

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**BİR MÜCADELE ALANI: KLASİK BATI MÜZİĞİ'NDE ULUSLARARASI
PIYANO YARIŞMALARI**

DOKTORA TEZİ

Emrah ERGENE

Müzikoloji Anabilim Dalı

Genel Müzikoloji Doktora Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Elif Damla YAVUZ

HAZİRAN 2022

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**BİR MÜCADELE ALANI: KLASİK BATI MÜZİĞİ'NDE ULUSLARARASI
PIYANO YARIŞMALARI**

DOKTORA TEZİ

Emrah ERGENE

Müzikoloji Anabilim Dalı

Genel Müzikoloji Doktora Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Elif Damla YAVUZ

HAZİRAN 2022



Eşim ve oğluma,



Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

....



BİR MÜCADELE ALANI: KLASİK BATI MÜZİĞİ'NDE ULUSLARARASI PIYANO YARIŞMALARI

ÖZET

Uluslararası müzik yarışmaları yüzyılı aşan geçmişiyle Klasik Batı Müziği ekosistemini oluşturan çok sayıdaki aktörden biridir. Bununla birlikte düzenlenmeye başladıklarından beri hem müzik endüstrisi hem de müzik eğitimi üzerindeki olumlu ve olumsuz etkileri açısından çeşitli tartışmaların odağına otururlar. Varlıkları kadar işleyiş şekilleriyle de ilgili olarak bir dizi sorunun ortaya çıkmasına neden olan yarışmalar bu sebeple araştırılmaya değer bir konunun nesnesini oluşturur. Bu çalışmada uluslararası piyano yarışmