemeyeceklerdir. Halk salonlarından farklı olarak üreticilere ait zengin, güçlü kesim tarafından ilgi gören bu salonlar, artistik özellikleriyle de halk salonlarıyla zıtlık içerisindedir.

Piyano üreticilerinin markalarıyla özdeşleşen piyanistleriyle turnenin kendisi de bir sistem haline gelir. Örneğin Liszt, bir menajer istihdam eden ilk piyanist olmuştur. 1840'larda Gaetano Belloni, altı yıl boyunca Avrupa konser turlarında onun kampanya görevlisi, işletme müdürü ve sekreteri olur. Fakat burada da piyano üreticileri, kendi ürünlerini pazarlayabilmek için piyanistlerin turlarını devralmak ve sistemleştirmek için

devreye girerler. Amerikalı üreticiler, Avrupa'dan piyanist ithal edip onlar için Amerika Birleşik Devletleri çevresinde turlar düzenleyerek birbirleriyle rekabet etmişlerdir. Anton Rubinstein'ın 1872 yılında gerçekleştirdiği Steinway turu, Hans von Bülow'un 1875 yılında Chickering için yaptığı turne, Paderewski'nin "demiryolundaki bir konser fabrikası" olarak tanımlanan, yayıncı, teknisyen ve diğer personelden oluşan tamamen Steinway tarafından ödenen turları en önemli örnekler arasındadır (Parakilas, 2002, s. 153,154).

19. yüzyıl Almanya'sında virtüözlerin değerli yardımlarını takdir eden Bosendorfer, 1872'de bir konser salonu inşa etmiş, açılışta Hans von Bülow'un bir resitaliyle gerçekleştirilmiştir. Dolge, Bosendorfer'in kuyruklu piyanolarının o güne kadar önde gelen virtüözlerin çoğunun en sevdiği enstrümanlar olduğunu ve fabrikasının sanatsal olarak tanımlanan piyano üretiminde en önde yer aldığını belirtmiştir. Avusturya İmparatoru, endüstriye yaptığı hizmetlerden dolayı Bosendorfer tedarikçisini saraya yönlendirir, İmparatorluk Ticaret Müşaviri unvanı ve "Liyakat Nişanı" verir. Benzer örneklerden biri 1851'de Londra'daki Dünya Fuarı'nda ürünleri altın madalya alan Adolf Schiedmayer'dir. Schiedmayer Würtemberg Kralı'ndan "Ticaret Danışmanı" unvanı alır. Bu isimlere Bechstein, Bülow, Rönisch, İngiltere'de lider konumdaki Broadwood⁴¹, biraz da Fransa ve İngiltere'den birkaç isim eklemek mümkündür. Piyano üretimi bu etkileşimlerle köklenir ve genişler, girişimci halk arasında popülerlik kazanır (Dolge, 1972, s. 220-228). Piyano yapımcıları, Avrupa'nın başkentlerindeki Dünya Sergilerinde ödüllerle desteklenir ve reklam olanağı bulur. Bu sergiler aynı zamanda markaların rekabetini de körükler. Müzik Sanayii –diğer sanayilere benzer şekilde- 19. yüzyıl imparatorlukları tarafından desteklenmiştir. Bu durum aristokrasi girişimci iş birliğinin müzik alanındaki bir örneğini oluşturmaktadır.

Dolge, yapımcı virtüöz iş birliği aynı zamanda piyano tonunun geliştirilmesi bakımından önemini açıklamaktadır. Yapımcılar ilhamlarını virtüözlerden alır. Daha iyi bir mekanizma, daha iyi ton için olan taleplerini sürekli olarak karşılamaya çalışmışlardır. Bu yolla kimi yapımcılar üretimlerini, para kazanmak için değil sanat aşkına açtıkları bir alanla gündeme getirmektedir. Chopin, Liszt, Rubinstein, Hans Bülow, referansları aranan ve birçok yapımcıya da özgürce, isteyerek referans veren virtüözler arasındadır. Yazar, virtüözlerin her birinin kendi zevklerine ve teknik beklentilerine hitap eden piyanoları övmekten geri durmadığını ve böylece birçok yorum ve piyanonun birbirinden ayrılan ve birbiriyle rekabet eden hale geldiğini eklemektedir. Bu yüzden virtüöz üretici iş birliğini sadece ticari amaçlarla tanımlamak

⁴¹ "Burada, Broadwood'ların, I. George'un saltanatından bu yana kesintisiz olarak St. James sarayında oldukları belirtilmelidir. (Dolge, 1972, s. 246)

doğru olmayacaktır. Dönemin piyano üreticilerinin de dikkati çektiği üzere, virtüözler bir yandan da istedikleri kalitede piyanoların temini için bu iş birliklerine girmişlerdir. Clementi, Cramer, Kalkbrenner, Pleyel, Herz ve diğerleri gibi pek çok virtüöz, piyanonun gelişimine o kadar yoğun ilgi göstermişlerdir. Konserlerden kazandıkları parayı piyano fabrikalarına yatırarak bir yandan d sanatları için istedikleri gibi aktif rol aldıkları enstrümanları imal etmeye çalışmışlardır. Yazar, bu iş birliği süresince her iki tarafın da işin inceliklerini takip etmek durumunda olduğu iletişimin, sadece karşılıklı çıkarlara dayanan –özensiz- bir iletişim olmayıp, incelikli, titiz bir iş birliği olduğunu vurgulamıştır. Virtüözler, gereksinimlerinin karşılanmasına ilişkin piyanoları titizlikle test etmektedir ve tam olarak tatmin olmadan herhangi bir piyano için, onun kalitesini öven bir referans vermez. Bu sebeple piyano endüstrisi liderleri de bu virtüöz piyanistleri tatmin edebilmek için nasıl piyano yapılacağını tüm incelikleriyle bilmek ve çağı takip etmek durumundadır.

Basımevleri arasında da bir dönem piyano üreticileri görmek mümkündür. İngiltere’de bir basımevi olan, kökleri 1767’ye tarihlenen *Longmann & Broderip* isimli kuruluşa uzanan *Collard & Collard* firmasının bir dönem piyano üretmesi ilgi çekicidir. Clementi’nin basım ve üretim alanlarıyla ilişkisini kısaca, yapıtları *Longmann & Broderip* tarafından yayınlanan Clementi’nin zenginleşerek, kazancını piyano fabrikalarına yatırmış olmasıyla açıklayan Dolge, sonunda kendisini kendisini *Clementi & Company* adıyla *F. W. & W. P. Collard* ile ilişkilendirmesiyle özetlemiştir (Dolge, 1972, s. 246-398).

4.4.5 Konservatuvar öğreniminde piyano

18 ve 19. yüzyıllarda dönemin en etkili hareketlerinden ulusalcılık, konservatuvarların da faaliyet ve ürünlerinin ulusalcılık çerçevesinde şekillendirmelerine neden olmuştur. Matthew Gelbart, “*The Invention of “Folk Music” and “Art Music”*” adlı kitabında güçlü eser kavramının müzikal kökenlere yapılan vurgunun doğal bir sonucu olduğunu belirtmekte, kökene odaklanmanın, zaman ve mekân boyunca izlenebilen soyut bir öze sahip olma hissini gerektirdiğini savunmaktadır. Kültürel milliyetçiler melodileri de içeren ortak mülkiyet talep etmektedir (Gelbart, 2007, s. 18-24). 18. yüzyılın ortalarından itibaren ulusal müzik kavramı Avrupa’da etkili bir söylem olmaya başlar ve halk şarkısı kavramı ulusal şarkı kavramına dönüştürür. Halk müziği ve sanat müziği deha ile doğrudan bağlantısı dolayısıyla evrensel insanlığa giden yolda geçerli alanlar olarak düşünülmüştür. Yine de de halk müziği ifade biçimi olarak bir “egzotik Öteki” olarak yaşamını sürdürürken, sanat müziği kültürün “en yüksek” biçimi olarak konum almıştır. Bu konumu oldukça hızlı bir biçimde kabul ettirmesiyle merkezden

çevreye doğru gelişen ilişkide merkezler, uluslararası düzeyde en ileri derecede, profesyonel müzik kurumlarına sahip, tarihsel olarak iyi kurulmuş, işlenmiş ya da yetiştirilmiş müzik uygulamaları ve müzisyenlerine sahip uluslar olmuş; çevre ülkelerse, milliyetçilik imajı üzerinden “diğerleri” konumunun üstesinden gelmek üzere bu “en yüksek” biçimi gönüllü olarak içselleştirmişlerdir. Bu çevre ülkeler, “yüksek müziği” Fransız, İtalyan, Alman bestecilerden ithal ederken, kendi halk müziklerini belli yöntemlerle işleyerek eşsiz bir ulusal kimlik ortaya koyabilme imkanı elde etmiştir. Gelbart bu çerçeve içinde çevre ülkelerde özel/ yerel/ ulusal sermaye olarak halk müziğini, başkalarının egemen olduğu faaliyet alanında uluslararası tanınmayı sağlayacak bir bilet olarak tanımlamaktadır.

Başka bir deyişle Gelbart, kendi en eski ulusal müzik geleneklerinin otantik bir kolektif saflığı temsil ettiği fikrini içselleştirerek, geleneği modern terimlerle estetize etmeye çalıştıklarını ifade eder. Bu bağlamdan hareketle, konservatuvarların, ulusal müzik okulları olarak uluslararası alanda rekabetini; evrensel müzik söylemindeki rollerini, deha-evrensellik ilişkisinin bir uzantısı olan estetizasyon kavramı açısından değerlendirmek mümkündür. Yazar, bu estetizasyon ve evrensellik fikrinin, halk müziğiyle kurulan ilişkisini, “ulusal müzik” kavramının evrensellik iddiasıyla açıklar. 1760’larda itibaren pan-insan doğasıyla ilişkilendirilen deha, ulusal müziğin ilk ortaya çıkışından beri bu müziğin evrensel olan dehayla ilişkilendirilmiştir. Örneğin İskoç müziğinin milliyetçi kâşifleri İskoçya’ya özgü olduklarını düşündükleri unsurları vurgulayarak ve sonrasında bu unsurları “evrensel bir gramerin müzikal eşdeğerine indirgemek suretiyle” halkın benzersizliğini ortaya koymaktadırlar. Başka bir deyişle bir halk, benzersizliğin kendisinin bir varsayım olarak uzlaşılan “doğal durumundan” getirdiği belli özelliklere borçludur. Bu anlayış sonraki yıllarda daha geniş bir insanlığın temsilcisi olan ulus fikrini desteklemek için “estetik sentez” şeklinde gündeme gelmiştir. Halkın ortak yapısını damıtmış olan bireysel müzik, evrensel bir güce sahiptir. Gelbart bu sürecin düzeylerini, ulusun tümü tarafından paylaşılan bir ya da birkaç özellik/unsur; kolektifi özümsemiş ve sentezlemiş “sanat bestecisi”; bu sentez sayesinde evrensel insanın görünümünün bir temsili olarak üç seviyeli bir şemayla özetler. Çevre ülkelerin bestecileri, halk müziğini bireysel sanatlarının temeli olarak kullanınca hem yerel-ulusal hem de pan-ulusal olabilmektedir. 19. yüzyılda halklarını keşfeden birçok Avrupa ulusunun bu özleri estetikleştirmeye başlamasıyla “ulusal müzik” terimi kendi anlamına ilaveten yeni anlamlar kazanmıştır.

Gelbart, halk müziği kavramının kültürel sermaye olarak hizmet etmiş olduğunu belirtir. Bir "gelenek" biçimi olarak yeni tasavvur edilen ulusal "halkı" temsil eden ve aynı zamanda her ulusal nüfus içinde var olan dâhiler hem bireyin varlığının kanıtı

hem de sanatsal sentezleyicidir. Bunun sonucuysa estetik başarı olarak sunulmuştur (2007, s. 236). Dönemin bestecileri, 20. yüzyıla kadar kendilerini bu çerçevede içinde konumlandırmışlardır. Yazar, Bartok'un söyleminde bile yerelin üzerine inşa edilen kendi sanat müziğinin anlam ve içerik olarak evrensel olduğu vurgusu mevcut olduğunu belirtir. Sonrasında milli müzik kavramı git gide sanat müziği kavramının çoğunu içeren bir anlama dönüşmüştür (Gelbart, 2007, s. 226-260).

Konservatuvarlar, dahi bestecinin ulusal cevherden çıkardığı özü, evrensel estetik değerlerle işlediği, bunun eğitiminin verildiği kurumlara dönüşürken; piyanistler, piyano metotları ve müfredatları da birer ulusal okul halini alırlar. İcra standartlarını belirleyen virtüözler -kimi zaman övülüp kimi zaman lanetlenseler de-, bir arzunun odağı haline geldiği bir fenomen olarak fetişizmle belirlenen bir kamu dikkatini üzerine çeker. Halkın virtüözlere olan bu yoğun ilgisi, bazen çelişkili de olsa, icracıların aktif rol aldığı bir devrim olarak, etraflarında dönen burjuva sosyal ve kültürel devrimi tarafından beslenir. Parakilas, icracıların şekillendirdiği ve kendisinin müzik devrimi olarak tanımladığı yeni müzik endüstrisinin burjuva sosyal ve kültürel devrimi tarafından desteklenişini, yeni muzaffer orta sınıfın, bilinçli olarak hatta saplantılı bir şekilde kendi kimliğine ait özellik ve argümanları bireysellik kavramlarıyla harmanlanan ideolojik bir temel üzerinde tanımlamaya çalışılmasıyla açıklamaktadır (Parakilas, 2002, s. 200). Böylece virtüöz yetiştiren konservatuvarlar hem burjuva sosyal kültürel devriminin bireysel idealleri hem de idari birim ve söylem olarak ulus, ulusçuluk ideallerinin aynı zamanda gerçekleştirildiği bir alan olmaktadır.

Konservatuvarlar, bestecileri, kendi eğitim metotları, müfredat ve teknikleriyle, ulusal niteliklerle rekabet ettikleri okullara dönüşür. Bu sayede okul müzik programları ulusal sanat müziğini en iyi öğreten uzman kurumlar olarak yüceltilmiş olurlar. Gazete ve dergilerde bu tutum öğretici bir dille yukarıdan doğru aşağıya aşılan sanata ilişkin propagandalarda yer alır. Bunlara verilecek bir örnek Bernard Shaw'a aittir. Shaw, "Halk için müzik" kampanyalarında sadece her sosyal-ekonomik düzeyden insana nasıl müzik dinleyeceğini ya da yapacağını öğretmekle kalmaz onlara sevmeyi, icra etmeyi öğrendikleri müziğin en yüksek kalitede olması gerektiğini, ima yoluyla aşılır. Bu öğrenmeyse diğer türleri unutmak anlamına gelmektedir.

Tüm bu kampanyaların ardına müzik eğitimcilerinin, kampanyaların çelişkilerden arınmamış güdülerini mevcuttur. Parakilas bunu, müzik kültürünün nimetlerinin, tüm insanlara yaymak için gerçekten demokratik bir taahhüt olarak benimsenmiş oluşuna dikkat çeker. Yazar, aynı müzik yapma araçlarının- özellikle piyanonun- tüm insanlar için erişilebilir hale geldiği bir toplumda, iyi müziğin etkilerinin yukarıdan aşağıya doğru yayılmaması durumunda "kötü müzik etkilerinin alt sınıflardan yukarı sınıflara doğru

yayılacağına dair bir korku” olarak ifade etmiştir. Parakilas, müzik eğitimcilerinin yüksek sanat müziğini kitlelere öğretmekle (ve bu sürece Halk için Müzik adını vermekle) meşgul olduğu bir çağda, yüksek sanat müziği bestecilerinin, bestelerini yerli veya yabancı halk müziğinden çıkarmakla meşgul olduklarını görmenin ironik yanına da dikkat çekmektedir. Bestecinin, kendi ulusunu yüksek bir kültürün konumuna yerleştirmek için, o ulusa ait olduğu fark edilecek kadar özgün bir tema yaratması ve bunu hem ulusun hem de Avrupa’nın şehrli dinleyicisine sunması beklenmektedir. Bu durum diğer yandan halk müziğinin konser müziğine çevrilerek kentli dinleyiciye teslim edilmesi anlamına gelmektedir.

Virtüözüte, ulusallık ve kendinden menkul soylu sanat müziği arasında güçlü bağlar bulunur. *Conservatoire National de Musique* 1795 yılında Paris’te *Ecole Royale de Chant* ve *Institut de Musique*’in birleşmesiyle kurulan ve hiçbirinin müfredatında piyano eğitime yer vermediği ilk modern konservatuvardır. Bu dönemde devrimci Fransa için konservatuvarların önemi, ulusal bayramları yönetmektir. Fakat bu etkinliklerin önemini yitirmesiyle birlikte konservatuvarlar önceliğini müzik eğitime yönlendirir ve Fransa’da standart olan bir dizi ders kitabı ve çalgı tekniği bu şekilde yaratılır. Hatta 1822-42 yılları arasından piyano öğrencilerinin sayısı direktör Luigi Cherubini tarafından sınırlandırılmak istense de virtüöz repertuarı ve tekniği akımı, piyano dersleriyle birlikte yüzyıl kadar okulun merkezinde yer almıştır.

Bu durumda piyanonun uluslararası fuarlardaki varlığıyla rekabet ve üretiminin sektörleşmesinin bir benzeri olarak, piyano müziği ve kültürü, ulusalcılık görüşleri içinde kendine yer bulmuştur. Konservatuvar fikri icracılık kariyeri için gerekli becerilerin öğrenilmesini sağlayan eski bir olgu olsa da modern konservatuvar, ancak on dokuzuncu yüzyılda, halkın virtüöz piyanistlere olan takıntısıyla piyano ve piyano müziğinin artan mevcudiyetiyle yakından ilişkili bir gelişim gösterir. Virtüözler ve yeni geliştirilen piyano mekanizmasının yardımıyla her ne kadar mezun piyanistlerin istihdamında yetersizlik doğursa da konservatuvar piyano öğrencilerinde de artış olur. Piyano müfredatları hızla standartlaşmaya başlar. Czerny’nin “Virtüöz Okulu” etütleriyle başlayan müfredat, Chopin, Liszt, Rubinstein’inkilerle devam eder. Sıkı müfredat, sınırlı standart repertuar bir yandan da en yetenekli öğrenciler dışında herkesin aynı parçaları çalmasını gerektiren bir duruma neden olur ve yeni olan müziklere ilginin azalmasıyla sonuçlanmıştır. Yüzyılın önde gelen piyanisti Liszt, genç piyanistlerin eğitimiyle yakından ilgilidir ve çoğu konservatuvarda yer alan piyano öğretim şeklinin güçlü bir muhalifidir. Weimar’daki *masterclass* çalışmalarında Liszt, katı ya da hayal gücünden yoksun olduğunu düşündüğü herhangi bir şeyi yermek için “konservatuvar” kelimesini aşağılayıcı olarak kullanmaktadır. Kendi öğretim biçiminde

yoruma önem veren besteci, teknik disiplinin değerini kabul etmesine rağmen, parmak jimnastiğinin doğasında var olan sanatsal yoksunluğa karşı uyarmıştır. Virtüöz başlığı altında değinilen burjuva sosyal yaşam kuralcılığından özgürleşme düşünüyü temsil eden piyanist, kendi kanonunun farkına varırken; müzik sektörünün devamlılığının bir parçası olan kanonlaşma ve bağlandığı ulusal, finansal sistemden, eleştiri boyutunda ayrılabilir.

Ulusal Müzik Okulları gibi konservatuvarlar da profesyonel müzisyenlerin eğitiminde giderek ön plana çıkmıştır. Dönemin konservatuvarlarını Parakilas, büyük çoğunluğu amatörler olmak üzere sınırlı bir sayısı profesyonellerden oluşan sayısız piyano öğrencilerine -dolayısıyla-, sonraki nesillere piyano ve öğrenimiyle ilgili, çoğu günümüze dek gelen bazı temel varsayımlara aşılınmış olmasıyla açıklar. Bu ulusal okullar bir yandan da piyano repertuarında yer alan eğilimlerle uyumlu bir fikir olarak virtüöziteyi istemeden de olsa teşvik etmişlerdir. Virtüözite gerektiren yapıtlar, yeni öğrenim metot ve yöntemlerini gerektirir. Bu durum bestecileri de benzer kompozisyonlara yöneltmiş ve öğrenime, ideal ve titiz bir sistematik yaklaşımı ve standartlaşmış geniş bir repertuarı da beraberinde getirmiştir. Bu sayede Batı müziğinin şaheserleri, müzikal anıt mertebesine yükselirken yeni, bilinmeyen yapıtların yaygınlaşmasını da sınırlamışlardır. Bu kanon sayesinde bestecinin statüsü, dahi statüsüne yükselir. Virtüözite, kendisinin yanı sıra ev için üretilen piyano müziğini de destekleyen bir işleve sahip olmuştur. Böylece konservatuvar ve piyano 19. yüzyıl boyunca birbirinden ayrı düşünülemeyen bir ikili olmuştur (Parakilas, 2002, s. 124-134).

Piyano eğitimi tarihi ve geleneğinin kurulmasında etkili unsurların üretici, virtüöz, basımcılık faaliyetleri, amatör alan ve eğitim alanları olduğunu söylemek mümkündür. Sektörleşmeyle gelen standartlaşma, piyano eğitiminde de gerçekleşir. Avrupa'daki kimi konservatuvarlar, virtüöz fabrikası olarak adlandırılmaya başlanır.

Müzisyenler eski klavyeli enstrümanların müziğini ve piyanonun müziğini tek bir klavye tarihi, geleneği ve repertuarı yaratmak için bir araya getirmeye başladıklarında, piyano hem araç hem de konu olarak tarihsel bir doruk oldu. Bu tür tarihselcilik, konservatuvar eğitiminde ve konservatuvar piyano programında Bach ve Mozart'a verilen "ısınma" rolünde kendini göstermiştir. Aynı zamanda, müzisyen ve yayıncı Aristi de Farrenc tarafından başlatılan ve Paris'te besteci ve piyano profesörü olan dul eşi Louise Farrenc tarafından tamamlanan Le Trésor des pianistes (1861–74) gibi anıtsal yayıncılık serilerinin arkasındaki itici güçtü. Konservatuvar ve on altıncı yüzyıldan on dokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar klavye müziğini kapsıyordu. Bu yayınlar sırasıyla klavye müziği tarihini araştıran piyano konseri serilerinin yanı sıra Brahms ve Saint-Saëns'ten Ravel'e kadar bestecilerin tarihselci müziği için ilham ve malzeme sağladı (1870'lerde ve 1880'lerde icra edilen Anton Rubinstein'in ünlü tarihi serisi, yedi uzun konser aldı). (Parakilas, 2002, s. 170)

Ulusal müzik kurumları olan konservatuvarlar, bu okullarda izlenen tarihsel-klasik piyano repertuar ve müfredatlarının da endüstriyle el ele geliştiğini söylemek mümkündür. Avantajlarına rağmen tutulmayan *Janko klavyesi* örneği bu durumu

açıklayan özelliklere sahiptir. Devrim niteliğindeki ustaca ve övgüye değer buluş, Avusturyalı Paul von Janko tarafından 1882'de patenti alınan klavyedir. Standart klavyenin, elin anatomisine uymadığı düşüncesinden yola çıkan piyanist ve mühendis Janko, amatörlerin de modern bestecilerin parlak, ancak teknik olarak son derece zor denemelerini icra etmelerini sağlama arzusuyla hareket eden, org klavyesine benzer, üst üste altı katmanlı bir klavye inşa eder. Teknik açıdan zorlayıcı olan aralıkların, oktavların çalınmasını kolaylaştırmasını, elin ve dirseğin doğal pozisyonu korumasını amaçlamıştır. Altı katlı olan bu klavyenin benimsenmesine ilk karşı çıkış, öncelikle kendileri için eskiyi unutup yeniye öğrenmeleri anlamına gelen virtüözlerden gelmiştir. Müzik yayıncıları da buna karşı çıkar, çünkü Janko klavyesi doğal olarak o ana kadar yayınlanmış bestelerle basılandan farklı parmak numaraları gerektirdiğinden, eldeki stoklarının değeri düşecektir (Dolge, 1972, s. 78).

1894'te, Berlinli bir profesör, piyanistlerin yeni parmak tekniğini öğrenmeye isteksiz olmalarından kaynaklanan tutuculuğun, en büyük piyano icadının gelişmesini önlediğini yazmıştı. 1900'de *Musical News*, her ne kadar geleneksel klavyenin ele uygunluğuna göre avantajlı olsa da "*Janko klavyesi devriminin sona erdiğini*" belirtmişti. (Ehrlich, 1990, s. 224)

Konservatuvarların büyük bir kısmının –adının hakkını vererek- süregelen ticari ve doktriner yapıların korunmasındaki rolü açıktır. Bu durumda konservatuvarların, müziğin ya da eğitiminden sorumlu olduğu öğrencilerin kendinden çok, kurumun kendisi, sektör ve etrafındaki sistem için faaliyetlerini sürdürmekte olduğu düşüncesi abartılı bir görüş olmayacaktır.

Piyanonun, eğitimde eşlik, oda müziği, orkestra partilerinin tek başına gösterilebilmesi, koro, şan provalarındaki, solfej, kulak eğitimi derslerindeki kullanışlılığı da konservatuvarların demirbaşı olmasında etkilidir. Kompozisyon öğrencileri, yazdıklarını orkestradan önce piyanoda denerler. Her bölümden öğrencinin bir miktar piyano çalmayı bilmesi, genel müzik okur-yazarlığı için temel gereklilik haline gelir. Piyanonun bir icat, çalgı ve ticari meta olarak tarihi, -özellikle günümüze ilişkin olduğu düşünülen- sanatın ve finansmanının, finansal güç ve kültürel hâkimiyet arasındaki ilişkisine işaret eder.⁴²

4.4.6 Batı dışı toplumlar ve piyano

19. yüzyılın ikinci yarısında çevre Avrupa toplumlarının kendi halk müziklerini estetize ederek evrenselleştirmeleri gibi Batı dışı toplumlar da benzer bir yaklaşım uygulamışlardır. Parakilas, bu yaklaşımı Afrikalı Amerikalılar tarafından yaratılan "*The*

⁴² Bkz. Maral, H. A. (2010). 21. Yüzyılın Başında, Müziğin Toplumsal Değişim Süreci İçindeki Yerinin Tanımlanması Çabası. *Doktora Tezi*. İzmir.

Memphis Blues” pratiği üzerinden ele alır. Yazar, piyano ve piyano müziğini, batılı olmayan toplumlar için “gelişen yeni bir kimlik içindeki bir müzakere pozisyonu, bu müzakeredeki bir aracı” olarak tanımlamıştır. Buna karşın yaratıcıları, bu müziği saygınlık ortamına aktararak bir şeyleri yok ettiklerinin, kaçırdıklarının da farkındadırlar. Amerika’ya gelen pek çok göçmen Chopin’den haberdar olmasalar, hatta piyanoyla hiçbir bağı olmayan müzikal geleneklere sahip olsalar da Chopin’in konserde çaldığı parçaların müzikal anılarını çağrıştırması ya da Paderewski’nin bir bütün olarak Amerikan kültürünün içinde yüceltilmesiyle gururlanmaktadırlar (Parakilas, 2002, s. 230-235).

1900’lere gelindiğinde, öncesinde çoğu batı dışı toplumun dikkatini çekmeyen piyano, ticari yayılmacı eğilimlerle bu coğrafyalar için de gerekçeler kazanmıştır. Modernleşme, makineleşme ve büyük bir müzik endüstrisinin merkezinde yer alan piyano, bir gösterge, sosyal bir araç, ticari bir meta, bir müzakere biçimi, uluslararası rekabette bir araç, bir iletişim aracı ve bir çalgı olarak batı dışı toplumlarda yer edinmeye, tercih edilmeye, deneyimlenmeye başlanmıştır.

Parakilas, piyanonun tanıtıldığı her ülkede, ona yabancı olarak düşmanlık ve modern olarak çekiciliğin bir birleşimini içeren yaklaşımından bahseder. Yazar her iki tavrın arasında müzikal uyumun yolunun uzandığını da görüşlerine eklemektedir. Piyanoya direnmekle onu kucaklamak arasında -yani yerli müzik geleneğine sıkı sıkıya bağlı kalmakla onu reddetmek arasında- müzikal uyumun yolunun uzandığını belirten Parakilas, Batı dışı toplumlara piyanonun girdiği dönemlere ilişkin birkaç örnekle bu uyumu tanımlamaktadır:

Örneğin, Burma’da, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında kraliyet sarayında tanıtılan piyano, ilk olarak kraliyet Burma ksilofonunun ölçeğine, pattala’ya ayarlandı ve saray müziği icra etmek için kullanıldığında, iki parmakla çalındı... İran’da, yirminci yüzyılın başlarında, Ali-Naqi Veziri liderliğindeki Fars klasik geleneğindeki müzisyenler, piyano ile kendi yetmiş iki telli santurları arasında karşılıklı bir uyum sağladılar. Çalma tekniklerini de birbirlerine uyarladılar. Tüm bu düzenlemeler, değişen bir dünyada ayakta kalabilmesi için Pers geleneğini modernleştirmenin politik olarak yüklü amacına hizmet etti...“1871’de, Batı’nın zayıflatıcı emperyalist baskıları karşısında, Meiji İmparatoru hükümeti Batı’ya, Prens Iwakura Tomomi başkanlığındaki yaklaşık elli memur ve çok sayıda öğrenciden oluşan tarihi bir elçilik gönderdi... Sözde Iwakura Büyükelçiliği’nin asıl amacı, Japonya’nın Batılı güçlerle silah zoruyla imzaladığı eşitsiz anlaşmaların revizyonlarını müzakere etmektir. Ancak Amerika Birleşik Devletleri’ndeki ilk durağının ardından, üyeleri bunun imkansız bir hedef olduğunu fark ettiler. Iwakura Büyükelçiliği piyanoyu Japonya’ya ilk tanıtan değildir fakat, piyanonun yeni çağın müzik aleti olarak resmi anlamda tanınmasına yardımcı olan Iwakura Büyükelçiliğiydi. Eylül 1873’te Japonya’ya dönen ve Batı’nın Ortadoğu ve Asya’yı sömürgeleştirmesini gören elçilik, ülkenin kaynaklarını sanayileşmeye yönlendirmeye kararlıydı. (2002, s. 242-244)

Japonlar yalnızca askeri hünerleriyle uluslararası bir itibar kazanmadılar. Japon klavyeli enstrüman üretimi, yirminci yüzyılın ilk on yılında başladı. Yamaha, Nishikawa ve Matsumoto gibi şirketler sadece birbirleriyle değil, yabancı firmalara karşı da rekabet ettiler. Yamaha piyanoları sırasıyla 1904 ve 1909’da St. Louis ve Seattle’daki dünya sergilerinde fahri büyük ödüller kazandı. (Parakilas, 2002, s. 251)



5. OSMANLI İMPARATORLUĞU'NUN DÜNYA EKONOMİSİNE KATILIM SÜRECİ

Çalışmanın birinci bölümünde -Avrupa merkezli- dünya-sisteminin genişlemesi, hegemonya olgusu ve etrafındaki kavramlara ilişkin bir çerçeve, Andre Gunder Frank'ın dünya sistemi görüşünde yer alan tanımlamaların aracılığıyla oluşturulmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun dünya-sistemine dâhil olma sürecine ilişkin bir çerçeveyse, ağırlıklı olarak Immanuel Wallerstein, Reşat Kasaba, Şevket Pamuk, Donald Quataert ve Gülten Kazgan'a ait görüş ve tanımlamalar etrafında şekillenmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun dünya ekonomisine eklemlenmesinin, ekonomik, siyasi, toplumsal kültürel alanları dolayısıyla müzik alanında da etkileri olmuştur. Dünya ekonomisine eklemlenmenin bir sonucu olarak siyasal yapının yeniden düzenlenmesi, -birinci bölümde açıklandığı üzere- başta elitler arası ticaret olmak üzere toplumların benzer eğilimler içindeki kesimlerinin, benzer işlevler doğrultusunda hareket etmesine neden olmaktadır. Bu ekonomik bağlanmanın etkilerini öncelikle müziğin ticari alanı üzerinden gözlemlemek mümkündür. “Elitler arası ticaret” kapsamında -dönemin müzik ikonu olan- piyano ticareti, gündelik hayatta müzik tüketimi ürünleri, toplumda popülerlik kazanan, dolayısıyla öncelikle yaygınlaşan müzik ürünleri arasındadır. Üçüncü bölümün ilk kısmı, bu sürecin gelişimine dair bir çerçeve çizmeye ayrılmıştır.

15. yüzyıldan itibaren dünyadaki deniz yollarına hâkim olmaya başlayan Avrupalı tüccarlar, “Tanrının ve kazancın hizmetinde” Avrupa'nın talep ettiği ürünlerin temini için kaynakları saptayarak matematiksel sistemler geliştirirler (Wolf, 2019, s. 363). Zanaat atölyelerinin birleştirilmesiyle oluşturdukları üretim tesisleri, askeri girişimlerin gereklerinin karşılanması için alınan ürünler ve üretilen mallar, dünya çapındaki ticaret ağının oluşmasını sağlar. Avrupa ticareti genişledikçe, haraççı yapının, kapitalist girişimlere olanak sağlayan bir yapıya dönüştürülmesi ihtiyacı ortaya çıkar. Haraççı toprak sahibi efendiler, lordlar gibi tekelci yapıların, devlet üzerindeki etkisinin azaltılması gerekliliği ortaya çıkar.⁴³

Bu durum “bürokrasinin sermaye birikiminin ihtiyaçlarına cevap verir şekle getirilmesi” sonucunu doğurmuştur. Devletlerin yatırımları, merkez devletlerdeki sermayenin yararına olacak ulaşım ve haberleşme ağlarının kurulmasına destek vermeğe başlar. Bunun yanı sıra özel mülkiyet ve servet birikimi haklarını koruyan yasaların

⁴³ “Kapitalist ilişkilerin endüstriyel üretime egemen olabilmesi için önce yeni düzeni garantileyecek bir dizi değişiklik gerekiyordu. Devlet haraççı bir yapıdan kapitalist girişimi destekleyecek bir yapıya dönüşmeliydi. Tekelleşmiş haraççı ilişkiler sermayenin üretim kapasitesini azaltıyordu.” (Wolf, 2019, s. 364)

oluşturulmasıyla yurt dışındaki pazarlara açılmak için devlet desteği sağlanmasından geri durulmamıştır (Wolf, 2019, s. 364).

Wallerstein, Kasaba ve Decdeli'ye ait 1983 yılında yayınlanan "Osmanlı İmparatorluğunun Dünya Ekonomisi ile Bütünleşme Süreci" adlı makalede, 1500'ler öncesine ait zaman dilimi, "çok sayıda toplumsal sistemlerin yeryüzünde birlikte var olmalarının tarihi" olarak tanımlanmaktadır.⁴⁴ Wallerstein ve kimi bağımlılık okulu yazarlarının, kesintisiz sermaye birikimini "modern dünya-sistemi"nin ayırt edici özelliği olarak ortaya koydukları ve üretim tarzı nedeniyle bir çeşit kopuş öne sürdükleri sistemle Frank'ın, sistem ve üretim tarzının yanlış biçimde özdeşleştirildiği, aynı sermaye birikim sürecinin birkaç bin yıl boyunca –en önemli olmasa da-, dünya sistemindeki merkezi öneme sahip güçlerden biri olarak sistemi karakterize etmiş olduğuna ilişkin görüşlere birinci bölümde detaylı olarak yer verilmiştir (Frank ve Gills, 2003, s. 42). Bunun sonucunda paranın, yalnızca ticaret ve sermayenin egemen olduğu çağdaş toplumlarda siyaseti etkilemeyip; derebeylik döneminde silahlı güçler, iyi dövüşme, siyasal güç açısından önemli sayılsa da servet sahibi olmanın temel işlevi ortaya konmuştur (Kışlalı, 2018).

Zenginliğin siyasi erk için önemi göz önüne alındığında (hem 5000 yıllık dünya sisteminin hem de modern dünya-sisteminin karakteristiği olarak değerlendirildiğinde), bir hegemonya genişlemesi olarak Avrupa kapitalizminin genişlemesi de dünya-ekonomisi ve onun yapısal sistemi olarak tanımlanmış devletlerarası sistemin unsurları olarak değerlendirilmektedir. 1500'lerde Avrupa'da başlayan dönüşüm, kapitalist üretim tarzını ve devletlerarası sistemi geliştirmiş; bu yapının istikrarlı bir yapıya dönüşmesi, genişlemesi ve çevresindeki mini sistemleri hatta imparatorlukları kendine katması ortaya çıkan "yeni bir tarihsel durum" olarak, tanımlanmıştır (Wallerstein, Decdeli ve Kasaba, 1983, s. 41, 42). Avrupa ekonomisinin dünya yüzünde yayılmasıyla, mevcut toplumsal, iktisadi, siyasi kurumlar dönüşüme uğrar. Quataert'in "Yeni Emperyalizm Çağı" olarak adlandırdığı, ticaretin çapıyla Batı sermayesinin büyüdüğü dönemde Avrupa, birçok bölgeyi siyasi denetim alanı içine katar (Quataert, 1987, s. 13).

Avrupa tarihinin akışında yön belirleyici değişimlerin yaşandığı XVIII. yüzyıl sonunda, Türk tarihinin akışı açısından da aynı şekilde yön belirleyici gelişmelerin yaşandığı gözlemlenebilir. Nitekim Avrupa'da 1789'da Fransız Devrimi gerçekleştiğinde aynı yıl İstanbul'da da III. Selim ve pek çok alanı kapsayan "nizam-ı cedîd"i tahta çıkmıştır. (Kenan, 2010, s. 129)

⁴⁴ Bu sistemler Wallerstein tarafından, "...dünya imparatorlukları, dünya ekonomileri ve mini sistemler" olarak üç ana biçimde ele alınmıştır. Bunların arasında en güçlü biçimi dünya imparatorluklarının oluşturduğu, bunların genişleyerek dünya ekonomilerini ve mini sistemleri kendi içlerinde birleştirmiş olduğu; genişleme olanaklarının sınırlarına eriştiklerinde denetlenemeyen alanlarda oluşan boşluklar nedeniyle yeni dünya-ekonomileri ya da mini sistemlerin gelişebildiğini öne sürmektedir (Steinbach, Understanding The Victorians: Politics, Culture and Society in Nineteenth-century Britain, 2017).

Yukarıdaki çerçeveden anlaşılacağı üzere, Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş süreci dünya sisteminde yaşanan diğer olaylarla bağlantı içindedir, tek başına incelenemez⁴⁵. Bu durum da çalışmamızın ilk bölümünde yer alan “dünya sisteminin genişleme ve daralma evrelerinin” tek bir coğrafi bölge üzerindeki etkisinin önemini ortaya koyan niteliktedir.

Öncülleri Venedik ve Cenova'dan Akdeniz'e oradan da Amerika'ya yayılan deniz ticareti, mevcut altın ve gümüş stoklarının çok üstündeki satın alma ve işlem imkânı veren bankalar ve banker kağıtları aracılığıyla kısa sürede büyük boyutlara ulaşır. Bu sayede Avrupa'da tarım dışı geliri olmayan feodal lordlar da zenginleşir, hatta beylikler, prenslikler merkezi devletler haline gelir. Tarım ve zanaat gelirlerine ticaret, bankacılık ve çeşitli hizmetler de eklenmesiyle ortaya çıkan finansal gelişmenin sonucu Rönesans meydana gelmiştir. Kazgan, Sanayi Devrimi sonrası Avrupa'nın kültür sanat merkezi konumuna gelmesini, öncelikle finans olanaklarının sağladığı merkantilist birikim ve hemen ardından gelen sanayi devrimiyle açıklamaktadır. Ona göre Avrupa'nın yalnızca bankacılık değil sanat ve kültürün de merkezi olması başka türlü açıklanamaz. Hatta 20. yüzyılın ortasından başlayarak Avrupa'nın bu merkez konumunu Amerika'ya kaptırmasının da yazara göre temelde nedenleri ayrıdır.

Avrupa'da bahsedilen gelişmeler olduğu sırada güçlü bir devlet görünümünde olan Osmanlı İmparatorluğu (Kanuni Sultan Süleyman), Birinci François'ya fetihlerde edindiği altın ve gümüş birikimiyle askeri destek sağlar. Destek isteyen François'nın amacı, Akdeniz ve Orta Doğu ticaretinde -uygulanacak yeni iktisat düzeni sayesinde- araç olarak altın yerine geçen kağıtların kullanılmasıyla altın stokunun artırılmasıdır. Nitekim Akdeniz'de mevzilenen korsanlara karşı Osmanlı donanmasının teminatıyla sınırlı kalmak istemeyen Fransa, bir yandan Osmanlı tekeline kırmak, bölgedeki deniz ticaretini ele geçirmek istemektedir. Yörenin Fransa himayesindeki ticaret filolarındaki tüccarlar, güvenlik açısından yanlarında altın yerine Marsilya, Cenova, Venedik ve çeşitli banka ve bankerlerin kağıtlarını taşımayı tercih etmek durumunda kalırlar. Haydar Kazgan, “Osmanlı'da Finans Kapitali adlı çalışmasında” Avrupa'nın merkantilist dönemi sırasında dönemin en güçlüsü olan Osmanlı'nın altın stokunun bu yolla ele geçirilmeye başlandığını ortaya koymaktadır. İki yüzyıllık merkantilist dönemde Osmanlı yönetimi sarayın altın ve gümüşünü darphaneye yollayarak sikkelere dönüştürmüş; merkantilist dönem sona erip sanayi devriminin Osmanlı ekonomisine egemen olduğu sırada Osmanlı; kağıt para ihracına başvurmuş fakat

⁴⁵ Halil İnalcık, Süreyya Faroqi gibi akademisyenle Osmanlı İmparatorluğu'nun gerileme sürecini 1600'lere kadar geriye götürmektedir.

Fransız ve İngiliz yönetimleri bu girişimi başarısızlığa uğratmak için ellerinden geleni yapmışlardır.

Kazgan, Sanayi Devrimini de teknik bir olaydan çok ekonomik bir olay hatta bir finans olayı olarak değerlendirir. İlk zamanlar her ne kadar tarımdan sanayiye insan gücü ve sermaye akışı olmuş olsa da sanayinin kendi kendini finanse edebilecek duruma gelmesi önemli bir gelişme olur. Sanayiye alt yapı sağlayan devlet yatırımlarının, tarım ve diğer sektörlerden değil sanayiden alınan vergilerle gerçekleştirilmiş olduğuna dikkati çeker. Kazgan'a göre bir ülkede para yaratmak söz konusu olduğunda sanayileşme şarttır. Yazar, Osmanlı İmparatorluğu'nda sanayileşmenin olmayışı dolayısıyla para yaratmada büyük güçlükler çekilmiş olduğunu, her ne kadar Osmanlı Bankası ve diğer Galata bankaları kurulmuş olsa da paranın yaratılamamış veya yaratıldığı zaman bu paradan sadece sanayi ülkelerinin yararlanmış olduğunu belirtmektedir (Kazgan H. , 2022, s. 13-45).

Reşat Kasaba, "Osmanlı İmparatorluğu ve Dünya Ekonomisi" adlı çalışmasında, Osmanlı tarihi üzerine yazılanların üç önemli çelişkisine dikkati çekmektedir. Bunlardan ilki, Osmanlı sisteminin bozulmasıyla kurumların çağdaşlaşmasının birbirlerinden ayrı incelenmesi, bir arada çözümlenmemiş olmalarıdır. Yazara göre gerilemeyle iç içe seyreden bir büyümeye de dikkati çeker; klasik kurumların işlevlerini yitirmesi, iktisadi büyüme ve bürokrasinin yeniden düzenlenmesi birlikte ele alınmalıdır. İkincisi Avrupa ülkelerinin bu gerileme/çağdaşlaşma sürecini etkilemiş olmaları fikrine hemen herkesin katılmasına rağmen çoğunlukla bu etkileşim niteliğinin ve sonuçlarının pek de açık şekilde incelenmediği görüşündedir. Diploması tarihi çerçevesinde ele alınan belgeler, Avrupa'nın çözülüş üzerindeki etkisini açıklamakta yetersiz kalmaktadır. Yazara göre Osmanlı- Avrupa ilişkilerinin siyasal, kültürel ve iktisadi yönleri birbirlerine bağımlı olduğundan, bu süreçler bir arada incelenmelidir (1993, s. 9, 10; Kasaba, 1993). Üçüncüsü ise, Osmanlı tarih yazınının daha çok devleti inceleyen ve onun ürettiği kaynak ve belgeleri kullanan bir disiplin olarak gelişmiş olmasıdır. Bu yüzden ağırlıklı olarak merkezi devletin bakış açısına yer veren yorumlamalara yol açar. Dolayısıyla toplumsal değişmeyi anlayabilmek, kaynak alanlarının genişletilmesiyle mümkün olacaktır. Bu süreçlerin birbirleriyle ilişkisi incelenirken, Osmanlı İmparatorluğu'nun kapitalist dünya-ekonomisine dâhil olmasıyla eş zamanlı yönere sahip oldukları görülmektedir.

Farklı bölgelerin farklı zamanlarda dünya ekonomisine dâhil olması dolayısıyla kesin bir dönemlendirme yerine Osmanlı için sözü geçen zaman dilimi, kabaca 17. yy'ın ikinci yarısı ve 18. yy'ın ikinci yarısı arasındaki dönemlendirmeye ifade edilmektedir. Kapitalist dünya ekonomisinin iş bölümünün bir parçası haline gelmek, bir bölgenin

Üretim süreçlerinin sermaye birikimine ve gereklerine uygun ŗekilde bir konumda olmak anlamına gelmektedir. Bu süreç genelde dünya ekonomisi kapsamında en kârlı girişimlere emek gücü sağlamak üzerinedir ve emeğe yönelik baskılar içerir. Bu bakımdan çevreleşme olgusu, çoğu zaman toplumsal açıdan da emek üzerindeki baskıyı arttırmıştır. evreleşme sürecinin, katılan her dünya imparatorluğunun devlet yapısında değişimler meydana getirdiğini, üretim faktörlerine müdahale gücünün görece azaldığını belirten yazarlar, bu yüzden devlet işleyişinin tekrar biimlenmek suretiyle "kendinden merkezli ve ie dönük bir yapı yerine, devletlerarası bir sistem içinde işleyen bir yapıya dönüşmek" durumunda kaldığını ne sürmektedirler (Wallerstein, Decdeli ve Kasaba, 1983, s. 42).

Birinci bölümde Frank'ın dünya sistemi görüşündeki genişleme-daralma evrelerinin önemine, Kasaba da değinmektedir. Bu evreler sırasında Osmanlı Devleti'nin sisteme katılması, dışarıdaki sürecin üretim faaliyetlerinin, dünya-ekonomisindeki üretim-tüketim bölgelerine bağlanması ve siyasal yapılarının, dünya-sisteminin devletlerarası ağına dâhil olmasıyla gerçekleşir. Ticaret olgusu, evre bölgenin merkez bölgelerdeki üretim-tüketim faaliyetlerine katılmada bağlayıcı bir süreç olarak işlev görmektedir. Yazar çoğunlukla yeni bölgelerin, sistemin bir daralma döneminden çıkışında, bu çıkış dolayısıyla ihtiyaç duyulan yeniden yapılandırma geçirirken sisteme katıldıklarını belirtmektedir. Çeşitli hammadde ya da malların elde dilmesi, önceleri dışarıda olan bölgenin devletlerarası ilişkilerde stratejik bir önem kazanmasına yol açar. Böylelikle tek başına incelenemeyecek bölge, kopmayacak ŗekilde dünya sistemine bağlandığından kendi başına incelenebilecek tarihi bir birim olmaktan da çıkmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun dünya ekonomisine katılımı, temel olarak Napolyon Savařları⁴⁶ sonucu dünya-ekonomisinin yeniden yapılanmasıyla Batı Anadolu'daki yerel ilişkilerin çevreleşme süreci olarak da tanımlanmıştır. Batı Anadolu ve Balkanlardaki tarımsal üretim faaliyetlerinin ticaret aracılığıyla merkez bölgelerin üretim faaliyetlerine bağlanması sonucu gerçekleşir (Kasaba, 1993, s. 11-13).

Osmanlı İmparatorluğu, Rus İmparatorluğu, Hindistan alt kıtası ve Batı Afrika'nın kapitalist dünya-ekonomisine dâhil olmaları, on sekizinci yüzyılın ikinci yarısı ve on dokuzuncu yüzyılın başında kendi inisiyatifleri dışında gerçekleşir. Artan katılım hızıyla 19. yy. sonu ve 20. yy. başında, daha önce kapitalist dünya-ekonomisinin parçası olmayan bölgeler bile içeri çekilir. Bu katılım süreçleri birdenbire gerçekleşmez. Sürekli eylemlerin sonucunda, geriye bakarak anlaşılabilen büyük çaplı olaylardır. Wallerstein, kapitalist dünya-ekonomisinin iş bölümünde yer alan,

⁴⁶ 1800-1815 yılları arasında gerçekleşmiştir.

çeşitli mal zincirleriyle bütünleşme anlamına gelen katılım sürecinin, -kaynağı ne olursa olsun- değişen pazar şartlarının sermaye birikimini en yüksek düzeyde gerçekleştirmek için üretim süreçlerini kontrol edenlerin çabalarına yönelik tepkiler vermesiyle gerçekleşmiş olduğunu belirtmektedir. Bu sebeple yazar, yeni bölgelerin katılımının incelenmesinde ekonomik karar alma doğasının yapısını, dünya-ekonomisinin siyasi üst yapısının gerekleriyle ilişkisini, var olan ya da gerekli alt yapının ortaya çıkmasının incelenmesini önerir (Wallerstein, 2015 b, s. 167-169).

Kasaba (1993)'ya göre 1300-1600 yılları arasında ekonomik bakımdan bağımsız olan Osmanlı İmparatorluğunun temel üretim faaliyetleri tarım ve zanaatlardır. Bu iki faaliyetten elde edilen artı ürünün yeniden dağıtımı, vergilendirme üzerinden sağlanmaktadır.⁴⁷ Birinci bölümde Samir Amin'in tanımlamasına⁴⁸ benzer şekilde Kasaba da Osmanlı İmparatorluğu'nun düzeninin yeniden dağıtımcı/haraççı esaslara göre kurulmuş olduğunu ifade etmiştir. "Yeniden dağıtımcı/haraççı sistem", İmparatorluğu bir arada tutan temel mekanizmayı tanımlamak için kullanılmaktadır. Buna göre toprağın ve emeğin ürünleri, üretken ve tâbi olan sınıflardan, üretken olmayan yönetici sınıfların kullanımı ve tüketimi için, bu sınıflara yönlendirilir. Çeşitli mal ve kaynak olarak ise tâbi sınıflara yeniden dağıtım yapıları (Kasaba, 1993, s. 11). Avrupa devletleri kabaca 16. yüzyıldan itibaren merkantilist⁴⁹ politikalar izlerken; Osmanlı yönetimi Avrupa ülkelerinin tam tersine 16. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar ithalat ve ihracat vergilerini eş düzeyde tutmuştur:

⁴⁷ Her iki faaliyetten elde edilen artı ürünün büyük bir bölümüne el konması vergi mekanizması aracılığıyla gerçekleşiyordu. Bu mekanizma artı ürünün yeniden dağıtıldığı siyasal merkeze doğru akımı sağlıyordu. Yeniden dağıtım işi ise bürokrasinin ekonomi üstündeki dinsel ideoloji tarafından pekiştirilmiş denetimi aracılığıyla gerçekleştiriliyordu. Böylelikle, "politika" ve "ekonomi"nin sınırları iç içe geçmişti ve bu iki alan temelde birbirleriyle özdeşti (Wallerstein, Decdeli, & Kasaba, 1983, s. 43).

⁴⁸ Amin haraç ideolojisini, "devlet + metafizik ideoloji iş birliği" olarak tanımlamaktadır. Yazar, haraca dayalı toplumların kesinleşmiş biçimde kurulmasıyla Helenizm, Doğu Hristiyanlığı, İslam, Zerdüş, Buddha, Konfüçyüs örneklerindeki gibi büyük din ve felsefi akımların ortaya çıkışı arasındaki ilişkiyi önemser. Bu ikisi arasındaki ilişkiyi şöyle ifade etmektedir: "Haraca dayalı tüm uygarlıkların kendi aralarında sürdürdükleri ilişkilerin sağladığı karşılıklı ayrıcalıkları hiçbir şekilde dışlamayan bu ilişki, benim görüşüme göre rastlantı değil, egemen "haraca dayalı tarz" üzerine geliştirdiğim tezin sağlam dayanaklarından biridir. Haraca dayalı sistemlerin kurulmasıyla birlikte büyük felsefi, dinsel hareketlerin doğuşu evrensel tarihle ilgili ilk devrimler dalgasını temsil eder ve eskiçağdaki (çoğunlukla dar sınırlı) yerel düşüncenin ufuklarını aşan evrenselciliğe yönelmiş bir söylemde anlatımını bulur. Bu devrim, haraca dayalı düzeni tüm insanlık ölçeğinde 2000-2500 yıl için genel bir sistem olarak kurar ya da kurmaya yaklaşır. Kapitalist modernleşmeyi başlatan ve kapitalizmin yerini sosyalizmin alması olasılığını gündeme getiren ikinci evrenselci devrim dalgası, Rönesans'ın (ve Rönesans'la birlikte Hristiyanlıkta görülen devrimin) ve daha sonra da üç büyük modern devrimin, Fransız, Rus ve Çin devrimlerinin damgasını taşır." (Frank & Gills, 2003, s. 485)

⁴⁹ "Görünüşte bu politikaların amacı ülke içindeki altın ve gümüş miktarlarını artırmaktır. Temel iktisadi amaç, milli servetin artırılması olarak tanımlanıyor, bir ülkenin milli serveti de ülkedeki altın ve gümüş miktarıyla özdeşleştiriliyordu. Merkantilistler, bir ülkenin değerli maden miktarını artırabilmesi için ithal ettiğinden fazlasını vermesi gerektiğini, bir başka deyişle dış ticaret fazlası vermesi gerektiğini savunuyorlardı. Merkantilist politikalar izleyen Avrupalı devletler, bir yandan ihracatlarını artırmaya, bir yandan da ithalatlarını sınırlamaya çalışmışlar, kendi ülkelerindeki üretim dallarını dış rekabetten korumayı amaçlayan politikalar izlemişlerdir. Böylece yerli üretim artırılırken, işsizliğin baskısı da hafifletilmiş oluyordu." (Pamuk, 2017, s. 72)

Osmanlı Devleti ise yalnızca 15. ve 16. yüzyıllarda değil, 17. ve 18. yüzyıllarda da merkantilizmin tam karşıtı politikalar izlemiştir...Osmanlı yönetimi, dış ticareti, darlıkları ve kıtlıkları önlemenin bir aracı olarak görüyordu. Bu nedenle merkantilistlerin yaptığı gibi ithalatı sınırlayıp ihracatı desteklemek yerine Osmanlı yönetimleri bunun tam tersini yapmıştır.⁵⁰ (Pamuk, 2017, s. 72, 73)

Pamuk (2017)'a göre Avrupa'da merkantilist politikaların ağırlık kazanmasının bir diğer nedeni üretici ve tüccarların siyasal güçlerinin artarak devlet politikalarını yönlendirmiş olmalarıdır. Osmanlı'da 17. ve 18. yüzyıllarda merkezîyetçi yapılar zayıflasa da üretici ve tüccarlar geleneksel politikaların değiştirilmesi için devlete baskı oluşturacak kadar güçlenmemiştir.

Pamuk, Mehmet Genç'in Osmanlı arşivlerinde uzun yıllar yürüttüğü çalışmalar sonucunda, politika uygulamalarında Osmanlı'nın hiçbir zaman iktisadî kendi başına ifade etmediğini; dini, askeri, idari ya da mali kaygı, ifade ve söylemlerin içinde yer aldığını belirtmektedir. İhracata, yerli talep karşılandıktan sonra izin veriliyor; buna karşılık iç piyasalarda darlık, kıtlık vb. durumlar söz olduğunda devlet hammadde ihracatını yasaklamakta sakınca görmüyordu. Kriz ve bunalımlar söz konusu olduğundaysa devlet, üreticilerin üzerine giderek ek vergiler toplamaktan, üreticiyi zorlamaktan çekinmemektedir. Köylülerin yarattığı artığa devletin yönetici sınıfının el koyması, devletin siyasi gücü sürdükçe toprağa bağlı bir aristokrasinin oluşmasını da engellemektedir. Pamuk, bunun arkasında devletin denetimi dışında gelişebilecek birikim ya da egemen üretim biçiminin, tehdit unsuru bir güç odağı haline gelmesi olasılığının yer aldığını belirtmektedir. 16. yüzyılın sonuna doğru gelişen ekonomik ve toplumsal bunalım, isyanların zeminini hazırlamıştır. "Esnaf loncaları ve yeniçeriler arasındaki bağların artması bu bunalım döneminde gerçekleşmiştir. Devletten sürekli fakat düşük bir maaş alan yeniçerilik mesleği önem ve çekiciliğini yitirir, düşük maaş alan yeniçeriler ticaret ve zanaatlarla ilgilenmeye, esnaf loncalarına girmeye başlar (Pamuk, 2017, s. 87- 141).

Yukarıda çizilen genel çerçeveden de anlaşılacağı üzere, Avrupa'da bir ilk birikimin ardından, rekabet ilişkileri içinde genişleyen ticaret olgusu ve siyasi alanların bu genişlemeyle yeniden düzenlenmesinin, Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomik, siyasi ve toplumsal alanlarına etkileri olmuş, bu alanlardaki ilişkilerin değişmesine neden olmuştur. Bu ilişkilerin başında askeri-siyasi ve ekonomik ilişkiler gelmektedir. Yabancılar tanınan haklar, Avrupa'ya Osmanlı'dan hammadde ihracı ve Avrupa'dan alınan borçlar, toplumsal değişimin de kapılarını aralamıştır. Bir başka şekilde ifade etmek gerekirse, kültürel alanlara ilişkin değişimler, yalnızca kültürel beğeni, moda ve bunların alınması şeklinde tanımlanamayacak olup, dünya-sistemindeki ekonomik,

⁵⁰ Detaylı bilgi için bkz. Pamuk, Şevket. (2017). *Osmanlı-Türkiye İktisadi Tarihi 1500-1914*. İstanbul: İletişim Yayınları. *Merkantilizm ve Osmanlılar*, s.72

siyasi, hukuki baskılar aracılığıyla da şekillenmiştir. Sonraki bölüm değişimin temelini oluşturan bu faaliyet ve ilişkilere ayrılmıştır.

5.1 Osmanlı İmparatorluğu'nun Dünya-Ekonomisine Katılım Sürecine İlişkin Faaliyetler ve İlişkiler

Çağlar Keyder -diğer yazarlarla benzer şekilde- dünya ekonomisiyle bütünleşmenin sonuçlarından biri olarak modernleşmeyi, daha yüksek kârlar elde etmek amacıyla faaliyet alanın genişleten sermayenin, geleneksel ekonomilere nüfuz ederek meta üretiminin gelişimini hızlandırması ve buna bağlı olarak dünya pazarının genişlemesiyle yeni alanlara yeni uzmanlık alanlarının eklenmesi olarak tanımlamaktadır (Keyder, 1993, s. 1). Kapitalizme geçişin özgüllüğünün –özellikle geçiş süreci sırasında- ticaret sermayesinin hakimiyetinde yattığını belirten yazar, merkezde sanayi sermayesinin gereklerine tabi olan ticaret sermayesinin, periferide pazar ilişkilerinin tek taşıyıcısı olduğunu belirtmektedir. Bu sebeple periferinin kapitalist pazarın parçası durumuna gelmesinin, ticaret sermayesi altında gerçekleştiğini ortaya koymuştur. Bunun yanı sıra ticaret sermayesinin bir diğer işlevi de geleneksel yapının çözülmesine yardım ederek üreticilere ürünlerini pazara sürme imkanı sağlamak, kapitalist ilişkilerin gelişimi için gerekli şartları yaratmaktır (Keyder, 1993, s. 172).

Keyder (1993), ekonomik bağlanma evresinde üretimde çözülmeyi hızlandıran diğer bir özelliği, sanayinin öncülü olarak görülebilecek, zanaatların yapısında meydana getirdiği değişimle açıklar. Bir yandan ithal mallarla rekabet söz konusuysa diğer tarafta yerel olmayan pazarlardan gelen ara-girdiler kullanılmaya başlanır. Bu ara-girdilerin kullanımıyla geleneksel zanaatlar ve modern sektör arasında mal akımları yoluyla ilişki kurulmuş olur. Bu ikilik (düalite) ise geleneksel-yerel ve modern sektörlerin birbirinden yalıtılmış biçimde var olmadıklarını göstermektedir. Keyder, çevreleşmeyle birlikte geleneksel zanaatların ara-girdiler kullanmaya başlamasını Batı'nın öncü sanayicilerinin aksine Doğu'nun zanaatçıların bağımsız tüccarların gereksinimleri doğrultusunda çalışmıyor oluşuyla özetler. Çin, Hindistan ve Osmanlı İmparatorluğu gibi siyasi otoritenin ekonomik faaliyetler üzerindeki sıkı denetime sahip olduğu manüfaktürlerin⁵¹ üretim ve dağıtım süreci yönetim tarafından

⁵¹ MANÜFAKTÜR. (Os. İmalâthane, Fr. Manufacture) Makinesiz fabrika... Anamalcılığın ilk sanayi girişimi dönemine *manüfaktür dönemi* denir. Bu dönemde ticaret anamalcılığı *manüfaktür anamalcılığı*'na dönüşmüş, evlerinde ya da dükkanlarında çalışan üreticiler büyük yaimevlerinde (*Ing. Manufactories*) toplanmışlardır. Bu dönem henüz insan elleriyle çalışılan ve üretilen bir dönemdir. Ne var ki bu eller artık ücret karşılığında satılmaktadır ve ürettikleri artık değeri anamalcıya bırakmaktadırlar...Eskiden tek başına ya da çıraklarıyla birlikte evinde ya da imalathanesinde çalışan usta işçi, satış için küçük çapta üretim yapıyor ve ev sanayiini gerçekleştiriyordu. Ticaret

düzenlenmektedir. Bu sebeple bu bölgelerdeki zanaatlar bir ilk birikimin, sermayenin ya da emeğin özerk bir kaynağını oluşturmamışlardır. Ticaret hacminin artmasıyla, başka bir deyişle, Osmanlı piyasalarını ithal malların akınına uğrayınca, Osmanlı mamulleri Avrupa endüstrisiyle rekabete dayanamaz ve bu sebeple bir ön sanayi yoluyla gerçekleşecek ilkel birikim⁵² olanağı da telafi edilemez biçimde kapanmış olur. Fakat Keyder bu durumun, geleneksel zanaatların dünya ekonomisiyle bütünleşme öncesindeki görünümünde kalmadıkları görüşündedir. Hammaddeler ve makineler ithalat yoluyla Avrupa'dan ya da şehirlerdeki "modern" sanayiden karşılanmaya başlar. Kunduracıların işlenmiş deri satın almaya başlamaları, el dokumalarında fabrika ipliği kullanımı, hatta maden işleyen zanaatkârların hammaddelerini yurtdışından sağlamaları, modern ve geleneksel üretimlerin aralarında bir geçiş oluşturur. Her iki sektör yanyana, eş zamanlı olarak varlık gösterebilmelerine neden olmuştur.

Diğer yandan 1920'lerin İstanbul'unun Avrupa başkentlerinin tüketim kalıplarını çok yakından izlemesi, tüketim yapısını merkeze göre ayarlaması gereği de periferinin metropolü olması dolayısıyladır. Bu uyarlanma için, elektrikli, asansörlü apartmanlar ve sert satırlı otomobil yolları da içeren bir alt yapı gerekmektedir. Keyder bu gereklilik üzerinden çimento fabrikaları, elektrik tesisleri ve benzeri yatırımlara olan gereksinmeyi açıklar (Keyder, 1993, s. 62-90). Ticaret sermayesinin nüfuzu, ikili bir yapıyı iç bölgelere ulaştırmakta, geleneksel üretiminin ara girdilerini dışarıya bağlamakta; metropollerse kurulan doğrudan ilişki dolayısıyla kapitalizmin kimi tesislerini kurmak durumunda kalmaktadır.

Büyük ölçekli tüccarlar ya da tüccar-bankerler için küçük üreticinin bağlanması önemlidir. Bu durumda en basit ve etkili yol olarak borç bağı oluşturulur. Özellikle

anamalcılığının gelişmesiyle, daha büyük üretime geçmek için bu ev zanaatkarları belli yerlerde toplandılar. İlk bir tüccar anamalcının denetiminde, kendi alet ve tezgahlarını bir araya getirerek ve aralarında iş bölümü yaparak üretimlerini artırmışlardır. Sonraları alet ve tezgahlarını da anamalcının emrine bırakarak sadece emek güçlerini kullandılar. Zanaatkarlar böylelikle iş bölümünün küçük bir parçası olmuşlardı... Anamalcılığın *manüfaktür dönemi*, anamalcılığın büyük makine sanayi aşamasına geçmesi için bir köprü olmuş ve onun ön koşullarını hazırlamıştır. (Hançerlioğlu, 1993, s. 278)

⁵² Marx, toplam sekiz kısımdan (otuz üç bölümden) oluşan Kapital'in 150 sekizinci kısmını, ilkel birikime ayırır ve bunu da sekiz alt bölümde inceler. İlk Birikimin Sırrı başlıklı yirmi altıncı bölümde, kapitalizmin oluşumuna dair burjuva iktisatçıların anlattıkları "kapitalizmin barışçıl oluşumu" masalını eleştirerek, bu süreci, üretim ve geçim araçlarının sermaye, emek gücünün de meta haline geliş sorunsalı etrafında inceler: "Kapitalist sistem, emekçilerin, emeklerini gerçekleştirebilecekleri araçlar üzerinde her türlü mülkiyet hakkından tamamen ayrılmış ve kopmuş olmalarını öngörür. Kapitalist üretim, ayakları üstünde doğrulur doğrulmaz, yalnız bu ayrılığı sürdürmekle kalmaz, bunu gitgide artan boyutta yeniden-üretir de. Bu nedenle, kapitalist sistemin yolunu açan süreç, emekçinin elinden üretim araçlarının sahipliğini alan süreçten başkası olamaz; bu süreç, bir yandan toplumsal geçim araçlarını sermayeye dönüştürür, öte yandan, doğrudan üreticileri ücretli emekçilere dönüştürür. İlk birikim denilen şey, bu nedenle, üreticiyi üretim araçlarından ayıran tarihsel süreçten başka bir şey değildir. ilkel olarak görünür, çünkü, sermaye ve buna uygun düşen üretim tarzının tarih-öncesi aşamasını oluşturur." (Marx'tan aktaran Göztepe, 2017, s. 33)

Balkanlar ve Batı Anadolu'da yerli eşraf ve kimi asker ve eşkıya gruplarının, vergi toplamada bir güç odağı haline gelmesi, kaçakçılık faaliyetlerine göz yumulması ardından girişilen merkezileştirme çabaları, yeniden dağıtım için yeterli olamayınca; yabancı sermayeyle kurulan yerinde tesisler üzerinden artı, merkez Avrupa'ya akar.

Stoianovich Osmanlı vergi sistemini tartışırken, on sekizinci yüzyılın son kısmında Mora köylüsünün zamanının Fransız köylüsünden en azından yüzde 50 daha fazla işgücü üretmek zorunda olduğu tahmininde bulunur. McGowen Makedonya'nın artan bir gündelikçiliğe tâbi olduğunu kaydeder...Ayrıca Romanya ve Güney Tuna'da hükümetin neredeyse bütün köylü sınıfını (*clacşi*) sürekli daha baskıcı hale gelen angarya yasalarıyla mutlak itaate zorlamak için yerel beylerle nasıl işbirliği [iş birliği] yaptığından söz eder. (Wallerstein, 2015 b, s. 214)

Kasaba (1993), temel sorunu hükümetin Anadolu tarımına müdahale amacının üretim ve ticarete artış sağlamak değil artan devlet harcamalarına yeterli gelir sağlanması olarak tanımlamaktadır.⁵³ Geleneksel tarım vergisinin, yerel ordu için verilen öşür vergisini de içerecek şekilde genişletilmesi, özellikle Rumeli'de üretim ilişkilerinin yavaş yavaş dönüşmesine yol açar. Yerel ordunun beslenmesindeki ideolojik ve yönetsel yükümlülüklerden kurtulan mültezim⁵⁴ bu sayede piyasa işleyişine uygun önlemler alarak kendini birikime dayalı taleplere göre yönlendirebilir bir duruma gelir. 16. yy. savaşlarında sancaklarda uzun süre bulunamayan sancak beylerinin vergilerini toplayan temsilciler bu gelirlere bir yandan el koymaktadır. Diğer yandan tefecilik köylülerin topraklarından kopmalarına neden olmaktadır. Yeterli servet biriktiren ya da bankerlerden borç alan şehir tüccarlarıysa "iltizam hakkı" satın alabilmişlerdir. Yeniçeri ve bürokratlar da mültezim haline gelmişlerdir. Bu sayede özellikle Rumeli'de mültezimlerin kontrolü altındaki topraklar genişlemektedir. Bu süreçle eş zamanlı olarak Osmanlı'nın karşısında sürekli olarak genişlemekte olan bir dünya ekonomisi yer almaktadır (Wallerstein, Decdeli ve Kasaba, 1983, s. 44, 45).

Osmanlı Devleti'nin üretim ve idare araçları üzerindeki denetiminin zayıflamasının kaçınılmaz bir sonucu da ticaretin ülke çapında daha serbest bir biçimde yapılması

⁵³ "Kaynakları ve köylülüğü koruyan klasik denetim ve denge mekanizmaları olmadan yürürlüğe sokulmaya çalışılan gelir artırma çabaları vergilendirme yöntemlerini gittikçe baskıcı hale getirdi. Bürokratlar öşür toplama ve onu nakide [nakde] çevirmede yöntem olarak en çok iltizam düzenine bağlandılar. Sonuç olarak tarımın vergilendirilmesi hükümetin ancak ara sıra ve güçsüz bir biçimde müdahale ettiği üretici ile mültezim arasında bir ilişkiye indirgenmiş oldu." (Kasaba, 1993, s. 59) Osmanlı İmparatorluğu'nda tımar sistemi üzerine kurulan üretim ilişkileri, köylülerin gelirlerini yerel orduyu beslemede kullanılan öşür vergisi üzerinden, askeri ve üretici olmayan sınıfa aktarılmasıyla gerçekleşmektedir. Merkez dışında kalan güçlerin iktidarına yönelik ürün birikimine izin verilmez. Lonca teşkilatı tarafından yönetilen zanaatlar ve tacirlerin belli pazarlara katılım hakları sıkı denetime tabiidir. İçerideki denetimin temel amacını tacir ve zanaatkârların sınırsız birikimine izin vermeksizin yeterli yiyecek ve diğer gereksinim maddelerini sağlamaktır. Uluslararası ticaretin temelini ise lüks maddeler oluşturmaktadır (Üner, 2003, s. 19).

⁵⁴ İltizam usulünde halktan vergiği tahsil edecek olan mültezim, hangi bölgenin vergisini üzerine almış ise, belli taksitlerde devlete ödeme yapmayı kabul eder ve bir sarrafı kefil gösterirdi. "Kuyruklu sarraflar"da denilen "hazine sarraflarının" kefaleti olmadan bir mültezimin herhangi bir yerin vergi toplama hakkını satın alması mümkün değildi. Hazine, iltizama verdiği aşar, rüsum, vb. gelirlerin taksitleri gelince sarraflardan tahsil ederdi. Mültezim, devlete ödeyeceğinden daha fazla vergi toplayabilmek için halka baskı ve zulüm yapar ve yaptıkları da genellikle yanına kar kalırdı. Mültezimin yaptığı zulmün hesabı sorulmadığından zamanla bu teşkilat, hükümeti dahi dinlemez hale gelmişti Kaynar, (1991)'dan aktaran: (Kartal, 2013, s. 5)

olur. Avrupa'dan toprak kazanmanın sınırlarına erişilmesi ve dünya ticaret yollarının Akdeniz'den Atlantik'e kayması gibi dış etkenler de devletin dış kaynaklarından elde edilen gelirlerin azalmasına yol açar. Paranın değerinin düşürülmesi gibi çözümler, Osmanlı parasının Avrupa borsasındaki değerinin düşmesine neden olduğu için, borçların ödenmesine yeni zorluklar eklemiş olur (Kasaba, 1993, s. 19-26). III. Selim ve II. Mahmut' un askeri reformlarına ek olarak ayanların özerkliklerini sınırlandırmak için önemli adımlar atılmış, ayanlar ve devlet arasında Sened-i İttifak Antlaşması (1808) imzalanmıştır. Devlet, merkezden ayrılmaya yönelik eğilimlerle etkin şekilde savaşsa, yeniden merkezileşmeyi sağlamaya çalışmış olsa da bu durum geçici olmuş, dünya-sistemiyle bütünleşme sürmeye devam etmiştir. Devlet, dünya-ekonomisinin iş bölümüne katılma yoluyla, kapitalist dünya-ekonomisinin merkez ülkelerine akan artığı elde etme yollarını aramıştır (Wallerstein, Decdeli ve Kasaba, 1983, s. 47, 48).⁵⁵

Anadolu'nun Avrupa'yla en yoğun ticaret ilişkisi olan kesimi Batı Anadolu'daki gayrimüslim tüccarlar, yalnız dış ticaretle uğraşmakla kalmaz, İzmir'den iç kesimlere kadar bir ticaret ve tefecilik ağı da kurmuşlardır. Azınlık tüccarlar, mültezimleri gerektiğinde borç para vererek kendilerine bağlar, ihracata yönelik tarım mallarını toplarlar. Bu sayede tarımsal artığa el koyma sürecinin önemli halkalarından birini oluştururlar. Bu üretimin doğrudan örgütlenmesine etki etmemekle birlikte güçlü yerel unsurlarla birlikte kendilerine önemli avantajlar sağlamaktadırlar (Pamuk, 2017, s. 166, 167).

Siyasi yapının yeniden şekillendirilmesinin bir sonucu olarak Batı Anadolu'daki üretim ve birikim süreçlerinin dönüşümü sonucu gelişen maddi sıkıntılar; ayaklanmalar ve bastırılmalarına ilişkin süreç, hemen hepsi yabancı olan bankerlerden alınan borçlar sayesinde bastırılmış ve bu araçların güç kazanmasına neden olmuştur. Bunun sonucunda doğrudan Avrupa'ya aktarılan "artık", ekonominin dışla olan irtibatını diğer malların geçişi bakımından da açık bir hale getirir. Bu açık kapıdan giriş yapan diğer mallar arasında dönemin gündelik teknolojik ürünleri kapı zilleri, buz dolapları, kaloriferler, gramofonlar ve piyanolar da yer alır. Piyanolarla birlikte dönemin popüler müzik yayınları, -Frank'ın tanımlamasıyla- dünya ticaretinde bağlantı sağlayan üst sınıflar⁵⁶ arasında yaygınlaşır. Osmanlı'nın 19. yüzyılında kimi yayıncılık faaliyetleri, yerli halk tarafından dönem modasına uygun şarkılar ve düzenlemeler yapmak suretiyle yürütülür.

⁵⁵ "...müslüman [Müslüman] tebaa olmayan müslüman tacirler... Avrupalı tacirlerin acentaları [acenteleri] haline geldiler. Balkanların özellikle hızlı bir şekilde dünya ekonomisi ile bütünleşmesini bu müslüman olmayan tacirler sağlar. "On sekizinci yüzyılın ortalarında ilk defa İmparatorluğun ithalatı ihracatını aşmaya başlar". (Wallerstein, Decdeli ve Kasaba, 1983, s. 46)

⁵⁶ Elitler arası ticaret

Osmanlı'nın temel gelir yaratma mekanizmalarından vergilendirme sisteminin çözülmesi, kapitülasyonlar başta olmak üzere ikili devlet anlaşmalarını gündeme getirir. Yabancı sermaye, askeri, hukuki düzenlemelerin yanı sıra teknolojik alt yapı yatırımları ve borçlanma aracılığıyla Osmanlı topraklarına yerleşmiştir.

5.1.1 İkili Devlet Antlaşmaları, kapitülasyonlar, yabancı sermaye ve borçlanmanın etkileri

Gülten Kazgan, XVII. yy'ın ikinci yarısına kadar Avrupa'nın yayılması sürecinde kapitülasyonlara dikkat çekmektedir. İthalatın kısılup, ihracatın artarak dış ticaret fazlası vermek olarak tanımladığı ticari kapitalizm (ve merkantilizm) sayesinde Avrupa, denizaşırı topraklarda koloniler kurarak pazarlarını genişletir. Bu sırada askeri, siyasal, ekonomik yollardan devlet desteği alan tüccarlar, mallarını yabancı pazarlara sokarak koloniler kurabilmişlerdir. Buna karşılık artan borç yükü ve askeri maliyetler dolayısıyla, sanayi ve teknoloji yatırımı yapamayan Osmanlı Devleti, son kertede kapitülasyonlar sayesinde küresel bir sistem olma yolunda ilerleyen ticari kapitalizme eklemlenir (Kazgan G. , 1999, s. 26). Kazgan, sanayi kapitalizminin yayıldığı kıta Avrupa'sındaki güçlü devletlerin kendi topraklarında yeni yapılanmalara giderken, emek yoğun ilişkileri kullanım biçimini şöyle açıklar: "...diğer pazarları kendi mallarına ve hizmetlerine açarak kitlesel üretimin maliyeti düşürücü etkilerinden yararlandılar; bunun diğer yüzü ucuz hammadde kaynaklarını denizaşırı topraklarda yaratmaktı." (1999, s. 29)

Osmanlı ve Rusya arasında 1739'da Fransızlar aracılığıyla imzalanan Belgrad Antlaşması'ndaki yardımlarına karşılık Fransızlar, bir dizi ayrıcalık elde eder. İzleyen yıllarda Fransa, İmparatorluk üzerindeki siyasi ve kültürel nüfuzunu arttırır. 1774'teki Küçük Kaynarca Antlaşması'yla Osmanlılar, Tuna ve Karadeniz'deki denetimlerini yitirirler. Kapitülasyonlara dayanarak baskı yapan Avrupa devletlerinin koruması altında bulunan kişilerin bu anlaşmalardan doğan haklardan yararlanması sağlanır. Artan ticaretle birlikte bundan kazanç sağlayan kesim artık bürokratlar değil gayrimüslim tüccarlar, banker ve sarraflar olur. Dönemin dış etkenleri arasında uzak bölgeleri birbirine bağlayan ulaşım, iletişim araçlarının gelişmesiyle (demiryolları, telgraf), korumacı anlayışların kalkmasının tüm dünya-ekonomisi için yeni düzenlemeler getirmesiyle, İngiltere'nin üstün konumunu sürdürme şansı elde etmesi yer alır. Demiryolu ağları ve telgrafın İngiltere ve Avrupa'da yaygınlaşması bir yandan savaş biçimlerinin değişmesine, ülke içinde daha etkili denetim yöntemlerinin gelişmesine ve dünya sistemi içinde de genel devlet yönetiminin etkin hale gelmesine yardımcı olurken diğer yandan eski ticaret merkezlerinin önemlerini yitirerek

sermayenin büyük firmaların denetimine girmesi ve bu yolla merkezileşmesine yardımcı olmuştur (Kasaba, 1993, s. 33-41).

Önceki bölümde açıklandığı üzere Osmanlı topraklarında tüccarlar ve büyük toprak sahiplerinin güçlenmesi; yeniçeri ayaklanmaları, mali, siyasi ve askeri bunalımlar, rekabet halindeki Avrupa devletleri için fırsat yaratır. Pamuk, bu fırsatı -çok sık rastlanan bir durum olarak-, bir Avrupa devletinin mali, siyasi ya da askeri destek sağlaması karşılığında merkezi bürokrasiden ticari ayrıcalıklar ya da bir yatırım projesi onayı alınması şeklinde özetler. Bu sayede diğer ülkelerin sermayedarları da bu ayrıcalıklardan yararlanmakta ve ekonominin dışa açılımı pekişmektedir (2017, s. 197). Bu yatırımlar başta demiryolu projeleri olmak üzere, yabancı okulları, dernekler, bayilikler, her tür gündelik tüketim malları üzerinden şekillenmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu, Hindistan alt-kıtası gibi, İngiltere'nin kolonisi olmamış fakat benzer katılım süreci ve tesisleriyle paralel bir zaman diliminde kapitalist ekonomiye dâhil edilmiştir.

Bab-ı Ali'nin 1793-1794'te III. Selim'in önlemleriyle başlayan siyasi ve ekonomik önlemler bütününe rağmen, 1856'da bir İngiliz yazar imalat sanayinin Türkiye'de "büyük oranda gerilediğini" ve artık Türkiye'nin kendisine daha sonra mamul mallar olarak geri dönecek ham maddeler ihraç ettiği gerçeğinden söz eder. 1862'de bir başka İngiliz yazarın yorumu daha kesin bir ifadeye sahiptir: "Türkiye artık bir imalat ülkesi değildir. (Wallerstein, 2015 c, s. 194, 195)

Avrupa'dan ihraç edilen sermayenin yaklaşık yüzde kırkı çevredeki devletlere borç olarak verildi. Ayrıca Avrupalı sermayedarlar çevre ülkelerinde demiryolları, limanlar gibi ticaret genişletmeye yönelik altyapı yatırımlarına giriştiler... Böylece 19. yüzyıl boyunca çevre ülkelerinde inşa edilen demiryolları, yeraltı kaynakları veya tarımsal açıdan zengin bölgelerin Manchester, Marsilya veya Hamburg gibi Avrupa limanlarına yakınlaştırılmasında, yeni bir işbölümünün [iş bölümünün] içine çekilmesinde önemli rol oynadılar. Oysa yine 19. yüzyılda Avrupa'da ve Kuzey Amerika'da yapılan demiryolları, ülkelerin kendi içindeki iktisadi bağları güçlendiriyor, ulusal ekonomilerin gelişmesini sağlıyordu. (Pamuk, 2017, s.193, 194)

Kasaba, 1838 yılındaki serbest ticaret antlaşmasıyla Osmanlı ithalat sisteminin daha da serbest bir hal aldığını belirtmektedir.⁵⁷ Bu tarihten itibaren, Osmanlı'da piyanoların yaygınlaşmaya başlamasının örneklerini görmek mümkündür. Oldukça serbest bir hal alan ticaretin sonucunda, eklemlenmenin son aşamasında gündelik hayattaki sanayi ürünleriyle birlikte piyanolar bir meta olarak toplum yaşantısında hızlı bir artış göstermiştir. İhracatın hızla artmasına ek olarak 1840'lardan sonra Osmanlı toprakları, Doğu Akdeniz dâhil olmak üzere İngiliz mallarının pazarı haline gelir.

⁵⁷ 1838 ve 1839 yıllarında yapılan ticaret antlaşmalarının ardından kapitalist ülkelerin "Ortak Pazar"ına dahil olan Osmanlı'yla ticaretin gelişmesi, en çok Avrupa finans kapitalin işine yarayacaktır. III. Selim devrinden itibaren (1761-1808), hem hükümeti hem de azınlık tüccarları finanse eden Galata sarraflarıysa Londra ve Paris üzerinden finans kapitaline en büyük müşteri olmuşlardır. Hatta Galata bankerleri, Avrupa'da 19. yüzyılda rağbet gören resim ve sanat eserleri koleksiyonu modasına uymuşlardır. Resim işindeki paradan kazanç sağlayanlar elbette ressamılar değil aracılardır. Hükümetten alacakları birikmiş olan Galata bankerleriyse, yeni ticaret düzeninin gelişmesinde en fazla etkiye sahiptir (Kazgan H. , 2022, s. 65-68).

(Kasaba, 1993, s. 43-45) Hukuki anlaşmalar, bu eklemlenmenin garanti altına alınmasını sağlar:

Tanzimatın başlangıcı olan Gülhane Hatt-ı Hümayunu'nun ilanı, bize göre, dünya ekonomisi içinde Osmanlı İmparatorluğu'nun artık çevre olan konumunun meşrulaşmasını ifade ediyordu. Bu bağlamda Hatt-ı Hümayun, devletin artık bağımlı olduğu bir sistemde artı'dan kendine düşen payı güvence altına almaya girişebileceği yasal bir çerçeve sağlıyordu. Bunun yanında, Avrupalı güçler ve Osmanlı devleti arasında imzalanan bir dizi ticari antlaşma yoluyla, Avrupa ticareti yerel sanayinin zararına gelişti. (Wallerstein, Decdeli ve Kasaba, 1983, s. 48)

Ekonominin dışa açılımı ve Avrupa sermayesinin denetimi altına girmesi sürecinde Pamuk da benzer tarihi döneme işaret etmektedir. Özellikle Hatt-ı Hümayun'dan bir sene önce İngiltere'yle imzalanan Baltalimanı Dış Ticaret Antlaşması (1838), 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren demiryolu yapımında yabancı sermayeye verilen imtiyazlar ve dış borçlanmayı, eklemlenme sürecinin en görünür parçaları olarak ele almaktadır. Baltalimanı Antlaşmasıyla devlet, dış ticaretteki vergi ve sınırlamalar koyma hakkından vazgeçmektedir (2017, s. 205). Baltalimanı Antlaşması'nın iç koşulları kısaca böyleyken, oluşan dış koşulları Pamuk, şöyle ifade eder:

1820'lere geldiğinde İngiltere Sanayi Devrimi'ni tamamlamış ve Napolyon Savaşları sonucunda Fransa'yı yenerek dünya pazarlarında rakipsiz duruma gelmişti. Ancak aynı yıllarda Sanayi Devrimi'ni yaşamakta olan diğer Avrupa ülkeleri korumacı önlemlerle İngiliz mamullerinin kendi pazarlarına girmesini engelliyorlardı. Bu durumda İngiliz ticaret ve sanayi sermayesi Avrupa dışındaki ülkelere yöneldi. 1820'lerden 1840'lara kadarki dönemde İngiltere, Latin Amerika'dan Çin'e kadar pek çok ülkede, mümkünse iktidarlara anlaşarak, gerektiğinde ise silah gücü kullanmaktan çekinmeyerek, pek çok serbest ticaret antlaşması imzalamıştır. (2017, s. 207)

Kazgan (1999), On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Avrupa sermayesinin, Osmanlı İmparatorluğu içine sızmış olduğunu belirtmektedir. Yabancı sermayeyle yapılan demiryolu, "ikili devlet antlaşmaları" temelinde şekillenir. Benzer alt yapı yatırımları Avrupa'yla olan ticari ilişkilerin daha da artmasına neden olur. Kazgan da –diğerleri gibi-, İngiltere'nin, Çin pazarını kayıtsız şartsız kendi mallarına açabilmek için üç yıl (1839-1842) "Afyon Savaşları" diye bilinen savaşları yapmak zorunda kalması sonucunda imzalanan Nankin (Nanjing) Antlaşması'na karşılık, Osmanlı'yla yapılan Baltalimanı Ticaret Antlaşmasına dikkati çeker:

Sonuçta imzalanan Nankin (Nanjing) Antlaşması'ysa, Osmanlı'nın 1838'de sessiz sedasız kabul ettiği Baltalimanı Antlaşması kadar geniş kapsamlı değildi. Ne var ki, Osmanlı bunun karşılığında, Avrupa devletler sisteminin bir üyesi sayılma, "bütünlüğü İngiltere tarafından garanti edilme, Fransa'yla Rusya'nın genişlemeci eğilimlerinin sınırlandırılması sözünü alıyordu. (1999, s. 31, 32)

Üst yapı ve hukuk alanındaki gelişmeler Müslüman kesimden çok dış ticaret piyasalarını elinde tutan Osmanlı azınlıklarının işine yaramıştır. Yüzyılın başında Rum, Ermeni, Musevi azınlıklar, zenginlik, eğitim ve beceri bakımından Türklerle eşittir. Azınlıklar yeni eğitim olanakları dolayısıyla da (misyoner okulları) iktisadi beceri ve güçte hamle yapabilmıştır. Halk için misyoner okulları yasağı 19. yüzyılda devam etse de Osmanlı devlet adamlarının çoğunluğu bu okullara gitmiş ya da hocalarından

ders almışlardır (Kazgan H. , 2022, s. 87, 88). “1830’dan itibaren, 1829’da imzalanan ticaret anlaşmasını izleyerek başlayan ABD etkisi gittikçe yoğunlaşmıştı. 1914’e gelindiğinde (Altemur Kılıç’ın bir araştırmasına göre) İmparatorlukta 17 Amerikan dini misyonu, 200 misyon şubesi ve 600 Amerikan okuluyla 27 konsolosluk bulunuyordu.” (Kazgan G. , 1999, s. 43)

Çözüm amacıyla dışarıdan borç alımı, faizlerin ödenememesiyle birlikte, alacaklıların imparatorluğun kimi gelirlerinin idaresini ele almalarına hizmet etmiştir. Borçların ödenmesi göreviyle kurulmuş Düyun-u Umumiye, İmparatorluğa ait gelir kaynakları üzerindeki denetimini genişletmiş olur. Düyun-u Umumiye aracılığıyla Avrupa mali sermayesi tarafından belirlenen sınırlar içinde tutulan Osmanlı bürokrasına ilişkin sürecin benzeri, Mısır ve Balkan devletlerinde de yaşanmıştır. Yönetici kesimde farklı gruplar arasındaki bölünmelerin de etkisiyle ortaya çıkan durum, Osmanlı’nın çevreleşme için gerekli olan iç ve dış dönüşümünü içerir. Bu dönüşüm, Osmanlı’nın dünya ekonomisindeki diğer devletlere göre “zayıflamasını” içermektedir. Bu dönüşüm boyunca dışsal süreçtense içsel sürecin dikkatle okunmasıyla varılan sonuç, daha etkin bir devlet aygıtının düzenlenmesi ve dünya-ekonomisinin eylemlerini kolaylaştıran bir yapı halini almasıyla, devletin zayıflamasını açıklayıcı niteliklere sahiptir. Devlet aygıtının dönüşümü, yirminci yüzyılın başında, Almanya’nın dünya-ekonomisi içinde merkez konum elde edebilme savaşında, Osmanlı İmparatorluğu’nu yarı-çevre olarak kullanmasını ve Almanya’yla girişilen müttefiklik sonucunu doğurur (Wallerstein, Decdeli ve Kasaba, 1983, s. 50, 51). Bu durum ilk bölümde bahsedilen dünya sisteminin genişleme-daralma evrelerinin yanı sıra rekabet unsurunun ve özellikle hegemonya için rekabetin etkilerini göstermesi bakımından da önemlidir.

Avrupa’nın Osmanlı İmparatorluğu’nda giderek genişleyen faaliyetlerinin simgesi ve taşıyıcı gücü olan Osmanlı Düyun-ı Umumiye İdaresi büyük boyutlara ulaşan konsolide Osmanlı borçlarının Avrupalı alacaklara geri ödenmesini denetlemek üzere 1881 yılında kuruldu. Osmanlı İmparatorluğu’nun bir kuruluşu gibi işlev görmesine rağmen hükümete değil kendi hissedarlarına karşı sorumluydu. Düyun-ı Umumiye tuz, balıkçılık, pul, ipek, tütün ve alkolden alınan vergiler, damga resmi, bazı bölgelerden alınan haraçlar gibi önemli gelir kaynaklarını ve diğer bazı gelirleri doğrudan denetimi altında tutmaktaydı. Asıl olan, bunların en zengin ve en kolay toplanır gelir kaynakları olmasıydı...Bu idarenin oluşturulması on dokuzuncu yüzyılda Osmanlı egemenlik haklarından verilen en önemli ödünlerden biri olduğu gibi, Avrupalıların ilerde Osmanlıların borçlarını reddetme olasılığından duydukları kuşkuları da gidermiştir. (Quataert, 1987, s. 20)

Avrupa’yla ticaret hızlandıkça Osmanlı azınlıklarından oluşan bir tüccar sınıfının oluşması, Batı’dan gelen tüketim biçimleriyle bu sınıfın yanında saray ve devlet adamlarının ailelerini de etkiler. Kazgan, bu iddiasını doğrularken 1858 yılına ait Cerîde-i Havâdis’te (sayı 20) yayınlanan aşağıdaki ilanı okuyucularına aktarmaktadır:

Komzencer namında tüccardan bir adam bu defa Paris ve Londra’dan Gadi ve Armonyum namında kırk kadar körüklü piyano getirerek ikibin [iki bin] kuruştan dörtbinbeşyüz [dört bin beş

yüz] ve onbin [on bin] kuruşa kadar Beyoğlu'nda Gazino nam mahalde satmakta bulunmuş ve bundan başka altın yaldızlı gayet nefis ve zarif bir piyano daha satılık olduğundan ve bunların şubesiinden olmak üzere nota ve müzika konulması için dolaplara piyano iskemlesi dahi bulunduğundan, arzu edenlerin mahalli mezkureye gidip bunları tetkik etmeleri ilan kılınmıştır. (1999, s. 110)

Başlangıç dönemi tarihlendirmesi ne şekilde yapılmış olursa olsun, katılımın ardından Osmanlı İmparatorluğu'na ilişkin çözümlemeler, farklı parametreler gerektirmiş, özerk bir imparatorluk olmaktan çıkan Osmanlı İmparatorluğu, artık kapitalist dünya-ekonomisi içinde onun kısıtlarıyla uygun biçimde hareket eden bir devlet haline gelmiştir.

5.1.2 Gayrimüslim tüccarlar, bankerler ve bankalar

Osmanlı Devleti 16. yüzyıldan itibaren iltizam düzeninin finansı ve kısa vadeli ihtiyaçlar için sarraflardan yararlanmaktadır. Öte yandan sarraflar loncaların kredi gereksinimini de karşılar. 17. yy.'da bir lonca etrafında örgütlenen İstanbul sarrafları Galata'ya taşınır. 18. yy'ın ikinci yarısından itibaren devlete doğrudan borç veren sarrafların önemi de artar. Avrupa finans çevreleriyle ilişkide olan bu sarraflar, Avrupa piyasalarından devlet için kısa dönemli borç almaya başlarlar. Bu sayede kredi ve para işlerinde uzmanlaşarak, ülkelerarası bağlantı kurmuş, Pamuk'un deyimiyle "bir çeşit finans burjuvazisinin çekirdeğini" oluşturmuş, sonrasındaysa mali sermayedarlara dönüşmüş olurlar. İlk bankalarını 1840'larda kurabilmiş olsalar da bu tarihten önce Galata Bankerleri olarak anılmaya başlamışlardır (2017, s. 174, 175).

1840'lara gelindiğinde, Galata Bankerleri olarak adlandırılan malî sermayedarlar artık Rum ve Ermenilerin yanı sıra, Avrupa'dan gelerek Doğu Akdeniz Bölgesine yerleşmiş olan Levantenleri de kapsayacak biçimde genişlemiştir. Baltazzi, Kamındı, Koronio, Eugenides, Mavrokordato, Mısırlıoğlu, Ralli, Zarifi ve pek çok diğer ailenin Osmanlı Devleti için Avrupa'da kısa vadeli borç bulma becerileri ve kapasiteleri bir hayli büyümüştü. 1847 yılında, Th. Baltazzi ile Fransız Devrimi'nden sonra Osmanlı Devleti'nin desteğiyle Osmanlı İmparatorluğu'nda yerleşen bir Fransız banker ailesinden gelen J. Alleon, Osmanlı Devleti'nin desteğiyle Osmanlı İmparatorluğu'nda kurulan ilk banka olan Dersaadet Bankası'nı (Banque de Constantinople) faaliyete geçirdiler. (Pamuk, 2017, s. 177)

Buna karşılık İngiltere'ye, 1685 yılında Londra Bankasını kurmuş; burada İngiliz tüccarlar tarafından biriktirilen para, İngiltere'nin Hollanda bankalarından kurtularak mali bağımsızlık kazanmasında önemli rol oynamıştır (Kınlı, 2006, s. 42).⁵⁸

⁵⁸ Avrupa'da bahsedilen gelişmeler olduğu sırada güçlü bir devlet görünümünde olan Osmanlı İmparatorluğu (Kanuni Sultan Süleyman) Birinci François'ya fetihlerde edindiği altın ve gümüş birikimiyle askeri destek sağlar. Destek isteyen François'nın amacı, Akdeniz ve Orta Doğu ticaretinde -uygulanacak yeni iktisat düzeni sayesinde- araç olarak altın yerine geçen kağıtların kullanılmasıyla altın stokunun artırılmasıdır. Nitekim Akdeniz'de mevzilenen korsanlara karşı Osmanlı donanmasının teminatıyla sınırlı kalmak istemeyen Fransa, bir yandan Osmanlı tekeline kırmak, bölgedeki deniz ticaretini ele geçirmek istemektedir. Yörenin Fransa himayesindeki ticaret filolarındaki tüccarlar, güvenlik açısından yanlarında altın yerine Marsilya, Cenova, Venedik ve çeşitli banka ve bankerlerin kağıtlarını taşımayı tercih etmek durumunda kalırlar. Haydar Kazgan, Osmanlı'da Finans Kapitali adlı çalışmasında Avrupa'nın merkantilist dönemi sırasında dönemin en güçlüsü olan Osmanlı'nın altın stokunun bu yola ele geçirilmeye başlandığını ortaya koymaktadır. İki yüzyıllık merkantilist dönemde Osmanlı yönetimi sarayın altın ve gümüşünü darphaneye yollayarak sikkelere dönüştürmüş; merkantilist dönem sona erip sanayi devriminin Osmanlı ekonomisine egemen olduğu sırada

19. yüzyıldan itibaren hükümetin azalan denetimi, vergilerin indirilmesi, uluslararası koruma ve yargının alanını genişletmesinin yabancı tüccarlar için Osmanlı'yı çekici hale getirmesiyle, İzmir gibi liman kentlerde yabancı nüfusu artar. Konsoloslukların korumaları altındaki kayıtlı ve kayda geçmemiş ticaret de bu gelişmeye bağlı olarak artmaktadır. İletişim ağlarının eksikliği, mali yapının anarşi içermesi, yabancılar açısından uzun dönemli yatırımları riskli ve zor bir hale getirmektedir. Aşarın toplanması, nakli ve köylüye mali sorunları aşabilmesi için ödünç para verme işi kimi örneklerde ayrı birimlerce yürütülürken, yerel düzeyde bu üç işlemi yapan kişi veya gruplar aynıdır. İmparatorlukta düzenli bir mali ortam olmayışı bürokrasinin borç gereksinimini bankerlerden karşılamasına neden olur; böylece bankerlerin serveti artar (Kasaba, 1993, s. 62-67). Kasaba'nın örneği devlet hazinesinin bankerlere borçlu olduğuna dikkati çekmektedir:

1850'de Abdülmecit İzmir'e geldiğinde şehirde bir gün kalmış, zamanının çoğunu "Bornova'da Ermeni bir sarrafı ziyaretle geçirmiştir. Aynı şekilde, 1863'te Abdülaziz İzmir'e geldiğinde, Müslüman mahalleyi ancak beşinci gün ziyaret ederek Müslüman nüfusu hayal kırıklığına uğratmıştır. Bu süreç içinde Whittall'ları ziyaret ederek Baltazziler'le yemek yemiştir.⁵⁹ (Kasaba, 1993, s. 70)

Kazgan'ın, Sanayi Devrimini teknik bir olaydan çok ekonomik bir olay hatta bir finans olayı olarak değerlendirmekte oluşu daha önce de dile getirilmiştir. İlk zamanlar her ne kadar tarımdan sanayiye insan gücü ve sermaye akışı olmuş olsa da sanayinin kendi kendini finanse edebilecek duruma gelmesi önemli bir gelişme olur. Sanayiye alt yapı sağlayan devlet yatırımlarının, tarım ve diğer sektörlerden değil sanayiden alınan vergilerle gerçekleştirilmiş olduğuna dikkati çeker. Bir ülkede para yaratılması için sanayileşmenin şart olduğunu söyleyen yazar, Osmanlı İmparatorluğu'nda sanayileşmenin olmaması dolayısıyla para yaratmada büyük güçlükler çekildiğini aktarmaktadır. Osmanlı Bankası ve diğer Galata bankalarına rağmen para yaratılamamış olduğunu belirten Kazgan, yaratıldığı zaman ise bundan faydalananların sadece sanayi ülkeleri olduğunu eklemektedir.

1845 yılında kurulan İstanbul Bankası'nın (Banque de Constantinople), -Kazgan'ın deyimiyle- garip işlerinden biri de İstanbul'a gelen kadın-erkek, piyano-keman hocasının; müzisyen, tiyatro kumpanyası, doktor, artistin, kendi ülkelerine yaptıkları para nakli ve sigorta işlemleridir. Yazar, bu insanların memleketlerine para gönderirken tüccar yoluyla yaptıkları transferlerde büyük riskler ortaya çıkınca, banka yöneticilerinin durumdan yararlanarak epey kazanç elde ettiklerini de eklemektedir.

Osmanlı; kağıt para ihracına başvurmuş fakat Fransız ve İngiliz yönetimleri bu girişimi başarısızlığa uğratmak için ellerinden geleni yapmışlardır (Kazgan H. , 2022, s. 14, 15).

⁵⁹ Kasaba, 19. yy'ın ikinci yarısında bürokrasinin kısa dönemli borç ihtiyaçlarının artmasıyla, servetlerini kat kat artan bankerler arasında Baltazziler, Ralli, Zarafî, Rodoconaçi ve Düzüoğlu gibi bankerleri saymaktadır (Kasaba, 1993, s. 67).

Bu durum sadece müzik işi, piyanist ve piyano hocalarını kapsamayıp tüm meslek gruplarına yönelik olsa da ülkelerinde istihdam olanağı bulamayıp yeni bölgelere gitmeye başlayan piyanist, piyano hocası ve müzik faaliyetlerinin de toplumsal değişimdeki rollerine işaret etmektedir. En geniş kapsamıyla tüm bu faaliyetlerse finans kapital⁶⁰ çerçevesinde gerçekleşmektedir (Kazgan H. , 2022, s. 43-183).

5.1.3 Yabancı İşletmeler

Quataert, teknolojiyle yok olan (Amerika'nın batısındaki Kızılderililere demiryolu ve topraklarla son verilmesi; aynı yıllarda dünyanın diğer ucunda Mısır'da Mehmet Ali Paşa'nın güçlü devlet çatışmaları ve Batı Afrika'daki krallıklara askeri zaferlerle son verilmesi vb.), toplumların sadece sembolik askeri zaferlerle hâkimiyet altına alınmamış olduklarını belirtmektedir. Yazar, Avrupa'nın iktisâdi sızma girişimlerine karşı Osmanlı'nın gösterdiği etkin direnmeye de dikkat çeker. 20. yy'ın ilk yarısında çeşitli sendika ve devrimlerle, büyük ölçüde gerçekleşme de toplumsal değişim potansiyelini ortaya koyan; küçük bir grubun siyasi karar sürecine katılımını yansıtan gelişmeler (1908 Jön Türk Devrimi gibi), toplum unsurlarının direnişini göstermiştir fakat bunlara rağmen Osmanlı toplumunun dünya pazarınca dönüştürülmesi kaçınılmaz biçimde sürmüştür. Quataert'a göre Avrupa yatırımlarının Osmanlı ve dünya-ekonomisinin bütünleşmesinde önemi büyüktür. Yazar, bu bütünleşmede ulaşım üzerinde ayrıca durmaktadır (1987, s. 13-21).

Birinci bölümde, sanayileşen Batı'nın en önemli başarıları arasında sayılan demiryoluna; bu uygarlığın dünyanın diğer bölgelerine taşınmasına, Avrupa'da siyasi birleşmelerden önce demiryollarının, çeşitli bölgeleri birleştirmiş oluşuna değinmiştik. Bu bölümde yabancı girişimlere örnek olarak Anadolu Demiryolu Şirketi'ne değinmek, demiryolunun çevre bölgelerdeki işlevine, yabancı sermaye nüfuzuyla teknoloji-iktisat iş birliğine bir örnek oluşturmaktadır. Quataert'e göre Berlin-Bağdat Demiryolu (birçokları tarafından halka kendiliğinden yarar sağlayacak uygarlaştırıcı bu girişim), tahıl üretimi ve nüfus dağılımı özelliklerini etkiler; binlerce kişi için iş olanakları yaratır

⁶⁰ Güç ilişkilerinin analizi için önemli bir kavramlaştırma olan finans-kapital kavramı, bu önemine karşılık akademik dünyada genellikle pek fazla dikkate alınmamış ya da finans kapital kavramı, finansal kuruluşları ifade etmek için kullanılmıştır. Diğer yandan marksist yazın ise, kavramı daha çok banka ile endüstriyel sermaye arasındaki bütünleşmeler dolayımında ...kullanmaya devam etmiştir... finans-kapital kavramının anlaşılır olması için, kapitalist ekonomik ilişkilerde belirleyici olan para ile meta arası ilişkilerin, değer kavramı dolayımında yeniden tanımlanması, yani soyutlama dolayımında sisteme içkin olan mekanizmaların, içsel ilişkilerinin açığa çıkarılması gerekiyor. Böyle bir çaba, sonuçta meta ile para arasındaki ilişkilerin çok daha somut biçimi olan sermaye birikiminin sosyal-toplam süreci içinde ele alınmasına olanak verecektir... Böylece finans kapital kavramı, sadece somut süreç olarak banka ve endüstri sermayesinin bütünleşme eğilimini işaret etmekle kalmayacak bir bütün olarak sermayenin toplam döngüsünde, değer açığa çıktığı biçimler olan meta ve para üzerinde bireysel sermaye ve sermayeler arası ittifakın belirleyici olduğu durumu gösteren bir kavram olarak kullanılacaktır. (Ercan, 1997, s. 157-184)

hatta yeni bir işçi sınıfı doğmasına neden olur. Almanlarca finanse edilen yapım şirketi (Anadolu Demiryolu Şirketi) sayesinde Almanlar, bölgede etki sahibi olma fırsatı yakalar. 1914 yılına bakıldığında Almanya'nın Anadolu topraklarındaki başlıca güç olma yolunda olduğu görülmektedir. Osmanlı İmparatorluğu'na bir yandan hızlı asker sevki ve uzak eyaletlerin denetimi gibi konularda imkânlar veren demiryolu, savaşlar yoluyla yürütülen direnişlerin uzamasında da etkili olur (Quataert, 1987, s. 68).

Kazgan da Quataert gibi yabancı sermayeyle ortaya çıkan gelişmelerin, bir yandan Levantenler bir yandan diğer gayrimüslim azınlıkların ticaret-finans temelindeki faaliyetleri ve vergi muafiyetleriyle gelirlerini artırarak, kapitalizme eklenmede önemli rol oynadıkları görüşündedir. Buna karşılık devlet, neredeyse tüm vergi gelirlerini, serfleşmiş köylünün aşar vergisi üzerinden temin etmektedir. Osmanlı'da yaşanan bu çelişik gelişme, içeride olduğu kadar Avrupalı sosyal demokrat kesimin de tepkisini çeker. "Alman sosyal demokratlarından Rosa Luxemburg, Alman kapitalizminin işçilerden sağladığı artı-değeri Türkiye'de demiryolları ve yatırımlar biçiminde değerlendirdiğini, Türk devletininse dış borçlarını köylüye Aşar Vergisi'yle ödediğini, böylece bu yatırımları karşılayan Deutsche Bank'a kâr, temettü vb.ni ödeyen Osmanlı köylüsünün Alman sermaye birikiminin yükünü taşıdığını..." söylüyordu. (Kazgan, 1999, s. 44)

Demiryolu işinde çalışan teknik bilgi sahibi nitelikli işçilerse doğal olarak Avrupalıdır ve kendilerini yerel güçlere ya da hükümete bağımlı hissetmezler. Alt düzeyli çalışan Osmanlı uyruğu işçiler, tüm çalışanların %90'ını oluşturmalarına rağmen orta ve üst kademedeki kazançlı görevler Avrupalılara aittir. Benzer şekilde şirketlerin yönetim kadroları gibi yüksek kazançlı kısımlar da Avrupalıların elindedir ve bu demiryolu işletmesinin uluslararası niteliği, yedi Avrupalı yöneticinin dört ayrı ülkenin (Almanya, Fransa, İsviçre, Avusturya) uyrukları olmasıyla paraleldir (Quataert, 1987, s. 72, 73).

...merkezi devlet yabancı sermayeli şirketlere demiryolu yapımı için imtiyaz veriyor, hatta gerektiğinde, inşa edilen her kilometre için yapımçı ve mülk sahibi konumundaki şirketlere her yıl kilometre garantisi adı altında belirli miktarlarda ek ödeme yapmayı taahhüt ediyordu... 1850'lerin sonu ve 1860'ların başında İzmir-Aydın demiryolunun, daha sonra da İzmir-Kasaba hattının yapımı, Batı Anadolu'da İngiliz sermayesini güçlendirmiştir. Demiryollarının yapımından sonra bölgenin İngiltere ile olan ticareti hızla büyümüş, İngiliz sermayedarlar madencilik, sanayi ve belediye hizmetleri alanlarında yatırımlara yönelmiştir...1880'lerin sonundan itibaren İzmit-Ankara ve Eskişehir-Konya hatlarının, 20. yüzyılın başlarında da Güneydoğu Anadolu'ya kadar uzanan Bağdad demiryolunun yapımları Orta ve Güney Anadolu'ya Alman sermayesinin girişi sürecini başlattı. Demiryolları, bölgenin Almanya ile olan ticaretini genişletti. (Pamuk, 2017, s. 237)

Quataert, Osmanlı'nın çözülmesinin dört şirket ile hızlanmış olduğunu belirtmektedir. Yerli insan gücü ve mali kaynakların, mevcut demiryolu yatırımlarının geliştirilmesi için yeterli görülemeyişi sebebiyle kurulmuş olan Anadolu Demiryolu ve Ereğli şirketlerinin yanı sıra tütün tekeli için kurulan şirket sayesinde Avrupalılar, liman,

demiryolları ve kömür madenleri çalıştırmalarının yanı sıra tütün tekeli de ele geçirmiş olurlar. Bu şirketlerin sonuncusu borçların tahsilini garantileyen Düyun-ı Umumiye'dir. Bu durum içeride ve dışarıda Avrupa'nın devletten daha güçlü olduğu kanısına varılmasına neden olmuştur (Quataert, 1987, s. 123).⁶¹

Demiryolu şirketlerinden başka tüccar ve bankerler, gezgin satıcılar, dükkân sahipleri, küçük bankerler, büyük çiftlik sahipleri de dünya ekonomisine eklemlenme sürecinde önemli role sahiptir. Kasaba, -özellikle hammadde ürünlerinde- uç bölge konumuna gelmenin, bu araçların istek ve katılımları olmaksızın gerçekleşemeyeceği görüşündedir. Batı Anadolu'da kalan zenginliğin çok küçük bir bölümü üretici köylüye ve üretim bölgelerine ulaşır. İç bölgelerin yaşam biçiminde kalıcı değişiklik olmaz. İthal mallarınsa çoğu, şehirlerin tüketimi içindir. Tarımsal üretim üzerinden gerçekleşen ticaret ağları daha çok, şehirlinin tüketimine hizmet ederken üretim kaynaklı olarak ticaretten faydalanmada bir orantısızlık mevcuttur. Üretim bölgelerinin, İmparatorluğun yeniden dağıtım düzenine göre değil dünya iş bölümündeki yerine göre tanımlanmasında, 19. yy'ın ortalarında değişen yeniden dağıtım süreciyle bir grup gayrimüslim banker ve tüccarın önemli rolü bulunur. Bu grup gücünü, gerekli parayı bulabilmek ve kullanabilmekten almaktadır. Büyüme anlamındaki zenginliği sahiplenmede de yine aynı grup egemen konumda olur (Kasaba, 1993, s. 73-84). Çözülmekte olan İmparatorlukta siyasal ilişkilerden önce, araçların faaliyetleri ve pazar ilişkilerinin belirleyici olması, -basılı kitap dâhil- diğer kültür, sanat ürünlerinin de kendilerine ait pazarları sayesinde yaygınlaşmış olabileceği görüşünü desteklemektedir.

Kazgan' a göre, piyano ve keman gibi müzik aletlerinin yanı sıra hocalarının Avrupa'dan gelmeleri normal karşılanabilecek olsa da yeni dans türleri ve bu dans türlerinin hocalarının gelmesi, yeni tüketim tarzının boyutlarını göstermektedir. Bu yeni tüketim biçiminin esnaf ve lonca biçimindeki üreticiyi tasfiye etmesi Avrupa sanayi ülkelerine yaramıştır. Özellikle Fransa'da o yıllarda okuma olanağını elde eden kızlar drahomazılık dolayısıyla evlenemeyip İstanbul, İzmir ve Trabzon gibi şehirlerde hayatlarını sürdürmeye çalışmışlardır (Kazgan H. , 2022, s. 111-116). Bu sahadaki iş

⁶¹ Osmanlı İmparatorluğu'ndaki yerli tütün üretim ve tüketiminin tekeli olan Reji'nin Osmanlı Bankası, Credit Anstalt ve Bleichröder bankalarının denetimine girmesi, hükümet ve toplumun geniş kesimi arasında çatışmalara neden olur. Kimileri tepkilerini Reji'ye etkin biçimde direnme hatta kaçakçılığa katılma ya da göz yumma olarak ortaya. Bu durum karşısında ortaya çıkan tepkiler arasında Kazgan ve Quataert'in sınıfsal tepkiler olarak değerlendirdiği direnişler de yer almaktadır. Reji'den farklı şekilde etkilenen hayatlar farklı tepkiler gösterirken, halk ve Osmanlı hükümeti temelde olumsuz duygular besler. Çoğu kimse tepkisini tütün kaçakçılığına katılmak ya da göz yummak suretiyle ortaya koyar koyar (Quataert, 1987, s. 23-27).

gücü akımına bir örnek yine 1858 tarihli Ceride-i Havadis gazetesinin 844. sayısında mevcuttur:

Piyano ulumunda ve Fransa ve İngiliz lisanlarında mahareti kâmile olan bir hatun, bu defa Paris'ten ve mezkûr lisanları talim etmek emelinde bulunduğundan, merkumenin ol veçhile piyano ulumundeki mahareti tammesi olduğu gibi mezkûr lisanları dahi filhakika pek güzel öğrenmiş bulunduğundan ve istenildiği halde kendisi daima bir hanede dahi oturabileceğinden, isteyenlerin cerideyihaneden (gazetemiz idarehanesinden) sual eylemeleri. Merhumeden başka, diğer bir hatun aynı şekilde piyano talimi amalinde bulunmakla odahi [o dahi] ceridehaneden sual edile. (Kazgan G. , 1999, s. 117)

Galata, tarih boyu Akdeniz ticaretinin merkezlerinden biri olmuş Cenevizli tüccarların ağırlıklı olarak yerleşmiş olduğu bir liman görünümündedir. İstanbul'un fethi sonrasında da burada kalmaya devam eden Cenevizliler Levanten kültürünün çekirdeğini oluşturmuşlardır ancak 1844 yılında 391.000 olan İstanbul nüfusu hızlı bir büyümeyle 1896 yılında 1.115.946'ya ulaşmıştır. Gayrimüslimler, İstanbul'un toplam nüfusu içinde Avrupalı hayatın bir uyarlamasını oluşturarak alafranga kültürü yaşatacak denli büyük bir orana ulaşır. Bu nüfus artışı ve gayrimüslimlerin önceki yüzyıllarda olmadığı kadar büyük bir paya sahip olması, geniş bir meslek alanında hareketlenme sağlayarak İstanbul piyasasının ve ekonominin bir hayli canlanmasına neden olmanın yanı sıra Avrupa'yla bütünleşme sağlamakta da etkili olmuştur (Alimdar, 2016, s. 176-179).

Aslında 19. yy'ın gayrimüslim nüfus artışının öncülü sayılabilecek hareketlilik, 16. yy.'dan itibaren, Osmanlı-Avrupa ticaretiyle bağlı olarak yaşanmaya başlamıştır. Liman kentler, dünyanın geri kalanıyla olan ticaretleri yüzünden kültürlenme açısından tarih boyu öneme sahip olmuşlardır. Bu sebeple ticaretin ve diplomatik ilişkilerin tümünün, kültür üzerindeki doğrudan ve dolaylı etkileri, dönüşüm ve değişimleri incelemekteki anahtarlardır.

5.1.4 Toprak bütünlüğü tehdidi

Çalışma boyu çizilen çerçevede merkezde bulunan iktisadi yayılmayı, toprak bütünlüğü tehdidinden ayrı ele almak mümkün değildir. Toprak bütünlüğü tehdidi, 18. yy. Osmanlı rejimini sarsan temel bir meseledir. 1768-1812 arasında geçen yirmi yıllık zaman Osmanlı-Rus, Osmanlı-Avusturya ve Osmanlı Fransız savaşlarıyla geçmiş, bir yandan mali ve askeri kaynaklar tükenirken diğer yandan Karadeniz'deki Osmanlı hakimiyeti son bulmuştur.

...1798'de Bonapart komutasındaki nispeten küçük ama etkili bir kuvvetin Mısır'ı beklenmedik bir şekilde işgal etmesi, imparatorluğu 1789 Fransız Devrimi ile çalkalanan uluslararası sistemde yeni bir yer aramaya yöneltti, bir anlamda, İngiltere ve Rusya liderliğinde oluşan koalisyonun kucağına itti. Bu süreç dış müdahalelerin artarak devam etmesine neden olacak ve Avrupa güçleri hem İstanbul'da hem de taşrada etki alanlarını genişleterek; bir bakıma, Osmanlı yönetimine ortak olacaklardı. (Yaycıoğlu, 2010, s. 670, 671)

Ali Yaycıoğlu, büyük devletlerle yaşanan gerilimlerin yanı sıra toplumsal ayrımcı isyanların mevcudiyetini vurgular ve ayanları ayrılıkçı bir güç olarak tarif eder. Yazar, bu grubu İstanbul'un emperyal elitleri içinde yer alan bir grup olmaktan çok "taşranın gerçeklerinden çıkmış" ve bu gerçekliğe ait bilgileri kontrol eden; bu bölgelerdeki askeri ve ekonomik kaynakları "idare ve mobilize etme yeteneği olan güç sahipleri" olarak tarif etmektedir. 18. yy. boyunca İmparatorluğa koşullu bir bağlılık içinde olan ayanlarla taşra, yerel seçkinlerin kontrolüne girer. Bu odakların merkezle ilişkileri dikey bir emir-komuta ilişkisi olmayıp pazarlık temeline dayanan yatay bir ilişki olarak tanımlanmaktadır.

Yaycıoğlu, askeri ve mali reformları kendine tehdit olarak algılayan grupların alt yapısını oluşturmada XVI. yy. sonunda başlayarak sonraki yüzyıllarda yoğunlaşan yeniçeri ihtilallerine dikkat çeker. Yeniçerilik, şehirli toplumsal yapıyla, kimi sektörlerde esnaflıkla iç içe geçmiştir. Yeniçeri muhalefetini, eski düzen içinde kazanılmış hakları tehdit etmesi dolayısıyla aydınlanmacı despotizme karşı bir muhalefet olarak da tanımlamıştır. Osmanlı'nın politik kültürüyle ilgili keskin gözlemleri olan Avusturya İmparatorluğu'nun diplomatu Baron Ottenfels-Geschwind de yeniçerilerin daha çok cumhuriyetçi bir bünyeye, Nizam-ı Cedid'in ise daha mutlakiyetçi karaktere sahip olduğunu belirtmektedir. Özellikle Anadolu taşrasındaki kimi ayanlarsa Nizam-ı Cedîd düzenine destek vermektedirler. Bu durumu sonuçlandıracak olan, reformların bu güç sahiplerinin nüfuzlarını tehdit edip etmediği olacaktır. Yaycıoğlu, yeniçeri ocaklarının kaldırılması ve II. Mahmud'la taşra âyanlığına son verilmesine rağmen taşra ayan ve seçkinlerinin Osmanlı siyasetinin ana unsuru olmaya devam ettiklerini yazmaktadır. Hatta birinci parlamento ve 1908 devriminde de taşra seçkinlerinin katılımları en az merkez bürokrasi kadar etkili olmuştur. Yaycıoğlu, Türkiye Cumhuriyeti'nin oluşumu sürecindeki yerel kongre ve Ankara Meclisi'ne ilişkin süreçte de yine bu merkez ve taşra seçkinlerinden oluşan koalisyonların varlığına dikkat çekmektedir (2010, s. 679-709). Bu durum ekonomik faaliyetlerle birlikte iç karmaşalara neden olmaktadır. Başka bir deyişle ekonomik süreçlerin de toprak bütünlüğü üzerinde etkileri olmaktadır. Palazlanmalarının ardından siyasi güç talepleriyle yeni ekonomik birimlerin, ayrılık isteyen ayanlar ve siyasete dolaylı olarak katılan bürokrasi dışında kalan odaklar, toprak bütünlüğü üzerinde etkili olmuşlardır. Bu durum, iç ve dış etkenlerin karşılıklı gelişmekte olduğunun göstergelerinden biridir. Örnek faaliyetler ve şirketlerden anlaşılacağı üzere Avrupa sermayesinin Osmanlı coğrafyasına girişi, toplumun sadece emek yoğun üretim ilişkilerinin değişiminde etkili olmamış, idari ilişkilerin düzenlenmesi ve -genelde göz ardı edilme eğiliminde olan-, toplumun direnç odaklarına ait tepkilerinden oluşan toplumsal hareketleri de beraberinde getirmiştir.

Sayılanların yanı sıra Osmanlı toplumunda Avrupa yayılımına karşı oluşan direnme noktaları da mevcuttur. Aykut Kansu, “1908 Devrimi” adlı çalışmasında bu direniş ve 1908 devrimini ilişkilendirmektedir. Durumu, Quataert gibi ekonomik bir bunalım ve arkasından gelen olaylar dizisi olarak adlandırmaz. İttihat ve Terakki Cemiyetini’yse – örgütün yurt dışı örgütlenmesini detaylı şekilde inceleyen Şükrü Hanioğlu’nun aksine- amacı sadece Abdülhamid yönetimini devirmek olan bir grup olarak nitelendirmez. Kansu’ya göre de tümüyle dış baskıya odaklanan ve diğer tüm baskıları dışarıda bırakan bir çözümleme, toplumsal oluşum içinde meydana gelen olayları dışarının baskısına bağlayarak bir bakıma “hoş görmektedir”. Yazar, mültezimlere ağır biçimde borçlanan darlık içindeki köylü dayanışmasıyla 1908 Devrimi’nin toplumsal tabanına işaret eder (Kansu, 1995, s. 29-34).

Özetlemek gerekirse; ilk ekonomik ayrıcalıkların 1739’da Belgrad Antlaşması’ndaki yardımlarından dolayı Fransızlara verilmesi, izleyen yıllarda Fransa’nın İmparatorluk üzerindeki siyasi ve kültürel nüfuzunun artırmasıyla sonuçlanmıştır. Artan ticaret sayesinde diğer Avrupa devletlerini de kapsayarak devam eden ayrıcalıklardan asıl yararlananlar, artık bürokratlar değil, gayrimüslim tüccar ve sarraflar olur. Uzak bölgelerin birbirine bağlanmasını sağlayan demiryolları ve iletişim araçları, korumacı anlayışların kalkmasını beraberinde getirir. 19. yy.’dan itibaren hukuki antlaşmalarla da “artı”dan payı güvence altına alan Avrupalı güçler, bu antlaşmalarla kendi ticaretlerini yerel sanayinin zararına olacak biçimde geliştirmiştir. Açılan kapıdan –bir yandan değişmekte olan toplumsal yapıyla birlikte- gündelik hayatın tüketim odaklı kültür-sanat unsurlarından, devletlerarası sistem içinde geçerlilik kazanan kültür-sanat ürünlerinin girişi de söz konusudur.

“Eklemlenme ve büyümenin” temel alınması da tek başına yeterli bir açıklama getirmemektedir. Bu büyümenin üretim ve yeniden dağıtım ile ilişkisi; Avrupa devletlerinin yatırımları doğrultusunda Osmanlı’nın Rusya’ya karşı daha canlı bir tampon görevi görmesi de Osmanlı İmparatorluğu’nun 19. yüzyılın ikinci yarısındaki konumunun en temel etkenleri arasında sayılmaktadır. Diğer yandan İngiltere’nin Sanayi Devrimi’ni tamamlayıp çevresinde korumacı önlemler alarak İngiliz mamullerinin kendi pazarlarına girmesine engel olan Avrupa ülkelerine alternatif olarak Avrupa dışındaki ülkelere yönelmesi, İngiliz nüfuzunun nedenleri arasındadır.

1838-39 yıllarındaki Ticaret Antlaşması’yla Osmanlı açık bir pazar olarak ticaret ağına katılırken 1839 Tanzimat Fermanı’yla bir yandan Avrupa kamu hukukuyla irtibatlanmak suretiyle, büyük Avrupa devletlerinin baskısıyla sürdürülen küreselleşme hareketine yine onların kuralları çerçevesinde katılır. Osmanlı’nın borçlarının artması ve yukarıda detayları üzerinde durulan bir dizi izleyen olay, bu

küreselleşme sürecinde büyük rol oynar. Borçların gelir artırmaya yönelik kullanılmaması, kapitülasyonlar nedeniyle vergiden muaf olan yabancı tüccarların vergisinden devletin yararlanamayışı, bu yüzden tarım vergilerine yaslanması, buna rağmen üretimde sıçrama olmayışı nedeniyle tarım vergilerinden de yeteri kadar yararlanılamaması, borçlanmayı artıran nedenler arasındadır. Kapitülasyonların yarattığı yarı-sömürgeleşme sürecinin çevreleşmeyi pekiştirmesine eklenen yabancı şirketler, Düyun-ı Umumiye İdaresi'nin de etkisiyle demiryolları işletmelerini almışlardır. Almanlara verilen demiryolu işletmeleri, finansmana katılan Deutsche Bank'la birlikte Almanya'nın Osmanlı topraklarındaki nüfuzunu sağlamıştır (Kazgan G. , 1999, s. 34-42).

Orta ve Güney Anadolu'ya Alman sermayesinin girişi, bölgenin Almanya'yla ticaretini de genişletir. Diğer yandan Osmanlı devlet aygıtının dönüşümü Almanya'nın dünya-ekonomisi içinde merkez konum elde edebilme savaşında Osmanlı'yı yarı-çevre olarak kullanması ve bunun müttefiklik sonucunu doğurmasıdır (Pamuk, 2017, s. 237). Yukarıda belirtildiği üzere Alman sosyal demokratlarından Rosa Luxemburg, Almanya'nın işçilerden sağladığı artı-değeri Türkiye'deki demiryolları yatırımıyla değerlendirerek, Osmanlı köylüsünün Alman sermaye birikiminin yükünü taşıdığını dile getirirken, bu nüfuza da dikkati çekmektedir (Kazgan G. , 1999, s. 44). 1850'lerin sonlarında başlanan İzmir-Aydın demiryolu, Batı Anadolu'da İngiliz sermayesini güçlendirerek bölgenin İngiltere ile olan ticaret hızla büyümesine neden olmuştur. İngiliz sermayedarlarsa madencilik, sanayi ve belediye hizmetleri alanlarında yatırımlara yönelmiştir. Avrupalıların limanları, demiryollarını, kömür madenlerini çalıştırdıkları gibi tütün tekeli de almaları toprak bütünlüğü tehdidi olmanın yanı sıra Avrupa'nın devletten güçlü olduğu kanısını pekiştirmiştir (Quataert, 1987, s. 123).

Kazgan'a (1999) göre bir yandan ekonomideki yarı-sömürge konumuna çözüm aranırken, diğer yandan ekonomi ve hukuka ilişkin yeni yasal düzenlemeler getirilmekte; seküler, demokratik olma yolunda kurumlar dönüşmekte; Aşar Vergisi, Düyun-ı Umumiye gibi kurumlar Batı sermayesine hizmet etmekte; imtiyazlı şirketler (demiryolu, Reji tekeli vb.) Deutsche Bank gibi yabancı bankaların etkinliğine katkı sağlamaktadır. Bir yandan da yıkılan kurumların yerine yenilerinin geçmesi, eskinin tasfiyesine yönelik bir tepki ve derin çelişkileri ve tartışmaları beraberinde getirmektedir. Tercüme edilen ekonomi kitaplarında tartışılan konular arasında "serbest dış ticaret mi korumacılık mı?" gibi tartışmalar gündemi doldurmaktadır. Ticaret-finans ve ithalat üzerinden dönüşen kültürel yapılar (edebiyat, müzik, tiyatro vb.) aracılığıyla varlıklı kesimde yeni bir yaşam biçimi oluşmakta, Müslüman Türkler arasında da kendi içinde derin bir ikili ayrım ortaya çıkmaktadır. Bu tartışmaların müzik

alanına yansımalarını, devletlerarası sistem kapsamındaki sanat-müzik pazarlarında etkin olan türler ve faaliyetlerin, aralanan ekonomik kapıdan Osmanlı toplumunun gündelik hayatına girmesi çerçevesinde ele almak mümkündür.

Osmanlı'nın kapitalist anlamda "gelişmiş" şehirlerinde oluşan yeni müzik pazarları, piyanonun yaygınlaşmasının en temeldeki nedeni olarak karşımıza çıkmaktadır. Koral Çalgan 1850'li yıllardan itibaren açılan müzik mağazalarında yılda yaklaşık 400 piyanonun satıldığını; yaprak ve defter biçiminde altı bin civarında nota yayımlandığını bildirmektedir. Liszt'in İstanbul konserlerine ilişkin ayrıntılı bilgi veren Mahmut Ragıp Gazimihal'in çalışmasında da İstanbul'un o dönemki müzik yaşantısı ve piyasasına ilişkin tespitler yer almaktadır. Gazimihâl, piyano fabrikalarına İzmir ve İstanbul'da sonsuz bir ticaret kapısı, amatörlerince yeni bir virtüözlük ve repertuar imkânı açılmış olduğunu ifade etmektedir. Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere amatörcü bu işle uğraşanlar da piyanonun yaygınlaşmasında önemli bir role sahiptir. Gazimihâl piyano müziğinin toplumda yaygınlaşmasına ilişkin, fabrikaların piyano satışlardan çabuk kar etmelerine karşın, piyano sanatının çalışma göreneğinin gençlerce kavranabilmesinin birkaç nesil süreceği değerlendirmesini yapmıştır. Müzikolog, bu süreci, piyano kültürü ve literatürü açısından bir bocalama ve oyalanma süreci olarak tanımlamıştır (Çalgan, 1991, s. 36-46). Gazimihal'in, piyanonun Fransa'da popülerleşmesini anlatan Fransız müzik yazarı Charles Soullier'den yaptığı alıntıdan, sanayileşme ve iktisadi davranışın toplumda yaygınlaşmasıyla (burjuvazinin, kendi kültürünü kurması ve yaygınlaştırmasıyla), piyanoların kent dönüşümüne ayak uydurmalarına ilişkin tespitlerini bulmak mümkündür:

Günümüzde en yararlı ve cümlesinden daha yaygın olan bu alet, öylesine bir gelişmeye ulaşmıştır ki, seviye doruğuna erişmiş gibidir...Her şey bu sazı salonlarımızın en vazgeçilmez mobilyası haline getirmek yolundadır. Dahası da şu ki, günümüzde fazlasıyla halk malı olmuş bulunuyor; onu öğrenmek genç kızların eğitiminde şiddetle dahil olan bir imkândır; ve tek burjuva evi gösterilemez ki, hem de orta hallice bir yuva yoktur ki; bir piyanoya sahip olmak istemesin ve buna mecburiyet duymasın...Paris'te ve daha fazlasıyla başka şehirlerde duvar piyanoları tercih görüyorlar; zira apartmanların çoğunlukla küçük olması, böyle köşeleri kuyruklu piyanoların tıkanık hale getireceği tabiidir...M.M. Erard, Pleyel, Pape ve başkaları pek yakınlarda kuyruklu piyanoların büyük elverişsizliğine bir çare bulmayı arzulamışlardır; daha zarif bir şekil ve daha az yer kaplayan bir hacimdeki düz, mail veya gömme ayaklı piyanolar üzerinde durmuşlardır. (Çalgan, 1991, s. 46)

Yukarıdaki betimleme, piyanonun ağırlıklı olarak kültürel bir gösterge, değerli bir mobilya olarak kent yaşamında yaygınlaşmasını açıklamaktadır. Kent yaşamına uygun hale gelen piyanolar, çevre coğrafyalara başta ticaret anlaşmaları ve bunlarla edinilen imtiyazlar sayesinde sorunsuzca giriş yapmıştır. Diğer yandan piyanoların çevre coğrafyalarda yaygınlaşmasında, -Frank'a göre- dünya sisteminde benzer işlevlerle sahip seçkin kesimlerinin, sistemi birbirine bağlayan üretim-tüketim ilişkilerindeki rolü karşımıza çıkmaktadır.



6. OSMANLI TOPLUMUNDA PİYANO MÜZİĞİ VE PİYANOLARIN YAYGINLAŞMA SÜRECİ

Avrupa'da endüstriyel üretime geçişin kapitalizmin koruması altında gerçekleşmiş olduğunu ifade eden Wolf (2019), kapitalizm ve endüstriyel üretim ilişkisine dikkat çekmektedir. Bu ilişki Avrupa'da -sonrasında diğer coğrafyalarda- piyanoların üretim ve ticareti açısından da önemlidir. Yeni hukuksal düzenlemeler, patent yasaları vb. birlikte piyano üreticileri kendi markalarını geliştirdikleri üretim ve ticaret ağları içinde kendi piyasalarını da oluşturmuşlardır. Bu endüstrilerin yeni pazarlara açılmaları bir yandan da devletlerin teşvik ve destekleriyle gerçekleşmiştir.

Piyano çalma ve piyanolu etkinliklerin kültürel bir olgu halini almasının, zaman içinde kendiliğinden gerçekleşmediğinin ve pekişmediğinin, birinci bölümde detaylı olarak üzerinde durulmuştur. Bu kültür, müzisyenler ve müzik işinde olan herkes tarafından geliştirilmiş ve topluma ısrarla sunulmuştur. Soylulaştırma yoluyla geliştirilen klasikler serileri, tek başına kompozisyon ve estetiğin galibiyeti değil, kurguyla uyumlu önermelerin, çeşitli alanlarda sürekli yinelenmesiyle oluşan tekrar sayesinde gerçekleşmiştir.

Haraççı tarz olarak tanımlanan üretim-yeniden dağıtım ilişkilerinin temel olduğu dönemin enstrümanları olarak tanımlanabilecek org ve klavsenin karşısında piyano, tanrısal bir hiyerarşi ya da prenslerin varlıklarının bir ürünü değildir. Piyano bu kez yeni bir sınıfa, onun imtiyazlı ve erdemli tüketicilerine aittir. Bu durumda piyano çalmanın ve piyano müziğinin toplumsal bir değer olarak tanımlanmasını, birbirinden bağımsız görülen alanlarda, çeşitli aktörlerin tekrarlarıyla pekiştirilen ve sürdürülen fikir ve uygulamaların bütünü olarak değerlendirmek mümkün olabilecektir. (Aksi halde birinci bölümde gösterilen *Janko Klavyesi*'nin tutunmaması için icra kalitesi, kolaylık ve konfor açısından hiçbir neden yoktur.) Doğanın insana tabi kılınması için girişilen toplumsal seferberlik içerisinde piyano, finans ve endüstri iş birliğinden ayrı düşünülemeyecektir. Birinci bölümde sanayi-müzik iş birliğinin ürünü olarak piyano üretiminin, kapitalist yatırım tarafından desteklendiği ve doyunluğa ulaşan Avrupa pazarlarının kendine yeni yerler aramaya başladığı detaylarıyla açıklanmıştır.

Piyanonun Osmanlı topraklarında yaygınlaşması, Reşat Kasaba'nın Osmanlı İmparatorluğu'nun dünya-ekonomisine dâhil olma süreçleriyle ilgili çalışmalarında vurgulandığı üzere "Osmanlı-Avrupa ilişkileri siyasal, kültürel ve iktisadi yönleriyle birbiriyle bağımlıdır ve öyle incelenmelidir" görüşü çerçevesinde ele alınmaktadır. Osmanlı tarih yazını daha çok devleti inceleyen ve onun ürettiği kaynak ve belgeleri kullanan bir disiplin olarak gelişmiş olduğundan, ağırlıklı olarak merkezi devletin bakış

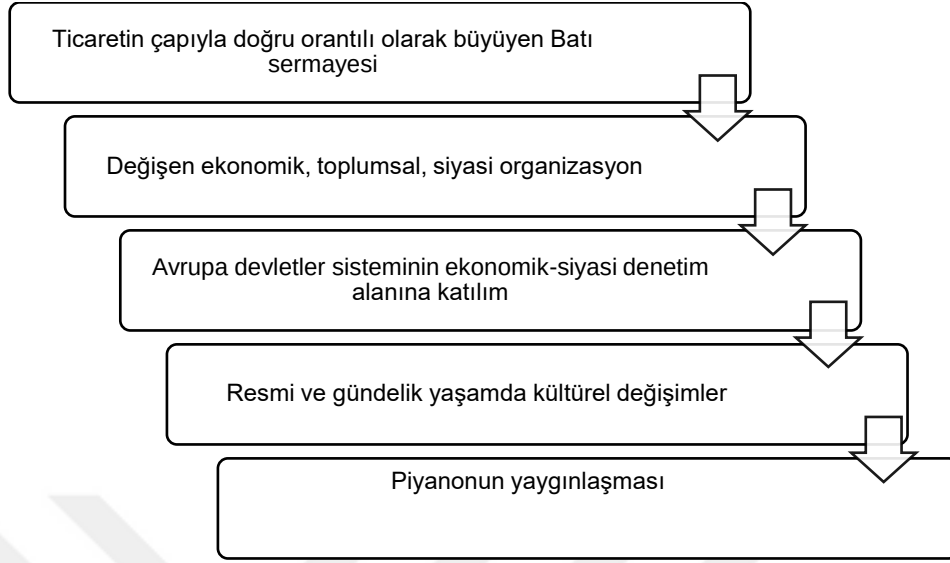
açısına yer veren yorumlamalara yol açmaktadır. Dolayısıyla toplumsal değişmeyi anlayabilmek, kaynak alanlarının genişletilmesiyle mümkün olacaktır. Bu süreçlerin birbirleriyle ilişkisi incelenirken, Osmanlı İmparatorluğu'nun kapitalist dünya-ekonomisine dâhil olmasıyla eş zamanlı yönere sahip oldukları görülmektedir. Toplumsal yaşantının parçası olarak müzik alanı, değişimin kültürel yönlerini anlamadaki anahtarları arasındadır. Piyanonun Osmanlı İmparatorluğu'nda yaygınlaşma süreci, konuyu çevreleyen iktisadi, siyasi etkenlerle ilişkilendirilerek incelendiğinde, bahsi geçen sistemler ve işleyiş biçimlerinin kültürel hayattaki rollerini değerlendirmek de mümkün olmaktadır.

Piyanonun Avrupa'da yaygınlaşmasının, sanayinin müzik üretimi ve endüstrisine yönelmesi, bu endüstrinin kârlı bir girişim, üretim halini almasıyla doğru orantılı olduğu, tezin ilk kısmında ele alınmış; bir pazar oluşturma konusunda üretiminin yanı sıra nota yayıncılığı, konser salonları, konser turları, eğitim, üretici ve virtüöz iş birlikleri örnek olarak göstermiştir. Yine bu ilişkiler sonucunda kendine yeni pazar arayan üreticiler, bu özelliği gösteren bölgelere yönelmişlerdir. Bu durumda piyanonun uluslararası bağlamda da kârlı bir girişim olması söz konusudur. Her ne kadar Osmanlı Devleti sınırları içinde Avrupa'daki piyano üretimine emek gücü sağlamak üzere bir girişimden bahsetmek mümkün olmasa da piyanonun ve ona bağlı ürünlerin, kendi alıcısını, hızlı kapitalist yükseliş gösteren şehirlerde yaratmış olduğunu söylemek mümkündür.

Önceki bölümde Şevket Pamuk'tan (2017) aktarılan çerçeve aracılığıyla, Avrupa'da iktisadi politikaların ağırlık kazanmasının nedeni olarak üretici ve tüccarların siyasal güçlerinin artması ve devlet politikalarını yönlendirmelerine işaret edilmiştir. Bu değişim, müzik hayatını ve üretimini birçok bakımdan etkilemiştir. Ticaret-finans temelli politika ve faaliyetlerle birlikte bir sanat ve müzik pazarının oluşumundan bahsetmek mümkündür. Öyleyse müzik kültürünün taşınması ve yaygınlaşması konusunda, genel iktisat politikalarından başlayarak, üretim-tüketim ilişkileri ve devletlerarası sistemle ilişkisi içinde sanat, müzik piyasalarını ele almak mümkündür.

Teknoloji ve ulaşım imkânlarıyla birbirine hızla bağlanan bölgelerin, gündelik tüketim ve gündelik müzik ve sanat pazarları üzerinde etkisi olmaktadır. "Pazarı olmayan bir metanın yaygınlaşmadığı" fikrinden hareketle, Avrupa müzik endüstrisi içinde var olan piyano ve piyano müziğinin, ekonomik bağlanmanın hangi evresinde, hangi ilişkiler aracılığıyla yaygınlaştığının incelenmesi, kültürel değişimlerin önemli bir kısmını oluşturan ekonomi temelli ilişkilere de dikkati çekmeyi sağlar. Aşağıdaki şemada ticaretin dünya çapında genişlemesinin Osmanlı toplumunun hızlı kapitalist yükseliş gösteren kesimlerinde doğurduğu toplumsal, kültürel sonuçlar ve

yaygınlaşan kültür sanat ürünlerinin genelden özele doğru bir sıralaması yer almaktadır. Bu şema, ekonomik, siyasi, kültürel olayların ardışıklığını göstermektedir.



Şekil 6.1 Genişleyen kapitalizm ve çevre coğrafyalarda piyanoların yaygınlaşması ilişkisi

6.1 19. Yüzyıl Osmanlı Toplumunda Piyanonun Yaygınlaşmasında Etkili Unsurlar

6.1.1 19. Yüzyılda Osmanlı Toplumunda Müzik Yayımıcılığı

Şark-İslam geleneğinde olduğu gibi Osmanlı toplumunda müzik aktarımı genel olarak meşk sistemi üzerinden gerçekleşmiş olsa da 19. yüzyıl öncesinde Şark-İslam geleneğinde müziğin temsili fikrine dayanan notasyon sistemleri mevcuttur. Müzik, meşk yoluyla aktarılmış olsa da El-Kındî'den itibaren Arap harflerinin sayısal karşılıklarının kullanıldığı ebced notasyonu kullanılmıştır. 10. yüzyılda Fârâbî'nin "Kitabu'l-Kebîr" inde makam-zaman ilişkileri sınıflandırılmıştır. İzleyen 13. ve 14. yüzyıllarda Kutbuddin Şîrâzî, Safiuddin Urmevi, Abdulkâdir Merâgî, temsil fikrine dayanan bu sistemi ve harf notasını kullanmıştır. Batı notasını Osmanlı Türkçesi'ne uyumlu olacak şekilde sağdan sola çevirerek yazan Ali Ufkî, Enderun'u anlattığı anılarının musikiyle ilgili kısımlarında nota kullanmayı bir ilim olarak görmekte, bu ilmin aracınıysa notanın kendisi olarak tanımlamaktadır. 17. yüzyılda Şeyh Nâyî Osman Dede'nin harf notası, Boğdan Prensi Dimitrius Cantemir'in icadî olan harf notası ve açıklamasının yapıldığı nazariyat kitabı mevcuttur. Kitabın adı "harflerin vasıtasıyla müzik bilimi" anlamına gelmektedir. III. Selim –diğer yenileşme hareketlerine paralel olarak- müziğin nota yazısına alınmasına önem verir. Abdalbâki Nâsır Dede, Hamparsum Limonciyan'a ait nota sistemleri bu dönem (18. yy) geliştirilir.

Görüldüğü üzere Şark-İslam geleneğinde müziği yazıyla kaydetme girişimini, 10. yüzyıla kadar götürmek mümkündür. Nota yazısı kullanmaya ilişkin bilimsellik iddiasının 17. yüzyılda eklenmiş olduğu görülür. Çoğaltmanın kolaylığı sayesinde kayıttan ayrılan basım işleri, genişleyen yeni ticaret anlayışıyla birlikte, Avrupa'daki müzik faaliyetlerine dair araçların (eğitim ve gündelik hayatta tüketim için nota basımı vb.) Osmanlı coğrafyasında tercih edilmesinde de etkili olur. Yaygınlaştırma, soylulaştırma gibi olgulara da hizmet edecek nota yazısı ve basımı, zaten 17. yüzyıldan itibaren bilimsel söylemler çerçevesinde oluşturulmaktadır.

Osmanlı'da 1727 yılında kurulan matbaa sınırlı çevrelerce kullanılmış, nota basımı söz konusu olmamıştır. Paçacı, bilinen en eski basılı müzik eserini, 1852 yılına ait "Mecmua-i Şarkı" olarak kaydetmektedir. 19. yüzyılın ikinci yarısında tarihlendirilen basılı müzik, müzik piyasasının içinde nota basımına dair bir piyasanın oluşmasıyla mümkün olabilmektedir. Tunçay, müziğin yazılmasının bir sonraki aşaması olarak değerlendirdiği basılı müzik malzemelerinin yaygınlaşması için 19. yüzyılın ortalarına kadar zaman geçmesi gerektiğini ifade etmektedir. Diğer yandan basılı müzik malzemelerinin artması için geçmesi gerekli olduğu düşünülen süre, 1838 ve 1839 yıllarında yapılan ticaret antlaşmalarıyla Osmanlı'nın, kapitalist ülkelerin "Ortak Pazar"ına dahil olmasından hemen sonrasına rastlamaktadır. "Mecmua-i Şarkı" olarak kaydedilen ilk mecmuayı, basılı notanın yaygınlaşma araçlarının öncülü olarak görmek mümkündür. Bu ve benzeri araçların etkili, geniş kesimlere ulaşmasıyla müzik alanına ait yeni bir piyasanın oluşmasını, birbirine koşut ilişkiler olarak değerlendirmek mümkündür. "1875'ten sonra, "Notacı" diye anılacak olan Hacı Emin Efendi'nin porteli, gösterişli tezyînâtıyla ve bir kısmı Batı partiyonuyla yazdığı bu notaların, "Malûmat" ve "Servet-i Fünûn" gibi yayınlara ek olarak verildiği bilinmektedir. Paçacı, nota yayınlarının revaç bulduğu ilk yıllardan itibaren güfte mecmualarının da basılmaya başladığını kaydetmiştir (Tunçay, Neşriyat-ı Musiki: Osmanlı Müziğini Okumak I, 2019, s. 28-35). Bu tespitten de anlaşılacağı üzere yayımcılık faaliyetleri bünyesinde başlayan müzik yayımcılığı, sonrasında (bir piyasası oluştuğunda) kendine ait bir alan kurabilmiştir.

Nota basımcılığıyla uğraşanlar arasında –doğal olarak- yazılı aktarımdan yana bir tavır görülebilmektedir. Nota basımcıları, notaya direnen musikişinaslar için sözlü aktarım yönteminin dezavantajlarının ön plana getirildiği yazılar kaleme alarak, çeşitli saz metotları, musiki nazariyatı kitap ve mecmualarında bunları dile getirmişlerdir. Garp ve Şark nazariyatındaki farklar dile getirilmiş, kıyaslamalar yapılmış; bunlar, "Milli Notamız", "Türk Notası" gibi tanımların ilk olarak dile getirildiği tartışmalara da zemin hazırlamış; bu tartışmaların yürütülmesinde etkili olmuştur. Bunların yanı sıra

Tunçay, 1870’lerden itibaren (gümrük anlaşmalarının hemen ardından), Batı notasıyla piyano ve keman üzerinden perdeli ve perdesiz sazlar için taksim örnekleri veren; perde farklarına dikkati çeken, notaya tümnden karşı olmayan fakat Türk müziğinin “yalnızca uyarlama işlemiyle zarar göreceğini” belirten görüşlere yer vermekle birlikte makam sistemindeki bu yazma arayışlarına karşın müzik işinin ticari boyutunun gelişmiş olduğu tespit etmiştir. (2019, s. 36-164). Yazar, makam sistemlerindeki tüm yazma arayışlarına rağmen müzik işinin ticari boyutunun geliştiğini tespit etmiştir.⁶²

Çalışmanın ilk kısmında yer verilen modernitenin temel söylemleri arasındaki “ilerleme” kavramına ve kavramın müzik yaşantısı içine katılışına mecmuaların ön sözlerinde rastlamak mümkündür: Hadîka-i Mûsiki dergisinin ön sözünde “Osmanlı ülkesinde de ilim-fennin gelişmekte olduğu, güzel sanatların gelişiminden övünç duyulduğu” ifadeleri yer almaktadır. Bestecilik ve çeşitli okullarda müzik, Farsça ve geometri hocalığı yapan Kazım Bey (Uz) tarafından 1894 yılında düzenlenen müzik sözlüğü, çok ilgi görmekle birlikte önsözünde “çeşitli ilim ve fenlerin tümünde görülen türlü gelişmelerden hissesini alması” amacıyla “gelişme maksadı” gözetilerek yazılmış olduğu ifadeleri yer almaktadır. Bunun yanı sıra M. Emin tarafından yazılan Avrupa müzik tarihinin ağırlıklı olarak yer aldığı *Tarihçe-i Fenn-i Musiki*; Tanburî Cemil Bey tarafından yazılan ve Avrupa ile Osmanlı musikilerini yan yana anlatmaya çalışan *Rehber-i Musiki*; Tophane-i Âmire Muhasebe Kalemî Ketebesinden Ali Bey ve Mekteb-i Tefeyyüz Mûsiki Muallimi Selahaddin Bey tarafından yazılan *Muhtasar-ı Risâle-i Mûsikiyye* gibi örnekler mevcuttur.⁶³ Bu kitaplarda müzik nota yazımı ve müzik teorisi genel olarak “müzik bilimi” şeklinde adlandırılmaktadır. Bu çerçeveden hareketle, Garb musikisinin gelişkin, fenn-i ve git gide yayılmakta olduğu sözleri, modernite söylemleriyle uyumlu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bir diğer yandan kimi metotların ilerici denebilecek pazarlama teknikleriyle arz edildiğini görmek mümkündür. Dizgicisinin bestekâr ve udî Ali Salâhi Bey olduğu 1910 basım yılına ait *Hocasız Ud Öğrenme Usûlü* adlı metottaki “hocasız” vurgusu buna örnektir. Önsözünde “fenn-i musikinin gördüğü rağbete istinaden” ibaresi yer alan metot, Avrupa’daki benzerlerini hatırlatmaktadır. Bu durum doğrudan yerel bir pazarın oluşumuyla ilgilidir.

Dergi yayımcılığı, Batı müziğinin etkilerini barındıran yeni türdeki müziklerin –ve hemen ardından piyanonun- yaygınlaşmasında etkilidir. Yayımlandığı bilinen en eski müzik dergileri 1860’larda yine –diğer pek çok zanaat gibi- azınlıklara aittir. 20. yüzyıl başında markalaşma ve abonmanlıklar görülmeye başlar. Örneğin Sâz-ü Söz

⁶² 1900’lerin başında notanın satıldığı mahaller için bkz: Tunçay (2019, s. 38).

⁶³ Bkz. Tunçay (2019, s.156-244).

mecmuasının 3. sayısından itibaren “Senelik abone olmak arzu eden Mokosyan Matbaasına müracaat etsün”; “Tab’ olunan notaların cümlesi nota muallimi Hancıyan Leon Efendi tarafından tasdik olunmuştur” cümleleri yer almaktadır. On beş günde bir yayımlanan Nivak Osmanyân’ın, üzerinde “alaturka makamlara mahsus-piyano vesair musiki aletleri için hazırlanmıştır-H. Kavafyan Matbaası” (Tunçay, Neşriyat-ı Musiki: Osmanlı Müziğini Okumak I, 2019, s. 125-249), ibaresinden de anlaşılacağı üzere Avrupa’da dönemin en popüler çalgısı olan piyanoya talep, piyano için alaturka makamların uyarlanması da etkili olmuştur. Bu talebin ağırlıklı olarak İstanbul ve liman kentleri kapsamı, ticaret yapılan kentler/ metropoller olmaları dolayısıyladır.

Bunlara ek olarak 20. yüzyılın ilk yarısında, müziği konu eden çok sayıda kartpostallar; tanesi 20 paraya satılan, çiçek figürleriyle süslenmiş, üzerinde bir adet şarkı barındıran notalı kartpostallar; gramofon için kayıtlar, müzik pazarının, çeşitlenmeyle birlikte genişlemiş, yaygınlaşmış olduğunu göstermektedir. Müziğin kaydedilmesiyle birlikte, şarkı ve enstrüman müziği icralarında standartlaşma da – kayıt süreleri başta olmak üzere- kaçınılmaz hale gelmiş olur (Tunçay, Neşriyat-ı Musiki: Osmanlı Müziğini Okumak I, 2019, s. 526-544). Bu çeşitliliğin artmasıyla piyano notası basımcılığı kendine ayrı bir yer edinir.

Alimdar (2016) da Tunçay gibi yayıncılığın Osmanlı’da yaygınlaşmasıyla güçlenen kitle kültürünün 20. yüzyıla gelindiğinde ulaştığı ürün yelpazesini, Avrupa’daki yayıncılık sürecinin yerel bir uyarlaması olarak değerlendirmektedir. Avrupa müzik kültürünün gelişmesi sadece halk konserleriyle sınırlı kalmayıp evlerde icra edilen amatör müziğe talebin artmasıyla, bu ihtiyacı tatmin için piyanolu şarkılar piyasaya sürülmesiyle gerçekleşmiştir. Dönemin sanayi-müzik iş birliğinin ürünü olan ve burjuvazinin kültür (hatta moral ve ekonomik) anlayışının da simgesi olan piyano, burjuvazinin –aristokrasiden sonra- kendi müzik kültürünü kurmasında baskın role sahiptir. Osmanlı’da da Avrupa’ninkine benzer şekilde müzik yayıncılığı, müzik piyasasının oluşumuna, piyanoyla ilgili müzik yayıncılığıysa piyano kültürüne ilişkin piyasanın oluşumu ve yerleşip yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur. Alimdar, özellikle piyano ve ardından gelen fonograf-gramofon endüstrisinin gelişimini, Osmanlı’da kitlesel bir müzik piyasası oluşumunda belirleyici teknolojik gelişmeler olarak görmektedir. Alimdar’ın, çalışmanın çerçevesini yansıtan yayıncılığın yaygınlaşmasıyla ilgili görüşleri, sermayenin yararına olacak ulaşım, haberleşme ağlarının kurulmasına destek veren devletin aynı zamanda müzik piyasasının oluşmasındaki etkilerini de açıklayan niteliktedir. Devletin ulaşım ve haberleşme ağlarının kurulmasına verdiği destek, Batı müziğini himaye yoluyla oluşturduğu etkiyi de içine alan geniş bir toplumsal değişim programını beraberinde getirmektedir. Batı

sermayesinin ve dolayısıyla Batılı tüketim, kültür öğelerinin ülkeye girişi Osmanlı'nın küresel ekonomiye açılması dolayısıyladır. Buna, güçlenen merkezîyetçi yapı dolayısıyla ortaya çıkan ve Batılı kültürü tüketen seçkin bir zümre eşlik etmektedir. Özellikle sivil bürokrasinin eğitimi yaygınlaştırma girişimleri ve yayıncılığa ilişkin verilen izinler, kitle kültürü oluşumunda etkili olmaya başlar. Bilginin hızla yayılması da benzer şekilde kitlesel bir müzik piyasasının oluşumunda etkili bir role sahip olmuştur.

Alimdar da Tunçay gibi, yayımcılığın geniş bir kapsamda kullanılmaya başlanması sonucunda 19. yüzyılın son çeyreğinde Hacı Emin Efendi'nin nota yayımcılığına başlamış olduğu; İstanbul'daki müzik mağazaları üzerinden alaturka basılı müzik notalarının süreli yayınlar aracılığıyla kullanıma sunulduğu; Batı müziği notalarınınsa doğrudan Avrupa'dan getirtilerek İstanbul'daki müzik mağazalarında satıldığı tespitlerini yapmaktadır (Alimdar, 2016, s. 158-227).

Diğerleri gibi Baydar da nota yayımcılığında genel olarak Notacı Hacı Emin Efendi ve Alexander Comendinger'in öne çıktığını belirtmektedir. Müzik yayımcılığının yanı sıra bu yayınların ve enstrümanların tedariki konusunda İstanbul merkez görünmektedir. Osmanlı'nın önemli Avrupalı müzisyenleri arasında -yalnızca konser ve özel ders vermekle kalmayıp sarayda piyano ve kompozisyon öğretmenliği yapmış- Italo Selvelli (10 Kasım 1863-11 Mayıs 1918) gibi müzisyenlerin yapıtlarının çoğu, dönemin önemli piyano, müzik aletleri ve malzemeleri tedarikçisi Comendinger tarafından basılmıştır (Baydar, 2010, s. 39, 40). İstanbul'un önemli nota ve müzik aleti mağazası olan Comendinger'e gönderilen kartlar, onun konumunu da açıklayan niteliktedir. Merzifon'da –büyük olasılıkla müzik öğretmenliği yapan- Demetracopoulos Efendi'nin ısmarladığı Litolf'un piyano ve flüt etütleri, Weber, Diabelli, Bach ve Haendel'in kimi yapıtlarının notaları; Edirne'den –Comendinger'e ısmarlanan Johann Strauss'un piyano için Morganblaetter valsyle Napolili Vinacci'nin mandolin notalarının siparişi; Bursa'dan –yine Comendinger'e- ısmarlanan Beyer piyano metodu, Christofaro mandolin metodu, Beriot (Peters edisyonu) keman metodu ve Carulli gitar metodu, İstanbul'un aynı zamanda bir tedarik merkezi olduğunu göstermektedir (Kutlay, 2017, s. 251-254).

İstanbul'un önemli piyano tedarikçilerinden F. Adam'ın 1881 tarihli Şark Ticaret Yıllığı'ndaki (ŞTY.) ilanında Avrupa'nın önemli nota edisyonlarına dair bir ibare bulunmazken, 1885 ve 1889 tarihli yıllıklarda Avrupa'nın önde gelen edisyonlarının temsilciliğine ilişkin ibarelere rastlanmaktadır. Diğer bir mağaza Balatti'nin, 1885 yılında ait ilanında basılı notalara ait bir ibare yer almazken 1889-90 yıllarına ait yıllıkta Peters, Lemoine, Schott, Breitkopf, Ricordi gibi önde gelen basımevlerinin markaları

yer almaktadır. Dönemin diğer önemli piyano mağazası Comendinger'in 1881 yılında kaydı bulunmazken, 1885, 1889-90 yıllarına ait ilanlarında (kimi günümüze dek uzanan) Avrupa'nın önde gelen nota basımcılarının markalarına yer verilmiştir. Bu ilanlardan, piyano mağazalarının ilk ilanları ya da hemen ardından verdikleri ilanlarda nota basımcılarının temsilciliklerini de üstlenmiş oldukları anlaşılmaktadır. Mağazalara ait ilanlar EK 1'de yer almaktadır. 19. yüzyılın sonlarına doğru Avrupa'nın önemli nota basımcılarının, İstanbul'da da rağbet görmeye başladığı anlaşılmaktadır. Yayımcılık ve ona ait ürünler –diğer ithal ürünler gibi- 19. yüzyılın ikinci yarısında hızla yayılmaktadır. Bu durum piyano metotları ve piyano parçalarının yaygınlaşmasıyla eş zamanlıdır.

6.1.1.1 Piyanonun yaygınlaşmasında müzik yayımcılığının rolü ve piyano müziğine ilişkin yayınlar

Piyano müziğine ilişkin yayımcılık faaliyetlerini, süreli yayınlarda yer alan notalar, piyano öğrenimi metotları, piyano eşlikli notalar (oda müziği ve şarkılar), piyano hakkındaki makaleler, reklamlar, ilanlar olarak ele almak, hatta piyanoya ilişkin yayınlar kategorisine edebiyat alanındaki yapıtları da dâhil etmek mümkündür. Bunlardan birçoğunu Gönül Paçacı Tunçay, *Neşriyat-ı Mûsıkî: Osmanlı Müziğini Okumak* adlı çalışmasında belgelemektedir. Bilinen en eski müzik dergilerinden 1875 yılında Nikoğos Taşçıyan ve kardeşi Hagop Taşçıyan tarafından neşredilen Nivak Osmanyen adlı on beş günde bir yayınlanan dergide “alaturka makamlara mahsus-piyano vesair mûsıkî aletleri için hazırlanmıştır- H. Kavafyan Matbaası” ibaresinden de anlaşılacağı üzere 19. yüzyılda piyano, sadece Batı müziği için değil, alaturka müzik için de kullanılmaktadır (Tunçay, *Neşriyat-ı Musiki: Osmanlı Müziğini Okumak* I, 2019, s. 248). Bu durum elbette öncelikle matbaanın kullanımının genel yayımcılık faaliyetlerinde yaygınlaşmasıyla gerçekleşmiştir. İthal nota bayiliklerinin yanı sıra nota basımcılık faaliyetlerinin de -serbest ticaret antlaşmaları sonrasında- oldukça yaygınlaşması, bu iş kolunun ağırlıklı olarak gayrimüslimlerce yürütülmesiyle, yeni istihdam alanları yaratmış ve onlar aracılığıyla şehirli hedef kitlesine ulaşmıştır.

Tunçay, 19. yüzyılın ikinci yarısında Comendinger⁶⁴, Balatti⁶⁵, Madame Caroline Pons notaları gibi (o yıllarda İstanbul'un kimi varlıklı Levanten müzisyen hanımlarının kendi adlarına bastırdıkları notalardan) yayımların, nota basımcılığının etkinlik alanı,

⁶⁴ Şark Ticaret Yıllıklarında 1868-1869 yılları arasında “Müzik ve Piyano” başlığı altında kayıtlı bulunan Adam Comendinger, 1881 yılında “Piyano Akortçuları”, 1891 yılındaysa “Müzik Aletleri” kategorisinde yer almaya başlamış ve ayrıca, sarayın piyano tedarikçiliğini de üstlenmiştir (Alımdar, 2016, s. 275, 279)

⁶⁵ Şark Ticaret Yıllıklarında 1868-85 yılları arasında “Piyano Akortçuları” başlığıyla kayıtlıdır (a.g.y., s. 294)

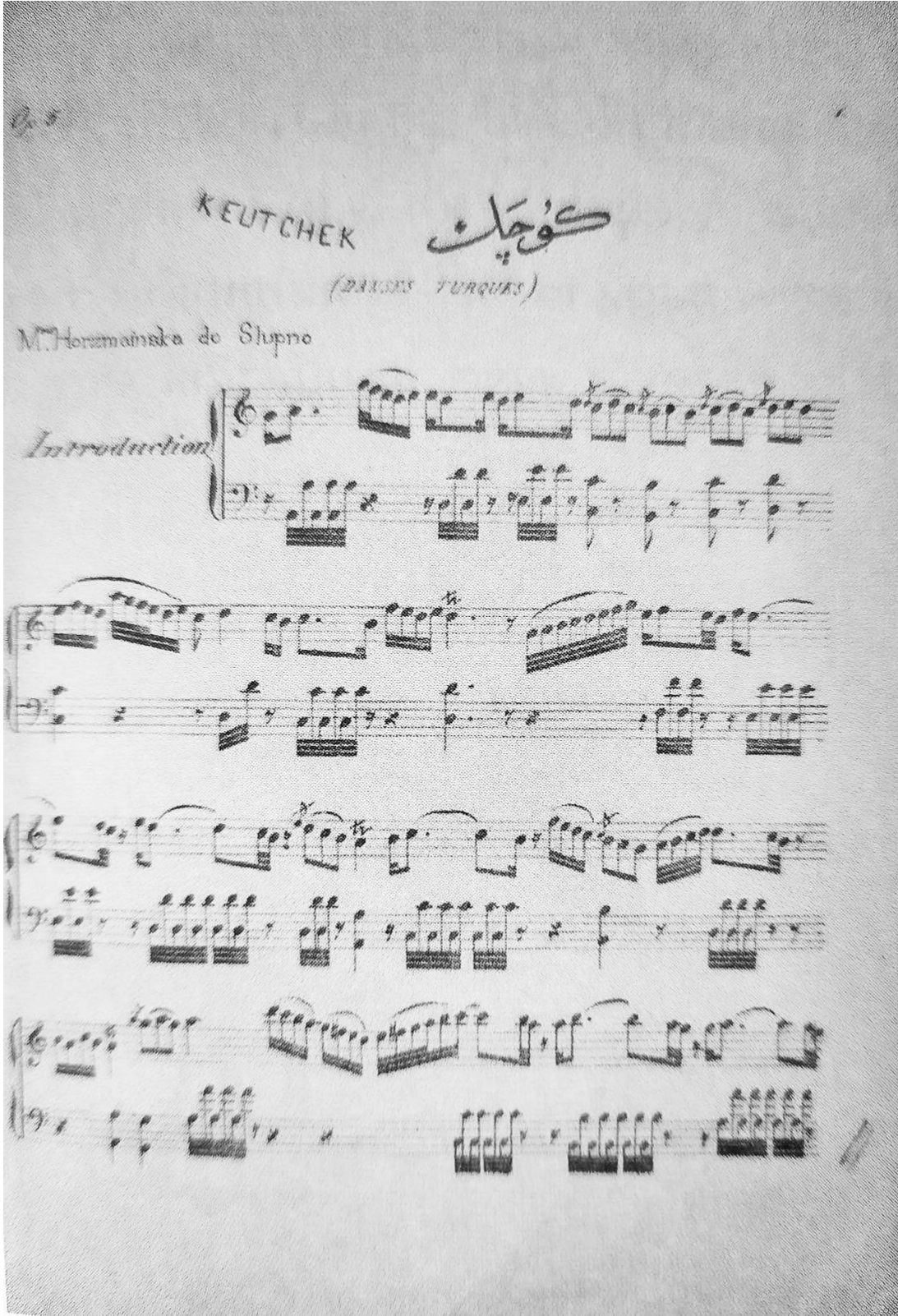
tüketicisi ve rolü hakkında bilgi verir nitelikte olduğunu ifade etmektedir. Yazar, bu nota serisine ilişkin aşağıdaki tespitleri yapmıştır:

Madame Hermainska de Slupno'nun adını taşıyan bu nota serisinin 19. yüzyılın ortalarında İstanbul'da konser veren ünlü besteci Franz Liszt'e takdim edilmek üzere hazırlandığı bilinmekte ve Liszt'in eserlerindeki aksak ölçüleri bu yayınlardan hareketle kullandığı tahmin edilmektedir... "Madame Hermanska dö Zlupno'nun piyano için tertüb eylediği Türkçe işârât-ı elhân ve negamâtın esma ve numeroları" başlığıyla verilen fihristte, eserler şu şekilde gruplanmıştır: *Hicaz, Ferahnâk, Köçek[çeler], Segâh, Nihavend, Sûznak, Hicazkâr, Acemaşiran, Müteferrik*. (Tunçay, Neşriyat-ı Musiki: Osmanlı Müziğini Okumak I, 2019, s. 303)



Şekil 6.2 Madam de Slupno'nun Nota Koleksiyonu'nda yer alan Köçek[çe] takımının kapağı⁶⁶

⁶⁶ Kaynak: Tunçay, 2019. s.304



Şekil 6.3 Madam de Slupno'nun piyano için düzenlediği Köçek[çe]⁶⁷

⁶⁷ Kaynak: Tunçay, 2019, s. 305



Şekil 6.4 Madam de Slupno'nun piyano için düzenlediği Köçek[çe]⁶⁸

Yukarıdaki örnek, aynı zamanda tonalite içine alaturka unsurların ne şekilde yerleştirildiği hakkında da bilgi verir niteliktedir. Dönem Avrupa'sının müzik ve ticari

⁶⁸ Kaynak: Tunçay, 2019, s. 305

anlamdaki başat çalgısı piyano, Osmanlı topraklarında bu ve benzeri uyarlamalarla kendine yer açmaktadır. Bu uyarlamaları, ileride karşılaşılabilecek olan “sentez” uygulamalarının öncülleri olarak değerlendirmek de mümkündür. Bu ve benzeri yayınların, öncelikle Osmanlı topraklarında yaşayan yabancılar ve Avrupalı müzisyenlere yönelik olduğu düşünülse de kısa süre içinde okumuş, varlık sahibi kesimin de bu yayınları talep ettiği görülmektedir.

1839 yılından başlayarak Hacı Emin tarafından hazırlanıp Mehmet Tahir Efendi tarafından yayımlanan Ma'lumât dergisinin eki “Chant Turcs” adlı nota serisinde çeşitli marş ve şarkılar, Guatelli, Zati Bey gibi müzisyenler tarafından armonize edilerek piyano için uygun hale getirilmiştir. Alafranga müziğin transpozisyon kolaylığına karşın Alaturka müzikteki güçlükleri ve makamların karmaşık yapılarından hareketle yeni işaretlerin kullanımı ve buna uygun bir piyano yapılmasının gerekliliğine dikkat çekilmektedir. Bu notalardan 47 numaralı, Rıza Bey’in ağır aksak “Düşeyim der iken eyvah vefalısın” sözlü şarkısına ait sayının arka kapağından önemli bir uyarı olarak Batı notasının tek diyez ve bemol ile ifade edilemeyen TM sesleri için çeşitli yazım önerileri dikkati çekmektedir. Bu öneriler Batı notası kullanımıyla giderek artacak olan ses sistemleri arayışlarının ilklerinden olduğu için önem taşımaktadır.

Yazının geneline bakıldığında Ali Rıfat Bey’in yaklaşımının, ait olduğu müziği başka bir müzik diliyle açıklamaktansa –Tunçay’ın sözleriyle– “deyim yerindeyse” uyarlamak” isteğidir. Görüldüğü gibi Batı müziğinin simgesi olan piyanonun varlığı, müzik içeriğinin belirlenmesinde de etkilidir.

Tunçay’ın tespitinden hareketle, Servet-i Fünun, Tarik gibi dönem gazetelerinin hanımlara mahsus ilave notalarında da görülen armonizasyon ve uyarlama yönteminin, dönem yapıtlarını piyanoda çalınmak için uygun hale getirmiş olmasından dolayı, piyanoyla çalınan müziğin artmasında etkili olduğunu düşünmek mümkündür. Bu sayede karşılıklı olarak yayımcılık ve piyano arasındaki ilişkiyi takip etmek mümkündür. Bu ve benzeri tüketim amaçlı parçalar, basımcılık faaliyetleri aracılığıyla dolaşımda olduğundan, daha fazla yaygınlaşmıştır. Piyano için Batı müziği ve etkilediği türler en çok basılan, dolayısıyla yaygınlaşan parçalar olmuşlardır. Hacı Emin Efendi’nin yayımladığı Fasıllar arasında dikkati çeken bir başkası Suzidılara ve Neveser Fasıllarıdır. Bunlar çift porte üzerine, piyano için yazılmış güftesiz notalardan oluşmaktadır (Tunçay, Neşriyat-ı Musiki: Osmanlı Müziğini Okumak I, 2019, s. 314-321). Bu seriye dâhil olabilecek bir başka nota yayını “Fenn-i musikiden Rast Faslına Mahsus Piyano Notasıdır” ibaresiyle sunulan – Rast makamı olması dolayısıyla Emin Efendi’nin neşrettiği ilk fasıl defteri olduğu düşünülen- fasıldır. Bu ibarede dikkati çeken diğer vurguysa piyano ve fenn-i müziğin birlikteliğidir. Dönemin gözde söylemi

olarak fenne yapılan vurgunun, sanayi-teknoloji-müzik iş birliğiyle tamamlanan ve yaygınlaşan piyano üzerinden ifadesini bulması, aynı zamanda fenn ve teknoloji üretimini elinde bulunduran halkın (burjuvazi) bu alanlardaki faaliyet ve söylemleriyle de uyum içindedir.

19. yüzyılın sonlarından itibaren Osmanlıca, Rumca ve Fransızca başlıklı birçok nota yayımlayan Sotiri Christidis'in yayınları, piyanolu uyarlamalara dair yayınlara bir başka örnektir. Örnek olması bakımından Tunçay'a ait listenin bir kısmı aşağıda verilmiştir:

- Vatan Silistre, Devlet-i Aliye-yi Osman'ın Millî Neşidesi, Miralay Rif'at Bey'in N. Baldi tarafından piano için / *Vatan Silistria Hymne National Ottoman par Le Colonel par Rif'at Bey*
- *Va'd eylemişdin ey peri, Suzinak Şarkı / Vad eilemichdin ei peri, Sousinak Charkissi, Arrange pour İbrehim Effendi*, Üçüncü Fırka Müzik Zabiti
- *Ey Gaziler / Ei Ghaziler, Arrange pour piano par N. Baldi nt Turc pour Piano*
- *Ordu Marşı/ Marche Ordou, Chant Turc pour Piano*
- *Leblebici Kantosu / Canto Leblebidji, Compose par Serkis Effendi arrange pour Piano par İbrahim Effendi*
- *Chef de Musique au 3. Regiment d'infanterie*, Üçüncü Fırka Müzik Zabiti
- *Hicaz Şarkı, Seni gördükçe titriyor yüreğim, Şarkı Hicaz /Chant Turc pour Piano*
- Kanuni Mehmed Bey'in Zevk-i Tarab Peşrevi, Piyano için Mösyö Radelye tarafından âhenkleştirilmiştir. / *Zevk-tarab Pechrev, COMpose par Canouni Mehmed Bey, Arrangé et harmonise pour Piano, U. Rdegliä* (2019, s. 322)

Görüldüğü gibi yayımcılık işleri çoğunlukla gayrimüslimlerce yürütülmüş, hedef kitle şehirli Osmanlı tüketicisi olmuş, bu yayımcılar yerel ağlarla birleşerek yeni istihdam alanları açmış ve bu yolla hedef kitleyi etkilemiştir. Bu açıdan genel yayımcılık faaliyetlerinin içinde yer alan piyano ile ilgili yayımcılık faaliyetleri, piyanoların ve piyano müziğinin toplumda yaygınlaşmasının da dâhil olduğu, Osmanlı toplumunun ticarileşmesi süreciyle ilgilidir.

Bir müzik mağazası ve bayii olan Adam Ernest Comendinger, -sarayın da piyano tedarikçisi olarak- İstanbul'daki en önemli müzik yayımcıları arasındadır. Yukarıda bahsedilen "yayımcılık etkinliklerinin yerel ağlarla birleşmesinin" önemli bir örneğini Comendinger oluşturmaktadır. Birinci bölümde üzerinde durulan piyanoya ilişkin kültürün yerel pazarının oluşumunda ürün yelpazesini destekleyici diğer alan ve ürünlerle iş birliğinin küçük çaplı örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Bayi olarak Comendinger, kendini destekleyecek yayımcılık faaliyetlerini, her tür müzik malzemesi ve akort gibi diğer hizmetlerle birlikte yürütmektedir. Bu sayede pazarın birçok ürününün üreticisi ve tedarikçisi konumundadır. Mağazası Beyoğlu'nda bulunan Comendinger'in piyanolu kimi yayınları aşağıda örnek olarak verilmektedir:

- *Hazine-i Hümayun'dan Mehmed Ali Bey'in İzmir Marşı / Mehmed Aly Bey Auteur de Symrre Marche Orientale pour Piano*
- *Andalouse pour Piano par E. Pessard (Fernand Comendinger)*
- *Polka des Anglais pour Piano par G. Allier (Ernest Comendinger)*
- "Gel keyfim gel" unvanlı, piyano için tertip olunan mûsikinotası, Dersaadet 1896/ *DOlce far niente! Petite Gavotte pour piano par Paul Lange*

- Marche Djezaer, Arrange pour le piano Kirkor Sinanian

Ayrıca Madame Caroline Pons'un hazırlamış olduğu piyano notalarını, Comendinger'in iki ayrı altışar şarkılık seri halinde neşrettiği görülmektedir. "Airs Turcs" başlığıyla çift porteli ve güftesiz olarak hazırlanan bu notalardaki eserlerin listesi, ön kapaklarda Latin ve Arap harfleriyle mevcuttur. Harf kullanımından anlaşılacağı üzere alıcısı hem Osmanlı şehirli tüketici hem de yabancılarıdır. Hedef kitle ve üretici, tedarikçi kimliği bu yayın için de diğerleriyle aynıdır. (Tunçay, Neşriyat-ı Musiki: Osmanlı Müziğini Okumak I, 2019, s. 326)

Çalışmada dikkati çeken diğer bir örnek 20. yüzyılın başında yayımlanmış *Chant Turc* adlı fasıl mecmuasıdır. Notanın kapağının çevrim yazısı ve notayla ilgili genel bilgiler, çeşitli sazla ve piyano için alafranga nota ve şarkı mecmuası olduğuna ilişkindir. İçerisinde Taksim, Peşrev, saz semaisi, beste, ağır semai, yürük semai ve on altı adet şarkı bulunmaktadır. Şamlı Selim tarafından 20. yy. başlarında yayımlanan Kanto Mecmuası'ndaysa Latin harfleriyle basılmış piyano için valsler, mazurkalar, polkalar, kadriller, yeni danslar, marşlar, Grekçe piyano eşlikli şarkılar gibi yapıtlar sıralanmaktadır.

Pera'da bulunan piyano ve müzik evi Balatti'nin yayımladığı piyanolu nota başlığıyla yayımlanan seriler şunlardır: *6 Chanson Populaires Orientales/ Şarkılar; Collection de Melodies Orientales Turques* başlığıyla piyanoya uyarlanmış şarkılardır (Tunçay, Neşriyat-ı Musiki: Osmanlı Müziğini Okumak I, 2019, s. 337-507). Yukarıda sayılan müzik formları, Avrupa'da piyano müziği tüketiminin yaygınlaştığı dönemdekilerle benzerlik göstermektedir. İstanbul'daki popüler piyano müziği tüketiminin ister alafranga ister alaturka olsun şarkı, dans ve marş gibi kullanıma uygun formlardan oluştuğu görülmektedir. Tunçay'ın çalışmasında yer alan örnekler arasında yurt dışı basımlı Osmanlı mührü taşıyan örneklerde ağırlıklı olarak Comendinger mührü görülmektedir.

Avrupa'da piyano etrafında kurulan yerli müzik pazarının gelişmesini sağlayan unsurlardan biri olan- üçüncü bölümde detaylı bahsedilmiş olduğu üzere- müzik yayımcılığı, "Osmanlı'da eğitim ve yayımcılığın yaygınlaşmasıyla kitle kültürünü güçlendirmiştir. 20. yüzyıla gelindiğinde teori, çalgı metodu, nota öğrenimi, tarih, biyografi gibi pek çok alanda eserler basılmıştır. Bu müzik yayımcılığı faaliyetleri, Avrupa'daki yayımcılık sürecinin yerel bir uyarlamasının ürünü olarak görülebilir.

Metalaşarak yaygınlaşan müziğin, çoğunlukla yeni tarzdaki müzikleri içermesi, genel olarak basımcılık faaliyetlerinin yaygınlaşmasıyla ilgili süreçlerle benzerliğini akla getirmektedir. Bu durumla ilgili olarak Sina Akşin'in editörlüğünü üstlendiği Türkiye Tarihi 3 Osmanlı Devleti 1600-1908 isimli çalışmanın önsözünde dikkati çektiği basılı kitap verileri şöyledir: "Türkler ilk kitapları bastıkları sırada Avrupa'da 1,5 milyon kadar kitap (ve yaklaşık 1,5 milyon nüsha) basılmış durumdaydı." Bu karşılaştırmayı sadece

matbaanın kurulması karşısındaki baskıcı tepkilerle açıklamak yerine kitabın piyasasının olmayışına dikkat çekmektedir:

Osmanlı için kitabın en önemli yönlerinden biri, yazısı, resimleri, süsleri, cildi ile bir sanat eseri oluşuydu. Bilgiye ihtiyacı olanlar, elle yazılı kitapları satın alabilecek kudretleydiler. Matbaa kitabı ise, örneğin makine halısı gibi, makbul olmayan bir şeydi. Herhalde elyazmaları satın alamayacak durumda olanların- medrese ve Enderun öğrencileri dahil, “orta halli” insanların – bir kitap ihtiyaçları, başka bir deyişle kitabın piyasası yokmuş. (Kunt, ve diğerleri, 2020)

Aktarımda meşk yöntemi tercihiyle yazıya geçirilmiş notaya ihtiyaç duyulmamış olmasının yanı sıra, basılı notaların -ağırlıklı şekilde- yeni olarak tanımlanabilecek müzik türlerini yaygınlaştırmış olduğunu varsaymak da mümkündür. Her ne kadar Alimdar’ın sözü geçen yapıtında belirttiği gibi ebced notası, tablatura öğrenim ve müzik yapıtlarının kaydı için kullanılmış olsa da ticari meta olarak dolaşımda olanların, dolayısıyla yaygınlaşanların, daha çok batı müziği ve batı müziğinin etkilediği türler olduğunu varsaymak mümkündür. “Batı müziğinin Osmanlı müzik üretimindeki etkilerinden biri de kitlesel bir müzik piyasasının temellerinin atılmış olmasıdır. Böylece, toplumun seçkin zümreleri (havas) dışında avamın da büyük oranda dâhil olduğu bir tüketici kitlesi meydana gelir.” (Alimdar, s.223) Ortaya çıkan bu durum Avrupa’da burjuvazinin kendi müzik kültürünü kurmasıyla oluşan kitlesel müzik piyasası dolayısıyla saray patronajının, yerini serbest müzik piyasası doğrultusunda çalışan müzisyenlere bırakmasının bir benzeridir.

6.1.2 Kuruluşlar ve toplumu bir araya getiren alan olarak piyano reklam ve ilanları

Osmanlı’da reklama bakış, İlbeyi Özer’in Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Yaşam ve Moda adlı çalışmasında şu sözlerle tarif etmektedir. “...geleneksel düşünce yapısının reklama bakışı “ilan teşhirdir, teşhir ayıptır” şeklinde özetlenebilir.” (2006, s. 207) İlan vermek yakışsız bir davranış olarak kabul edilse de Batılı anlamdaki rekabetin artmasıyla birlikte reklamın da arttığı gözlenmiştir. 19. yüzyılın başlarında büyük mağazaların verdiği reklamlar daha çok yabancı gazetelerde çıkarken, yüzyılın sonuna doğru birçok Avrupa kökenli mağazanın reklamlarının Türk basınında yer alması Müslüman kesimin de hedef müşteri kitlesi olduğunu düşündürmektedir. Özer Osmanlı’nın son dönemlerinde reklamlarıyla dikkati çeken kuruluşlardan ilk akla gelenleri Nestle, Singer, Longiness, Bomonti şeklinde sıralamaktadır. Görüldüğü gibi dönemin markaları bir yandan da günümüze uzanan markalardır. Yazar, bu ilanların üst üste dergi ve gazetelerde yer almasını, sadece yabancıların değil yerli müşterilerinin de bu mağaza ve mallara alışmış olduğunun bir göstergesi olarak kabul etmektedir (2006, s. 207, 208). Bu durum, çalışmamızın ilk bölümünde ortaya konan

çerçevenin “elitlerarası ticaret” kavramının dünya sisteminin üretim ve tüketim ilişkilerini birbirine bağlayan işlevini gösteren niteliğe sahiptir.

Geç Osmanlı toplumunun kapitalist dünya ekonomisi ile bütünleşmesini teşvik eden ve hızlandıran unsurlar olarak özel kuruluşları (Singer, Nestle gibi dünya çapında etkin kuruluşların reklam ve markalarının oynadığı rol, istihdam alanları ve topluma etkileri),⁶⁹ *Dersaadet'te Tüketim (1855-1923)* adlı çalışmasında ele alan Yavuz Köse, Batılı kuruluşların sadece Osmanlı ekonomik düzenini etkilemekle kalmayıp, sosyal ve kültürel şartları da etkileyerek değiştirdiğini ileri sürmektedir. Yabancı kuruluşların etkinlikleriyle Osmanlı toplumunun tepkilerinin gözlemlenmesi sonucunda sürecin kesinlikle tek taraflı olmadığı hatta karşılıklı edinme ve uyarlama süreçlerinin gerçekleştiğini savunmaktadır (2016, s. 21). Siyasi yapıların dışında sosyal bileşenlerin de ekonomik süreçlerin daima parçası oluşunu; “ekonomik süreçlerin, kültürel bileşenlerden, şemalardan oluşan bir bağlam içinde yerleşik bulunduğu” varsayımından yola çıkarak açıklamaktadır. Bu sav, bu çalışmanın çerçevesine de uygun düşmekte; Avrupa’da ekonomik, siyasal ve kültürel unsurların birlikteliği sonucu, kapitalist dünya ekonomisinin oluşturduğu alan içinde yeniden şekillenen kültür ve müzik yaşantısını, piyano etrafında değerlendirmeye; piyanonun, kapitalist dünya ekonomisinin bir ürünü olduğu varsayımından hareketle ele almaya uygun bir çerçeve sunmaktadır.

Bu açıdan ele alındığında, kültürel değişimin tek yönlü ilerlemesi yerine, birbirine koşut ilişkilerden bahsetmek mümkün olmaktadır (yeni istihdam olanaklarının değerlendirilmesi, yeni uygulamaların edinilme, uyarlanma süreçleri vb.). Bu ve benzeri süreçler, Osmanlı toplumunun -kapitalist dünya ekonomisine eklenmesinin sonuçlarından biri olarak-, tüketime ilişkin davranışlarda karşılık bulmaya başlamıştır. Ortaya çıkan durum, modern anlamıyla tüketim toplumunun yalnızca kitle üretimi ve dağıtım sistemlerine değil, bir yandan da tüketimi olumlayan zihniyetlere ve yorumlama unsurlarına ihtiyaç duyduğu görüşünü doğrulamaktadır⁷⁰. Köse, çalışmasının teorik çerçevesini açıklarken kültüre ilişkin iki genel yaklaşımdan yararlanmıştır. İlki, uzun yıllar uluslararası pazarlama alanında kültürü büyük ölçüde sabit, anlaşılabilir nitelikte, kuvvetli bir güç olarak tarif eden, insanların tabiatının kültürel olduğuna inanan ve insanları büyük bir gücün pasif alıcıları olarak tarif eden,

⁶⁹ Köse, Y. (2016). *Dersaadet'te Tüketim (1855-1923)*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları. Arka kapaktan.

⁷⁰ (Berghoff ve Vogel'den aktaran Köse, 2016, s.24)⁷⁰. Berghoff, Hartmut, *Moderne Unternehmensgeschichte. Eine themen- und theorieorientierte Einführung*, Paderborn vd. 2004 ve Jakob Vpge, “Wirtschaftsgeschichte als Kulturgeschichte. Ansätze zur Bergung transdisziplinärer Synergiepotentiale”, *Wirtschaftsgeschichte als Kulturgeschichte. Dimensionen eines Perspektivenwechsels*. (ed.) Hartmut Berghoff ve Jakob Vogel, Frankfurt a. M., New York, 2004, s. 9-41.

insanlara bu dünya içinde nasıl davranacakları konusunda yol gösteren bir yaklaşımdır. İkincisiye yazarın da dâhil olduğu bir yaklaşım olan, alışkanlık ve ürünlerin karşı karşıya birbiriyle bütünleştiği, elendiği ya da desteklendiği bir yarış alanı olarak görüldüğü yaklaşımdır. Buna göre bireyler kendileri ve onları kapsayan sosyal yapılar arasındaki uyumsuzluk/zıtlık içinde kültürleri ya da kültüre ait unsurları etkin biçimde yorumlamakta, bunun sonucu olarak da üretmekte, reddetmekte hatta ortadan kaldırmaktadır. Kültür bir amaç olarak bir yandan düzeni korumak, aktarmakta diğer yandan da dönüştürmektedir. Bu çatışma toplumdaki dinamizmi doğurur. Bu durumda önemli olan kültürün korunmasının temsili olarak başatlık unsuru ve düzeni değiştirme işlevinin temsili olarak da başkaldırı unsurudur (Köse, 2016, s. 24-26). Bu çerçeveden hareketle birer bocalama dönemi olarak uyumun bozulduğu dönemleri, karşılaşılan yeni durum karşısında sarsılan dengeyi yeniden sağlanmasına yönelik süreçler olarak ele almak mümkündür.

Piyanoyla ilgili reklam ve ilanlar üzerinden, ilanların ve üreticilerinin hem Osmanlı toplumuna hem de Osmanlı toplumundaki istihdam alanlarına etkisini değerlendirmek mümkündür. Gazetelerdeki piyanoyla ilgili ilanları genel olarak reklam, konser ve özel ders ilanları olarak gruplandırmak mümkündür. Bu ilanlar 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren artış göstermektedir. Özel ders ilanlarıniysa geçim sağlamak isteyen yabancı hanımlar ve profesyonel müzik hocaları olarak ikiye ayırmak mümkündür.

6.1.2.1 Piyano mağazaları, yerel temsilcilikler

Çizelge 6.1 Batı'da Piyano Üretim Tahminleri. 1850- 1930. Kaynak: Cyril Ehrlich, *The Piano; A History*, Clarendon Press, Oxford, 1990, Ek. II., s. 222

Yaklaşık Yıl	İngiltere	Fransa	Almanya	ABD
1850	23.000	10.000		10.000
1870	25.000	21.000	<15.000	24.000
1890	50.000	20.000	70.000	72.000
1910	75.000	25.000	>120.000	370.000
1930	50.000	20.000	20.000	120.000

Piyasası bulunmayan bir metanın yaygınlaşmasının olanaksızlığı, piyanolar için de geçerli olmuştur. Piyanonun metalaşmaması, temel birimin pazarlar olarak belirlendiği bir sistem içinde –diğer pek çok şey gibi uygun pazarları olduğunda- mümkün görünmemektedir. Yukarıdaki tabloda Avrupa ve Amerika’da, 19. yüzyılın ikinci yarısından 20. yüzyılın başlarında kadar olan piyano üretimi rakamları verilmiştir. Özellikle 19. yüzyılın sonundaki hızlı artıştan sonra Batılı piyano üreticileri kendileri için yeni pazar arayışlarına girmişlerdir.

Yabancılar tanınan imtiyazlar ardından İstanbul’da müziğe ilişkin tüketim araçlarının temin edilebildiği pek çok mağazanın Cumhuriyet’e kadar faaliyetlerini sürdürdüğü görülmektedir. Bu mağazalar nota kâğıtları, nota yayımları gibi malzemelerin yanı sıra tamir, bakım hizmetleri de sunulmaktadır. Büyük mağazaların çoğu doğrudan Steinway & Sons, Erard, Pleyel ve Bechstein gibi üreticilerle irtibat halindedir. Bu ve benzeri üreticilerin yerel temsilciliklerin üstlenilmesiyle Avrupa ve Amerika’daki ürünlerin satış ağı genişlemiş olmaktadır Batıdaki piyano üreticilerinin, piyanolarının pazarlanması için yerel temsilcilerden destek almaya başlamasıyla Sarayın da bu aracı kurumlarla irtibatı gündemde olmuştur. Bu yerel temsilciliklerin başındaysa Comendinger adlı müzik bayii gelmektedir. Comendinger uzun süre sarayın tedarikçisi olur. Bu konum yalnızca piyanoları değil, çalgı bakımı, nota yayınının da içerisinde olduğu uzun süreli ticari bir ilişki olmuştur (Alimdar, 2016, s. 190-280).

İstanbul’un önemli piyano mağazalarından Comendinger, Balatti ve F. Adam’ın 1881, 1885 ve 1889-90 tarihli ŞTY’ındaki ilanlarında yurt dışı piyano üreticileriyle olan aracılıkları dikkati çekmektedir. Bu mağazaların bir işlevi de piyano gibi bir yandan dönemin lüks tüketim kalemleri arasına girebilecek bir çalgının satışına aracılık ederek Avrupa ve Osmanlı elitleri arasındaki ticareti sağlamakta, birinci bölümde değinilen elitler arası ticarete ve bu yolla kârın aktarımına örnek oluşturmaktadır.

Alimdar, İstanbul’da piyano kullanıcıları için çeşitli ürün ve hizmetleri sağlayan bir “piyano eko sisteminin” aktörlerini, piyano üreticileri, piyano satıcıları, piyano akortçuları, piyano tamircileri olarak tanımlar. İstanbul’daki piyano satıcılarının, Batı’daki piyano üreticilerinin temsilciliklerini almalarıyla yurt dışındaki piyano üreticilerinin de bu eko sisteme dâhil olduklarını yazmaktadır. Batı’nın üreticilerinin, ürünlerinin pazarlanması için yerel temsilcilerden destek almaya başlamasıyla satış ağları genişler, çoğunluğu Beyoğlu’nda olan müzik mağazaları arasında piyano satanlar yaygınlaşır. Bu tespitleri destekleyen yazar, Beyoğlu’ndaki müzik mağazası ve piyano tedarikçisi F. Adam’ın aslında Almanya’da bir piyano üreticisi olduğunu,

Beyoğlu'nda şube açtığını ve Nagel adlı firmanın piyanosunu saraya sattığını yazmaktadır:

Almanya Helibronn'da bulunan ve 1828 tarihinde kurulmuş olan G.L. Nagel'in 1885'te ürettiği bir piyano, İstanbul Beyoğlu'nda Hazzopulo Pasajı'nda bulunan F. Adam Mağazası aracılığıyla Saray'a satıldı. Mağazanın ismi olan F. Adam aynı zamanda 1864'te Almanya Krefeld'da kurulan bir piyano fabrikasının adıdır. Muhtemelen bu piyano fabrikası Beyoğlu'nda mağazasını açtı. Fakat enteresandır kendi piyanoları varken Nagel'in piyanosunun Saray'a satılmasına aracılık etti. (2016, s. 284)

“Adam Comendinger'in E. Kaps, Bechstein, Mason & Hamlin, F. Neumeyer, Gütschow, Rosenkranz, Erard, Pleyel, Elcke, Schwander, Rodolphe, Boisselot gibi klavyeli çalgı üreticilerinin temsilciliğini üstlendiği bilinir. Bununla birlikte Osmanlı Sarayı'na sadece Erard ve Boisselot piyanoları satmış olduğunu gösteren belgelere ulaşıldı.” (Alimdar, 2016, s. 281) Yazar, sarayda muhafaza edilmekte olan eski piyanolar ve bu arşiv belgelerini karşılaştırarak bir üretici listesi oluşturmuştur. Bu tabloda Osmanlı Sarayı'nın –temsilcilikler yerine- geniş bir üretici kesimden piyano tedarik ettiği gösterilmektedir.

Çizelge 6.2 Osmanlı sarayının piyano siparişlerine ilişkin veriler.⁷¹

Üretici	İstanbul Temsilcisi	Ülke	Kuruluş Yılı	Sarayın Sipariş Yılı
Auto Gran Piano Co.	-	ABD	1905	1907
Boisselot	A. Comendinger ve F. Adam	Fransa	1828	1882
Ehrbar, Friedrich	-	Avusturya	1801	≤1900
Erard	Comendinger	Fransa	1779	1882
Kaps, E.	Comendinger	Almanya	1858	≤1902
Nagel, G. L.	Adam	Almanya	1828	≤1893
Pleyel, Lyon & Cie.	Comendinger	Fransa	1807	1907
Steinway & Sons	Adam	ABD	1853	1875, 1885, 1889
Welte & Söhne	-	Almanya	1833	1905

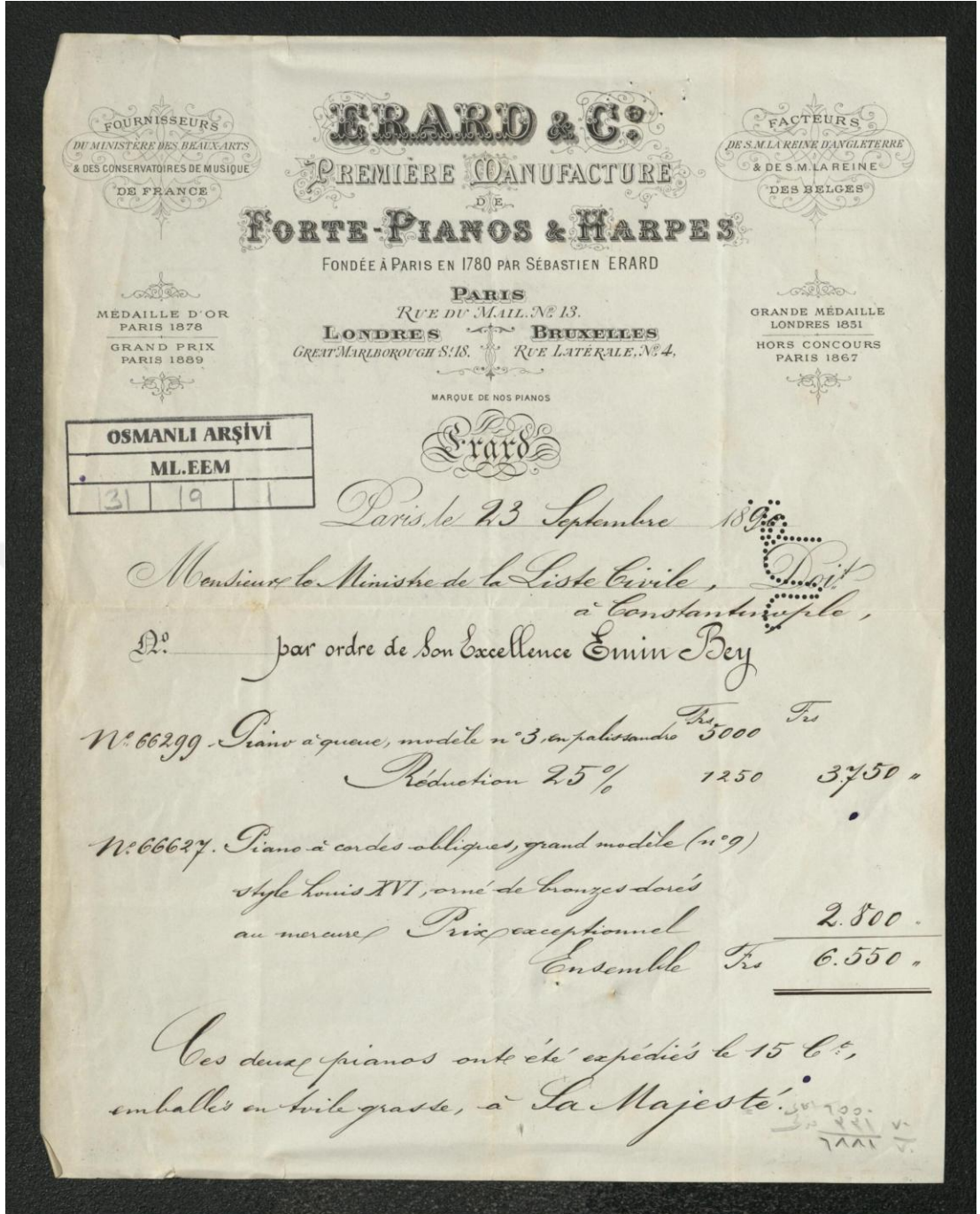
Sarayın hiçbir aracı kullanmadan doğrudan üreticilerle irtibata geçerek aldığı piyanolar da mevcuttur. Bunları Başbakanlık Osmanlı Arşivler'inde (BOA) yer alan belgelerle örneklendirmek mümkündür. Aşağıdaki yazışmalar, üreticilerle doğrudan irtibatı belgelemektedir. Şekil 6.5'te Erard firmasından Bakan Emin Bey'in dikkatine

⁷¹ Kaynak: Alimdar, S. (2016) Osmanlı'da Batı Müziği. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınlar. s. 280

sunulan 23 Eylül 1890 tarihli mektupta bir adet 5000 franklık no. 3 model piyanonun % 25'lik bir ıskontoyla 3750 frank; XVI. Louis stilinde, kızıl kahve renkli (no.9) büyük model piyanonun 2800 frank olmak üzere toplam olarak 6500 frank tutarındaki iki piyanonun majestelerine önerildiği yazmaktadır. Bu mektup saray ve üreticinin aracı olmaksızın irtibatını göstermektedir (katalog.devletarsivleri.gov.tr).

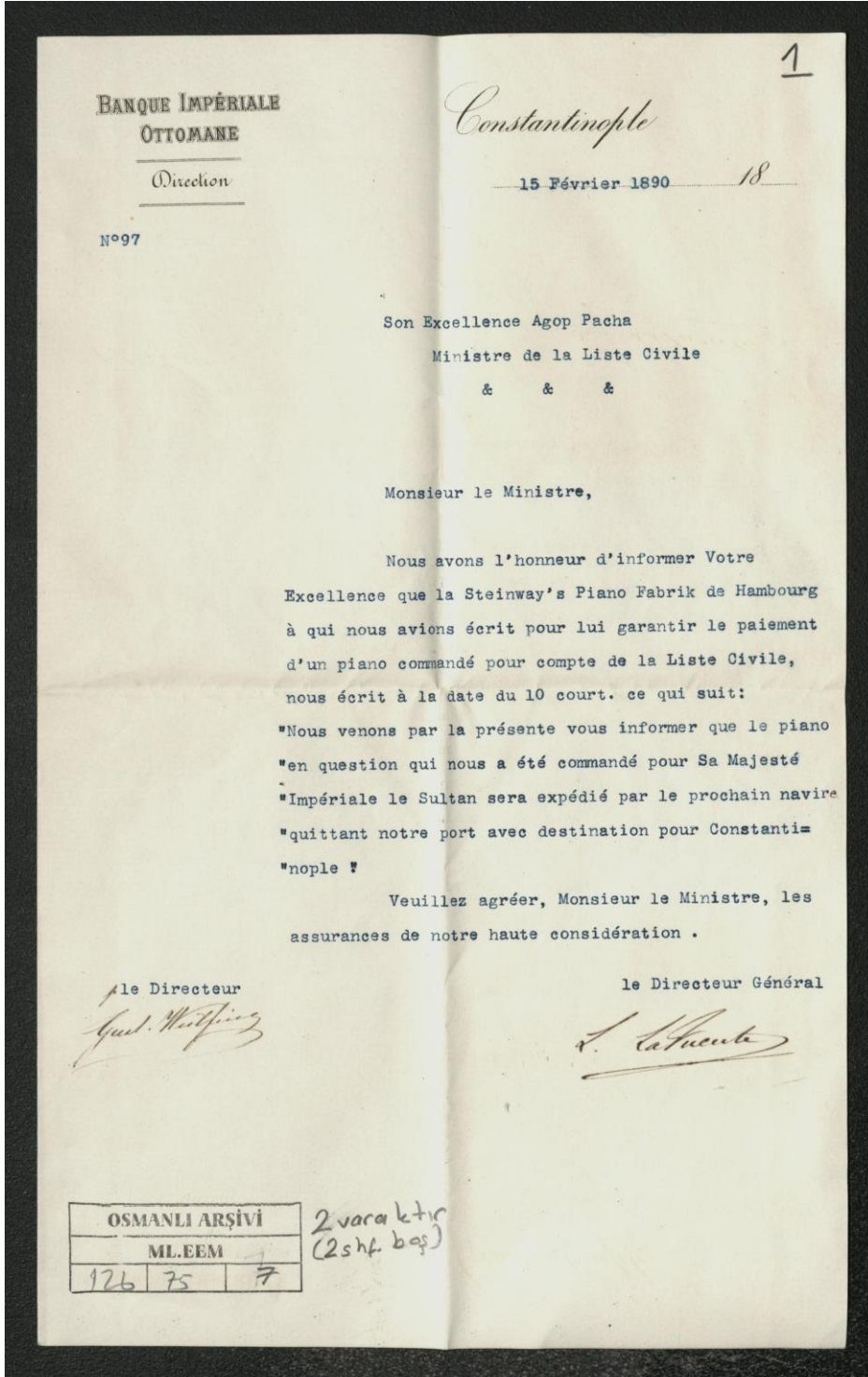
Şekil 6.6'da *Banque Impériale Ottomane*'in Agop Paşa'ya ithafen gönderdiği 15 Şubat 1890 tarihli mektupta, Hamburg'daki Steinway firmasına sipariş edilen piyanonun *Banque Impériale Ottomane*'in da garantisi altında, adı geçen müessese tarafından gemiyle İstanbul limanına transferinin Mart ayında gerçekleşeceğine ilişkin taahhüt verilmektedir. Şekil 6.7'de *Steinway & Sons* fabrikasından *Banque Impériale Ottomane*'a, 21 Nisan 1890 tarihinde gönderilen mektubun ekinde 315 sterlinlik çekin yer aldığı bildirilmektedir. Bu mektuplar, siparişleri göstermelerinin yanı sıra, bankanın işlemin kendinden, hem de yabancı para satışı gerçekleşen (para gönderme, sigortalama vb. işlemler) işlemlerden ettiği kârın da birer göstergeleridir. Bu işlemler elitler arası alışverişe birer örnek oluşturduğu kadar, saray hazinesindeki paranın, piyano satış, nakil vb. işlemler üzerinden de Avrupa'ya aktarılışının da birer örneğini göstermektedir.

Başka bir deyişle iktisat alanında bankerlerin üstlendiği aracılık işlevi, müzik alanında bayilerin aracılığıyla yürütülmekte ve bu ticaretten edinilen artık, merkeze taşınmaktadır. Alimdar'ın tespitlerine göre F. Adam aynı zamanda 1864'te Almanya Krefeld'da kurulan bir piyano fabrikasının adıdır. Muhtemelen bu piyano fabrikası Beyoğlu'nda mağazasını açmıştır (2016, s. 284). Bu açıdan F. Adam'ın, tedarik zincirinin Almanya'ya bağlanmasında -bayi konumuna ek olarak- etkin bir role sahip olduğunu düşünmek mümkündür.



Şekil 6.5 23 Eylül 1890 tarihli mektupta Erard firması tarafından Sultana önerilen iki adet piyanonun model, renk ve ücretine ilişkin bilgi yer almaktadır.⁷²

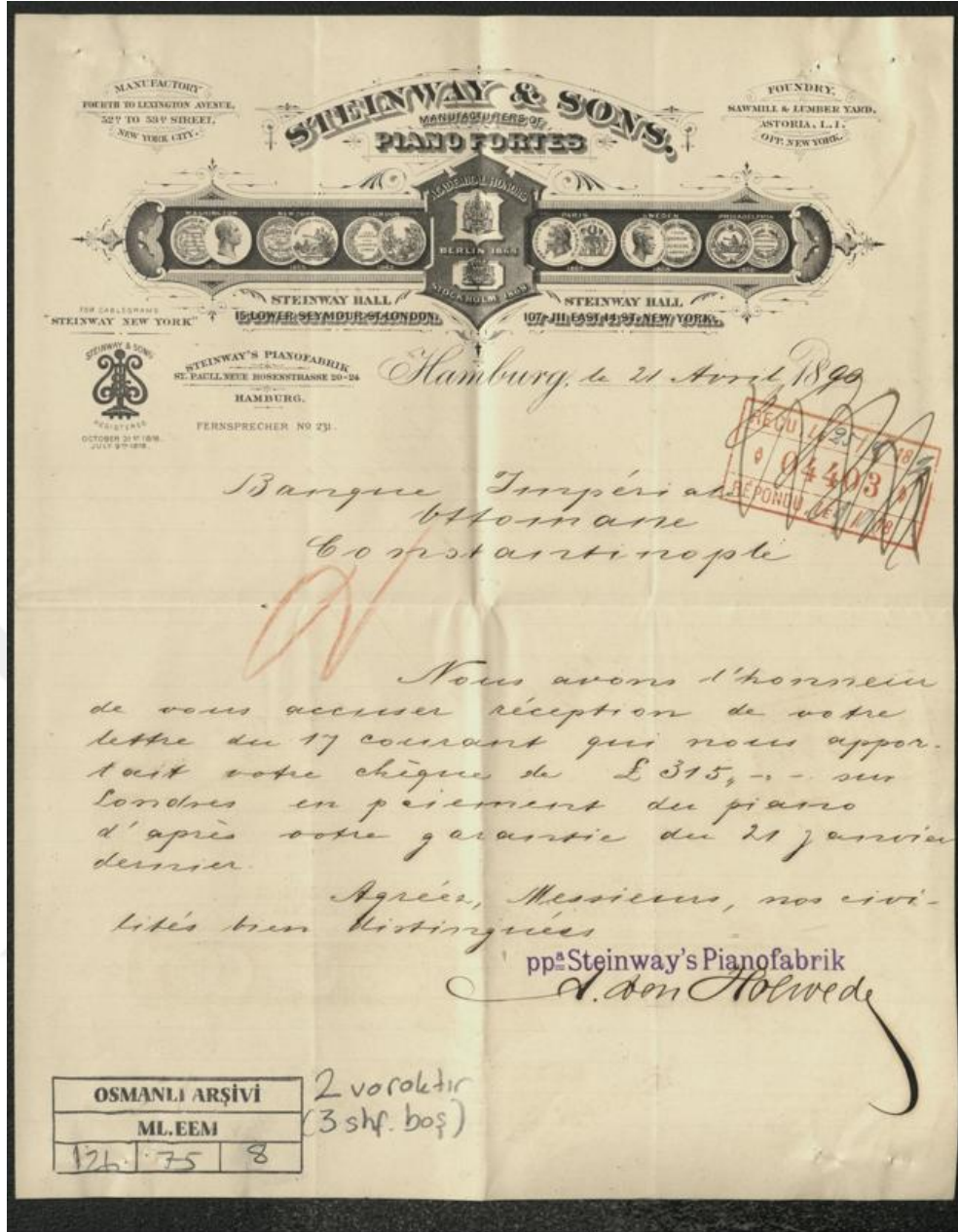
⁷² Kaynak: Başbakanlık Osmanlı Arşivleri (BOA). Tarih: R-30-07-1306 Yer Bilgisi: 131-19 Kodu: ML.EEM.



ML.EEM.00126.00075.007

Şekil 6.6 Hamburg'daki Steinway firmasından sipariş edilen piyanonun, Banque Impériale Ottomane'in garantisi altında adı geçen müessese tarafından Mart ayında İstanbul limanına varışına ilişkin mektup.⁷³

⁷³ Kaynak: BOA. Tarih: R-15-03-1306 Yer Bilgisi: 126-75 Kodu: ML.EEM.



ML.EEM.00126.00075.008

Şekil 6.7 Steinway & Sons fabrikasından Banque Impériale Ottomane'a, 21 Nisan 1890 tarihinde gönderilen mektup.

Avrupa'da piyano yapımı sürecinde dolap yapımcıları ve mobilyacıların piyano yapımı için ustalarla kurduğu iş birliğinin bir benzeri olan, zanaat atölyelerinin birleştirilmesiyle oluşturulan üretim tesisleriyle sağlanan ticaret ağlarının yerel bir benzerine, İzmir'de piyano dışındaki çalgıların yapımında rastlanır. İster atölye ister fabrikada olsun piyano yapımı daha karmaşık parçaların bir araya gelmesinden oluştuğundan, söz edilen iki sektörün diğer enstrümanlar üzerinden iş birliğine girmesi şaşırtıcı değildir. Avrupa'da piyano yapımcılığı, yayıncılık, konser salonları, konser turları, eğitim, gündelik hayatta piyano müziği tüketimi gibi pek çok alanın birlikteliğiyle gelişmiş bir

alandır. 1889 yılına ait “Adalar, çevre kentler ve İzmir’in Rehberi ve Ajandası”nda müzik aleti satanların adlarının yanı sıra müzik eğitimcileri listesi de yer almaktadır. Bu rehberde göre İzmir’de 1889 yılında 12 kayıtla başta piyano, 3 keman, 1 gitar, 3 müzik öğretmeni kayıtlı bulunmaktadır. Bu isimlerden ikisiyse aynı zamanda müzik mağazası sahipleri olarak karşımıza çıkmaktadır⁷⁴. İzmir’de, 19. yüzyılın ikinci yarısında, ticaret ve eğitimin kesişen ilişkisinin görece basit bir örneğini oluşturmaktadır. Yıllıklarda yer alan isimlerin ikisi dışında hemen hepsi Avrupa kökenli, İzmir ahalisine mensup kimselerdir. Dünya çapında müzik mağazaları rehberi olan Paul De Wits’in *Welt Adressbuch der Musikinstrumenten-Industrie* adlı rehberinde, 1900 yılına ilişkin 15 adet piyanoyla ilgili mağazadan bahsedilmektedir (Kaliviotis, 2013, s. 37, 38).

6.1.2.2 Piyano ticareti ve mağazalarına ilişkin ilanlar

1697 tarihli Charles Perreault’a ait gezi notlarında Almanya’dan Osmanlı’ya çembalolar getirildiğinden bahsedilmesi, yüzyıllar boyu zaten ticari yollar üzerinde olan Osmanlı topraklarına bu yollarla pek çok çalgı aletinin girişinin sağlanmış olduğunu düşündürmektedir (Kutlay, 2017, s. 89). Osmanlı Devleti kimi yazarların genişleme evresi olarak tanımladığı evrede de Avrupa kapitalizmiyle sınırlara sahiptir fakat 19. yüzyıl İstanbul’una gelindiğinde, yabancı çalgı aletlerindeki artış -birçok meta da görülebileceği üzere-, etkin bir müzik piyasasının varlığıyla ilişkilendirilebilecek düzeydedir.

Şark Ticari Yıllıklarında müzik konusunda çok sayıda ticarethanenin varlığı, 19. yüzyılda İstanbul’da etkin bir müzik piyasasının olduğunu gösterir. Bunların başında tiyatrolar ve alternatif eğlence mekânları geliyordu. Pera’nın 19. yüzyılda ortaya çıkmaya başlayan tiyatrolarında, başta İtalyanlar olmak üzere çok sayıda yerleşik sanatçı ve konser vermek üzere çok sayıda müzisyen sahne alıyordu.

İlk tiyatroların kurulmasından kısa bir süre sonra müzik mağazalarının ilk örnekleri de oluşmaya başladı. *Journal de Constantinople* gazetesinin 1845 yılına ait bir sayısında M. Coppini isimli bir lutiye’nin ilanına yer verilmiştir... Bu ilana göre Pera’da Dudu Odaları Sokak’ta dükkanı bulunan Coppini piyano akordu yapmakta ve ilanlarında kendini müzik tüccarı olarak tanıtmaktadır. (İlyaz, 2020, s. 64, 65)

Bu mağazaların büyük bir kısmının doğrudan yurtdışındaki üretici ve tüccarlarla irtibat halinde olmaları; Steinway & Sons, Erard, Pleyel ve Bechstein gibi kimi çalgı üreticilerinin İstanbul’daki yerel temsilciliklerini üstlenerek Avrupa ve Amerika’daki ticari ağlarla irtibat sağlamaları, başka bir deyişle Batılı piyano fabrikalarının İstanbul’da temsilciliklerinin olması, piyanonun İstanbul müzik piyasasında kapladığı yeri göstermektedir. Bu temsilciliklerin yanı sıra piyano ve çeşitli müzik aletleri satışının yaygınlaşması, 1881 tarihli Jak Deleon’un Ticaret yıllığında yer alan piyano

⁷⁴ Detaylı bilgi için bkz. Kaliviotis, A. (2013). *İzmir Rumlarının Müziği: Eğlence, Müzik Dükkanları, Plak Kayıtları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 37, 38.

akortçularının listesiyle de desteklenmektedir. Bu yıllığa göre Beyoğlu'ndaki piyano akortçuları ve müzik mağazaları şunlardır: F. Adam; A. Comendinger ve Comendinger adıyla kayıtlı iki mağaza; Balatti, Auguste Lehner; Julius Hell adıyla kayıtlı iki mağaza, Fortunato De Luigi; Louis Gambarà. İlyaz, yıllıkların ilk çıkmaya başladığı yıl olan 1868'de mağaza sayısının 11 iken 1913 yılında bu sayının 41'e ulaştığını, bu mağazaların özellikle gramofon piyano ve müzik kategorilerinden oluştuğunu belirtmektedir. Yıllıklarda Müzik ve Piyano (Tüccarlar); Piyano ve Silindir (İmalatçılar); Piyano Akortçuları kategorileri piyanoya ilgili diğer alanların varlığına işaret etmektedir. Birden fazla kategori altında görülen tüccarlardan biri de Comendinger'dir. 1868-1869 sayılı ŞTY'nda piyano tüccarlara kategorisinde görülürken 1881 yılında müzik ve piyano tüccarları ve piyano akortçuları, 1891 yılında müzik aletleri kategorilerinde de yer almaya başladığı görülmektedir. Bunun yanı sıra çalgılar bölümünden başka piyano adının geçtiği üç kategoride de yer alması İstanbul'da piyanoya ilginin yüksek olduğunu da açıkça göstermektedir (İlyaz, 2020, s. 65-67).

Aşağıda İstanbul'da 28 yıl boyunca piyano akordu, tamiri ve silindir yapımı işleriyle uğraşan Turconi'nin 1885 yılına ait ŞTY'ndaki ilanı yer almaktadır.



Şekil 6.8 Piyano akortçusu ve silindiri yapımcısı Turconi'nin 1885 tarihli ŞTY'ndaki ilanı.⁷⁵

⁷⁵ Kaynak: Indicateur Oriental Annuaire Almanach du Commerce. 1885, 6.bölüm, s.42 (Salt Araştırma, Harika-Kemali Söylemezoğlu Arşivi). Bu ilan, "https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/2917" adresli, https://archives.saltresearch.org/" adlı internet sitesinden alınmıştır. Erişim: 19.08.2024

Çizelge 6.3 1868-1925 yılına ait Şark Ticaret Yıllıkları'na göre İstanbul'daki Piyano Akortçuları⁷⁶

Piyano Akortçuları	1868-69	1881	1883	1885	1891	1896-97	1900	1903	1909	1913	1921	
Adam (F.)			x	x	x							
Balatti. (J.)	x	x	x	x								
Baldjan (Paul)		x	x	x	x							
Balgi (P.)						x	x	x	x	x	x	
Belloli (Louis)				x	x							
Bombleski		x	x	x								
Borg (C.)											x	x
Borg (E.)										x		
Brindisi (Georges)					x	x						
Carayosma (François J.)									x	x	x	
Cardella												x
Comendinger (A.)		x	x	x	x	x	x	x				
Comendinger (F. Louis)						x	x	x	x			
Comendinger (Jules)				x	x	x	x					
Fasulyeciyan (F.)									x	x		
Frasponis (S.)						x	x					
Gambara (Louis)	x	x	x	x	x		x					
Keller Biraderler (Pascal)						x	x	x	x	x		
Laporte				x								
Lehner (Auguste)					x	x	x	x	x	x	x	
Lifonti (G.)		x	x		x	x	x	x	x	x	x	x
Maoni (A.)						x	x		x			
Mounier (Jean Baptiste)	x											
Pasquale		x	x	x								
Ravina (Eugéne)	x	x	x	x								
Sapienza (V.)								x				
Selvelli (Felix)					x	x	x	x				
Sery G.	x											
Torrieri (Em.)						x	x	x	x	x	x	x
Turconi (Joseph)		x	x	x	x	x	x	x	x			
Wolf (Umberto)									x	x	x	
Toplam	5	9	10	12	11	13	13	10	11	9	7	4

İstanbul'da piyanoya olan bu ilginin karşılanmasında serbest girişim ve –küçük çapta da olsa-devlet desteği bir arada görüldüğünü söylemek mümkündür. 1868'den

⁷⁶ Kaynak: (Alimdar, 2016, s. 294) Alimdar, S. (2016)

Cumhuriyet'e kadar en uzun süre açık kalan mağaza Comendinger, dört farklı isimle de piyasanın önemli aktörlerinden biri olduğunu göstermektedir: "A. Comendinger, F. Louis Comendinger, Jules Comendinger, Fernand Comendinger. Adam Ernest Comendinger'in 1889 tarihli ŞTY ilanı, çok geniş bir ürün yelpazesine sahiptir. İlanda piyanolar ve diğer klavyeli çalgılar ön plandadır." (İlyaz, 2020, s. 66) Comendinger'in bir yandan da sarayın piyano tedarikçisi olduğu düşünüldüğünde birden fazla mağazayı sürdürebilmiş olması makul görünmektedir (Alimdar, 2016, s. 279, 280). Bu örnekte, şahsi bir girişimci olan Comendinger, mağazası için devlet desteği olarak ayakta durabilmiş, bu yolla İstanbul piyasasının en önemli bayiliği konumunu uzun süre korumuştur. Ek-1'de yer alan 1889-90 yılına ait ŞTY'ndaki ilanında Sultanın tedarikçisi- *Fournisseur de S.M.I. le Sultan* ibaresi görülmektedir. Sahip olduğu ürün yelpazesi, o denli geniştir ki -çalışmanın üçüncü bölümünde değinilen- eski ilişkileri tasfiye edecek olması nedeniyle eğitim ve icra piyasalarında kendine yer bulamadığından tutunamayan fakat konfor ve kolaylık açısından piyanoda devrim yaratabilecek *Janko* klavyelerinin dahi reklamına yer vermiştir. Ek-1'de ŞTY'na ait incelenen ilanlardan kimi örnekler gösterilmektedir. Bu örneklerde de görüldüğü üzere 1881 yılında basımcılık alanında ilana rastlanmazken, 1885 ve sonrasında Avrupa'nın günümüze dek gelen önemli edisyonlarının reklamlarına da yer verilmektedir.

Müzik aletleri ve piyano mağazalarının hızla yaygınlaştığı bir başka şehir, liman kenti İzmir'dir. 1889 yılına ait "İzmir Rehberi ve Ajandası"nın 312. sayfasında müzik aletleri satanlar yer almaktadır. Bunlar: Voltan Korletti G., Mozer, Con Sarkis Pazpazyan, Rizer, Saul Ad. olarak kaydedilmiştir. Dergide yer alan mobilyacı D. Kulampidi'nin reklamı şöyledir: "Müzik aletleri, gitarlar, mandolinler, kemanlar, en iyi senfoniler; erofon, tüm aletlerin akortları. Her aletin onarımı her enstrümanın özel uzmanı tarafından mağazamızın sorumluluğu altında yapılır." (Kaliviotis, 2013, s. 37)

6.1.2.3 Piyano derslerine ait ilanlar

Wallerstein, Decdeli ve Kasaba'nın Dünya Ekonomisi ile bütünleşme süreci; Kazgan'ın Avrupa'nın Ticari Kapitalizmin Kapitülasyonlarıyla⁷⁷ Osmanlı Pazarına girişi; Köse'nin Osmanlı toplumunun ticarileşmesi süreci olarak tanımladığı Osmanlı'nın en uzun ve en hızlı⁷⁸ yüzyılında, gazetelerdeki piyanoya ilişkin ilanlarda da artış görülmektedir. Bu ilanları en genel haliyle üç grupta ele almak mümkündür:

⁷⁷ "... kapitülasyon" olgusu, kapitalizmin daha ticari kapitalizm aşamasından itibaren küresel bir sistem olma yolunda geliştiğini, kendi gücünde olmayı aldığı tavizlerle eklemlediğini ve kendine tabi kıldığını, kuşkusuz, en güçsüzleri de tam sömürgeleştirdiğini göstermek bakımından anlamlıdır." (Kazgan H. , 2022, s. 27, 28)

⁷⁸ *En hızlı yüzyıl* tanımlaması Yavuz Köse'ye ait olup Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyılı ile 20. yüzyılının başlarını açıklarken kullanmıştır. (Köse, 2016, s. 5)

(i.) Piyano ve ilgili müzik ürünlerinin ticaretine ilişkin ilanlar, (ii.) piyano konserlerine ilişkin ilanlar ve (iii.) piyano derslerine ilişkin ilanlar.

Piyano derslerine ilişkin ilanların bir kısmı Osmanlı'nın önde gelen piyanist müzisyenlerine, geri kalanıysa geçim sağlamak amacıyla olan -özellikle- gayrimüslim hanımlara aittir. Alimdar, bu dönem İstanbul'da yaşayan gayrimüslim hanımların geçim sağlayabilmek için hem yabancı dil hem de piyano bilgilerini kullanmakta olduğunu aktarmaktadır (Alimdar, 2016, s. 312). Yazar, gazete ilanlarında yer alan, müzik öğreniminin meşk sisteminden ayrılışını gösteren üç unsura dikkati çeker: "1) Öğretmenlerin gazete aracılığıyla öğrenci davet etmeleri; 2) Dersleri ücret karşılığında vermeleri; 3) Öğretimin kalitesine ilişkin taahhütlerde bulunmaları." (Alimdar, 2016, s. 417) Bu durumda meşk sisteminin –diğer pek çok sistem gibi- Osmanlı'nın kapitalist dünya-ekonomisine eklemlenmeden önceki tarzına ait bir araç olduğunu söylemek mümkündür. Yukarıda sayılan piyasa ekonomisine ilişkin unsurlardan ayrılan meşk sistemi, Osmanlı Devleti'nin 14 ve 17. yüzyıllar arasında ekonomik bakımdan bağımsızken tarım ve zanaat olan temel üretim faaliyetlerinden vergi yoluyla el konulan gelirlerin, ekonominin üstündeki dinsel ideoloji aracılığıyla gerçekleştiği yönetim ve yeniden dağıtım tarzının (Wallerstein, Decdeli ve Kasaba, 1983, s. 43) hakim olduğu ilişkilerin ürünüdür. Beşinci bölümün ikinci alt başlığında verilen "ilan teşhirdir, teşhir ayıptır" şeklinde Özer tarafından özetlenen geleneksel düşünce yapısının reklama bakışı, 18. yüzyılın ikinci yarısında hızla değişmiş, reklam, müzik dersleri için de gerekli temel unsurlar arasında yer almaya başlamıştır. Ayrıca gazetelerdeki ilanlara ek olarak ŞTY'nın taranması sonucunda Kutlay, ulaşılan müzik öğretmenlerinin çoğunluğunun piyano öğretmenliği olduğu tespitini yapmaktadır (Kutlay, 2017, s. 162).

Çoğunluğu İkdâm gazetelerinden alınan piyano derslerine ait ilanlardan Aralık 1905 tarihli İkdâm gazetesine ait olanı şöyledir:

Almanca ve Piyano muallimi

Aslında Viyanalı olup Fransızcaya dahi vukufu bulunan bir matmazel arzu edilen şerait dairesinde Almanca ve piyano dersletini tedris etmeyi (üstlenir). Pera Palas ittisalindeki (yakınındaki) sokağın dahlinde Tozkoparan Caddesi'nde 35 numaralı apartman kapıcısına mürecaat olunacaktır." (İlyaz, Piyanonun Osmanlı'daki Serüveni, 2020, s. 40)

Yine İkdâm gazetesine ilişkin 1 Ağustos 1913 tarihli bir başka ilan gayrimüslim bir piyano muallimesine aittir:

Piyano ve Fransızca Muallimesi

Bir Fransız Madam tarafından piyano ve Fransızca dersleri verilir. İcabında sayfiyelere dahi gidilir. Arzu edenler Beyoğlu'nda Hamalbası'nda Ksenaki Hanı'nda dört numaralı apartmana müracaat etsinler. (İlyaz, Piyanonun Osmanlı'daki Serüveni, 2020)

Gazetelerdeki piyano dersi ilanları sadece gayrimüslim hanımlara ait olmayıp, piyanistlik ve hocalığını birlikte yürüten, müzik yaşamının içindeki piyanist ve piyano hocaları tarafından da verilen ilanlar da mevcuttur. Bu ilanları diğerlerinden ayıran - bir strateji olarak değerlendirilebilecek-, ders içeriklerinin farklılaşan yönlerinin ve öğretim kalitesine ilişkin taahhütlerin verildiği kısımlardır. Bu durum piyano öğretmenlerinin de içinde rekabetin olduğu bir piyasada ders verdiklerinin göstergelerindendir. Örneğin Sabah gazetesindeki bir başka ilan Nişantaşı'ndaki evinde ders vermekte olan Edgar Manas'a (1875-1964) aittir. Manas, kendisini diğer öğretmenlerden farklılaştıracak yanlarını birer pazarlama yöntemi olarak kullanmıştır. Manas, 20 Aralık 1911 tarihli Sabah gazetesine ait ilanda sahip olduğu Fransız nişanını ve kullandığı yeni yöntemle kısa zamanda öğrencilerini piyanoda becerikli hale getireceğini şu şekilde belirtmektedir:

Piyano Muallimi

Mehşahir-i musikişinasandan olup Fransa Devleti'nin Officer d'Academie nişanını hâmil bulunan piyano muallimi Edgar Manas Efendi Nişantaşı'nda Mekteb-i Harbiye karşısında Saketun Apartmanı'nda 4 numarada hususî derslerine başlamıştır. Mûmâileyhin usûl-i talimi şimdiye karad tatbik olunan usullerin cümlesine faik (üstün) ve gayet suhuletli (kolaylaştırıcı) olduğundan az zaman içinde talebe ve tâliban piyanoda kesb-i maharet eylemektedir (hüner kazanmaktadır)." (İlyaz, Piyanonun Osmanlı'daki Serüveni, 2020, s. 41)

Piyanonun gündelik yaşamdaki müzik araçlarından biri olması dolayısıyla piyano öğrenimi veren hocalar, gazete ilanlarından yararlanmış ve bu ilanlarda rekabetin getirdiği pazarlama yöntemlerini kullanmışlardır. 19. yüzyıl İstanbul'unda iletişim ve reklam unsurları piyano öğrenimin toplumsallaşma biçimini gösteren niteliktedir. Bu nitelik, piyanoların, piyanoyla yapılan müziklerin yaygınlaşmasında olduğu gibi ticari özelliklerdir.

6.1.2.4 Piyanolu konserler

Gazete haberlerinde piyano bayileri ve dersleri dışında konserlere ilişkin ilanlar da yer almaktadır. Orkestra yapıtlarının piyano uyarlamalarına olan talebi gösteren gazete haberlerinde, kullanılan piyano markası ve tedarik edildiği bayi ya da üreticiye dair bilgiler de yer almaktadır. Buradan yayımcılık faaliyetleri ve piyano tedarikinin, İstanbul'da bir ağ oluşturacak şekilde bir araya gelmiş olduğu anlaşılmaktadır. Bu gazete haberleri, konser ilanları ve programları, piyanolu konserlere ilişkin temel kaynaklardır. Bu kaynaklardan, konser programı ve icracılar dışında konserlerin yapıldığı mekânlar, kullanılan piyanonun markası ve nereden tedarik edildiği, konseri himaye eden kişi ya da kuruluşlar hakkında bilgi edinmek mümkündür.

İtalyan asıllı Bartolomeo Pisani (1811-1893), "İlk şark yıllığı olan 1868 tarihli yıllığın İstanbul kılavuzunda, "*Chevalier B. Pisani*" adıyla, piyano ve şan hocası olarak "Grand Rue 346, Pera" adresinde kayıtlıdır. 1883 tarihli yıllıkta piyano ve şan hocası

ibarelerinin yanına kompozisyon ibaresi de eklenir (Baydar, 2010, s. 10). Bartolomeo Pisani'nin bestelediği yapıtlarından biriyle yer aldığı önemli müzik olayı, padişahın destek verdiği Saint Esprit Katedrali'nde Papa XIII. Leo'nun ellinci yıldönümü dolayısıyla düzenlenen tören için bestelediği *Missa*'dır. Törenin ayrıntılarını duyuran *La Turquie* gazetesinin 22 Aralık 1887 tarihli sayısında "Papa'ya Dersaadet'te bir müzik eseri takdimine yardımcı olmayı arzu eden Monseieur Comendinger eserin telifini alarak çok güzel bir edisyonunu (piyano için transkripsiyon) hazırlamıştır." İfadeleriyle Comendinger'in piyano uyarlamasına dikkat çekmektedir (Baydar, 2010, s. 20). Büyük eserlerin piyanolu uyarlamalarına bir örnek olan bu duyuru, büyük eserlerin transkripsiyonlarına ilginin varlığına işaret eder. Piyanoya ait bir piyasa etrafında oluşan piyano kültürünü yaygınlaştırmada büyük eser transkripsiyonları – Avrupa'da da- sıkça kullanılmıştır. Ertesi güne ait *La Turquie* gazetesindeyse dönemin Osmanlı'da yaşayan önemli Batılı müzisyenlerinden Italo Selvelli'nin de provalara piyano çalarak, konser gününde ise çocuk korosunu yöneterek katılacağı haberi yer almaktadır.

La Turquie gazetesinin 23 Aralık 1887 tarihli, Pisani'nin bestelediği *Büyük Doğu Marşı*'yla ilgili haberindeyse piyano uyarlamasına ilişkin detaylar yer almaktadır. İlgili kısımda orkestrayla icra edilen marşları dinleyenlerin, bu marşların yaratıcısı tarafından piyanoya uyarlanmasıyla memnurluk duyacakları aktarılmaktadır. Bu uyarlamanın, orkestrasyonun etkilerini olduğu şekilde yansıtmak biçimde gerçekleştirileceğinin yanı sıra piyanoda çalınmasının sadece hafif bir ustalık gerektireceği de eklenmektedir. Haberin devamında parçaya talebin fazla oluşu nedeniyle yayıncı Belloli'nin ikinci bir basım yapmak zorunda kalacağından bahsedilmektedir. Büyük orkestra ile icra edilen bu marşın transkripsiyonunun orijinaline uygunluğu vurgulanmış olsa da hemen ardından gelen "sadece hafif bir ustalık emeği istediği" ifadesi, dönemindeki ilerici denebilecek pazarlama tekniklerinden birine örnek niteliğindedir.

Baydar, Pisani'nin eserlerinin Paris, Milano, Leipzig gibi Avrupa şehirlerinin yanı sıra İstanbul'da ünlü nota basımcısı ve müzik aletleri ve notaları tedarikçisi A. Comendinger tarafından basılmış olduğu tespit etmektedir (2010, s. 21-28). Görüldüğü üzere Avrupa'nın basımcılık, piyano tedariki ve bestecilik birlikteliğinin bir benzeri, İstanbul'da da bir ağ oluşturacak şekilde bir araya gelmektedir.

Avrupa'da piyanonun etrafındaki iş ve kültürel ürünlerden oluşan ağın küçük bir çeşidinin İstanbul'daki mevcudiyeti, Bartolomeo Pisani'nin piyanist oğlu Fred.Pisani'nin "Adam Salonu"nda gerçekleşen, 29 Mart 1875'teki konser programından tespit edilmektedir. Baydar, bu konser salonunun da büyük ihtimalle

dönemin müzik mağazası sahibi Adam'a ait olduğu görüşündedir. "Nitekim konserin biletleri de Adam, Comendinger ve Balatti müzik mağazalarında satılmıştır." (Baydar, 2010, s. 29, 33 numaralı dipnot) Adam'ın 19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'un en önemli müzik mağazalarından oluşu ve aynı zamanda Almanya Krefeld'de kurulan bir piyano fabrikasının da adı olduğunun (Alimdar, 2016, s. 284). tespit edilmiş olmasından dolayı, konser salonunun sahibi olması kaçınılmaz görünmektedir. Alimdar, bu piyano fabrikasının muhtemelen Beyoğlu'nda bir mağaza açmış olduğu görüşündedir. Avrupa'daki müzik ve ticaret ağları birlikteliğinde, piyano üreticilerinin -önceleri teşhir amaçlı- açtığı salonlar ve bunların konser salonlarına dönüşmesi etkin rol oynamıştır. Adam örneğini, bu piyasanın İstanbul'da oluşan daha küçük çaplı bir örneği olarak değerlendirmek mümkündür. İstanbul örneğinde piyanolarının satılmasını, piyano kültürünün yaygınlaşmasıyla sağlayacak olan bayi ve üreticilerin, konser salonu açarak büyük olasılıkla bu etkinlikleri daha büyük kitleler tarafından takip edilebilir kılmayı amaçladığını düşünmek mümkündür.

Bir başka gazete ilanı İstanbul'da bulunan müzisyenlerin sarayın patronajı dışında da desteklenmiş olduğunu gösterir. Osmanlı'da yaşayan önemli müzisyenlerden Bartolomeo Pisani dönemin İngiltere büyükelçiliğinde üst düzey bir makamda olduğu (Kutlay tarafından *LaTurquie* gazetelerinin taranması sonucu) tespit edilen "Lady White" başta olmak üzere, çeşitli kişilerin himayesinde gerçekleşen konseri, yine *LaTurquie* gazetesinde duyurulmaktadır (Baydar, 2010, s. 17).

İstanbul'un konser hayatında yer alan müzisyen ve hocalardan biri de Paul Lange'dir. 1 Nisan 1889 tarihinde Teutonia'da Paul Lange'ın piyanist ve orkestra şefi olarak yer aldığı Klasikler başlıklı konserde, "...bir "Türk" teması üzerine seçilen eserlerin yer aldığı duyurusu, 10 Mart 1889 tarihli *La Turquie* gazetesinde yayımlanmıştır. Baydar, konserin biletlerinin Adam ve Comendinger'in mağazalarında satılmış olduğunu; Blüthner ve Bechstein piyanoların da aynı mağazalardan temin edilmiş olduğunu tespit etmiştir.

Enrico Furlani (1870-1940) İstanbul konser hayatında yoğun olarak yer alan isimlerden bir diğeridir. Piyanist, 25 Mart 1889 tarihinde Charles Wondra'yla birlikte Fransız Konsolosluğu konser salonunda kontes Fransız Derneği yararına bir konser vermiştir. Konser Montebello'nun himayesinde gerçekleşmiştir. *La Turquie* gazetesinde mart ayının ilk günlerinde duyurulan konserin program bilgisi de duyuruda mevcuttur. İstanbul dışında da Osmanlı İmparatorluğu'nun birçok şehrinde konser veren Furlani, 1889 yılında diğer şehirleri de kapsayan bir konser turnesi düzenlemiş, bu haberi *La Turquie* gazetesine "Piyanist Furlani" başlığıyla taşınmıştır. Haber İstanbul dışındaki şehirlerde de piyano konserine dair bir kitlenin oluştuğunu

göstermenin yanı sıra, piyanistin kendi adıyla başlıklandırılmış olmasından dolayı Furlani'nin ününün göstergeleri arasındadır. Bu haberle günümüzde bir marka değeri olarak da tanımlanabilecek olgunun İstanbul'daki varlığı, Avrupa'daki virtüözün rolünün İstanbul'da da benzer aktörler tarafından paylaşıldığının örneğidir. (bkz. EKLER, çizelge 6.5) Alanın lokomotif olarak virtüözün, piyano müziğinin tüketiminin de olumlanmasında önemi büyüktür. *La Turquie*'nin 14 Aralık 1889 tarihli haberindeyse Furlani'nin Selanik, İzmir, İskenderiye ve Kahire'yi içeren bir konser turuna çıkacağı bildirilmektedir (Baydar, 2010, s. 140-194). Bu haber sayesinde İstanbul ve İzmir dışındaki imparatorluk kentlerinde de piyanolu konser etkinliklerinin varlığını öğrenmiş bulunuyoruz.

19. yüzyılın ikinci yarısı Osmanlı topraklarında yaşayan Anna Grosser Rilke, Alman hükümetinin destekleriyle düzenlenen çeşitli etkinliklerde, kültürlerinin Türk halkına tanıtıldığını, fakat bu etkinliklerden zevk alanların daha çok Alman kolonisi, Levantenler ve Fransızlar olduğunu yazmaktadır. Rilke Almanya'dan İstanbul'a gönderilen sanatçı ekibinin mükemmel icralar yapmış olduklarını belirtmektedir (Rilke, 2017, s. 278).

Pera'daki müzik hayatının önde gelen isimlerinden olan Francesco Della Sudda Bey'in ismi 1880'li yıllardan itibaren gazetelerde yerini alır. Liszt'in öğrencisi de olmuş Della Sudda Bey'in 18 Mart 1889'da *Teutonia*'da verdiği konser hakkında *La Turquie* gazetesinin 15 Mart 1889 tarihli yazısında Pera halkı ve kordiplomatik üyelerin katıldığı konser hakkında övgüler yer almaktadır. Konser programı; Liszt'in La minör Polonez'i, 14 numaralı Macar Rapsodisi; Piani'nin Gavot'u Chopin'in Op.38 Ballad'ı, la minör Etüd'ü ve Op. 37, No.2 Noktürn'ünden oluşmaktadır. İstanbul'un yanı sıra Avrupa'da da konserler veren Sudda'nın aynı yıl, Haziran'ın 29'unda verdiği konsere ait eleştiri yazısına da 15 Ağustos 1889 tarihli *La Turquie* gazetesinden ulaşmak mümkündür (Baydar, 2010, s. 212).

Gazete, 1889 yılına ait konserlere olduğu kadar, yabancı basında yer alan haberlere de yer vermektedir. Konserlerin yabancı gazetelerdeki yorumları, piyanistlerin uluslararası alanlardaki rolüne ilişkin bir göstergedir. Evren Kutlay Baydar'ın Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri adlı kitabında *La Turquie* gazetesinin haberlerinin çevirisini bulmak mümkündür. Çeviride, sezonun en görkemli konserlerinden biri olarak adlandırılan Della Sudda Bey'in konserinin *Teutonia*'da gerçekleştirilmiş olduğu belirtilmektedir. Pera halkı ve kordiplomatik üyelerinin neredeyse tamamının konserde yer aldığı belirtilmektedir. Diğerleri önemli kimselerden göze çarpanlar Madam Kontes de Montebello, Madam de Radowitz, Madam Barones de Calice, Madam Barones Blanc gibi Pera halkının varlıklı gayrimüslimleridir. Della Sudda Bey

Şöhretinin zirvesinde olan Della Sudda Bey'in, *La Gavotte*'ta, kendisine çok uygun düşen o şık karakteri vermiş olduğu, bunun yanında Grieg'in bestelerinin orijinalliğini ortaya koyan biçimde *la Polonaise* ile *la Rhapsodie*'yi enfes bir üslupla çalmış olduğu yorumlarına yer verilmiştir. Dinleyicilerin tekrar çalmayı istediği [bis] Chopin'in Etüde'ü büyüleyici tanımlamasıyla kayıtlara geçmiştir. Kariyerine Della Sudda Bey'in öğrencilerinden başlangıç yapan Matmazel Collaro'nun, Schumann'ın *Variations*'unu büyük bir rahatlık ve duyarlılıkla icra edişi; konserin vokal kısmındaysa Madam Ayvazyan'ın teknik ve müzikal ustalığından bahsedilmektedir. Yeteneği çok beğenilen İstanbullu genç bir kemancı da aynı yazıda övgü dolu sözlerle tarif edilmektedir Yazı başarılı suare için Profesör Della Sudda'nın tebrik edilmesiyle son bulmaktadır.

Konserin teknik açıdan değerlendirilmesi bir yana bırakıldığında, gazete haberlerinde seyirciye ilişkin bir profilin de verilmekte olduğu görülür. Bu ve benzeri haberler –nota basımcılığı, satılık piyano, dönem romanları, anı, seyahatnameler vb.- dinleyicinin ağırlıklı olarak gayrimüslimler ve Osmanlı'nın üst düzeydeki devlet görevlilerinden oluşmakta olduğunu ortaya koyan niteliktedir. Sonraki günlerde yine aynı gazetede Della Sudda Bey'in bir başka konserinin eleştirisi yer almaktadır. Bu sefer yabancıardan ve yerel halktan oluşan büyük bir dinleyici kitlesi tarif edilmekte ve bir önceki gibi övgü dolu sözlerle tamamlanmaktadır. Hatta bu seferki yorumda “yabancı ırka mensup olduğunu kabul etmenin neredeyse imkansız” hale geldiği ifade edilmektedir (Baydar, 2010, s. 212, 213).

Aynı haberin kaynağı Ömer Eğecioğlu tarafından *Schweizer Freie Presse* gazetesindeki orijinali aktarılmaktadır. Della Sudda, uluslararası konserlerde de piyanist olarak rol almıştır. Eğecioğlu, bu konser duyurularını Paris ve İngiltere konserleri başlığı altında toplar. Paris konserlerinin duyurulduğu *L'Europe Artiste*, *Le Ménestrel*, *Le Figaro*, *Le Monde Illustré*, *Journal des Débats*, *L'attaque* adlı gazete ve dergilerin 1888,1889, 1893, 1894 ve 1900 yıllarına ait sayılarındaki duyurularda İstanbul gazetelerindeki ilanlardan farklı olarak kullanılan piyanonun markası ve genellikle piyano üreticisine ait konser salonunun adı geçmektedir. Konser etkinliklerinin hemen hepsinde salonun da sahibi olması nedeniyle üretici firmanın adına da yer verilmiştir. Bu konserlerin yorumlarında olumlu eleştiriler yoğunluktadır ve pasajların akıcılığı ve güzelliğinin tarifinde, piyanonun Cristofori tarafından “icat olunduğu” (1711) yıllara ilişkin temel önermelerinden olan “piyanoya adeta şarkı söyletebildi” ifadesi kullanılmaktadır. Çalışmanın ilk bölümünde değinilen sanat müziği- halk müziği ve uluslararası sanat müziği olarak belirlenen alanların bir uzantısı olan “ciddi müzik” söylemleriyle kaleme alınan eleştirilere de rastlanmaktadır. Bu ve benzeri önermelerin 1895 yılında Avrupa'da geçerliliğini korumasının, kapitalist

dünya-ekonomisinin temel eğilim ve söylemleriyle uyumlu oluşundan kaynaklandığını söylemek mümkündür. Faik Bey Della Sudda hakkındaki eleştiri ve düşüncelerin olumludan olumsuzu dek geniş bir yelpazede değerlendirilmiş olduğu görülmektedir. “3 Aralık 1894 tarihli Londra dinletisi hakkında “*Bon pour l’Orient*” havasında bir aşağılama” dan (Eğecioğlu, 2018, s. 106), -bir övgü olarak- Şarklı olduğuna inanmanın zorluğuna ya da müzikal zarafetinin tarifine dek uzanan çeşitli yorumlar dönemin Avrupa gazete ve dergilerinde de yer almıştır (Eğecioğlu, 2018, s. 91-124).

8 Mart 1888 yılında Alman Konsolosluğu’nda Fernando de Aranda yönetimindeki Saray Orkestrasıyla gerçekleştirilen bir başka konserde, piyano eşlikli şan parçaları yer almaktadır (Baydar, 2010, s. 165). Görüldüğü gibi kendi aralarında kültürel aktivitelerde bulunmak üzere açılan yabancı dernekler, kuruluş tarihlerinden bir süre sonra kamuya açık konserlere ev sahipliği yapmış oldukları da yine gazetelere verilen ilanlardan anlaşılmaktadır.

Konser ilanlarında en çok göze çarpanlar, konsolosluklar tarafından gerçekleştirilenlerin büyük bir kısmını kapsadığı; saray patronajı dışında kimi nüfuzlu kimseler tarafından himaye edilmiş oldukları; biletli konserlerin varlığının müzisyenlerin serbest bir piyasa içinde çalışıyor oluşunu göstermesi, piyano tedariki, piyanist ve yabancı üreticiler arasındaki bir iletişim ağının varlığına işaret etmektedir. Tüm bu bulgular, Ek-2’de bir tabloyla görselleştirilmiştir.

6.1.3 Franz Liszt’in İstanbul’a gelişi

Liszt’in İstanbul’a gelişi Fransız yazar Alphonse de Lamartine’in aracılığıyla Tanzimat’ın mimarlarından Sadrazam Mustafa Reşit Paşa’nın daveti ve girişimiyle gerçekleşmiştir. Tanzimat Fermanı, temelde iç ve dış tehditlere karşı, Avrupa’nın Osmanlı Devleti’nin ittifakı haline gelmesi için girişilmiş bir ıslahattır. Önceden Hıristiyanlara tanınan hakların ayrıcalık olmaktan çıkıp tüm halka tanınması, ırk, din, mezhep ayrıcalığı gözetmeksizin hukuki eşitliğin temini; Avrupa kamuoyunda güven sağlanması, Osmanlı Devleti’nin bir denge unsuru olarak varlığını koruma gereğinin kabul ettirilmesi amaçlanmıştır. Nitekim fermanın ilanının ardından İngiliz ve Fransız basınında Tanzimat lehine yazılar yayımlanmıştır (Yıldırım Z. , 2018). Fermanın ilanından sekiz sene sonra, henüz piyanoya ilişkin bir müzik piyasası İstanbul’da tam anlamıyla hayat bulmamışken tasarlanan bu konser, Tanzimat’ın ruhuyla uyumlu bir etkinliktir.

Pierre Erard’ın bizzat saraya gönderdiği Erard marka piyanoyla konser veren Liszt bu ziyaret sırasında, sarayın piyano tedarikçiliğini de üstlenen, müzik mağazası ve nota basımcısı Alexander Commendinger’in evinde misafir olur. Eğecioğlu, konser

programının⁷⁹ önemli bir yapıtı olarak, Liszt'in Mızıka-yı Hümayun şefi Giuseppe Donizetti'nin bir teması üzerine Sultan Abdülmecid'e ithaf ettiği *Grand Parafraz Marşı*'na dikkati çeker. Bu yapıt 1848 yılında Berlin'de, amatörler için basitleştirilmiş bir uyarlamasıyla birlikte iki versiyon olarak Schlesinger tarafından yayınlanmıştır. Eğecioğlu, bu yapıtın on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başında Paul de Conne ve Ferruccio Busoni gibi ünlü piyanistlerin repertuvarlarında yer almış olduğunu belirtmiştir (2018, s. 25-28).

1850'li yıllardan başlayarak açılan müzik mağazalarında yılda yaklaşık dört yüz piyano; yaprak ve defter biçiminde altı bin civarı nota satışı gerçekleşmesine rağmen Mahmut Ragıp Gazimihal, F. Liszt'in geldiği tarih olan 1847 yılında İstanbul'da ciddiye icra seviyesinin henüz oluşmadığını bildirmektedir. Liszt'i evinde konuk eden A. Kommendinger'in⁸⁰ bile ancak ertesi yıl Beyoğlu'nda bir müzik mağazasını açabilmiş olduğundan bahseder. Benzer bir tespite önceki bölümde Alman müzisyen Paul Lange'nin "Boğazda Müzik" başlıklı Nisan 1902'de *Die Musik* dergisinde yayımlanan bir makalesi aracılığıyla yer vermiştik. Lange 1900 öncesinde sadece İtalyan operalarından ariyalar ve bu ariyalardan oluşturulan tema ve varyasyon formundaki eserler piyanoda çalınmasından ve metodik bir eğitimin olmayışından bahsetmektedir.

Bunun yanı sıra Liszt'in İstanbul ziyareti öncesinde kentte bir Türk ezgisinin tek sesle ya da alberti bası tarzındaki bir eşlikle piyanoda çalınmasına alaturka denmekteydi. Gazimihal piyanoyla icra edilen bu müziğin, şarkıların karakterini bozduğunu, makamların bozulmaması gerektiğini anlatan iki yazıyı Antuan Murat ve Neyzen Mehmet Kâni aracılığıyla aktarmaktadır. Dönemin Macar Türkoloğu Dr. İ. Kunoş'un ısrarla aradığı folkloru, bir hanımın anlamayıp "Avam havalarıyla ne yapacaksınız" diyerek piyanoya oturarak bir şarkı çalması ve güzel olanın bu olduğunu söylemesi üzerine, bu denli seçkin bir cemiyet kadınının musikide seslerin bozulmasına bigâne kalışını, konak piyanoculuğunun o zamanki durumunu sebepleriyle açıkladığı görüşündedir (Çalgan, 1991, s. 36-48). Gazimihal Franz Liszt'in İstanbul'a gelmeden önceki piyano müziğini böyle tarif etmektedir.

Bu durum Avrupa'da şifreli basın yerini alberti bası gibi daha geniş kitlelere hitap eden uygulamaların alışıyla benzerlik içindedir. dördüncü bölümde "Piyanonun Halka Açılması ve Kentleşme" başlığı altında da değinildiği üzere, bu durum süregelen piyano çalma geleneğini değiştirirken, piyanonun bir kültür olarak popülerlik

⁷⁹ Çırağan Sarayı, Rusya Büyükelçiliği ve Franchini Salonu'nda verdiği konser ve dinletilerin programına Eğecioğlu (2018) ve Çalgan (1991)'in çalışmalarından ulaşılabilir

⁸⁰ Adam Comendinger'i kastetmektedir.

kazanmasında da etkili olmuştur. Piyano, virtüözite çağını yaşarken, bir yandan da toplumda piyano çalmak bir moda ve boş zaman aktivitesi olarak değerlendirilir. Bu durum kaçınılmaz olarak profesyonel sektöre hizmet eden bir işleve sahip olmuştur. Piyanonun halka arzıyla halk konserleri ve ev piyanosu karşılıklı bir ilişki içinde gelişmiştir. Yine aynı bölümde alberti bası vb. uygulamalar eleştirilmiş, müzikte demokrasi adına kolay müzik için haykırıışların yükselmesine idealist müzisyenlerin bile kayıtsız kalamadıkları dile getirilmiştir. Dördüncü bölümün alt başlıkları arasındaki “Ev ve amatörler için yazılan piyano müziği” başlığı altında yer verilen alıntıyı burada tekrar etmek dönemin mevcut eleştirilerinin hatırlanmasını sağlayacaktır:

Minuette'lerden, polonaise'lerden ve basit şarkılardan çok daha büyük iddialı piyano kompozisyonlarda bile, besteciler kolay figürasyon formüllerini tercih etme konusunda güçlü bir eğilim gösterdiler. 1750'den sonra tüm müzik hızla baskın bir şekilde homofonik bir karaktere büründü; yani, genellikle basta tamamen armonik bir eşlikle desteklenen, tizde tek bir ana hattan oluşuyordu. Bu eşlik eden armoni çoğu zaman ritmik canlandırmaya ihtiyaç duyuyordu ve işte bu noktada belli küçük figürler fazlasıyla uygun görünüyordu. Özellikle tercih edilen bir tanesi, iki alt notadan her birinin üst nota ile art arda değişmesine izin vererek, dört notalı bir ritim üzerine üç sesli bir akor yayma eğilimiydi, böylece: Besteci Alberti'nin bu basit kalıbın çoğunu yaptığı söylenir ve buna genellikle "Alberti bas" denirdi... görünüşe göre, sağ elle bir akort elde edebilen birçok hafif fikirli amatör, pesteki tona başka bir bas nota ile devam etmeden önce, aynı nota üzerinde sol el ile bu şekilde davul çalmaya devam etmeyi severdi. (Loesser, 1990, s. 78, 79)

Yukarıda anlatılanlarla piyanonun yalnızca evlere girmesi ve yaygınlaşması sağlanmamış bir yandan da başparmak kullanımına ilişkin bir standardizasyon getirilmiştir. Bu tarihsel gelişim sürecinden söylem, teknik, müzik üretimi, müzik piyasası ve toplum arasındaki ilişkiyi görmek mümkündür. Daha önce de belirtildiği gibi geçerli olan, kabul gören tasarım, estetiğin galibiyeti değil, kurguyla uyumlu önermelerin, çeşitli alanlarda sürekli yinelenmesiyle oluşan tekrarlardır. Osmanlı'da piyanonun yaygın hale gelmesiyse ağırlıklı olarak piyasa koşulları altında gerçekleşmiştir.

18. yüzyıl Avrupa'sındaki yaygın tartışmalardan biri bu iken, 19. yüzyıl Osmanlı topraklarında yeni oluşmaya başlayan “müzik piyasası”, piyano ve müzik ilişkisi, kapitalizm lehine gelişmekte, bu işten zarar görenin piyanoya uyarlanmaya çalışan ezgiler, makamlar olduğu tartışılmaktadır. Buradaki karşılaştırmayla dikkat çekilmek istenen estetik değerler üzerindeki vurgu değil, burjuvazinin kurduğu bir kültür olarak piyano etrafında gelişen tüketimin, moda halini almasındaki etkinlik ve eğilimlerin benzerliğidir.

18 ve 19. yüzyılların en etkili hareketlerinden olan ulusalcılık, Avrupa konservatuvarlarının etkinlik ve ürünlerinin de bu çerçevede şekillenmesine neden olmuştur. Çalışmanın ikinci bölümünde “Konservatuvarlarda piyano” başlığı altında Matthew Gelbart'ın çizdiği çerçeve içinde detaylandırılmış olan halk müziği-sanat müziği kavramları ve “güçlü eser” kavramının müzikal kökenine yapılan vurgu, kültürel

milliyetçilerin melodileri de içeren ortak mülkiyet talebini gündeme getirir. 18. yüzyıldan itibaren Avrupa’da ulusal müzik kavramı etkili bir söylem olmaya başlarken halk şarkısı kavramı, ulusal şarkı kavramına dönüşmüş; halk müziği egzotik bir öteki iken ulusal müziğe dönüşen sanat müziği, kendi müzik kültürünün “en yüksek” biçimi olarak kabul edilir. Gelbart’ın deyimiyle “ulusal” sermaye olarak halk müziği, başkalarının egemen olduğu bir sahnede uluslararası tanınmaya giden bir bilet” olmuştur (2007, s. 227). Geleneğin modern terimlerle estetize edilmesi, bahsedilen kategoriler arasında bir hiyerarşiyi de beraberinde getirmiştir. Yukarıda Gazimihal’den alıntılanan Dönemin Macar Türkoloğu Dr. İ. Kunoş’un ısrarla aradığı folkloru, bir hanımın “avam havalar” olarak değerlendirmesi, bahsedilen bağlamın Osmanlı toplumunun yaşantısına yansıyan iki görünümünden biridir. 1847-1923 yılları arasında ulaşılabilen piyanolu konser etkinliklerinin tarih, yer, solist, besteci, piyano tedariki ve bilet satışına ilişkin bilgilerin yer aldığı bir tablo EKLER bölümünde, çizelge 6. 5’te sunulmaktadır. Tabloda yer alan konserler arasında, konser piyasasını incelemek amacıyla sarayda verilen konserler yer almamaktadır. Otellerin -sadece bilet satışı yapsa bile-, bu ve benzeri etkinliklerde, dönemin yeni ticarethaneleri olarak rol aldığı görülmektedir.

6.2 On dokuzuncu Yüzyılda Osmanlı Toplumunda Piyano Öğrenimi

19 yüzyılda piyano öğrenimi saray ve çevresinde başlayarak toplumun gayri müslim kesimi ve üst düzey devlet görevlerinde çalışan Müslüman kesimde giderek yaygınlaşır. Piyano tedariki, tamir ve eğitimi alanlarında ağırlıklı olarak gayrimüslimler yer alırken, piyano öğrenenler kalburüstü ailelerin çocukları ve kadınlarıdır. Piyano öğrenimi, ders veren hocaların yanı sıra özel ve resmi okul müfredatlarında yer almış, okullardaki piyano hocaları uzun kalıcı görevlerde bulunmuşlardır. Konak yaşamında piyano çalmaya, Batılı yaşam tarzını anlama, modernleşme gibi dönemin temel söylemleriyle değer atfedilmiş, bu piyasanın emektarları hocalar iken, kazanç sahipleri üretici ve bayiler olmuştur.

6.2.1 Piyano öğretmenleri ve piyanistler

İstanbul’da piyano öğrenimi genel olarak iki hat üzerinden yürütülmüştür: Aynı zamanda piyanist olup müzik yaşantısının içinde aktif olarak yer alan piyano hocaları ve geçim sağlamak arzusunda olan gayrimüslim hanımlar. Geçim sağlamak arzusuyla ders veren gayrimüslim hanımlar, konaklardaki piyano çalma modasına yönelik sınırlar içinde, piyanistliği aktif olarak yürütenler ise devletin resmi okullarında

çalışmakta ya da kendi kurumlarını açmakta, Cumhuriyet dönemi piyanistleri ve piyano hocalarını yetiştirmektedirler.

Alimdar ŞTY'nın 1868-1869, 1881, 1885, 1891, 1896-1897, 1900, 1903, 1909, 1913 ve 1921 sayılarını incelemesi sonucunda müzik öğretmenlerinin uzmanlık alanlarını sınıflandırmıştır. Bu sınıflandırma sonucunda en fazla sayıdaki uzmanlık alanının piyano olduğunu tespit etmiştir. Piyano öğretmenlerinin sayısının 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren hızla yükselmiş 1896-97 yılları arasında en yüksek sayıya ulaşmış olduğu görülmektedir. Başka bir deyişle Batı müziği alanında en çok rağbet gören enstrüman piyano olmuştur. Müzik ve sanayi iş birliğinin sembolü piyanonun, dönemin gözde çalgısı olarak Osmanlı coğrafyasında Batı müziğinin yaygınlaşmasında etkili role sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Alimdar ŞTY'ndan elde ettiği örnekleme, yıllığın bu 12 yılı kapsayan 10 adet sayısının İstanbul'daki müzik öğretmenleri bölümünde, 281 ismin yer aldığını saptamıştır. İsimlerden her biri en az bir yılda mevcuttur. Listede adı geçen öğretmenlerin hemen tamamı yabancı veya gayrimüslimdir ve uzmanı oldukları çalgılar da yabancı çalgılardır. Uzmanlık alanlarında bir veya –teori, şan gibi- birden fazla alan adı verilmiş olsa en çok tekrar eden uzmanlık alanı piyano olmak üzere yılda ortalama 28 piyano öğretmene yer verilmektedir (Alimdar, 2016, s. 306, 307). Avrupa'da piyano etrafındaki birçok gelişmeye benzer bir tablonun Osmanlı'nın başkentinde görülmesi, Osmanlı toplumunun dünya-sistemiyle bağlantı içinde olan/artıdan pay alabilen Müslüman bürokrat, gayrimüslim tüccar ve banker kesiminde, olumlanarak karşılanmıştır.

Anna Grosser Rilke

Geçim için piyano dersi vermenin gayrimüslim kadınlar arasında yaygın olduğunu önceki bölümlerde de dile getirmiştik. Anna Grosser Rilke, 1888 yılında eşine gelen bir iş teklifiyle yerleştiği İstanbul'a ait anılarını kaleme aldığı kitabında bu dersleri, kendisine iyi para getiren piyano dersleri olarak tanımlamakta, bu sayede üst tabakadan pek çok Türk'ün evine girmiş olduğunu belirtmektedir. Bunun yanı sıra nitelik bakımından bu derslerden hoşlanmadığını, sadece maddi nedenlerden ötürü bu dersleri verdiğini aktarmaktadır. Rilke'nin sözlerinden de anlaşılacağı üzere - Avrupa'yla benzer şekilde- ailenin kadın ve çocuklarına piyano dersi aldırın kesim aynı zamanda bu pahalı enstrümanı karşılayabilecek gelire sahip üst tabakadandır.

Rilke, 1906 yılında “propaganda amacıyla, Amerikalı milyarderlerin bağışlarıyla kurulmuş”; “öğrencilerine başarılı bir eğitim garantisi veren”; “zengin okullardan biri” olarak tanımladığı, Amerikan Koleji'nden gelen müzik bölümü yöneticiliği ve müzik

öğretmenliği teklifini, ücret pek parlak olmasa da garantisi olan bir gelir olması sebebiyle kabul etmiştir.⁸¹ Toplumun üst düzey Müslüman kesiminin de çağın gerektirdiği teknik gelişmeleri kapsayan bir eğitim alabilmeleri için çocuklarını gönderdikleri önemli misyoner okullarının müfredatlarına giren piyano öğrenimi, bu kesimden başlayarak toplumun diğer katmanlarında yaygınlaşmaya başlar.

Anna Grosser Rilke, öğrenci konserleri düzenlemekte, öğrencileriyle birlikte iki piyanoda Beethoven, Mozart konçertolarını çalmaktadır. Okulun konser salonunda halka piyano resitalleri verme sorumluluğunu üstlenen yazar, konserlere Beyoğlu'nun en seçkin tabakasının gelmekte olduğunu bu sayede müzik okulun ününün giderek yayıldığını ve yeni öğretim elemanın almak zorunda kaldığını yazmaktadır. Rilke, daha sonra daha sonra Mustafa Kemal Paşa'yla evlenen Latife Hanım' da piyano dersleri vermiş, on beş yaşındaki Latife'nin akıcı ve hatasız Almanca konuşmasını, Beethoven'ın Ay Işığı Sonatı'nın *adagio*'sunu teknik zorlukların üstesinden gelemese de yorumunu iyi bulmuş, Bach'ın *Füglar*'ini net ve güzel çaldığını belirtmiştir (2017, s. 207-234).

Italo Selvelli

Selvelli ailesi, Osmanlı'da yaşayan önemli müzisyen ailelerden biridir. 1863 tarihinde İstanbul'da doğan piyanist, besteci ve orkestra şefi Italo Selvelli'nin babası, koyu bir İtalyan milliyetçisi olup çeşitli milliyetçi gruplarda yer almış olsa da ülkesindeki karışıklık nedeniyle 1854-55'li yıllarda İtalya'nın Fano şehrinden İstanbul'a göç etmiştir. Müzik öğrenimini İtalya'nın Palermo kentinde tamamlayan Italo Selvelli iyi bir eğitim almış, öğrenim gördüğü sınıfları birincilikle bitirmiştir. Eğitiminin bitmesi ardından doğduğu şehir İstanbul'a gelerek müzik öğretmenliği yapmaya başlamıştır. 1883 Şark Yıllığı'nda *Professeurs de Musique* olarak kayıtlıdır. 1887 ve sonraki yıllara ait gazetelerden Beyoğlu'nda düzenlenen konserlerde piyanist ve orkestra şefi olarak yer aldığı aktarılmaktadır. Dönemin en ilgi gören ve beğenilen piyano öğretmenlerinden olan Selvelli, özel ders vermenin yanı sıra sarayda sultanlara piyano ve kompozisyon öğretmenliği de yapmıştır. Bunlara ek olarak Selvelli'nin emsalsiz bir eşlikçi olduğu da aktarılmaktadır.

Sultan Mehmed Reşad da Italo Selvelli'nin kendi adına bestelediği "Reşadiye Marşı"nı devletin milli marşı olarak kabul etmiştir. Selvelli'nin padişahla olan bağlantısı dışında dönemin en önemli müzik aletleri ve nota tedarikçisi, aynı zamanda nota basımcısı Comendinger tarafından basılan yapıtları mevcuttur. Bunlar piyano için uyarlamalar

⁸¹ Rilke yıllar sonra karışıklık ve iç huzursuzluklar nedeniyle Berlin ya da Münih yerine –Başkonsolos Mertens'in de önerisiyle- Oberstdorf'a yerleşip piyano dersleriyle geçimini sağlasa da burada derslerden aldığı ücretin de tatmin edici olmadığını eklemektedir. (Rilke, 2017, s. 300)

veya dans türünden parçalardır. Yapıtlarının arasında dönemin toplumsal hareketleriyle uyumlu, sözlerini Musahipzade Celal Bey'in yazdığı, "Özgürlük, Eşitlik, kardeşlik temalarını vurgulayan *Chanson Fraternelle* adlı bir de şarkı mevcuttur . Selvelli ailesine mensup bir başka piyanist Augusto (Guisto) Selvelli'dir. II. Meşrutiyet'i kutlamak üzere "Hürriyet kahramanları, Vatansever Niyazi ve Enver Beylere ithafen bestelediği bir marş günümüze ulaşmıştır (Baydar, 2010, s. 30-42).

Augusto Lombardi

1868 tarihli yıllığın "Müzik Öğretmenleri" listesinde, piyano öğretmeni olarak kayıtlı Augusto Lombardi 19. yüzyılda Osmanlı'da yaşamış bir diğer önemli piyanisttir. Babasıyla başladığı eğitimini Prag'da sürdürmüş, Avrupa'nın büyük kentlerinde gerçekleştirdiği turnelerinde başarılı olmuş, çalışmalarının ardından İstanbul'a yerleşmiştir. Sultanlara ders verip nişanlarla ödüllendirilmiş bir piyanist ve besteci olarak opera temaları üzerine fanteziler ve piyano parçaları yazmıştır. Çoğunluğu İtalya'da basılan piyano parçalarının arasında *Un Salut a Smyrne* (İzmir'e Selam) adlı noktürnler Osmanlı'da 19. yüzyıla ait piyano literatürünü oluşturmaktadır. Bu literatür genellikle kısa piyano parçaları ve marşlardan oluşmaktadır (Baydar, 2010, s. 48-50).

Giuseppe (Joseph) Parisi

Giuseppe (Joseph) Parisi (1814-1885), döneminin en iyi müzik teorisi ve kontrpuan hocası olarak bilinmekte, ilk yıllık olan 1868 tarihli yıllıkta Joseph Parisi adıyla "*Professors de Musique- Müzik Öğretmenleri*" listesinde; 1881 ve 83 tarihli yıllıklardaysa piyano ve kontrpuan hocası olarak görülmektedir. Parisi verdiği piyano ve armoni dersleri sırasında armoni ve doğa konusuyla meşgul olmakta, piyano derslerinde de piyanodan çok evrensel armoni teorisiyle ilgili öngörülerini paylaşmaktadır. Önceki bölümlerde modernitenin temel kavramları arasında yer alan evrensellik ve doğa bilimlerine yönelik vurgunun, müzisyenleri de etkileyerek, bu kabul doğrultusunda düşünme ve ürün vermeye yöneldiği görülmektedir. Parisi'nin Romanya'nın Braila şehrinde Zoe P. Peştemalcıoğlu tarafından basılan armoni kitabının ilk sayfasındaki şiirleri farklı isimlerle imzalanmıştır. Bunlardan biri de 1457-1525 yılları arasında yaşamış Giovanni da Verona adlı hümanist bir mimardır. Roma klasisizmini, Platon ve Pisagor felsefelerinin takipçisi olan Verona aracılığıyla Pisagor'un müzik, matematik ve gökbilimlerini birbiriyle ilişkilendiren felsefesine gönderme yapmaktadır.

Gazete haberi ya da konser programı gibi bir kaydı mevcut olmadığından Parisi'nin bir virtüöz olmadığı düşünülmektedir. Yalnız dönemin önemli diğer müzisyenleriyle irtibat halinde olduğu düşünülmektedir. Baydar, Bartolomeo Pisani'nin Parisi adına

bestelediği bir *Hommage*'ın İtalya'nın Palermo şehrindeki "V. Bellini" Konservatuvarı Kütüphanesi'nin kataloglarında yer almasını bu durumun bir göstergesi olarak değerlendirmiştir (Baydar, 2010, s. 59-63).

Alessandro Voltan (Macar Tefvik)

Osmanlı'da yaşamış önemli birçok piyanist gibi Voltan da sarayda piyano hocalığı yapmıştır. İstanbul'a gelmeden Romanya Kraliçesi Maria Elizabeth'e piyano hocalığı yapmış, 1877 yılında Osmanlı-Rus harbi çıkması nedeniyle Mehmet Ali Paşa aracılığıyla İstanbul'a gelerek II. Abdülhamid'in sarayına piyano hocası olarak atanmış, sonraki yıllarda İzmir'e yerleşerek konser ve derslerine bu şehirde devam etmiştir (Çalgan, 1991, s. 68). İçlerinde piyano için küçük parçalar ve uyarlamaların olduğu eserlerinin büyük bir kısmı, Ricordi tarafından yayımlanmıştır (Baydar, 2010, s. 85-89). Fenmen, piyanonun Avrupa ve Türkiye'deki tarihini ele aldığı "Piyanistin Kitabı" adlı çalışmasında İzmir'de yaşamış ve öğrenciler yetiştirmiş Macar Tefvik Bey'in, öğretmenliğin yanı sıra bölgenin piyano komisyonculuğunu da yıllarca elinde tutmuş olduğunu belirtmektedir (Fenmen, 1947).

Géza Hegyei

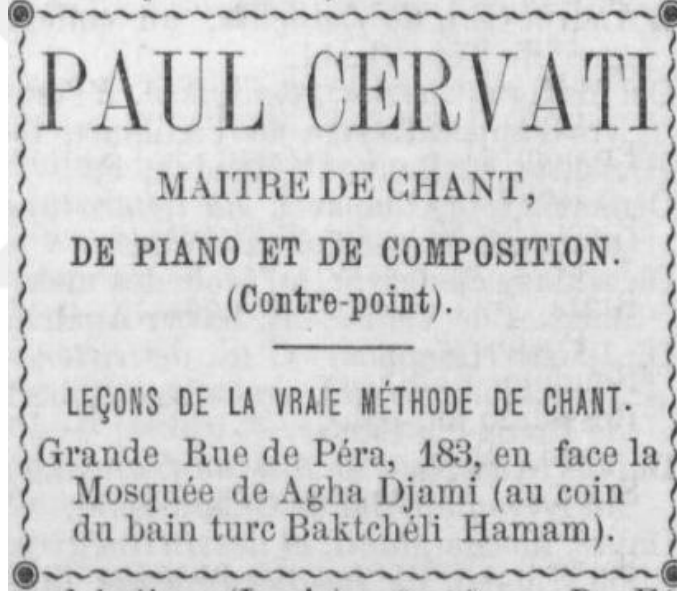
Liszt'in öğrencisi Géza Hegyei (1863-1926), Şark Ticaret Yıllıkları'nda (1896-1897; 1898-1900; 1912-1914; 1921) "*Professors de Musique*-Müzik Öğretmenleri" başlığı altında kayıtlıdır. Kendisi de Macar Katolik olduğundan çoğunlukla Katoliklere ders veren Hegyei'nin Saray erkânından en iyi öğrencisi Şehzade Abdülmecid Efendi olmuş, II. Abdülhamid'in kızlarından Şadiye Sultan ve Ayşe Sultan'a da dersler vermiştir. 1908 II. Meşrutiyet sonrasında Muzika-ı Hümayun'da, Cumhuriyet'in ilanının ardından Türk ocağı ve sonrasında İstanbul Konservatuvarı olacak Darüelhan'da piyano dersleri veren Géza Hegyei, İstanbul'da yaşadığı dönemde Liszt'in ekolünü sürdürdüğü piyano derslerinin yanı sıra kompozisyon çalışmalarında da devam etmiştir. Hatta piyano konçertosuyla 9 Mayıs 1903'te Fransız Hükümet tarafından *Officier de l'Academie* nişanına layık görülmüştür (Baydar, 2010, s. 98-100).

Paul Cervati

Paul Cervati (1815? -1897) Avrupa'nın çeşitli memleketlerinde müzisyenlik yapmış, sonrasında İstanbul'a yerleşmiş tenor, piyanist ve bestecidir. Şark Ticaret Yıllıkları'nda diğer ilanlardan farklı olarak bir kutucuk içinde yer alan ilanlar arasından daha kolaylıkla seçilebilecek bir ilanı tercih etmiştir. İlanda döneminde üniversite hocası anlamına gelen "*maitre*" kelimesini ileri seviye için kullanmış, derslerini ise "çeşitli metotlarla şan dersi" ifadesiyle de tanımlamıştır (Baydar, 2010, s. 125-128).



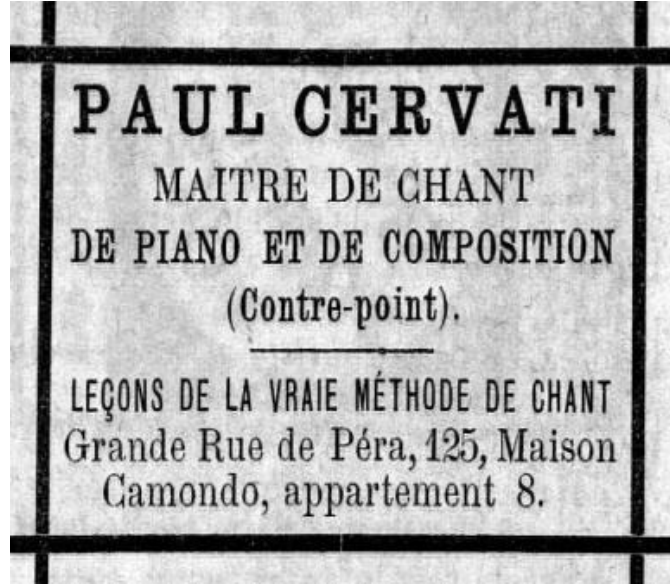
Şekil 6.9 Paul Cervati'nin 1881 tarihli Şark Ticaret Yıllığı'ndaki ilanı.⁸²



Şekil 6.10 Paul Cervati'nin 1885 tarihli Şark Ticaret Yıllığı'ndaki ilanı.⁸³

⁸² Kaynak: L'Indicateur Ottoman. Annuaire almanach du commerce de l'industrie, de l'administration et de la magistrature. 1881, s.357. (Salt Araştırma, Harika-Kemali Söylemezoğlu Arşivi)

⁸³ Kaynak: Indicateur Oriental Annuaire Almanach du Commerce. 1885, s.378. (Salt Araştırma, Harika-Kemali Söylemezoğlu Arşivi)



Şekil 6.11 Paul Cervati'nin 1885 tarihli Şark Ticaret Yıllığı'ndaki ilanı.⁸⁴

Paul Lange

Bir diğer piyano hocası, Şark Ticaret Yıllıkları'nda İstanbul'a geliş tarihi 1888 olarak görünen Paul Lange'nin (1865-1920), aynı yılki ilanında *Grand Rue de Pera*'da (İstiklâl Caddesi) bir müzik konservatuvarı sahibi ve yöneticisi olarak kaydı bulunmaktadır. Konservatuvarın 1885 yılına ait ŞTY'ndaki ilanı aşağıda yer almaktadır.



Şekil 6.12 Paul Lange'nin 1885 yılına ait ŞTY'ndaki özel konservatuvarının ilanı.⁸⁵

⁸⁴ Kaynak: *Annuaire Oriental du commerce l'industrie de l'administration et de la magistrature*. 1889-1890, s.498. (Salt Araştırma, Harika-Kemali Söylemezoğlu Arşivi)

⁸⁵ Kaynak: *Indicateur Oriental Annuaire Almanach du Commerce*. 1885, s.410. (Salt Araştırma, Harika-Kemali Söylemezoğlu Arşivi)

1889-1890 yıllığında bu “konservatuvar” yer almazken 1891 yıllığında kalın harflerle hem şan hocası hem de “Müzikal Derneği’nin Başkanı unvanlarıyla yıllıkta yer alır. 1892-1894 yılları arasında ilan değişmezken, 1895-1897 yılları arasında şan hocasının yanına piyano hocası ibaresi eklenmiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Almanya ile ilişkilerin güçlenmesi ekonomik ve kültürel alanlara da yansımıştır. Tanzimat’taki Fransız hayranlığı yerini Alman hayranlığına bırakmaya başlar. Almanya, Rus ve İngiliz tehditlerine karşı II. Abdülhamid’le iş birliği yapmış, bu iş birliği İttihat ve Terakki yönetimince de devam ettirilmiştir. İttihat ve Terakki’nin yayın organı “Osmanlı”nın, 1900 yılından itibaren bir de Almanca nüshası yayımlanmaya başlanması bu iş birliğinin de bir göstergesi niteliğindedir.

Anadili Almanca olan Orta Avrupalı bir nüfus, ağırlıklı olarak Beyoğlu-Galata-Pera civarında yerleşerek, 1847 yılında *Teutonia* isimli Alman kulübüyle kurumsal olarak da toplumsal yaşama katılmışlardır. Saray çevresinde görev yapan Alman nüfusun artmasıyla Alman müzisyen Paul Lange da saraya bağlı olarak görevlendirilmişti. Görevleri bununla sınırlı kalmayan Lange, *Teutonia* ve İstanbul konser hayatının içinde yer almış; 1888 tarihli Şark Yıllığı’na göre İstiklal Caddesi 366 adresinde bir konservatuvar sahibi ve yöneticisi olmuş; Alman Lisesi, Robert Liseleri, İstanbul Robert Lisesi’nin kızlar kısmında müzik öğretmenliği yapmıştır. Konser hayatının içinde aktif olarak yer almış hatta *Teutonia*’da “Klasikler” başlıklı bir konserde yer almıştır. Bu konserin programı –adından da anlaşılacağı üzere- ağırlıklı olarak Haydn, Mozart ve Beethoven’ın piyanolu yapıtlarından oluşmaktadır. “Klasikler” serisinin Avrupa’da kurulma ve yaygınlaşması da burjuvazinin piyano kültürünü kurup yaygınlaştırmaya çalıştığı dönemin hemen ardından yaşanmıştır. Önemli enstrüman tedarikçileri Anadili Almanca olan Orta Avrupalı bir nüfus, ağırlıklı olarak Beyoğlu-Galata-Pera civarında yerleşerek, 1847 yılında *Teutonia* isimli Alman kulübüyle kurumsal olarak da toplumsal yaşama katılmışlardır. Bu konserin biletleri de dönemin önemli enstrüman tedarikçileri “Adam” ve “Comendinger” (Comendinger aynı zamanda nota da basmaktadır) mağazalarında satılmıştır (Baydar, 2010, s. 137-140).

Paul Dussap

Paul Dussap (1840-1922), II. Abdülhamid’in şehzadeliği sırasında sarayda müzik öğretmenliği yapmış, saray orkestrasını yönetmiş ve paşalığa kadar yükselmiştir. Muzıkay-ı Hümayun’da da müzik öğretmenliği yapan Dussap, Miralaylığa terfi ettirilmiş, başarılı bulunan çalışmalarından dolayı dördüncü derece Mecidî nişanıyla ödüllendirilmiştir. Avusturya Milli Kütüphanesinde bulunan yapıtları arasında dans formunda kısa piyano parçaları yer almaktadır. İstanbul Nadir Eserler Kütüphanesi’ne

intikal eden yapıtların arasında Sultan Abdülhamid'e ithafen dans karakterli iki parça, bir adet *Hymn* (ağıt) ve bir adet de marş yer almaktadır (Baydar, 2010, s. 180-192).

Enrico Henri Furlani

Enrico Henri Furlani (1870-1940) 1895 yılına ait ŞTY'nda piyano öğretmeni olarak kayıtlıdır. Fransız Konsolosluğu, *Teutonia* gibi kurumlara ait konser salonlarında konserler vermiş bu konserlere ilişkin haberler dönemin gazetelerinde duyurulmuştur. Fransız Derneği yararına Fransız Konsolosluğu'nda gerçekleşen bir konser kontes *Montebello*'nun himayesinde gerçekleşmiştir. Furlani Osmanlı İmparatorluğu'nun pek çok şehrinde konser vermektedir. 1889 yılında Osmanlı'nın İstanbul dışındaki şehirlerine (Selânik, İzmir, İskenderiye, Kahire) gitmek üzere bir konser turnesi düzenlemiştir. Haber *La Turquie* gazetesinde 14 Aralık 1889 tarihinde "Piyanist Furlani" başlığıyla duyurulmuştur. Bu haberdan anlaşılaçağı üzere adı gezen şehirlerde de piyano ve Batı müziğinin belli bir dinleyici kitlesinin varlığını göstermektedir. Furlani'nin eşi ve kızı olması muhtemel bir Matmazel Furlani'nin de piyanist olduğı bilgisine, İstanbul Müzik Derneğı'nin 29 Şubat 1904 tarihinde *Union Française*'de düzenlenen konserin programından anlaşılmaktadır. Gene aynı programdan, kullanılan piyanonun Pleyel marka olduğı bilgisine de ulaşılmaktadır. Furlani de sarayla ilişkide olan diğler piyanist besteciler gibi Hürriyet Marşı, Türk Marşı, Türk Rapsodisi gibi yapıtlarıyla tanınmıştır. Öğrencidi Leyla Alkend'e ithafen *Tambourin* ve *Rigaudon* isimli eserleri de vardır (Baydar, 2010, s. 194-197).

Devlet Efendi (Cosmi Devlet)

Osmanlı'daki piyanist ve piyano öğretmenlerinin büyük çoğunluğunun yabancı olmasına rağmen, devletin yurt dışına müzik tahsili için gönderdiği öğrenciler de mevcuttur. Devlet Efendi diğler adıyla Cosmi Devlet (1852-1898), bu öğrencilerden biridir. Osmanlı sarayı tarafından müzik tahsili için Viyana'ya gönderilen Devlet Efendi, 1882-1884 yılları arasında – 1908'den sonra Viyana Müzik Akademisi adını alacak olan- Viyana Müzikseverler Cemiyeti'nin yönetimindeki konservatuvarda piyano, armoni, oda müziğı, orkestra ve koro dersleri almıştır.

Döneminin –Carl Czerny gibi- önemli hocalarıyla piyano çalışmıştır. Osmanlı Devleti tarafından bursla okutulup dönünce padişah tarafından dördüncü rütbeden "Nişan-ı Osmani" ile ödüllendirilir. Şark ŞTY'nda (1881, 1883, 1889-1890, 1891, 1892, 1896-1897) "Müzik Öğretmenleri" başlığı altında yer almaktadır. Devlet Efendi'nin Avusturya Milli Kütüphanesi'nde listelenen yapıtı *Marche orientale p. Piano. Konstantinopel, Adam Publishing, Eylül 1876, Mk 1,60* kaydıyla piyano için yapıtları da mevcuttur (Baydar, 2010, s. 230-234).

Fernando de Aranda

1876 civarından itibaren Osmanlı'da Batı müziği, mevcut İtalyan etkisinden Fransız etkisine yönelmiştir. İspanyol asıllı Fransız piyanist, organist şef ve besteci Fernando de Aranda (1846-1919), Madrid-Paris arasında sürdürdüğü konserlerde Paris büyükelçisi Esad Paşa'nın dikkatini çekmiş ve Paşa'nın önermesiyle 1886 yılında (II. Abdülhamid dönemine rastlamakta) saraya müzisyen olarak atanmıştır. Aranda Bando'da düzenlemeler yapmış ve gerek getirttiği enstrümanlarla gerekse notalarla Bando kütüphanesi ve repertuarını zenginleştirmiştir. İspanya Milli Kütüphanesi ve Katalonya Kütüphanesinde piyano transkripsiyonları mevcuttur (Baydar, 2010, s. 159, 179). Ekim 1908'de II. Meşrutiyet'in ilanı ile birçok yabancı gibi görevinden alınarak ülkesine gönderilmiştir (Tuğlacı, 1986, s. 144).

Faik Bey Franz Della Sudda

Faik Bey Franz Della Sudda'nın dedesi Faik Paşa Francesco Della Sudda (1811-1865) ve babası Faik Paşa Giorgio Della Sudda (1831-1913) Osmanlı'nın önde gelen eczacılarından. 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında Della Sudda'nın Avrupa'nın çeşitli kentleri ve İstanbul olmak üzere gazete ve dergilerde duyurulan konserleri ve hakkında epey haber mevcuttur. Avrupa basınında bu konserler hakkında olumlu ve olumsuz değerlendirmelere hemen hemen eşit yoğunlukta rastlanmaktadır. Avrupa'nın çeşitli kentlerinde çok daha fazla konser vermiş olan Sudda'nın İstanbul'da 19. yüzyılın sonunda verdiği konserlerden ikisinin bilgisine *La Turquie* gazetesinden ulaşmak mümkündür. 1889 yılının mart ayında, Teutonia'da, Grieg ve Chopin'e ait yapıtları seslendirdiği bilgisinin yanı sıra, konsere Pera halkı ve kordiplomatik üyelerinin katıldığı bilgisi verilmekte hatta göze çarpan önemli kimselerin adları da sıralanmaktadır. Bunlar: "Madame Kontes Montebello, Madam Radowitz, Madame Barones de Calice, Madame Barones de Blanc vs." şeklinde bildirilmiştir. 1889 yılının mayıs ayına ait bir konser ise Fransız Koro Topluluğu'nun İtalyan İşçiler Derneği (*Societa Operaia Italiana*) lokalinde verdiği bir başka konserdir. Bu konserdeyse Rubinstein, Moskovsky ve Liszt'ten yapıtlar seslendirmiştir. *La Turquie* gazetesinin 5 Mayıs 1889 tarihli haberinde, konserde kullanılan Bechstein marka piyanonun *Monsieur Comendinger* tarafından temin edildiği bilgisine de yer verilmektedir.

Della Sudda'nın Ries & Erler Yayınevi tarafından yayımlanan *Piyano için Eserler* (*Pianoforte Works*) başlıklı yapıtları arasında yapıtları arasında *Petit Valse No.2*, Dimitri de Nélidoff'a ithaf edilmiş olmasından dolayı dikkate değerdir. 1863 doğumlu Dimitri Nélidoff'un babası Alexander Nélidoff 1857 yılında Rus dışişleri bakanlığına

katılmış, çeşitli ülkelerde büyükelçilik yapmış, 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı'nda maslahatgüzar⁸⁶ olarak Yeşilköy Antlaşması'nı hazırlayıp Rusya adına imzalamış, 1880-1890 arası Balkanlarda Rusya temsilcisi ardından İstanbul Rus büyükelçisi olarak görevlendirilmiştir (Eğecioğlu, 2018, s. 81- 243).

6.2.2 Piyano Öğreniminin Kurumsallaşması: Özel Okullar ve Devlet Okullarında Piyano Dersleri

Osmanlı Devleti topraklarında yabancı okulların varlıkları Orta Çağa kadar uzanırken, misyoner okullarının hızla artması, XIX. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren gerçekleşmeye başlar. Tanzimat Dönemi'nde yabancılara tanınan aşırı özgürlükten faydalanan bu okullar etkin biçimde yol almışlardır. Misyoner teşkilatlarınca açılan bu okullar Katolik, Protestan ve Ortodoks okulları olarak gruplandırılmış; Katoliklerin hamiliğini Fransa ve Avusturya, Ortodokslarınkini Rusya, Protestanlarınkini İngiltere ve Amerika üstlenmiştir. Tanzimat'a yaklaşırken İstanbul'daki en eskisi St. Benoît olan Katolik mekteplerin sayısı 40 iken Tanzimat'la birlikte bu sayıya 40 yeni okul daha eklenir. Ülkede yaygınlık gösteren Protestan okullarıysa 1830 yılında imzalanan Osmanlı-ABD anlaşmasından sonra faaliyetlerini arttıran, -*Board* misyonerlik örgütünün- *Board* okulları diye bilinen okullardır. Güçtekin, Amerikan okulları sayısının 1845'te 7 iken, 1855'te 38'e, 1865'te 114'e, 1875'te 244'e ve 1885'te 390'a ve yükselmiş olduğunu aktarmaktadır. Yazar, Amerikan Protestan okullarında 1900 yılında 425 okulda 23.040 öğrenci eğitim görmekteyken bu yarışta gayrimüslim okullarının geride kaldığını belirtir. Bu dönemde Rum, Ermeni ve Yahudilerin okul sayılarını arttırmış oldukları da kaydedilmiştir (Güçtekin, 2013, s. 13).

Alman okullarının yaygınlaşması da XIX yüzyılın sonuna rastlamaktadır. İzlenen politikalar sonucunda pek çok büyük –ve irili ufaklı- şirket ve banka ülkenin zenginliklerinden faydalanmak için harekete geçmiştir. Madencilik ve ulaştırma alanları o zamana kadar İngiliz ve Fransız şirketlerine aitken, Anadolu'nun ve Mezopotamya'nın zenginlikleri Almanların ilgisini çekmekte, buralara ulaşabilmek için temel yatırımlara ihtiyaç duymaktadırlar. Bağdat'tan Basra'ya kadar uzanacak demiryolu projesi de bu şekilde ortaya çıkmıştır. (Ortaylı, 1983, s. 83) *Desutsche Bank*'ın İstanbul'da bir şube açmasını takiben Alman bankaları, ticarethaneleri, okulları ve hastaneleri açılmaya başlar (Karal'dan aktaran, Çitçi, 2011, s. 47). Yabancı devletlerin kültürel yayılma politikalarının bir parçası olarak açılan okullar Osmanlı

⁸⁶ “Maslahatgüzar (Fransızca: Chargé d'affaires) genellikle çeşitli sebeplerden büyükelçi atanmayan veya atanamayan bir ülkeyle diplomatik ilişkileri yürütmek üzere görevlendirilen veya misyon şefinin yokluğunda ona vekalet eden diplomattır.” (Vikipedi, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Maslahatg%C3%BCzar#>)

tebaasından da öğrencileri kabul etmiş bir yandan da kültür sanat faaliyetlerinde rol almışlardır. "...Fransızların *St. Pulchérie* Lisesi, Amerikalıların Amerikan Koleji Kız kısmı ve Robert Koleji, İngilizlerin İngiliz Kız Lisesi. Buradaki konserlerin çoğu profesyonel müzisyenler tarafından verildi." (Alimdar, 2016, s. 265)

Osmanlı Devleti topraklarında piyano öğrenimi özel derslerin yanı sıra okul müfredatlarına girmiştir. Öncelikle yabancı okul müfredatlarında piyano derslerine rastlanırken, Tanzimat'la birlikte Müslim mekteplerinin ders programlarında da piyano dersleri yer almaya başlar. Piyano dersleri Müslim Özel Mekteplerinde resmi dersler dışındaki ilave dersler arasındadır. 1873-1908 yılları arasındaki resmi müfredat programında günde ortalama 4 dersten, 6 günde ortalama 24 saatlik ders dışında, sabah derslerden önce veya akşam derslerin bitiminde piyano, saz, keman, lisan veya jimnastik derslerine yer verilmektedir (Güçtekin, 2013, s. 323). 1882 yılında Mektebi Hamidi adıyla Beşiktaş'ta kurulan, 1909 yılında isim değişikliğiyle Mektebi Osmani adını alan mektep; Mülki ve askeri idadi mekteplerine öğrenci yetiştirmek üzere kurulan Darü'l-irfan Mektebi -Kız kısmı (1898), Darülfeyzi Kız Mektebi (1901-1908), müfredatlarında piyano derslerinin yer aldığı Müslim Özel mektepleri arasındadır (Güçtekin, 2013).

Maârif Nezareti'ne ait *Salnâme-i Nezaret-i Maârif-i Umûmiye* isimli yıllığa göre kimi okullarda piyano öğretmenleri mevcuttur. Adı geçen okullarda okuyan toplam 20.481 öğrencinin 2.742'si kızdır. 376 okulunsa sadece 16'sı kızlara aittir. Alimdar, özellikle kız okullarında piyano öğretmenlerinin varlığının dikkat çektiğini belirtmektedir. 1899-1900 yıllarına ilişkin Maârif Nezareti'ne bağlı orta ve lise eğitimi veren kız okullarına ilişkin tespitleri 87 piyano öğretmenliği görevinin geçici bir görev olmadığını ortaya koymaktadır. BOA'daki belgelerle de desteklenen veriler, -belirtilen tarihlerden 18 yıl öncesine uzanan- düzenli piyano öğretmeni istihdamına işaret etmektedir. Rüştîyelerde bulunan ortalama 7 öğretmenden birinin piyano öğretmenliğine ayrılmış olması, müzik ve piyanonun kızların eğitimindeki önemini vurgulaması bakımından dikkate değerdir. Rüştîyelerine yanı sıra onlara benzeyen fakat sanat ve hayat bilgisi açısından rüştîyelerden üstün olduğu düşünülen kız sanayi mekteplerinde de piyano öğretmenlerine ait kadrolar mevcuttur. İstanbul'daki üç kız sanayi mektebinde de piyano öğretmeni bulunmaktadır. Öğretmen başına 7 öğrencinin düştüğü tespit edilen okulların imkânları oldukça fazladır. 1899-1900 yılları arasında kız okullarında görev alacak öğretmenleri yetiştiren darülmualimatlar, İstanbul'daki kız öğrencilerin yüzde

⁸⁷ Bu tespitler maârif nezareti'nin *Salnâme-i Nezaret-i Maârif-i Umûmiye* adlı yıllığında yer alan iptidai, azınlık ve yabancı okullar hariç olmak üzere İstanbul'da yer alan okullara ilişkin istatistik verileri aracılığıyla ortaya konmuştur.

20'sine eğitim vermiştir. Bu dönem kız öğrencilerin eğitime yapılan yatırım açısından dikkat çekmektedir. Alimdar, 1874 yılında Refia Hanım'ın Darülmalumat'ta 26 piyano öğretmeninden biri olarak görev yapmış olmasını ve 1915 yılında okula alınan piyanoyu, kırk senelik uzun bir dönem boyunca piyano eğitiminin varlığının kanıtı olarak değerlendirmektedir. Bunun yanı sıra diğer okullarda bulunan piyanoların tamir için Darülmalumat'a gönderilmesi de okulun eğitiminin sürekli bir piyano ustası bulunduracak kadar donanımlı olduğunu göstermektedir (Alimdar, 2016, s. 306-317).

Çizelge 6.4'ten de anlaşılacağı üzere, toplam 16 kız okulunun neredeyse yarısında piyano eğitimi verilmektedir. Bu okullardaki piyano öğretmenliği görevinin geçici bir görev olmadığını ortaya koymaktadır. (İlyaz, 2020, s. 46) Buna karşın erkek okullarında kayıtlı müzik öğretmeni sayısı oldukça azdır. "Kız okullarında "piyano muallimi" ifadesi geçerken erkek okullarında "musiki muallimi" ifadesi kullanılır". (Alimdar, 2016, s. 318).

Çizelge 6.4 İstanbul'daki Kız okullarında Piyano Öğretmenleri (1899-1900)⁸⁸

Okul Adı	Toplam Öğretmen	Piyano Öğretmeni	Öğrenci
Mirgün İnas Rüşdiyesi	7	1	88
Beşiktaş İnas Rüşdiyesi	7		122
Fındıklı İnas Rüşdiyesi	6		172
Üsküdar İnas Rüşdiyesi	6		122
Sultanahmet İnas Rüşdiyesi	8	1	316
Eyüp İnas Rüşdiyesi	6		163
Molla Gürani İnas Rüşdiyesi	7		105
Fatih İnas Rüşdiyesi	8		216
Küçükmustafapaşa İnas Rüşdiyesi	8		300
Kocamustafapaşa İnas Rüşdiyesi	3		121
Kız Sanayi Mektebi (Cağaloğlu)	25	1	180
Dersaadet Kız Sanayi Mektebi	20	1	156
Üsküdar Kız Sanayi Mektebi	17	1	
Darülmuallimat	26	1	560
Hamidiye Mektebi Kız Kısmı	5	1	70
Celâl Bey İnas Mektebi	6		51
Toplam	165	7	2.742

Özel müzik okulları, Darülbeydi ve Darüelhan gibi kurumlar, müzik öğrenimini besleyen damarlardır. ŞTY'ından anlaşıldığı üzere bu kurumlar, İstanbul'da bulunan çok sayıda müzik öğretmenine özel ders imkanı sunmuştur (Alimdar, 2016, s. 306).

⁸⁸ İlyaz, Y.K. (2020) *Piyanonun Osmanlı'daki Serüveni*, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık, s. 46)

1868-1921 yılları arasındaki ŞTY kayıtlarına göre Batı müziği öğretmenlerinin uzmanlık alanları oldukça çeşitli olsa da içlerinde en fazla öğretmen sayısı, piyano başlığı altında yer almaktadır. Çizelge 6.6 bu yıllar arasındaki Batı müziği çalgıları ve piyano uzmanlık alanlarının yıllara göre dökümünü göstermektedir. Bu tabloya göre de Batı müziği alanında en çok sayıda öğretmen piyano başlığı altında yer almaktadır. Batı müziği ve özellikle de piyano öğretmenleri için istihdam sağlayan okullar, müzik yaşantısını da şekillendirmekte pay sahibi olmuşlardır.

Çizelge 6.5 ŞTY’de Batı Müziği Öğretmenlerinin Uzmanlık Alanları⁸⁹

Uzmanlık Alanı	1868-69	1881	1885	1891	1896-97	1900	1903	1909	1913	1921	Ortalama
Piyano	13	28	24	32	37	30	34	35	28	19	28,0
Keman	3	5	6	18	11	15	13	13	7	7	9,8
Şan	3	7	4	8	9	8	12	9	6	5	7,1
Flüt	1	3	3	7	5	2	3	1	2	2	2,9
Org	2	2	2	3	3	3	3	3	3	3	2,7
Viyolonsel	-	4	3	3	1	2	2	3	3	2	2,3
Kontrbas	-	2	2	5	2	2	2	1	-	-	1,6
Trompet	-	2	3	4	1	2	2	2	-	-	1,6
Klarnet	-	1	2	3	2	4	1	2	-	-	1,5
Diğer	-	1	2	27	8	11	10	9	6	5	7,9
Uzmanlığı tespit edilemeyen kişi	1	3	3	8	7	15	3	9	22	21	9,2
Toplam	23	58	54	118	86	94	85	87	77	64	

İstanbul’da resmi okullar, gayrimüslim okullarının yanı sıra özel kurumlarla da Batı müziği eğitimi verilmektedir. 1884 tarihli Paul Lange’a ait “Dersaadet Musikisi Mektebi” bu alanın ilk örnekleri arasındadır. Okulun öğrencileri, çoğunlukla yabancı öğrenciler, gayrimüslimler ve Beyoğlu’nda yaşayan yabancı ve Türkler ’den oluşmaktadır. Saray Paul Lange’ın okulunu himaye etmekte, yıllık 100-150 liralık bir gelir yardımı sağlamaktadır. Paul Lange, saray tarafından himaye edilen okulunun yanı sıra amatör müzik etkinlikleriyle Batı müziği ve eğitiminin yaygınlaşması, piyasası ve ilgili kültür yaşantısının oluşmasında önemli role sahip görünmektedir. Paul Lange’ın Beyoğlu’ndaki bir İngiliz Matbaası’nda bastırıldığı tanıtım broşüründe (eski Türkçe) okulun kuruluş amacı, bugüne kadar özel derslerle öğrenilmekte olan müzik eğitiminin yetersiz olduğu düşüncesinden hareketle, müzik öğrenimine rehberlik etmek, müzik öğretmeni yetiştirmek ve müzik eğitimini yaygınlaştırmak olarak tanımlanmıştır (Alimdar, 2016, s. 323).

...Alman Paul Lange’nin İstanbul Pera’da kurduğu Avrupai özel bir konservatuvarın [konservatuvarın] halka açık faaliyet gösterdiğini görüyoruz. Ayrıca aynı yıllarda İttihat ve

⁸⁹ Kaynak: Alimdar, S. (2016) *Osmanlı’da Batı Müziği*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınlar. s. 310

Terakki Cemiyeti'nin okulları, Sanayi-i Nefise Mektepleri ve öğretmen okulları müzik eğitimi veren kurumlar arasında yer almışlardır. İmparatorluğun yıkılış sürecine doğru ise 1913 yılında kurulan Darülbeyt'in müzik bölümünde ve 1917 yılında kurulan ve 1926 yılında "İstanbul Konservatuarı" olarak ismi değiştirilen Darüelhan, resmî müzik eğitim kurumları olarak karşımıza çıkar. Klasik Osmanlı Musikisi eğitiminin [eğitime] devam edildiği halk okulları ve musiki cemiyetleri ise "Terakkî-i Mûsikî", "Dârü't-tâlim-i Mûsikî Cemiyeti", "Musikî-i Osmanî Mektebi", "Şark Mûsikî Cemiyeti", "Gülşen-i Mûsikî" ve "Dârü'l-feyz-i Mûsikî" olmuştur. (Kutlay, 2017, s. 52, 53)

Dönemin moda çalgısı piyano hem alaturka hem de alafranga müziği icra etmek olanaklarıyla özel eğitimin yanı sıra resmi eğitimde de yerini alır. Bu sayede İstanbullular özel eğitimin yanı sıra devlet okullarında da piyano eğitimi alma imkânıyla karşılaşmaktadırlar (Alimdar, 2016, s. 314).

Fenmen, tüm bu çalışmalar ve ileri seviyedeki piyanistleri sarayda dinleme imkânı Tanzimat'la açılmış olsa da batı müziği zevkinin genişlememiş, çalışma göreneğinin tutunmamış olduğuna dikkati çeker. Sarayın mızık okulunda bando ve yaylı sazların dersleri gösterilirken, piyano öğreniminin köklü şekilde tutunması için imkânlar aranmamıştır. Hatta konser için gelen *Vieuxtemps*⁹⁰ların öğretim seviyesini düşük bulduklarını; İtalyan maestrolar arasında usta piyano öğretmenin bulunmadığını; saraylıların merakının ise yalnızca polka, mazurka gibi hafif danslarla sınırlı olduğunu kaydetmişlerdir. Bu da Osmanlı'da piyanonun yaygınlaşma biçiminin –saray ile başlamış olsa da- ağırlıklı olarak piyasa aracılığıyla oluştuğuna ilişkin diğer bir kanıt niteliğindeki görüştür. Bu durumda piyanonun yaygınlaşma, tüketilme biçimine de piyasanın şekil vermiş olduğunu düşünmek mümkündür. Fenmen'in tespitleri bu görüşü destekler nitelikte devam eder. Saray dışında aydınların, piyanoyu yıllarca tamamıyla bir süs aleti saymış olduklarını ve alaturka mahiyetini değiştiremeyeşlerini ifade etmiştir.

Fenmen hem alaturka hem alafranga çalmak ikiliğinin, piyanoda doğru, sabırlı ve metotlu bir çalışma göreneğinin yerleşmesine imkân vermediği görüşündedir. Bestelenmiş armonilerdense sol elin şarkı ve peşrevlere doğaçtan eşlik etmesi; klasik müzikten çok oynak havaların beğenilmesinin, giderek şarkı ve peşrevleri piyanoda çalmak hevesine dönüştüğünü, bu modanın konakları sardığını aktarmaktadır. Peşrev ve şarkıları piyanoda çalmak hevesinin "girgin bir moda halinde konakları sarmasıyla" sevilen, popüler parçaların "laterna armonisi" olarak tanımlanabilecek türdeki sol el partileriyle doldurulup nota olarak basılmasının epey taraftar kazandığını aktaran Fenmen, şarkı bestecilerinin bir kısmının, yapıtlarının bu şekilde piyanoya uyarlanmasından adeta gramofona alınmış gibi memnuniyet duyduklarını hatta bu tarz notaların Balkanlardaki müşterilerinin de artmış olabileceğini 1898 Belgrad

⁹⁰ Henri ve eşi Josefinne Vieuxtemps.

basımlı *Album de six potpouris pour piano* isimli basımı örnek olarak göstermek suretiyle ortaya koymaktadır.

Fenmen'in görüş ve tespitlerinden anlaşılacağı üzere, Avrupa'daki alberti bası kullanımının bir benzeri 19. yüzyılda İstanbul'da moda halini almış, bu moda yaygınlaştıkça piyanolu şarkıların basımı da artmıştır. Fenmen devamında bu tip düzenlemelere güvenin giderek arttığını, bu düzenlemelerin artistik bir piyano edebiyatının başlangıcı gibi algılandığını, Mehmet Emin'in "Tarihçi Fenni Musikî" makalesi ve Leyla Saz Hanımefendi'nin adlı hatıralarından örnek vererek eleştirmektedir⁹¹ (Fenmen, Piyanistin Kitabı, 1947, s. 135-146).

Yukarıda bahsedilen şekildeki düzenlemelere güvenin artışının bizde bir piyano edebiyatı oluştuğu zannına yol açtığını, kendi sözleriyle "...buna herkesi inandırmak yolunda nota müşterilerini kışkırtmaya [kışkırtmaya] koyulan kimseler" in peyda olduğu şeklinde ifade eder ve şu propagandacı dili eleştirir: "Çuhacıyan efendinin [Efendi'nin] operaları İtalya, Almanya, Fransa gibi memleketlerde takdir ve tahsin olunmuştur. Piyanonun önüne geçip te [de] Çuhacıyan'ın "Leblebici Horhor Ağa'sını, Zemire"sini çalmıyan bir Avrupalı Tasavvur edemem." (Fenmen, 1947, s. 142) Bu yaklaşımı bir nevi "çocukça şarkçılık" olarak yorumlamıştır. Bu örneğin seçilmesiyle amaçlanan, bu operetlerin estetik değerine ilişkin bir sonuca yönelmek değildir. Mevcut piyasası içerisinde verilen ürünlerin çeşitli, etkilerini ve piyano müziğinin icra alanı tanımlamaktır.

Fenmen'in yukarıda tarif edilen estetik soruna çözümü, piyanoyla Türk melodilerine yeni icra, ifade imkanları kazandırmanın ancak piyano yazısına ilişkin teknik bir ustalık elde ettikten sonra olması gerektiğidir. Furlani'nin piyano parçalarından *Nişabürek*, *Dönen Dervişler*, vb. parçalarını örnek olarak gösterir (Fenmen, 1947, s. 145). Aşağıda bulunan Nişabürek'ten bir sayfada piyano yazısının önceki örneklerdeki marş ve dans karakterli parçalardan daha çok empresyonist tarzdaki yazım öğeleri dikkati çekmektedir.

⁹¹ Yazı kısaca bu dönemde yazılan operetlerin çoğu Avrupalı tarafından takdir edildiğinden ve piyanoda çalındığından bahsetmektedir. Fenmen bu yaklaşımı gevşekçe ve çocukça bir şarkçılık olarak yorumlamıştır.



Şekil 6.13 Nişabürek”ten bir sayfa. (Piyano için yazan: Furlani; beste: Y.Z. Şakir.)⁹²

Piyano ve Türk Müziği'nin (TM.) karşılaşması, dönemin *moda* çalgısının lehine olmuş, kamuya ve evlere bir tüketim aracı olarak giren piyano için hızla pazara girebilecek şarkılar, kısa parçalar üretilmiş; müzisyen, bu moda çalgıyı kullanırken/ bu moda çalgı için bestelerken –doğal olarak- çalgının imkânları dâhilinde, başka bir deyişle çalgının belirleyici olduğu sınırların içinde kalmışlardır. TM çalmak isteyen, piyanonun olanakları içinde bunu gerçekleştirmiştir. 19. yüzyılın en önemli atılımı sanayinin müzikle iş birliğinden doğan piyano, müzik endüstrisinin başat çalgısı olarak, müzik piyasasını yönlendirmiş, böylece piyanoyla çalınabilecek formlar diğerlerine göre daha çok tüketilmiştir. Bu ikili karşılaşma sadece İstanbul ve büyük kentlerde icra edilen TM ve formlarının aleyhinde gelişmemiştir. Mevcut piyasa koşulları, Batı müziği eğitim ve faaliyetlerinin bire bir alınmasına için elverişli değildir.

⁹² Kaynak: Fenmen, *Piyanistin Kitabı*, 1947, Ankara: Akba Kitapevi. s. 145

6.3 Piyanolu Müzik Mekânları

Avrupa, 19. yüzyılda ticaret alanlarını genişletmeden önce de Batılı birçok çalgı Osmanlı topraklarına getirilmektedir. Bu çeşitli çalgılar, ticaret ve diplomasinin yoğunluğu nedeniyle Galata ve çevresindeki bölgelerde tespit edilmektedir.

Örneğin, 1697 tarihli, Charles Perreault'a ait gezi notlarında Osmanlı'ya Almanya'dan çembalolar getirildiğinden bahsedilmektedir. Ayrıca bu notlarda İstanbul'daki bir elçilikte verilen davette elçinin kemancılarının yanında Türklerin musikicilerinin de hazır bulunduğu, Avrupalı kemancıların icralarının ardından, istek üzerine, Türk kemancısının sadece orada Avrupalı meslektaşlarından dinlediği uzun bir opera üvertürünü tek bir süslemeyi dahi unutmadan icra ettiği bildirilmektedir. Dolayısıyla Osmanlı topraklarındaki Avrupa ülkelerinin elçilikleri de Türk müzisyenlerinin Avrupa müziğiyle tanışıklığını sağlayan mecralardandır. (Kutlay, 2017, s. 89, 90)

Batı müziğinin Osmanlı müzik üretimi ve yaşantısı üzerindeki etkilerinden birini de kitlesel bir müzik piyasasının temellerinin atılmış olması şeklinde daha önce de dile getirmiştik. Alimdar, bu sayede toplumun sadece seçkin kesimi (havas) değil avamın da katıldığı bir tüketici kitlesinin meydana geldiğinden bahsetmektedir. Yazar, bu piyasanın oluşmasının ana unsurunu ise halk konserleri olarak gösterir. Avrupa'da – daha önce de belirtildiği gibi- 18. yüzyılda kitlesel müzik piyasasının ve onun bir uzantısı olarak piyano kültürü ve piyasasının oluşmasında orta sınıfın müziğe ve piyanoya olan eğilimi etkili olmuştur. Halk egemenliğini canlandıran burjuvazi, orta sınıfın temsilini de kendisi üstlenmiştir. Piyano üreticilerinin açtığı salonlar, eğitim faaliyetleri, nota basımı ve bunların pazarlanma biçimleri, halk konserlerinin çeşitli cemiyetler tarafından desteklenmesi, saray konserlerinden farklı olarak giriş için alınan ücretle saray patronajının zayıflaması sayesinde müzisyenler serbest bir müzik piyasası içinde çalışmaya başlamıştır.

Tezin giriş kısmında, ticaret ve iktisadi davranışın, kültürler üzerindeki iletişim ve geçirgenliği sağlayan bir katalizör görevi görüşüne, Frank'ın görüşleri üzerinden yer verilmiştir. Bir ticaret ve antrepolar merkezi olmasıyla Galata'ya yakın Pera'nın, ilk elçilikleri barındırması da bu görüşle uyumludur.

Diplomatik ve ticari ilişkilerin artması ve kapitalist dünya-sistemine Osmanlı'nın da dâhil edilmesiyle Beyoğlu'na inşa edilen elçilik binaları artmıştır. Alimdar, 18. yüzyıldan itibaren bu elçiliklerin diplomatik işlerin yanı sıra kültürel faaliyetlerde de bulunmaya başladığını eklemektedir. Fransızların öncülüğünü yaptığı, diplomatik işlerin yanı sıra kültürel faaliyetlere de önem verilmesi, siyasi yayılma planlarını destekleyici bir işlev de görmektedir. 1784'te Kont *de Choiseul Gouffier*'in katkılarıyla kültür ve sanat faaliyetlerini artıran Fransız Elçiliği, 1795'ten önce elçilik bünyesinde bir matbaa kurmuştur. Alimdar, 1796'da *Gazette Française de Constantinople* adında aylık bir gazete çıkarılmasını da elçiliğin yakın çevresini etkilemeye çalıştığı

girişimlerden biri olarak değerlendirmektedir. Bu girişim bir yandan da matbaanın ve basım faaliyetlerinin (daha genel olarak iletişim faaliyetlerinin), etkileme gücünün kullanımına bir örnektir.

Pera'nın iskân açısından ilgi görmesinde Osmanlı Devleti'nin de payı vardır. Pera bir yandan da saray, modern okullar, kışla, hastane gibi birimlerin, muhafazakâr kesimden uzak bir yerde konumlanabileceği, uygun bir yerdir.⁹³ Pera, Batı anlamındaki belediyeçilik faaliyetlerine, modern mimariyle inşa edilen saraylara, elçiliklere ev sahibi olmasıyla, Batılılaşma'da "pilot bölge" olduğu bir uygulama alanı olarak da değerlendirilebilir. Elçilikler dışındaki kültürel faaliyetlerin de sürdürüldüğü İtalyan İşçi Derneği, Almanlara ait *Teutonia*, İsviçrelilerin *Club Suisse*'nin yanı sıra Yugoslavların, Yahudilerin de aktif faaliyet içindeki dernekleri mevcuttur. İlk elçiliklerin varlığına tarih sahnesinde 15. yüzyılda rastlanmakla birlikte, 1828'de Charles MacFarlane, 1830'ların başına Alphonse Lamartine, 1855'te Ubicini'ye ait gezi notları, Pera'nın yabancı devletlerin İstanbul'daki elçiliklerinin mekânı olduklarını aktarmaktadır (Alimdar, 2016, s. 185-224).

Alimdar tarafından, gayrimüslimlerin üretim ve tüketim açısından beslediği müzik piyasasının, zamanla alafranga tarza ilgi duyan Müslümanları da içine alması sonucu oluşan piyasanın öncü tüketicilerinin saray, üst düzey bürokratlar ve aydınlar olduğunun tespiti, birinci bölümde değinilen "bir bölgedeki seçkinin elde ettiği kârı, başka bölgedeki seçkinin (yeniden dağıtımını yaparak veya yapmadan) sahiplenmesine" bir örnek oluşturmaktadır. Frank, kârın bu biçimdeki aktarımının ya da değiş tokuşunun sadece seçkinleri değil, ait oldukları toplumların ekonomik, sosyal, politik örgütlenmelerini de bağlantılı kıldığına dikkati çekmektedir. "Kümülatif Birikim" başlığı altında incelediği iç içe geçmiş birikimlerin, aynı birikim şemsiyesi altında ilişkiye girmiş olduğunu öne sürer. Hatta bu ilişkileri –kapitalist dünya-ekonomisinden çok önce- Çin ve İç Asya halkları arasında bin yıl boyunca süren ilişkilerin karakteristiği olarak tanımlamaktadır (Frank ve Gills, 2003, s. 195-197). Yani bu transfer, sistemin bütününe etkilemekte hatta sistemli biçimde birbirine bağlanmaktadır. Bu transferde kullanılan metalar, elitler arası tüketim veya birikim malları olmanın yanı sıra prestij malları olarak da sınıfsal yapı ve birikim tarzlarını yeniden üreten ilişkileri içinde somutlaştırır İkinci bölümde Frank'tan yapılan alıntı bu durumu açıklamakta kullanılabilir:

⁹³ "1783'te Kasımpaşa'da ilk modern kışla binası, 1792'de Halıcıoğlu'nda Humbaracı Kışlası, 1795'te yine aynı semtte Mühendishane-i Berrî Hümâyunu'nun ve 19. yüzyılda Beyoğlu'nda Tıbbiye ve Harbiye'nin kurulması, yeni kurumların Tarihi Yarımada'dan uzaklaşarak Beyoğlu'na doğru ilerleyen gelişimini gözler önüne serer." (Mustafa Cezar'dan aktaran: Alimdar, S. (2016) *Osmanlı'da Batı Müziği*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. s. 182, 183)

Pahalı, lüks malların özellikle değerli metallerin ticareti, Wallerstein'ın (1974, 1989) savının aksine, sistem çapındaki ilişkilerin belirlenmesinde düşük değerli temel malların ticaretine oranla daha önemli olabilir. Bunun nedeni yüksek değerli "lüks" mal ticaretinin esas olarak elitler arası bir alışveriş oluşudur. Bu mallar seçkinler için tüketim veya birikim aracı olmaktan başka, aynı zamanda tipik prestij mallarıdır; işbölümünü, sınıfsal yapıyı ve birikim tarzını yeniden üreten toplumsal üretim ilişkilerinin çeşitli yönlerini yapılarında somutlaştırır. Değerli metaller, bunun yalnızca en belirgin örneğidir, ama birçok "lüks" mal da benzer roller oynamıştır (Schneider 1977). Dolayısıyla, hem yüksek değerli "lüks" kalemlerin hem de temel malların ticaretinin yapıyor olması iç içe geçen birikim sürecinin işaretleridir. (Frank ve Gills, 2003, s. 197)

Bu tanımlamanın çerçevesinde, farklı siyasi sınırlar içinde yaşayan seçkin ve üretici sınıflarının benzer rolleri üstlendikleri bir sistem ve ona ait faaliyetlerden bahsetmek mümkündür. Alimdar, İstanbul'da gelişen müzik piyasasının bazı önemli göstergelerini şöyle sıralamaktadır: halk konserlerinin yaygınlaşmasıyla müzisyenliğin profesyonel bir meslek olmaya başlaması; dinleyicilerden bir kısmının amatör icraya yönelmek istemesiyle müzik eğitiminde profesyonelleşme ihtiyacı; yayıncılığın gelişimiyle alafranga nota basımı, piyano, gramofon gibi teknolojilerin gelişmesiyle geniş kitleler tarafından batı müziği tüketiminin yaygınlaşması.

Alimdar, 19 yüzyıl Avrupa'sında müziğin hayat bulduğu kamusal alanların başında tiyatro binaları, dinletili kahveler ve kulüpleri saymaktadır. Özellikle orta sınıf tarafından desteklenen bu etkinliklerin, piyano ve gramofon aracılığıyla müziğin evlerdeki tüketimiyle orta sınıfı tanımlayan bir özellik haline dönüştüğüne ekler. Yazar, bu tüketim alışkanlıklarının neredeyse aynısının İstanbul'da da yaşatıldığını ortaya koymaktadır. Avrupa'nın orta sınıfına benzer şekilde İstanbul'da özellikle üst düzey bürokratların evlerinde de piyano yer edinmeye başlaması, hanımlar arasında piyano öğreniminin önemli bir alafranga kültür kodu olarak kendini göstermesi bu tüketim alışkanlıklarına birer örnek oluşturmaktadır (Alimdar, 2016, s. 223-238).

Bilinen mekânların yarısı tiyatro (Naum Tiyatrosu, Fransız Tiyatrosu, vb.) ve klüplerden (Teutonia, Union Française vb.) oluşuyordu. Diğer mekân tipleri ise şunlardır: Elçilik (Alman, Fransız, İran, Rus vb.) enstitü (British Institute), okul (Robert Koleji, Galatasaray Lisesi vb.), dernek (Rum Syllogosu, İtalyan İşçi Derneği vb.), mabed (Rus Ulusal Şapeli, İngiliz Elçiliği Şapeli vb.), otel (Pera Palas, Summer Palace), bahçe (Taksim Belediye Bahçesi), mağaza (Keller), dinletili kahve (Paradis), hastane (St. George Hastanesi) ve gazino (Casino de Pera). (Alimdar, s.241, 242)

Paul Lange'ın İstanbul'daki müzik mekanlarıyla ilgili tespitleri de piyanolu konserlerle ilgili bir tespitler içermektedir. Kutlay, Lange'ın *Die Musik* dergisinde yayınlanan *Musik am Bosphorus* (Boğaziçi'nde Müzik) başlıklı Nisan 1902' yılında yayınlanan makalesinden alıntılar aşağıdaki şekilde aktarmaktadır:

Konserler bilinen, yeterince büyük ve akustiği iyi olan bir konser salonu olmadığından çoğunlukla konsoloslukların himayesinde ya da belli gruplar adına yardım konserleri olarak düzenlenmektedir. Konser salonlarının küçüklüğünden yakınan Lange, bu durumu masraflar dolayısıyla bilet fiyatlarında yükselme olarak yansıdığından bahsetmektedir. Önceki yıllarda meşhur isimlerle iyi bir orkestranın verebileceği bir konser, padişahların (Abdülmecid) desteklediği ve himaye ettiği "Naum" Tiyatrosu'nda gerçekleşmektedir. Fakat Naum Tiyatrosu'nun faaliyetlerinin sonlanmasının ardından konserler ancak daha küçük salonlarda pahalı maliyetlerle gerçekleştirilmektedir. Konserlerin müdavimleri ya da bu konserleri düzenleyenlerin çoğu Avrupa'da eğitim görmüş ya da bir uzun ya da kısa bir dönem Avrupa'da

bulunmuş halkın Yunan asıllı, Ermeni asıllı ya da Türk aydın kesimidir. İstanbul'daki konserlerin merkezi Pera semti olmuştur. (Kutlay, 2017, s. 272-273)

Yukarıda bahsedilen makalesinde Lange, özellikle evlerde tüketim amaçlı piyano müziğinin gelişiminde Osmanlı için benzer bir gelişmeden bahsetmektedir. Lange'nin tespitlerinden de piyanonun yaygınlaşmasının –özellikle 1900'lerin öncesinde-, piyasa koşulları çerçevesinde, ağırlıklı olarak kamusal alan ve ev içi tüketimin sınırları içinde gerçekleşmiş olduğu anlaşılmaktadır:

Eğitim düzeyi okullarda ve evlerde 1900'den öncesine göre daha geniş bir repertuarın alınmasıyla artmıştır. Öyle ki geçmiş yıllarda sadece İtalyan operalarından arylar söylenmekte ve bu aryların üzerinden oluşturulan tema ve varyasyonlar formlarındaki eserler piyanoda çalınmaktayken ve metodik bir piyano eğitiminden bahsedilmemekten, 1900'lerin başında değişik Avrupa ülkelerinden gelen ya da orada eğitim görmüş genç neslin etkisiyle Beethoven, Chopin gibi birçok ünlü maestronun eserleri evlerde tanınmakta ve ailecek çalınmaktadır. (Kutlay, 2017, s. 273)

Avrupa'da piyano üreticilerinin önceleri teşhir amaçlı açtığı konser salonlarına ek olarak tiyatro binaları, *dinletili cafeler*, kulüpler, gündelik hayatta piyanonun yaygınlaşmasında etkili olmuşlardır. Dolayısıyla eğlence sektörü ve tiyatroların da 19. yüzyıl İstanbul müzik yaşantısı ve piyasası üzerinde etkileri olmuştur. Bu durumu İlyaz şu sözlerle ifade etmektedir: “İlk tiyatroların kurulmasından kısa bir süre sonra müzik mağazalarının ilk örnekleri oluşmaya başladı.” (İlyaz, 2020, s. 64) Piyanoya ilişkin piyasa ve kültürün eğlence sektörü üzerinden yaygınlaşan kısmıysa, doğal olarak modern hayat tarzını destekleyen istihdam alanlarının oluşmasında etkili olmuştur. Gayrimüslimler, batı müziği ve piyanoyu tüketici-destekleyici rollerinin yanı sıra, işlettikleri kahve, tiyatro, müzik-icra mekânları, müzik mağazaları aracılığıyla da müzik ve piyanonun ticaretinde role sahip olmuşlardır. Gayrimüslim kadın müzik öğretmenlerinin de aynı şekilde, gündelik hayatta piyanolu müzik tüketiminin yaygınlaşmasında etkileri mevcuttur. Alimdar'a göre Batı kapitalist ekonomisinin İstanbul'a nüfuzu, “Pera merkezli bir Batılı piyasasının” zeminini oluşturur. Ticari bir hareketliliğin sürdürülebilmesi için gerekli talepte ilk olarak bu piyasadaki ürün ve hizmet alan Saray'dan gelmiştir. Saray ve çevresi, Pera'daki gayrimüslim tebaa ve yabancılar, bu talebin önemli bir kısmını oluşturmuşlardır. Bunlara ek olarak Osmanlı Devleti'nin yaşadığı sosyo-ekonomik değişim ve göç politikaları, başkent İstanbul'un dönüşümü üzerinde, şehrin nüfusundaki büyüme nedeniyle etkili olmuştur. Bu büyüme de elbette en çok ticaretin genişlemesinde etkili olur. İstanbul'un tiyatro yaşamında *Naum*, *Concordia*, *Gedikpaşa* ve *Odeon* öne çıkan kurumlar arasında yer alır (Alimdar, 2016, s. 190). Bu bölümde saray ve elçiliklerle ilişkileri doğrultusunda piyanolu konserlerin sıkça yer aldığı üç mekan üzerinde detaylı bilgi verilecektir. Bunlar sırasıyla *Naum Tiyatrosu*, *Teutonia* ve *Union Française*'dir.

Naum Tiyatrosu

Beyoğlu bölgesinin önemli sanat merkezlerinden biri olarak sultanların da kimi zaman temsiller izledikleri Naum Tiyatrosu, 1840 yılında Bosco adlı İtalyan bir sirk cambazı tarafından inşa edilmiştir. Pera tiyatrosunu devralan Suriyeli Katolik bir ailenin oğlu Naum Efendi, daha sıklıkla yabancı kumpanyaların temsil ve operalarını oynatmıştır. Yirmi altı yıl süren hizmet süresi boyunca saraydan yardım ve destek görmüştür. Dolayısıyla Kutlay bu tiyatroyu bir çeşit “İmparatorluk Tiyatrosu” olarak adlandırmaktadır. Yazar, Naum Tiyatrosu’nun bu yardımlar sebebiyle ömrü ondan uzun olan Fransız Tiyatrosu’ndan daha popüler görünmekte, hakkında daha çok haberin yayınlanmakta olduğunu belirtmektedir. Avrupa’dan gelen grupların temsilleri dönem gazetelerinden *Journal Constantinople* ve *La Turquie* üzerinden takip edilebilir.

Avrupa’da sahnelenen operalar, ilk temsillerinden kısa süre sonra Naum Tiyatrosu’nda sahnelenmiştir. Verdi’nin 1844 yılında yazdığı *Ernani* operası, 1 Şubat 1846 yılında İstanbul’da sahnelenmiş; yine Verdi’nin *Otello*, Rossini’nin *Sevil Berberi* ve başka eserleri İstanbul’da birçok kez oynanmış; kimilerinin özetleri Osmanlıca kitapçık halinde basılmıştır. Kutlay, Sultan Abdülmecid’in yanı sıra Mehmed Reşad, Murad Efendi, Abdülhamid Efendi, gibi devletin üst düzey yöneticileri ve geleceğin padişahlarının; İstanbul’a ziyarete gelen Galler Prens ve Prensesi, Fransız İmparatoriçesi Eugenie ve Avusturya İmparatoru Franz Joseph gibi isimlerin de temsillere katıldığını aktarmaktadır (Kutlay, 2017, s. 203-205).

Teutonia

1847 yılında çoğunluğu zanaatkârlardan (duvarcı ustaları, araba tamircileri, cam ustaları, terziler, kunduracılar vb.) oluşan ve Alman Kulübü olarak bilinen *Teutonia*, 1890 yılına doğru daha çok İstanbul’un üst düzey Alman ailelerine yönelik bir sosyal klübe dönüşür. Çoğunlukla Alman Konsolosluğu’nun konser salonu olarak faaliyet göstermiş olsa da bağımsız konserlere de ev sahipliği yapmıştır. Bugün Alman Lisesi binası içinde bulunan *Teutonia* 19. yüzyıl sonuna kadar düzenli konserlere ev sahipliği yapmıştır. Bu konserler, orkestra, koral, vokal ve enstrümantal konserlerdir. İlerleyen yıllarda *Teutonia*’daki senfonik konserler yerini *Union Française*’de, İtalyan bir şefin yönetimindeki senfonik konserlere bırakmıştır. “Alman Konsolosluğu’nun konser salonu olarak faaliyet gösteren Teutonia Salonunda, 19. yüzyılın sonuna kadar düzenli konserler düzenlenmiştir.” (Kutlay, 2017, s. 208)

Daha çok Paul Lange, Anna Grosser Rilke ve Albert Friedenthal gibi Alman profesyonel ve amatör müzisyenlerin yer aldığı konserlerde Mendelssohn, Chopin, Rubinstein, Beethoven, Wagner, Schumann gibi bestecilerin eserleri seslendirildi. (Alimdar, 2016, s. 264)

Dönemin önemli piyanist ve piyano hocalarından Furlani, XIX. yüzyılla birlikte İstanbul Müzik Derneği tarafından organize edilen düzenli konserlerin 9 Ocak 1905 tarihlerinde solist olarak Chopin'in Mi minör piyano konçertosunu *Pleyel* marka piyanoda seslendirmiştir (Baydar, 2010, s. 194). Bu dernek, diğer dernekler gibi İstanbul'da Almanca konuşan kitlenin varlıklarını kurumsal olarak ortaya koyabilecek güç ve yoğunlukta olduklarını göstermektedir.⁹⁴

Union Française

19. yüzyılın sonlarında yoğun konserlerin düzenlendiği, Fransız Kulübü olan *Union Française*, Fransa'nın Türkiye'deki eski Ataşesi olup sonradan Osmanlı Düyun-u Umumiye'sinde Fransız Temsilciliğine getirilen Kumandan Berger tarafından kurulmuştur. (Kutlay, 2017, s. 208, 209)

Daha önce de belirtilmiş olduğu gibi 15. yüzyıldan bu yana açılan elçiliklerin, ticaretin hakim olduğu Galata bölgesinde açılmaktadır. 18. yüzyıla gelindiğinde Fransızların diplomatik ilişkilerin yanı sıra kültürel faaliyetleri de önemseyerek siyasi yayılma planlarını destekleyen faaliyetler, 1975 yılında elçilik bünyesinde bir matbaanın kurulmasına ve hemen ardından, ertesi yıl *Gazette Française de Constantinople* adında aylık bir gazete çıkarılmasına neden olur. Bu yayılma planlarını destekleyen yabancı okulların art arda açılması durumu da müzik hayatını besleyen damarlardan biri olmuştur (Alimdar, 2016, s. 181-185).

Yaman bu derneği, 17 ve 19. yüzyıllarda Fransızların ticari ve diplomatik anlamda nüfuzlarının artırılmasına yönelik etkinliklerin merkezi olarak tanımlamaktadır. Hatta Galata civarındaki İtalyanların, Osmanlı İmparatorluğu'yla ilgili önemli bir bilgi kaynağı olmasından Fransız diplomasisi de yararlanmıştır. Berger bizzat kendisi İstanbul'da bulunan Fransızlara mektup yazmış ve onları *Union Française*'e katılmaya davet etmiştir. Dönemin Fransız hükümetinin 100.000 franklık bir bağış yapma kararı aldığı bu birlik, özellikle Türkiye ile ilişkisi bulunan tüccarları, finansçıları ve sanayi alanında çalışanları ilgilendirmektedir. Birliğin 25 Aralık 1894 tarihli tanıtım kitapçığındaki "Hiç şüphesiz ki Fransa'nın dışarıda sahip olduğu en aktif ve en yararlı kurumu olan İstanbul Fransız Ticaret Odası'nın gelişimi için de bir hareket merkezi olacaktır" (Yaman, 2019, s. 382) cümlesi, Fransa için ekonomik faaliyetlerin önemini bir kez daha vurgulamaktadır (Yaman, 2019, s. 379-382). Kitapçığın devamında, Fransa ve Avrupa'nın yayılmacı faaliyetlerine ilişkin ifadeler yer almaktadır:

Fransa, bu doğu ülkesinde, diğer Avrupalı milletlerin yapabildiği kadarını hatta daha iyisini yapabilir. Burada medeniyet ve gelişme yolunu açmış, dili her zaman konuşulmuş ve her daim sevilmiş saygı görmüştür. İstanbul'da Almanların Teutonia, İtalyanların Operaia, İngilizlerin Francis Memorial yanında kurulan bu Fransız Birliğini yarı yolda bırakmamak milli gururdur.

⁹⁴ 19. yüzyılda Avrupa'nın yayılmacı politikaları arasında yer alan kültürel faaliyetleri arasında kulüplerin yer aldığı örnekleri Singapur'da kurulan *Teutonia* adlı kulüptür. Resmi olarak 28 Haziran 1856'da yedi Alman tüccar tarafından kurulmuştur.

Tanıtım kitapçığının içinde 15 Mayıs 1894 tarihli bir de mektup yer almaktadır. Mektubun kimi satırlarından da anlaşılacağı gibi Union Française'in kuruluş amacı, İstanbul'da yaşayan Fransızların toplanarak sosyal aktivitelerde bulunacağı bir dernek olmaktan ötedir. Bu faaliyetler tanımlanırken kullanılan ticari ve ekonomik vurgu, yayılma faaliyetlerinin ağırlıklı olarak ticari ağlar kurmak suretiyle gerçekleşeceğini belirtmektedir.

Doğu Avrupa ile Anadolu'yu birbirine bağlayan ve tüm dünya ile ilişkiler içerisinde olan bu yerde yabancı koloniler arasında Fransız kolonisi ayrı bir konuma sahiptir. Tüccar, memur, Osmanlı ordusunda görevli asker olmak üzere çeşitli kademelerde Fransızlar çalışmaktadır. Uzun zamandan beri birbirleri arasındaki iletişimi güçlendirip fikir alışverişleri yapmak arzusundalardı... İtiraf etmek gerekir ki yurttaşlarımız diğer yabancı kolonilerin açtığı yolu izlemişlerdir. İtalyanların yarattığı Operaja Italiana, Almanların Teutonia, Avusturyalıların Avusturya-Macaristan Birliği, Yunanlıların Sylogos, İngilizlerin Francis-Memorial bunlardan en önemlileridir. Bu topluluklardan birkaçı düzenli örgütlenmeleri sayesinde İstanbul halkına değerli hizmetler sunmuşlardır; 1865 büyük kolera salgını sırasında hiçbir ayırım gözetmeksizin hastalara yardım ulaştırılmış ve böylelikle Osmanlı Hükümeti nezdinde değerli bir tanınırlık elde etmişlerdir. Biz de bizden önce kurulan bu örgütlenmelerin tecrübelerinden faydalanacağız... Görüldüğü üzere, Union Francaise, bir dayanışma eseri, ayrıca yardımsever ve işe yarar bir eserdir. Onun üzerinde "vatan" fikri bulunur... Fransa'daki tüccarlar ve sanayi alanındaki üreticiler ürünlerini Türkiye'de tanıtmak imkânı bulacaktır. 166/PO/E/489 Union Francaise/Diplomatique Archive de Nantes, CADN'den aktaran Yaman, 2019, s. 384)

Gazinolar, dinletili kahveler, oteller, yabancı devlet kurumları

Özer, kahvehanelerin, Klasik Dönemde dini yaşantının bir uzantısı olarak camilerin yanlarına açıldığını; caminin günlük yaşantıda egemen sembol olmaktan yavaş yavaş uzaklaşmasının yeni kültürel mekânların oluşmasına zemin hazırladığını belirtmektedir. Viyana ve Paris benzeri duvarları aynalı, sandalyeli, masalı kahvehanelerin açılması gündelik hayatta eğlence kültürünün de farklılaşmasına etki etmiştir. Yazar, 19. yüzyılın ilk yarısında çalgılı kahvehanelerin gündelik yaşamın temel kültür ve eğlence kurumları arasına girmiş olduğunu, bu kahvehanelerde önceleri mani, semai, koşma gibi âşık tarzları hâkimken İkinci Abdülhamid döneminden itibaren alafranga müziğin görülmeye başlandığını belirtmektedir (Özer, 2006, s. 195, 196).

Tiyatrolar dışında, gazino, dinletili kahve ve oteller Batı müziğinin kiteselleşmesinde önemli yer tutmaktadır. 1849 yılında açılan Pera Gazinosu, Batı tarzındaki dekorasyonu ile piyanolu müzik etkinliklerine de ev sahipliği yapar. *The Levant Herald'* in 11 Mart 1866 tarihli yayınında Macar piyanist M. Antoine Jory'e Matmazel Biancolini, Mösyö Isidorh, Lucas Scipioni'nin eşlik edeceği büyük bir vokal ve enstrümantal konser icrasından bahsedilmektedir. Pera'daki ilk dinletili kahvelerden biri olan Paradis'te her akşam Avrupa ve Türk lisanlarında bir konser veya opera parçalarının seslendirileceğine ilişkin duyuru, yine aynı gazetenin 21 Kasım 1877 tarihli ilanında yer almaktadır.

19. yüzyılda Galata ve Pera'da yer alan çok sayıda şapelde de yabancı devletlerin himayesinde gerçekleştirilen konserler mevcuttur. Batı müziği icra mekanları olarak yabancı devlet kurumlarının başındaysa elçilik binaları gelmektedir. Alimdar, Alman Elçiliği içinde yer alan şapelde 20 Aralık 1888 tarihinde düzenlenen bir konserde Paul Lange'ın piyanist olarak katıldığı piyanolu bir dinletiyi aktarmaktadır. Bu konserlerin gerçekleştiği elçilikler arasında Fransa Elçiliği, Avusturya Elçiliği, Almanya Elçiliği, İngiltere Elçiliği ve İran Elçiliği yer almaktadır. Özellikle İran Batı'ya dönük yüzüyle o dönem, *Levant Herald* 'a göre en fazla etkinliğin gerçekleşmiş olduğu elçilik binasıdır. Muzıka-i Hümayûn'un orkestra şeflerinden Fernando de Aranda, kolağalarından Cemil Arif Bey, müzisyen Charles Wondra ve Anna Grosser Rilke gibi dönemin önemli ve etkili müzisyenlerinin yer aldığı 7 konser 1892-1902 yılları arasında gerçekleşmiştir (Alimdar, 2016, s. 258-262).

Batılı anlamda inşa edilen ilk tiyatro ve opera binaları da 19. yüzyılın ilk yarısıyla tarihlendirilmektedir. Zaman içerisinde mali sıkıntılar nedeniyle kapatılan yahut yanan salonlarda piyano resital ya da konserlerindense öncelikle opera temsillerine yer verilmiştir. Kamudaki piyanolu konserler daha çok elçilik, okul binaları ve kimi köşklere gerçekleşmektedir.

Avrupa'da konser salonlarının açılması ve yaygınlaşmasında piyano üreticileri önemli yere sahiptir. Üreticiler bu salonları ilk olarak kendi piyanolarını halka tanıtmaya amacıyla açmışlar; salonlar giderek markalar ve virtüözlerle iş birliği yoluna girmiştir. Osmanlı'nın toplumsal yaşamında bu üreticilerin yerini piyano bayiliklerinin aldığı görülse de bayilikler, piyano tedariki için konserlerde, piyano ticaretinde, piyano aksesuarları ve yedek parçalarında, nota basımı işlerinde de üreticiyle bağ kuran en öndeki unsurdur. Osmanlı toplumunda piyano üretimi, sanayi atılımı ve konuyla tesislerinin olmayışı dolayısıyla mümkün olmamaktadır. Batı müziği, toplumda - Keyder'in modern sanayi tarifinde kullandığı -ara-girdiler olarak da tanımlanabilecek, yukarıdaki meta akışlarıyla gerçekleşmiştir.

Pera'da tiyatro ve konser salonu olarak kullanılan çeşitli boyutlarda pek çok bina bulunmaktadır. Bu salonlar arasında en çok dikkat çeken F. Adam'ın dinleti salonudur. Avrupa'da ilk olarak piyano üreticilerinin, markalarına ait piyano tanıtımlarını yapmak için açtıkları konser salonları düşünüldüğünde, Adam'ın bir bayi olarak üreticinin işlevlerini üstlenmiş olduğunu söylemek mümkündür. F. Adam her ne kadar bayi olarak hizmet verse de -piyano tamiri, akort ve nota basım işlerinin yanı sıra- konser salonu açmış olması, Avrupa'daki üreticinin işlevini üstlendiği bir durum ortaya çıkarmaktadır.

Belli başlı temsil mekanlarından başka ŞTY’nda *Theaters* (Tiyatrolar) başlığı altında yer alan ve faaliyetleri hakkında arşiv taramasına ihtiyaç duyulan tiyatroları Kutlay şöyle sıralamaktadır: *Apollo, Croissant, Europe, Nouve Theatre de Pera, Paressiratz* (Ortaköy), *D’Amerique, Le Rossignol*. Lady Craven, Lady Montegue gibi üst düzey devlet görevlerinde bulunan yabancılar da bu temsil mekanlarındaki kimi konserlerin finansmanını üstlenmişlerdir (2017, s. 209). Bu ilişkileri kapsayan bir çerçevede piyanonun Osmanlı toplumunda yaygınlaşmasını, “gündelik hayatın estetikleşmesi” olgusuyla ilişkilendirmek de mümkündür.⁹⁵

Sinemalarda piyano

Özer, sinemanın da pek çok yenilik gibi önce saray yoluyla Osmanlı’ İmparatorluğu’na girip sonrasında Beyoğlu’nda geliştiğini belirtmektedir. Türkiye’ye sinema Lumiere Kardeşlerin sinematografinin ilk gösteriminden bir yıl sonra 1897 yılında İstanbul’ a gelmiştir (2006, s. 316). Alimdar 19. yüzyıl ortalarından itibaren sinemanın da dahil olduğu İstanbul’da gelişmeye başlayan eğlence piyasasının, dağıtım ve temsilcilik ağlarıyla mümkün olduğunu yazmaktadır. Dünyadaki ilk gösterimleri için sinema filmleri sessiz film olarak tanımlanmış olsa da gösterimlerinde, dış unsur olarak müzik eşlik etmiştir. Lumière Kardeşler’ in ilk gösterimlerinde de filme piyanonun eşlik ettiği bilinmektedir. Bu pratik, salonların büyüklüğü elverdiğince orkestralar tarafından da gerçekleştirilmiştir. Filmin uzun olduğu durumlardaysa orkestranın dinlendiği süreler piyanolarla değerlendirilir. Müzik, sadece filme eşlik etmek için değil aynı zamanda izleyicilere etkinlik için ayrılan zaman boyunca keyifli vakit sunan bir unsur olarak kullanılmıştır. ayırdıkları tüm zamanı keyifli hale getirmek yaklaşımıyla kullanılmıştır. Alimdar, Cemâleddin Saracoğlu’nun hatıratıyla, II: Meşrutiyet yıllarında Tepebaşı Amfi Tiyatrosu’ndaki film gösterimlerinde müzik icrasının nadir bir uygulama olmadığını onaylamaktadır. Saraçoğlu, perdenin önünde yer alan piyanoda filmin içeriğine göre “oynak” ya da “ağır aksak” bir müziğin çalınarak “güya seyircilerin eğlendirildiği” ifadesini kullanmıştır (2016, s. 266-271).

Çalışmamızın ilk bölümünde bahsedilen, kültürün muntazaman uluslararasılaştırılması, gündelik hayatta muhtemel görünen her yerde (yemek alışkanlıkları, giyim tarzları, meskenler, sanatlar) görülmeye başlar. Immanuel Wallerstein bu durumu kimlik kavramı üzerinden değerlendirirken kimlik duygusunun kadim zamanlardan gelmeyip, dünya-sisteminin gelişiminde belirli roller oynayan, siyasi hedefler peşinde koşan kuvvetlerin tesisleri olduğunu belirtmiştir. Çoğu

⁹⁵ Bkz. “Kültürün uluslararasılaşması” başlığı altında, John Ury ve Scott Lash’in gündelik hayatın estetikleşmesi ve tüketimin çeşitlenip yaygınlaşması olarak tarif edilen iki gelişmeyle yakından ilişkili, “örgütsüz kapitalizm” kavramı.

durumda bir halkı yaratma ya da bir diğerini bastırmada en güçlü kuvvet bir devletin tesisidir (2019, s. 169). Elitlerarası ticaret olgusu ve sanat üretimi alanındaki meta, sermaye ve emek akımlarının, kültürlerarası bağlantıları sağlamanın yanı sıra dünya-sisteminin içindeki görev dağılımıyla uyumlu olacak- toplumsal yapı ve ilişkilerin oluşumun da etkili olduklarını söylemek mümkündür.

6.4 19. Yüzyılda Osmanlı Toplumunda Piyano İmgesi

6.4.1 Piyano ve kadına dair imgeler⁹⁶

Piyano 19. yüzyılın İstanbul’unda yaşayan hanımlar arasında-19. yüzyıl Avrupa’sındaki kadın-piyano ilişkisine benzer şekilde- şehirli kadın imgesi üzerinden yaygınlaşmaktadır. Şehirli ve Avrupai olmakla ilişkilendirilmesi çalgının üretimini yürüten burjuvazinin, kendi kültürünü kurmak istemesiyle de yakından ilgilidir. Burjuvaziye ilişkin kadın imgesi ve piyano arasındaki ilişki, Osmanlı toplumuna Avrupa’dakinin benzeri şeklinde taşınmıştır. Piyano çalma, beceri, disiplin, estetik anlayış ve ruh inceliğiyle özdeşleştirilmiş, bir yandan da kadının namus dairesinde yapabileceği bir iş olarak görülmüştür. Erkek, kamusal alana aitken kadının mekânı ev olmuştur. Kadınlara atfedilen zarafet, duygusallık ve bağımlılıkla birlikte piyano, bu halleri ifade eden ve kadını evde konumlandıran araçlarından biri olur. Hatta okullarda piyano eğitimine ilişkin bölümde belirtildiği üzere kız okullarında piyano muallimesi ifadesi yer alırken, erkek okullarında musiki muallimesi ifadesi yer almıştır.

Alimdar’ın “Piyanonun özellikle İstanbullu hanımlar arasında gördüğü ilginin bir yansıması olarak aktardığı şarkı güftesi, diğer bir yandan piyano çalan kadının arzu nesnesi oluşuna bir örnek oluşturmaktadır. Ermeni besteci Karnik Garmıyan Efendi’nin 1902 yılında bestelediği Uşşak Kantosuna sözler şöyledir:

Gelip böyle duruşun
O güzel parmakların
Piyanoya vuruşun
Gözümde hep hayali
Unutamam o hâli. (Alimdar, 2016, s. 311)

Kadının bir arzu nesnesi oluşuna piyano imgesi aracılığıyla işaret edilen başka bir örneği, ara nesil şâiri Mehmed Celâl’in (1867-1912) “Piyano” adlı kısa hikâyesinde bulmak mümkündür. Burada verilen iki örnekte de piyano çalan kadının güzel ve

⁹⁶ Konunun Avrupa’daki görünümüne ilişkin bkz. bölüm 4.3.2. “Avrupa’da 19. yüzyılda kadın imgesi ve piyano”

beyaz parmakları, kırılgan ve nazlı hali, piyano çalmayla ilgili tek tasvir olarak yeterli görülmüştür.

Acaba bu piyanonun beyaz perdeleri üstünde uçan o güzel parmaklar kimidir [kimindir]? Acaba kimin için çalıyor? Acaba bu piyanodan uzun feryatlar koparanın kalbinde bir sevdâ var mı? ...ayın soluk şu'â'ı altında, saçları omuzlarına dökülmüş beyaz bir hayal, yavaş yavaş yürüyor; kameriyeye giriyordu. Bu kim?.. Hükmettim: Beyaz parmaklarıyla piyanonun perdelerinden derin bir feryat çıkarandır!.. (Celal, 2020, s. 91, 92)

Kadının moda haline dönüşen piyano eğitimini alması ve gayrimüslim hocalar için bu durumun cazip bir fırsat olması, İtalyan edebiyatçı Edmondo de Amicis'in 1847 yılındaki İstanbul seyahatinde de yer almaktadır: "...karısının Avrupalı temayüllerini destekleyen genç ve peşin hükmü olmayan Türk erkeğinin haremi...Avrupalı bir hanımın evine benzer. Evde bir piyano bulunur ve Hristiyan bir kadın hoca hanıma piyano çalmayı öğretir..." (Amicis, 1993, s. 228) Piyano çalmanın daha çok kadınlara ait bir ilgi alanı olmasına başka bir örnek, 1907 yılında İstanbul'a gelen İspanyol gezgin Vicente Blasco Ibañez'e aittir. "Oğullarını Avrupa'ya dolaşmaya yollayan büyük paşalar kız evlatları için de İngiliz ve Fransız mürebbiyeler getirtmişler... Doğdukları haremın bir köşesinde kuyruklu piyanoları var, Chopin'in hüznü valslerini ya da Paris'te son moda olan şarkıyı çalıyorlar." (Ibanez, 2007, s. 114)

Osmanlı'da kadınların piyano çalmaya başlaması da ilk olarak saray ve yakın çevresinde gelişir. Özellikle zengin kesimden olanların -Avrupa'dakine benzer şekilde- ev işleriyle meşgul olmayıp, kızlarda nakış işleme, çalgı çalma gibi becerilerin edinilmesi iyi bir anne olmanın hemen ardından gelmektedir. Evi çekip çevirmek ve çocukların eğitimleriyle meşgul olmak da ideal bir kadının özellikleri arasındadır (Özer, 2006, s. 214).

İdeal kadın ve pedagoji arasındaki ilişkiye dair bir örnek Servet-i Fünun dergisi, 1895 senesinde yayımlanan *Pedagoji yahut İlm-i Terbiye ve Talim*" başlıklı makale serisinin 19 Aralık'ta yayımlanan bölümünde yer almaktadır. Pedagojinin öneminden bahseden yazının sayfalarından birinde piyano dersini betimleyen "Piyano Muallimi" yazılı illüstrasyon yer almaktadır. Alimdar, metinde piyano ya da müzik bahsinin doğrudan geçmiyor oluşuna rağmen pedagojiyle böyle bir sahnenin eşleştirilmesini, piyanoyla en azından bu gazetenin okuyucusu olan kesim arasındaki ilişkiye, piyanoya atfedilen değere dikkat çekmiştir (Alimdar, 2016, s. 309-311).

6.4.2 Tanzimat ve Servet-i Fünun Romanında piyano

İstanbul'da klavyeli çalgıların varlığı, özellikle Galata ve çevresinde 17. yüzyıla dek geriye uzanmaktadır. Evliyâ Çelebi'nin, Galata'daki Katolik Kilisesi'nden bahsederken betimlediği eski orglarla hem orga hem de klavsen gibi tuşlu çalgı türlerine betimlemekte olduğu; Türklerin hem orga hem de klavsen gibi klavyeli çalgı çeşitlerine

“erganon” adını verdiği düşünölmektedir. Öztekin, tüm İslam dünyası ve Osmanlı’da pek çok kilise olduğundan orgun Müslömanlar ve Türkler arasında bilindiğine dikkati çekmiştir.⁹⁷ Yazar, Osmanlı devrinde yazılan edebi ürünlerdeki erganunlu ifadeleri seçerken, eski Türk edebiyatının tezkire, dîvân, mecmuâ, seyâhatnâme, mesnevi ve sefâretnâmelerden yararlanmıştır. Cem Sultan, Fuzûlî, Şeyh Gâlib, Evliya Çelebi, Yirmisekiz Mehmet Çelebi ve daha az bilinen pek çok yazar, şair, gezgin erganun ifadesini yapıtlarında kullanmışlardır. Yazar, “ Türk müziğinde org-piyano ile başlayan Avrupalı çalgı ve buna bağılı musiki icrası etkisinin Osmanlı kültür dünyasının diğere dinamiklerini de sardığı süreç”in on dokuzuncu yüzyıl olarak gösterilmesine rağmen, müzikoloji kaynaklarının çoğunun bu etkileşimi açıklarken edebi kaynaklardan fortepiyano ile erganun terimlerini bir arada kullanan *Aynî*’ye atıfta bulunduklarını fakat, erganun ifadesinin sadece on dokuzuncu yüzyıl edebi metinlerinde yer almayıp çok daha eskilere dayanan edebi geçmişini göstermektedir (Öztekin, 2019, s. 288-315). Fenmen ve Öztekin Hayalî’nin *evtar* (telleri olan) erganonu bir şiirine almasını örnek olarak göstermişlerdir:

gâh erganon evtarına rûhbânî eyler perdesaz

gâh naara-i yâhû salar kâşaneden kâşaneye (Öztekin, 2019, s. 288)

Erganuna dair kimi motiflerin, “kalpleri kaplayan”, “hoş nağmeleriyle gönöllerere ferahlık veren” ifadeleriyle; kimilerinin (“felek erganunu” tamlaması gibi) “felek hiçbir erganun sazıyla yegâh zevki vermez” ya da “feleğin erganun sazının işi bozuktur” dizelerinde olduğu gibi “tekrar ve fark” dinamiğıyle “gelenek-sürekliik-dönüşüm bağlamında yer aldığııı belirtmektedir. Yazar, edebiyatta erganun sözcüğüne en fazla “bezm”⁹⁸ meclislerinde rastlanıldığını eklemektedir. Bu durum da yine 19. yüzyıldan itibaren piyasası oluşmaya başlayan eğlence kültüründe de piyano için erganun ifadesinin kullanılmış olduğunu göstermektedir (Öztekin, 2019, s. 317-319).

İlk bölümde burjuvaziyi bir sınıf bilinci olarak tanımlayan başlık altında değinilmiş olan, kendisini ulusal bir sınıf olarak düşönen burjuvazinin, bu düşönceyi desteklemek için iddiaya kültörel bir görünüm vererek ulusal hissiyatı geliştirmiş olduğundan bahsedilmiştir. Öztekin’in, Osmanlı topraklarında erganun ve piyano-forte motifleri üzerinden yaptığı değerelendirme her iki sözcüğe de müziğin elemanlarıyla birlikte, bezm meclislerinde; sesiyle ilgili olarak, Hristiyanlık ve Yahudiliğe dair unsurlarla birlikte rastlanmaktadır. Görünüşü, yapısı, nasıl çalınacağı, anayurduna ilişkin motiflerde ulus ve uluslarüstü göndermelere rastlamazken, Doğı- Batı karşılaştırması

⁹⁷ Öztekin’in *Edebiyatta Müziğin Erganun Tonu* adlı çalışmasında, Osmanlı edebiyatında yer alan erganun/erganon adı geöen yapıtları paylaşmaktadır.

⁹⁸ “Klasik edebiyatta bezm meclisi dediğimizde; şiir ile birlikte şarap, saki, müzik (sazendeler, hanendeler, dinleyiciler), raks ve aşk gelir aklımıza.” (Öztekin, 2019, s. 317)

bağlamlarında “Sırrı/ aşk sırrını erganun değil ney biliyor!” motifiyle, Helenizm, Doğu Hristiyanlığı, İslam, Zerdüş, Buddha, Konfüçyüs örneklerindeki gibi büyük din ve felsefi akımların da kullanageldiği “giz-sır motifleriyle” evrensellik bağlamı içinde kullanılmaktadır.

İçerisinde piyano adı geçen bir diğer şiir de Antepli şair Aynî'ye (1766-1837) aittir. II. Mahmud döneminde yazılan, 2008 beyitten oluşan Aynî'nin sâkinamesi, peygamberlere ve II. Mahmud'a övgülerle başlar; yaradılış ve kadere ilişkin temalarla devam eder. Bu bölümler keşif ve sezgi yoluyla öğrenilen sırlar anlamına gelen remizlerle anlatılmaktadır. Bu bölümden sonra mecazî ve hakiki şarabın anlatıldığı bir kısım yine tasavvufî remizlerle anlatılır. Musikiyle ilgili kavramların yer aldığı bölüm, Divan şiirinde ilk defa adları geçen çalgılar bakımından bölümü ilginç kılmakta, “Erganun, Fagot, Forta Piyana, Kılarnat, Nota, Tironbon” gibi Batı musiki aletleri yer almaktadır (Ayni, 2003, s. 66).

Çalışmamız açısından piyanonun kamusal alanda ve toplum yaşamında yaygınlaşmaya başladığı 19. yüzyıl önemli bir tarih dilimi olduğundan, bu döneme ait edebi metinler, piyanonun toplumsal konumunun anahtarları niteliğindedir. Üner, Tanzimat romancılarının, batı musikisi hakkındaki fikirlerinin sağlam bilgi temellerine sahip olmadığını tespit etmiş, bu yazarların aksine batılı eğitim tarzıyla bilinen okullarda yetişen Servet-i Fünun dönemi yazarlarının, aldıkları benzer eğitim sayesinde müziğe daha farklı yaklaşmış olduklarını ortaya koymuştur. Aldıkları oldukça iyi batılı eğitim tarzıyla, toplumun maruz kaldığı batılı kültür ve yaşayışı benimsemiş olan Sevet-i Fünuncuların yapıtlarında halkı eğiten didaktik bir üsluptansa zaten bu tarzdaki formasyona sahip olan üst sosyal kesime hitap etmekte olduklarını ifade etmiştir. Bu sayede piyanonun sadece alafranga değil alaturka müzik için de kullanılmaya başlanmış olduğu ve –Avrupa'dakine benzer şekilde- iyi durumdaki ailelerin salonlarının başköşesine yerleştiği tespitini yapmaktadır (Üner, 2003, s. x-xv).

Yabancı okullarda müzik eğitime verilen önemden dolayı yabancı okul mezunu roman kahramanlarının çoğunluğu Batı müziğini bilmektedir. Bu okullarda okuyanlar müzik derslerini yabancı okulların yanı sıra özel hocalardan da almaktadırlar (Çitçi, 2011, s. 160). Halide Edip Adivar da Devlet Efendi'den piyano dersi alanlar arasındadır. Ahmet Mithat Efendi'nin Müşahedat, Metin ve Şirzâd, Jön Türk; Halid Ziya Uşaklıgil'in Aşk-ı Memnû, Nesl-i Ahir, Mai ve Siyah; Mehmet Rauf'un Karanfil ve Yasemin, Son Yıldız; Safvet Nezihî'nin “Zavallı Necdet”; Halide Edip Adivar'ın “Mev'ud Hüküm”, “Sinekli Bakkal”, “Tatarcık”; Refik Halit Karay'ın “İstanbul'un Bir Yüzü”; Mehmet İrfan'ın “Kız mı Çiçek mi Yahut Mini Mini”; Müfide Ferit Tek' in

“Pervaneler”; Peyami Safa’nın “Sözde Kızlar”; Aka Gündüz’ün “Ben Öldürmedim Kokain”, “Bu Toprağın Kızları”; Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu’nun “Kol kola” adlı romanlarının kahramanları Batı müziğine ilgi duymakta ve piyano çalmaktadırlar (Çitçi, 2011, s. 158-169).

Üner, Ahmed Midhat Efendi’nin, romanlarında musikiyi sosyal hayatın bir parçası olarak roman karakterlerinin kültür düzeylerini göstermek amacıyla yüzeysel bir şekilde ele aldığını belirtir. Bu durum, çalınan parçalar ve bestecilere dair detaylı bilgi verilmeyişinin yanında, idealize edilen karakterlerin –piyano çalmanın ne derece zor olduğu düşünülüyöünde-, kısa zamanda piyano virtüözü haline gelmelerinden anlaşılabilir.

Piyano çalan karakterler üzerinden iki tipi ayırt etmek mümkündür: Bunlardan biri, kültür düzeyinin idealize edildiğı, diğeriye yüzeysel bir şekilde, sadece moda olduğı için batıyı taklit eden, nasihat vermek, ibret olarak göstermek için yaratılan karakterdir. Didaktik tarz Ahmet Mithat’ın kullandığı bir tarzdır. Üner, Ahmet Mithat Efendi’nin ikincil (olumsuz) karakterler üzerinden nasihat vermek isteğıne dikkati çeker. Ahmed Mithat Efendi, batılı yaşam tarzına özenen, zevkinde de batılıyı taklit etmeye çalışan, üst sosyal kesimden bu karakterin ailesini, kızlarını ud ya da kanun yerine piyanoya aşına hale getiren bir aile olarak tanımlar. Üst sosyal kesimden aileler kızlarının yanı sıra cariyelerinin de piyano öğrenmesi, müzik bilgisi edinmelerine önem vermektedir. Cemiyet hayatının incelikleri arasında, kibar sınıf için piyano çalmayı bilmemek büyük ayıptır. Bu ayıbın üstesinden gelmek isteyen karakterler birkaç günlük çalışmayla piyano müziğı ve notalara aşına hale gelir. Bu konu yarattığı karaktere üstün özellikler vermek istemesiyle ilgili olsa da romanları içinde piyanonun bu biçimdeki işlenişinin, piyanonun bir çalgı ve piyano müziğı kültürü olarak yerleşmesinde etkili olduğunu düşünmek mümkündür (Üner, 2003, s. 3-25).

Tüm bunların yanı sıra Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarında, üst sosyal kesimin zengin oluşu, kahramanların işsiz oluşları ve boş vakitlerinin oluşu dikkati çeken bir diğerkonudur. Bu durum bir yandan da “boş vakit”, “eğlence” gibi olguların ve piyanonun diğerkemtiayla birlikte, Osmanlı’ya taşınması ve yaygınlaşmasıyla aynı döneme rastlamaktadır. Bu, kültürel olguların tek başlarına değil sınıfsal, iktisadi ve siyasi ilişkileri içinde taşınmış ve kurulmuş olduğunun edebiyat alanına yansımaları gösteren niteliktedir. Bu sayede kültürel ve sanatsal etkinlikleri, tamamen iktisadi davranışın içinde taşınan ve hayat bulan bir alan olarak ele almak da mümkün olmaktadır.

Bunlar ek olarak Üner, Ahmet Mithat Efendi'nin bir ideal olarak sunduğu sentez fikrinin de piyano çalan karakterler üzerinden takip edilebildiğini göstermektedir. 1876 senesinde yayımlanan "Paris'te Bir Türk" adlı romanındaki Nasuh karakteri, idealize edilmiş bir Osmanlı efendisidir. Nasuh, piyanonun başına geçip "şark usulüyle ahenk eylediğinde", her milletten insana etki etmeyi başarmaktadır. Bu durum, garbî alt etme hülyasında evrensel şekilde etki edecek bir müzik dilinin, şark usulündeki icrasına bir örnek olarak gösterilebilir. "Felatûn Bey ve Rakım Efendi" (1875) adlı romanında da Rakım karakterinin Osmanlı havası taşıyan evine piyanonun gelmesiyle evin doğu batı tarzlarının senteziyle çok hoş bir hale geldiğini ifade etmiştir. Müzikte piyano aracılığıyla bir sentez elde etme fikri Tanzimat yazarı Ahmet Mithat'ın da üzerinde durduğu bir fikirdir.

Piyanonun, ailenin ya da küçük toplulukların, etrafında toplanarak evde müziğe odaklandığı bir enstrüman halini almakta gecikmemiş oluşunu, Ahmet Mithat Efendi otobiyografik eseri "Menfâ"da da bulmak mümkündür. Kendi yaşamında piyanonun yerini "Piyanomuz ve çalarız, çağırırız" sözleriyle ifade etmektedir (Üner, 2003, s. 3-21). Piyanoyla şarkı formlarının ifadeyle icra edildiği aktarılmaktadır. Bu anlatı, yine Avrupa'da müziğe piyano etrafında odaklanma biçimiyle benzerdir.

Ahmet Mithat Efendi, Sami Paşazade Sezai, Nabizade Nazım, Fatma Aliye Hanım gibi yazarlarda piyano, roman karakterlerinin kültürel düzeylerini gösteren bir araç olarak kullanılmıştır. Adı geçen yazarların romanlarında dönemin üst sosyal kesiminin batılı zevklere daha çok önem vermesi, evlerde piyano bulunması ve evin kızının piyano çalabilmesi dönemin eğilimleriyle ilişkili olarak sunulmuştur. Romanlarda Fransız Tiyatrosu, Tepebaşı, Kristal gibi dönemin gözde eğlence mekanları roman kahramanlarının tercihleri arasındadır. Bu mekanlaraysa daha müzik dinlemekten çok kibar hayata dahil olabilmek için gidilmektedir. Kibar hayat olgusunu çalışmanın birinci bölümünde bahsedilen gentry kavramının Osmanlı toplumundaki karşılığı olarak değerlendirmek mümkündür.

Ahmet Mithat, piyano hocalığının kadınlar için uygun bir meslek oluşu, piyanoyla müzikte sentez fikri, yüksek müzik gibi kavramları, romanlarında piyano imgesi aracılığıyla işlemektedir. Piyano muallimeliğini kadınlar için namus dairesinde yapılabilecek bir meslek olarak görmektedir. Piyano hocalığı, Avrupa sosyal yaşantısı içinde kadının, *eğitim fırsatı* yakalamasıyla kendine açtığı istihdam alanlarından biridir. Yazarın romanlarında bu sosyal olguya da doğrudan Avrupa'daki çerçevesi içinde yer verilmiştir.

Üner, Ahmet Mithat'ın seviyeli eğlence anlayışına ilişkin görüşlerinin tespitini Müşâhedat (1891) adlı romanı üzerinden ele almaktadır. Musikiye meraklı olan karakterler, bu konuda azımsanmayacak bilgiye sahiptirler. En büyük eğlenceleri olan musikiye ilişkin teorik denebilecek tartışmalar yaparlar, dört elle piyano çalıp armonili parçalar yaparak seslendirirler. Karakterlerin bu hâllerini “kalenderlik” olarak nitelendiren Ahmet Mithat, bunun meyhane köşelerinde kalenderlik edenlerinkinden oldukça farklı olduğu görüşündedir. Bu sayede okuyucularına seviyeli bir eğlence tarzının örneğini sunmaktadır. Yazar, bir yandan da evinde piyano bulundurmanın, kibarlığın bir gereği sayıldığını göstermektedir (Üner, 2003, s. 71-106). Bir örnek olarak Ahmet Mithat Efendi'nin karakterlerine adı geçen diğer Tanzimat yazarlarında da rastlamak mümkündür. Bu durum da Avrupa'dakiyle benzerlik içindedir. Özellikle İngiltere'de, *gentleman*⁹⁹ mutlaka piyano çalmayı bilmektedir. Piyano *gentry*'ye¹⁰⁰ aittir. Önce Avrupa'da soylulaştırılmış olan piyanonun Osmanlı'da yaygınlaşmasında soylulaştırmanın bir kısmının dönem romanları aracılığıyla gerçekleşmiş olduğunu söylemek mümkündür.

Piyano, roman kahramanlarının müzik bilgisine referans veren temel çalgı olsa da piyano literatürüne ilişkin diyaloglar “Beethoven'dan birkaç parça”, “Chopin'den sevilen parçalar”, “Faust operasından parçalar” gibi ifadelerle sınırlıdır. Yazarın piyanoya olan sathi ilgisini gösteren roman kahramanları, dönemin yurt dışından gelen teknolojik eşyaları ve piyanolar gündelik yaşantıda eş zamanlı olarak yaygınlaşmaya başlamıştır.

Servet-i Fünun romanındaysa besteciler ve yapıtları zikredilmeye başlar. Böylece -kimi yazarların kendisinin de iyi derecede piyano çaldığı düşünüldüğünde- Batılılaşmanın daha derinleştiği görülmektedir. Servet-i Fünun nesrinin en büyük romancısı kabul edilen Halid Ziya Uşaklıgil Türk edebiyatının yanı sıra batı edebiyatının, özellikle Fransız edebiyatının önde gelen örneklerini çocuk denilebilecek yaşta okumaya başlamıştır. Halid Ziya, yüksek musiki zevkine yönelik “Musiki İşi” başlığıyla yayınlanmış on iki makalesinden altıncısı olan “Kanto Beliyyesi”nde seviyesiz bir musiki olarak tanımladığı kanto müziğini, denize dökülmesi gereken “gülünç hatta iğrenç bir süprüntü” olarak nitelendirmektedir. Son derece iyi piyano çaldığı bilinen Uşaklıgil, sekiz romanının beşinde musiki temasına yer vermekte, batı musikisini roman kahramanlarının sosyal seviyelerini göstermekte kullanmaktadır. Yazar musiki bahsi geçen romanlarının üçünde karmaşık ruh

⁹⁹ beyefendi

¹⁰⁰ Kibar tabaka

durumlarını anlatmak için batı müziği parçalarının çağrışımlarından yararlanmayı tercih eder (Üner, 2003, s. 152-158).

Bir diğer Servet-i Fünun yazarı Mehmed Rauf'un on altı romanından dokuzunda sahip olduğu detaylı müzik bilgisini görmek mümkündür. Yazarın "Menekşe ile Karanfil" ve "Yasemin" adlı romanlarında müzik tarihi üzerinde durulmasının yanı sıra besteci ve yapıtları hakkında detaylı tahliller yer almakta, "Son Yıldız" adlı romanındaysa karakterler üzerinden daha az bilinen enstrümanlar, batı müziğinin klasikleşmiş yapıtlarına ilişkin geniş bilgiye yer verilmektedir (Üner, 2003, s. 393-394). Tanzimat romanında halka faydalı olmak amacıyla öğüt veren bir biçim görülürken Servet-i Fünun romanında karakterlerin ruh halleri müzikle ilişki kurularak ele alınmıştır. Piyanoyla her iki roman türünde de en çok yer verilen batı enstrümanıdır.

6.5 Osmanlı'da Piyoano Literatürünü Oluşturan Yapıtlar

Fenmen, Türk ezgilerinin piyanoyla çalınmasına nispeten farklı bir açıklama olarak İstanbul'da yaşayan Avrupalıların Doğu müziğine gösterdikleri ilgi sonucunda bu müziği klavyeli çalgı üzerinde çalmak istemesi ve melodileri kendi zevklerine uygun eşliklerle seslendirmelerinin başlangıcını, 18. yüzyılın başında İstanbul'daki Fransız elçisi M. Ferriol'e atfeder. "1714'te yani Bach henüz hayatta iken, Paris'te bastırılan bu denemede Mevlevî âyin ezgisinin klavyeye benimsetilmesi bahis mevzuu idi." (Fenmen, Piyanistin Kitabı, 1947, s. 135) Fenmen'in Osmanlı'da piyoano literatürünün gelişmesine ilişkin görüşleri alternatif bir başlangıç ve değerlendirme sunması dolayısıyla önemlidir:

Unutmayalım ki klavsen aleti, o tarihlerde henüz tabii akordunu muhafaza ediyordu. Bach'ın bu aletin akordunu, yani düzenini, eşit yarım tonlara üleştirdiği an henüz gelmemiştir. Türk melodisi ile batı armonisini kaynaştırmak yolunda Sieur Chabert tarafından tam vaktinde atılmış bu ilk örneklik adım, mevlvî [Mevlevî] müzisyenler tarafından hemen takip edilmiş olsa idi bizim de XVIII inci yüzyıldan başlayan bir klavsen ve dolayısıyla piyoano edebiyat tarihimiz olacaktı. Fakat yıkıcı birçok itiyatlar ve zihniyetler her davranış imkanını boyunduruk altında tutuyordu. Neticede mevlvî [Mevlevî] müzisyenler klavsene el sürmediler. (Fenmen, Piyanistin Kitabı, 1947, s. 135)

Kutlay ise, Osmanlı'da piyoano literatürünü oluşturan eserleri, Muzıka-yı Hümâyun'un ilk şefi İtalyan Giuseppe Donizetti'yle başlatır. Muzıka-yı Hümâyun'un seslendirmesi için bestelediği eserlerin mutlaka bir piyoano aranjmanı bulunmaktadır. Muzıka-yı Hümâyun'a atanan ikinci İtalyan şef Callisto Guatelli'nin eserlerinin de piyoano aranjmanları mevcuttur. Bunlardan Osmaniye Marşı, Yıldız Marşı, Bayram Marşı ve 1863 Osmanlı Sanayi Sergisi için bestelediği Sergi Marşı günümüze ulaşan başlıca yapıtlarındandır. Bu literatüre Donizetti ve Guatelli'den başka dönemin ünlü Avrupalı piyanistlerinden Leopold de Meyer'in "Türk temalı" yapıtlarını ve Franz Liszt'in Donizetti'nin Mecidiye Marşı üzerine bestelediği "Büyük Parafraz"ı eklemek

mümkündür. Aynı dönemde piyano literatürüne katkı yapan bir diğer İtalyan müzisyen Bartolomeo Pisani'nin "Bülbül Polka", "L'Orientale: Polka Mazurka"; dönem gazetelerinde sıkça adı geçen Italo Selvelli'nin "Makartbouquet Polka" gibi eserlerini saymak mümkündür (Kutlay, 2017, s. 246-249).

Gönül Paçacı Tunçay'ın Neşriyat-ı Musiki: Osmanlı Müziğini Okumak adlı çalışmasında yer alan, Comendinger tarafından basılmış piyano için "Türk Havaları ve Marşları Kataloğu", dönemin piyano yapıtları hakkında fikir vermektedir. Bu yapıtlardan bir kısmı örnek olarak Şekil 6.14'te gösterilmektedir.



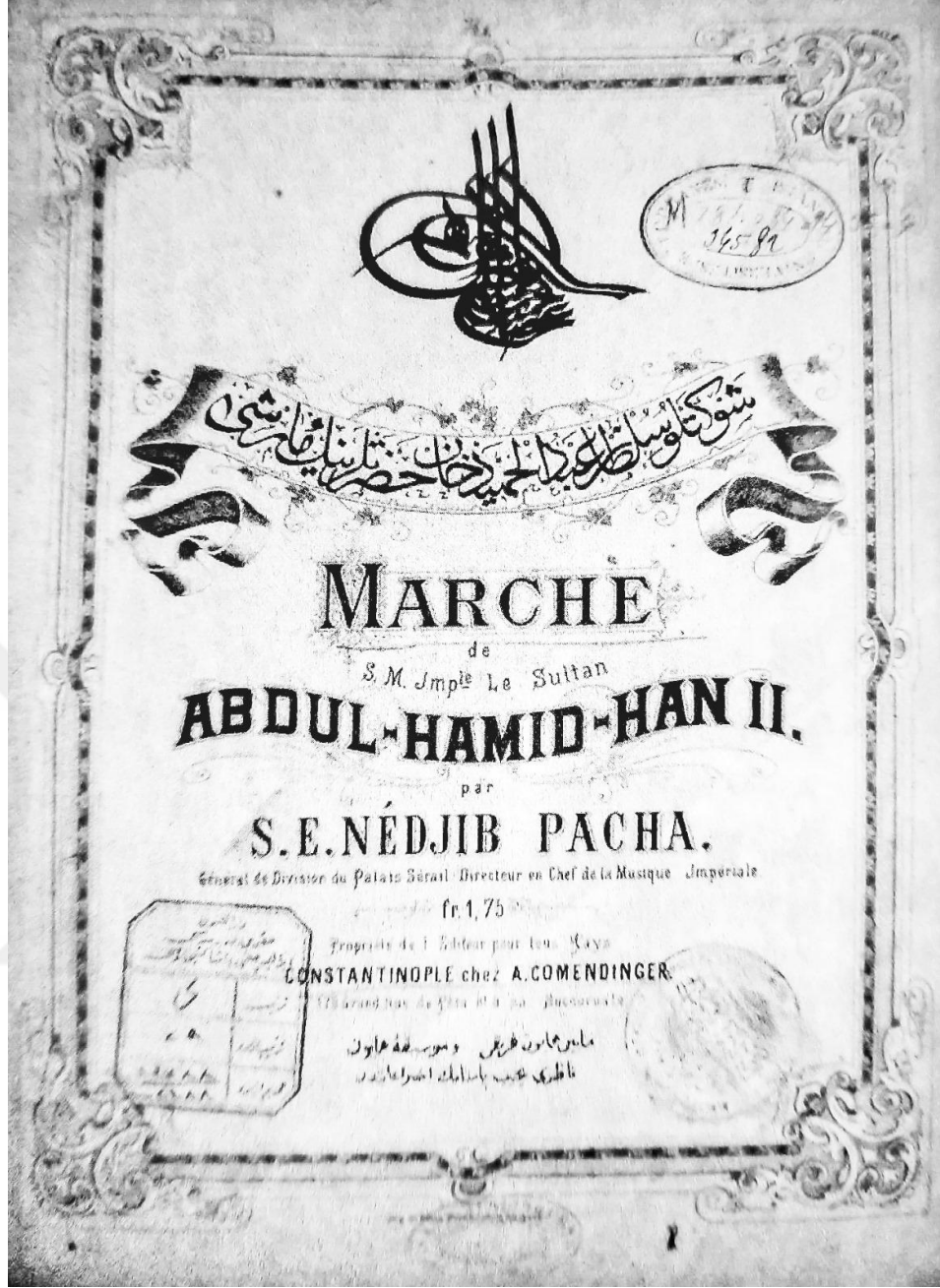
Şekil 6.14 Comendinger tarafından basılan piyano yapıtlarına örnekler. ¹⁰¹

¹⁰¹ Tunçay, Neşriyat-ı Musiki: Osmanlı Müziğini Okumak II, 2019, s. 35

Avrupa'da çok sayıda konser vermiş Franz Della Sudda'nın kompozisyon çalışmaları da mevcuttur. Bu kompozisyonlar genellikle piyano için yazılmış kısa parçalardır.

1 Eylül 1900 tarihli *The Musical Times*'da çıkan bir haber, bize Francesco Della Sudda Bey'in kompozisyon çalışmalarının olduğunu bildirmektedir... Bir "Mazurka" ve "Mazurka-Caprice" birlikte basılmıştır. Her ikisi de zarif ve süslüdür, bir miktar "temasal gelişim" ortaya koymaktadır. İkinci kitap, sevimli bir "*Wiegenliedchen*" oldukça duygusal yazaş bir bölüm olan "*Resignation*" ve hatırı sayılır orijinallikte, kısa bir "*Ballade*" içermektedir. Bu koleksiyondaki hiçbir parça önemli bir teknik zorluk içermemektedir. Francesco Della Sudda'nın piyano eserleri Berlin'deki Ries & Erler" Yayınevi'nde basılmıştır." (Baydar, 2010, s. 215-223)

İstanbul'un önemli piyanist ve piyano hocalarından Paul Cervati de özel çalışmalarına ilaveten Abdülhamid'e ithaf ettiği, *La Palme Orientale– Marche Turque Triomphate* (Zafer-i Türk Marşı); Yesevizade Ahmet Necip Paşa'nın piyano için yazdığı, A. Comendinger tarafından basılan "Hamidiye Marşı"; Paul Dussap'ın Piyano için Aralık 1880 tarihinde Adam tarafından basılan Konstantinopel Marşı, iki adet Schottich (Skotiş), bir Hymne (Ün) ve "Tebrik Marşı; Enrico Furlani'nin, 1886 yılında Uluslararası Paris yarışmasında birincilik kazandığı, piyano için yazdığı *Toccata*; öğrencisi Leyla Alkend'e ithaf ettiği *Tambourin* ve *Rigaudon* isimli yapıtları; Devlet Efendi'nin (Cosmi Devlet) Adam tarafından basılan marşları; Sultanların kızlarının bestelediği marş ve valsler; Fatma Zünnur, Leyla Saz Hanımların marş ve kısa formlardaki piyano parçaları, dönemin piyano literatürünü temsil eden parçalardır (Baydar, 2010, s. 185-261).



Şekil 6.15 Yezerizade Ahmet Necip Paşa'nın piyano için yazdığı, A. Comendinger tarafından basılan "Hamidiye Marşı"nın Kapağı.¹⁰²

¹⁰² Kutlay E. (2017). 100 Soruda Osmanlı Müziği. Rumuz Yayınları İstanbul. s.238



Şekil 6.16 Yeserizade Ahmet Necip Paşa'nın piyano için yazdığı, A. Comendinger tarafından basılan "Hamidiye Marşı" ¹⁰³

Osmanlı sarayında Sultanların eşleri ve kızlarının pek çoğu piyano dersi almakta ve piyano için kompozisyonlar yazmaktadır. Bu yapıtlar genellikle Avrupa'da 19. yüzyılda revaçta olan polka, mazurka, kadril, vals, galop gibi dans formlarını içerir. Örneğin V. Murad'ın büyük kızı Hatice Sultan'ın babasına ithafen bestelediği Vals; iyi bir piyanist olan kardeşi Fehime Sultan'ın yapıtları arasında yer alan *Galop a la Constitution*

¹⁰³ Kutlay E. (2017). *100 Soruda Osmanlı Müziği*. Rumuz Yayınları İstanbul. s.239

(Meşrutiyet *Galopu*), “Marş-ı İttihad-ı Milli”, (Milli Birlik Marşı); Behice Sultan’ın eşi II. Abdülhamid için bestelediği bir “Polka Mazurka”, öncelikle sayılanların arasındadır. II. Abdülhamid’in kızı Ayşe Sultan’ın günümüze ulaşan pek çok eseri arasında 12 yaşında besteleyerek 1901’de babası padişah Abdülhamid’e hediye ettiği “Hamidiye Marşı”, Halife II. Abdülmecid için bestelediği *Marche â sa Mjeste le Calife Abdoul-Medjid Khan II* (Majesteleri Halife II. Abdülmecid Han Marşı) ve “İstanbul Marşı” adlı yapıtları mevcuttur. Ayşe Sultan hatıratında kardeşi Naime ve Şadiye Sultanların da iyi birer piyanist olduklarından bahsetmektedir (Kutlay, 2017, s. 166-168).

Saray dışında (babasının görevi nedeniyle saraya yakın olsa da) piyano için yazan kadın bestekarlardan Fatma Zinnur Hanım’ın Osmanlı Yunan Savaşı sonrası kazanılan Çatalca Zaferi’ne ithafen bestelediği “Çatalca Zaferi Askeri Marşı” padişahın emriyle bestelenmiştir.



Şekil 6.17 Behice Sultan Polka Mazurka Kapağı.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Kutlay, 100 Soruda Osmanlı Müziği, 2017, s. 167



Şekil 6.18 Fatma Zinnur Hanım: Çatalca Zaferi Marşı Kapağı.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Kutlay, 100 Soruda Osmanlı Müziği, 2017, s. 169

Fatma Zinnur Hanım gibi bir miktar kadın müzisyenin eseri günümüze intikal etmiştir. Bu müzisyenlerden biri de Irene Comendinger'dir. Hakkında fazla malumat bulunmasa da soyadından dönemin ünlü müzik aletleri ve nota tedarikçisi, saraya birebir hizmet eden Aleksander Comendinger'in akrabası olduğu anlaşılmaktadır. Irene Comendinger'in Sultan II. Abdülhamid'e ithafen bestelediği *Selamlık Marşı*'nın bir kopyası İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde korunmaktadır. Yine II. Abdülhamid'e eser ithaf etmiş bir diğer kadın müzisyen Fransız asıllı Laurette Rosette'dir. "Vive Le Sultan!" (Padişahım Çok Yaşa!) adlı marşın notasını dönemin ünlü dergisi "Malumat", "*Chant Turc*", "Türk Ezgileri" başlığıyla dergi ilavesi olarak vermiştir (Kutlay, 2017, s. 170).





Şekil 6.19 Laurette Rosette-Vive Le Sultan Marşı Kapağı ¹⁰⁶

¹⁰⁶ Kutlay, 100 Soruda Osmanlı Müziği, 2017, s.



Şekil 6.20 Irene Comendinger. Selamlık Marşı Kapağı.¹⁰⁷

Toplumun varlıklı kesiminde, gündelik hayatta kullanımının yanı sıra saraya yakın olan müzisyen ve bestecilerin icra ve kompozisyonlarının ağırlıklı olarak piyano için yazılmış oluşundan da Batı müziğinin, Osmanlı toplumunda bir görüş olarak yaygınlaşmasının ağırlıklı olarak piyano etrafında gerçekleştiğini söylemek

¹⁰⁷ Kutlay, 100 Soruda Osmanlı Müziği, 2017, s. 170

mümkündür. Fenn-i müzik söylemine ilişkin hususların etrafında tartışıldığı, armonilerin denendiği, hızlı bir şekilde TM uyarlamalarının yapıldığı, Avrupa burjuvazisinin kendi üretim ve kültürünü müzik alanında etrafına kurduğu bir çalgı olarak piyanonun Avrupa'daki konumu ve imgesi, yine dönemin “fen” söylemleri etrafında, müziğe, kadına ilişkin imgeleriyle birlikte yaygınlaşmış ve kendiyle ilişkili imge ve söylemlerin yaygınlaşmasında da etkili olmuştur. Daha kısa bir biçimde ifade etmek gerekirse, müzik alanındaki bu çabaların önemli bir kısmı, piyanonun modernleşmenin sembollerinden olması dolayısıyladır. Dönemin moda çalgısı için müzikler yazılmış, bunların önemli bir kısmı da müzik piyasasında yer alan peşrev ve şarkı gibi formlar olmuştur.

Sonuç

Osmanlı İmparatorluğu, hala genişleme evresindeyken, 1500'lerde Avrupa'da oluşan kapitalist ekonomiyle sınırları dolayısıyla, diplomatik, askeri, ticari ilişkiler içindedir. Wallerstein, Decdeli ve Kasaba'ya göre kesin bir dönemlendirme yapılamamakla birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nun dünya-ekonomisine eklemlenme tarihi, 17. yy'ın ikinci yarısı ve 18. yy'ın ikinci yarısı arasındaki süreç olarak tanımlanmıştır. (Wallerstein, Decdeli ve Kasaba, 1983). Bu görüşün esas alındığı bir çerçevede Osmanlı Devleti'nin, genel bir tanımlama olarak, fetihlerde edinilen ve tarımdan alınan vergilerle askeri ve sanayii finanse edememesi, dış borçlanmaya başvurması sonucunda bağımlı bir ekonomi haline gelmesi; yabancılara tanınan imtiyazlarla birlikte, merkezde toplanması gereken gelirin Avrupa ve Amerika'ya akmasına neden olmuştur.

Tüm bu veriler birlikte değerlendirildiğinde piyanonun bir enstrüman ve kültür olarak yaygınlaşmasının –dünya ekonomisine eklemlenme tarihi olarak düşünülen dilimin içinde yer alan- 1838-39 ticaret antlaşmalarının ardından başlamakta, 19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyılın başlarına kadarki süreyi kapsamakta olduğunu öne sürmek mümkündür. Bu süre içinde ve öncesinde –Kazgan'ın sözleriyle- Fransa ve İngiltere'yi izleyen Almanya ve ABD gibi güçlü devletler, kendi topraklarında yeniden yapılanmayı sağlayacak oluşumları yaratmışlardır (Kazgan G. , 1999, s. 29). Bu yapılanmanın bir benzeri –üçüncü bölümde detaylı anlatılmış patent yasaları ve kendi kendini finanse eden sanayiyle- piyano endüstrisi için de gerçekleşmiş, kitleler için üretilen piyano, –burjuvazinin temsil ettiği- halka sunulmuştur. Finans olanaklarının sağladığı birikimle Avrupa hem Sanayi Devrimi'ni gerçekleştirmiş hem de sanat ve kültür merkezi konumunda olmuştur.

Yabancı kitle üretimi malların akınına uğrayan Osmanlı pazarları, şehirdeki tüketimin kimliği doğrultusunda kişilik kazanmıştır. Öncelikli tüketicisi saray ve çevresi olan piyanolar, 19. yüzyılda Osmanlı toplumunun kültür ve eğlence yaşantısına dâhil olan, tiyatro, *café*; yabancı dernek ve elçiliklerin konser salonlarında verilen konserler; gayrimüslim ve Müslim mekteplerindeki piyano dersleri; yabancı piyanist ve piyano hocaları, gayrimüslim hanımlar tarafından verilen özel piyano dersleri; meşhur parçaların piyanoya uyarlanması, piyano için ağırlıklı olarak yazılan kısa formlu, dans ve marş karakterli parçalar, piyanoda çalınan alaturka ve gayrimüslim müzik tüccarlarının yayımcılık araç ve faaliyetleriyle, halka sunulmuştur. Bunların yanı sıra gündelik yaşamdaki yayımcılık faaliyetleri, yazın alanı (roman, hikaye ve makaleler), piyanonun Osmanlı toplumunda yaygınlaşmasının ikincil etkenleri arasında yer alsa da etkili unsurlar olarak dikkat çekmektedir. Avrupa’da piyano etrafında gelişen kültür için yapılan tanım burada bir kez daha yinelenecek olsa da piyanonun yaygınlaşmasında kimi aktörler ve ilişkilerin benzediği görülmektedir. Avrupa’da piyano etrafında gelişen kültür, tüm ürünleriyle, müzisyenler ve müzik işinde olan (eğitim, nota basımcılığı, pazarlama, üretim, piyanist dâhil) herkes tarafından geliştirilmiş ve topluma ısrarla sunulmuştur. Sonuç, estetiğin galibiyetinden çok, kurguyla uyumlu önermelerin sürekli yinelenmesi sayesinde elde edilmiştir.

Avrupa’dakine benzer bir ağın yerli uyarlaması, İstanbul merkez olmak üzere, İzmir ve birkaç büyük kentte canlanmış; üretimi Batı’da gerçekleştirilen piyanonun yaygınlaşmasında etken iş kolları gayrimüslimlerce oluşturulurken, Osmanlı toplumu ağırlıklı olarak tüketici konumunda yer almıştır. Bu durum, müzisyenlerin hızlı biçimde piyano müziği üretmesiyle sonuçlanır. Üretilen yapıtlar, piyasayı belirleyen enstrümanın lehine gelişir. Pazarı olmayan metanın yaygınlaşamayacak olması fikrinden hareketle yapılan incelemede piyanolar, piyano çalmak ve piyano müziğinin, toplumun geneli tarafından dönemin mevcut piyasa şartları içinde, bu şartların güdümündeki bir kültür alanı ve kültür olarak deneyimlenmiş olduğu sonucuna varılmıştır.

Fenmen’in, “Osmanlı’da piyano eğitimine ilişkin” bölümde yer verilen görüşleri tezin temel önermesiyle uyumludur. Piyaniist, piyanoyla ilgili tüm çalışmaların ve ileri seviyedeki piyanistleri sarayda dinleme imkanını Tanzimat’la açılmış olmasına rağmen batı müziği zevkinin ve çalışma göreneğinin tutunmamış olduğuna dikkati çeker. Hatta konser için gelen *Vieuxtemps*’ların saraylıların merakının yalnızca polka, mazurka gibi hafif danslarla sınırlı olduğunu kaydetmiş olduklarını da eklemektedir. Bu tespitler de Osmanlı’da piyanonun yaygınlaşma biçiminin –saray ile başlamış olsa da- ağırlıklı olarak piyasa aracılığıyla oluştuğuna işaret etmektedir. Bu durumda

piyanonun yaygınlaşma, tüketilme biçimine de piyasanın şekil vermiş olduğunu söylemek mümkündür. Fenmen'in tespitlerinin devamı da aynı yöndedir. Sarayın dışında aydınların, piyanoyu yıllarca bir süs aleti olarak gördükleri ve alaturka mahiyetini değiştirmedikleri yönündedir. Bestelenmiş armonilerdense sol elin şarkı ve peşrevlere doğaçtan eşlik etmesi; klasik müzikten çok oynak havaların beğenilmesi, giderek şarkı ve peşrevlerin piyanoda çalmak hevesine dönüşmesine neden olmuş, bu modanın konakları sarmıştır (Fenmen, Piyanistin Kitabı, 1947, s. 135- 142).

Bu görüş ve tespitlerin de desteklediği üzere, Avrupa'daki alberti bası kullanımının bir benzeri¹⁰⁸, 19. yüzyılda İstanbul'da moda halini almış, bu modanın yaygınlaşması sonucunda piyanolu şarkıların basımı da artmıştır. Fenmen, bu tip düzenlemelere güvenin giderek arttığını, bu düzenlemelerin artistik bir piyano edebiyatının başlangıcı gibi algılandığını, Mehmet Emin'in "Tarihçe-i Fenni Musikî" makalesi ve Leyla Saz Hanımefendi'nin adlı hatıralarından örnek vererek eleştirmektedir (Fenmen, Piyanistin Kitabı, 1947, s. 142-146). Bu tespitler ve yaklaşım, Avrupa kapitalizminin dünya çapında genişlemesi sonucu değişen patronaj ve kitleler için piyano ve müzik üretimiyle de yakından ilgilidir.

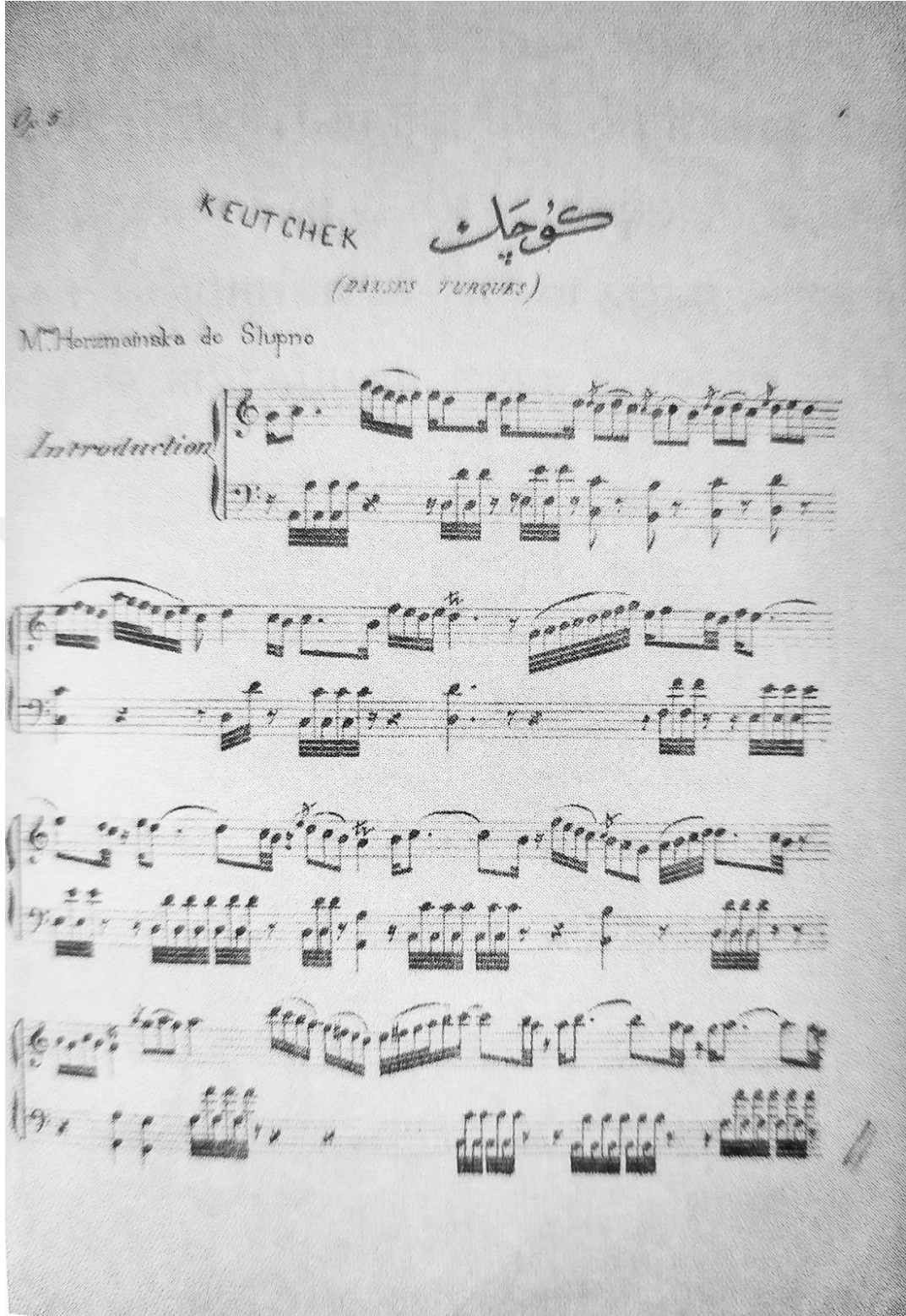
Fenmen'in bu estetik soruna çözümü, piyanoyla Türk melodilerine yeni icra, ifade imkanları kazandırmanın ancak piyano yazısına ilişkin teknik bir ustalık elde ettikten sonra olması gerektiği yönündedir. Furlani'nin piyano parçalarından "Nişabürek", "Dönen Dervişler", vb. verdiği örneklerin dönemin yaygın piyano literatürüyle karşılaştırılması bu durumu ortaya koymaktadır (Fenmen, Piyanistin Kitabı, 1947, s. 145). Aşağıda bulunan Nişabürek'ten bir sayfada piyano yazısının önceki örneklerdeki marş ve dans karakterli parçalardan daha çok empresyonist tarzdaki yazım öğeleri dikkati çekmektedir.

¹⁰⁸ Bkz. bölüm 4.3.1. "Ev ve amatörler için yazılan piyano müziği" başlığı altında yer alan 2. Türde Alberti bası örneği.

The image shows a page of musical notation for a piano piece, featuring three systems of music. The first system is marked "Andantino placido" and "mf". The second system has lyrics "sil - se - le - i - ... mış - ki te - ri - n va" and "dolce". The third system has lyrics "Ey züb ne - can a - 4 - 4 - ..." and "sf. f. cresc. smorz. V.S.". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Şekil 6.21 "Nişabüre"ten bir sayfa. (Piyano için yazan: Furlani; beste: Y.Z. Şakir.)¹⁰⁹

¹⁰⁹ Kaynak: Fenmen, Piyanistin Kitabı, 1947, Ankara: Akba Kitapevi, s.145



Şekil 6.22 Madam de Slupno'ya ait Köçek[çe] piyano düzenlemesinin Loesser tarafından Alberti basının daha basit ikinci türü olarak adlandırılmış, bir notanın sadece oktav üstüyle değiştirildiği çeşidinin örneği.¹¹⁰

¹¹⁰ Kaynak: Tunçay, 2019, s. 305

Daha önce de belirtildiği üzere dönemdeki piyano müziği ve TM. karşılaştırması, dönemini moda çalgısının lehinde olmuş, kamu yaşantısına, evlere bir tüketim aracı olarak giren piyano için hızla pazarda tüketilebilecek şarkı, dans, marş karakterli kısa parçalar üretilmiş; müzisyen bu moda çalgıyla müzik yaparken çalgının imkanları dahilinde, bu sınırların belirleyici olduğu bir alan içerisinde kalmış, böylece piyano literatürüne ait yapıtlar, piyanonun teknik, var olan piyasanın müzik olanakları içinde gerçekleşmiştir. 19. yüzyıl sanayi atılımının başat çalgısı olarak piyano, Osmanlı toplumunda müzik piyasasını yönlendirmekte önemli etkiye sahip olmuştur. Bu durum piyano çalgısının eğitime de yansımış, bu eğitim ve faaliyetlerin de piyasanın güdümünde gerçekleşmiş olduğu tespit edilmiştir. Böylece Keyder'in (1993) ortaya koyduğu, ekonomik bağlanma evresinde üretimde çözülmeyi hızlandıran bir özellik olarak zanaatların yapısında meydana gelen değişimin bir benzeri müzik alanında gerçekleşmiştir. Bu durum mevcut müzik faaliyetleri ve ürünlerinin çözülmesinde de etkili olmuştur. Keyder, kundura yapımcılığı, dokuma gibi yerel zanaatlarda kullanılan yapay kundura derisi, fabrika ipliği gibi Avrupa pazarlarından gelen ara-girdilerin kullanımıyla geleneksel zanaatlar ve modern sektör arasında mal akımları yoluyla kurulan ilişkiye dikkat çekmektedir. Bu ikiliğin (düalitenin) geleneksel-yerel ve modern sektörlerin birbirinden yalıtılmış biçimde var olmadıklarını gösteren Keyder, geleneksel zanaatlarda giderek ara-girdi kullanımının arttığını belirtmektedir (1993, s. 90). Benzer bir durum -yukarıda açıklandığı üzere- piyano ve kısa formlu parçaların geleneksel müzikle birlikte kullanılmaya başlamasında görülmektedir. Osmanlı toplumunda müzik üretimi, bir piyasa için bağımsız olarak çalışan başka bir deyişle piyasaya bağlı olarak çalışan müzisyenlerce gerçekleştirilmeye başlamış, bu durum da İstanbul ve büyük kentlerde oluşmaya başlayan müzik piyasasının, yabancı nüfus ve mal akımlarıyla bağlanmış olduğu dünya müzik pazarlarına göre bir yapı halini almasıyla sonuçlanmıştır. Bu bütünleşmenin hammaddeleri ya da "müzik yapımındaki ara-girdiler" olarak da tanımlanabilecek unsurları "modern sanayi ve pazarlardan" karşılanmaya başlanmıştır. Müzik notaları, kayıtlar, müzik eğitimi metotları ve bunların uyarlamaları, piyanolar, yurtdışından sağlanmıştır.

7. ERKEN CUMHURİYET TÜRKİYE’SİNDE MİLLİ MÜZİK, PİYANİSTLİK VE PİYANO MÜZİĞİ

Bu bölümün amacı, Cumhuriyet Türkiye’sinde toplumsal üretimi hazırlayan etkenlere kısaca değinmek, ardından Cumhuriyetin milliyetçilik çerçevesindeki oluşumlarını – milli girişimci yaratma, dil birliği, eğitimin sekülerleşmesi-, kültür ve müzik alanında izlenen uygulamalarla ilişkilendirmektir. Bölümde, sayılan uygulamaları hazırlayan etmenlere kısaca değinilmiştir. Çizilen genel çerçevenin ışığında piyano, piyanistlik ve piyano müziği üzerinden Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde modernleşme hareketleri değerlendirilmiştir. Bu bakımdan bölümde, Osmanlı dönemi için ortaya konan bileşenlerin devamına ilişkin giriş nitelikli bir çerçeve oluşturmak amaçlanmıştır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde dünya ekonomisine eklemlenme sürecine ilişkin öncelikli yere sahip olan aracılık faaliyetleri detaylı olarak anlatılmıştır. Bu yüzden burada ticaret sermayesinin Osmanlı topraklarına girişiyle ilgili hatırlatma niteliğinde bir kısım ile yetinilecektir.

Özellikle Balkanların, Avrupa ekonomisinin genişleyen iş bölümüne katılması, yasadışı ticaret yoluyla gerçekleşir. Fransa ve İngiltere’yle yapılan ithalat 1830’ların sonuna gelindiğinde iki kattan fazla artmıştır. Bâb-ı Âli’nin 1838 yılında, İngiltere ardından diğer güçlü Avrupa ülkeleriyle imzaladığı ticaret anlaşmalarıyla bu eğilim daha da güçlenir. Bu anlaşmalar ticareti düzenleyip, ithalat-ihracatta gümrük oranlarını düşürmenin yanı sıra hükümetin ticareti denetlemesini sağlayan haklardan birini almaktadır. Böylece ticaret, merkezi otoritenin siyasi denetimi dışına çıkarılmış, tüm yabancı tacirler Osmanlı topraklarında serbestçe faaliyette bulunma hakkını elde etmişlerdir. Vergi ve yargı sisteminin dışına çıkan azınlık tüccar, Osmanlı’yla iş yapan firmaların aracılığı haline gelir. Ülkeye yerleşen Avrupa sermayesiyle 1850’lerde başlayan ağır borçlanma sonucunda 20 yıl içerisinde borçlarını ödeyemez duruma gelen hükümet, 1870 yılında iflasını açıklar. Vergi toplayıp karlı bir ticaret olan tütün ticaretini alan, hatta devlet adına harcama bile yapan Düyun-u Umumiye İdaresinin kurulmasına paralel olarak, imtiyaz sahibi yabancı şirketlerce Anadolu’nun iç kesimlerinde potansiyel olarak pazarlanabilir tarımsal artığı harekete geçirmek amacıyla inşa edilen demiryolları, ulaştığı bölgelerde pazarı genişletmektedir. Bu durum ürünü ve dolayısıyla vergileri de artırır. 1880’lerde yabancı sermaye, yatırımlarının üçte ikisi demiryollarına, geri kalanı madenlere, kamu hizmetlerine ve kimi üretici kesimlere yapmıştır. Bu sayede ticaret sermayesi hakimiyetinde meta üretimi ve ücretli emek istihdamıyla gerçek bir kapitalist sektör gelişmeye başlar. Gelişmelerin yalnızca ticaret sermayesiyle –sanayi sermayesi olmaksızın-

gerçekleşiyor olduğunu vurgulamakla birlikte Keyder, bu dönemin yabancı sermaye yatırımlarının bir yandan Osmanlı İmparatorluğu için bir “ilkel birikim”¹¹¹ yerine geçtiğini ileri sürmenin mümkün olduğunu belirtmektedir.

Çoğunlukla Rum ve Ermeniler, sermayenin sahibi olmasalar bile Fransız ve İngiliz şirketler adına mukavele imzalamaktadır. İttihat ve Terakki, bu etnik iş bölümünü kırmayı kimi zaman sınır dışı etme gibi daha doğrudan yollarla gerçekleştirmiştir. Sınır dışı etme işlemlerinin dolaylı bir sonucu, ticaret sermayesiyle küçük üretici arasındaki doğal bağların koparılmasından dolayı büyük ticari üreticinin toprağını genişletme çabasının desteklenmesi ve ülkeyi terk eden azınlıkların geride bıraktıkları malların yerli halkın eline geçmesi olmuştur (Keyder, 1993, s. 9-27). Keyder ve Savran (2011) gibi araştırmacılarca dikkat çekilen durum “ilk birikim” olarak ortaya konmaktadır. Bu uygulama aynı zamanda milliyetçilik kavramının bir uzantısı olarak tezahür etmiştir. Böylece, ticaret sermayesiyle yükselen bir sınıftan Osmanlı İmparatorluğu’nda da bahsetmek mümkün olmaktadır. Bu sınıfın kazandığı –göreceli- güç, iktidarın uzlaşma yollarına başvurulmasında –diğer dış etkenlerin yanı sıra- önemli etkiye sahiptir. Konunun bir diğer yüzündeyse, yabancı sermayenin nüfuzuyla alt yapı yatırımlarının ücretli emeği yaratmış olması ve bu yolla elde edilen artığın yabancılara aktarılması yer almaktadır. Bahsedilen nüfusun/sınıf diliminin Türkleştirilmesi (millileştirilmesi) görüşlerinin bir nedeni de budur.

Bu ekonomik süreçler, üretim alanında olduğu kadar toplumsal alanda da değişimlere neden olmaktadır. Avrupa’yla ticaretteki aracı konumları dolayısıyla yükselen “bir çeşit burjuvazi benzeri kesim”, tarımsal üretimdeki aracı gruplar, tefecilik üzerinden Avrupa sermayesiyle ilişki kuran gruplar, ücretli emeğin kaynağı olan kesim vb., Osmanlı’da genel olarak ikiye ayrılmış (devletli sınıf ve reaya) toplumsal alanı, dünya pazarıyla bütünleşmenin sonucu olan ilişki ve mücadelelerin alanına dönüştürmüştür.

Savran (2011), 1640 İngiliz Devrimi’nden 20. yüzyıla uzanan burjuva devrimlerinin, sınıf güçlerinin rekabeti ve değişimiyle sonraki devrimlere etkisinin anlaşılmasının gerekliliğine işaret eder. Bununla birlikte kapitalizmin de bu biçimlere etkisinin anlaşılması büyük önem taşımaktadır. Burjuva devrimlerinin ortak çekirdeği, kapitalizm öncesi sosyoekonomik formasyonun kapitalizmin önüne diktiği engelleri yıkarak bir burjuva toplum ve devletin temellerini –uluslararası ilişkileri ve sonraki devrimleri de etkileyerek- atmış olmasıdır (Savran, 2011, bölüm 2, s.3-5).

¹¹¹ Kapitalizmin kökeninde Marx’ın “ilk birikim” adını verdiği sermayenin oluşum süreci vardır. Bu süreçte bir yandan doğrudan emekçiler kısmen tasarruflarında olan üretim araçlarından bütünüyle koparken, bir yandan da geleceğin kapitalistleri üretim araçlarını özel mülkiyetlerine geçirirler. (Savran, 2011, s. b.2, s.39)

Ekonomideki güçlenmeyle birlikte burjuvazi, toplumun diğer alanlarının da kendi çıkarları doğrultusunda düzenlenmesine ihtiyaç duyar. Osmanlı 19. yüzyılı okunurken genelde ihmal edilme eğiliminde olan “sınıf mücadelelerinin” önemine vurgu yapan Savran, tarihte sınıfların, sınıf katmanlarının, uluslararası alanda devletlerin, ülke içinde politik güçlerin, verili koşullar altında kıyasıya mücadele ettiklerini ve nihai sonucun ancak bu karmaşık ve çok yönlü mücadelelerin bir son ürünü olarak biçimlendiğini belirtir. Osmanlı toplumu 17. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar yaşadığı değişimin çok daha karmaşık bir çeşidini 19. yüzyılın başından itibaren deneyimlemiştir. Yazar, 19. yüzyıl Osmanlı’nın modern tarihini yalnızca “düvel-i muazzama”nın komploları ve çökmekte olan imparatorluğu kurtarma tedbirleri alan devlet adamlarının belirlemiş olduğu görüşleri son derece yaygın olsa da bu yanılsamalara karşı Osmanlı’nın 19. yüzyılının yoğun sınıf mücadelelerine sahne olduğunu; burjuva toplumunun ön koşullarına ilişkin olayların ve unsurların da bu ışıktaki görülmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bu yüzyıldaki mücadeleler artık sadece hâkim devletli sınıf ile reaya arasında değil, dünya pazarıyla bütünleşme ve uzantısı olan yeni ilişkilerin gelişmesi için mücadele edenlerle eski düzenin devamlılığını arzulayan kesimler arasında yürütülmektedir. Siyasal iktidarsa bu mücadeleler boyunca güçler dengesine göre mevcut çıkarları doğrultusunda hareket etmiştir (Savran, 2011, bölüm1, s.17-19). Savran, Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemi için yaygın bir başka hatalı yaklaşımın, aydın-halk ya da Doğucu-Batıcı çelişkisi olmadığını şu sözlerle açıklar:

...başka bir hatalı yaklaşımda savunulduğu gibi, Osmanlı’nın (ve daha sonra cumhuriyet Türkiye’sinin erken döneminin) gelişmelerini belirleyen aydın/halk çelişkisi değildir. İslamcı/Doğucu kampla Batılılaşma yanlıları arasındaki ideolojik mücadele hiç değildir. Farklı biçimde ifade edilmiş bu türden çelişkiler elbette farklı derecelerde rol oynamıştır. Elbette mücadele, sadece Türkiye’de değil, dünyanın hiçbir yerinde sınıfların günlük ya da tarihsel çıkarlarını ideolojinin gizemli diline sarıp sarmalamadan çıplak biçimde dile getirdiği bir bağlamda yürütülmemiştir. Ama ideolojik çelişki ve mücadelenin anlamı tam da budur: Farklı sınıf ve katmanlar arasındaki çıkar mücadelesini, düşünceler çevresinde bir mücadeleye indirgemek. Bu yüzden de mücadeleyi, sonuçlandıktan sonra da mücadele edenlerin dile getirdiği terimlere hapsolarak açıklamak, ideolojinin çarpık dünyasına teslim olmaktan başka bir anlam taşımaz. (Savran, 2011, s. b.1, s.17, 18)

Yazar, buna göre 19. yüzyıldan itibaren karşılıklı mevzilenen iki sınıftan bahseder. Bunlardan birisini İslam ve şeriatı giderek kendine simge edinen, lonca örgütlenmesiyle iç içe olması dolayısıyla zanaat çıkarlarını temsil eden, dolayısıyla Osmanlı pazarının İngiliz mallarının akınına uğramasından son derece rahatsızlık duyan Yeniçeri Ocağı olarak tanımlar. Bu ittifakın karşındaysa “Avrupa devletlerince desteklenen “büyük kent komprador burjuvazisi” ve “özel mülkiyeti hedefleyen büyük toprak sahiplerini tanımlar. Osmanlı bürokrasisinin politik hedef ve faaliyetlerinin ancak bu iki temel sınıf arasındaki mücadele bağlamında anlaşılabilirliğini savunur. Osmanlı’nın dünya sistemiyle bütünleşmesi sonucu gerçekleşen değişimi etrafında

yürütülen toplumsal mücadelelerde, bürokrasi de bölünmüş, farklılaşmış ve kutupların farklı yanlarında yer alan hale gelmiştir.

Batı Avrupa'nın yükselen kapitalizmi karşısında Osmanlı siyasal iktidarının değişim yoluyla çözüm arayan bir bölümü, teknik, askeri, ekonomik, politik ve kültürel biçimleri benimsemeyi kabul ederek, bürokrasinin belirli bileşenlerinin bu sürece maddi çıkarlarla bağlanmasıyla birlikte gerçekleşmesine neden olmuştur. Eski düzenin savunucusu olan Yeniçeri ocağının kapatılması bu süreci askeri ölçekte hızlandırır, "...tarih sahnesinden silinme tehdidi altındaki" Osmanlı Devleti kendini yenilemeye yöneldiği için merkezi devlet bürokrasisi de artan ölçüde burjuva dönüşümlerine cevap veren yapılar içermeye başlamıştır. Savran, eski rejimin toplumsal dönüşümünün bu siyasal karşılığına "tepeden devrim" adını vermektedir. Yeni bir yönelişe giren bürokrasi yeni maddi çıkarlar temelinde hareket ederken, eski düzenin muhafazasından yana olan ve dinsel kurumlardan yargıya kadar devletin çeşitli işlevlerini elinde tutan ulemanın genel tavrınıysa, "...fikirleri itibarıyla gerici olduğu için, yani ideolojik nedenlerle değil, toplumun ve devlet aygıtının değişimi nesnel çıkarlarını zorunlu olarak tehdit ettiği için eski düzeni savunur." sözleriyle özetlemektedir. Temelde her iki kanat da -Osmanlı hâkim sınıflarının dolaysız temsilcisi olarak- devletin devamlılığını esas hedef olarak görmektedir (2011, s. b.1, s.19, 20).

Yazar, Osmanlı toplumunda, kapitalizmin öncesindeki bir sosyoekonomik biçimlenmenin, kapitalizmin karşısındaki engelleri kaldırmak üzere toplumsal bir değişim hareketinden, İmparatorluğun kapitalizmle ilişkileri dolayısıyla üretim, yeniden dağıtım ve -bunlara bağlı olarak- toplumsal yapılarda meydana getirdiği değişimi 19. yüzyıl perspektifinde şöyle açıklamaktadır: "Osmanlı İmparatorluğu, bir yandan kapitalist Avrupa'nın öncelikle askeri, daha sonra da ekonomik ve politik tehdidi altındadır, bir yandan da Avrupa pazarıyla bütünleştiği ölçüde değişen sınıf yapısının yarattığı yeni dinamikler doğrultusunda, Tanzimat'la birlikte bir tepeden devrim sürecine girmiştir." (Savran, 2011, bölüm 2, s.56, 57) "Böylece, tarihsel gelişmenin sırası tersine dönüyordu: Batı'da uzun bir tarihsel gelişmenin "ürünü" olan devlet kapitalizmi, Türkiye gibi ülkelerde aynı gelişmenin "önkoşulu" olarak ortaya çıkıyordu." (Savran, 2011, bölüm 3, s.9) Benzer bir biçimde Boratav da kapitalist bir toplumsal sistemin istisnasız değilse bile yaygın ön koşulunun, siyasi iktidar ve üst yapı sorunlarının bir burjuva devrimiyle çözülmesi olduğunu belirtmektedir. Buradan hareketle Cumhuriyet Türkiye'sinde ilk olarak bu dilimin Türkleştirilmesi/ millileştirilmesinin gündeme gelmiş oluşunu açıklamak mümkündür.

7.1 Ulus Devlet-Ulusal Ekonomi İnşası ve Milli Girişimci Yetiştirme

Önceki bölümde değinildiği üzere, Osmanlı topraklarında serbestçe faaliyette bulunma hakkını elde eden, vergi ve yargı sisteminin dışına çıkan –çoğunluğu Rum ve Ermeni- azınlık tüccarlar, sermayenin sahibi olmasalar bile Fransız ve İngiliz şirketler adına mukavele imzalamakta, aracılık yapmaktadırlar. Diğer yandan yabancı sermayenin nüfuzuyla alt yapı yatırımlarının ücretli emeği yaratmış oluşu ve bu sayede elde edilen artığın yabancılara aktarılması söz konusudur. Bu yabancı sermaye nüfuzu dolayısıyla, ticaret yapan kesimin Türkleştirilmesi görüşleri gündeme gelmektedir (Keyder, 1993, s. 27).

Kazgan -benzer şekilde-, “Milli Burjuva”, Müslüman-Türk Girişimci Yetiştirme hedefinin hangi sebeple doğduğunu anlamak için “XX. yüzyılın başında (1915) Osmanlı imalat sanayiinde sermaye ve emek dağılımına bakmanın gereğini, *Tanzimattan XXI. Yüzyıla Türkiye Ekonomisi* adlı kitabında şöyle açıklamaktadır:

Müslüman-Türk nüfus, imalatı sadece sermayenin %15’ini elde tutmakla kalmayıp emek gücünün de sadece %15’ini oluşturmaktaydı; sermayenin yarısıyla emek gücünün yarıdan fazlası (%60) Rum kökenliydi; geri kalanı da diğer azınlıklar ve yabancılarındı (Ravndal 1926, s. 161). Oysa nüfus dağılımında Müslüman-Türkler toplamın dörtte üçünden fazla bir oranını oluştuyordu. Bu tabloya bütün altyapıya ilişkin yatırımların (demiryolu, denizyolları-limanlar-gemicilik işletmeleri, belediye hizmetleri, haberleşme vb.) %90’dan fazlasının imtiyazlı yabancı şirketler ve onların uzantısı konumundaki azınlıklarda olduğu, dış ticarete açılan tarım bölgelerindeyse ticari tarım topraklarının özellikle Ege’de yabancılar eline geçtiği (Kurmuş 1974, s. 108-112) eklenmelidir. Üretim sürecinde tarım dışında hiçbir etkinliği olmayan Müslüman-Türkler bürokrat-memur, asker, köylü ve ırgat olarak hem sermaye yapısının hem de doğrudan üretim sürecinin dışında kalmıştı. ...nüfus çoğunluğunu oluşturan bu kesimi dışarda bırakmış, yaratılan artı-değerden pay alabilen sivil-asker-bürokrat küçük bir kesim dışındakiler giderek fakirleşmişti.” (Kazgan G. , 1999, s. 65)

Ticaret yapan kesimin Türkleştirilmesi hedefi doğrultusunda Milli Mücadele sonrasında İstanbul’daki Türk sermaye çevreleri, Batı sermayesiyle Türkiye arasında aracılık yapan gayrimüslim ticaret ehlinin tasfiyesi sonucu doğan boşluğun Türk tüccarla dolmasını sağlamak adına Batı sermayesiyle olan ilişkileri kökten değiştirmek amacıyla olmamışlardır. Yalnızca mevcut ilişkileri gayrimüslim burjuvazinin yerine yürütmek, azınlıkların yerine geçmek istemişlerdir. Boratav bu durumu “Sadece... yabancı sermayenin kapitüler imtiyazlar aramaması, siyasi bağımsızlığımıza saygı göstermesi konularında duyarlı idiler.” sözleriyle ortaya koymaktadır (2018, s. 52). İttihatçı tezler emperyalizmi en şiddetli biçimde eleştirirken yabancı sermaye ve dış ekonomik ilişkiler konusunda daha temkinli ifadeler kullanılmaktadır (Boratav, 2018, s. 64).

Emperyalizmle Türkiye arasındaki ilişkiler sistemi yeni dönemde de sürerken faaliyetlerin bu zincirin aracıları olan gayri Müslimlerden Türklere devredilmesi gündeme gelmiştir. Fakat bu büyük hamlenin gerçekleştirilmesi için yeni siyasi kadroların desteğine ihtiyaç duyulmaktadır.

Boratav, bahsedilen bakış açısının sınırlılıklarını, 1908 sonrası ekonomi politikalarının ekonomik bağımsızlıkla ilgili kavrayışlarının dar bir hukuki-siyasi yorum içinde kalmış olmasıyla açıklar. Yazara göre problem, devletin egemenlik haklarını sınırlayan engel ve imtiyazların kaldırılmasından ibaret görülmüş; emperyalizmin ekonomik mekanizmalarından olan bağımlılık ilişkileri tam anlamıyla kavranamamıştır. Yarı-sömürge statüsünün yarattığı derin bağımlılık ilişkileri toplum yapısına nüfus etmiş; uluslararası sermaye, büyük devletlerin imparatorluk üzerinde kurumsallaşması sonucu (bu kurumlara dördüncü bölümde değinilmiştir) oluşan baskı mekanizmalarıyla denetimlerini güvence altına almışlardır (Boratav, 2018, s. 23-37). Bu mekanizmaların kavranmasının öncesinde, nüfus bileşiminin Türkleşmesi hedefinin kendisi de içerisinde kimi engelleri barındırmaktadır.

Kazgan XX. yüzyıla girerken Osmanlı'nın var olan nüfus bileşiminin 1925'e kadar olağanüstü bir değişim göstermiş olsa da Müslüman-Türklerin ekonomik yaşamda etkinliğinin kurulamamış olmasını, Balkanlar'dan gelen Müslüman-Türklerin çoğunluğunun eğitimsiz köylüler olmalarıyla ve Balkan Savaşları'ndaki tehcir nedeniyle gelenlerin tüm varlıklarından yoksun bırakılmış olmalarıyla açıklamaktadır. Yazar, girişimcilik deneyimi ve sermaye birikimi olmadan ekonomik yaşamın "milli"leşemeyeceği görüşünün giderek yaygın bir kanı olmaya başladığını, bunun içinse devlet desteğine olan ihtiyacın dile getirildiğini belirtir. Azınlıklar aleyhine Türklerin lehine sağlanan devlet desteğinin sonuçlarından biri de savaş zengini bir sınıfın ortaya çıkması olmuştur. Milli burjuva yetiştirme hedefi dolayısıyla -her ne kadar önlenmek istense de- zenginleşen Müslüman-Türk tüccara göz yummak durumunda kalınmıştır (Kazgan G. , 1999, s. 68-70).¹¹² Yazar, bu tespitiyle, gayrimüslimler aracılığıyla oluşturulmuş ticaret zinciri halkalarının Türkleşmesinin, milli ekonomi yaratmada niçin yeterli olmadığının cevabını da vermektedir. Boratav'ın benzer özellikteki görüşleri de aşağıdaki gibidir:

Emperyalizmin askeri saldırısı ve siyasal nüfuzuna karşı amansız mücadele vermiş olan kadronun yabancı sermayeye karşı bu davetkâr tutumunu yorumlayanlardan bir diğeri Taner Timur'dur. "...Milli Mücadeleyi *sömürgeciliğe* karşı olan, fakat bir iktisadi sistem olarak *emperyalizmle* çatışmayan bir savaş olarak..." tanımlar. (Boratav, 2018, s. 99) Emperyalizm, Batı tekellerinin sermaye ihracına, dış ticaret mekanizmasına ve çeşitli uluslararası piyasa bağlantılarına dayanan bir sömürü ve iktisadi ilişkiler sistemidir. ... dolaysız siyasi-askeri hâkimiyetle bu sistemi sürdürmek mümkün olmuyorsa; emperyalizm, biçimsel bağımsızlığa görünüşte saygı göstererek ilişkilerini yerli ortaklar ve işbirlikçilerle sürdürür; bu unsurların siyasi nüfuzu oranında da siyasi iktidara dolaylı olarak ortak olur... Öte yandan, emperyalizmle Osmanlı Devleti arasındaki iktisadi ilişkiler sisteminin, Türkiye'deki en önemli halkaları gayrimüslim [gayrimüslim] sermaye çevreleriydi. Zaferle birlikte, İstanbul'un Türk ticaret burjuvazisi bu rolü devralmak çabasına girişti. Emperyalizmle iktisadi bağları olduğu gibi korumak, fakat sadece halkaları değiştirmek çabası, yeni rejim tarafından da desteklendi. Halbuki sermayenin

¹¹² Kazgan, 1923'te tüm çabalara, savaş dolayısıyla göç eden bir miktar yabancı ve azınlıklara rağmen Müslüman-Türk girişimcilerin azınlık olduğunu "Türk Ticaret Salnamesi"nde yer alan verilerle hazırlanan bir araştırma aracılığıyla da göstermektedir (Kazgan G. , Tanzimat'tan XXI. Yüzyıla Türkiye Ekonomisi: Birinci Küreselleşmeden İkinci Küreselleşmeye, 1999, s. 68).

milli olup olmaması nüfus kağıdı veya din sorunu değil; emperyalizmle ve Batı sermayesiyle mevcut iktisadi ilişkilerde, yerli sermayenin ne oranda bağımlı rol oynadığı; ortaklık, aracılık ve komisyonculuk görevi mi yoksa bağımsız bir iktisadi fonksiyon mu ifa ettiği sorunu ile ilgilidir. Savaş sonunda bu anlamda milli bir nitelik göstermeyen Türk burjuvazisinin “milliliğini” teşhiste, salt “Türklük” ölçüsü kullanıldığı sürece ciddi yanılgılara düşülmüştür.” (Boratav, 2018, s. 100, 101)

Tüm bu sebeplerle, kapitalizmin araçlarından, bu araçların mülkiyetinden toplumsal ilişkilerin oynadığı role dikkat çeken Boratav ve Savran gibi araştırmacıların, tarihsel gelişim sırasının tersine dönerek, Batı’da uzun bir tarihsel gelişmenin “ürünü” olan devlet kapitalizminin, Türkiye gibi ülkelerde aynı gelişmenin “önkoşulu” olarak ortaya çıkmış olduğunu vurguladıklarına tekrar dikkat çekmek yerinde olacaktır. Bu durum söylemlerde, “Türk komünizminin kanlı bir sınıf kavgası sonunda değil “yukarıdan” “yukarı tabakadan” idare edilerek kurulacağı” sözleriyle ifade edilmiştir. Boratav genel bir düzeyde emperyalizm ve kapitalizme yöneltilen saldırıların sistematik bir programın unsurları olmayıp propaganda şiarları olduğunu ekler (Boratav, 2018, s. 66-69). Osmanlı’nın son dönemi ve Cumhuriyetin erken dönemlerinde yabancı sermayenin yararlı ve zararlı olmak üzere iki tür olabileceğine dair kanıya devam etmiştir.¹¹³

“Milli İktisat”ın sadece nüfusun Türkleşmesiyle mümkün olamayacağına ilişkin verilen örnek ve istatistikler, milliyetçilik kavramının işlevini ön plana getirmektedir. Milliyetçilik kavramının, devletler sisteminin temel bir unsuru olarak değerlendirilmesi, dünya ekonomisi içerisindeki işlevine ilişkin bir çerçeveye işaret etmektedir. Gökçen Alpaya, milliyetçiliğin devletler sisteminin ana unsurlarından biri oluşunu Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce’nin dördüncü cildi, “Milliyetçilik”te açıklamaktadır. Bu perspektif, gayrimüslim ticaret burjuvazisi ve Avrupa sermayesi ilişkilerinin kökten değiştirilmek amacı taşınmamış olmasının nedenlerine ilişkin temel bir ikiliğe dikkati çekmektedir. Milli İktisada ilişkin yürütülen programlar -çalışmanın başında Wallerstein, bu bölümde Keyder aracılığıyla ifade edilmiş olduğu üzere-, dünya sisteminin ikili yapısının iktisadi alana yansıyan temel çelişkisine işaret etmektedir. Bu sebeple milliyetçiliğin işlevinin uluslararası niteliğine işaret etmektedirler.

¹¹³ İktisadi bağımsızlığın yabancı sermayeyle ilişkilendirilmeksizin, yalnız siyasi bağımsızlıkla gerçekleşebileceğini siyasi liderlerin çeşitli ifadeleri üzerinden de görmek mümkündür. İsmet Paşa 1928 yılında İktisadi İstiklâli gaye bilen Türkiye Cumhuriyeti için bu hedefi tehdit edecek unsurları – bütün liderler gibi- “imtiyaz arayan yabancı sermayenin” ötesinde düşünmemektedir. Celal Bayar da 1921 yılında “ecnebi imtiyaz ve kapitülasyonları” işaret ederek, “...memleketimize imtiyaz şeklinde giren sermayenin düşmanıyım. Çünkü onun arkasından nüfuzu siyasî girer ve memleketin... istiklaline suikast eder...Nitekim İngilizler...Hindistan’ı bu suretle esir etmişlerdir...Memleketimize hayırhah bir suretle yalnız *ticaret* kastıyla gelen sermayeye...muavenet [yardım] edebiliriz.” ifadesiyle zararlı ve yararlı yabancı sermaye ayrımı yapmaktadır. (“Celal Bayar’ın Söylev ve Demeçleri”nden aktaran Boratav,2018, s.102) Boratav, “imtiyaz arayan-zararlı” ve “yalnız ticaret kastıyla gelen-yararlı” yabancı sermaye ayrımının dönem boyunca –hatta daha sonraları da- resmi görüş olarak kaldığını vurgulamaktadır (2018, s. 102).

Alpkaya'nın devletin, ulusal burjuvazinin çıkarlarını koruyup kollama görevinin de içinde yer aldığı, aslında dünya ölçeğinde kapitalizme hizmet işlevi gören milliyetçilik olgusuna dair kısa bir değerlendirmesine yer vermek, -kültüre ilişkin alanlar için bir çatı oluşturan- bu olgunun, kapitalist dünya sistemindeki işlevine işaret etmeyi sağlayacağı için bu bölüme dâhil edilmiştir. Gökçen Alpkaya, "Türk Dış Politikası"nda Milliyetçilik" adlı yazısında, günümüz devletler sisteminin 1648 Westfalen barış anlaşmalarıyla kurulduğu kabulünün, rastgele bir başlangıç noktası olmadığını açıklamaktadır. 1648 Westfalen barış antlaşmalarıyla kurulduğu ortak kabulünden hareketle günümüz devletler sisteminin toprak temelli bir egemenlik anlayışına dayandığını belirten yazar, sistemin varlığı ve işleyişini de bu temel ilkeye yaslamaktadır. Devletler bu temel ilke dolayısıyla birbirlerinin varlıklarına karşılıklı olarak saygı gösterir. Siyasal sınırları çizildiği andan itibaren ülke niteliği kazanan herhangi bir toprak parçası da o ülkede yaşayan insan toplulukları için devletin ancak çizilen bu sınırlar içerisinde tasarrufta bulunabileceği ve yetkilerini kullanabileceği tek bir topluluğa dönüşmektedir. Devletin yetkilerini kullanacak fiili güce ve bu kullanımın bir hak olarak meşrulaştırılmasına ihtiyacı vardır.

Bahsi geçen insan topluluğu tarafından kabul edilebilir ve karşılığında devletin de hakkı olan bir meşruiyet, o topluluk içindeki farkların (dil, din, etnik köken hatta sınıf farklarının) gizlenmesi yoluyla yaratılmaktadır. Bu yüzden milliyetçilik sadece ulus devletlerin yaratılmasında değil mevcut devletler sisteminin devamlılığında da hayati öneme sahip bir araç olarak düşünülmektedir. Mevcut devletler sisteminin içinde yer almanın gereği olarak bu sistemdeki hemen her devletin temelinde milliyetçiliğin olumlanması yer alır. Sistemin varlığı da işleyişi gibi toprak temelli bir egemenlik anlayışına, dayanmaktadır. Devletler, bu temel ilke doğrultusundaki haklara karşılıklı olarak saygı gösterir. Alpkaya, devletler sistemi için milliyetçiliğin zorunluluğunu daha önceden Tanrısal ve bütünsel bir nitelik taşıyan egemenliğin Toprak parçaları üzerinde bölünmüş laik iktidarlarca bölüşülmesini mümkün kılacak ve zor kullanarak insan topluluklarının rıza göstermesini sağlayacak düşünsel bağlam, ideoloji olarak açıklamaktadır. Bu bağlam, sistemin kendisini sürdürebilmesinin de koşullarındandır.

Kurulan söylemin, sadece dışarıdaki devletleri değil içeriye de hedeflediğini belirten Alpkaya, "biz" olarak yeniden tanımlanan bir milletin, ulus-devletler sistemi içerisinde hem kendi varlığını hem de belirli sınıf ve grupların çıkarlarını korumak, - iktidarda pay sahibi olma potansiyeli bulunan kimileriniyse bu potada eritmek- amacıyla yürüttüğü ilişkiler için de önem taşıdığını vurgular. Milliyetçilik, yalnızca kendi varlığını korumaya yönelik değildir. Sadece diğer devletlerden ya da sistemin kendisinden gelecek tehditler karşısında değil, içeriden gelen ve devletler sistemini tehdit edebilecek denli

tehlikeler karşısında da diğer devletlerin desteğini almayı, bu yönüyle devletler sisteminden beslenmeyi mümkün kılacaktır.

Bunların sonucunda Alpkaya devletlerin, yalnızca ulusal burjuvazinin çıkarlarını korumakla sınırlı kalmayıp, kimi zaman bununla örtüşen, kimi zaman çatışan bir biçimde, temelde dünya ölçeğindeki kapitalizme hizmet etmekte olduğunu belirtmektedir. Yazar, bu açıdan uluslararası ilişkilerde ideolojilerin değil, çıkarların belirleyici olduğuna ilişkin realist iddianın, büyük ölçüde gerçeği yansıttığını ifade etmiştir; yazar yazının devamında milliyetçi unsurların, bazen bağımlı bir dış politikayı gizlemek üzere öne çıkarıldığına yer vermektedir (Alpkaya, 2008, s. 155-157). İktisat başta olmak üzere dil, eğitim ve benzeri pek çok unsurun, içerisinde kurulmuş olduğu ve bileşenlerini devletler sistemine bağlayan milliyetçiliğin, bu tarihi işlevi dolayısıyla korunmuş ve varlığının devam etmiş olduğunu söylemek mümkündür. Ulusal burjuvazi benzeri kesimin çıkarlarının korunması konusu, Cumhuriyet'in kuruluşunda birbirleriyle mücadele eden gruplara dair bir çerçeveyi gerekli kılmaktadır. Sonraki bölüm, bu mücadelelerin tanımlanmasına dair bir çerçeve tanımlamaktadır.

7.2 Cumhuriyetin Kuruluşunda Sınıf Mücadelelerinin Önemi

Sungur Savran, Türkiye'de Sınıf Mücadeleleri adlı yapıtında Osmanlı'nın 19. yüzyılı ve Erken Cumhuriyet Dönemi için dile getirilen çelişkilerin nedenlerinin temelinde, sınıf mücadelelerinin önemli yer tuttuğu görüşünü savunmaktadır. Yazarın -daha önce de yer verilen-, Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemi için yaygın hatalı bir yaklaşımın, "aydın-halk ya da Doğucu-Batıcı çelişkisi olmadığı" sözleri, iktidar mücadelesindeki sınıfların ideoloji-çıkarlar ayrımını göstermesi bakımından önemlidir. Savran ideolojilerin, farklı sınıf ve katmanlar arasındaki çıkar mücadelesini düşünceler çerçevesinde bir mücadeleye indirgediğini bu yüzden bu sınıfların günlük ya da tarihsel çıkarlarının çıplak şekilde anlaşılmasının "ideolojinin gizemli diliyle" mümkün olamayacağını ifade etmiştir. Buna göre yazar, 19. yüzyıldan itibaren biri lonca örgütlenmesiyle iç içe olan Yeniçeri ocağı ve diğeri Avrupa devletlerince desteklenen "büyük kent komprador burjuvazisi"ni karşılıklı mevzilenen iki sınıf olarak tanımlar. Osmanlı bürokrasisinin politik hedef ve faaliyetlerinin ancak bu iki temel sınıf arasındaki mücadele bağlamında anlaşılabilirliğini savunur. Osmanlı'nın dünya sistemiyle bütünleşmesi sonucu bürokrasi de bölünmüş, kutupların farklı yanlarında yer almıştır (2011, bölüm1, s.17-20).

Eski düzenin hakim sınıflarıyla yükselen burjuvazi arasında bir uzlaşmaya dayanan ve bu sayede devletin varlığının kitlesel ayaklanma tehlikesine karşın korunurken

toplumun da dönüşümünün sağlandığı tipteki devrimleri Savran “tepeden devrim”¹¹⁴ olarak tanımlamaktadır. Yazar, kurucu kültürel bakış açısı ve resmi ideolojinin uygulamalarını, son aşamada kapitalizmin ve burjuva toplumunun gelişmesinin koşullarını yaratmak ve önündeki engelleri kaldırmak amacıyla girişilen uygulamalar olarak değerlendirir. “Burjuva devrimi” nin geç yaşandığı toplumlarda uluslararası ticaretin sanayi devrimiyle kat ettiği mesafe dolayısıyla tarımın daha erken ticarileştirmesi söz konusudur. Bu durum kimi zaman kapitalizm öncesi ilişkilere canlılık getirse de yaygın olarak büyük toprak sahiplerinin burjuvalaşmasına yol açar.¹¹⁵ Bu sayede burjuvazinin en azından bir kısmı büyük toprak sahipliğiyle iç içe geçmiş olur. Savran, böyle bir burjuvaziden toprak sorununun çözümünde radikal adımlar beklemenin hayalcilik olacağını belirtmektedir (2011, bölüm 2, s.8-17).¹¹⁶

Kökleri Osmanlı’nın 19. yüzyılında kapitalizmin yayılmasına uzanan toplumsal değişimler ve sınıf mücadelelerinin bir sonucu olarak, Cumhuriyetin 20’li 30’lu yıllarında yaşanan süreç, Savran tarafından yirminci yüzyıla özgü koşul ve sınırlar içinde gerçekleşen bir “burjuva devrimi” olarak adlandırılmaktadır. Yazar, 1919-23 yılları arasındaki devrimi, geniş kitleleri seferber etmediğinden kitlesiz bir devrim olarak değerlendirir. 1919-23, çalışan sınıfların kitlesel seferberliğini sağlamamış olsa da altı yüz yıllık bir devletin ilgasıyla sonuçlanması, yeni tip bir devlet kurulması, başka ülkelerin ordularıyla savaşılmış olması ve toplumun kendi içinde yaşanan hesaplaşmalar göz önüne alındığında, yaşanan politik devrim ve ardından gelen sosyal devrimle birlikte 1923’ü bir burjuva devrimi olarak nitelemenin mümkün olduğunu belirtir. Bu devrim ilk burjuva devrimi olmayıp 1908’in mirası üstünde gelişmiştir. Yoksul köylü kitlelerinin dışarıda bırakılmasının toplum ve siyasal yaşama

¹¹⁴ Aslında sol tepeden devrimin yarattığı ideolojik sorunlarla ilk kez Türkiye’de karşılaşmamıştır [karşılaşılmamıştır]. Başta Alman ve İtalyan devrimleri olmak üzere, tepeden devrimler karşısında klasik dönem sosyalistleri de tavır almak zorunda kalmışlardır. Bu tavır her zaman tepeden devrimin ikili karakterine bağlı olarak iki yanlı bir nitelik taşımıştır. Ne tepeden devrimin sağladığı atılımlar, kullandığı yöntemler dolayısıyla, geçmişin özlemiyle reddedilmiştir; ne de kapitalizm öncesi geçmişi yenilgiye uğrattığı ve burjuva toplumunun kuruluşunun temellerini attığı için tepeden devrim yüceltilmiş, alkışlanmıştır. Hareket noktası her zaman, temelini işçi sınıfının uzun dönemli çıkarlarından bulan bağımsız bir sınıf perspektifi olmuştur. Marx ve Engels’in Napolyon Bonapart ve Bismarck konusundaki tavırları bu yaklaşımın canlı örnekleridir... Lenin, Bismarck örneğinde, klasik Marksizmin tepeden devrimler konusundaki tavrını açık biçimde özetler: “Kendi Junker tarzında Bismarck ilerici bir görev başardı; ama bu gerekçeyle, Bismarck’a sosyalist destek verilmesini savunacak olan ne de iyi bir “Marksist” olurdu! (Savran, 2011, s. 100, 101)

¹¹⁵ Yazar bu duruma kendi deyimiyle “klasik bir örnek” olarak Almaya’daki **Junker**’leri göstermiş

¹¹⁶ Savran, burjuva devrimlerinde dönüm noktasını ise, Engels’in “Rusya’da Toplumsal ilişkiler” başlıklı kitapçığına 1894’te yazdığı sonsözde Almanya’nın öncülük ettiği tepeden inme devrimler döneminin başladığını söyleyerek ortaya koyduğunu belirtir (2011, s. b.2, s.111). Kitlesiz politik devrimin ardından gelen sosyal devrim, merkezi bürokrasinin, büyük toprak sahipliği ve yükselen ticaret burjuvazisinin çeşitli bileşenleriyle hesaplaşmanın çözümü olmaktadır (Savran, 2011, s. b.2, s.52, 53). Burjuvazinin üretim süreçlerine giderek daha fazla dâhil olması, ekonomideki güçlenme, toplumun diğer kesimlerinin de bu doğrultudaki çıkarları sınıfların mücadelesinde seferber etmeyip, “kapitalizm öncesi devlet aygıtını var olduğu biçimiyle kullanmaya” çalışmasıyla sonuçlanır (Savran, 2011, s. b.2, s. 21, 22).

etkisini ise kent ve kır arasında oluşan güçlü bir eşitsizliğin sonucu olarak burjuvazinin en modern kesimlerinin, köylülük üzerinde uzun süre hegemonya kurmayı sağlayamamış olması, bu yüzden de köylülüğün, tutucu koalisyonların desteği haline gelmesi şeklinde açıklamaktadır. Yazar, genel anlamıyla Türkiye tarihinin, sınıf mücadelelerinden soyutlanarak anlaşılmaya çalışmasının kapitalizm ve burjuvazinin rolü ve uygulamalardaki sorumluluğunun gözlerden gizlenmesi anlamını taşıdığını vurgulamaktadır.¹¹⁷

20'li 30'lu yılların temel özelliğinin toplumsal yaşamın çeşitli alanlarında kapitalizmin yerleşmesi ve gelişmesinin önündeki engellerin ortadan kaldırılmasını içerdiğini belirten yazar, siyaset, hukuk, ideoloji, kültür alanları yeniden düzenlenerek kapitalizm öncesi dünyanın toplumsal biçimleri kapitalizmin daha hızlı gelişebileceği bir çerçeveye yer değiştirmiştir (Savran, 2011, bölüm 2, s.39-48). Piyasa kurallarının hüküm sürdüğü, özerk işleyişe sahip bir ekonomi, dış ticaretin önem kazanmasından beri gelişirken, Osmanlı politik otoritesinin temel artık toplama mekanizmasının kaldırılması (öşürün kaldırılması), politik düzeyin pazara hakim olmayacağı bir ilişkiyi vurgulamaktadır (Keyder, 1993, s. 173).¹¹⁸ Boratav da (2018), benzer görüşlerini devletçiliğin tanımı üzerinden ifade etmiştir. Devletçiliğin ideolojik hikayesini, burjuva ve hâkim sınıfların ideolojileriyle uzlaşma ve çelişkilerinin, büyük ölçüde (ve nihai olarak) uzlaşmasının hikayesi olarak tanımlamıştır.

Müzik alanındaki gelişmeleri de Osmanlı İmparatorluğu ve Cumhuriyet Türkiye'sinde hakim/ halkı temsil eden sınıf olarak "burjuvazinin rolünü üstlenen kesimlerin", siyasal iktidarla uzlaşmalarının kültür politikalarına yansıyan biçimleri olarak ele almak mümkündür. Bahsedilen ekonomi temelli süreçlerin, üretim, yeniden dağıtım ve buna bağlı hukuk, eğitim vb. alanları olduğu kadar toplumsal alanı da dünya pazarıyla bütünleşmenin sonucu olan ilişki ve mücadelelerin alanına dönüştürmüş olduğunu

¹¹⁷ Savran, Almanya, Avusturya, İtalya, Rusya vb. Burjuva devrimlerini geç yaşayan toplumların durumunu, 1848 devrimi Avrupa'yı sarstığında, henüz bir burjuva devrimi yaşamamış olan Orta ve Güney Avrupa ülkelerinde özellikle de Almanya'da, kapitalist ilişkilerin toplumda önemli bir gelişme göstermiş olduğunu, bu durumun da köylülüğün hızlı bir farklılaşma ve yoksullaşma sürecinden geçmesiyle modern bir proleteryanın -henüz zayıf da olsa da- gelişmesinin el ele gitmesiyle sonuçlandığını belirtir. "Dolayısıyla bu ülkelerin burjuvazileri çalışan sınıfların devrimi daha öteye sürüklemesi olasılığının yarattığı korku içinde, eski rejimle uzlaşmaya çok daha yatkındır bu aşamada. Bu yüzden, 1848 devrimleri Almanya, Avusturya ve İtalya'da yenilgiyle sonuçlanmış, kapitalizm öncesi hakim sınıfların iktidarını alaşağı edememiştir." (2011, s. b.2, s.8) Savran her ne kadar başarısızlığa uğramış olsa da devrimlerin bu toplumlarda devletten topluma uzanan bir altüst oluş başlatmış olduğunu da eklemektedir (Savran, 2011, s. b.2, s.8-10).

¹¹⁸ Erken dönem Cumhuriyet idarecileri toplumsal ayrışmayı ve muhalefeti hızlandırabilecek sınıf çatışması gibi bir problemle uğraşmak istemediklerinden bu tür ayrışmaları engelleyecek formüller bulunması gerektiğine karar vermişlerdir. Bu anlamda çözüm olarak korporatizm seçilmiş, tüm sınıfsal ayrılıkların üzeri örtülerek toplum tek bir potada eritilmeye çalışılmış ve ideallerin tek bir noktada toplanması gerektiği kanısına varılmıştır. Bu tür uygulamaların etkileri öncelikle işçi sınıfı temelinde hissedilmeye başlanmıştır. Sınıf bilincinin olmaması, halkın devleti anlayışının ön planda olması nedeniyle Cumhuriyet sonrasında bile işçiler lehine düzenlemeler yapılmamıştır (Eser & Yüksel, 2010, s. 184, 185).

söylemek mümkündür. Bu unsurlardan önemli olduğu düşünülen kimileri aşağıdaki alt başlıklarda tanımlanmaktadır.

Dil ve Milli Eğitim

İnsel, “Türkiye’de Siyasi Düşünce”nin “Milliyetçilik” cildinde, “kalkınmacı-milliyetçi anlayış içindeki devletçiliği” en geniş haliyle “...aynı zamanda bir siyasal örgütlenme ve yeni kültürel-toplumsal oluşum ilkesi...” olarak tanımlamaktadır (İnsel, 2008, s. 770). Önce 18 ve 19. yüzyıllara uzanan kapitalizme eklemleme faaliyetleri, – Savran’ın belirtmiş olduğu üzere ikinci tür olarak adlandırılan burjuva devrimi nitelikleri-, yeni siyasi ve kültürel yapılanmaları ve buna bağlı olarak da “yeni” sınıfların iktidarla olan ilişkilerini gündeme getirir.

Yeni siyasî ve kültürel yapılanmalar, bir yandan kendine özgü sınıfları ve onların ideolojilerinin oluşumunu belirlerken, öte yandan da bu yeni yapıların hedefinde olan, hitap edilecek, yönetilecek ve dönüştürülecek bir siyaset nesnesi olarak “halk” nosyonunun belirmesine yol açmıştır... halkın artık bir tebaa olarak değil, sosyo-politik bir birim olarak tasavvur edilmesine olduğu kadar, bu sosyo-politik birimin kültürünün en önemli bileşeni olarak dile atfedilen temel role de işaret etmekteydi. (Balçık, 2008, s. 776)

Dil sadece edebiyat ve sarayın tekelindeki estetik bir alan olarak düşünülmemiş, politik olarak önem kazanan sosyal yapıların etkileşimini sağlayan, bu nedenle dönüştürülmesi gereken işleve sahip bir iletişim aracı olarak görülmüştür. Benzer bir durumun müzik için de geçerli olduğunu düşünmek mümkündür. Toplumda politik olarak önem kazanan “halk” için müzik, dünya sistemi ve pazarları içindeki konumu dolayısıyla da önem kazanmaktadır.

Balçık, Türkçe’nin egemen hale getirilmesi uygulamalarının ulusal kimliğin hayati bir ögesi olması ve inşa edilen kimliği temsil etmenin yanı sıra alternatif ya da muhalif kimlik olasılıklarının kamusal alanda yer almaması anlamına geldiğine dikkati çekmektedir (Balçık, 2008, s. 779-786).¹¹⁹ Bahsedilen felsefe, “milletlerin, sürekli ve müthiş mücadelesi”, bir bakıma mevcut dünya sisteminin bir tanımıdır. Yeni siyasal birliğin varlığıyla doğrudan ilişkisi olacak sosyal, toplumsal birliğe ters düşen, bu yüzden yabancı olarak tanımlanan unsurlarla mücadelenin önemi, söylemin devamında “...bağımsız ve mutlu kalmak isteyen her millet için bu vasılları tam bir şiddetle talep etmektedir.” (Yücel’den aktaran Kaplan, 2008, s. 789) sözleriyle dile getirilmiştir: “Dünyayı ulusların birbirleriyle durmak bilmez bir şekilde mücadele ettiği bir savaş alanı sayarak bu savaşa göre donatılmayan ulusların yok olacağı önkabulünden [ön kabulünden] yola çıkan Atatürk, eğitimin amacını da buna göre belirler.” (Kaplan, 2008, s. 789)

¹¹⁹ Uluslararası kültür olarak Batılılaşma ve “ulusal kültür” arasında bahsi geçen gerilim; Wallerstein’in ilk bölümde dile getirilen dünya-sistemindeki iktisadi baskıların uluslararası, siyasi baskıların ulusal olduğu yönündeki görüşüyle benzerdir.

Eğitimin laikleştirilmesi

Laiklik olgusu da milli iktisat, milli eğitim gibi temelinde “devlet ile vatandaş arasındaki ilişkiyi kurma ve geçerliliğini sağlamaya” dayanak olmakta, yurttaşlık kavramının hayata geçirilmesinde önemli yer tutmaktadır.

Bu miras, ekonomik, toplumsal ve siyasal yapısında birtakım yeni düzenlemelere zorunlu kılınan Osmanlı imparatorluğunun dünya ölçeğinde yayılan kapitalist sisteme entegrasyon sürecinin bir ürünüdür. Böylece, bir yandan Osmanlı'nın kapitalist sisteme ve siyasal bağlamda Avrupa devlet sistemine bir yarı sömürge biçiminde katılması sağlanırken, öte yandan aynı zamanda modernleşme sürecinin de önünü açan koşullar da hazırlanmıştır...Osmanlı devlet sisteminin özerk yapısının, “devlet düzeni” işlemeye devam ettiği sürece, Osmanlı'nın dünya kapitalist sistemine bir yarı-sömürge olarak entegre olma sürecini engellemesi söz konusu olmadığı gibi, bu sürece göre kendini savunması ya da yeniden tanımlaması da olanaklı olmamıştır (Kazancıgil'den aktaran Göktürk, 2008, s. 104)... Öte yandan, modernleşmenin kurucu bir unsuru olarak milliyetçiliğin yaşama geçirilebilmesi zaten ancak halifelik kurumunun ortadan kaldırılması ve laikliğin devlet ile vatandaş arasında ilişki kuran ve devletin meşruluğunu sağlayan bir dayanak olarak ortaya çıkmasıyla olanaklıdır (Göktürk, 2008, s. 104).

Azınlıkların aleyhine işletilen vergi uygulamaları sonuncunda Rum ve Musevi nüfusta düşüş gözlenirse de Kazgan, Müslüman-Türk girişimcilerin hücum edip bu gidenlerin yerini dolduramayışını, sadece girişimci adayının olmamasına değil, terzilik, mobilyacılık, ayakkabıcılık gibi el becerisine dayanan en sade üretim faaliyetlerinin bile azınlıkların elinde olmasıyla açıklamaktadır. Bundan dolayı göç ettirme politikası her ne kadar alanda boşluk yaratmış olsa da bu boşluğu dolduracak insan gücü yetiştirme işinin sonucu, Cumhuriyet'le başlatılan eğitim seferberliğinin yayılması ve yoğunlaşmasını takiben, birkaç kuşak sonra alınabilmiştir.

Ulusal ekonominin yapılanması, Müslüman-Türk iş adamı yaratma girişiminin yanı sıra yarı-sömürgeleşme sürecindeki egemen kurumların tasfiyesini de içermiştir. 20'li yılların Türkiye'si bu hedeflerin yerine getirilmesine olanak vermeyecek denli altyapısız, dışa açık ve dış dünyaya çok bağımlı bir yapıdır. Pozitif bilime, dolayısıyla yeni iktidar sınıfının aygıtlarından birine etkili muhalefetin sloganları, iktidar ortağı medrese-ulema sınıfından gelmektedir. “Egemenlik kaynağı”nı millet olarak saptayan bir siyasal düzenle bağdaşacak yeni bir insan tipi yetiştirmenin gereği” Osmanlı'nın 19. yüzyılı, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki ayaklanmalarla da kendini göstermektedir. Kazgan, eğitimin ekonomi alanındaki rolünü Ülgener'in *İktisadi Çözülmenin Ahlak ve Zihniyet Dünyası* adlı kitabı üzerinden açıklar. Buna göre bir kuruluş ya da üretim teknolojisi, Ülgener'in deyişiyle “dış kalıp ve göstergeler”in önemli sayılması kadar onları yürütecek insan faktörü ve zihniyeti gibi unsurlara ihtiyaç duyarlar. Bu göstergeler yürütücü bir zihniyetle birleşmeden fazla bir anlam ifade etmemektedirler (Kazgan G. , 1999, s. 71-77).

Savran da laikliğe ilişkin tartışmaların “laiklik-din” etrafında odaklanmasının, olayın bütünselliğini çarpıttığı görüşündedir. “Din Osmanlı toplumunda sadece bir ideoloji değil, aynı zamanda siyasal yapıların, hukukun, eğitimin, vb. başlıca kaynak ve

koruyucularından biridir...Kemalist devletin dine karşı verdiği mücadele, burjuva toplumsal biçimlerin kuruluşunun önündeki başlıca engellerden birine karşı verilmiş somut bir mücadeledir.” (Savran, 2011, bölüm 2, s.42)

Burjuva toplumsal biçimlerinin kuruluşu, uluslararası müzik pazarlarında rekabet gücü ve devletler sistemi çerçevesinde gelişen –dönemindeki adıyla- “uluslararası sanat müziği” aracılığıyla müzakere imkânlarını da beraberinde getirmektedir. Müzikal estetiğe ve sistemlere dair konular, hangi gerekçelerle milliyetçilik programlarının bir ögesi olmuştur? Türküler, halkın dehası ve milli ruh açısından merkezi öneme sahipken, neden medeni tekniklerle işlenmesi öngörülmüştür? Müziğin bu yolla hem milli hem beynelmilel olması ne demektir? Müzikte batılılaşma, -özellikle müzik piyasası ve pazarlarıyla ilişkiler ve bu platformlarda rekabet bakımından- geçerli tek yol mudur? Müzik sanatı bakımından halka doğru gitmek nasıl gerekçelenmiştir, neyin göstergesidir? Sorularına ışık tutacak bir çerçeveye Avrupa’da halk müziği-sanat müziği ayrımının tarihi ve gerekçelerine ilişkin kısa bir bölüm aracılığıyla burada yer vermek, Cumhuriyet Türkiye’sinin müzik programlarına ilişkin soruların, milliyetçilik, uluslararası devletler sistemi, kapitalist dünya sistemi –ve pazarlarıyla- ilişkisini göstermek bakımından gerekli görülmüştür. Aşağıdaki bölüm, bu soruların cevaplarına ilişkin tanımlamaları dünya-sisteminin tarihi içinden vermektedir.

7.3 Cumhuriyet’in İlk Kuşaklarının Müzik Programı Kapsamında Etkilendiği bir Ayrım: Avrupa’da Sınıf Mücadelelerinin Sonuçlarından Biri Olarak Ulusalçılık ve Halk Müziği-Sanat Müziği Ayrımı

Çalışmanın 3. bölümünde açıklanmış olduğu üzere 18 ve 19. yüzyılların en etkili hareketlerinden ulusalçılık, Avrupa konservatuvarlarının eğitim ve faaliyetlerinin de bu çerçevede şekillenmesinde etkili olmuştur. Matthew Gelbart, *The Invention of “Folk Music” and “Art Music”* adlı çalışmasında “güçlü eser” kavramıyla müzikal kökene odaklanmanın ve buradan hareketle, ortak özden ulus birliği adına meşruiyet elde etmenin ancak “melodileri de içeren ortak bir mülkiyet talebi”yle sağlanmış olduğuna dikkati çekmiştir¹²⁰ (Gelbart, 2007, s. 18-24) .18. yüzyıldan itibaren Avrupa’da ulusal müzik söylemi etkili bir söylem haline gelirken, geleneklerin kolektif saflığı, modern terimlerle estetize edilmeye çalışılır. Müzikal dehalar, işlenmemiş/saf, öteki olarak halk müziği ve müzik kültürünün modern şekilde estetize edilmiş en yüksek biçimi

¹²⁰ Aydınlanma döneminde de halk araştırmaları mevcuttur fakat halk yaşamı ilerlemeyeyle aşılacak bir kavram olarak görülmektedir (Güray, 2018)

olarak sanat müziği, bu ulusal mülkiyetin araçları arasındadır. Bu araçların merkezden çevreye doğru izledikleri yolu Gelbart, şu sözlerle ifade etmektedir:

[Merkezler, Avrupa'nın en uluslararası üne sahip okuryazar, profesyonel müzik kurumlarına sahip, yani tarihsel olarak iyi kurulmuş "işlenmiş/yetştirilmiş" müzik uygulamalarına sahip ulusları içeriyordu] ... Öte yandan, "çevre" ülkelerdeki müzikal milliyetçiler bu imajı, diğerleri olarak kendileri için içselleştirmekten çok mutluydular... Bu ülkeler tarihsel olarak işlenmiş müzik fikirlerini Fransız, İtalyan veya Alman bestecilerden, eserlerden, icracılardan ve değerlerden ithal ederken, şimdi her biri kendi halk müziği aracılığıyla benzersiz bir ulusal kimlik ortaya koyabiliyordu. O halde, bu milletlerde, özel (yerel) "ulusal" sermaye olarak halk müziği, başlangıcından bu yana, başkalarının egemen olduğu bir sahnede uluslararası tanınmaya giden bir biletti. (Gelbart, 2007, s. 226, 227)

Aslında müzikte ulusçuluk olarak değerlendirilebilecek çeşitli etkileri 17. yüzyıl Almanya'sında ulusal özelliklerle öne çıkan yapıtlar olarak J.S. Bach'ın "İtalyan Konçertoları", "İngiliz Süitleri", "Fransız Süitleri'nin", müzikte modern ulus gerçekliğine işaret eden nitelikleri aracılığıyla görmekteyiz (Finkelstein, 1995, s. 21, 22). Bu durum değişen toplumsal düzenlemelerin -kaçınılmaz- etkileri olarak ulusal müziğin araçsallığı ve bunun gerekçelerini 19. yüzyıl öncesinde göstermektedir.

Halk müziğinin işlevindense kökenlerine çevrilen vurgu sayesinde ulusal müziğe dönüşmesinin tarihini özetleyen Gelbart, müziğin artık saray için tasarlanıp tasarlanmadığından çok eldeki amaca uygunluğu/uyarlanmış olmasının önemine dikkati çeker. On sekizinci yüzyılda tescilli yazarlık, telif hakları yeni yeni ortaya çıkarken "kültürel milliyetçiliğin yaratıcı kökenlere getirdiği yeni dikkat", halk müziği ve sanat müziği fikirlerine bir giriş niteliğindedir. Yeni kategoriler için derin bir temel, on sekizinci yüzyılın sonlarında "doğa"nın yeniden tanımlanmasıyla başlar.

Doğanın yeniden tanımlanması, insanın doğadaki yerinin tanımlanmasını da beraberinde getirir. Bu tanımlama faaliyetlerinde "basit", en idealize edilmiş, doğal sonuçlar tarafından en az kısıtlanmış olması dolayısıyla buluşsal olarak en zarifi temsil eder. Pastoral alegori bunu insanlık durumunu ele almakta açıklayıcı bir model olarak kullanmıştır. William Empson¹²¹, ünlü çalışması *Some Versions of Pastoral*'da pastoralı, "karmaşık olanı basite indirgemek" olarak görür; okur-yazar saraylılara ve benzerlerine, kendileri hakkında öğretmenin bir yolu olarak çobanları veya benzerlerini sunar. İster şiirsel ister müzikal olsun ister özel olarak belirlenmiş ister daha genel olarak ima edilmiş olsun pastoral, tüm insanların gerçekte nasıl doğanın bir parçası olduğunu veya olması gerektiğini göstermek için "üzerlerindeki cilayı sıyıran bir eşitlikçi" olarak düşünülmüştür. Karakterleri aşağı tabakadandır, ancak öğrendikleri dersler neredeyse her zaman "evrensel" kabul edilen hayat dersleridir. Gelbart, Gregory'nin bu soruları kapsamlı şekilde ele aldığı kitabı "*A Comparative View... of Man...with...The Animal World*" adlı kitabında karşılaştırmalı bir bakışla ele

¹²¹ 20. yüzyıl İngiliz edebiyat eleştirmeni ve şairi

alınmaktadır. Aydınlanma'nın bilgiye yönelik iddia ve arayışı, insanlığın varlık içindeki yerini evrensel bir bakış açısıyla aramaya kadar genişletilmiştir. Vico, Condorcet ve Herder gibi yazarlar için evrensel bir tarih yazmak, buna göre insanları aşama ve konumlarıyla sınıflandırmak en revaçtaki projeler olmaktadır. Müzik tarihi de akademisyenlerce incelenen, aranan doğa ve tarih kapsamlarının içine uygun şekilde dahil edilmiştir. Müzik tarihiyle sınırlandırılmış çalışmalarda dahi bu bilimsel eğilimden gelen evrensel bakış açısına ilişkin ifadelerden kaçınılmamıştır.

Doğaya dair bu yeni görüşün en büyük yayıcısı olarak kabul edilen ismin Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) olduğunu söylemek mümkündür. Rousseau'nun bu konudaki en kalıcı fikirlerinin çoğu, Jean-Philippe Rameau ile olan kişisel rekabetinden ve Rameau'nun -armoni dizisine dayanan– “müziğin altında yatan doğal zemin” fikrini reddetmesinden kaynaklanır. Rousseau için doğayı temsil eden uyum değil, melodidir. Rameau'nun armoni hakkındaki fikirleri müzik teorisi pedagojisinin temeli haline gelse de on sekizinci yüzyılın sonlarında Rousseau'nun doğayı müzik tarzına nasıl çevireceğine dair versiyonu, felsefi düzeyde çok daha etkili olur. Armonik güzellikler "öğrenilmiş güzellikler" iken, müziğin gerçek [melodik] güzellikleri, “doğada olmak tarafından hissedilebilir” şeklinde tanımlanır. Homofonik temele dayalı, erişilebilir melodi, Avrupa'da “doğal ideal” olarak kabul görür (Gelbart, 2007, s. 20-67).

7.3.1 Deha kavramının evrensel kategoriler olarak halk ve sanat müziklerindeki rolü ve icranın virtüözlerce evrenselleştirilmesi

Bir yandan genişleyen Avrupa kapitalizminin, diğer yandan ortak insanlık düşüncesinden hareketle evrensel bir tarihinin yazılmasının etkisiyle, uluslararası devletler sisteminin araçlarından biri olarak “müzik ve evrensellik ilişkisi”ne dair açıklamalar, “deha” etrafında şekillendirilmiştir. 18. yüzyıl müzisyen ve esteticyenleri, insan zihninin yaratıcı etkisine giderek daha fazla kapılırlar. Kullanılmaya başlanan kelimeler ve kategorileştirmeleri, çok geçmeden bunu yansıtmaya başlar. Başlangıçta yaratıcı bir güçten ziyade bir koruyucu ruh veya öz olarak belirlenmiş “dâhi” kelimesi, öncelikle insanın yaratıcı yeteneklerini ifade etmeye başlar. 1760'ların sonlarında, giderek daha fazla düşünür dehaya neredeyse tamamen yaratıcı bir güç olarak yaklaşır ve insan dehasına duyulan bu hayranlık, yüzyılın son yarısında, mimetik sanat¹²² anlayışının gerilemesinde artış yaratır. Dikkat, önceden var olan doğal bir çerçevenin taklidi olarak müzikten uzaklaşırken, odak, mantıklı bir şekilde insan

¹²² Mimetik Sanat Kuramı, sanatı bir tür taklit olarak gören, kaynağı Antik Yunan düşünürü Platon'a uzanan kuramdır.

yaratıcılara ve ürettikleri bireysel yapıtlara çevrilir. Deha, doğanın müttefikidir fakat eski anlamdaki kurallara bağlı çevresel düzen yerine, ilkel insan dürtülerinin yeni anlamıyla tanımlanan doğasıyla bağlaşıktır. Sonuç olarak deha geleneklere uymaz ve kendi kurallarını koyar.

"Sanat" yapaylıkla -uygarlıkla- eşanlamli kaldığı sürece, doğal, ilkel dehaya karşıdır. Deha ve sanat arasındaki bu çelişki çözülmeden ve bireysel bestecilerin dahi olduğu fikri yüzyılın sonunda daha tutarlı bir şekilde ortaya çıkmadan önce bile, bir eseri kimin, neden ve nasıl yarattığına gösterilen ilgi, esere başka belirgin bir katman daha eklemiştir: Bu katman, halk ve sanat müziği kategorilerinin temelidir. Bu temel, giderek "yüksek" ve "düşük" kavramları üzerinden, sonunda işlevden ziyade esas olarak müziğin kökenleriyle ilgili çağrışımlara neden olacaktır. Müziğin keşfi veya icadıyla ilgili sembolik efsaneler, kısa sürede yerini daha "bilimsel" iddialara bırakır. Paylaşılan "ulusal" müzik kültürlerinin başlangıcına ilişkin yeni kavrayışlar, genel olarak müziğin kökenlerinin bu şekildeki yeniden düşünülmesine paraleldir. İskoç müziği söz konusu olduğunda, yeni fikirler özellikle halk gelenekleri fikrinin yolunu açar. 1760'larda ve 1770'lerdeki ozan tarihi kavramı, ulusal şiir ve müzik için en yaygın köken mitini sağlar. Macpherson'ın "Ossian" şiirleri¹²³ de saygın bir ozan sınıfının eseri olarak öne sürülmüştür. Macpherson ve Onu takip eden akım (genellikle politik olarak muhafazakâr olan bu yazarlar), savundukları "ulusal müzik" için, kısmen toplumda tanık oldukları hızlı değişimlerle başa çıkmak adına bir köken teorisine sarılırlar. Kutsallık attettikleri ozanlardan oluşan feodal bir sistemi temsil eden geçmişe idealleştirmek, bir anlamda bu ozanları ve eserleri üreten istikrarlı ve muhafazakâr topluma atıftır. Teklif edilen yeni çerçeveyse, kentsel ya da saray yaşamının entrikası ve çöküşünden muhtemelen etkilenmemiş, yozlaşmamış köylülerin vizyonudur. Yeni yaklaşım, yaratıcı zihnin çalışmasını öne çıkararak coğrafi ve varsayımsal konuları gölgede bırakır. Böylece, 19. yüzyılın başında, herhangi bir zamanda yazılabilecek iki müzik kategorisi arasındaki açık ayrım, kişisel köken kriterine dayanan bir ayrım olur: profesyonel kökene karşı anonim, köylü. Bu temel, halk ve sanat müziği kategorilerinin de temelidir (Gelbart, 2007, s. 80-102).

"Halk" ve "sanat" müziği kategorilerinin gelişiminin tarihini yazmak, Almanca "Volkslied"¹²⁴ kelimesini icat eden Johann Gottfried Herder'i (1744-1803) dikkate almayı gerektirir. Diğer bazı diller de 1770'lerde, özel olarak Herder'den türetilmiş bir sözcük olmaksızın kabaca paralel kavramlar geliştirmişlerdir. (Örneğin İtalyanlar

¹²³ 18. yüzyıl İskoç şairlerinden James Macpherson'un oluşturduğu Ossian miti, 19 ve 20. yüzyıldaki romantik, ulusalcı hareketleri etkilemiş ve bu etki kıta Avrupa'sından, Amerika'ya kadar birçok halkın uluslaşma sürecinde önemli izler bırakmıştır.

¹²⁴ Basit

"canzoni popolari" ve hatta "canzoni tradizionali"yi tartışmaya başlamışlardır.) Gelbart, Herder' in hem Almanya içinde hem de yurt dışında halk ve sanat müziği söylemine katkısının, son yüz yıldır bilim dünyasında hem tehlikeli bir şekilde abartıldığı hem de tehlikeli bir şekilde küçümsendiğini savunur. Bu kavramların dünyayı ne şekilde sardığına 18. yüzyıl Rusya'sını örnek olarak vermektedir. "Halk türküleri" olarak görülmeye başlanacak olan en eski Rus derlemelerinin 1770'te alelade anlamındaki bir terim olan "çeşitli" [razniye] şarkılar anlamından "basit" sözcüğüne doğru kayarak gelişen anlamına dikkat çeker. 1776'da "prosti"¹²⁵ şarkıları, 1790'da "folknational" narodni"¹²⁵ şarkılarına dönüşmüştür (Gelbart, 2007, s. 103-105).

Gelbart, kalıcı bir sanat müziği ve deha fikrinin sanat müziği eserlerinin (ve bestecilerinin) deha kavramıyla uzlaşmasına bağlı olduğuna dikkati çekmektedir. Bu temelde Romantik bir uzlaşmadır. Bu çerçevede Romantik sanat, bilim-yaratıcı doğa; hakikat ve güzellik arasındaki her türlü açık ayrımı aşacak (*would transcend*) ve Keats'in: "Güzellik gerçektir; gerçek güzellik." sözlerinde olduğu gibi sentezleyecektir. Genel olarak aşkınlık, dünyanın üzerine çıkmak, Romantikler için sanatı tanımlayan deha ve yeni bakış açılarının anahtarıdır. On sekizinci yüzyılın sonlarında ve on dokuzuncu yüzyılın başlarında aşkın "sanat için sanat" fikrini yaratanlar, aslında sanatı ve uygulayıcılarını küçümsemekten hatta yok olmaktan kurtarıyor gibi görünmektedirler. Kolektif "geleneksel" kökenlerin, prestijli "otantiklik" damgasıyla gösterilmesi gibi modern "orijinal sanatçı" yı korunan bir statüye yükseltmek için sanat eserlerinde "otantikliğe" başvurulur, bireysel yaratım sürecinin kendisi gizemleştirilir (Gelbart, 2007, s. 102-194).

Alman topraklarında acımasız ve kaçınılmaz bir pazara ilk maruz kalanlar olarak yazarların konuya dair edebi formülasyonları, daha geniş felsefi yapılara ilham verir. Alman düşünürler, organik dehanın, hem "ilkel halk" kolektifleri hem de müzik dâhil- ve özellikle müzik- tüm sanat dallarında "büyük sanatçılar" da mevcut olduğunu öne sürerler. Bu durumun özellikle Almanya'da gelişmesi, özellikle enstrümantal müziğin kültürel milliyetçilikle yakından bağlantılı olmasıyla da ilgilidir. İngiliz Müzik tarihçisi Charles Burney (1726–1814), Avusturyalı besteci Haydn'ı övdüğü yazısında "şarkının tartışmasız egemenliği"ni, İtalya'ya bırakırken, enstrümantal müziğin ustası olarak Almanları göstermektedir. ABD'li Arthur Farewell de 1903'te benzer bir bakış açısını, müziğe bakışta ilk yapılması gerekenin ne denli olağanüstü ya da yüce olursa olsun"

¹²⁵ Halk Şarkısı

Alman gözlükleri” ile görülmesinin bir tarafa bırakılması gereği olarak dile getirmektedir (Finkelstein, 1995, s. 18, 19).

Gelbart, Herder’ in “yüce”yi¹²⁶ aşan güçlü bir evrensel, saf insani empati anlayışıyla yereli ya da bireyi, evrensel ve doğal olanla kasıtlı olarak bağdaştırmasının, geleneklere ve “tüm insanlara, her yaşta uzanan bir ideal” sağlamış olduğunu göstermektedir. Herder, aklın farklı müzikler arasında ilişki aynı anda kuracağını ve her birinin kendi bireyselliği içinde değerlendirilirken bir yandan da onu evrensel alana yükselteceğini ileri sürmüştür.

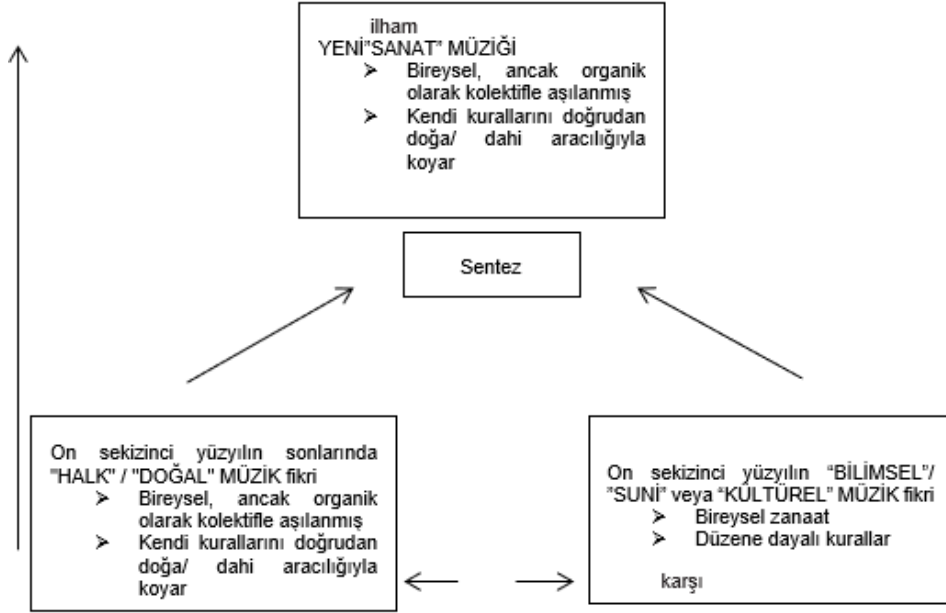
Yazar, Herder’in bu teorisinin kendi versiyonunu geliştirmiş gibi görünüyorsa da organik sentez fikrinin kendisinin, ona özgü olmadığını ortaya koymaktadır. Herder’in entelektüel muhalifi Kant, Saf Aklın Eleştirisi’nde sentetik bir uzlaşma süreci öne sürerken, Hegel, sentetik ilkeyi kendi başına merkezi bir düstur haline getirmiştir. Bu çerçevede içindeyse “deha” “bilimsel” zeka ile “vahşi doğanın saf buyrukları” arasında köprü kuran, sentetik [suni] bir etken haline gelir. Sanatsal dehalar, genel gelenek gibi biçimlerde kodlanabilecek kurallardan vazgeçer ve bunun yerine kendi “daha yüksek” kurallarını birey aracılığıyla kanallı edilen doğanın, doğrudan ilhamını izler. Dâhiler gelenekleri bozmuştur, ancak daha sonraki sanatçılar için de çitayı belirlemişlerdir: Kant’ın sözleriyle, dâhi kuralları koyandır. Bu yeni sentetik dehanın vücut bulmuş hali olan ilk besteci Beethoven’ dır ve bu rolü kendi düşüncesinde kolayca içselleştirmiştir (Gelbart, 2007, s. 199-202).

Gerçek ya da uydurma, tanıdık bir dizi anekdot bunu göstermektedir. Ferdinand Ries, görünüşe göre bir Beethoven dörtlüsünde paralel beşlilerden bahsettiğinde ve tüm “teorisyenlerin” bunları yasakladığını belirttiğinde, Beethoven’ın şöyle yanıt verdiği söylenir: “Ben de onlara izin veriyorum!” “Bunu ben [kuralları çiğneyerek] yapabilirim ama sen yapamazsın. (Gelbart, 2007, s. 202, 203)

Beethoven’ın kendi kuralları, bir sonraki “evrensel” kurallar dizisi olarak kabul edilir. Müzik açıkça birey, kolektif, medeniyet (kurallar) ile doğa arasındaki sınırları aşan olarak görülür. Bu noktadan itibaren, halk ve sanat hiçbir zaman doğrudan karşıt olmaz. Aksine, halk/özgürlük/ilham ve bilim birbirlerine zıtken sanat, bireysel deha aracılığıyla her iki kategoriye yeni bir düzeyde sentezler. Herder’ in kendisi modern halk müziği kavramının nihai hale gelmesinde rol oynamıştır. Halk müziği artık büyük sanat aracılığıyla estetize edilebilir ve sonuç olarak sanat, artık orijinal dehasıyla hem bireyseli hem ulusalı; bugünü, geçmiş, yereli ve geneli- kısacası, zamansız ve evrenseli temsil edebilir (Gelbart, 2007, s. 203).

¹²⁶ Kant’ın estetiğinin iki ana kavramında biri: Kant güzelin yanına yüceyi de temel bir estetik kavram olarak koyar.

Çizelge 7.1 M. Gelbart'ın erken 18. yüzyıl ve geç 18. yüzyılda –klasiklerle başlatılan- sanat müziği ve romantik akımın uzantısı olarak halk müziği ve deha kavramlarının yeni sanat müziğinde sentezlenmesi¹²⁷



Halk müziği ve sanat müziği, doğal dehayla doğrudan bağlantı kurarak gücü, evrensel insanlığa ulaşmada yatan alanlar olarak tasavvur edildiğinden, kategoriler birçok farklı ulusta kolayca içselleştirilmiştir. Halk müziği bir tür egzotik öteki olarak başlarken, sanat müziği hızla müzik kültürünün "en yüksek" biçimi haline geldiğinden, merkezden çevreye bir ilişki, beraberinde gelişir. Merkezler, Avrupa'nın uluslararası alanda en ünlü okuryazar, profesyonel müzik kurumlarına, yani kendilerine ait tarihsel olarak köklü "kültürlü" müzik uygulamalarına sahip ulusları içermektedir. 1820'ler ve 1830'larda Almanya'nın doğusundaki Avrupa'da hemen hemen her ülke, siyasi ve dilsel milliyetçi hareketler ve canlanmalarla el ele kendi halk köklerini bulur. Yıllar geçtikçe, estetik sentez kavramının kendisi, daha geniş insanlığın temsilcileri olarak ulusal gruplar fikrini desteklemek için kullanılır: halk kolektifini özümsemiş olan bireysel müziğin gücü sözde evrenseldir. Bu formülasyondan anlaşılacağı üzere, yerel müzik evrensel müzik ilişkisi, milliyetçiliğin uluslararası sistemin bir unsuru olmasıyla benzer bir ilişki içindedir. Gelbart'a göre halk müziği kavramı kültürel sermaye olarak iki şekilde hizmet eder: İki tasarlanan ulusal halkı temsil eden "gelenek" ikincisiyse –bireyin varlığının kanıtı olarak- her ulusal nüfus içinde var olan, sanatsal sentezleyici olarak dahi ve estetik başarıdır. 20. yüzyıl bestecilerinden Bartok'un söyleminde bile, yerelin üzerine inşa edilen kendi sanat müziğinin evrensel oluşu vurgusu mevcuttur. Besteci giderek sanat müziği kavramını içeren bir anlama

¹²⁷ Kaynak: Gelbart, 2007, s. 204, figure 6.1

dönüşen milli müzik kavramının da halk müziği kavramını özetlemek için daha az uygun bir isim olduğunu belirtmiş, milli müzik-milletlerarası müzik ilişkisini vurgulamıştır (2007, s. 206-229).

Halk, ulus, birey kavramlarının çerçevesi içinde gelişen, –öncesinde yapıtların mülkiyetlerine de sahip olan feodal efendilerin patronajında gerçekleşmiş- 19. yüzyıl Avrupa müziği, bir yandan sanat yapıtlarının pazarlık konusu olduğu, bir meta gibi satılmaya, tüketilmeye başladığı bir piyasa içinde var olmaya başlamıştır. Bu pazarın müzisyenleri zorunlu kıldığı vahşi rekabetten ve sanatsal ölçütlerin her zaman geçerli olmamasından yakının kimi müzisyenler, sanatsal ölçütlerin hor görülmesinden yakınarak saray patronluğunu yeğlemekte olduklarını ifade etmektedirler. Beethoven'ın 1801 Ocak ayında yayımcı Hoffmeister'a yazdığı mektup, mevcut pazar koşullarında besteci-müzisyenin durumunu, özetlemektedir:

Benim sonat, yedili ve senfoni arasında hiç fiyat farkı gözetmeyişim belki sizi şaşırtabilir. Gözetmiyorum, çünkü en değerlileri kuşkusuz senfoni de olsa, bir senfoninin ve bir yedilinin, bir sonat kadar satış şansı olmadığını görüyorum. Konçerto için yalnızca on duka altın istiyorum, çünkü size daha önce de yazdığım gibi onu en iyi yapıtlarımdan biri olarak görmüyorum. Bütünüyle ele alındığında bu fiyatları fahiş bulacağınızı sanmam; ben en azından bunları sizin için mümkün olduğu kadar mütevazî tutmaya çaba gösterdim... Dört yapıtın bedeli toplam 70 duka olacak. Viyana parasından başka paradan anlamam, dolayısıyla bunların sizin paranızla kaç altın dolar ettikleri benim işim değil; çünkü ben gerçekten de çok kötü bir iş adamı ve muhasebeciyimdir...sanatçı yapıtlarıyla onu [dünyayı] onarabilmeli ve yapıtlarını sunduğunda istediğini alabilmeli; oysa şimdiki durumuyla insanın bir de iyi tüccar olması gerekiyor-Buna katlanmak mümkün mü? (Finkelstein, 1995, s. 107)

Besteciler ulusal ve sanat müzikleri standartlarını belirlerken, icra standartlarını belirleyenlerse virtüözler olmuştur. 19. yüzyıldan itibaren Avrupa'da bir arzunun odağı haline gelen bir fenomen olarak virtüöz, bir çeşit fetişizm eşliğindeki kamu dikkatini üzerine çekmiştir. Halkın virtüözlere olan bu yoğun ilgisi, icracıların aktif rol aldığı bir devrim olarak, etraflarında süregelen burjuva sosyal ve kültürel devrimi tarafından beslenmiştir. Parakilas, müzik devrimi olarak tanımladığı, icracıların şekillendirdiği yeni müzik endüstrisinin, burjuva sosyal ve kültürel devrimlerince desteklendiğini savunur. Yazara göre muzaffer yeni orta sınıf aynı zamanda –bilinçli ve saplantılı bir biçimde- kendi kimliğine ait özellikleri, çeşitli bireysellik kavramlarının aracılığıyla ideolojik bir temel üzerinde meşrulaştırmaya çalışmaktadır.

Avrupa'da ticaretin genişlemesiyle –önce Avrupa sonra dünya çapına ulaşan kapitalizmle- zenginleşen ve iktidarla uzlaşa sağlayan burjuvazinin, kendi kültür alanını kurmasına karşın Türkiye'ye bu kavram ve olgular kapitalizm aracılığıyla taşınmış, burjuvazi rolünü üstlenen kesim, bu rol doğrultusunda yürütebileceği bir mücadeleyi, milliyetçilik, dolayısıyla beynelmilelcilik ve mevcut devletler sisteminin çerçevesinde ortaya koymuştur. Ulusal niteliklerle rekabete katılan okul, dahi-besteci ve virtüözler, burjuvazinin aracı olan sanat müziğini kurmanın ötesinde, onu devletler sisteminin

evrensel standartlardaki uygulayıcıları olarak, sistemin –kökleri derinde olan- bir parçası kılmışlardır. Müzisyenlerin bu temel argümanlarla ilişkisini, yeni bir pazarda var olabilmenin düşünsel temelleri açısından değerlendirmek mümkündür. Avrupa’da da halk için müzik kampanyaları yürütülmüş, dinlenmesi gereken müziğin en yüksek kalite olması, bunu karşılamayan diğer türlerin önemli olmayışı, ima yoluyla gösterilmiştir (Parakilas, 2002, s. 200-231). Öncesinde de Avrupa’da müzisyenlerin yeni bir pazarda var olma stratejileri olarak açıklanan bu durumu, saray patronajından kentli bir patronaja çevrilen müzik finansmanının bu kez kökeni olduğu halk ile birleştirilmiş konser müziğine dönüştürülerek kentli dinleyiciye arz edilmesi şeklinde tanımlamak mümkündür.

Aslında bestecilerin en az yüzyıldır kullandıkları bu yaklaşımın doğası değişmektedir. Örneğin Edvard Grieg, 1869’da prömiyeri yapılan Pişano Konçertosu’na, finale Norveç Hardanger keman geleneğinden ödünç alınmış olabilecek bir tema ekleyerek bir Norveç kimliği vermişti. Norveç’i yüksek kültür haritasına yerleştirmek için hesaplanan bir çalışmada, onun, fark edilecek kadar Norveç’e özgü bir tema yaratması ve onu –başka herhangi bir tem gibi- Norveç ya da Avrupa’daki şehiriye sunması anlaşılabilir. Fakat konçerto hedeflediğinden fazlasını gerçekleştirir. Böylece halk müziği, konser müziğine çevrilir ve kentli dinleyicilere teslim edilir. (Parakilas, 2002, s. 233)

Avrupa’da toplumda tanık oldukları hızlı değişimlerle başa çıkmak adına bir köken teorisine sarılan yazar ve şairlerin başvurduğu bu formülasyonun -kendi “milli girişimci sınıfını” yaratmak isteyen- Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde, müzisyen, düşünür ve devlet adamlarını etkilemiş olması, Savran ve Boratav’ın “kapitalizm sonrası yaşanan burjuva devrimleri” fikriyle uyumlu olduğunu söylemek mümkündür.

7.3.2 On dokuzuncu yüzyıl Avrupa’sında endüstri, burjuvazi, yüksek sanat ve pişano ilişkisi

Çalışmanın 2. bölümünde pişanonun yeni üretim şekillerine uygunluğu (zanaat emekçisini fabrika disiplinine tabi kılması) ve İngiltere’nin 19. yüzyılda pişano üretimi ve ticaretindeki gücü dolayısıyla kızlarına pişano dersi aldırabilecek kapasite ve istekteki ailelerin en fazla olduğu ekonomisiyle pişano kültürünün yaratılmasında öncülük ettiği belirtilmiştir (Parakilas, 2002, s. 76).Yine aynı bölümde, pişano üretiminin atölye veya fabrikada yapılmasına bakılmaksızın servet birikimiyle doğru olduğuna dikkat çekilmiştir. Öncesinde Hollanda ve İtalya gibi ticari üstünlüklerinin zirvesinde olan ülkelerin, pişanonun öncüllerinden klavsen ve klavikordun yapımında da ön sıralarda olması da servet birikimi ve müziğin sınıflandırılması ilişkisinin, tarihsel olarak önceki biçimini göstermektedir. 19. yüzyılda kendisi de Amerikalı bir pişano üreticisi olan Alfred Dolge’un bir iş ve sembol olarak pişano, pişano endüstrisi, sermaye birikimi ve yüksek kültür arasındaki bağlantıyı pişanonun, bir gereklilik değil, yüksek sanatlardan birinin ifade aracı olduğu düşüncesiyle aktarmaktadır. Bu bakımdan yalnızca kültürlü ve incelikli insanlara hitap eden pişano, endüstrisinin

gelişmesine bağlı olarak yalnızca zenginliğin biriktiği ülkelerde gelişebilir. Bir ülkenin zenginliğine orantılı olarak gelişecek ve ülkenin kaynakları azaldığında bu kültür de azalacaktır. Dolge, kralından mali yardım alacak kadar nüfuza sahip olmadığı için piyanosunu inşa edemeyen Schröter'i bu örneğe eklemektedir. 18. yüzyılda Saksonyalı önemli bir orgcu olan Christoph Schröter'in de çekiçli mekanizma denemeleri mevcuttur. Schröter 1721 yılında Saksonya Kralına, 1717 yılında tamamlamış olduğunu iddia ettiği çekiç modellemelerini göndermişse de kendi piyanosunu inşa edememiştir çünkü kralından mali yardım alacak nüfuza sahip değildir. Açıklamalarında üretim masraflarını doğrudan telaffuz etmeyip -dönemin toplumsal-ekonomik yapılanmasıyla uyumlu şekilde- güce vurgu yapmıştır (Dolge, 1972, s. 165-167).

Çalışmada daha önce de vurgulanmış olduğu üzere sanayi toplumunda güç ve nüfuz gibi kavramların yerine, servete verilen önem açıktan telaffuz edilmeye başlanmıştır. Kendisi de bir piyano üreticisi olan Dolge'a göre, piyano edinmenin ön koşulu olmuş zenginlik ve beraberindeki ince zevk, dönemin egemen sınıfının kurduğu ekonomik hâkimiyetin, kültür alanındaki görünümüdür. Yazara göre piyano tarihi, imalat, sanat, endüstri ve ticari alanlar içinde pek çok kişinin faaliyetini temsil etmektedir:

Bütün bu adamlar, geniş endüstriyel ve ticari gelişme çizgilerinde kâr etmekten çok, enstrümanlarını, zihinlerinin ürünü olan çocuklarını düşündüler... Büyük firmaların birleşmesi kaçınılmazdır. Rekabet, daha büyük ekonomileri, üretimi ve dağıtımı zorlar... Ürün, dağıtım işini itibarsız taktik ve uygulamalardan kurtarmak için standartlaştırılmalıdır... Modern organizasyon, piyano endüstrisinde başarılı olmak için, fabrika, satış veya finansal koşullar ve gereksinimler ne olursa olsun, yapımcının düşüncelerini takip etmesini sağlayacak bir iş ve görev bölümünü gerektirir. (Dolge, 1972, s. 437)

Halk müziği, sanat müziği kategorilerinin hemen arkasından yüksek müzik olarak tanımlan Avrupa Klasikleriyle birlikte zenginliğin bir ifadesi olan piyano ve piyano müziğinin en önemli bileşenlerinden virtüözler, bu yüksek sanatın bireysel olarak aşkın temsilcileri olmuşlardır. Daha önce de değinilmiş olduğu üzere Parakilas, piyano ve piyano müziğini, batılı olmayan toplumlar için "gelişen yeni bir kimlik içindeki bir müzakere pozisyonu, bu müzakeredeki bir araç" olarak tanımlamıştır. 20. yüzyılın başlarından itibaren piyano, Batı dışı toplumlarda da kendine bir yer edinmeye başlar. Makineleşme ve büyük müzik endüstrisinin merkezindeki piyano, sosyal bir araç, ticari bir meta, bir müzakere aracı, uluslararası rekabette bir araç olarak tercih edilmeye başlanır. Kapitalizmin etkisiyle, çevre coğrafyalara giriş yapan piyano, Osmanlı toplumunda önce sistemin temeli olarak tanımlanmış olan pazarlarda bir yer edinmiş; yüksek bir sanat çerçevesinde, virtüözler aracılığıyla sürdürülebilecek bir alanaysa Cumhuriyet'le sahip olmuştur.

Parakilas, piyanoya direnmek ve onu kucaklamak arasında bir yol olarak müzikal uyuma dair on dokuzuncu yüzyılın sonlarında Burma'da, piyanonun Burma

ksilofonunun ölçeğine ayarlanması ve iki parmakla çalınmasını; yirminci yüzyılda İran'ın piyano ve kendi yetmiş iki telli santurları arasında karşılıklı bir uyum yakalanmasını; piyanonun yeniçağın müzik aleti olarak resmi anlamda tanınmasına ön ayak olan Iwakura Büyükelçiliği'nin 1873 Japonya dönüşünde Batı'nın Ortadoğu ve Asya'yı sömürgeleştirmesini görerek ülkenin kaynaklarını sanayileşmeye yönlendirmesi ve yirminci yüzyılın ilk on yılında Yamaha, Nishikawa, Matsumoto gibi şirketlerin sadece birbirleriyle değil yabancı firmalarla rekabet edebilecek boyutlara ulaşmasını örnek olarak göstermektedir (Parakilas, 2002).

Benzer görüş çerçevesinde piyano için yazan Türk besteciler, halk müziğini, Parakilas'ın deyimiyle, "konser müziğine/sanat müziğine çevirerek kentli dinleyiciye teslim etmiştir". Kapitalizmin bu yeni hâkim sınıfının üretim, kültür ve alışkanlıklarının bir parçası olarak piyano ve piyanoyla yapılan müzik, kentli ve milli bir müzik olmasıyla hem bir müzakere aracı olmuş hem de kapitalist dünya sisteminin araçsallaştırdığı bir işleve de sahip olmuştur.

7.4 Erken Cumhuriyet Döneminde Ulusal Müzik

Çalışmamızın önceki bölümünde ele alınan, Osmanlı'da Batı müziği ve dönemin moda çalgısı piyano için, İstanbul başta olmak üzere büyük kentler ve liman kentleri yeni bir pazar olmuştur. Osmanlı'nın 19. yüzyılında piyano ve piyanoyla yapılan müzik, ağırlıklı olarak piyasa güdümünde gelişmiş; gündelik tüketim bu müziğin şekillenmesinde en büyük role sahip olmuştur. Osmanlı'nın metropollerinde Batı müziği tüketiminin gündelik müzik etrafında gelişmiş olmasından dolayı Batı Sanat Müziği pazarları ve etkileşimde olduğu kurumlar, kendi kendini sürdürebilen bir sistemin araçları olarak şekillenmemiştir. Var olanların hemen hepsinin azınlıklar tarafından işletilen küçük müzik-piyano bayileri ve müzik okulları olmasından dolayı, bu sistemin kurumlarının kurulması ve ulusal müzisyenin yetişmesi -milli girişimci yetiştirme hedefiyle benzer şekilde-, devlet güdümünde gerçekleşmiştir. Özellikle Türkiye'de piyano yapımı arzulanmış olsa da öncelikle Batı müziğinin ve Milli Müziği üretecek Türk müzisyenlerin yetişmesi ve uluslararası platformlarda Türkiye'yi temsil etmesi üzerinde durulmuştur.

Uluslararası alanda temsil olgusunu -milli girişimci yaratma hedefine benzer şekilde-, çok seslendirilecek halk müziğiyle elde edilecek milli müzik sorunundan çok, Batı'yla mevcut siyasi ve ekonomik ilişkilerin çerçevesi içinde düşünmek mümkündür. Önceki bölümde anlatılan Avrupa'da halk müziğinin estetize edilerek sanat müziğine çevrilmesi düşüncesi, Osmanlı'nın 19. yüzyılının ikinci yarısından itibaren müzik çevrelerinde gündeme gelmeye başlamıştır. Romantik Sanat, bilim-yaratıcı doğa;

hakikat ve güzellik arasındaki her türlü açık ayırımın açılarak gerçek ve güzelliğin e  konumunu "Güzellik gerçektir; gerçek güzellik." sözleriyle açıklayan Keats'in (Gelbart, 2007, s. 194) tanımlamasını merkeze almaktadır. Romantik Sanatın deha tanımlamalarında da aşkınlık kavramı anahtar kavram niteliğindedir. Avrupa'nın tümüne etki eden Alman Romantizmine ilişkin bakış açısı, Türk devlet adamları, düşünür ve akademisyenleri arasında da kabul görmüş, "gerçek sanat eseri"nin, zaman ve mekânı açacağı düşüncesinden hareketle, -Orta  ağ'ın kontrpuantall yazımına karşı- sade/basit olması, bilim tarafından da en idealize edilmiş bir ortak temelde buluşma imkânı vermiştir. Pastoral alegoriyle tüm insanların gerçekte nasıl doğanın bir parçası olduğu gösterilmiş ve yüksek kesimlerle halk; farklı coğrafyalar, zaman-mekan kavramlarını bu e itleyici nitelikleriyle a an evrensel bir sanat çıkarımı yapılmıştır.

Ulus fikrini ve yeni ulus-devletlerin kültürel yaşamını yaratmaya yardımcı olmak için, ilk olarak Herder tarafından ilan edilen, ulusal kimlik ve ruhun en özgün şekilde kırsal konuşmada, halk masallarında, türkü sözleri ve melodilerinde ifadesini bulduğuna; ulus mirası için köylüden türküler toplama gereğine önceki bölümlerde değinmiştik. Klasik eğitim almış bestecilerin, köylülerin ezgilerini "ulusal müzik" kavramla tırmayla  ehirli dinleyici için, ulusal ruhu ifade eden müziği yazmakta kullanmaları, kentleşme, eğitim ve sanayileşme tehdidi altındaki Avrupa kırsal müzik geleneklerini incelemeye yönelik siyasi dürtüyü de içinde barındırmaktadır (Rice, 2014, s. 14, 15).

Bu bakış açısı erken cumhuriyet Türkiye'sinin devlet adamları, akademisyen ve düşünürleri arasında da birçok taraftar bulur. İlk olarak 19. yy'ın ikinci yarısında Alafranga musiki olarak tanımlanmış olsa da milli unsurlar olarak İngiliz, Fransız, İtalyan musikilerinin kendine haslığına dikkat çekilmiş, fenn-i musiki tatbik edildiğinde elde edilecek Türk yahut Osmanlı musikisini terakki ettirme çabaları dile getirilmiştir. 20. yüzyıla gelindiğinde bu söylem "milletler arası musiki", yapıtlarsa "gerçek sanat eseri" halini almıştır.¹²⁸ Son kertede gerçek sanat eserinin, özünde dinleyiciyle dolaysız olarak buluşabilen bir kıvılcım barındırdığı öngörülmektedir. Erken cumhuriyet dönemi bestecileri de Avrupa'da halk müziğine yaslanan-19. yüzyılın baskın politik ideolojisi olan milliyetçilik akımının müziğe yansıması olarak tanımlanabilecek- Romantik Milliyetçilik akımından etkilenmiş, köy müziğini milliyet duygularıyla -büyük çoğunlukla- tema olarak yapıtlarında kullanma yoluna gitmişlerdir. Almanya ile ba layan bu akımın, toplumları kültürel kökleriyle

¹²⁸ Nec b  sım, İ.T. Ni bay, Vedat Nedim T r n kavramlara ilişkin ifadeleri için bkz. Yöre, 2018

buluştururken, –kökleri 1648 Westfalen Antlaşmasına uzanan- milliyetçilik kavramı çerçevesindeki üretimleri meşru kılmış olduğunu düşünmek mümkündür.

Baltacıoğlu'nun 29 Kasım 1943 tarihli Yeni Adam dergisinde, “Ölen musiki ve doğmıyan [doğmayan] musiki” adlı yazısında, Romantik anlayışa dikkat çekerek şehir ve köy müziği ayırımına yaptığı vurgunun bir benzeri, Alman Romantizmi ve diğer Avrupa milletlerinin ulusal sanat müziği kategorisinde halk müziğini ne şekilde şehirli müzik kategorisine dönüştürmüş olduklarında görülmektedir. Baltacıoğlu, bir yandan da önemli bir olguyu dile getirmekte, bu Romantik formülün yerine Batı tekniği kullanacak olan Türk müzisyene müdahale edilmemesini öneren bir yaklaşıma dikkati çekmektedir (Lüleci, 2013, s. 282). Bu yaklaşımı, Türkiye'nin Avrupa devletler sistemi içerisinde siyasal ve iktisadi bakımdan bağımsız bir devlet olma hedefi doğrultusunda ele almak mümkündür.

Türkiye'de sırasıyla alafranga müzik, milli müzik oradan da gerçek sanat müziği/gerçek sanat eseri kavramına doğru bir gelişim izleyen müzikteki kavramsallaştırmaya, bir esas olarak eklenen unsurlardan biri de çağdaşlık olmuştur. Ahmet Kutsi Tecer'in sanatta esasın çağdaşlık olduğu ve bu çağdaşlığın, folklor malzemesi üzerine bireysel estetik fikirlerinin eklenerek elde edildiği görüşünün, güncel -yürürlükte olan- anlamlarıyla birlikte, Alman Romantik Sanat anlayışına paralel olduğu görülmektedir:

Sanatta esas çağdaşlıktır...mesela bir adam çıksa bugün Bâki gibi, hatta...Yunus Emre gibi yazsa makbul değildir. Samimiyetine herkes amenna der, ama efendi, Yunus Emre her zaman onu söylemiş, sen o ruhu, o ateşi, o şevki al ama, onun söylediği gibi söylemeye kalkma. Sen kendin kendi içinde bugünün adamı olarak söyle der...Binaenaleyh, sanat eseri çağdaşlık meselesi demektir. Biliyorsunuz sanat sahasının zaten folklordan ayrıldığı nokta ferdi olması veya olmamasıdır. Folklor sahasına giren her şey anonim, kolektif, dolayısıyla sanat sahasına giren her şey ferdi, şahsîdir. (Güray, 2018, s. 27)

Tecer'in ifadelerindeki sanatı sanat yapan çağdaşlık kavramı, sanatın folklordan, anonim olmaktan, kolektif olmaktan ayrıldığı nokta, yani ferdi olmasıdır. Çağdaşlık kavramı, hâlihazırda dolaşımda olan, geçerli olan gibi anlamlarla ilişkilendirilse de bu kavramın içeriğini bir yandan da burjuva toplum ve devletinin, kendi fikir ve kurumlarını toplumun diğer alanlarında da kendi çıkarları doğrultusunda düzenlemesi olarak değerlendirmek mümkündür. Daha önce ifade edildiği üzere –halkın mülkiyetindeki melodilerden başlayarak- özel mülkiyet, bireysellik gibi kavramlarla, sanat ve sanat yapıtı ilişkisinin sınırlarının belirlenmesiyle ilgilidir.

Güray da sanatın çağdaşlaşması vurgusunun yanı sıra, “halk müziği” ve bu kavram üzerinde yapılan sanat ile ilgili tartışmaların, “millilik” kavramı temelinde canlandığı’na dikkati çekmektedir. Bu tespitin, Alpkaya'nın milliyetçilik kavramının köklerini

dayandırdığı 1648 Westfalen barış antlaşmaları ve devletler sistemiyle ilişkisini, müzik ve modernleşme kavramı içinde göstermekte olduğunu söylemek mümkündür.

Bu düşünsel temeli benimsemesi bakımından ütopycacı tanımlamasıyla eleştirilen ya da Güray'ın ifade ettiğı biçimiyle "...halkı köklerinden uzaklaştırma sebebiyle "olumsuzlanan"... (2018, s. 40, 41) kuruluş düşüncesindeki "ütopycacılık" ya da "jakobenlik" tanımlamalarına Gülsunar, şu perspektifi getirmektedir: "Fransız İhtilali'nin yalnızca fraksiyonlarından biri olan Jakobenler, "devrim, yasalar sayesinde özgürlük ile mutluluğun yetkinliğine ulaşıldığı zaman sona erer" ifadesiyle "yetkin mutluluğu" işaret ederek açık bir ütopycacı karakter sergilemektedir (2015, s. 168). Bu bakımdan Cumhuriyet'in kurucu ideolojisinin kendisinden "ileride" olan "çağdaş medeniyet ufku" hedefi, ileride ama gene de mevcut olmasıyla, "mevcut olanı" işaret etmesiyle, Jakobenlerin niteliğı olan "ütopycacılıktan" ayrılmaktadır (Gülsunar, 2015, s. 170). Bu anlamda, erken Cumhuriyet'in kültür politikalarının, mevcut somut yapılarla ilişkisine odaklanmak, döneminin ideolojiye sarmalanmış dillerinin sınırları içerisinde yinelenen tartışmalardan ayrılan yönüyle, çalışmanın temel yaklaşımına paraleldir.

Bu durumda kültürün ele alınış biçimi bir diğer önemli unsur olmaktadır. Frank, Amin, Mattelard, Kışlalı gibi akademisyenlerce –çalışmanın başından itibaren- temsil edilen çerçeve, servet birikimini sağlayan güçlerin -5000 sene ya da son 500 seneden beri- egemenlik kurma işini, ya güce, silaha ve iyi dövüşme gibi unsurlara ya da açıktan servete doğrudan vurgu yaparak dile getirmiş olduklarını aktarmaktadır. Açıktan servete vurgu yapılmayan dönemlerde yüceltilen unsurların yine servet birikimiyle mümkün olduğuna ilişkin çerçeve birinci bölümde detaylı olarak açıklanmıştır. Çalışmanın 2. bölümündeyse piyano üretimi, kültürü ve müziğinin de aynı sermaye sayesinde gerçekleştiğı üzerinde durulmuştur. O halde devletler sistemi ve onun pazarlarında rekabet edebilecek bir müzik, ancak kapitalizmin çerçevesi içinde varlık gösterebilecektir.

Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde resmi anlayışın sürece hâkimiyeti, yürütülen derleme çalışmaları gibi müzik programları üzerinden de takip edilebilmektedir. "-Milli girişimci yaratma hedefine benzer şekilde- devlet programı kapsamında girişilen derleme çalışmaları, bir yandan Cumhuriyet'in düşünsel çerçevesini yansıtır. Cemal Reşid Rey'in türkü toplama amacıyla Anadolu'ya seyahat düzenlenmesi fikrini savunmasına rağmen hiçbir derleme faaliyetine katılmamış olması, batı müziğı üzerine çalışıp bu faaliyetlere katılan müzisyenlerdense daha çok TM çalışan müzisyenlerin gündeminde/icraatları arasında yer almış olduğu görülmektedir. Bu durumun, bu melodilere sadece "tema" olarak kullanılmak üzere ihtiyaç duyulmuş olmasından kaynaklanmış olabileceğini düşünmek mümkündür. Batı müziğı stilinde yazan çoğu

ilk dönem bestecilerinin bu türkülerin ağırlıklı olarak temalarından yararlandığı görülmektedir. Öztürk, Rey'in milli müziğin nasıl yaratılacağına ilişkin düşüncelerini aktarmanın ardından sarf ettiği şu cümleye dikkati çekmektedir: “Fakat tabiidir ki bestekâr, hep bu tarzda çalışacak değildir. O serbest surette ilhamatını toplar ve eserini meydana getirir.” (Öztürk, 2016, s. 20) Buradaki “serbest surette ilhamatını toplama” düşüncesi, her ne kadar Rey, Romantik sanat anlayışıyla ilişki kurmamış olsa da bestecinin, ilhamıyla kuralların üzerindeki konumunu ifade eden niteliğe de sahiptir.¹²⁹

Müziğin ideolojiye tabi kılınmış olması olarak değerlendirilmiş bu faaliyetler, iktidar, hâkim sınıf/lar ve müzik ilişkisini göstermesi bakımından anlamlı ve önemlidir. Bu yüzden sınıfların/kesimlerin iktidarla uzlaşma mücadelesinde kullandıkları dil, kültür faaliyetleri için de verili bir temel oluşturmaktadır. Tarihte önceki bir dönem olarak tanımlanan feodalite ya da mutlak monarşilerde de besteci ve iktidar ilişkisi mevcuttur. Andrew Heywood, Siyasi İdeolojiler adlı çalışmasında ideoloji teriminin kökenlerinin asla açık seçik ortaya konmadığını belirtir. Kavramın siyasette anahtar bir kavram olma macerasını Karl Marx'ın yazılarıyla başlatmaktadır. İdeoloji kavramının çok sayıda can alıcı özelliği bünyesinde barındırdığına işaret eden Heywood, Marx ve Engels'in *Die Deutsche Ideologie* (Alman İdeolojisi [1846] 1970) adlı çalışmasında Marx'ın ideoloji görüşünün en açık betimlemeyi verdiğini ifade etmektedir:

Her dönemde yönetici sınıfın fikirleri, hâkim fikirlerdir. Yani, toplumun maddî gücüne hükmeden sınıf, aynı zamanda hâkim entelektüel güçtür. Maddî üretim araçlarını elinde tutan sınıf, aynı zamanda zihinsel üretim araçları üzerinde de denetimi elinde tutar. Böylece, genel olarak ifade etmek gerekirse, zihinsel üretim araçlarından yoksun olanların fikirleri, bu araçlara sahip olanlarınkine tâbidir. (Marx ve Engels, 1970, s. 64'ten aktaran Heywood, 2013, s. 24)

Bu çerçeve kapsamında değerlendirildiğinde yürütülen mücadelelerin araçları olarak ideolojilerin kaçınılmazlığı yeni bir soruya neden olmaktadır. Kapitalist dünya ekonomiye yarı-sömürge olarak eklenmiş bir coğrafyanın, aynı sistem içinde başta siyasi ve ekonomik bağımsızlık elde etme hedefiyle giriştiği ulus projesinin, milli müzik kavramı çerçevesindeki yapıtları, merkez devletlerin milli müzik/sanat müziği çerçevesindeki sanat ürünlerinin rekabet ettiği, -kapitalizmin temel kurumu olan- Avrupa pazarlarında yer almasını sağlayabilmiş midir? Bu soru tek başına milli müzik alanında verilmiş yapıtların Avrupa sanat pazarları ve müzik piyasalarında ne şekilde varlık göstermiş olduğuyla da ilgilidir. Sonraki bölüm bu konuya ayrılmıştır.

¹²⁹ Batı müziğinin ve “milli müziğin” kurumsallaşmasının bir kısmında derleme çalışmaları yer almaktadır. Derleme çalışmalarının Batı müziği eğitimi alan besteciler tarafından yürütülmek istenen kısmı, ağırlıklı olarak kendi müziklerine malzeme olacak içeriğe odaklanmakla gerçekleşmiş olduğundan – özellikle temalarda kullanmak üzere- bu konuda yapılan çalışmaların yeterli derecede detaylandırılmamasına yönelik eleştiriler literatürde mevcuttur. Konu hakkında detaylı bilgi için bkz. Öztürk, O.M. (2018). Türkiye’de Halk Müziği Derleme Çalışmalarının 100 Yıllık Öyküsü. d. F. Kutluk içinde, Cumhuriyet’in Müzik Politikaları (s. 47-85). İstanbul: h2o Yayıncılık.

7.4.1 Milli Müzik söylemi çerçevesinde yapıt veren besteciler, piyano yapıtları, piyanistler ve uluslararası alanda temsil-rekabet ilişkileri

Bu bölümde milli müzik çerçevesinde verilen yapıtların, milli müzik hedefini yurt içi ve yurt dışında hangi yönleriyle karşılamış olduklarına ilişkin bir çerçeve çizilmiştir. Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun, Mithat Fenmen'in çalışmalarına ve Ferhunde Erkin'in eğitimciliği ve icracılık özelliklerine yer verilmiştir. Erken Cumhuriyet Dönemi bestecilerinin ait oldukları sınıf diliminin, başka bir anlamda "halkı canlandıran sınıf diliminin", Osmanlı'da yaratılan artı-değerden pay alabilen sivil-asker-bürokrat küçük bir kesim olması, sınıf mücadeleleri bağlamıyla ileri sürülen tartışmayla tutarlılık içindedir. Bu sosyo-ekonomik konuma sahip ailelerin genel olarak metropoller üzerinden kapitalizmle kurulan ilişkinin etkilerini taşıdığını söylemek mümkündür. Buna dair örnekler, iktidara yakınlık, okuma-yazma, yabancı dil bilgisi, edebiyat ve sanatta batı etkisi, mühendislik ya da devlet memurluğu görevlerindeki ailelerin yanı sıra hemen hepsinde piyano çalan aile bireylerinin varlığıyla işaret etmek mümkündür.

7.4.1.1 Cemal Reşit Rey ve modern piyano repertuvarında öne çıkan yapıtları

Rey'in yapıtlarını ele almadan önce, mensup olduğu aileye –dolayısıyla mensup olduğu kesime- ilişkin kısa bilgiye, çalışmamızda "sınıf mücadeleleri" kapsamında işaret edilen düşüncelerle paralellik göstermesi bakımından yer verilmiştir.

Cemal Reşit Rey'in babası Ahmet Reşit Bey, Mabeyn-i Humayun (Yıldız Sarayı) 3. Katipliği, Kudüs Mutasarrıflığı¹³⁰, İzmir valiliği, 29 Ekim 1912'de kurulan Kâmil Paşa kabinesinde Dahiliye Nazırlığı, 10 Mart 1919'da kurulan Damat Ferit Paşa kabinesinde Dahiliye Nazırlığı görevlerinde bulunmuştur. Bunun yanı sıra düşünsel alanda da aktif olan Ahmet Reşit Bey'in Servet-i Fünun dergisi çevresinde toplanan Edebiyat-ı Cedide akımında önemli bir yeri vardır. Fransız şiirini derinlemesine incelemiş, Batı sanatı estetiğinin yanı sıra Arap ve Acem şiirini de bilen zamanın düşünce insanları arasında seçkin bir yere sahip olmuştur (İlyasoğlu, 1997, s. 5-12). Rey'in annesi Fethiye Hanım da bürokrat bir aileden gelmektedir. Büyükbabası Sadrazam İbrahim Ethem Paşa, Fransa'da maden mektebinde okumuş, yurda döndükten sonra maden mühendisliğinin ardından saray hizmetine girmiş, birçok nazırlıklarda ve valiliklerde bulunmanın ardından 1876'da Berlin Elçisi olmuş; 1877 II. Abdülhamid döneminde bir yıl kadar sadrazamlık yapmış, bilimsel alandaki yeniliklerin kabulünde rol oynamıştır. Cemal Reşit Rey, annesi Fethiye Hanımı, İstanbul'da

¹³⁰ Mutasarrıf: İ. (Eskiden) Bir sancağın en büyük yönetim görevlisi. (*Osmanlıca Türkçe Sözlük*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1977)

Liszt'in bir talebesi olan piyanist Devlet Efendi ile çalışmanın yanı sıra İspanyol orkestra şefi d'Aranda Paşa'dan da dersler almış modern bir kadın olarak tarif etmektedir (İlyasoğlu, 1997, s. 14-17). Ailenin ilk erkek çocuğu olan Ekrem Reşit Bey (1900-1959), Cenevre Güzel Sanatlar Akademisinden birincilikle mezun olmuş, iyi derecedeki Fransızcası sayesinde İstanbul Teknik Üniversitesi'nde Fransızca öğretmenliği yapmanın yanı sıra, yazdığı Fransızca romanları Fransa'da yayımlatabilmiş, rejisörlüğünü kendinin yaptığı birçok tiyatro yapıtı sahnelemiştir (Güner, 2000, s. 4).

Cemal Reşit Rey'in mensup olduğu aile, adı geçen görevlerinden anlaşılacağı üzere modernleşmenin/batılılaşmanın, İmparatorluk dönemindeki kısmında oluşan sermaye yapısının dışarısında kalmayan, dolayısıyla –Kazgan'ın deyişiyle- “yaratılan” artı değerden pay alabilen sivil-asker-bürokrat küçük bir kesiminin içinde yer almaktadır. Bu açıdan Milli Mücadele öncesi ve sonrasında iktidarların uzlaştığı kesim, -Savran'ın deyişiyle-yeni bir yönelişe giden bürokrasinin, yeni maddi çıkarları temelindeki düşünsel çerçeveye sahiptir.

Cemal Reşit'in Pariste'ki eğitimi sürerken 1923'te Uşaklızade Halit Bey tarafından yeni kurulan –sonradan konservatuvar adını alacak- Darülelhan'da hocalık yapmak üzere İstanbul'a çağırılmıştır. Henüz 19 yaşındayken Paris'teki tüm hocalarının karşı çıkmalarına rağmen okulunu bitirmeden Darülelhan'a Hoca olur. 1930'lu yıllarda öğretmenlik, orkestra şefliği, besteciliğin yanı sıra radyo programcısı olarak da etkinliklerini sürdüren Rey, “Piyano Dünyasında Gezintiler” adlı radyo programında piyanoyla müzik tarihi ve kendi bestelerinden örnekler çalıp açıklamaktadır. Kuruculuğunu yaptığı Filarmoni Derneğinde dünyaca ünlü sanatçıların Türkiye'ye gelişi için maddi destek sağlanmakta ve İstanbul'da haftalık konser geleneğinin yerleşmesine ön ayak olmaktadır (İlyasoğlu, 2020, s. 331). Rey, besteciliğinin yanı sıra bir müzik insanı olarak da modernleşme programı kapsamında batı müziğinin ülkede yaygınlaşmasında etkili olmuştur.

Avrupa'da Alman Romantizmi çerçevesinde gelişen faaliyet ve düşünceler –Gelbart'ın deyişiyle- kaçınılmaz ve acımasız bir pazarda bireysel olarak kaybolmaktan kurtulmanın yolları olarak aşkınlık, deha kavramsallaştırmaları üzerinden, dahi besteci ve virtüözlere vurgu yapmaktadır. Bu elbette bir yandan Avrupa'da Aydınlanmanın seçkin bakış açısına karşı bir tepkidir ve –yine Gelbart'ın ifadesiyle- öyle verimlidir ki birçok edebi ve felsefi düşüncenin gelişip çeşitlenmesinde etkili olur (2007).

Cumhuriyet'in 20 ve 30'lu yıllarına ilişkin piyano repertuvarında önemli yer tutan Rey'in yapıtlarında bu iki ana yaklaşımı bulmak mümkündür. Yapıtlarda hem yukarıda bahsedilen "kaçınılmaz" pazarlarda yer alabilecek niteliklerin sağlanmış olduğu hem de Aydınlanmanın seçkinciliğine karşı "halka"¹³¹ yönelmenin –çalışmanın başından itibaren tanımlanan müzik-sanat pazarlarının sınırları dâhilinde- gerçekleştirilmiş olduğu görülmektedir. Önceki bölümlerde Wallerstein'in da belirtmiş olduğu üzere –Avrupa için- bahsedilen "halk", halkın -1789'da da seferber edilmiş çalışan kesiminin de dâhil olduğu- tümü değil, ağırlıklı olarak ticaretle yükselen kısmı, "burjuvazidir". Kendi deyimiyle "halkı burjuvazi canlandırmıştır". Erken Cumhuriyet Dönemi'ne ilişkin bölümün girişinde detaylı olarak değinildiği üzere, Türkiye'de milli bir burjuvazinin oluşumu, devlet desteğiyle gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.

Osmanlı toplumunun 19. yüzyılındaysa "yerli bir burjuvazi" değil, artıdan pay alabilen asker-bürokrat-tüccar küçük bir kesimin, modern bilgi ve teknolojiyi edinerek, görece uygulama imkânı bulabildiğini ifade etmiştik. Diğer pek çok mühendis, asker, yazar, düşünür ve sanatkâr gibi Rey de bu artıdan pay alabilen kesime mensup bir ailedendir. Bu sayede eğitimi için Fransa'ya giderek yapıtlarını uluslararası sanat pazarlarında geçerli olan bilgi-teknik çerçevesinde gerçekleştirmiş olduğu görülmektedir. Yapıtlarında Anadolu temalarına, bu teknik çerçeve içerisinde yer vermiş, geçerlilik kazandırmıştır. Avrupa'da halkı canlandıran kesimin burjuvazi

¹³¹ Hangi halk sorusunun cevabı Wallerstein'a göre –halkı canlandıran- burjuvazidir. Devletlerarası sistem içinde yerleşmiş ve bu sistem tarafından sınırlanan modern devletin oluşumu uzun on altıncı yüzyıldaki başlangıcından beri modern dünya sisteminin kurucu unsuruydu. Yönetenlerin kaygısı devleti iki açıdan güçlendirmekti: otoritesini yani sınırları içinde etkili kararlar alma yeteneğini ve dünya iktidarını, yani diğer devletler üzerinde kendi iradesini dayatma ve onun aksini yapma ihtimallerini azaltma kapasitesini güçlendirmek. (Wallerstein, Modern Dünya Sistemi IV. Cilt, Merkezci Liberalizmin Zaferi 1789-1914, 2015, s. 44)

"Kapitalist sınıf (burjuvazi) kendisinin evrensel sınıf olduğunu ileri sürmüş ve iki düşmanına karşı hedeflerine ulaşmak için siyasi yaşamı düzenlemeye çalışmıştır." (Wallerstein, 2015 c, s. 468). Wallerstein tarafından modern dünya-sistemin genel durumu olarak gösterilen çatışma, kendisini evrensel olarak algılamayan bir sınıfla bütün diğer sınıflar arasında tanımlanmıştır. Bir tarafta geleneksel derece ayrımlarını savunan gruplar –ekonomik yapıyla geleneksel ilişkisini kaybetmiş olsa da- sosyal yapıyı, sınıfsal olmayan bir yapı içinde tahayyül etmişlerdir. Burjuvazi bu yüzden kendi sınıf bilincine sahip çıkmıştır. Kendi kültürü ve merkezci sistemi (liberalizm) kurumlaşmış, gerçekleşmiştir. Kendisini ulusal bir sınıf olarak düşünen burjuvazinin çözümü, bu düşüncüyü desteklemek için iddiaya kültürel bir görünüm veren ulusal hissiyatın geliştirilmesi olur. Yazar, ulus-devlet sınırları içinde sınıf bilincine ulaşan burjuvazinin, bir dünya sınıfı olarak da bilinç oluşturabileceğini, nitekim bir tarafta uluslararası tüccar-bankerlerden oluşan çeşitli topluluklarla, periferi bölgelerindeki birçok kapitalist çiftçi grubu örnek verir fakat imparatorluk yapısının kapitalist sistem için uygun olmayışı, Avrupa burjuvazilerinin ekonomik ve sosyal geleceklerinin merkez-devletlere bağlı olduğunu fark etmesiyle, eylem alanı haline gelmiş olduğu değerlendirmesini yapar. Bu tespitten hareketle, bir ulus-devlet ya da devlet içerisinde oluşmaya başlayan egemen burjuvazilerin evrensellik iddialarının paylaşılmakta oluşu, o devletin dünya-sistemi içinde görev dağılımındaki yerinin anlaşılmasında yardımcı olabilecek bir veri olarak değerlendirilebilir. Hâkim ekonomik baskılar, siyasî iken, hâkim siyasî baskıların ulusal olduğu bir örgütlenme kendi içinde çelişkilidir (Wallerstein, 2015 c, s. 192). Bu çelişkiye dikkat etmek, yaşanan müzik tartışmaları, müzikte yenilik söylemlerini yeni bir yaklaşımla değerlendirmeyi mümkün kılabilir.

Burjuvazinin sahiplendiği kültür, önceden iş birliği yaptığı sınıflar yerine – "aşağı sınıfların yardımı ile devrimini zaferle sonuçlandırdığı halde" - aristokrasinin üslubunu benimsemiştir (Hauser, 1984, s. 25). "...özellikle sarayın ve aristokrasinin üslubu olan klasisizm, ilerleme durumunda olan orta sınıfın düşüncelerini yansıtan bir akım haline gelmiştir." (Hauser, 1984, s. 26)

olduğu düşünülürken, burjuvazinin kendi kültürünü, müzik alanında da yaygınlaştırmış olduğunu, önceki bölümlerin ışığında tekrar etmek yerinde olacaktır. Erken Cumhuriyet Dönemi bestecilerinin müziklerinde kullanılan halk temalarını, bu sınıfa ait bir düşünsel temel içinde ele almak mümkündür.

7.4.1.2 Cemal Reşit Rey'in Modern Piyano Yapıtları

Osmanlı'da başlayıp Cumhuriyet Türkiye'sinde devam eden modern bilgi ve tekniğin yaygınlaşması, müzik alanında hâlihazırda modern bilgi ve tekniği kullanan sınıfın etkinliği ve sonrasında devlet programlarıyla gerçekleşebilmiştir. Burada bahsedilen “modern bilgi” ve “teknik” aynı zamanda devletler sisteminin “modern” uluslararası sanat pazarlarında yer alabilecek nitelikteki yapıtları da içermektedir. Dolayısıyla modern bilgi ve tekniği, Osmanlı'dan bu yana edinebilen, takip eden kesimin, müzik alanında da uluslararası “geçerlilik” çerçevesinde hareket etmiş olduğunu söylemek mümkündür. Bu anlamda Rey'in 20 ve 30'lu yıllara ait yapıtlarında –özellikle “On İki Anadolu Türküsü”nde-, “halk müziği” kullanımının, bahsedilen -modern bilgi ve tekniği canlandıran ve kullanan- kesimin kültürel yaklaşımıyla benzerlik içinde olduğunu söylemek mümkündür. Yalnız burada kastedilen, yapıtlara olumlu ya da olumsuz bir nitelik atfetmek değil, sanatın ve müziğin nihayetinde işlem gördüğü/ değer biçildiği, değerinin belirlendiği piyasa ve pazarlardaki etkinlik özelliklerine dikkat çekmektir. Rey, yapıtlarının seslendirilmesinin yanı sıra, dönemin önemli şef ve orkestralarından siparişler de almış; bestecinin bu dönem yapıtları, dönemin önde gelen merkezlerinde seslendirilmiş, yine dönemin en işlek matbaalarında basılmıştır. Bu yapıtların etkinlik göstermiş olduğu alanları Türk ve yabancı basın üzerinden takip etmek mümkündür.

19. yüzyılı yirminci yüzyıla bağlayan iki önemli akımdan birinin Post-Romantizm diğeri olan Ulusçuluk olduğu göz önünde bulundurulduğunda, başta Rus Beşleri olmak üzere Grieg gibi Avrupa'nın çeperinde yer alan bestecilerin halk ezgilerini Batı armonizasyon tekniğiyle kullanmaları, Avrupa'nın diğer çevre ülkelerinde aynı tavrın gelişmesinde etkili olmuş, besteciler yerel ezgileri araştırmaya ve benzer bir tavrı yakalamaya çalışmışlardır. Aynı yıllarda Türkiye için de millileşme akımı önem kazanmış, milli musikinin halk müziği ve Batı müziğinin birleşmesinden doğacağı söylemi etkili bir söylem olmuştur (İlyasoğlu, 1997, s. 110).

Cemal Reşit Rey'in şan ve piyano için yazmış olduğu On iki Anadolu Türküsü (12 *Chants d'Anatolie*), yukarıdaki bağlam içerisinde ele alınabilecek ve Avrupa'da kendine yer edinmiş bir dizi olarak önem kazanmaktadır. “Ulusal öğeleri” –halk müziğinden devşirmek suretiyle- içerisinde barındıran, uluslararası platformlarda varlık gösteren ve rekabet edebilen niteliklere sahip bir müzik olarak “On İki Anadolu

Türküsü”, Paris’te Heugel Matbaası tarafından süratle basılmıştır. Paris’teki *Pasdeloup* orkestralarının konser dizilerini yönetmekle ünlü Fransız orkestra şefi ve bestecisi Albert Wolff’un (1884-1970) yapıtlardan dördünü kendi sonbahar programına alma teklifi üzerine parçaların orkestrasyonu yapılır. Yapıt, 1926 senesinde, “Mogador Tiyatrosu”nda ilk kez sunulur ve “Aydın On Dördü” adlı parça, bis olarak iki kere üst üste çalınır. Mahmut Ragıp Kösemihal “Anadolu Türküleri ve musiki İstikbalimiz” (1928) adlı kitabında yer alan, “Anadolu Türkülerinin Paris’teki Tesirleri” başlıklı yazısında ilk kez çalınan yapıta dair eleştirileri, kendi yorumlarıyla birlikte aktarmıştır. Wolff’un hayatında ilk kez bir yapıtı, ilk seslendirilişinde iki kere çaldırdığını belirten heyecanlı ifadesi ve yapıtların programda yer alan Wagner’in müziğinin ardından gelmelerine rağmen şiddetli bir surette alkışlanmış olmaları, Fransızlar nezdinde önemli derecede bir başarı kazanmış oluşunun ve yapıtın ne denli seçkin olduğunun bir göstergesidir. Konser, Fransız basınına da övgülerle yansımıştır (İlyasoğlu, 1997, s. 111-113). Fransızlar Albert Wolff yönetimindeki, *Pasdeloup* Orkestrasından Türkçe dinledikleri bu esere hayran kalmışlar, E. Reşit Rey’in çevirisiyle basılmış Fransızca metinlerden de takip etme olanağı bulmuşlardır. 1926 yılı aynı zamanda Cemal Reşit Rey’in Besteciler Birliği’ne üye seçildiği, bu örgüt altında, çalındığı her yerde yapıtı için kendisine telif hakkı ödenmiştir (Güner, 2000, s. 10).

Gazimihal, gözlemlerini aktarırken özellikle “Kel Emin” ve ardından gelen “Aydın On Dördü” türküsünün alışılmışın üzerindeki başarısını da vurgulamaktadır (İlyasoğlu, 1997, s. 114). Bu iki parçanın öne çıkan unsurlarından –olabilecek- en kısa şekilde bahsetmek gerekirse: Kel Emin türküsünde piyanoda izlenimci tınılar hâkimdir. Piyoano üzerinde yer alan “Ah!” vokali, *venant d’abord du lointain* (uzaktan geliyormuşçasına) işaretlemesiyle, bu izlenimci tını içinde bir yankı olarak duyulmakta; sonrasında gelişen kromatik vokal çizgiyle majör ve minör tonalitelerin bileşimi, izlenimci etkilerin ifadesini kuvvetlendiren bir işleve sahip olmaktadır. Aydın On Dördü şarkısı da modal ve izlenimci bir dile sahiptir (Jenkins, 2013, s. 22-28). Rey, dönemin -geçerli akımlarından- izlenimci ifade biçimlerini, yapıtlarında belirgin ve ustalıklı biçimde kullanmaktadır. Gazimihal, *Le Menestrel*, *Chantecler*, *Paris Soir*, *La Liberté*, *Le Matin*, *Le Monde Musicale* dergilerindeki yorumları aktarır. Bu dergilerde yayımlanan yazılarda teknik bir değerlendirme olarak orkestrasyona ilişkin zenginlik ve ustalık, Rey’in batılı anlamıyla orkestrasyonun tüm inceliklerine hâkim bir besteci oluşuyla ifade edilmiş; parçaların estetik güzelliği/ değeri de ifadelerde yer bulmuştur (İlyasoğlu, 1997, s. 113-118).

Rey'in, Paris dönüşü topladığı türküler arasından seçtiklerini birleştirerek oluşturduğu, 1928 yılında tamamladığı "Anadolu Dansları Halk Ezgileri Üzerine Türk Manzaraları" (*Scènes Turques*) başlıklı piyano yapıtı, yine *Heugel Matbaası*¹³² tarafından basılmıştır. "Halk oyunlarından, Ağır Zeybek, Bartın Havası, Aydın Havası, Yürük Zeybek'ten oluşan Türk Manzaraları'nın senfonik şekli, ilk kez 1928'de Eugène Bigot yönetiminde *Orch stre Symphonique de Paris* tarafından seslendirilmiştir." (Güner, 2000, s. 11) Bunun  zerine *Le Figaro*, *Le Petit Journal*, *Le Menstrel* gibi dergilerde Rey'in yapıtlarının özellikle armonik zenginliği ve yapıtlardaki orkestrasyon ustalığı üzerinde durulmuştur. 1928 sonbaharında "On İki Halk Türküsü" ve "Türk Manzaraları" adlı yapıtlarından birkaç parçanın seslendirildiği *Ecole Normale de Musique* salonunda dönemin ünlü  ellisti Pablo Casals ve D sire Inghelbrecht de bulunmaktadır. Ingelbrecht'in Rey' n bir yapırını Pasdeloup konserlerinde yönetmeyi önermesi üzerine sadece müziği değil konusu da bir halk masalından kaynaklanan "Bebek Efsanesi" (*La L gende du Bebek*) ortaya çıkar.

Bu sayede Cemal Reşit, dönemin yaygın bir akımı olarak halk motifi ve temalarını içeren yapıtların yanı sıra, bir baŗka yaygın akımı, post-romantik akımın özelliklerinden biri olan, programlı müzik yazarak betimleyici bir yapıt da ortaya koymuş olur. "Bebek Senfonik Şiiri, D.E. Ingelbrecht yönetimindeki Pasdeloup Orkestrası tarafından *Paris Th  tre des Champs- lys es* salonlarında, 29 Aralık 1929 günü seslendirilir. Konser programında bu senfonik yapıtın betimlediği öykü de Fransızca olarak yer almaktadır." Yapıt hakkındaki yorumlar, *Paris Soir*, *Excelsior*, *Le M nestrel*, *Le Monde Musical* gibi dergilerde yer bulmuş; yapıt, armonileri, orkestrasyonu, bestecinin istidadı ve eserin orijinalliği üzerinden övülmüş; renkler ve müzik yazısı "derinlikli, ileri derecede kabiliyetli bir sanatçının elinden çıkma" olarak tasvir edilmiştir. Bebek senfonisinin ardından bir besteci ve piyanist olarak Rey'in kendini kanıtlamış olduğunu aktaran İlyasoğlu, 1928'in ocak ayında Alfred Cortot'nun İstanbul Fransız Tiyatrosu'nda verdiği resitalde Cemal Reşit'in parçasını takdim edişinin Fransanın bu bestekardan ümitli olduğunu, İspanya için Albeniz'in, Rusya için Borodin'in temsil ettikleri ve anlamın Türkiye'de Rey tarafından üstlenilmiş olduğunu ifade etmiştir (İlyasoğlu, 1997, s. 120-122).

Rey, dönemin müzik camiası içinde, önde gelen müzisyenlerle  alıŗma fırsatı edinmiş, yapıtlarını basan yayınevi dolayısıyla da dönemin diğer önemli müzisyenleriyle aynı ortamlarda bulunmuştur. Rey'in davet edildiği -döneminin en

¹³² Heugel, 1839'da kurulan ve on dokuzuncu yüzyılda ve yirminci yüzyılın baŗlarında türünün en üretken ve her yerde bulunan iŗletmelerinden biri haline gelen bir Fransız müzik yayın şirketiydi. 1980 yılında Alphonse Leduc tarafından devralındı ve 2014 yılında feshedildi. ([https://en.wikipedia.org/wiki/Heugel_\(music_publisher\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Heugel_(music_publisher)), son eriŗim tarihi: 7.07.2023)

retken ve yaygın işletmelerinden biri olan-, *Heugel Matbaası*’nın editörü Bertrand’ın 1928 yılında, o yıl notalarını bastığı besteciler onuruna evinde verdiğı davette, nl Fransız besteci *Maurice Ravel* (1875-1937) de bulunmaktadır.

1930 yılında Paris’te tüm yeleri virtüözlerden oluşan bir orkestra kuran Cortot’nun, Cemal Reşit’ten bu orkestra için bir yapıt istemesiyle Enstantaneler (*Instantanés- Impressions pour orchestre*) bestelenir. Yapıta İzlenimci bir teknik hâkimdir. Beş bölümden oluşan yapıt “İzlenimler” alt başlığını taşımaktadır (Güner, 2000, s. 16). “Enstantaneler” Cortot yönetiminde 1932 yılında Paris’te Ecole Normale de Musique Orkestrası tarafından seslendirilir. *Le Figaro*, *Le Semaine à Paris* gibi dergilerden benzer şekilde olumlu eleştiriler alır. Yapıtın “Boş Cami Avlusu” blmndeysse piyanoyu Cemal Reşit Rey almıştır.

Aynı yıl tamamlanan “Güneş Manzaraları” (*Pysages de Soleil*) ve ardından gelen “Karagöz Senfonik Siti” ile Rey, dinleyicilerin karşısında bir şef olarak yer almaktadır. Paris’teki Thâtre des champ Elyses Salonunda, Padeloup Orkestrası’nı yönetmekte ve Karagöz sitini Fransızlardan kurulu bir orkestraya aldırmaktadır. Karagöz Siti’nin 1945’te Eugene Jochum¹³³ yönetiminde Berlin Senfoni ve Radyo Senfoni Orkestrası ile çalınmasının ardından Leopold Stokowski’nin¹³⁴ isteğı zerine Amerika’ya gönderilen özgün el yazısı partiyonu kayıplara karışmıştır. *Le Petit Journal*, *Correspondance* Havas gibi dergilerde yine orkestrasyonunun ve izlenimci işçiliğinin incelik ve ustalıklarını öven yazılar yayımlanmıştır.

Avupa’nın ünlü şeflerinin Rey’e kompozisyon siparişleri devam eder. Rey, bu iki yapıtın ardından Zeybek Operası ve Kromatik Konçerto’yu art arda besteler, ünlü şeflerle önemli salonlarda kendisinin de solist olarak katıldığı konserler gerçekleştirir. 12 Mart 1933 tarihinde Pleyel Salonunda Dimitri Mitropulos tarafından yönetilen Paris Senfoni Orkestrası tarafından seslendirilen Kromatik Konçerto’yu Rey seslendirir. *New York Herald*, *Le Menstrel* gibi yayın organlarında hak ettiğı övgüyü elde ettiğı yazılar, İlyasoğlu tarafından aktarılmaktadır. İki yıl sonra konçerto, 3 Nisan 1935’te Viyana’da şef Oswald Kabasta yönetiminde Viyana RAVAG Radyo Orkestrasıyla bestecinin solistliğinde seslendirilir. Konser sonrası kulise gelen Alban Berg (1885-1935) Türkiye’de bu derece ileride bir müzik yapıldığından haberi olmadığını söyleyerek besteciye kutlar ve bir final yazma önerisinde bulunur. Aynı zamanda Universal Edition da yapıtı basmak için talip olur. Hatta hazır bir kontrat ile yapıtın ilk

¹³³ Eugen Jochum (1902-1987) Alman orkestra şefi. Bavyera Radyo Senfoni Orkestrası’nın kurucusu, Amsterdam Consertgebouw, Bamberg Senfoni ve Londra Filarmoni’nin şeflerinden. (İlyasoğlu, Cemal Reşit Rey Müzikten İbaret Bir Dünyada Gezintiler, 1997, s. 300)

¹³⁴ Leopold Stokowski (1882-1987) Amerikalı şef. New York şehri Senfoni Orkestrasının kurucusu. Birçok ağdaş yapıtın ilk seslendirilişini yaptırmıştır. (İlyasoğlu, Cemal Reşit Rey Müzikten İbaret Bir Dünyada Gezintiler, 1997, s. 300)

bölümünün *Farbenspiel* adıyla basılmasını, final tamamlandığıdaysa tüm eserin basılmasını önerirler. Yapıta final yazılmaması dolayısıyla proje de gerçekleşemez. Buradan Rey'in, dönemin renk kavramı üzerinde yoğunlaşan tarzdaki yazıya hakim olduğuna; yayımcıların bu yazımı desteklemelerininse, -çalışmanın ilk bölümünde dikkat çekilen- yayımcılık-bestecilik ilişkisinin 30'lu yıllardaki işleyişine ilişkin bir örnek oluşturduğuna dikkati çekmek mümkündür. Viyana'da, 1935 yılında Kromatik Konçerto'su ve Yaylı Çalgılar için Kuvartet'i çalınır. Yapıtlar, *Neues Wiener Tagblatt* ve *Die Stunde* dergilerinde yine övgü dolu yazılarla tanımlanmıştır.

İlyasoğlu, Rey'in özellikle 1926-1931 yılların arasındaki yapıtlarında Türk folklorundan esinlendiğine dikkati çekmektedir. Otuzlu yaşlarından itibaren ise döneminde "Türk Sanat Müziği" olarak adlandırılmış müzikten yararlanmış, İslam müziğine ilişkin tını ve kimi unsurlar ya da başka bir takım Doğu'ya ait renkleri malzeme olarak kullanmıştır. 1935'te yazdığı *Initiation* başlıklı senfonik şiiri de bu tarza bir örnek olmuş ve 1950'li yıllara dek sürecek olan yeni tarzının da ilk göstergesi olmuştur. İlyasoğlu, "Enstantaneler" in ilk dönemi sonrakilere bağlayan zincirin önemli bir işlevi olduğunu ifade etmiştir (İlyasoğlu, 1997, s. 122-129).¹³⁵ Bu durumu, bestecinin –bu işe kendini adayan diğer bestecilerle benzer olacak şekilde-, yıllarla birlikte kendi müzik yazısını, mevcut programların dışında gerçekleştirmiş oluşuyla değerlendirmek mümkündür.

İlk seslendirilişini 1940 yılında kendisinin gerçekleştirdiği Piyano Sonatı, genel olarak kanun karakteristiğindeki tınılara sahip, güçlü bir teknik gerektiren zor bir yapıttır. Öğrencilerinden Vedat Kosal, Seher Tanrıyar, bir başka piyanist Judith Uluğ ve yine Avrupa'nın önde gelen piyanistlerinden Walter Gieseking de yapıtın bu yönünü teslim etmişlerdir. 1946-47 tarihlerinde bestelediği Piyano Konçertosu ise ilk kez Pierre Monteux¹³⁶ yönetimindeki *Collonne* Orkestrası tarafından kendi solistliğinde seslendirilmiştir (İlyasoğlu, 1997, s. 139-142).

Rey, 1927'den 1940'lara kadar Avrupa sanat merkezlerinin gündeminde olan besteci ve yenilikleri yakından takip ederek, yenilikleri yapıtlarında kullanmaktadır. Örneğin Avrupa müziğinde yeni bir çalgıya ve yeni bir tınıya rastlanmaktadır: *Ondes Martenot*. 1930'ların başlarında icat edilmiş bu çalgıyı kullanan iki besteciden biri Honegger diğeri Messiaen'dir. Bu önemli bestecilerin yanı sıra bu çalgıyı orkestrasına alan bir

¹³⁵ Bestecinin kuşaklar boyu söylenegelmiş *Onuncu Yıl Marşı*'na, tematik olarak halk ezgilerine dayalı bir malzeme kullanılmamış olması dolayısıyla bu bölümde yer verilmemiştir.

¹³⁶ Pierre Monteux (1875-1964) Fransa'da doğup 1942'den sonra Amerikalı olan orkestra şefi. Opera Comique ve Ballet Russe'un şeflerinden. Paris Senfoni Orkestrası'nın kurucusu. Londra Senfoni Orkestrası'nın başlıca şeflerinden biri. Fransız ve Rus yapıtlarını yönetmekle ünlü. (İlyasoğlu, Cemal Reşit Rey Müzikten İbarettir Bir Dünyada Gezintiler, 1997, s. 300)

diğer besteci Rey'dir. Besteci, *Ondes Martenot* için *Poeme* adlı bir oda müziği yazmıştır (İlyasoğlu, 2020, s. 332).¹³⁷

Rey, önceki bölümde ele alınan halk müziği ve masal derlemelerinin müzik alanındaki ifadesini, sadece temalarla değil, betimleyici (programlı) kimi yapıtlarıyla -otantik masalların konu ve kahramanları da dâhil olacak şekilde-, çağdaşlarıyla aynı zamanda, uluslararası pazarların, önemli merkezlerinde gerçekleştirmiş, başarılar kazanmıştır. Gösterilen örneklerdeki besteci, şef, yayınevi, konser salonlarına bakılarak Rey'in, döneminin önemli ve etkili çağdaşlarının var olduğu platformlarda, dönemin önemli müzik piyasası ve şirketleri içinde yer almış, rekabet olanağı elde etmiş olduğu görülmektedir.

Rey'i ileriki yıllarda bu ortamdan ayıran önemli etkenlere, öğrencisi Vedat Kosal dikkati çekmektedir. Kosal, bestecinin "Müzişyen komple" dediği şeyin döneminin çoktan geçmiş olduğunu, bu yolla hem bir orkestra şefi hem kompozitör, piyanist ve pedagog olarak zamanını dağıttığını ifade etmiş; oysa zamanın bu denli dağınık kullanmasa Stravinsky gibi dünya çapında bir besteci olacağı üzerinde durmuştur. Bu yorumun geçerliliğini, bestecinin Türkiye'ye dönüşü ardından zamanının önemli bir kısmını eğitim ve ülkedeki yeni yapılanmaya ayırmış bir müzişyen olarak, uluslararası ilişkiler ve bağlantılarını bu oranda az kullanmaya başlamasından görmek mümkündür. Kosal, -Paris'te ilk seslendirilişi gerçekleşen yapıtların tümü için basında dile getirilmiş olduğu üzere- teknik yaklaşımının, sonraki kuşaklar üzerindeki kalıcı etkisini Dvorak, Smetana yahut Rus Beşleri gibi normal bir armonizasyon sistemine girmesi halinde dünyayı elli sene geriden takip edecekken çağdaşları, Bartok ve Stravinski'nin temeline dayanmasıyla sonraki kuşakların bu temel sayesinde ilerlenmesine vermiş olduğu katkı ile açıklamaktadır. Kosal'ın verdiği örneklerle Rey'in renk kavramı üzerinde durduğu müzik yazısı ve orkestrasyonunu da dahil etmek mümkündür çünkü Avrupa'da renk anlayışı üzerinden devam eden yazım tarzı, dönem Avrupa müziğinin ana unsurları arasındadır. Pek çok öğrencisi gibi Kosal da besteciye teknik açıdan en çok etkileyenlerin Ravel ve Stravinsky olduğunu ifade etmekte, *Petrüşka*'nın benzeri bir sistemi –Do Majör ve Fa diyez Majörü ayrı ellerde kullanmak şeklinde-, "Türk Manzaraları"nda kullanmış olduğunu, bunları Stravinsky'den öğrendiğini kendisine açıklamış olduğunu belirtmektedir. Besteci

¹³⁷ *Ondes Martenot* 1928'de ortaya çıkartılan *spinet* benzeri beş oktavlı tuşlu ve mekanik bir çalgıdır. ...Cemal Reşit, 1934 yılında zamanın bu yeni çalgısını, *Ondes Martenot*'yu yaylı çalgılar kuvarteti ile birleştirerek *Poème* başlığı altında yapıt listesine katar. Aynı yıllarda Honneger (1892-1955) bu çalgıyı *Jeanne d'Arc* senfonisinde; Messiaen (1908-1992) de *Turangalila* senfonisinde kullanmıştır. (İlyasoğlu, Cemal Reşit Rey Müzikten İbaret Bir Dünyada Gezintiler, 1997, s. 127)

“Bebek Efsanesi”nde olduğu gibi halk masalı kullanmayı da Stravinsky’den öğrendiğini eklemektedir.

Rey’in yapıtlarında ritim bakımından Bartok, kimi formlar açısından Mussorgsky, renk kullanımındaysa Ravel’in etkisi görülmektedir. Bu etkiler Rey’in, yapıtlarını meydana getirirken nasıl bir teknik yaklaşım izlediğini ortaya koymanın yanı sıra, halk temalarını Avrupa armonisi ve orkestrasyonu ile işlerken Avrupalı çağdaşlarından yararlanmakta olduğunu göstermektedir. Diğer kültür-sanat alanlarında görüldüğü gibi, mevcut akımların geçerlilik kazanmış ve kristalleşmiş yapıtları, kültürel çerçevenin devamlılığının üretilmesinde ana etkenler arasındadır. Bestecinin yabancı yapıtlara olan yaklaşımının, elbette kendi müziğinin önemli merkezlerde yer alabilmiş olmasındaki katkısını teslim etmek gerekir. Besteci 1950’li yıllara dek Avrupa’nın nabzını izlemiştir.

Batı müziğinin bir dünya müziği olarak varlık göstermiş olduğu düşüncesine, Rey’in düşünceleri arasında da rastlamak mümkündür. Rey, bölgesel müziklerle sınırlanmış dinleyicinin ancak bir miktar aşinalığın ötesine geçebilecek bir anlayışa sahip olduğunda, o dönem yapılan müziğin kendilerine yabancı gelmeyeceğini belirtmektedir. Uluslararası platformlar ve pazarlar içerisinde temsil-rekabet niteliği kazanmak, bu alanlarda yer almak isteyen müzisyenler ve toplumlar için öncelikli olmalıdır. Rey dönemindeki Türk kompozitörünün TM’ni oryantal ya da yerel müzik şeklindeki sınıflandırmasından kurtarıp uluslararası sanat müziği çerçevesine taşımayı başardığını, dinleyicilerinse dünyadaki sanat olaylarını takip etmek ve anlamak imkanına kavuştuklarında bu yapıtların hakkını vereceğini ifade etmiş, bunun bir miktar zaman gerektirebileceğini eklemiştir.

Besteci yalnızca kendi müziğini dinleyip farklı olanlara tamamen kapalı bir yaklaşımı eleştirirken, “eski musikimiz” olarak tanımladığı müziğin, yeni bir pazarın içerisinde notaya alınmasının yetersizliklerini vurgulamış, yeni koşullar içinde müziğin ancak diyaazon ve nota yazımıyla korunabileceğini aksi takdirde yitip gideceğini belirtmiştir (İlyasoğlu, 1997, s. 253-256). Tezin genel çerçevesi içerisinde, uluslararası sanat piyasalarında yer almanın, devletler sistemi içerisindeki müzik piyasaları içinde yer almak anlamına geldiğini söylemek mümkündür. Rey’in -ve diğer erken dönem bestecilerinin yerli kayıtlarının olmayıp, mevcut kayıtların yabancı firmalarca gerçekleştirilmiş olması da çalışmanın baştan itibaren öne sürülen teknik-müzik ve finansman iş birliğinin önemini yansıtan niteliktedir.

Bestecinin 1920-40’lı yıllara ait öne çıkan piyano yapıtları ve öne çıkan halk ezgilerinin tema olarak kullanılmış olduğu piyanolu yapıtlarını şöyle özetlemek mümkündür:

Sonat: Dört el piyano için (1924) İlk kez aynı yıl Union Française’de Vedat Uşaklıgil ve besteci dört el olarak çalmışlardır. Sarı Zeybek: Dans Bölümü (1926-Hulusi Öktem’in “Mekteplerde Musiki” başlıklı kitabında basılmıştır). Türk Manzaraları: Süit. Anadolu dans motifleri üstüne altı parça (1928) *Scenes Turques*. Alfred Cortot’ya ithaf edilmiştir. (Paris’te Heugel Basımevinde basılmıştır.) Sonbahar Hatıraları: Süit (?). *Souvenirs d’automne*. Bölümler: Kasvetli ve Hüzünlü Günler; Geceler, Bulutlarla Sabah Güneşinin Mücadelesi (Son bölüm yitiktir.) Sonatin: (1928). Güneş Manzaraları: Anadolu dans havaları üstüne 6 parça. (1930-31) *Paysages Soleil*. Aynı yıl içinde orkestraya uyarlanan bu çalışmanın piyano versiyonu yitiktir. Sonat: (1936) İlk kez aynı yıl bestecisi tarafından İstanbul’da Union Française’de çalınmıştır. Hatıradan İbaret Kalan Şehirlerde Gezintiler: (1040-1941) *Pelerinages Dans la Ville qui Nest Plus qui Souvenir*. On Halk Türküsü: (Koro için yazılan türkülerin piyanoya uyarlanmış şekli). 1967. Bölümler: Niksar’ın Kalesi, Süpürgesi Yoncadan, Estergon Kalesi, Tıtır Tıtır Yürüüsün, Horon, Helvacı, Tini Mini Hanım, Halay, Küpeli Horoz, Osman Paşa. On İki Anadolu Türküsü: (1926) Paris’te Heugel Basımevi tarafından yayımlanmıştır. *Halk Türküleri*: (1928). Şarkılar: Urfalı, Yonca, Kozanoğlu, Kel Emin, Üç Zeybek. On İki Melodi: *Anadolu Havaları Üstüne* (1929) (İlyasoğlu, 1997, s. 312-314).

7.4.1.3 Ulvi Cemal Erkin ve modern piyano repertuvarında öne çıkan yapıtları

Ulvi Cemal Erkin de Osmanlı İmparatorluğu’nun 19. yüzyılında, yaratılan artı-değerden pay alabilen sivil-asker-bürokrat küçük bir kesime mensup ailenin üyesidir. Babası Mehmed Cemil Bey Düyun-u Umumiye’de komiserlik müdürlüğü görevindedir (Batur, 2021). Annesi Nesibe Hanım’ın piyano ve büyük erkek kardeşinin de keman çalmasıyla müziğe erken yaşta ilgi duyan Ulvi Cemal, sekiz yaşından itibaren Mercenier adlı bir Fransızdan, daha sonra İstanbul’da ünlü bir piyano hocası olan Adinolfi’den piyano dersleri alır. Bir yandan Galatasaray Lisesi’nde okuyan Ulvi Cemal, eğitimini diğer erken dönem cumhuriyet bestecileri gibi yurt dışında tamamlar (ulvicemalerkin.com, tarih yok) .

Bestecinin piyano için yazdığı öne çıkan yapıtlarını –diğer ilk dönem bestecilerinde olduğu gibi-, Cumhuriyet’in modernleşme programı çerçevesinde değerlendirmek mümkündür. Ulvi Cemal Erkin’in piyano için 1931 yılında yazdığı 'Beş Damla' ilk kez 7 Kasım 1931 tarihinde Sivas Orduevi’nde, Erkin tarafından seslendirilmiştir. Yapıtı adını, parçaların kısalıkları dolayısıyla vermiş olsa da “çağdaş çok sesli Türk Müziği”nin ilk denemelerinden biri olan bu yapıtın bölümlerine, ilk çalındığı tarihte “Oyun”, “Kayabaşı”, “Şiir”, “Şaka” gibi adlar yakıştırılmıştır. Ulvi Cemal Erkin

tarafından 11 Mart 1932'de Ankara'da Halkevi Güzel Sanatlar Şubesi tarafından düzenlenen konserde seslendirilen "Beş Damla" günümüzde de birçok piyanistin repertuvarında yer alan ve sevilen bir yapıt olarak Avrupa'nın pek çok merkezinde seslendirilmiştir.

Ulvi Cemal Erkin'in piyano ve orkestra için 1932 yılında bestelediği Konçertino ise; *Allegro, Moderato, Andante, Allegro Vivo* bölüm başlıklarını taşımaktadır. Yapıt ilk defa aynı yıl, orkestra eşliği olmadan 'Halkevi Güzel Sanatlar Şubesi Sanatkarları' adı altında düzenlenen konserde iki piyano ile seslendirilir. Solo partisini Ferhunde Remzi (Erkin), eşlik partisini de Ulvi Cemal çalmıştır. Konçertino'nun orkestra eşliğinde ilk çalınışıysa 11 Mayıs 1934'te Ankara'da gerçekleşir. Ulvi Cemal Erkin'in yönetimindeki Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası eşliğinde solist, Ferhunde Erkin'dir.

Basbariton ve piyano için Yedi Halk Türküsü 1936 yılında yazılmıştır. Bunlar; 1. Hanife, 2. Maya, 3. Çamdan Sakız Akıyor, 4. Türkmeni, 5. Vardım ki Yurdumdan Ayak Göçürmüş, 6. Çeşme, 7. Ayın On Dördü adlı türkülerdir. Bu türküler daha sonra ele alan besteci 1939 yılında türküler orkestra eşliğinde söylenebilecek şekilde düzenlerken türkülerin sıralamasını da değiştirmiştir (Kolçak, 2008, s. 33-36).

Ulvi Cemal Erkin'in 'Çocuklar İçin Yedi Kolay Parça' adlı piyano parçaları ile 'Duyuşlar' aslında karışık on sekiz parçalık bir dizidir. Besteci sonradan bunların içindeki kolay olan parçaları bir kenara ayırarak yedi parçalık yeni bir dizi düzenler. Geriye kalan on bir parça ise piyano repertuarına katılan 'Duyuşlar' adlı yapıtı oluşturur. Yapıtın bölüm başlıkları; 1. Oyun (*Allegro vivo*) 2. Küçük Çoban (*Andante*) 3. Dere (*Allegro vivo*) 4. Kağrı (*Allegro vivo*) 5. Oyun (*Allegro vivo*) 6. Marş (*Tempo di Marcia*) 7. Şaka (*Vivace*) 8. Uçuşlar (*Agigato*) 9. Oyun (*Allegro*) 10. Ağlama Yar Ağlama (*Lento*) 11. Zeybek Havası (*Allegro Moderato*) "Bölümlerde yurdumuzun farklı bölgelerinden olan yöresel tınılar hissedilmektedir." (Batur, 2021, s. 41) İlk çalınışı Ankara Halkevi'nde Ferhunde Erkin tarafından gerçekleştirilen Duyuşlar adlı yapıtı da hemen her kuşak Türk piyanistin repertuvarında yer almış, yurt içinde ve yurtdışında sık sık çalınmıştır. Bestecinin bu yapıtında kullandığı halk müziği unsurları, soyutlama yapmaksızın, açık bir biçimde verilmiştir.

1942 yılında bestelediği piyano ve orkestra için Piyano Konçertosu'nu eşi Ferhunde Erkin'e ithaf etmiştir. Eser ilk defa 11 Mart 1943 tarihin de Dr. Ernst Praetorius yönetimindeki Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası eşliğinde piyanist Ferhunde Erkin tarafından Ankara Radyoevi'nde seslendirilir (Kolçak, 2008, s. 37, 38).

Piyano Konçertosu (Piyano ve Orkestra için) 1942 zamanının ünlü Fransız piyanisti Alfred Cortot 1938'de Ankara Devlet Konservatuarı'na yapmış olduğu bir gezi sırasında, Ulvi Cemal Erkin'in Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nün provasını dinlemiş ve bunun üzerine bir piyano konçertosu yazması için öneride bulunmuştur. Erkin, Cortot'nun bu önerisi üzerine hemen çalışmaya

başlamış fakat 1942 yılına kadar eser taslak olarak kalmıştır. Cumhuriyet Halk Partisi'nin düzenlemiş olduğu bir yarışmaya katılmak için eseri tekrar ele alıp 1942 yılının sonlarına doğru tamamlamış ve bu eseri eşi piyanist Ferhunde Erkin'e ithaf etmiştir. Eserin ilk seslendirilişi Dr. Ernest Practorius yönetiminde, Riyaset-i Cümhur Filarmoni orkestrası eşliğinde, piyanist Ferhunde Erkin tarafından Ankara Radyoevi'nde 11 Mart 1943 tarihinde gerçekleşmiştir. Eser 1951 yılında Viyana'da Universal Edition tarafından basılmıştır. (Sayın, 2018, s. 28,29)

Erkin'in 1946 yılında piyano için yazdığı sonat da yine ilk kez 15 Ocak 1948 tarihinde Ankara Radyosu'nda piyanist eşi Ferhunde Erkin tarafından seslendirir. Yapıt, üç bölümden oluşur. Özellikle üçüncü bölümü yalın bir oyun havası niteliğindedir (Kolçak, 2008, s. 43). Erkin, olgunluk döneminde yazdığı Piyano için Altı Prelüd adlı yapıtında da Halk Müziği'ne ait makam, ezgi ve aksak ritim gibi unsurları soyutlayarak kullanmış, ele aldığı makamın seslerini, tını özelliklerini arka planda duyuran bir müzik dili yaratmıştır (Sayın, 2018, s. 79).

Besteci, Türkiye'de batı müziği icrası ve kurumsallaşmasında önemli rol oynamıştır. Uluslararası alanda Türk müzisyenlerinin varlığını gösteren, Ulvi Cemal Erkin'e dair gazete haberlerini, yerli ve yabancı basın üzerinden takip etmek mümkündür. Yabancı basının aktarıldığı, temsili olarak 13 Mayıs 1949 tarihli Akşam Gazetesi'nin haberi, "modern Türkiye'nin kompozitörlerinin herhangi bir diğer memleketin kompozitörleriyle boy ölçüşebilecek kabiliyette" olduğunu belirtmektedir. İç basında yer alan haberler, "Türkiye'nin, Batınının doğu ucundaki bir parçası" olduğunun öğrenildiği; Türkiye'nin "otoritesini gösterdiği" vb. ifadelerle servis edilmiş, bu haberlerin yanı sıra Avrupa devletlerince verilen ödüller, haberlerde yer almıştır (Çalgan, 1991, s. 90-171).

Türk Müziğinin Avusturya basınındaki yankılarına bir örnek de 28.11.1965 tarihli *Weitung* gazetesi haberidir. Bu haber, Türk Büyükelçiliği ve Avusturya-Türk Dostluk Cemiyeti, *Musikverein* Binasının büyük salonunda "Türkiye'den Senfonik Müzik" adlı gecede, piyanist İdil Biret'in besteci Ulvi Cemal Erkin, Cemal Reşid Rey, Necil Kazım Akses'in yapıtlarının seslendirilişine aittir: "...modern Türk kompozisyon okulunun bilinen Avrupa formlarına ziyadesiyle aşina olmakla beraber, gücünü vatanlarının halk müziğinden alan yepyeni bir ruh kattıkları anlaşılıyor..." (Çalgan, 1991, s. 148) Görüldüğü üzere basında yer alan müzik değerlendirmelerinden, erken cumhuriyet dönemi müzik yapıtlarının, -Alman Romantizminin kurucu fikir ve söylemleri çerçevesindeki- uluslararası sanat müziği kriterlerini sağlamış olmasından dolayı, mevcut sanat pazarında varlık göstermiş olduğunu söylemek mümkündür.¹³⁸

¹³⁸ Erkin hakkında basında çıkan haber ve yorumlar için bkz. Çalgan, K. (1991). *Ulvi Cemal Erkin Duyuşlar'dan Köçekçe'ye*. Ankara: Seveda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

7.4.1.4 Ahmed Adnan Saygun ve modern piyano repertuvarında öne çıkan yapıtları

Ahmed Adnan Saygun da –ilk kuşak besteci ve müzisyenler gibi- toplumun modern bilgiyi edinebilen, artıdan pay alabilen küçük bir kesimine mensup ailedendir. Babası Mehmed Celaleddin Bey (1872-1954) Nevşehirli büyük bir aileden gelmektedir. Kendisi de matematik öğretmeni olan Celaleddin Bey geleneklere uyularak bir medrese eğitimi almış olsa da Saygun’a göre müsbet ilimlere önem veren, aydınlık, çevresinde saygı uyandıran bir kişiliğe sahiptir. Mehmed Celaleddin aynı zamanda İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin üyesidir. İzmir’de bit milli kütüphane kurulmasına katkıda bulunmuş Celal Bey Saygun’un entelektüel gelişiminde de önemli paya sahiptir.

Aracı, Adnan Saygun’un modern bilgiye ulaşım sağlayabilen bir ailede yetişmiş olmasının bir uzantısını da mahalle mektebi yerine İzmir’de çağdaş eğitim veren İttihad ve Terakki Nümune Sultanisi’ ne gönderilmiş olması üzerinden değerlendirir. İzmir’in Osmanlı’nın ikinci büyük şehri olarak Ege ticaretindeki önemine, kozmopolit yapısına, kentin müzik yaşantısına değinir. Saygun, yetiştiği İzmir’de dönemin popüler Batı müziklerinin yanı sıra, “ciddi müzik” olarak adlandırılan müziğin icra mekanlarının varlığından kendi notlarında bahsetmektedir. Saygun’un ifadeleri, liman kent, metropol ve ticaret bağlarının, gündelik yaşantıya etkisine de dikkat çekmektedir:

İzmir’de düzenli olarak verilen orkestra konserlerinden bahseden Saygun, Fransız bir demiryolu mühendisinin Sporting Klüp’te kurduğu orkestradan dinlediği Haydn, Mozart, Beethoven gibi klasiklerden bahsederken, binanın fiziki özelliklerinin de dikkatini çektiğini, döşeme ve özellikle sahne dekorlarının İtalya’dan geldiğini belirtmektedir. Bu gözlem bir yandan da çalışmamızın baştan beri üzerinde durduğu müzik ve etrafındaki ticari unsurlarla olan iş birliğinin önemine ışık tutan bir gözlemdir. Diğer yandan Halit Ziya Uşaklıgil de kentin müzik-konser yaşantısının canlılığına “Kırk Yıl” adlı yapıtında İzmir’deki opera ve operet temsillerinin yoğunluğu ve çeşitliliğinden bahsetmektedir. Bunun yanı sıra Saygun’un mensubu olduğu aile müsbet ilimlere önem vermenin yanı sıra halkın kalburüstü kesimi olarak, bu kesimin farklı dilimine de bir örnek teşkil etmektedir. Celaleddin Bey güzel sanatlara düşkün bir kişi olduğu ve o zamanlar hemen herkesin bir tarikata mensup olduğu dönemde mensubu bulunduğu tarikat Mevlevi olduğu için bilhassa musiki ile ilgilenmektedir.

Saygun’un, “Gazimihal’in “küçük bir konservatuvar” diye tasvir ettiği İttihad ve Terakki Nümûne Sultanisi’nden ne derece etkilenmiş olduğunu, yıllar sonra “...Gustav Holst’un Londra’da bir zamanlar ders verdiği meşhur St. Paul Kız Okulu’nu 1946

senesinde ziyaret ettikten sonra anı defterine yazdıklarından da görmek mümkündür. Müziğe oldukça çok önem veren bir lise olarak İttihad ve Terakki'yi anımsatan lise Türk milletinin otuz yıl önce yaptığı bu yerinde hamleyi destekleyen olmadığından müzik alanındaki hamlelerin sonraya kalmış olduğu düşüncesini ifade etmiştir.

Ahmed Adnan piyano dersleri almanın yanı sıra İsmail Zühdü adındaki bir müzisyenin korosunda da şarkı söylemektedir. İsmail Zühdü, Celal beyin dostudur. Rumeli Aydos'tan göçmüş bir ailenin yetim kalmış çocuğu olarak sanayi mektebinde hem kunduracılık öğrenmiş hem de mektebin bandosunda yer almıştır. Zaruri bir göçle Osmanlı topraklarına gelmiş azınlıkların ticaretin dışındaki el zanaatları ve müzikle ilgilenmeleri, Avrupa'yla ilişkileri doğrultusunda, müzik yaşantısında da etkili olmuştur. Saygun, diğer ailelerde olduğu gibi- babasının İzmir'in işgalden kurtuluşu ardından 70 kuruşa satın aldığı piyanoyla evde kız kardeşleriyle beraber ailesine konserler vermektedir. Piyanonun varlık sahibi hemen her evde bulunması, öncelikli olarak edinilmesi piyanoya bu kesim tarafından ev sahipliği yapıldığını göstermektedir.

Piyano derslerine Saygun daha sonra 1876 senesinde patlak veren Osmanlı-Rus Savaşı üzerine Nobar Paşa aracılığıyla II. Abdülhamid'in sarayında piyano öğretmeni olmuş, asıl adı Alessandro Voltan olan Tefik Bey ile devam eder. Daha önce de her fırsatta dikkat çekilmiş olduğu üzere –göç veya başka nedenlerle yerleşen- gayrimüslim kesim, büyük şehirlerdeki müzik yaşantısında ve piyasasında etkilidir. Bu yaşantıyı ve piyasayı canlandırmakta Avrupa'yla ticari ilişkiler içinde olan kesimle benzer şekilde belirleyici aktörler olmaktadır. Adnan Saygun, ailesi tarafından kendisine üniversite için ısrar edilse de müzik çalışmaktan vazgeçmez. Bunların yanı sıra Adnan, müzik faaliyetleri arasında İzmir'de Tefik Türk tarafından kurulan Musiki Yurdu adlı dernek üyeliğini ve dernek bünyesindeki müzik faaliyetlerini de sürdürür (Aracı, 2007, s. 37-52).

Fransa'daki eğitiminin ardından 1931 senesinde 24 yaşında dönen Saygun kendini tek sesli Türk müziğinin çok sesli bir ortama taşınmasına dair tartışmaların içinde bulur. 1934 senesinde İran şahının Türkiye'ye resmi ziyareti sırasında düzenlenen kutlamalarda, bu diplomatik ve politik ziyaretin vesilesiyle yeni gelişmekte olan Türkiye'nin başarılarını sergilemek adına Mustafa Kemal bir opera siparişi vermiştir. Siparişin bir senfoni veya orkestra yapıtı değil de bir opera oluşunu, Gökalp'in Türkçülüğün Esasları'nda opera sanatını "Avrupa müziğini doğuran en üstün sanat dalı" olarak nitelendirdiği ve Atatürk'ün onun görüşlerinden çok etkilenmiş olmasıyla

açıklamak mümkündür (Aracı, 2007, s. 76-81).¹³⁹ Bestecilik ve öğretmenliğin yanı sıra Halkevleri müfettişliği görevinde de bulunmuş olan Saygun'un ilk dönem yapıtlarına bakıldığında eşliksiz koro için çok seslendirilmiş halk türkülerinin öne çıktığı görülür. Besteci diğer meslektaşları gibi dönemin akımlarından hareketle kendi stilini oluşturmaya başlamıştır. Bartok ve Kodaly'nin prensiplerini takip eden Saygun, batılı ses tarzını alıp Türk türkülerine tatbik etmenin imkansızlığına bir alternatif olarak türkülerin kendi bünyelerinden çıkacak bir armonik tarz önermektedir. Çoban Armağanı albümünün birinci parçası olan Sille türküsünde oluşturduğu armonik yapının demler/drone oluşturmak yoluyla elde edilmiş olduğu görülmektedir.

Aracı, Batı eğitimi almış bir besteci olarak Saygun'un ilk yıllarını kendine uygun bir üslup arayışı içinde geçirmiş olduğunu ifade eder. Bu arayışların en çok Op. 15 Piyoano Sonatini'nde açık bir şekilde hissedildiğini belirtmektedir. Besteci Paris dönüşü başladığı sonatin dışında 1937 senesine dek piyoano için sadece iki yapıt verir: bunlar "op. 2 Süit" ve "op. 10 İnci'nin Kitabı"dır. Her iki yapıt da kısa parçalardan oluşan albümler olarak tasarlanmıştır. Aracı, Sonatina'da etkilendiği Güneş-Dil teorisi kapsamında kullanmış olduğu pentatonik dizi, yer yer paralel beşli akor zincirleriyle verilmek istenen izlenimci etkiler ya da iki sesli Barok bir envansiyon gibi oldukça çeşitli bir içeriğin göze çarpmakta olduğuna dikkati çekmektedir. Üçüncü bölümde ise dönemin genel etkilerinin bir uzantısı sayılabilecek "halk dansı" canlandırılmıştır. Bu bölümde Saygun'un, Bartok'un ziyaretinin ardından yapmış olduğu Karadeniz gezisi sonucunda yazdığı Rize Artvin ve Kars Havalisi, Türkü, Saz ve Halk Oyunları adlı kitabında kullandığı aksak ritimlere özgü terim, "aksak" olarak bütün dünya müzik sözlüklerinde yer almış, uluslararası terminolojiye girmiştir".¹⁴⁰ Bir diğer piyoano albümü İnci'nin Kitabı, Debussy'nin *Children's Corner* albümüyle benzer şekilde bir çocuğun hayatındaki çeşitli görüntüleri, çocuğun gözünden anlatmaktadır. Saygun, bu yapıtını 1944 senesinde orkestra için düzenler ve 1948 yılında İngiltere'de City of Birmingham Senfoni Orkestrası tarafından seslendirilir. 1952 yılında bale olarak da sahnelenen İnci'nin Kitabı Amerika Birleşik Devletleri'nde *Southern Music* Yayınevi tarafından basılmış, bu ülkedeki piyoano öğretmenleri tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Yayımlanışından bir yıl sonra karşılanmıştır. Yayımlanışından bir yıl sonra *Piano Quarterly Newsletter* dergisi tarafından genç piyanistler tarafından yayımlanan en iyi

¹³⁹ Libretto'nun içeriği hakkında bilgi için bkz. Aracı, E. (2007). *Ahmed Adnan Saygun: Doğu-Batı arası müzik köprüsü*. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları. s. 76-82.

¹⁴⁰ "Bulgar ritmi ifadesi bu tartışları adlandırmakta yetersiz bulunarak, Ahmed Adnan Saygun'un Brăiloiu"ya önerisiyle, 1949 yılında İsviçre/Cenevre'de toplanan Uluslararası Halk Müziği Uzmanları Konferansı'nda yerini aksak sözcüğüne bırakmıştır."

parçalar arasında değerlendirilerek çocuklar için uygun olmanın yanı sıra müzikalitesi yüksek bir yapıt olarak tarif edilmiştir (Aracı, 2007, s. 118-124).

İnci'nin Kitabı halk dansları ya da şarkılarından motifler içermektense Bartok'un müzik diline yakınlık gösteren biçimdedir. Modal yazı ve pentatonizm, albümün genel müzik dilini oluşturur (Aracı, 2007, s. 125).

Saygun 1946 senesinde Ankara Devlet Konservatuvarı'na Kompozisyon öğretmeni olarak atanmasının hemen ardından *British Council* aracılığıyla İngiliz müzik dünyasına tanıtılmak, buradaki öğrenim kurumlarını görmesini sağlamak ve iki ülke arasındaki kültürel bağları, kuvvetlendirmek adına İngiltere'ye davet edilir. Burada dönemin ünlü müzisyenleriyle görüşmelere gerçekleştirmiş, konser davetlerine katılmış kimileriyle uzun seneler sürecektir dostluklar kurmuştur, yapıtları İngiltere'de seslendirilmiştir. Maddi kaynakların temin edilmesiyle Fransız Radyosu ve Paris'in meşhur salonlarından *Salle Pleyel*'de yapıtları seslendirilen Saygun hakkında kimi gazetelerde olumlu kimilerinde olumsuz yazılar çıksa da besteci basında yer almış, haftalık *Le Guide de Concert* dergisi Saygun'un resmini kapak yapmanın yanı sıra onunla uzunca bir söyleşiyi de yayımlar. Saygun'un bu yıllarda yurt dışındaki müzik faaliyetleri devam etmiştir (Aracı, 2007, s. 158-164).

Saygun ilk piyano konçertosunu 1950 yılında bestelemeye başlar. Konçertonun yapısına genel olarak modal bir dilin hakim olduğunu söylemek mümkündür. Yabancı basında konçerto hakkındaki yorumlarda orkestrasyonun Bartok'la benzerliğine dikkat çekilmiştir. 1950 sonrasındaki yurt dışı konserleri beğeniyle karşılanmıştır (Aracı, 2007, s. 236). Bestecinin ikinci piyano konçertosu ise 1985 yılında tamamlanır. Op.34 Piyano Konçertosu'nun kaydı Gülsin Onay solistliğinde Polonya'da gerçekleştirilmiş, "Aksak Tartılar Üzerine 12 Prelüd" ve "Sonatin" in kaydı yine Onay tarafından Almanya'da gerçekleştirilmiş, bu prelüdlere piyano literatürüne üstün bir katkı olarak değerlendirilmiştir. Saygun'un yapıtlarının çoğu dönemin kayıt teknolojilerinin Türkiye'de el vermeyişi dolayısıyla yurt dışında gerçekleştirilmiştir (Refiğ, 1991).

Saygun, 30'lu yıllardan sonra uygulamaya konulan Türk İnkılabı'nın benimsenmesi amacıyla Türk Dil ve Türk Tarih Kurumlarıyla eş zamanlı açılan Halkevleri'nin de uzun süre müfettişliği görevinde bulunmuştur (Çolak ve Çetin, 2021). Raporlarında, Halkevlerinde verilen piyanolu konserlerde daha çok Ankara'nın başı çektiğini, büyük şehirlerde anlaşılabildiğini, Merzifon gibi daha küçük yerlerde Batı müziğinin halka tesir etmediğini bildirmektedir. Yine de Halkevlerinin 1932-50 yılları arasında halk eğitime azımsanmayacak bir etki yaptığını söylemek mümkündür (Çolak ve Çetin,

2021, s. 296-303). Saygun'un 50'lere kadar olan ses ve piyano yapıtlarıysa, op.21, Geçen Dakikalarım ve Op. 23, Dört Türkü'dür (Kapusuz, 2018, s. 15). Bu yapıtlarında da besteci halk müziği unsurlarını kullanmaktadır.

Woodard (1999), Türkiye'de ulusal müzik ve Saygun'un solo piyano eserleri üzerine yaptığı araştırmada; Saygun'un ulusal ve politik bir figür olduğunu, onun bestecilik yaklaşımının 20. yüzyıldaki çeşitli bestecilerle örtüştüğünü ve bu bağlamda ülkesinin müzikleriyle Batı klasik müziğini birleştirdiğini belirtmiş ve incelediği piyano eserlerinin melodik ve ritmik yapısının Geleneksel Türk Müziği malzemelerine dayalı olduğunu ortaya çıkarmıştır." (Yöre, 2010, s. 46)

Saygun'un ilk dönem piyanolu yapıtlarında, bestelendiği dönemin sosyal, politik etkilerini taşıdığı görülmektedir. Türk müziği malzemesinden yararlanış biçimini - dönemin diğer bestecileriyle benzer şekilde- halk müziği unsurlarının tonalite içerisinde görünür kılınması aracılığıyla gerçekleştirmiş olduğunu söylemek mümkündür. Saygun için tekrarlamış olduğumuz genel çerçeveyi yinelemek pahasına, dönem bestecilerinin müzik dilinin, sistemin sanat-müzik pazarları içinde geçerli olan, modernleşme kapsamındaki entelektüel, sanatsal çerçeve içerisinde yer almak suretiyle, teknik ve müzikal yeterlilikleri bakımından temsil ve rekabet imkanı sağlamış olduklarını söylemek mümkündür.

7.4.1.5 Bir eğitimci, piyanist olarak Mithat Fenmen: Batı müziği ve piyano müziğinin kurumsallaşmasına etkileri

1950'li yıllara kadar Türkiye'de, sonrasında hem Türkiye hem Avrupa'da konserler veren ve birçok Cumhuriyet dönemi piyanistinin hocası olmuş Mithat Fenmen'in Büyük dedesi, Osmanlı sadrazamlarından Mithat Paşa, annesi Lamia Hanım "Türk Kadınlar Birliği" kurucusu, babası Refik Fenmen ise yüksek elektrik mühendisidir. Büyükannesi, Türk Müziği'nin yanı sıra piyano; annesi iyi derecede piyano, babası flüt; amcası piyano, keman ve viyolonsel çalmaktadır. Cemal Reşit Rey'in de öğrencisi olan Fenmen, Robert Kolej'deki öğrenimi sırasında bir yandan da müzik makaleleri yazmakta, küçük operetler bestelemekte ve Boğaziçi Lisesi'nde müzik işlerini yürütmektedir. *Ecole Normale de Musique*'deki öğrenimini tamamladıktan sonra yeni müzik tekniklerini öğrenmek amacıyla gittiği Almanya, Münih Konservatuvar'ında kompozisyon (özellikle Barok dönem), klavsen ve org çalışmalarına II. Dünya Savaşı'na dek devam etmiştir (Coşkun, 2020, s. 21-24).

Mithat Fenmen, dokuz yaşında başladığı piyano eğitimine 1929 yılında, İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda Cemal Reşit Rey'in öğrencisi olarak devam eder. 1935 yılında ailesinin olanaklarıyla müzik öğrenimi için Paris'e gider. Burada *Ecole Normale de Musique*'te dünya çapındaki piyanist Alfred Cortot ile piyano, dönemin önemli müzisyen ve öğretmenlerinden Nadia Boulanger ile armoni ve kompozisyon çalışma olanağı bulmuştur. Ardından Almanya'da Münih Müzik Yüksek Okulu'nda Joseph

Haas ile kompozisyon çalışır. 1939 yılında Türkiye'ye dönüşünü takiben 43 yıl görev alacağı Ankara Devlet Konservatuvarı'nda öğretmen ve idarecilik görevlerini üstlenen Fenmen, piyano eğitimciliğinin yanı sıra kariyerini piyanist olarak da sürdürmüştür. Birçok konçertonun ilk seslendirilişini CSO ile birlikte gerçekleştirmenin yanı sıra icracı olarak oda müziğine de önemli katkıları olmuştur (Kahramankaptan, 2022). 1940 yılından itibaren İstanbul ve Ankara Halkevleri Salonlarında konserler vermiş, 50'li yıllardan 80'lere kadar Den Haag, Paris, İngiltere, Tunus gibi şehirlerdeki konserleriyle birlikte İzmir, İstanbul, Adana, Ankara'da konserlerine devam etmiştir.

Harika Çocuk Yasası'nın çıkmasına, üstün yetenekli çocukların tespit edilmesi ve bu yasadaki yararlanarak Avrupa'da öğrenim görmelerine önemli katkıları olmuştur. Bedii Aran, İdil Biret, Gülsin Onay, Oya Ünler, Güher-Süher Pekinel, Nuran Taşpınar, Fazıl Say, Selman Ada, Burçin Büke, Yeşim Gökalep, yetiştirmiş olduğu pek çok öğrenciden birkaçıdır. Eğitimciliği hakkında İdil Biret sonsuz iyiliği, sabrı, alçakgönüllülüğünden; Fazıl Say ise öğrencileri çalışmadığı zaman tavır koymak yerine sorumluluğu karşı tarafa hissettirmesinden etkilendiğini belirtmektedir. Çalışmadan gitmenin kendisine utandırıcı geldiğini ekleyen Say, böyle zamanlarda Fenmen'in piyanonun başına geçip kendinin çaldığını belirtmiştir. Anlaşılacağı üzere karakteri ve genel yaklaşımı da kuşkusuz bu kuşağın yetişmesinde etkili olmuştur.

Fenmen piyano ve çeşitli enstrümanlar için yazmanın yanı sıra, Bale müzikleri, Batı müziği eğitiminde kullanılmak üzere Piyanistin Kitabı, Müzikçinin El Kitabı ve Kolay Nota Okuma Kitabı adında 3 adet kitap yazmış; derlemecilik faaliyetlerine katılmış, 1949-53 yılları arasında 48 sayısı yayımlanmış "Müzik Görüşleri" adlı derginin yazı işleri müdürlüğünü yürütmüştür. Op.2 Piyano için İki parça "Köyden Geçerken" (1939) adlı yapıtında, dönemin müzik programı hedeflerine uygun olacak şekilde halk müziği tınılarını piyano müziğinde kullanmış, halk müziği derleme faaliyetlerinde bulunmuştur (Coşkun, 2020, s. 38-64).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında, İstanbul'da piyano eğitimini İstanbul Belediye Konservatuvarı kapsamında Cemal Reşit Rey, Ferdi Ştatzer gibi isimler üstlenmiş; Galatasaray Lisesi'nin Salonu, Tepebaşı Kışlık Tiyatro, *Union Française* gibi Osmanlı'dan bu yana etkinliklerin ağırlıklı olarak düzenlenmiş olduğu mekanlardaki konserler oldukça ilgi görmüştür. Ankara'daysa Fenmen CSO konserlerinin yanı sıra Milli Kütüphane ve konservatuvarın kendi salonlarında gerçekleşen konserlerle müzik yaşamına katkı sunmaktadır. Bu dönemde Ankara'da piyano eğitimi veren en önemli iki isimse Ferhunde Erkin ve Mithat Fenmen'dir (Kodak ve Demirebatır, 2008, s. 93).

Görüldüğü gibi Fenmen, modernleşmeye ilişkin projelerin yürütülmesi, yerleşmesi ve sonraki kuşaklara aktarılmasında, piyano müziği başta olmak üzere batı müziğine ilişkin, yayımcılıktan icracılığa, besteci ve eğitimciliğe uzanan birbiriyle bağlantılı birçok alanda birlikte etkinlik göstermiştir. Tüm bu katkılarıyla Fenmen, diğer ilk kuşak bestecileri gibi mensubu olduğu aile ve almış olduğu eğitim bakımından çalışmamızın temel önermesini doğrulayan bir yere sahiptir.

7.4.1.6 Cumhuriyetin ilk kuşak piyanisti Ferhunde Erkin: Piyanistliği ve eğitimciliği

Ferhunde Erkin'in babası Ali Remzi, 1903 yılında girdiği Harbiye Mühendishane' sini birincilikle bitirip, 1906 yılında asteğmen rütbesini almasının ardından -generalliğe kadar yükseleceği- Erkânı Harbiye'ye kabul edilmiş, kurmay yüzbaşı olarak göreve başlamıştır. Annesi Nazmiye Hanım varlıklı bir aileden gelmektedir. Dolayısıyla İstanbul ve Bandırma'da yaşamış olan aile, bu şehirlerin asker ve bürokrat kesiminin çoğunluğunda olduğu gibi dönemin son gelişmelerini takip etmektedir. Ferhunde Erkin, Bandırma ve İstanbul'da gördüğü piyano öğreniminin ardından dönemin önemli hocalarından Geza Hegyei¹⁴¹ piyano dersleri almıştır. Aile, çocuklarının yabancı diller ve müzikle iç içe geçen, günü takip eden/çağdaş bir öğrenim görmelerini önemsemenin yanı sıra Kur'an-ı Kerim ve Osmanlıca'yı kapsayan bir eğitim-öğrenimi de beraberinde sürdürmelerini sağlamıştır. Ferhunde Remzi, Arnavutköy Amerikan Kız Kolejinde başlayan öğrenimi sırasında kardeşiyle birlikte kendisini "neredeyse tesadüf eseri dinleyen Alman hoca" aracılığıyla önerilen burs (Alexander von Humboldt) ile Almanya'ya gönderilmiştir (Paşaoğlu, 2018, s. 36). Ferhunde Remzi'nin ailesinin mensubu olduğu kesimin, diğer devletlerde -özellikle merkez Avrupa devletlerindeki- benzer yapıdaki toplum kesimleriyle arasındaki -kaçınılamayacak- ilişkiyi göstermesi, yine tezin temel önermesiyle uyumu bakımından dikkate değerdir.

Kardeşi Necdet Remzi'yle birlikte mezuniyetinin ardından yurda dönen Ferhunde Remzi, o dönem için çarpıcı sayılabilecek -ekonomik ve sosyo-kültürel durumlarına bakılmaksızın halkın tüm kesimlerinden yetenekli çocuklara devlet hesabına, gerektiğinde yatılı olarak müzik öğrenimi verilen bir kurum olan Musiki Muallim Mektebine atanır. Öğretmenlik ve piyanistliği pek çok fedakarlıkla bir arada yürüten Ferhunde Remzi'nin, programlarında güncel Avrupalı ve Türk bestecilerine eşit ağırlıkta yer vermeye çalıştığı görülmektedir (Paşaoğlu, 2018, s. 38). "Türkiye'nin Avrupa'da ilk müzik öğrenimi yapan kadın piyanisti..." (Ali, 2000, s. 120), öğrencilerine Bela Bartok, Paul Hindemith, Bohuslav Martinu, Darius Milhaud, Igor Stravinsky gibi

¹⁴¹ Bkz. bölüm 4.2.1

çağının bestecileri çaldıran 40'lı ve 50'li yılların konservatuvardaki tek hocasıdır. Bu yönüyle öğrencilerine, günün uluslararası programlarını takip eden, kelimenin tam anlamıyla çağdaş bir piyano öğrenimini sunduğunu söylemek mümkündür.

Ferhunde Erkin, öğrencilerinin öğrenim programlarında olduğu kadar, kendi resital programlarında da klasiklerden –Türk bestecilerinininkileri de içerecek şekilde- çağdaş yapıtlara uzanan repertuvarları tercih etmiştir. Onun bu yönünü, Cevat Memduh Altar, Ankara Halkevi Salonu'nda verdiği 17 Nisan 1947 tarihli konserde, dinleyiciyi hem Türk müziği hem de –kendi deyimiyle- milletler arası repertuvarın Bach, Beethoven, Schumann gibi üstatlarından oluşan bir program tercih etmesiyle övmektedir. Bu yönüyle dönemin Türkiye'deki Çek ve Polonya müziği çerçevesinde program düzenleyen diğer yabancı piyanistlerinden ayrıldığına dikkat çekmiştir. Altar, Ferhunde Erkin resitalinin Ankara müzikseverlerini, uluslararası piyano literatürünün standart eserleriyle karşılaştırmanın yanı sıra yeni Türk müziği repertuvarına temel olacak eserlerle de karşılaştırmış olduğunu ifade etmekte, yeni Türk Müziği'nin yaygınlaşması ve kurumsallaşmasına ilişkin bu özelliklere dikkat çekmektedir (Ali, 2000, s. 70-72).

Ferhunde Erkin, Eşi Ulvi Cemal Erkin'in hemen tüm piyano yapıtlarının da yurt içinde ve yurt dışındaki ilk seslendiricisi olmuştur. Burada Avrupa müziğinin, -ulus-devletler sistemine dayanan ve giderek dünya çapında kapitalist bir ticaret olarak genişleyen Avrupa ticaretiyle el ele yol alan- milletlerarası bir sistemin pazarları içinde rekabet eden niteliklere sahip olması, bahsedilen müzik faaliyetlerinin uluslararası nitelikleri arasındadır. Önceki bölümlerde açıklanmış olduğu üzere Avrupa'da piyanoların ve piyano müziğinin yaygınlaşması üretici-tüketici-dinleyici/izleyici, eğitim, yayımcılık, konser organizasyonları gibi faaliyetlerin toplamıyla hayat bulmuştur. Bu çerçevede içerisinde, aldığı eğitimin doğrultusunda, müzisyen ve eğitimci kimliğine ilişkin verilen kısa bilgiden de anlaşılacağı üzere Ferhunde Erkin, uluslararası platformlarda yer alabilecek piyanistliği, modernleşme programlarında etkili şekilde yer alabilecek özelliklerinin tümüyle birlikte tezin temel önermesini doğrulayan bir müzisyen olarak karşımıza çıkmaktadır.¹⁴²

Paşaoğlu da Ferhunde Erkin'in, genç Cumhuriyet'in art arda gelen kalkınma hamlelerinin -Afife Jale, Afet İnan, Halet Çamlıbel, Halide Edip Adıvar, Remziye Hisar, Sabiha Gökçen vb. gibi- simge isimlerinden biri olarak, toplumda rol-model oluşuna dikkati çekmektedir: "Osmanlı'nın kültürel anlamda Batıya iyice yüzünü döndüğü son döneminde alışıldığı gibi yalnız belli, kentli bir kesime hitap etmekten ziyade,

¹⁴² Piyanist hakkında fazladan bilgi için bkz. Ali, F. (2000). *Ferhunde Erkin Tuşlar Arasında. Öğrenimin* Ankara: Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı Yayınları

Cumhuriyetin ilk yıllarında, toplumun geneline önerilen, sanatsal-kültürel yaşamdaki varlığı ile dikkat çekmiş öncülerden, önemli kadın rol-modellerden olmuştur.” (Paşaoğlu, 2018, s. 36)

7.4.2 Erken Cumhuriyet Döneminde Milli müziğin kurumsallaşması

Cumhuriyetin ilanından bir yıl sonra 1924 yılında kabul edilen 430 sayılı yasa ile Tevhid-i Tedrisat Kanunu (Eğitimin Birleştirilmesi Hakkında Kanun); aynı yıl yürürlüğe giren Musiki ve Temsil Akademisi Kanunu özellikle müzik alanındaki bir devrime işaret etmektedir. Bu bölümde, verdiği öğreniminin içeriği bakımından değişen ve yeni kurulan başlıca müzik kurumlarına kısaca yer verilecektir. Çok sesli batı müziği öğrenimi veren kurumların kuruluş ve düzenlenme aşamasında yalnızca yabancı uzmanlar ülkeye çağırılmamış, yurt dışına gönderilen Türk öğrencilerin, öğrenimleri ardından yeni kurulan müzik kurumlarında görev almaları sağlanmıştır. Ferhunde Erkin, Mithat Fenmen gibi dönemin ilk piyanist hocaları, yetiştirdikleri öğrencilerle, modernleşme kapsamındaki kurumların müzik alanında yerleşmesine katkının yanı sıra uluslararası platformlarda da üst düzey niteliklere sahip piyanistler yetiştirmiştir.

II. Mahmut döneminde (1808-1839) İstanbul’da bulunan “Mızıka-i Hümâyun” topluluğu, Cumhuriyet’in ilanı sonrasında Ankara’ya gelerek “Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti” olarak Cumhurbaşkanlığına bağlanmış, 1932 senesinde “Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası” adını alarak Cumhuriyet’in ilk yıllarında yurtdışı turnelerine gönderilmiştir.¹⁴³ 1927 yılından itibaren Dârüelhan belediyeğe bağlanmış ve belediye konservatuvarına dönüştürülmüş, Türk müziği çalışmaları sınırlı da olsa bu kurum bünyesinde sürdürülmüş, sonrasında Dârüelhan ismi kaldırılarak konservatuvar ismi kullanılmaya başlanmış, müzik tahsili eski usulle değil solmizasyon ile yapılmaya başlanmıştır.

1934-35 eğitim yılında, öğrenimlerini yurtdışında tamamlayan genç müzisyenlerin de katılımıyla bir müzik kongresi düzenlenir ve sonucunda bir rapor hazırlanır. Bu dönem II. Dünya Savaşı’nın yaşanmasına rağmen çalışmalara devam edilmektedir. Yine bu yıllarda pek çok yabancı uzman Türkiye’ye çağırılır ve görüşlerine başvurulur. Paul Hindemith, Carl Ebert, Lico Amar, Joseph Marx’dan raporlar hazırlamaları istenir (Şenürkmez, 2006, s. 89-94). Modernleşme kapsamındaki bu faaliyet ve raporların,

¹⁴³ Bu orkestra 2021 sayılı yasa ile Cumhurbaşkanlığı makamına bağlanmıştır. Milli Savunma Bakanlığı’na bağlı olarak çalışmayı sürdüren orkestra 1932 yılında Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlanarak Riyaseti Cumhur Filarmoni Orkestrası adını almış, 1957 yılından itibaren de 6940 sayılı yasa ile Riyaseti Cumhur Senfoni Orkestrası adı ile faaliyetlerini sürdürmüştür. 1951’e kadar orkestranın idari ve sanat otoritesi tek şefte toplanmıştır. Orkestra sanatçıları 1951’de kendilerine bir yönetim kurulu seçmişlerdir ve bu yönetim şekli 1957’de Kuruluş Özel Yasası ile resmileştirilmiştir. (Şenürkmez, 2006, s. s.90, dipnot.)

en genel anlamıyla, Türkiye’de çok sesli batı müziği eğitiminin kurulması ve düzenlenmesine yöneliktir.

Müzik öğretmeni yetiştirmek amacıyla 1924’te Ankara’da Cumhuriyet’in ilk müzik kurumu olarak Musiki Muallim Mektebi (MMM); 1936 yılında, bir önceki sene danışman olarak gelmesi sağlanan Paul Hindemith’in gözlem ve raporları doğrultusunda Ankara Devlet Konservatuarı (ADK) kurulmuştur. Cumhuriyet’in yurt dışında öğrenim görmesi sağlanan, Türk Beşleri olarak anılan ilk bestecilerinden Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar, yurda dönmeleriyle ADK’da görev yapmışlardır.

1925-28 yılları arasındasanatçı-eğitimci olarak devlet tarafından seçilerek Avrupa’ya gönderilen öğrencilerden Ulvi Cemal Erkin 1930 yılında Fransa’da bestecilik eğitimi tamamlar ve Almanya’da piyano ve piyano pedagojisi eğitimi tamamlayan Ferhunde Remzi’yle birlikte 1931 senesinde MMM’ne piyano öğretmeni olarak atanırlar. İlk zamanlarında MMM’ne bağlı olan ADK’ında yeterli sayıda eğitimci olmamasından dolayı kimi eğitimciler her iki kurumda birden görev yapmışlardır. Cumhuriyet’in ilk yıllarında devlet tarafından eğitim amaçlı Avrupa’ya gönderilen Cumhuriyet’in ilk kuşağından gençler ağırlıklı olarak Ankara’da görevlendirilmektedir. Aynı dönemde İstanbul piyano eğitiminde dikkati çeken isimlerse Cemal Reşit Rey ve Ferdi Ştatzer’dir.

Türkiye’yi yurt dışında temsil eden önemli piyanistlerden Ayşegül Sarıca, Verda Erman ve Ergican Saydam da Avusturya asıllı Türk piyanist ve eğitimci Ferdi Ştatzer’ in öğrencileri olmuşlardır. Yine Ankara’da, Ferhunde Erkin’in yetiştirdiği Nimet Karatekin, Kâmuran-Selçuk Gündemir çifti ve Mithat Fenmen gibi önemli piyano pedagogları, uluslararası üst düzey niteliklere sahip sanatçılar yetiştirmişlerdir. Coşkuner, 1940’lardan 1980’lere kadar Ferdi ve Cemal Beyleri İstanbul’da, Ferhunde Hanım ve Mithat Beyi Ankara’da, Türk piyano eğitiminin vasiliğini yapan eğitimciler olarak tanımlamaktadır. Fenmen bir yandan da İdil Biret, Gülsin Onay, Pekinel Kardeşler, Fazıl Say gibi piyanistlerin yeteneklerini keşfetmiş, *Harika Çocuk Yasası* ile öğrenimlerini yurt dışında tamamlamalarına destek olmuştur (Coşkuner, 2020, s. 15-18). 1938-40 yılları arasında Ankara Radyosu’nun Batı müziği bölümü kurularak profesyonel kadrolar oluşturulmaya başlanır. Yine bu yıllarda korolar, tiyatrolar halkevleri reformlarını destekleyen kurumlar olmuşlardır (Şenürkmez, 2006, s. 92).

Müzikte modernleşme programlarının yürütülmesinde halkevleri de önemli role sahiptir. Piyano, halkevlerindeki müzik çalışmalarında sıkça kullanılan bir enstrüman olmuştur (Tunalı, 2014, s. 76). Yazar Fatma Bölek Gürel’in “36 Baharı” adlı, dönemi

anlatan romanı, içerisinde yer alan metinler bakımından dönemin ruhunun kavranması; halkevlerinde yürütülen müzik çalışmalarında piyanonun işlevi ve yürütülen sanat çalışmaları hakkında önemli ipuçları vermektedir (Tunalı, 2014, s. 90). Halkevlerine ilişkin olay, söylem ve fikirlerin özeti niteliğinde olması dolayısıyla Gürel'in çalışması, dikkat çekilmek istenen söylemlerin ortak yönlerine işaret etmesi bakımından çalışmamıza dahil edilmiştir. Halkevlerinde, dönemin okumuş, aydın kesimi, yürütülen çalışmalardaki kahramanlardır. Romandan yapılan aşağıdaki alıntılar, dönemin önceliklerini aktarması bakımından –dönem söylemlerinin yanı sıra- özet niteliğinde bir çerçeve çizmekte kullanılabilecek özelliktedir:

Roman kahramanlarından Gazeteci Niyazi Bey ve Doktor Behçet Bey' bir piyano almak için yapılan zahmetli yolculuk ve ödenen bedeli sorgulamaktadır. bir [Bir] batı çalgısı için böyle bir çabaya gerek var mıdır? Ud, kanun ve tambur gibi kolay bulunan ve ucuz çalgılarla alıştığımız müzik yapılsa halk bunu daha iyi anlayıp sevmeyecek midir? Bu sorunun yanıtı ise Eczacı Nihat Bey tarafından verilmektedir..." burada esas olan, bir piyano alınıp alınmaması değildir. Buradaki amaç, çok sesli ileri müziği çalgıları ile insanlarımıza dinletmek, o yolda ilerlemelerine yardımcı olmaktır. Hep aynı çalgılarla içimize dönük bir çalışma yaparak yerimizde mi sayacağız? Yoksa müziğimizi ve diğer güzel sanatlarımızı ilerletip dünya ile boy ölçüşebilir bir duruma getirmeye mi çalışacağız... Müzik Öğretmeni Niyazi Bey, ek olarak Halkevlerinde yeğlenen çalgılar konusuna açıklık getirmektedir... Ayrıca sözü edilen kanun, tambur ve ud için Türk çalgısıdır demek pek doğru olmaz... Ayrıca hem kendi çalgılarımızla kendi müziğimizi hem batı çalgıları ile batı müziğini öğrenip her ikisini de ilerletmeye çalışmak için bir engel yok. Zaten müzik şubemizin bir bölümü yöresel ezgilerimizi derleyip, bunlar üzerinde çalışmalar yapıyor. (Tunalı, 2014, s. 91, 92)

Yukarıdaki paragraf -ve her iki uçtaki benzer serzenişler-, önceki bölümlerde özellikle Sungur Savran'ın düşünceleriyle işaret edilen, toplumdaki farklı kesimlerin çıkar mücadelelerinin, düşünce akım ve söylemlerinin diline sarmalanarak ifade edilmiş bir örneğidir. Modernitenin "ilerleme" kavramına, kendi içine kapalı bir sistemin işlevselliğinin olmayacağına, dünya pazarlarında rekabet gücüne vurgu, dönemin –çeşitli biçimleriyle günümüze de uzanan- tartışmaları arasındadır. Bu örnek, metropollerin ve toplumun belli kesimlerinin, kapitalist dünya sistemiyle kurulan ilişkideki rollerini göstermesi bakımından ayrıca tercih edilmiştir. "Hep aynı çalgılarla içimize dönük bir çalışma yaparak yerinde sayma" ve "dünya ile boy ölçüşebilecek duruma gelme", Avrupa kapitalizmiyle girilen ilişki çerçevesinde değerlendirilmelidir. Bu anlamda İmparatorluğun merkezi devlet geleneğinin, yabancı ticaret sermayesinin devletten geçerek girmesini sağladığını vurgulayan Keyder, "Bâb-ı Âli'nin merkezden-bölüşümcü, kapitalizm öncesi düzenini sürdürme..." çabalarının, "...İmparatorluk içinde meta üretiminin yerleşme örüntülerini..." etkilemiş ve koşullandırmış olduğunu belirtmektedir. Kendi sözleriyle, kapitalizmle uzun bir bütünleşme sürecine sahip çevre konumdaki bölgeler içinde ulus-devlet haline gelen ilk ülkelerden biri olan Türkiye, kapitalizm öncesi yapının meta üretimini yerleştirme koşullarına rağmen Cumhuriyet'in yapılarını tesis etmiştir. Yazar, bu durumu Wallerstein'dan alıntılanarak Kapitalist sisteme uygun birimlerin, kendi kapalı iş bölümlerine dayalı ekonomiler

yaratmaya girişen merkezden-bölüşümcü imparatorluklar olmayıp, ulusal devletler olduğu tanımlamasıyla açıklamaktadır (Keyder, 1993, s. 3). Bu sebeple halkevleri, toplumun müzik yaşantısını şekillendirmek, şehirdeki müzik eğitime ek olarak köy ve kent arasındaki müzik ilişkisini düzenlemekte etkili olmalarının yanı sıra uluslararası müzik olgusunun, ülkenin iç kısımlarına taşınması ve burada da desteklenmesine yöneliktir.

Yabancı raporları ve taşra çalışmaları: Hindemith raporları örneği

1933 yılında Adolf Hitler'in liderliğindeki Nasyonal Sosyalist Parti'nin iktidara gelmesiyle Alman Üniversitelerinde ve sanat çevrelerinde politik tutumları beğenilmeyen öğretim üyeleri ve sanatçılar, işten atılmış ya da emekli edilmiştir. Yahudi kökenlilerden kimileriye tutuklanmıştır. Almanya'dan yabancı ülkelere göç edecek olan bilim ve sanat insanları Türkiye'ye çağrılır; 1934-37 yılları arasında Liko Amar, Paul Hindemith, Carl Ebert gibi müzisyenler Türkiye'de bir konservatuvar kurulması ve müziğin çok sesli şekilde düzenlenmesi konusunda raporlar vermişlerdir (Ali, 2000, s. 57, 58).

Paul Hindemith (1895 – 1963), 3 Nisan-29 Mayıs 1935 tarihlerinde gerçekleştirdiği ilk Türkiye gezisinin ve alandaki önemli müzisyenleri dinlemenin ardından, *Sanat Musikisi* adı verilen müziğin kapalı bir sanat çevresi içinde gerçekleştirilmesinden dolayı yaratıcılığını yitirmiş olduğu, gelişime kapalı olduğu görüşünü iletmiştir. Hindemith, Avrupa Romantik Milliyetçiliğinin uzantısı sayılabilecek görüşlerini aşağıdaki şekilde ifade etmiştir:

Her çeşit musikinizi dinledim. "Sanat Musikisi" dediğimiz alaturkada üstad sanatçıların gelmiş, geçmiş. Fakat bu sanat yolu kapalı bir çevre içinde kendisini tekrarladığı için yaratıcılık gücünü yitirmiş, ne yapsanız gelişemez, hep eskiyi tekrar olur. Bence bu musikiyi tarihi bir yadigâr olarak muhafaza edersiniz, tıpkı bizim Bach'tan önceki müziğimiz gibi. Aslına sadık tarihî bir yadigâr olarak özel vesilelerle ve kendi zamanlarında kullanılan âletlerle tekrarlırsınız. Bence sizin esas hazineniz "Halk Musikisi" diye adlandırdığınız musikidir. Pek az millete nasip olacak kadar zengindir...Aralarında polifonik olanlar da vardır. Yarınki bestecileriniz ancak bundan, bu halk türkülerinin ve halk musikisinin motiflerinden faydalanabileceklerdir. (Yavuz, 2013, s. 35)

Hindemith'in sözlerinden de anlaşıldığı gibi, Avrupa müziği, Bach'tan itibaren (hatta kimi kaynaklara göre 13. yy.'dan itibaren) yeni siyasi, hukuki, ekonomik gelişmelerin bir parçası olarak ilerlemiş, içinde bulunduğu devletler sisteminin temel unsurlarından milliyetçilik, kültür-sanat alanlarındaki söylemleri çevre bölgeler tarafından da benimsenmiştir.¹⁴⁴ Bu çerçevede içinde düşünüldüğünde Hindemith'in görüşleri, kendi kültürünün kurgu ve geleneklerini aktarmaktan öte, dönemin var olan müzik piyasa ve

¹⁴⁴ Gezgini şekilde başlayan ticaret 13. yüzyıl içinde uluslararası bir karaktere bürünerek kuzeyde Felemenk'i güneyde ise İtalya'yı merkez alıp tüm Avrupa'ya yayılmıştı... Kredi işlemlerini kullanan ve ticari şirketler kuran İtalyanların ekonomik yöntemleri kısa zamanda Kuzey Avrupa'da yayıldı. Dolayısıyla kapitalizmin ilk seçkin bölgeleri olarak İtalyan şehir devletleri ve Felemenk sayılabilir. Zira Haçlı seferleri ile başlayan Doğu ticareti İtalyan cumhuriyetlerinde büyük bir sermaye birikimi yaratmıştır. (Eskenazi, 2018, s. 39)

pazarlarını göstermesi bakımından değerlidir. Dönemin kültürel öğelerinin, teknik, ekonomik, siyasi, toplumsal olarak bir bütünün parçaları oluşu; bununsa çok büyük oranda mevcut dünya sisteminin alt kümesi olarak işlevselleşebileceğinin ipuçlarını barındırdığını söylemek, yanlış olmayacaktır. Hindemith'in ifadesinde yer alan eski-yeni kavramlarının da yine bu sisteme ait tarihsellik içerisinde telaffuz edildiğini söylemek mümkündür.

Hindemith 1935 yılına ait raporda Ankara'nın, Ön Asya'nın müzik merkezi olmasının geçici başarılar ve ithal edilen müzisyenlerle sağlanamayacağını, yerli topraktan kazanılan bir süreklilik arz eden yüksek bir kültürün hedeflendiğini belirtmektedir. Müzik yapılanma çalışmaları içerisinde, bir müzik yüksekokulu kurma tasarısını diğerlerinden daha önemli görür. Genel olarak sanatsal verim ve müzik anlayışının "yükselmesinin" ancak eğitim, okul yoluyla¹⁴⁵ sağlanabileceğini savunmaktadır. Okullardaki müzik eğitiminin şarkı esasına dayandırılması, bu şarkıların halk şarkılarından olması gerekmektedir (Yavuz, 2013, s. 87). Bu genel kural -önceki bölümde anlatıldığı üzere-, 18. yüzyılın projesi olarak evrensel tarih yazımının bir parçası olmuştur.¹⁴⁶ Doğaya dair bu yeni görüşün en büyük yayıcısı olarak kabul edilen isim Rousseau, doğayı müzik tarzına çevirirken armonik güzellikleri "öğrenilmiş güzellikler" olarak; müziğin gerçek [melodik] güzelliklerininse, doğada olmak " tarafından hissedilebilecek güzellikler olarak tanımlamıştır. Rousseau'nun fikirleri temelinde homofonik esasa dayalı, erişilebilir melodi, Avrupa'da "doğal" ideal olarak kabul görmüştür (Gelbart, 2007, s. 67).

Kamuya açık müzik yaşamının gereklerini, Opera Tiyatrosu, Konser Organizasyonu, Okullardaki Müzik Eğitimi, -senfoni konserleriyle az temas eden kesimin müzik kültürünün ana taşıyıcısı olarak- Halk Müziği, Askeri Müzik, Müzik Okulları ve Müzik Öğretmenleri, Yayınevi, Konser Salonu, Radyo başlıkları altında raporlamıştır. Başlıklardan da anlaşılacağı gibi besteci, stilistik ve teknik sorunların çözülmesinin ardından, halkın çok sesli parçalara alıştırılmasının -3. bölümde anlatılan Avrupa'da piyanoya ilişkin bir pazar ve kültürün oluşumuna ilişkin klasikler serilerinin oluşturulması, gündelik piyano şarkıları, önde gelen bestecilerin kolay tekniklerle ev tüketimine yönelik yazılmış parçaları, yayımcılık faaliyetleri, eğitim ve halka açık

¹⁴⁵ Devletin İdeolojik Aygıtlarından (DİA) Okul ve Kültürel alanın (edebiyat, güzel sanatlar, spor vb.), birleştirici alanda dolaysızca görülemeyeceğini savunan Althusser Okul'un işlevini şöyle açıklar: "Burjuvazinin sahnenin önünde yer alan siyasal DİA 'sının oynadığı oyunun arkasında, bir numaralı yani egemen ideolojik devlet aygıtı olarak... okul aygıtını getirdiğini ve Okul 'un, eski egemen DİA'nın, yani Kilise'nin işlevlerini yüklediğini düşünmekte haklı olduğumuz kanısındayız...Hatta şunu da ekleyebiliriz: Okul-Aile çifti, Kilise-Aile çiftinin yerini aldı." (Althusser, 2017, s. 60)

¹⁴⁶ Detaylı bilgi için bkz. bölüm "5.3. Cumhuriyet'in İlk Kuşaklarının Müzik Programı Kapsamında Etkilendiği bir Ayrım: Avrupa'da Sınıf Mücadelelerinin Sonuçlarından Biri Olarak Ulusalçılık ve Halk Müziği-Sanat Müziği Ayrımı"

konserler vb.- çeşitli faaliyetler aracılığıyla mümkün olacağı bütün bir müzik yaşamından bahsetmektedir. Türkiye’de uluslararası çerçevede yürütülecek müzik çalışmalarının, Avrupa’nın müzik yaşantısı ağına olduğu gibi geniş bir halk kitlesini de içine alacak şekilde kurulması gereğine dikkati çekmektedir. Hindemith diğer alanlardakine benzer bir yolu, yeteri derecede bireysel girişimcilik faaliyetleri olmayışından dolayı- devlet desteğiyle önermektedir. Besteci, nota, müzik aletleri ve ders gereçlerine konan gümrük ve vergiler, konser organizasyonları için alımın yüksek vergilerle gerçekleşiyor oluşuna ilişkin konularaysa ekonomik engeller başlığında işaret etmektedir (Yavuz, 2013, s. 11-117).

Raporunda her ne kadar bir Türk bestecinin müziksel duyusunun bir Avrupalı gibi olamayacağını, Avrupalılaşmaya tüm kalbiyle inanan bir insanın bile sanatının dış ülkelere bağlanmasını istemeyeceğini belirtmiş, bunun olmaması için kolay parçaların yazımına gidilse dahi Türk halkının alışkın olduğu müzik duyusuna yabancı geleceğinden bir anlamı olmayacağını vurgulamıştır. Bu konudaki çözüm önerisi, nihayetinde Türk bestecilerin, Rus bestecilerinin önceki yüzyıldaki çalışmalarını anımsatan yöndeki çalışmaları olur. Nispeten iyi çözümlerin Avrupa biçim ve armoni belleğini Türk köylü müziği araçlarından ezgi ve ritimlerle süsleyen yapıtlarda yer aldığını belirten Hindemith, bu yöntemin geçen yüzyıl Rus bestecilerinin uygulamalarında yer aldığını ve yerli müziğin Batılılaşmasını sağlamaya yol açmasının mümkün olduğu yolundaki görüşünü aktarmaktadır.

Bestecilere yöneltilen opera, senfoni yazma isteklerinde bir yanlılık görmeyen Hindemith’in, bestecinin nasıl yazması gerektiğine dair cevabı da yine Alman Romantizminin etkilerini barındırmaktadır. Hiç kimsenin bir dâhiye ne yaratması ya da nasıl çalışması gerektiğine ilişkin emir veremeyeceğini belirten besteci, Türk bestecisinin var olan çeşitli slogan ya da tezlerden etkilenmemek suretiyle Türk ulusal müziğini yaratacağını fakat bu gerçekliğe rağmen yine de verilecek bir tavsiye varsa Avrupa’da halk için yazılan müziğin yeniden doğumuna ilişkin deneyimlerden faydalanılması yönündedir. Görüldüğü gibi “dahi” kavramı, yatkınlığın ötesinde adeta metafizik anlamıyla evrensel olanla irtibat kuracak birey, müzik ise toprak temelli ulus devlet biriminin sınırlarınca bir araya gelmiş, ulus ortak paydasındaki topluluk tanımlamalarının bir gerçeklik olarak kabulüne dayanmaktadır.

Görüldüğü üzere dünya pazarlarında rekabet edebilecek, temsil amaçlı kullanılabilecek bir müziğin yaratılmasındaki temel ikilik, sistemin –Wallerstein’in da işaret etmiş olduğu- temel ikileminin geriliminde kurgulanmak durumunda kalmıştır. Türk bestecilerinin yetenekleri ve devletin ihtiyaçlarının doğru yolu bulacağını umduğu düşüncesini “Bach, Mozart ve Beethoven’ın yaşamlarını...yazı masasının gerisinde

dünyadan habersiz sanatçılar...” olarak geçirmediklerini (Yavuz, 2013, s. 126-129) ifade ederek tamamlar. Oluşturulacak Halk Şarkıları Kitabını halk ve müzik arasında olmazsa olmaz bir bağlantı olarak değerlendirmekte, bu değerlendirmesiyle derleme çalışmalarına işaret etmektedir. Çalışma alanının yalnızca Ankara’yla sınırlı tutulmasının -merkez çevre ilişkisinin temel karakteristiklerinden-, taşra şehirlerinin katılımı olmaksızın mümkün olmadığına dikkati çeker (Yavuz, 2013, s. 76). Derleme çalışmalarıysa, tema/ malzeme toplama çerçevesinde değerlendirildiğinden, “kompozisyon süreç ve teknikleri” ne ilişkin gözlem, tespit ve çözümlemeler sunulamamıştır (Öztürk, 2018).

Hindemith’in 1936 yılına ait raporunda dikkat çeken diğer bir öge okul ve orkestra çalgı alımlarıdır. 1935 yılındaki –Almanya’dan alınacaksa 10000 Mark fiyat çıkarılmış olan- çalgı alımına rağmen 1936 senesinde hala yeni çalgılar için 12000 TL’ye, 12 duvar piyanosu ve 3 kuyruklu piyano için 24500 TL gereklidir. Hazırlanan bu bütçe tasarısından da anlaşılabileceği gibi, iç pazarlarda çalgı üretimi de aktif bir müzik yaşantısını desteklemektedir (Yavuz, 2013, s. 135). Bu sebeple Cumhuriyetin ilk yıllarında Türkiye’de piyano yapımı gündeme gelecektir.

İdil Biret’in anılarında da yer alan, hocası ünlü piyanist Wilhelm Kempff’in (1895-1991), Hindemith’i Mustafa Kemal Atatürk’e önermesi sırasında gerçekleşen görüşme, kültür ve müzik alanında gerçekleştirilmesi istenen reformların diğer alanlarla ilişkisine işaret etmesi bakımından önemlidir:

1927 yılıydı. Ankara Halk Evi’nde bir konser vermiştim. Kemal Paşa (Kempff Atatürk’ten hep böyle söz ederdi) beni arkadaşlarıyla birlikte Çankaya’daki konutuna akşam yemeğine davet etti... herkes gidince beraber çalışma odasına geçtik. Kemal Paşa Türkiye’yi modernleştirme çalışmaları doğrultusunda hukuk, eğitim ve diğer pek çok alanda reformlar hareketinin kaynağını oluşturan Batı Avrupa kültürünün ayrılmaz bir parçası olduğunu söyleyerek, çağdaşlaşmanın gereği olarak klasik müziğin de Türkiye’de yayılmasının önemine değindi... müzikte de benzer reformlar yapılmadığı takdirde diğer sahalarda gerçekleştirilen reformların eksik kalacağından ve yerine oturmayacağından endişe ettiğini söyledi...bunun nasıl başarılacağı, ne tür bir okul ve kurumların kurulması gerektiği ve klasik müziğin temellerini atmak için Türkiye’ye hangi değerli müzisyen ve müzikologların davet edilebileceği konusunda düşüncelerimi öğrenmek istedi. Görüşlerimi kendisine aktardım ve Wilhelm Furtwängler’e de danışabileceğini, hatta Türkiye’de klasik müziğin sistemli bir şekilde yerleşip yayılması için hazırlanabilecek bir organizasyonun [organizasyon] planına yardım etmesi için kendisini Türkiye’ye davet etmesinin iyi olacağını belirttim. (Xardel, 2010, s. 71, 72)

Müzikte benzer reformlar olmaksızın diğer pek çok alanda gerçekleştirilen reformların eksik kalacağı endişesi, 1930-40 yılları arasında Türkiye’ye gelen bir başka yabancı Uzman Joseph Marx (1882 -1964) tarafından, Hindemith’le benzer tanılarla, ekonomik alana da işaret edecek şekilde ifade edilmektedir. Marx’ın Müzikolog Cevat Memduh Altar’ın arşivinde bulunan raporunun özeti şöyledir: Müzikolog, iyi bir musikinin, milli sınırlar dışında da ahlaki ve ekonomik etkilerinin olacağını, Türk milletinin hem halk hem de sanat müziğine sahip bir millet olarak musikiye düşkün olduklarını, Avrupa’da

okuyan Türk bestecilerin övülecek eserler meydana getirdiklerini fakat Türk musikisinin dış etkilere uzak kalmış olduğunu vurgulamıştır (Güdek, 2014, s. 637).

Müzikte Devrim düşüncesi, günümüze değin çeşitli yönleriyle sorgulanmış, müzik olaylarının müzisyenlere bırakılmasından yana olan tavır, güncel müzikolojinin fikir birliği gösterdiği bir tutum olmuştur. Müzik devrimine verilebilecek örnek, Hümanizm Hareketleri sonrasında Avrupa’da oluşan reform hareketlerinin içinde yer alan müzik hareketleridir. Kontrpuana karşı insan sesi ve doğal ifade etrafında gelişen, besteci ve enstrüman yapımcılarını kralın birer hizmetkârı olmaktan birey olmaya yönlendiren, mülkiyet hukuku kapsamındaki yeni düzenlemeler sonucu müzik, yeni yükselen sınıf ve iktidarın uzlaşısı çerçevesindeki “dönemsel değişikliklerle” dünya içindeki yerini yeniden tanımlamıştır. Bu değişiklikler ve atılımlar doğrultusunda, Avrupa’da müziğin ticari, toplumsal, sanatsal ve eğitime ilişkin yönleri, değişimlerle bütünleşebilen bir müzik ortamında kendi kendini finanse edebilmiş, müzik yaşantısını canlandırabilmiştir. Bu değişimleri müziğin tekniğine dair değişimler olarak genellemek de mümkündür. Müziğin toplumsal kısmıysa patronaj başta olmak üzere, değişen siyasi ve ekonomik konjonktür bağlamında gerçekleşmiştir. Cumhuriyet’in müzik alanında gerçekleştirmek istediği değişimden, Avrupa müziğinin son beş yüz yılına ait olaylarının okunduğu anlaşılmaktadır.

Önceki bölümde Savran’ın sözleriyle “kapitalizmin öncesindeki toplumun sosyoekonomik bir biçimlenmesi olmayıp, toplumsal yapılarda kapitalizm dolayısıyla meydana gelen değişimler nedeniyle gerçekleştirilen reformlar”, Kempff’in sözlerinde yer alan kültür ve müziğin de bu yapıların ayrılmaz bir parçası olduğu görüşünü ortaya koymaktadır. Piyano üretimi ve kültürünün Avrupa’da yerleşmesi ve yaygınlaşmasının, bireysellik kavramı; mülkiyet hakkı, Sanayi Devrimi ve seri üretim; piyano zanaatçısının fabrika emekçisine dönüşmesi, burjuvazi ve üretim-ticaret-kültür yaşantısında piyano; gündelik hayatta ve kültürde piyano ve virtüöz piyanist gibi kavram, olgu ve olaylar ve kapitalizmle ilişkisi gösterilmeye çalışılmıştır. Eğitim, hukuk vb. sahalardaki değişimlerin, müzik alanına etkisi kaçınılmazdır. Kapitalist müzik pazarının” farklı türlerinde- “yüksek sanat” piyasaları da dahil olmak üzere- yer alabilmenin önemini ve önceliklendirilmesini -parça ve bütün ilişkisi gözetildiğinde-, Cumhuriyet’in müzik devriminin gerekçeleri arasında saymak mümkündür.

7.4.2.1 5245 Sayılı Harika Çocuk Yasası

Bu yasa, yurt dışında, “dünya-çapındaki” piyanist ve müzisyenlerimizin yanı sıra Cumhuriyet dönemi kadrolarını oluşturmada da önemli bir işleve sahip olmuştur. Kanun, Milli Eğitim ve Bütçe Komisyonlarından geçtikten sonra 7 Temmuz 1948’de

Türkiye Büyük Millet Meclisi Genel Kurulu'na gelir. Uzun tartışmalardan sonra, salonda bulunan 245 üyeden 239'unun kabul oyuyla yasa, teklif edilmesinden iki buçuk sene sonra uygulanabilir hale gelir (İlyas, 2017).

İlyas, “Harika Çocuk Yasası’nı¹⁴⁷ yeni cumhuriyetin vatandaşlık anlayışı kapsamında değerlendirmiş, bu yasanın, devletin vatandaşlık kavramı doğrultusunda ortaya konduğuna dikkat çekmiştir (2017). Okullaşma oranındaki artışı, bunun başta gelen uygulamaları arasında saymak mümkündür. “Cumhuriyet’in özellikle ilk on yılında ilköğretimde gerek okul sayısı gerekse okullaşma oranındaki önemli bir artışa tanık olunur.” (Üstel, 2016, s. 129)

Kahramankaptan, İdil Biret ve Suna Kan’ın yurt dışına müzik öğrenimine gönderilmesine ilişkin kanunun çok zor oluşturularak, milli eğitim ve bütçe komisyonlarından geçtikten sonra ancak TBMM genel kuruluna gelebildiğini belirtmektedir. Yasanın onaylanması sırasında meclisteki tartışmalar, özellikle ayrılacak bütçe etrafında gerçekleşmiştir. Buradaki fikir ayrılıklarının, genel olarak temsil düşüncesi etrafında yürütülmüş olduğu görülmektedir. Bu yasa ve iki müzisyenin eğitimi, ileriye yönelik bir yatırım olarak görülmeyp, şehir hastanelerinde bekleyen hastalar, buralardaki yatak sayısının yetersizliğine¹⁴⁸ dayanan görüşler ile yasaya itirazlar öne sürülmüş; çocukların evlenerek yurt dışında kalma ihtimalleri; o günkü ilgilerinin devam edip etmeyeceği; öğrenimini tamamlasa bile yurda dönmeme ihtimalleri; çocukların “Türk niteliklerini” muhafaza edip etmeyeceği; ödenecek tutarın miktarının fazlalığı üzerinden tartışmalar gerçekleşmiştir. Bu görüşlere karşın, memleketin olumlu propagandasının sanatkarlar, alimler tarafından yapılacağı, bu bakımdan yurda dönülmemesinin olumlu bir temsile engel olmayacağı, İdil Biret’in Türk olduğunu ve bir deha olarak yetiştiği takdirde sarf edilen paranın fazlasıyla iade olunacağı görüşü savunulmuştur. Bu dönemde modern propagandanın başında sanatın geldiğini belirtilmiş; mevcut devletler sistemi içinde kültürel bir sermaye aracı olarak müziğe yapılacak yatırımın, bireyin kendinden itibaren, sistem içindeki ulusa, ülkeye katkısının değerlendirildiği bir sonuçla beş esas ve bir geçici maddeden oluşan yasanın kabulü, çoğunluğun sağlanmasıyla, 254 üyeden 239’unun oyuyla gerçekleşmiştir (Kahramankaptan, 1998, s. 119-138).

Harika Çocuk Yasası olarak da bilinen yasanın onaylanması, İdil Biret’in bir çocuk deha olarak yurt dışındaki eğitimine başlaması ve Türkiye’yi bir virtüöz olarak

¹⁴⁷ Yasayla ilgili detaylı bilgi için bkz. (İlyas, 2017; Kahramankaptan, 1998)

¹⁴⁸ “Şurada Numune Hastanesinde dört tane insan bir yataкта yatarken beş yaşındaki İdil hanımı Amerika’ya göndereceğiz. Ne öğrenecek Amerika’da? Piyano, ne olacaktı deha imiş efendim, deha imiş. Piyano öğrenecektmiş. Ben açım yahu, bana piyano lazım mı?” (Kahramankaptan, İsmet İnönü ve Harika Çocuklar İdil Biret - Suna Kan, 1998, s. 121)

uluslararası alanda temsil etmesi, Cumhuriyet'in müzik alanındaki reformlarının sonuçları arasındadır. Kahramankaptan, Sydney Opera Binasındaki dinletilerinin, orada yaşayan Türkler için bambaşka önemleri olduğunu, Biret'in eşi Şefik Büyükyüksel'in sözleriyle aktarmaktadır. Konserden sonra bir Türk kadınının ağlayarak yanlarına geldiğini ve burada kendilerini insan yerine koymadıklarını aktaran Büyükyüksel, bu dinleyenin Biret'i 3000 kişinin ayakta alkışlamasının Türkler için ne kadar değerli olduğuna ilişkin konuşmasından oldukça etkilenmiş olduğunu da ifadelerine eklemektedir. Büyükyüksel yukarıda anlatılan anekdota benzer tepkilere çok sık rastladıklarını, dünyanın birçok yerinde kendini özgüvenden yoksun hisseden birçok insanın büyük kültür mücadeleleri yüzünden bu şekilde hissettiklerini eklemektedir (Kahramankaptan, 1998, s. 170, 171).¹⁴⁹

İdil Biret ve Suna Kan'ın yurt dışına gönderilmesini sağlayan yasanın çıktığı tarih 1948'de Türkiye'nin içinde yer aldığı dünyada kapitalist sistemin yeni ve tartışmasız lideri ABD'dir. Boratav, uzun süreli bir genişleme dönemine giren kapitalist dünya ekonomisinin merkezlerinde sermaye hareketlerine konan engellerin hafiflediğini, Amerikan kaynaklı yatırım, yardım ve kredilerin, bu genişleme sürecinin "kritik araçları" olduğunu açıklamaktadır (Boratav, 2018). Bu yasanın çıkışının da işaret etmiş olduğu gibi -tarih boyu farklı patronaj sistemi içindeki aktörlerce finanse edilmiş- kültür olaylarının esasen bir finans ağının sağladığı olanaklar içerisinde gerçekleşmekte olduğunu tekrar gözler önüne sermektedir.

Harika Çocuklar Yasası'ndan Faydalanan piyanist ve besteciler arasında, 13 yaşında Paris Konservatuvarı'na giden 1971 yılında Devlet Sanatçısı unvanını alan Verda Erman; Paris Konservatuvarı'nda kompozisyon ve piyano eğitimleri alan Ateş Pars, Selman Ada; Paris Konservatuvarı Piyano bölümüne kabul edilen Tunç Ünver, Gülsin Onay, Hüseyin Sermet 'i saymak mümkündür (İnönü ve Harika Çocuk Yasası'ndan Faydalananlar, tarih yok).

Bu yasanın işletilemez hale gelişiyle Mithat Fenmen ve İlhan Baran'ın geliştirdiği yeni model üzerinden, konservatuvarda hızlandırılmış-yoğun bir eğitime imkan veren "Özel Statü"tü kurumsallaştıran bir yönetmelik 1976'da Fenmen'in ısrarlı takipleriyle yürürlüğe girer. Piyanist Oya Ünler, Burçin Büke, Fazıl Say, Muhittin Dürrüoğlu, Yeşim

¹⁴⁹ Parakilas da, Türk göçmenlerin yaşadığı durumun benzerinin, 19. yüzyılın sonlarında Amerika'nın Chicago ve Milwaukee gibi binlerce Polonyalı göçmeni içeren şehirlerinde Paderewski konserlerinde yaşandığını aktarmaktadır. Bu konserlerde Polonya'dan ayrılmadan önce bırakın Chopin'i, hayatında hiç piyano duymamış olan dinleyiciler, piyanoyla hiçbir bağı olmayan müzikal geleneklere sahip olsalar da Chopin'in konserde çalınan parçalarının müzikal anılarını çağrıştırması ya da Paderewski'nin bir bütün olarak Amerikan kültürünün içinde yüceltilmesiyle gururlanmaktadır (Parakilas, 2002, s. 230). Örnekteki Polonyalı göçmenler, tam da bu konuları nedeniyle, kendilerine yabancı bir *ulusal müzikle* gururlanabilmektedirler.

Alkaya bu kanundan yararlanan piyanistler arasındadır (İnönü ve Harika Çocuk Yasası'ndan Faydalananlar, tarih yok). Bir diğer kanun ise 1956 yılında yayımlanan, 6660 numaralı “Güzel Sanatlarda Fevkalade İstidat Gösteren Çocukların Devlet Tarafından Yetiştirilmesi” hakkındaki kanundur. Kanunlardan anlaşılacağı üzere devlet, güzel sanatlar alanındaki uluslararası rekabette yer almayı uzun süre desteklemiştir.

7.4.2.2 Toplumun “milli burjuvazi” işlevini üstlenen kesiminde kültürel bir sermaye olarak piyano

Kavramı tümüyle kapsayan bir “burjuvazinin” Türkiye’de oluşmamış olması söz konusu ise de Şule Eskenazi, “Türkiye’de Burjuvazi olgusu: Gayrimüslimlerin İktisadi Faaliyetleri (1908-1945)” adlı doktora tezinde, “Batı Avrupa kaynaklı bir ekonomik sistem olan kapitalizmin gerekliliklerinin ve pratiklerinin Osmanlı Devleti ile başlayıp Türkiye Cumhuriyeti ile devam eden süreç içerisinde Rum, Ermeni ve Yahudilerden oluşan gayrimüslim azınlıklar tarafından yerine getirildiğini” ileri sürmektedir.

Osmanlı azınlıkları her ne kadar Batılı burjuva sınıfı ile birebir örtüşen bir kimliğe ve gelişim çizgisine sahip olmasa da Osmanlı geleneksel ekonomisinin elverdiği veya çatlaklarından faydalanılabildiği ölçüde burjuva karakteristiği gösteren faaliyetlerde bulunup ekonomi içerisinde farklılaşmış bir grup oluşturmuşlardır (Eskenazi, 2018, s. iii).

Eskenazi, Tüm ekonomik faaliyetlerin devlet tarafından kontrol edildiği, düzenlendiği ve yaratılan artı değerın hemen tümüyle merkezi devlette toplandığı bir yapıda azınlıklar dışında sermaye birikiminden söz edilemeyeceğini, bu alanda gerçekleştirilmiş sınırlı atılım ve bankerlik olarak adlandırılmış sarraflığın da azınlık grupların ve Levantenlerin tekeline terkedilmiş olması dolayısıyla Osmanlı toplumunda burjuva karakteristiği gösterdiklerini belirtmektedir. Hatta çalışmamızda dikkat çekildiği üzere Kazgan’ın bu dönemde kapitalistleşen sınıfın Avrupa’ya bağlı azınlıklar olarak Batı’daki örneklerinden farklı şekilde, bu sınıfın içeriden dışarıya kaynak transferine neden olduğuna dikkati çekmiştir. Dolayısıyla Eskenazi Osmanlı toplumunda kapitalist davranış göstererek sistemin açık noktalarını yakalayan ve kimi zaman zorlayarak ekonomik faaliyetleri ele geçiren gayrimüslim azınlıkları burjuva nitelikleri ile değerlendirmiştir (Eskenazi, 2018, s. 95).

Bu çalışma da benzer bir gözlem, Osmanlı toplumunun 19. yüzyılının ikinci yarısı kapsamında piyanoların yaygınlaşması açısından önceki bölümde dile getirmiştir. Bunu göstermek için toplumun müzik yaşantısında yer almaya başlayan/ sızan müzik ve piyano etrafındaki faaliyetlerin öncelikli olarak gayrimüslimler etrafında şekillendiği

gösterilmiştir. Bu yolla başta İstanbul ve İzmir olmak üzere, büyük kentlerde ve bu kentlerin kalburüstü ailelerinde her şeyden önce kültürel bir sermaye aracı olarak varlığına dikkat çekilmiş. Bu yönle gündelik müzik yaşantısına girişi, kendi piyasasını kamu alanları dâhil çeşitli faaliyetlerle oluşturup pekiştirmesi gösterilmiştir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında milli bir sanayi burjuvazisinin yaratılabileceğini öngören milli iktisat çerçevesindeki fikirler doğrultusunda korumacı politikalarla Müslüman-Türk girişimci bir sınıf desteklenmiştir. Osmanlı toplumunun son döneminden itibaren artıdan pay alabilen bu kesim, Avrupa burjuvazisine benzer şekilde piyano edinmekle işaret edilen, gösterişli, büyük bir mobilyaya sahip olmakla başlayıp, bu çalgının gerektirdiği büyüklükteki bir ev ve gelire, çalan için sahip olduğu öngörülen, disiplin, incelik, zarafete, zorlu öğrenimi için gerekli boş vakte sahip olmak, bir diğer yünden onu üreten kesimin kendi kültürünü yerleştirmesi, yüceltmesine de imkan sağlamaktadır.

Saraydan Osmanlı'nın kalburüstü evlerine, oradan da Cumhuriyet Türkiye'sinde "milli bir burjuvazi karakteristiği" gösteren kesime taşınmıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında yetişen piyanist ve bestecilerimizin ailelerinin bu kesimden olması çalışmanın temel önermesiyle uyumludur. Önceki bölümlerde aileleri hakkında kısa bilgi verilen Vedat Kosal, Leyla Pınar Tansever, Aydın Karlıbel gibi piyanistlerimizin hocaları Cemal Reşit Rey, Hasan Ferid Alnar, Necil Kazım Akses, Ferhunde Erkin-Ulvi Cemal Erkin, Adnan Saygun gibi Cumhuriyet'in öncü kuşakları, modern bilgiye ulaşabilen ailelerde, piyano sahibi evlerde büyümüş ve yurt dışında eğitimlerini tamamlamışlardır. Birbirine eklemlenen ekonomik ilişkilere benzer şekilde sanat müzik ve toplum ilişkileri de Avrupa'nın merkezileşen konumu etrafında şekillenmiştir. Bahsedilen isimlerin piyano hocalarıysa –tezin baştan itibaren işaret ettiği- Osmanlı'nın son döneminde İstanbul ve İzmir kentlerine yerleşmiş gayrimüslimler olmuşlardır. Piyanonun Osmanlı konaklarındaki konumu Cumhuriyet'in kentlerinde de değişmemiş, burjuva karakteristiği gösteren evlerde, burjuvaziye has mal varlığının sağlanmasının akabinde piyano edinmek, piyano çalmak kültürel bir sermaye olarak değer ve kabul görmüştür. Cumhuriyet kuşağıyla birlikte piyano, kurumsallaşmasını ilerletmiş, müzik okulları, konservatuvarlar üzerinden de yaygınlaşarak günümüze dek kentli kesimin evlerindeki yerini arttırmıştır.

Aşağıda yer alan örnek olay, devlet erkânından başlayarak –çalınması oldukça çalışma, zaman, müzikal birikim gerektiren- kültür, varlık, modernlik göstergesi piyanonun, kültürel bir sermaye olarak edinmiş olduğu yere dikkat çekmektedir. İsmet İnönü'nün 1916 ilkbaharında, Mevhibe Hanım'la yeni evliyken cepheye hareket etmeden önce armağan ettiği piyano, bir gösterge olarak (özellikle modern kadına

dair bir gösterge) bir devlet adamının evinde öncelikle yerini almıştır. Mevhibe Hanım Rum bir madamdan ders alsa da Batı müziğinde pak başarılı olamamakta, alaturkaya kaçmaktadır. İsmet İnönü'nün mektuplarındaysa piyano bahsi sürekli olarak geçmekte, İnönü, eşinin piyano çalma işiyle yakından ilgilenmektedir. 1916'da Halep'ten yazdığı 28 Nisan tarihli mektupta, eşinin piyanoyu kim bilir ne güzel çalmaya başladığını, çalarken ne kadar güzel görüldüğünü ifade etmektedir. İnönü'nün ifadelerinden de Batı müziğinin en prestijli çalgılarından piyanonun ne denli bir kültürel sermaye olduğu anlaşılmaktadır:

9 Mayıs tarihli mektubunda "Piyanoda terakki ettin mi?" diye sormakla yetinen Miralay İsmet Bey 4 Haziran'da ise "Piyanodan memnun musun? Çok terakki ettin mi?" diye sormayı ihmal etmiyordu. Ama İstanbul'dan gelen mektuplarda Mevhibe Hanımın "alaturka"ya eğilimi olduğu anlaşılınca bu kez 4 Temmuz tarihli mektubunda ciddi tavsiyelerde bulunuyordu: "-Yalnız piyanoyu alaturkaya çevirdiniz Mevhibeciğim. Halbuki ben notaya bakılarak her türlü alafranga havanın çalınabilmesini pek arzu ederim. Piyanonun sebeb-î icadı budur...Yazdıklarından alaturka ve alafrangayı beraber ilerletmek istediğinizi anlıyor isem de herhalde notadan ve her havayı çalabilmek işine az ehemmiyet verdiğini görüyorum. Bunu teciz etmemenizi rica ederim. Yeni mualliminiz nota ile her şeyi çalabiliyor mu? Alafranga musikiye aşına mıdır? Lütfen emek çektiğine ve zahmet ettiğine göre tam olsun iki gözüm! (Kahramankaptan, 1998, s. 60)

Kahramankaptan, Mevhibe Hanım'ın alaturka eğilimi karşısında Miralay İsmet Bey'in 2 Eylül tarihli Mektubunda sırf piyanoyu bırakmasın diye alaturkaya bile razı olduğuna dikkat çekmektedir: "Piyano dersleri alaturka ve alafranga diye üzülüp duruyorsun. Nasıl kolayına geliyorsa öyle öğren! Fakat sık sık değiştirme ki vakit beyhude geçmesin. Ben alafranga öğrenesin fikrindeydim. Artık nasıl devam ediyorsa öyle kalsın. İnşallah hepsini öğrenirsin!" (Kahramankaptan, 1998, s. 61) İsmet İnönü'nün Mevhibe Hanım'a armağan ettiği piyano, modern bir eve, modern kadına, kültüre dair bir gösterge olarak, önce bir mobilya olmak sonrasında çalınmak suretiyle ve Batı müziğinin ileri düzey gösteren parçalarında ustalaşmak suretiyle, bahsedilen özellikleri çalana, içindeki eve yüklemekte olduğundan, burjuva karakteristiği gösteren kesimin modernleşme kapsamında piyanoya ev sahipliği yapmış olması, yerleşip yaygınlaşmasındaki önemli olgular arasındadır.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde piyano üretimi girişimleri

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde üretilen piyanolar, yapımlarının tamamlanma tarihi düşünüldüğünde (1966-73), çalışmamızın dönemlendirmesinin dışında kalacak fakat tezin temel önermesini doğrular niteliği ve Türkiye yapımı ilk piyanolar olmaları sebebiyle çalışmanın son bölümünde kısaca yer verilecek niteliktedir.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Piyano üretiminin sistemli bir şekilde Türkiye'ye gelişi, 1940'lı yılları bulmuştur. Enstrümanların döviz karşılığı dış ülkelere alınması yerine, ülkemizde piyano yapımı gerçekleştirilmek istenmiştir. Atatürk'ün vefatı projesinin ertelenmesine neden olsa da 1942 yılında, Teknik Okullar Müsteşarı Rüşdü Uzel'e verilen piyano yapımı emriyle, Erkek Teknik Yüksek Okulu bünyesinde açılan 2. Erkek Sanat Enstitüsüne bağlı müzik aletleri bölümünde Türkiye'nin her yerinden seçilerek gelen sekiz öğrenci, Almanya'dan getirilen Profesör Scheifreit ile kulak eğitiminden geçmişlerdir. Bu öğrenciler arasından bölümün öğretmenleri olarak tayin edilen İbrahim Sakarya ve Bahri Yakut, 1947 yılında Mithat Arman

Sanayi üretimi gerektiren piyano ve yedek parçaların edinilmesinde dışa bağımlılık sebebiyle, 1940'lı yıllarda piyano üretimi gündeme gelmiş ve bir model olarak denenmiştir. Dönemin siyasi rejiminin yönetim değişiklikleri sebebiyle çeşitli ekonomik ve siyasi zorluklarla karşı karşıya kalınmışsa da Cumhuriyet döneminin ilk Türk yapımı piyanoları, Mithat Arman ve öğrencileri İbrahim Sarıkaya, Bahri Yakut, Cafer Açın önderliğinde başarıyla tamamlanmıştır.¹⁵¹

İsmet İnönü (1884-1973), 1942 yılında Atatürk'ün vefatından önce gündeme getirmiş olduğu piyano yapımını bir vasiyet olarak görüp, Teknik Okullar Müsteşarı Rüştü Uzel'e piyano yapımı emrini vermiştir. Bunun üzerine Erkek Teknik Yüksek Okulu'nda 2. Erkek Sanat Enstitüsüne bağlı müzik aletleri bölümü açılır ve Türkiye'nin her yerinden pekiyi derecesiyle geçen öğrenciler arasından sekizi seçilir. Almanya'dan getirilen Profesör Scheifreit ile kulak eğitiminden geçen İbrahim Sakarya ve Bahri Yakut, 1947 yılında Mithat Arman ve Cafer Açın'ın da katılımıyla ilk Türk piyanosunun yapımına başlamışlardır. İsmet İnönü'nün 1948 yılında, Erkek Teknik Yüksek Öğretmen Okulu'nda açılacak sergiye piyanonun yetiştirilmesi talebi üzerine yoğunlaştırılan çalışmalar sonucunda, Cumhuriyet Dönemi'nin ilk piyanosunun yapımı tamamlanır. İbrahim Sakarya bu ilk Türk piyanosunu, "...modern mekanizmalı, demir şasili, Avrupa ayarında, sesi ve tınısı mükemmel bir piyano" olarak tarif etmektedir. İsmi "2. Sanat Enstitüsü" konan piyano, 1957 yılında Müzik Aletleri Yapımı bölümünün ADK'na nakliyle, buraya taşınır. Burada 1966 yılında bir, 1973 yılında iki tane piyanonun yapımı daha tamamlanır (Akkuzuoğlu, Güdükbay, Kaya, Özmen ve Tanrıverdi, 2015-2016, s. 4-15). Bu piyanolar günümüzde Ankara Devlet Konservatuvarı fuayesinde sergilenmektedir.

Akkuzuoğlu vd., ilk piyanoların yapımında, dönemin yönetim değişiklikleri dolayısıyla karşılaşılan siyasi ve ekonomik zorluklara dikkat çekerler. İkinci Dünya Savaşı sonunda Türkiye ekonomisinin kötüye gitmesi, özellikle de kapitalizmin getirdiği ekonomik dışa bağımlılık nedeniyle sınai ürünlerin ithal edilmez. Bu durumda ülke zırai [zirai] ürünlerin üretimiyle ayakta kalmıştır. Türkiye'de piyano yapımı projesinin ilk hedefi Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı tüm okulların müzik sınıflarında birer piyano bulunmasıdır fakat bunun için sermaye mevcut değildir. İlk yıllarda piyanolar, yabancı ülkelere dörtte bir fiyatına getirilse de ülkede üretilmeyen yedek

ve Cafer Açın ile İlk Türk piyanosunun yapımına başlarlar. Modern mekanizmalı, demir şasili bu piyanoya "2. Sanat Enstitüsü" adı verilir. 1957 yılında Müzik Aletleri Yapım Bölümü, Ankara Devlet Konservatuvarı'na nakledilir, burada 1966 yılında bir, 1973 yılında iki olmak üzere toplam üç tane piyano imal edilir. (Akkuzuoğlu, Güdükbay, Kaya, Özmen, & Tanrıverdi, 2016, s. 14, 15) Dökme demir gövdeli, çapraz telli bu piyanolar, halen Ankara Devlet Konservatuvarı'nda sergilenmektedir.

¹⁵¹ "Her ne kadar ilk Türk piyanosu Cumhuriyet döneminde yapılmış olsa da Türk topraklarında yapılan ilk piyano II. Abdülhamit dönemine dayanır. Söz konusu piyano, Taşköprülü Mehmet Usta tarafından 1904 yılında yapılmıştır." (Akkuzuoğlu, Güdükbay, Kaya, Özmen, & Tanrıverdi, 2016, s. 13)

parçaları dolayısıyla piyano bakım ve onarımında ekonomik olarak dışa bağımlı bir yapı söz konusudur. Okullardaki sınıf sayısının fazlalığı yüzünden piyano ithalatının durdurulması gerekmiş, bu durum yurtdışından piyano getiren firmalar tarafından hoş karşılanmamış ve siyasi iç baskıları da beraberinde getirmiştir. Akkuzuluoğlu vd. yaşanan güçlükleri piyano yapımcılarının öğrencileriyle yaptıkları görüşmeler neticesinde en çok dikkat çeken zorluğun, devrin Milli Eğitim Bakanlığı müsteşarının yapılan piyanoyu bir tel dolabına benzeterek, piyano olduğunu öğrendiğindeyse kimden izin alarak yaptıklarına ilişkin sözler sarf ederek üretimi durdurması ve hocalar hakkında soruşturma başlatması olarak aktarmaktadır (Akkuzuluoğlu vd., 2015-2016, s.18-20).

Piyano yapımı girişimleri, dönemin siyasi ve ekonomik zorluklarını gösteren nitelikleri barındırmaktadır. Çavdaroğlu, 1950'lere geldiğinde dünya ikliminin sağladığı açılım sonucunda çok partili rejime geçilmesiyle kültürde muhafazakar, ekonomide -dünyanın iki seçenekli sisteminde neredeyse kaçınılmaz bir tercih olarak- batı yanlısı bir politika izlendiğini aktarmaktadır. (Çavdaroğlu, tarih yok) "...Demokrat Parti'nin batı yanlısı politikasının da etkisiyle ülkeye Tanzimat döneminden beri zaten girmekte olan batılı müzik formlarının girişi daha bir hız kazanmıştır." (Güngör, 1990, s. 66)

Karul (2014) da çalışmasında, Menderes döneminde piyano yapımının gündeme gelişini benzer şekilde aktarmaktadır. Maaliyetinin fazla olması sebebiyle mecliste çıkan kavga üzerine okula gönderilen müfettişler Bahri Yakut, Mithat Arman ve İbrahim Sakarya'nın sorgulamıştır. 1960 yılında başlanan yeni piyanonun yapımı sırasında bakanlardan kimi ziyaretçiler, konuşma sırasında karşılık verilmesi üzerine kızarak, piyanonun depoya kaldırılmasını söyler. On gün depoda durduktan sonra yapımına gizlice devam edilen piyano tamamlandığında, piyanoya "Devlet Konservatuarı" adı verilmiştir. 1973 yılında Cumhuriyet'in 50. yılı için yapımına başlanan piyanoya ise "Ankara" adı verilir (Karul, 2014, s. 49, 50).

Piyanonun yapımında dışa bağımlılık nedeniyle Erken Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de piyano yapımı arzulanmıştır. Bu sürecin, tüm bileşenleri ve aktörleriyle birlikte düşünüldüğünde döneminin dünya çapındaki atmosferinden bağımsız gelişmediğini söylemek mümkündür. Piyano, toplumsal bir imge ve bir meta olarak Batı müziğinin Osmanlı'dan Cumhuriyete Türkiye'de yaygınlaşmasında anlamlı, etkin bir role sahip olmuştur. Osmanlı'da piyasa güdümünde başlayan yaygınlaşma, Cumhuriyet'le devletin desteklediği modernleşme projeleri kapsamında kurumsallaşmış, piyanistler ve piyano müziği açısından dünya pazarlarında rekabet imkanının yolu, devletler sistemi kapsamında açılmıştır. (Siyasi hegemonya-ekonomik hegemonya)



Şekil 7.1 Yapımı 1966'da ADK'nda tamamlanan piyanonun kasasının iç görünümü



Şekil 7.2 Yapımı 1966'da ADK'nda tamamlanan piyanonun iç kısmıyla birlikte markasının önden, yakın plan görünümü



Şekil 7.3 Yapımı 1966'da ADK'nda tamamlanan piyanonun önden görünümü



Şekil 7.4 Yapımı 1973'te ADK'nda tamamlanan piyanonun kasasının içinden kesit



Şekil 7.5 Yapımı 1973' te ADK'nda tamamlanan piyanonun kasasının içinden kesit



Şekil 7.6 Yapımı 1973'te tamamlanan ADK'nda piyanonun markasının yakından görünümü



Şekil 7.7 Yapımı 1973'te tamamlanan ADK'nda piyanonun önden görünümü

8. BULGULAR VE TESPİTLER

- Piyano, müzik ve teknolojinin birleştiği bir gösterge olması ve fabrikada seri üretime uygunluğu dolayısıyla Avrupa gibi Avrupa dışı coğrafyalarda da yaygınlaşmak için gereken güçlü özellikleri kendinde birleştirmiş bir çalgıdır. Müzik ve teknolojiyi birleştiren özelliği dolayısıyla -Avrupa'daki rolüne¹⁵² benzer şekilde- Osmanlı'nın önemli kentlerinde müzikte modernleşme bağlamında etkili bir role sahip olduğunu söylemek mümkündür.
- Osmanlı toplumunda, 19. yüzyılda piyano ile ilgili yayımcılık faaliyetleri, piyanoların ve piyano müziğinin toplumda yaygınlaşmasının da dâhil olduğu, Osmanlı toplumunun ticarileşmesi süreciyle ilgilidir.
- 1847-1923 yılları arası İstanbul'da piyanolu konserlere ilişkin ilanların büyük çoğunluğundan, bu konserlerin dönemin bayilikleri ya da yabancı müzik dernekleri ve elçiliklerce finanse edilmiş oldukları anlaşılmaktadır. Bu bakımdan bayilerin, büyük üretici firmalarla Osmanlı pazarları arasında üstlendikleri aracılık konumunun yanı sıra Avrupa'daki üreticinin işlevine benzer işlev üstlendikleri görülmektedir. Bu konum ayrıca piyano tamiri, akort ve nota basım işleri, konser salonu açma gibi faaliyetlerle de desteklenmiştir.
- 19. yüzyıl Osmanlı toplumunda piyano için yazılan müziklerin önemli bir kısmını müzik piyasasının peşrev, şarkı, marş gibi formları oluşturmaktadır.
- Fenmen'in 19. ve 20. yüzyılın ilk yarısına ait Osmanlı piyano literatüründe "Türk melodilerine yeni icra, ifade imkanları kazandırmak amacıyla piyano yazısına ilişkin teknik bir ustalık elde etmek gözetilmemiş" olduğuna ilişkin tespiti, bu çalışma tarafından da doğrulanmaktadır.
- 19. yüzyıl Osmanlı toplumunda piyano ve TM buluşmasının sonuçlarının, piyanoların yaygınlaşması ve piyanoya uygun bir müziğin lehinde gelişmiş olduğunu söylemek mümkündür. Avrupa'da dönemin popüler çalgısı piyanoya Osmanlı toplumunda talep, piyano için alaturka makamların uyarlanmasından da anlaşılmaktadır. 19. yy. Osmanlı piyano literatürü, piyasa koşulları etrafında şekillenmiştir.
- Piyanoların Türkiye'de modernleşme sürecinde yaygınlaşmasını ve Batı müziğine ilişkin gelişmeleri, Osmanlı İmparatorluğu ve Cumhuriyet Türkiye'sinde hakim/ halkı temsil eden sınıf olarak "burjuvazinin rolünü üstlenen kesimlerin", siyasal iktidarla uzlaşmalarının kültür politikalarına yansıyan biçimleri olarak ele almak mümkündür.

¹⁵² Avrupa'da icat olunduğu dönemde müzik devriminin enstrümanı olarak tanımlanmıştır.

- Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde ulusalcılık akımları çerçevesinde yürütülen programların müzikte modernleşme programlarıyla benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.
- Erken cumhuriyet dönemi bestecileri, Romantik Milliyetçilik akımından etkilenmiş, bu çerçevedeki teknik ve ifade dilini yapıtlarında kullanma yoluna gitmişlerdir
- Erken Cumhuriyet dönem bestecilerinin hemen her birinin ailesi, Osmanlı'nın 19. yüzyılında iktidara yakınlık, okuma-yazma bilgisi, yabancı dil bilgisi, mühendislik ya da devlet memurluğu görevlerinin yanı sıra piyano çalan aile bireylerinin varlığıyla dikkat çekmektedir.
- Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde piyano, modernleşmenin simgesi olma konumunu, devlet adamları ve toplumun modern bilgi ve eğitime ulaşan kesiminde sürdürmüş; bir çalgı olarak ise sadece bu konumuyla değil dönemindeki çağdaş piyano literatürüyle de İstanbul ve Ankara başta olmak üzere müzik gündemlerinde yer almıştır.
- Erken Cumhuriyet Dönemi bestecilerinden Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin ve Ahmed Adnan Saygun'un çalışmaya dahil edilen yapıtları, uluslararası düzeyde temsil ve rekabet özelliklerini karşılamıştır.

9. SONUÇ

Bu tez, Türkiye’de çağdaşlaşma sürecinde piyanonun yeri ve rolü konusunu, “Batılılaşma” ve “modernleşme” süreçlerine temel oluşturan ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel boyutlarıyla bir arada değerlendirmeyi amaçlamıştır. Çalışmanın kavramsal çerçevesinin ön plana çıkardığı hegemonya, rekabet (hegemonya için rekabet) kavram ve olguları, Frank’ın deyimiyle dünya sisteminin temel karakteristikleri arasındadır. Bu kavramsal çerçeve ışığında bahsi geçen kavram ve olgulara, toplumsal yaşam ve müzik yaşamında etkili unsurlar olmaları sebebiyle dikkat çekilmiştir. Türkiye’nin kültür ve müzik yaşantısında baskın, etkili, egemen olan olgu ve kavramları açıklamakta kullanılacak gelişmeler, hegemonya-rekabet ilişkileri içinde araştırılmış ve incelenmiştir.¹⁵³

Burjuvazinin kendi sınıf bilincine sahip çıkarak kendi kültürü ve merkezci sistemini kurumsallaştırması, Wallerstein’in sözleriyle, “...bu düşüncüyü desteklemek için iddiaya “kültürel bir görünüm veren” ulusal hissiyatın geliştirilmesi...” ile mümkün olmuştur. Yazar, ulus-devlet sınırları içinde sınıf bilincine ulaşan burjuvazinin, bir dünya sınıfı olarak da bilinç oluşturabileceğini fakat imparatorluk yapısının kapitalist sistem için uygun olmayışı ve Avrupa burjuvazilerinin ekonomik ve sosyal geleceklerinin merkez-devletlere bağlı olduğunu fark etmesiyle, ulus-devletin eylem alanı haline gelmiş olduğu değerlendirmesini yapar (Wallerstein, 2015 a, s. 468-470). Bu çerçeve ışığında, piyanoların Avrupa pazarları içindeki rekabetini, farklı devletlere ait üreticilerin uluslararası rekabeti olarak tanımlamak mümkün olmaktadır.

Çalışmada bu incelemenin merkezinde kullanılan piyano ögesinin öncelikle Avrupa’daki sembolik konumu ve buna ilişkin süreçler ortaya konmuştur. Piyano, 17. yüzyılda şekillenmeye başlayan Avrupa’daki müzik devriminin enstrümanıdır. Tez çalışmasında bu fikir, piyanonun icat olduğu dönemdeki temel argümanlarıyla açıklanmaktadır. 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Avrupa’nın toplumsal müzik yaşantısında önemli role sahip olan piyano, bu yerini, üretimi, onu destekleyen yayıncılık faaliyetleri, virtüözite olgusu, kamu yaşamındaki konserler, turneler, eğitimdeki rolü, gündelik hayattaki konumu ve gündelik müzik tüketimindeki yerinin bir bileşkesi olarak elde etmiştir. Üretici-müzisyen iş birliğinin bu süreçte önemli rol oynadığı görülmektedir.

¹⁵³ Bu rekabet ilişkisi içerisinde düşünce akımlarının rekabetinin sarmalandığı ideoloji ve söylemler özellikle dışarıda bırakılmış, bunun yerine toplumun çeşitli kesimleri arasındaki rekabet ve devletlerin pazarlardaki rekabeti ön plana çıkarılmıştır.

Dönemin önemli virtüöz, piyano öğretmeni ve yayımcısı olan Clementi'nin çeşitli basılı müzik koleksiyonunun yanı sıra, dönemin en büyük müzik ustalarının- Haydn, Mozart, Beethoven, Weber ve Clementi'nin- müzik el yazılarını içeren -yapıtları henüz hayattayken ya da neredeyse ölümlerine yakın, bir kanona, yani "klasikleşmiş bir müziğe" dönüştürmesinin, temelde bir pazarlama eylemi olduğu düşüncesine dikkat çekilmiştir. Bu durum yayıncıların, icracıların, öğretmenlerin ve tüketicilerin aynı eserlerden yıl be yıl, hatta on be on yıl kâr elde etmelerine olanak sağlamıştır. Bu ve benzeri sayısız yayıncılık faaliyetlerinden de anlaşıldığı üzere, piyano etrafında inşa edilmiş bir müzik kültürünün ve ona ait pazarın, kendi dönemi içinde, ancak piyano çalanların sayısı arttıkça büyüyebileceği düşünülmektedir.

Bu çerçeveden hareketle piyano çalma ve piyanolu etkinliklerin kültürel bir olgu halini almasının, zaman içinde, kendiliğinden gerçekleşmediği ve pekişmemiş olduğunun, üzerinde durulmuştur. Bu kültür, müzisyenler ve müzik işinde olan herkes tarafından geliştirilmiş ve topluma ısrarla sunulmuştur. Soylulaştırma yoluyla geliştirilen klasikler serileri, piyano öğrenimi metotları, konserler, turneler, Alberti bası uygulamaları vb. uygulamaları, sadece kompozisyon ve estetiğin galibiyeti değil, kurguyla uyumlu önermelerin, çeşitli alanlarda sürekli yinelenmesiyle oluşan tekrar sayesinde gerçekleşen bir kültürün bileşenleri olarak ele almak mümkündür.

Çalışmanın kavramsal çerçevesinde yer alan “temel birimlerin pazarlar ve bu pazarlar içerisinde birbirleriyle rekabet eden devletler olduğu bir sistem” tanımlamasını, Avrupa pazarlarının doygunluğa ulaşması sonucunda piyano üreticilerinin yeni pazar arayışına girmeleri, piyano müziği ve endüstrisinin arasındaki ilişki bakımından da doğrulamaktadır.

Genel bir tarihsel dönemlendirme sonucunda 19. yüzyılın ikinci yarısında dünya-ekonomisine katılım sürecinin tamamlanmış¹⁵⁴ olduğu düşünülen Osmanlı İmparatorluğu, Avrupalı piyano üreticileri için elverişli bir pazar konumunda olmuştur. Bu bağlamda Çağlar Keyder'in dünya-ekonomisine katılım sürecinin, ticaret sermayesi hakimiyetinde gerçekleşmiş olduğu düşüncesi, piyanoların Osmanlı toplumunda yaygınlaşmasındaki temel çerçeveyi açıklamakta kullanılmıştır.

Yabancı kitle üretimi malların akınına uğrayan Osmanlı pazarları, Batı müziği bakımından şehirli tüketimin doğrultusunda kişilik kazanmıştır. Öncelikle saray ve çevresinde yaygınlaşmaya başlayan piyanolar ve piyano müziği, 19. yüzyılda

¹⁵⁴ Osmanlı İmparatorluğu, hala genişleme evresindeyken, 1500'lerde Avrupa'da oluşan kapitalist ekonomiyle sınırları dolayısıyla, diplomatik, askeri, ticari ilişkiler içindedir. Wallerstein, Decdeli ve Kasaba'ya göre kesin bir dönemlendirme yapılamamakla birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nun dünya-ekonomisine eklenme tarihi, 17. yy'ın ikinci yarısı ve 18. yy'ın ikinci yarısı arasındaki süreç olarak tanımlanmıştır. (Wallerstein, Decdeli, & Kasaba, 1983)

Osmanlı toplumunun kültür ve eğlence yaşantısına dâhil olan, tiyatro, *café*; yabancı dernek ve elçiliklerin konser salonlarında verilen konserler; gayrimüslim ve Müslim mekteplerindeki piyano dersleri; yabancı piyanist ve piyano hocaları, meşhur parçaların piyanoya uyarlanması, piyano için ağırlıklı olarak yazılan kısa formlu, dans ve marş karakterli parçalar, alaturka parçalar ve gayrimüslim müzik tüccarlarının yayımcılık araç ve faaliyetleriyle, halka sunulmuştur. Bunların yanı sıra gündelik yaşamdaki yayımcılık faaliyetleri, yazın alanı, piyanonun yaygınlaşmasında ikincil etkenler arasındadır. Avrupa’da piyano etrafında gelişen kültür için yapılan tanımlamalar ışığında, piyanonun yaygınlaşmasında aşağıda belirtilecek kimi aktörler ve ilişkilerin benzediği görülmektedir.

İstanbul başta olmak üzere Osmanlı’nın büyük kentlerinde piyanoların ve ardından piyano müziğinin yaygınlaşmasında etkili, Avrupa piyasalarının küçük ölçekli bir benzerinin mevcut olduğu görülmüştür. Yayımcılık faaliyetleri bünyesinde yer alan müzik yayımcılığı, kısa süre içinde kendine ait basım faaliyetlerini yürütmeye başlar. Nota yayınları ve eğitim metotlarının önsözlerinde ilerleme, ilim ve fenne, gelişmeye yönelik söylemler, Osmanlı toplumunda bu döneme kadar “ayıp” karşılanan teşhir ve reklam amacıyla kullanılmıştır. Enstrüman metotlarında, dergilerde, nota yayınlarında bu reklam ibareleri sıkça görülmeye başlanır. Avrupa’daki benzerlerini hatırlatan bu yayımcılık faaliyetleri üzerinden takip edilebilecek rekabet, bu alandaki piyasanın varlığını ortaya koymaktadır. Osmanlı’nın 19. yüzyılında piyanoya ilişkin yayımcılık faaliyetleri, piyanoların yaygınlaşmasında etkilidir.

Dönemin Comendinger, Adam, Balatti, gibi önde gelen müzik bayilerinin ŞTY’ndaki ilanlarında Avrupa’nın önde gelen edisyonlarının temsilciliğine ilişkin ibarelere rastlanmaktadır. Bu açıdan piyano ile ilgili yayımcılık faaliyetleri, piyanoların ve piyano müziğinin toplumda yaygınlaşmasının da dâhil olduğu, Osmanlı toplumunun ticarileşmesi süreciyle ilgilidir. 1847-1923 yılları arası İstanbul’da piyanolu konserlere ilişkin ilanlardan, büyük çoğunluğunun, dönemin bayilikleri ya da yabancı müzik dernekleri ve elçiliklerce finanse edilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Başta piyano bayileri olmak üzere müzik mağazalarının her ne kadar bayi olarak hizmet verse de -piyano tamiri, akort ve nota basım işlerinin yanı sıra- konser salonu açmış olması ya da konserleri finanse etmesi, Avrupa’daki üreticinin işlevini üstlendiği bir konum arz ettiklerini göstermektedir. Osmanlı’nın önemli Avrupalı müzisyenleri arasında -yalnızca konser ve özel ders vermekle kalmayıp sarayda piyano ve kompozisyon öğretmenliği yapmış müzisyenlerin yapıtlarının çoğu da dönemin önemli piyano, müzik aletleri ve malzemeleri tedarikçisi konumundaki mağaza sahipleri tarafından basılmıştır. Bu mağaza sahipleri ve bayilerin, Avrupa’da piyano etrafındaki müzik

kültürünün yaygınlaşmasında üretici ve yayımcıların birlikte üstlendikleri rolü tek başına karşılamakta olduğu tespit edilmiştir.

Yabancılar tanınan imtiyazların ardından İstanbul'da müziğe ilişkin tüketim araçlarının temin edilebildiği pek çok mağazanın Cumhuriyet'e kadar faaliyetlerini sürdürdüğü görülmektedir. Bu bayilerin 1881, 1885 ve 1889-90 tarihli ŞTY'ndaki ilanlarında yurt dışı piyano üreticileriyle olan aracılıkları dikkati çekmektedir. Bu mağazaların bir işlevi de piyano gibi bir yandan dönemin lüks tüketim kalemleri arasına girebilecek bir çalgının satışına aracılık ederek Avrupa ve Osmanlı elitleri arasındaki ticaretin bir kısmını oluşturmaktadır. Bu durum tezin temel önermeleri arasında yer alan "elitlerarası ticaretin, dünya sistemini birbirine bağlamakta olduğu" düşüncesini gösteren bir örnek niteliğindedir.

Piyanoların yaygınlaşması, bir sonuç olarak Osmanlı toplumunda piyano müziği ve TM karşılaşmasını beraberinde getirmiştir. Modernleşmenin sembollerinden biri olan piyano için yazılan müziklerin önemli bir kısmı müzik piyasasının peşrev, şarkı, marş gibi formlarından oluşmuştur. Bestelenmiş armonilerdense sol elin şarkı ve peşrevlere doğaçtan eşlik etmesi; klasik müzikten çok oynak havaların beğenilmesi, giderek şarkı ve peşrevlerin piyanoda çalınması hevesine dönüşmesine neden olmuş, bu moda konakları sarmıştır (Fenmen, Piyanistin Kitabı, 1947, s. 135- 142). Fenmen'in "Türk melodilerine yeni icra, ifade imkanları kazandırmak amacıyla piyano yazısına ilişkin teknik bir ustalık elde etmenin gözetilmemiş" olduğuna ilişkin tespiti tarafımızca da doğrulanmaktadır. Piyano müziğine ilişkin yayımcılık faaliyetleri, süreli yayınlarda yer alan notalar, piyano öğrenimi metotları, piyano eşlikli notalar (oda müziği ve şarkılar), piyano hakkındaki makaleler, reklamlar, ilanlar olarak ele alınmıştır. Nota basımcılığının önemli bir kısmı içinde piyanolu şarkılar, danslar, marşlar gibi kısa formlu parçaların yer aldığı görülmektedir. Bu nota yayınları incelendiğinde, piyano ve TM'nin buluşmasının sonuçlarının, piyanoların yaygınlaşması ve piyanonun yapısına uygun bir müziğin lehinde gelişmiş olduğunu söylemek mümkündür. Avrupa'da dönemin popüler çalgısı piyanoya Osmanlı toplumunda talep, piyano için alaturka makamların uyarlanması da anlaşılmaktadır. 19. yy. Osmanlı toplumunda piyanoya ait literatürün, dönemin mevcut piyasasının olanakları etrafında şekillenmiş olduğu tespit edilmiştir.

"Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde milli müzik, piyanistlik ve piyano müziği" adlı kısa bir giriş niteliğindeki son bölüm, Cumhuriyet Türkiye'sinde toplumsal üretimi hazırlayan etkenler ve Cumhuriyetin milliyetçilik çerçevesindeki oluşumlarını, kültür ve müzik alanında izlenen uygulamalarla ilişkilendirmektedir. Osmanlı Devleti'nde ticaret sermayesi hakimiyetinde meta üretimi ve ücretli emek istihdamıyla gelişmeye

başlayan bir çeşit kapitalist sektörün, sanayi sermayesi olmaksızın gerçekleştirdiği bir “ilk birikim” olarak düşünülmüş birikim ve sektörün azınlıkların elinde olması dolayısıyla bu dilimin millileşmesi gündeme gelmiş, milli girişimci yaratma faaliyetlerine neden olmuştur. Benzer bir ilişki, zincirin halkalarının Türkleştirilmesiyle müzik alanında modernleşme programlarını gündeme getirmiştir.

Müzik alanındaki gelişmeleri Osmanlı İmparatorluğu ve Cumhuriyet Türkiye’sinde hakim/ halkı temsil eden sınıf olarak “burjuvazinin rolünü üstlenen kesimlerin”, siyasal iktidarla uzlaşmalarının kültür politikalarına yansıyan biçimleri olarak ele almak mümkündür. Bahsedilen ekonomi temelli süreçlerin, üretim, yeniden dağıtım ve buna bağlı hukuk, eğitim vb. alanları olduğu kadar toplumsal alanı da dünya pazarıyla bütünleşmenin sonucu olan ilişki ve mücadelelerin alanına dönüştürmüş olduğunu söylemek mümkündür. Toplumda politik olarak önem kazanan “halk” için müzik, dünya sistemi ve pazarları içindeki konumu dolayısıyla önem kazanmaktadır. “Egemenlik kaynağı”nı millet olarak saptayan bir siyasal düzenle bağdaşacak yeni bir insan tipi yetiştirmenin gereği, müzik alanı üzerinde de şekillenmiştir.

Burjuva toplumsal biçimlerinin kuruluşu, uluslararası müzik pazarlarında rekabet gücü ve devletler sistemi çerçevesinde gelişen –dönemindeki adıyla- “uluslararası sanat müziği”, müzakere imkânlarını da beraberinde getirmektedir. Müzikal estetiğe ve sistemlere dair konular, hangi gerekçelerle modernleşme programlarının bir ögesi olmuştur? Türküler, halkın dehası ve milli ruh açısından merkezi öneme sahipken, neden medeni tekniklerle işlenmesi öngörülmüştür? Müziğin bu yolla hem milli hem beynelmilel olması ne demektir? Müzikte batılılaşma, -özellikle müzik piyasası ve pazarlarıyla ilişkiler ve bu platformlarda rekabet bakımından- geçerli tek yol mudur? Müzik sanatı bakımından halka doğru gitmek nasıl gerekçelenmiştir, neyin göstergesidir? sorularına ışık tutacak bir çerçeveye, Avrupa’da halk müziği-sanat müziği ayrımının tarihi ve gerekçelerine ilişkin kısa bir bölüm aracılığıyla yer verilmiştir. Cumhuriyet Türkiye’sinin müzik programlarına ilişkin soruları, milliyetçilik, uluslararası devletler sistemi, kapitalist dünya sistemi –ve pazarlarıyla- ilişkisini göstermek bakımından gerekli görülmüştür.

Piyano için yazan Türk besteciler, halk müziğini, Parakilas’ın (2002) deyiimiyle, “konser müziğine/sanat müziğine çevirerek kentli dinleyiciye teslim etmiştir”. Kapitalizmin bu yeni hâkim sınıfının üretim, kültür ve alışkanlıklarının bir parçası olarak piyano ve piyanoyla yapılan müzik, kentli ve milli bir müzik olmasıyla hem bir temsil hem de bir müzakere aracı olmuştur. Bu bağlamda uluslararası alanda temsil olgusunu -milli girişimci yaratma hedefine benzer şekilde-, çok seslendirilecek halk

müziğiyle elde edilecek milli müzik sorunundan çok, Batı'yla mevcut siyasi ve ekonomik ilişkilerin çerçevesi içinde düşünmek mümkündür.

Avrupa'nın tümüne etki eden Alman Romantizmine ilişkin bakış açısı, Türk devlet adamları, düşünür ve akademisyenleri arasında da kabul görmüş, “gerçek sanat eseri”nin, zaman ve mekânı aşacağı düşüncesinden hareketle, -Orta Çağ'ın kontrpuant yazımına karşı- sade/basit olması, bilim tarafından da idealize edilmiş bir ortak temelde buluşma imkânı vermiştir. Erken cumhuriyet dönemi bestecileri de Avrupa'da halk müziğine yaslanan-19. yüzyılın baskın politik ideolojisi olan milliyetçilik akımının müziğe yansıması olarak tanımlanabilecek- Romantik Milliyetçilik akımından etkilenmiş, köy müziğini milliyet duygularıyla -büyük çoğunlukla- tema olarak yapıtlarında kullanma yoluna gitmişlerdir.

Bu dönem bestecilerinin hemen her birinin ailesi, Osmanlı'nın 19. yüzyılında iktidara yakınlık, okuma-yazma bilgisi, yabancı dil bilgisi, mühendislik ya da devlet memurluğu görevlerinin yanı sıra piyano çalan aile bireylerinin varlığıyla dikkat çekmektedir. Bu aileler diğer bir deyişle, döneminde yaratılan artıdan pay alabilen küçük bir kesimine mensuplardır. Bu özellikleriyle farklı coğrafyalarda benzer işlevi üstlenen yapıtların sistemi birbirine bağlayışına oluşturdukları örnek, tezin kavramsal çerçevesinde yer alan temel önermesiyle uyumluluk içindedir.

Bölümde Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun'un öne çıkan piyano yapıtları, müzik dilleri ve teknikleri bakımından değerlendirilmiştir. Bestecilerin, dönemin merkez devletlerinin pazarlarında, konser salonlarında, önde gelen Avrupalı müzisyenlerle birlikte yer alması; yapıtlarının, dönemin işlek matbaalarında basılmaları ve önemli firmalarca kayıtlarının gerçekleştirilmesi dolayısıyla dünya pazarlarında temsil ve rekabet imkanı sağlamış olduklarını söylemek mümkündür. Başka bir deyişle sanatın ve özelinde müziğin de nihayetinde değer biçildiği, değerinin belirlendiği piyasa ve pazarlardaki etkinlik özelliklerini karşılayan niteliklere sahiptirler. Özetlemek gerekirse bu yapıtlar 1940'lara kadar Avrupa sanat merkezlerinde, etkili çağdaşlarıyla birlikte, dönemin önemli müzik piyasası ve şirketleri içerisinde varlık göstermişlerdir. Adı geçen yapıtlar, teknik ve ifade bakımından ustalıkları teslim edilmekle birlikte müzik estetiği ve teorisi bakımından değerlendirilme amacı gözetilmemiş, temsil ve rekabet özelliklerine dikkat çekilmek istenmiştir.

Bölümün diğer iki alt başlığında “Bir eğitimci, piyanist olarak Mithat Fenmen'in Batı müziği ve piyano müziğinin kurumsallaşmasına etkileri” ve “Cumhuriyet'in ilk kuşak piyanisti Ferhunde Erkin'in piyanist ve eğitimci rolüne işaret edilmiştir.

Ayrı bir alt başlık olarak “5245 Sayılı Harika Çocuk Yasası”, modernleşme projesi kapsamında ele alınmış, bu yasayla yurt dışına gönderilen piyanistlerin, müzik alanındaki rekabete katılım ve katkıları gösterilmiştir.

Piyano, toplumsal bir imge ve bir meta olarak Batı müziğinin Osmanlı’dan Cumhuriyete Türkiye’de yaygınlaşmasında anlamlı, etkin bir role sahip olmuştur. 19. yüzyıl Osmanlı toplumunda piyasa güdümünde başlayan yaygınlaşmanın yansımalarını, bu döneme ait piyano yapıtlarında görmek mümkündür. Erken Cumhuriyet döneminde piyano ve piyano müziği, devletin desteklediği modernleşme projeleri kapsamında kültür kurumlarıyla devam etmiş, piyanistler ve piyano müziği açısından dünya pazarlarında rekabetin yolu devletler sistemi kapsamında açılmış, bu dönemde piyano müziğine ilişkin kurumsallaşmayla piyano etrafındaki kültür ve piyano müziği, resmi ve toplumsal olarak daha fazla yaygınlaşmış ve derinleşmiştir.

Frank’ın (2003) deyimiyle “yalnızca hegemonik gücün tarzına odaklanmak, sistemin temel bileşenlerinin kendini yeniden üretmekte olduğunu kaçırmak anlamına gelebileceğinden”, bu temel bileşenlerin tek bir sistem içinde konumlandırılması, daha temel sorular olan hegemonya ve rekabet olgularına ilişkin sorulara işaret etmesi bakımından değerlidir. Çalışmanın kavramsal çerçevesine ait hegemonya-rekabet ikiliği üzerinden işaret edilen ilişkilerinin yürütülmesine ilişkin şartlar, müzik ürünleri hatta türleri için de etkili, kimi zaman belirleyici bileşenler olmaktadır. Çalışmada, müzik alanındaki bir hegemonya için yürütülen çeşitli rekabet ilişkilerinin varlığına işaret edilmekle birlikte, bu tez çalışmasının sınırlarını fazlasıyla aşan müzikte rekabet kavramı ve olgusunun varlığı ve şartlarının incelenmesine ilişkin araştırma ve incelemeler, dikkat çekilmek istenen bir diğer tartışma konusu olarak bırakılmıştır.



KAYNAKÇA

- Akın, N. (2002). *19. Yüzyılın ikinci yarısında Galata ve Pera*. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Akkuzuluoğlu, I., Güdükbay, G., Kaya, E., Özmen, Z., & Tanrıverdi, B. (2015-2016). Klasik Batı müziğinin Türkiye'ye girişi sürecinde Mithat Arman'ın piyano yapımı ve akortçuluğunun gelişimine etkisi. *Bilkent Üniversitesi 2015-2016 Sonbahar Dönemi HIST200 Dersi Proje Final Ödevi*. Ankara.
- Ali, F. (2000). *Ferhunde Erkin: Tuşlar arasında*. Ankara: Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Alimdar, S. (2016). *Osmanlı'da Batı müziği*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Alpkaya, G. T. (2008). "Türk dış politikası"nda milliyetçilik. T. Bora, & M. G. ed. içinde, *Modern Türkiye'de siyasi düşünce cilt 4* (s. 155-167). İletişim Yayınları.
- Altar, C. M. (1989). *Opera tarihi Cilt: I*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Althusser, L. (2017). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Amicis, E. d. (1993). *İstanbul (1874)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Amin, S. (2003). Modern kapitalist dünya-sistemi kavramına karşı eski dünya-sistemleri kavramı. A. G. Frank, & B. K. Gills içinde, *Dünya sistemi beş yüzyıllık mı, beş binyıllık mı?* (s. 457-506). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Aracı, E. (2007). *Ahmed Adnan Saygun: Doğu-Batı arası müzik köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ayni. (2003). *Ayni sakiname*. (M. Arslan, Dü.) İstanbul: Kitabevi.
- Bacon, F. (2003). *The new organon*. (M. S. Lisa Jardine, Dü.) Cambridge: Cambridge University Press.
- Balçık, M. B. (2008). Milliyetçilik ve dil politikaları. T. Bora, & M. G. ed. içinde, *Modern Türkiye'de siyasi düşünce cilt 4* (s. 776-799). İletişim Yayınları.
- Batur, G. (2021). *Ulvi Cemal Erkin'in Duyuşlar ve Beş Damla eserlerine genel bir bakış ve çalış teknikleri açısından incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Baydar, E. K. (2010). *Osmanlı'nın Avrupalı müzisyenleri*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Boratav, K. (2018). *Türkiye iktisat tarihi 1908-2015*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Brinsmead, E. (1889). *The history of the pianoforte*. London: Simpkin, Marshall, & Co., Stationers' Hall Court, E.C.
- Burke, P. (1996). *Yeniçağ başında Avrupa halk kültürü*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Celal, M. (2020). *Hikayeler I. Cilt*. (D. U. Düşgün, Dü.) İstanbul: Lakin Yayınları.
- Chomsky, N. (2012). *İktidarı anlamak*. İstanbul: bgst Yayınları.
- Coşkun, Ö. (2020). *Mithat Fenmen'in sanat yaşamı ve piyano eğitimine katkıları üzerine bir araştırma*. Sanatta Yeterlik Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Çalgan, K. (1991). *Franz Liszt ve M.R. Gazimihal'in bir araştırması: Liszt'in İstanbul konserleri*. İstanbul: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Çavdaroglu, S. Z. (tarih yok). *Musikidergisi.net*. 07 11, 2024 tarihinde Musiki Dergisi: <http://www.musikidergisi.net/?p=1494> adresinden alındı

- Çitçi, S. (2011). *Türk romanında yabancı okullar ve kültürel değişimdeki rolleri (1881-1950)*. İstanbul: Akademi Titiz Yayınları.
- Çolak, F., & Çetin, E. (2021, December 1). II. Dünya savaşı yıllarında Ahmed Adnan Saygun'un kaleminden halkevi müzik raporları (1939-1945). *Anadolu University Journal of Art & Design/ SANAT & Tasarım*, s. 292-310.
- Dolge, A. (1972). *Pianos and their makers*. New York: Dover Publications.
- Dostoyevski, F. M. (2020). *Yeraltından notlar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Eğecioğlu, Ö. (2018). *Franz Liszt'in İstanbullu öğrencisi-Faik Bey Franz Della Suda ve yakın ailesi*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Ehrlich, C. (1990). *The piano: A history*. Oxford: Oxford University Press.
- Ercan, F. (1997). Meta ve para analizinde finans kapital. *Ekonomik Yaklaşım*, 6, 157-184.
- Eser, B., & Yüksel, H. (2010). Korporatizm, faşizm ve solidarizm kavramları ekseninde erken cumhuriyet siyaseti üzerine bir inceleme. *Uluslararası Yönetim İktisat ve İşletme Dergisi*, 8(16).
- Eskenazi, Ş. (2018). *Türkiye'de burjuvazi olgusu: Gayrimüslimlerin iktisadi faaliyetleri (1908-1945)*. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Fenmen, M. (1947). *Piyanistin kitabı*. Ankara: Akba Kitapevi.
- Finkelstein, S. (1995). *Besteci ve ulus (Müzikte halk mirası)*. İstanbul: Pencere Yayınları.
- Frank, A. G., & Gills, B. (2003). *Dünya sistemi beş yüzyıllık mı, beş binyıllık mı?* İstanbul: İmge Kitabevi.
- Gelbart, M. (2007). *The invention of "Folk Music" and "Art Music" emerging categories from Ossian to Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Göktürk, E. D. (2008). 1919-1923 dönemi Türk milliyetçileri. T. Bora, & M. G. ed. içinde, *Modern Türkiye'de siyasi düşünce cilt 4* (s. 103-116). İstanbul.
- Güçtekin, N. (2013). *İstanbul'daki müslim özel mektepleri (1873-1922)*. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, İstanbul.
- Güdek, B. (2014, Mart). Cumhuriyet dönemi müzik alanında yabancı uzman raporları. *Tarih Okulu Dergisi*, 12, 629-659.
- Güler, B. (2019). *Antonio Gramsci'de hegemonya kavramı ve günümüz siyaset felsefesine etkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi, Bursa.
- Gülsunar, E. (2015). *Jakobenizm ve Kemalizm eleştirel bir karşılaştırma*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Gültek, B. (2007). *Piyano: Bir çalgının biyografisi*. Ankara: Epilog Yayıncılık.
- Güner, E. (2000). *Cemal Reşit Rey'in yaşamı ve piyano yapıtlarına derin yaklaşımlar*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Güngör, N. (1990). *Arabesk sosyokültürel açıdan arabesk müzik*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Güray, C. (2018). Cumhuriyet politikalarının halk müziğine yaklaşımı: Bir toplumsal dönüşüm modeli. D. F. Kutluk içinde, *Cumhuriyetin Müzik Politikaları* (s. 15-47). İstanbul: h2o Yayıncılık.

- Hamilton, P. (1995). The enlightenment and the birth of social science. S. Hall , & B. Gieben içinde, *Formations of modernity understanding modern societies: An introduction* (s. 20-53). London: The Open University Polity Press.
- Hançerlioğlu, O. (1993). *Ekonomi sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hardt, M., & Negri, A. (2003). *İmparatorluk*. İstanbul: Ayrıntı.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın toplumsal tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hill, C. (2021). *Dünya altüst oldu: İngiliz Devrimi'nde radikal düşünceler*. İstanbul: İletişim.
- Ibanez, V. B. (2007). *Fırtınadan önce Şark İstanbul 1907*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İlyas, A. (2017). Cumhuriyet'in ideal toplum yetiştirme yolu: 5245 sayılı Harika Çocuk Yasası. *Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 12(23), s. 165-180.
- İlyasoğlu, E. (1997). *Cemal Reşit Rey müzikten ibaret bir dünyada gezintiler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İlyasoğlu, E. (2020). Bir popüler kültür kahramanı: Cemal Reşit Rey. *Z_Dergisi*(4), 330-333.
- İlyaz, Y. K. (2020). *Piyanonun Osmanlı'daki serüveni*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- İnönü Vakfı. (tarih yok). 07 24, 2024 tarihinde ismetinonu.org.tr: <https://www.ismetinonu.org.tr/inonu-ve-harika-cocuklar-yasasindan-faydalananlar/> adresinden alındı
- İnsel, A. (2008). Milliyetçilik ve kalkınmacılık. T. Bora, & M. G. ed. içinde, *Modern Türkiye'de siyasi düşünce cilt 4, milliyetçilik* (s. 763-775). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Jenkins, E. (2013). An annotated survey of Douze Chants D'Anatolie of Cemal Reşit Rey: A practical performance companion to understanding the origin and context of Turkish art song in the twentieth Century. *A Treatise submitted to the College of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Music*. Florida.
- Kahramankaptan, Ş. (1998). *İsmet İnönü ve harika çocuklar İdil Biret - Suna Kan*. Ankara: Ümit Yayıncılık.
- Kahramankaptan, Ş. (2022, Ekim 13). *Sanattan yansımalar*. 07 23, 2024 tarihinde [sanattanyansimalar.com](https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/sefik-kahramankaptan/mithat-fenmene-84-yil-sonra-vefa/2855/): <https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/sefik-kahramankaptan/mithat-fenmene-84-yil-sonra-vefa/2855/> adresinden alındı
- Kaliviotis, A. (2013). *İzmir Rumlarının müziği: Eğlence, müzik dükkanları, plak kayıtları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kansu, A. (1995). *1908 Devrimi: Elusive transformation: The revolution of 1908 in Turkey*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kaplan, İ. (2008). Milli Eğitim ideolojisi. T. Bora, & M. G. ed. içinde, *Modern Türkiye'de siyasi düşünce cilt 4* (s. 788-800). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kapusuz, S. E. (2018). *Ahmed Adnan Saygun'un Op. 41 Ses ve Piyano için On Türkü adlı eserinin incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- Karasar, N. (2018). *Araştırmalarda rapor hazırlama*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kartal, N. (2013, İlkbahar). Tanzimat'tan Cumhuriyete Osmanlı'da mülki idare. *Akademik Yaklaşımlar Dergisi*, 3, 22-36.
- Karul, Y. (2014). *Türkiye'de piyano bakım, onarım ve akort meselesi*. Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Kasaba, R. (1993). *Osmanlı İmparatorluğu ve dünya ekonomisi: On dokuzuncu yüzyıl*. İstanbul: Belge Yayınları.
- katalog.devletarsivleri.gov.tr*. (tarih yok). 11 21, 2022 tarihinde TC. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı: <https://katalog.devletarsivleri.gov.tr/> adresinden alındı
- Kazgan, G. (1999). *Tanzimat'tan XXI. yüzyıla Türkiye ekonomisi: Birinci küreselleşmeden ikinci küreselleşmeye*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Kazgan, H. (2022). *Osmanlı'da Avrupa finans kapitali*. Ankara: Efil Yayınevi.
- Kenan, S. (2010). III. Selim dönemi eğitim anlayışında arayışlar. E. S. Kenan içinde, *Nizam-ı kadim'den nizam-ı cedid'e III. Selim ve dönemi* (s. 129-165). İstanbul: İSAM Yayınları.
- Keyder, Ç. (1993). *Dünya ekonomisi içinde Türkiye (1923-1929)*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Kınlı, O. (2006). *Osmanlı'da modernleşme ve diplomasi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Kışlalı, A. T. (2018). *Siyasal sistemler: Siyasal çatışma ve uzlaşma*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Kodak, E., & Demirbatır, E. R. (2008). Cumhuriyet döneminde yetişen solist piyanistlerimizin piyano eğitimi üzerine görüşlerine ilişkin bir araştırma. *Eğitim Fakültesi Dergisi*, 3, 91-109.
- Kolçak, O. (2008). *Ulvi Cemal Erkin*. İstanbul: Kastaş Yayınevi.
- Köse, Y. (2016). *Dersaadet'te tüketim (1855-1923)*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Kraus, R. C. (1989). *Pianos and politics in China: Middle class ambitions and the struggle over Western music*. E-kitap: Oxford University Press.
- Kunt, M., Akşin, S., Faroqhi, S., Toprak, Z., Yurdaydın, H. G., & Ödekan, A. (2020). *Türkiye tarihi 3: Osmanlı Devleti 1600 - 1908*. (S. Akşin, Dü.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Kutlay, E. (2017). *100 Soruda Osmanlı Müziği*. İstanbul: Rumuz Yayınları.
- Loesser, A. (1990). *Men, women and pianos: A social history*. Mineola, New York: Dover Publications.
- Lüleci, Y. (2013). İktidar ve sanat (1923 - 1950). Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Manuel, F. E., & Manuel, F. P. (1997). *Utopian thought in the Western world*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press Of Harvard University Press.
- Maral, H. A. (2010). *21. yüzyılın başında, müziğin toplumsal değişim süreci içindeki yerinin tanımlanması çabası*. Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Mattelart, A. (2016). *İletişimin dünyasallaşması*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Millard, E. K. (2010). Müzik alanında bir "ağ-tipi örgütlenme" örneği: Uluslararası yeni müzik derneği (ISCM, International Society for Contemporary Music). Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Neuman, W. L. (2014). *Toplumsal araştırma yöntemleri, nitel ve nicel yaklaşımlar 1*. Ankara: Yayınodası Yayınları.
- Ortaylı, İ. (1983). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Alman nüfuzu*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Özdemir, N. F. (2019). *Yeni bilginin dolaşım araçları 17. yüzyılda İngiltere'de yeni bilginin kamusallaşması*. İstanbul: Hiperyayın.
- Özer, İ. (2006). *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e yaşam ve moda*. İstanbul: Truva Yayınları.
- Öztekin, Ö. (2019). *Divan'dan nağmeler: Farklı boyutlarıyla edebiyat musiki ilişkileri*. (H. Aynur, M. Çakır, H. Koncu, A. E. Özyıldırım, & E. Pekin, Dü) İstanbul: Klasik Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2016). Milli musiki ütopyası: Halk ruhunu Garp fenniyile terkeb etmek. F. Kutluk (Dü.) içinde, *İllüzyon:Cumhuriyetin klasik müzik serüveni* (s. 3-73). İstanbul: H2O Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2018). Türkiye'de halk müziği derleme çalışmalarının 100 yıllık öyküsü. d. F. Kutluk içinde, *Cumhuriyet'in müzik politikaları* (s. 47-85). İstanbul: h2o Yayıncılık.
- Pamuk, Ş. (2017). *Osmanlı-Türkiye iktisadi tarihi 1500-1914*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parakilas, J. (2002). 1700 to 1770s: The need for the piano. E. J. Parakilas içinde, *Piano roles* (s. 7-26). New Heaven, London: Yale University Press.
- Paşaoğlu, S. (2018, 05 28). Toplumsal cinsiyet bağlamında bir kadının portresi: Yeni Cumhuriyetin rol-modellerinden piyanist ve pedagog Ferhunde Erkin. *Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi* 2(1), 35-41.
- Quataert, D. (1987). *Osmanlı Devleti'nde Avrupa iktisadi yayılımı ve direniş (1881-1908)*. Ankara: Yurt Yayınları.
- Rabinow Paul, S. W. (2008). Yorumcu eğilim: Bir yaklaşımın doğuşu. S. W. Rabinow Paul (Dü.) içinde, *Toplum bilimlerinde yorumcu yaklaşım* (s. 9-27). İstanbul: Deniz Yayınları.
- Refiğ, H. (1991, Ocak 15). Saygun'un müziğini nasıl tanımalı? *Milliyet Sanat Dergisi*, 3, 2-10.
- Rice, T. (2014). *Ethnomusicology: A very short introduction*. New York: Oxford University Press.
- Rilke, A. G. (2017). *Avrupa saraylarından Yıldız'a İstanbul'da bir hoş seda*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Said, E. (2005). *Müzikal nakışlar*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Salmen, W. (1983). *The social status of the professional Mmusician from the middle ages to the 19th century*. New York: Pendragon Press.
- Savran, S. (2011). Türkiye'de sınıf mücadeleleri Cilt-1 1908-1980. *e-kitap*. Yordam Kitap.
- Sayın, S. (2018). Ulvi Cemal Erkin'in piyano için "Altı Prelüd" adlı eserinteknik ve müzikal açıdan incelenmesi. *Sanatta Yeterlik Eser Metni*. İstanbul: Dora.

- Selanik, C. (1996). *Müzik sanatının tarihsel serüveni*. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Steinbach, S. L. (2017). *Understanding the Victorians: Politics, culture and society in nineteenth-century Britain*. New York: Routledge.
- Şenürkmez, K. Y. (2006). *Tarihsel, toplumsal, ekonomik ve yasal perspektifte klasik müzikte kurumsallaşma ve Türkiye örneği*. Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tanilli, S. (2013). *Yüzyılların gerçeği ve mirası III. cilt 16.-17. Yüzyıllar: Kapitalizm ve dünya*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tuğlacı, P. (1986). *Mehterhane'den bando'ya*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Tunalı, S. (2014). Halkevlerinde yürütülen müzik ve piyano çalışmalarının incelenmesi. *Sanatta Yeterlik Tezi*. Edirne.
- Tunçay, G. P. (2019). *Neşriyat-ı musiki: Osmanlı müziğini okumak I*. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Tunçay, G. P. (2019). *Neşriyat-ı musiki: Osmanlı müziğini okumak II*. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.
- ulvicemalerkin.com. (tarih yok). 11 17, 2023 tarihinde Ulvi Cemal Erkin: http://www.ulvicemalerkin.com/yasam_oykusu.htm adresinden alındı
- Üner, A. M. (2003). Tanzimat ve Servet-i Fünun romanında musiki teması. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Üstel, F. (2016). *"Makbul vatandaş"ın peşinde: II. Meşrutiyet'ten bugüne vatandaşlık eğitimi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wallerstein, I. (2015 a). *Modern dünya sistemi I.cilt: Kapitalist tarım ve 16. yüzyıl'da Avrupa dünya-ekonomisinin kökenleri*. İstanbul: Yarın Yayınları.
- Wallerstein, I. (2015 b). *Modern dünya sistemi III. cilt: Kapitalist dünya ekonomisinin büyük yayılımının ikinci evresi 1730-1840*. İstanbul: Yarın Yayınları.
- Wallerstein, I. (2015 c). *Modern Dünya Sistemi IV. Cilt: Merkezci liberalizmin zaferi 1789-1914*. İstanbul: Yarın Yayınları.
- Wallerstein, I. (2019). *Jeopolitik ve jeokültür değişmekte olan dünya-sistem üzerine denemeler*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Wallerstein, I., Decdeli, H., & Kasaba, R. (1983, Güz). Osmanlı İmparatorluğunun dünya ekonomisi ile bütünleşme süreci. *Toplum ve Bilim*(23), s. 41-54.
- Walsh, K. (2002). *The representation of the past museums and heritage in the post-modern world*. e-book: Taylor & Francis e-Library.
- Weber, M. (1958). *The rational and social foundations of music*. New York: American Book-Stratford Press.
- Wolf, E. R. (2019). *Avrupa ve tarihsiz halklar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Xardel, D. (2010). *Dünya sahnelerinde bir Türk piyanisti İdil Biret*. İstanbul: Can Yayınları.
- Yaman, Z. (2019). Belgelerde Union Française ve İstanbul kent yaşamındaki yeri. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 379-392.
- Yanardağ, M., Terkoğlu, B., Gölbaş, A., Gülten, R., Balık, V., & Meydan, U. (2004). *Yeni muhafazakarlar (Neo-Cons)*. İstanbul: Chiviyazıları Yayınevi.

- Yardımcı, S. (2021). *Kentsel değişim ve festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da bienal*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yavuz, E. D. (2013). *Hindemith raporları 1935/ 1936/ 1937*. Ankara: Sevdâ Cenap And Vakfı Müzik Yayınları.
- Yaycıoğlu, A. (2010). Sened-i İttifak (1808) Osmanlı İmparatorluğu'nda bir ortaklık ve entegrasyon denemesi. E. S. Kenan içinde, *Nizam-ı kadim'den nizam-ı cedid'e III. Selim ve dönemi* (s. 667-709). İstanbul: İSAM Yayınları.
- Yıldırım, A., & Şimşek , H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, Z. (2018). Mısır meselesi'nin çözümünde Mustafa Reşit Paşa'nın Tanzimat fikrinin anlaşılması. *Mehmet Akif Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5, 534-546.
- Yöre, S. (2010). *Ahmed Adnan Saygun'un çoksesli müzikte/ Türk çoksesli müziği'nde ulusalcılık görüş ve yönlerinin değerlendirilmesi*. Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.



EKLER

EK A ŞTY'na ait incelenen ilanlardan örnekler.

20 REVUE INDUSTRIELLE. — PÉRA.

Hôtel et Jardin du Teké
TENU PAR
P. J. AGOSTINI.

Buffet dans le Jardin
et
Frais Ombrages
On sert à Dîner
dans le jardin aux personnes
qui le désirent.

Table d'hôte et Chambres
MEUBLÉES
à différents prix.
SALONS RÉSERVÉS
pour Dîners de Commande
Prix Modérés

AU TÉKÉ, 558 — GRAND' RUE DE PÉRA — 558, AU TÉKÉ
CONSTANTINOPLE.

ÉTABLISSEMENT DE PIANOS & MUSIQUES

AGENT
pour
L'ORIENT
de la fabrique
d'Orgues
et
Harmonium
de
J. ESTY & C^{ie}
Bratleborn
ainsi que de la fabrique de
pianos Steck de
NEW-YORK.

GRAND CHOIX
de
Pianos
d'ALLEMAGNE et
de PARIS
à des
prix de fabrique
Réparations
ACCORDS & LOCATION
Pianos d'occasion
à très bon marché,

F. ADAM
25, 26 — Passage Hazzopoulo — 25, 26

Typ. F. Lefler, Constantinople.

Şekil A. 1 F. Adam'ın 1881 tarihli ŞTY'ındaki ilanı. Hiçbir edisyonun adına yer verilmemiştir.¹⁵⁵

¹⁵⁵ 1881 (Salt Araştırma, Harika-Kemali Söylemezoğlu Arşivi). Kaynak: L'Indicateur Ottoman. Annuaire almanach du commerce de l'industrie, de l'administration et de la magistrature. 1881, Duyurular Tablosu-Yabancı Sanayi İncelemesi bölümü, s. 20. Bu ilan, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/2919> adresli, <https://archives.saltresearch.org/> adlı internet sitesinden alınmıştır. Erişim: 19.08.2024

F. ADAM

ÉTABLISSEMENT DE PIANOS ET MUSIQUE

25, 26, 31, Passage Hazzopoulo, 25, 26, 31,
PÉRA.

PIANOS

Spécialité de petits
pianos
système américain
le plus perfectionné
des
fabriques d'Allemagne
les plus choisies.

Seul représentant
des
manufactures de pianos
F. Adam, G. Adam,
H. Adam, Gerstemberg,
Geissler, Krietzsch,
Rübner,
Scharff, Schmidt,
Schröer, Weidenslanfer,
Westermayer,
etc., etc.

PIANOS FRANÇAIS
de toutes fabriques

VENTE, ACHAT, ECHANGE
LOCATION, ACCORD, RÉPARATION



Représentant de Maisons Américaines
d'Orgues et Pianos.

DIX MOIS DE CRÉDIT
Pianos de toute fabrique.

MUSIQUE

Spécialité de musique
Bon marché réel.
Fournisseur
du Conservatoire
et
des maisons d'éducation
de Constantinople.

Editions

Schubert, Peters,
Littolf, Schott, André,
Breitkopf et Härtel,
Bote et Bock,
Cranz, Hainauer,
Ricordi, Lucca, Gindici,
et Strada, Choudens,
Hengel, Brandus,
etc., etc.

PIANOS. Spécialité de pianos de salon système américain droits, obliques et croisés.
PIANOS. Spécialité de pianos de concert à queue, grand et petit format, les plus renommés, système A. Westermayer.
MUSIQUE. Collection de 90 morceaux turcs.
MUSIQUE. Collection de mélodies populaires grecques.
MUSIQUE. Prompte exécution des commandes dans le délai de 10 jours moyennant une rétribution des plus minime.

MUSIQUE DE DANSE

Le choix le plus considérable et le plus nouveau.
VENTE APRÈS AUDITION.

Seul représentant de l'ÉDITION SCHUBERTH

La plus riche, la plus correcte des éditions économiennes.
VOIR LE CATALOGUE CI-CONTRE.

Impr. J. PALLAMARY, - Péra, Constantinople

Şekil A. 2 F. Adam'ın 1885 tarihli ŞTY'ındaki ilanı. Resmin sağ tarafında Avrupa'nın önde gelen edisyonlarının adları yer almakta.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Kaynak: *Indicateur Oriental Annuaire Almanach du Commerce*. 1885, 6.bölüm, s. 11 (Salt Araştırma, Harika-Kemali Söylemezoğlu Arşivi). Bu ilan, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/2917> adresli, <https://archives.saltresearch.org/> adlı internet sitesinden alınmıştır. Erişim: 19.08.2024

ÉTABLISSEMENT DE PIANOS ET MUSIQUE

F. ADAM

Passage Hazzopoulo

25, 26, & 31

PÉRA



Passage Hazzopoulo

25, 26, & 31

PÉRA

VENTE, ACHAT, ÉCHANGE.
Location, Réparations.

Grand choix de Pianos
mignons
système américain
le plus perfectionné
des
principales fabriques
d'Europe
à des prix très bon marché.
Seul Représentant
des fabriques Konisch,
Apollo, P. Schmidt,
P. Scharff, S. Adam (mé-
daille d'or, Bruxelles),
Lipp et Sohn Stolle, Nagel,
etc., etc.



PIANOS FRANÇAIS et ALLEMANDS
Spécialité de Pianos à queue de Concert
des maisons les plus renommées.

Spécialité de Musique
bon marché
Fournisseur des Maisons
d'Education de Cons/ple.
Editions
Peters, Schubert, Litolf,
Schott, Cranz,
Breitkopf, Ricordi,
Choudens, Hengel, Borne-
mam, etc., etc.
Grand assortiment
de Violons, Guitares, Vio-
loncelles.
Cordes pour Violon,
Guitare, etc.,
napolitaines, allemandes,
Métromomes, diapasons,
cristaux,
à des prix réduits.

Représentant et Seul Dépositaire de la Maison Royale

J. BLÜTHNER

renommée pour ses pianos de concert à queue grand et petit format. Droits et croisés.
Dix médailles d'or aux diverses Expositions.

VENTE AUX PRIX DE FABRIQUE.

MUSIQUE MODERNE, MUSIQUE UNIVERSELLE.

Collection de Mélodies Populaires Grecques.

Prompte exécution des commandes dans le délai de dix jours,
moyennant une retribution des plus minimes.



ACCORDS.

Impr. J. PALLAMARY, - Péra, Constantinople

Şekil A. 3 Adam'ın 1889-90 tarihli ŞTY'ındaki ilanı. Resmin sağ tarafında Avrupa'nın önde gelen edisyonlarının adları yer almakta.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Kaynak: Annuaire Oriental du commerce l'industrie de l'administration et de la magistrature. 1889-1890, "Her Türlü Haberler" başlıklı bölümü, s. 16 (Salt Araştırma, Harika-Kemali Söylemezoğlu Arşivi). Bu ilan, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/2924> adresli, <https://archives.saltresearch.org/> adlı internet sitesinden alınmıştır. Erişim: 19.08.2024



Şekil A. 4 Balatti'nin 1885 tarihli ŞTY'ındaki ilanı. Hiçbir edisyonun adına yer verilmemiştir.¹⁵⁸



Şekil A. 5 Balatti'nin 1889-90 tarihli ŞTY'ındaki ilanı. İlanın ortasında Edisyonlar başlığı altında Avrupa'nın önde gelen edisyonlarının adları yer almakta.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Kaynak: *Indicateur Oriental Annuaire Almanach du Commerce*. 1885. 6. Bölüm, s.16 (Salt Araştırma, Harika-Kemali Söylemezoğlu Arşivi). Bu ilan, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/2917> adresli, <https://archives.saltresearch.org/> adlı internet sitesinden alınmıştır. Erişim: 19.08.2024

¹⁵⁹ Kaynak: *Annuaire Oriental du commerce l'industrie de l'administration et de la magistrature*. 1889-1890, Her Türlü Haberler başlıklı bölümü, s. 18 (Salt Araştırma, Harika-Kemali Söylemezoğlu Arşivi). Bu ilan, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/2924> adresli, <https://archives.saltresearch.org/> adlı internet sitesinden alınmıştır. Erişim: 19.08.2024

MAGASINS DE PIANOS ET DE MUSIQUE
A. COMENDINGER
Fournisseur de S. M. I. le Sultan.

MAISON FONDÉE EN 1850.  MAISON FONDÉE EN 1850.

Dépôt principal Grande Rue de Péra, 179.

439, SUCCURSALE A. COMENDINGER, 439.
BIBLIOTHÈQUE MUSICALE
PRÈS DE L'AMBASSADE DE RUSSIE.

ATELIERS : PASSAGE CRESPIN, PÉRA, N° 13.

Vente, Location, Échange, Réparation, Accords, Commissions, Abonnement à la lecture musicale.

SEUL REPRÉSENTANT DES MAISONS : H. SCHWANDER, ERNEST KAPS, ERNEST ROSENKRANZ, NEUMEYER & C^{ie} etc.

Dépôt Central de Pianos des premières fabriques de l'Europe : Pleyel, Wolff & C^{ie}, Erard, Eické, Gaveau, Debain, & C^{ie}, A. Bord, Boisselot Fils & C^{ie}, Bucher, Ancher, Remy, etc. — Pianos à queue de concert avec résonateur breveté E. Kaps et cordes croisées. Pianos à petite queue avec cordes croisées. — Grand assortiment de Pianos à cordes croisées système américain des anciennes maisons Neumeyer et C^{ie} de Berlin et Ernest Rosenkranz de Dresde.

HARMONIUMS, ORGUES JOUANT AUTOMATIQUEMENT, METRONOMES, TABOURETS EN TOUS STYLES, ETAGÈRES, etc.

Représentation des maisons Ricordi et Lucca de Milan. Edition Peters, Litolf, Schott, Schubert Brandus, etc.

REVUE INDUSTRIELLE. PÉRA.

Impr. J. PALLANARY. Péra Constantinople.

Şekil A. 6 Comendinger'in 1885 tarihli ŞTY'ındaki ilanı. Sayfanın altında Ricordi, Peters, Schott vb. önemli edisyonların temsilcisi ibaresi yer almakta. ¹⁶⁰

¹⁶⁰ Kaynak: *Indicateur Oriental Annuaire Almanach du Commerce*. 1885. 6. Bölüm, s.14 (Salt Araştırma, Harika-Kemali Söylemezoğlu Arşivi). Bu ilan, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/2917> adresli, <https://archives.saltresearch.org/> adlı internet sitesinden alınmıştır. Erişim: 19.08.2024

EK B 1847-1923 yılları arası İstanbul'da piyanolu konserler

Çizelge B. 1 1847-1923 yılları arası İstanbul'da piyanolu konserler

	Solist/ler	Tarih	Enstrümanlar/Vokal	Konserin Verildiği Yer	Besteci/Eserler	Bilet Satışı	Piyano Tedariği	Kaynak
1.	İtalo Selvelli	23 Mart 1904	Keman, piyano	L'Union Française	?	?	?	(Baydar,2010. s.39)
2.	İtalo Selvelli	23 Mart 1904	Keman, piyano	L'Union Française	?		?	(Baydar,2010. s.39)
3.	İtalo Selvelli	16 Mart 1903	Şan, piyano	L'Union Française (İstanbul Müzik Derneği tarafından)	?	?	?	(Baydar,2010. s.39)
4.	İtalo Selvelli	Mayıs1889	Koro, keman	Teutonia	?	?	?	La Turquie,Gazetesi7 Mayıs 1889 (Baydar,2010. s.39)
5.	Augusto (Guisto) Selvelli	1889	İki piyano	belirtilmemiş	?	?	?	La Turquie gazetesi 8 Mayıs 1889 (Baydar,2010. s.43)
6.	Géza Hegyei	24 Eylül 1333 (1917 miladi)	Piyano?	(Kızılay yararına verilen konser)	?	?	?	(Baydar,2010. s.102)
7.	Géza Hegyei	İstanbul Müzik Derneği 1902-1903 sezonunun açılış konseri	Piyano ve orkestra	İstanbul Müzik Derneği (devamında İ.M.D. olarak gösterilecektir) (Societe Musicale de Constantinople) tarafından Union Française' de	F.Liszt'in La Majör 2. Piyano Konçertosu	?	?	(Baydar,2010. s.106)
8.	Géza Hegyei	6 Nisan 1903	Piyano ve orkestra	İ.M.D. tarafından Union Française' de	E. Grieg'in La minör Piyano Konçertosu	?	?	(Baydar,2010. s.106)
9.	Géza Hegyei	16 Mart 1908	Solo piyano	İ.M.D. tarafından Union Française' de	Chopin Polonez; Chaminade Mazurka, Sagambati Gavotte	?	?	(Baydar,2010. s.109)

Çizelge B. 1 (devam) 1847-1923 yılları arası İstanbul'da piyanolu konserler

	Solist/ler	Tarih	Enstrümanlar/Vokal	Konserin Verildiği Yer	Besteci/Eserler	Bilet Satışı	Piyano Tedariği	Kaynak
10.	Ferhunde Erkin ve kardeşine ait konserde hocaları G. Hegyel, Necdet Remzi Atak, Muhiddin Sadık Bey	15 Nisan 1923	Piyano, keman, viyolonsel	Union Française' de	Tartini, Mozart, Rachmaninoff, Beethoven, Liszt, Gluck-Kreisler, Wienlawski, Saraste	F.Comendinger	?	(Refik Ahmet Sevengil'den aktaran Baydar,2010. s.109)
11.	M. Antoine Jory (Macar piyanist), Matmazel Biancolini, Mösyö Isidorh Lucas ve Louis Scipioni	11 Mart 1866	Vokal, enstrümantal	The Levand Herald	?	?	?	(Alimdar, 2016, s. 258)
12.	Paul Lange	1 Nisan 1889	3 Piyano, keman ve orkestra	Teutonia	W.A. Mozart, Saraydan Kız Kaçırma, Üvertür, 4 el için sonat, Türk Marşı; L. van Beethoven fantezi, Atina Harabelerinden Türk Marşı; F. Haydn, senfonik varyasyon.	Adam ve Comendinger mağazaları	Blüthner ve Bechstein marka piyanolar Adam ve Comendinger mağazalarından tedarik edilmiştir.	La Turquie gazetesi (Baydar,2010. s.141)
13.	Paul Lange'ın öğrencileri	11 Mart 1889	3 çembalo, 3 piyano, keman ve org	Teutonia	J.S. Bach; Muffat; Dom; Huslehusde; Couperin; Rameau; Gounod.	?	?	(Baydar,2010. s.141)
14.	Paul Lange	27 Mart 1905	Piyano, şan, viyolonsel	Tepebaşı Tiyatrosu	-	?	?	(Baydar,2010. s.146)
15.	Paul Lange	29 Mart 1905	Piyano, şan, viyolonsel	Tepebaşı Tiyatrosu	-	?	?	(Baydar,2010. s.146)
16.	Fernando de Aranda yönetimindeki Saray Orkestrası	8 Mayıs 1888	Orkestra, piyano eşlikli şan	Alman Konsolosluğu	Gounod; Fe. David; Osborne ve de Beriot; Fred. Moehring; Rossini; Mendelssohn; Beethoven, Scuderi; Tchaikovsky;	?	?	
17.	Enrico Furlani	25 Mart 1889	Piyano	Fransız Konsolosluğu konser salonu	Saraste, Furlani	?	?	(Baydar, 2010. S.193)
18.	Enrico Furlani	9 Ocak 1905	Piyano ve orkestra	Teutonia	F. Chopin, Mi minör piyano konçertosu	?	?	(Baydar, 2010, s.194)

Çizelge B. 1 (devam) 1847-1923 yılları arası İstanbul'da piyanolu konserler

	Solist/ler	Tarih	Enstrümanlar/Vokal	Konserin Verildiği Yer	Besteci/Eserler	Bilet Satışı	Piyano Tedariği	Kaynak
19.	Matmazel Corpi, Matmazel V. Furlani	29 Şubat 1904	Arp ve piyano	İ.M.D. tarafından Union Française' de	John Thomas		?	(Baydar, 2010, s.194-196)
20.	Oscar Dethier, Bayan Marinich, Bay H. Furlani	2 Mayıs 1891	Piyano, keman?	Teutonia	J. S. Bach, Liszt, Haydn,	Comendinger, Henri Weiss'in kütüphanesi, konser gişesi.	Comendinger	La Turquie, 30 Nisan 1891 (Baydar, 2010, s.275)
21.	Paul Lange, G. Hegyei, Wondra Bey	27 Nisan 1889	Piyano, keman	Teutonia	Beethoven, Liszt, Saratse			La Turquie, 26 Nisan 1889
22.	B. Pisani şefliğinde	10 Mayıs 1889	Piyano ve 50 ila 60 icracı (vokal ve enstrüman topluluklar-amatörler dahil)	Teutonia	Gounod, Messanet, Denza, Mercadente, Pisani, Verdi, Doehler,	?	Comendinger	La Turquie, 9 Mayıs 1889, Levant Heral'dan alıntılanarak (Aktaran: Baydar, 2010, s.278)
19.	Matmazel Corpi, Matmazel V. Furlani	29 Şubat 1904	Arp ve piyano	İ.M.D. tarafından Union Française' de	John Thomas			(Baydar, 2010, s.194-196)
20.	Oscar Dethier, Bayan Marinich, Bay H. Furlani	2 Mayıs 1891	Piyano, keman?	Teutonia	J. S. Bach, Liszt, Haydn,	Comendinger, Henri Weiss'in kütüphanesi, konser gişesi.	Comendinger	La Turquie, 30 Nisan 1891 (Baydar, 2010, s.275)
21.	Paul Lange, G. Hegyei, Wondra Bey	27 Nisan 1889	Piyano, keman	Teutonia	Beethoven, Liszt, Saratse	?	?	La Turquie, 26 Nisan 1889
22.	B. Pisani şefliğinde	10 Mayıs 1889	Piyano ve 50 ila 60 icracı (vokal ve enstrüman topluluklar-amatörler dahil)	Teutonia	Gounod, Messanet, Denza, Mercadente, Pisani, Verdi, Doehler,	?	Comendinger	La Turquie, 9 Mayıs 1889, Levant Heral'dan alıntılanarak (Aktaran: Baydar, 2010, s.278)
23.	Alfred de Conti, Esmeralda Cervantes, Paul Lange	22 Ocak 1891	Piyano, arp, vokal	Teutonia	Verdi, Thomas, Godefrid, Bizet	?	?	La Turquie, 20 Ocak 1889, (Baydar, 2010, s.282)
24.	Esther D'alessio, Esmeralda Cervantes, Mathilde Pantanelli, Italo Selvelli	9 Nisan 1891	Flüt, arp, piyano	Teutonia	Ch. Widor, Verdi, Tersehack, Donizetti, Doppler		Comendinger (Bechstein)	La Turquie, 8 Nisan 1891 (Baydar, 2010, s. 283)

Çizelge B. 1 (devam) 1847-1923 yılları arası İstanbul'da piyanolu konserler

	Solist/ler	Tarih	Enstrümanlar/Vokal	Konserin Verildiği Yer	Besteci/Eserler	Bilet Satışı	Piyano Tedariği	Kaynak	Solist/ler
25.	Esmeralda Cervantes, D'Alessio, H. Furlani, Pantanelli, Lange, Cousovich, Romeo ve L. Belloli, İtalo Selvelli (piyanist)	26 Nisan 1891	Vokal, enstrüman ve piyano	Teutonia	?	Tüm büyük müzik mağazalarında	?	La Turquie, 25 Nisan 1891, (Baydar, 2010, s.284)	25.
26.	Bay ve Bayan Hoffman, Bayan E. Comendinger, Bay ve Bayan E. Furlani, I. Lucas	27 Kasım 1890	Piyano, keman, viyolonsel, vokal	İtalyan Opera Derneği	Rubinstein, Liszt, Massenet, Goltermann, Brahms, Sanfiorenzo (Meyerbeer)	Comendinger (Bechstein)	?	La Turquie, 25 Kasım 1890 (Baydar, 2010, s. 286)	26.
27.	M. Pantanelli, D'Alessio, A. Cousovich, R. Friedmann, R. Romero, I. Selvelli	9 Mart 1891		İtalyan Opera Derneği	Meyerbeer, Petralla, Verdi, Tosti, Gounod, Saint-Seans, Pacini	A. Comendinger	?	La Turquie, 7 Mart 1891 (Baydar, s.286)	27.
28.	Fransız Koro Topluluğu	5 Mayıs 1889	Koro, piyano	İtalyan Opera Derneği Lokali	X. Mermet, Galipeaux, A. Thomas, Rubinstein, Moskovsky, Auber, Léo Delibes, Beethoven, Liszt, Gounod, A. Thomas Oberthew, Lucantonti, Rossini, SainSeans, Dancla, Tagliafico, Chopin, Pisani, Liszt, Gounod, Cervantes, Verdi, Pinsuti, Meyerbeer	?	Comendinger (Bechstein)	La Turquie, 4 Mayıs 1889 (Baydar, s.288)	28.
29.	Esmeralda Cervantes, Honegger, Salacha, Zipchy, Caracache, Ed. Lanzoni, Ed. Pisani, Paul Lange yönetimindeki Hermes Koro topluluğu	18 Nisan 1891	Vokal ve enstrümantal konser	? (Fransız ve Yunan konsoloslukları himayesinde)		?	Comendinger (Bechstein)	La Turquie, 81 Nisan 1891 (Baydar, s.290)	29.

Çizelge B. 1 (devam) 1847-1923 yılları arası İstanbul'da piyanolu konserler

	Solist/ler	Tarih	Enstrümanlar/Vokal	Konserin Verildiği Yer	Besteci/Eserler	Bilet Satışı	Piyano Tedariği	Kaynak
30.	Jean Garnier (Paris Lirik Tiyatrosu birinci tenoru), Géza Hegyei	28 Ekim 1890	Vokal ve piyano	Belediye Tiyatrosu	Verdi, D'Albert, Meyerbeer, Liszt, Massenet, Chopin, G. Hegyei, Flégier, D'Oria	?	Comendinger (Bechstein)	La Turquie, 27 Ekim 1890 (Baydar, s.292)
31.	Marie ve Evelyne Courtelli, S. Hocotzian, J. Aznavour, Esther d'Alessio, Monsieur Ricci, Hegyei ve Wondra, O. Déthier şefliğindeki Hermes korusu,	28 Nisan 1889	36 müzisyenden oluşan büyük bir enstrüman topluluğu, vokal, koro ve piyano	Petit Champs-Tepebaşı Tiyatrosu Salonu (Helen Filoloji Derneğince)	Schumann, Renand de Vilbar, Halévy, Rossini, Mendelssohn, Donizetti, Kuntze, S. Samara, Haydn	Helen Filoloji Derneği ofisi	"Parisli Érard'ın firması tarafından üretilen piyano, Hristaki Zoğrafos Efendi tarafından derneğe hediye edilmiştir.	La Turquie, 25 Nisan 1889 (Baydar, s.293)
32.	Bayan Grosser, Bayan Cervantes, C. Wondra Bey, Bay vom Rath, I. Selvelli	5 Nisan 1891	Vokal, Enstrüman ve piyano	İran Konsolosluğu (Mareşal Mohsin Kham-Muisn-ul-mulk himayesinde)	Bach, Leo Delibes, F. Liszt, F. Chopin, Parish Alvars, Schumann, Saint-Saens	?	Adam (Blüthner)	La Turquie, 4 Nisan 1891 (Baydar, s.297, 298)
33.	Madam Ananian, Matmazel Balladour, Matmazel Moïssy, Matza Efendi, Köseyan, Ed. Pisani, Wondra Bey, Maestro Foscolo	?	?	Makriköy Kadınları Hayır Derneği, Goffa Salonu	İki gün önce Teutonia'da verilen konserin kısa bir çeşidi.	?	?	La Turquie,
34.	Geza Hegyei	31 Ekim 1920	Piyano ve orkestra	İstanbul Filarmoni Orkestrası	Tchaikovsky, Liszt, Beethoven	?	?	Aristotle Üniversitesi Kütüphanesi Kataloglarından aktaran Baydar, 2010, s.302
35.	Anna Grosser Rilke	? Teutonia'nın yanmasından sonraki bir tarihte-İki gece boyunca	Piyano	Alman Elçiliği	Scarlatti, Beethoven- Ay Işığı Sonatı, Liszt, Schumann – Karnaval.	?	?	Rilke, A.G. (2017). Avrupa Saraylarından Yıldız'a İstanbul'da bir Hoş Seda. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.148

Çizelge B. 1 (devam) 1847-1923 yılları arası İstanbul'da piyanolu konserler

	Solist/ler	Tarih	Enstrümanlar/Vokal	Konserin Verildiği Yer	Besteci/Eserler	Bilet Satışı	Piyano Tedariği	Kaynak
36.	Faik Bey Della Sudda	18 Mart 1889	?	Teutonia	Chopin, Schumann	?	?	La Turquie, 17 Mart 1889 (Kutlay Baydar, Evren, Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri, Kapı Yayınları, İstanbul, 2010, s.212-213)
37.	Faik Bey Della Sudda	9 Haziran 1889	Piyano, şan	Grand Hotel Salonu	Schumann, Chopin, ?	?	?	La Turquie, (Kutlay Baydar, Evren, Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri, Kapı Yayınları, İstanbul, 2010, s.212-213)
38.	Franz Liszt	28 Haziran 1847	Piyano	Rus Sefareti (Yoksullar yararına)	Liszt'in Bellini ve Rossini transkripsiyonları, Liszt-Grand Parafraz, Chopin	?	?	Eğecioğlu, Ö. (2018). Franz Liszt'in İstanbullu Öğrencisi- Faik Bey Franz Della Sudda ve Yakın Ailesi. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, s.28
39.	Franz Liszt	18 Haziran 1847	Piyano	Salle Franchini	Liszt uyarlamaları ve Chopin Mazurka	"Avrupa Oteli ve konser günü giriş yeri"	?	Çalgan, K. (1991). Franz Liszt ve M.R. Gazimihal'in Bir Araştırması: Liszt'in İstanbul Konserleri. İstanbul: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, s. 65

Çizelge B. 1 (devam) 1847-1923 yılları arası İstanbul'da piyanolu konserler

	Solist/ler	Tarih	Enstrümanlar/Vokal	Konserin Verildiği Yer	Besteci/Eserler	Bilet Satışı	Piyano Tedariği	Kaynak
40.	Herr Friedenthal	12 Nisan 1903	Piyano	Pera Palas	Chopin, Wagner, Liszt ve Schubert'in yapıtları	?	?	The Levant Herald and Eastern Express, 10.04.1899 (Alimdar, 2016, s. 259)
41.	Miss Rizzo, Mr. Edgar Rizzo, Mr. Egbert Rizzo	21 Ocak 1897	Piyano, keman viyolonsel	British Institute	?	?	?	The Levant Herald and Eastern Express, 14.12.1899 ve 18.12.1899'dan aktaran Alimdar, 2016, s.265
42.	Fred Pisani	29 Mart 1875	Piyano, ?	Adam Salonu	?	Adam, Comendinger ve Balatti müzik mağazaları	?	Baydar, 2010, s. 29, 33 numaralı dipnot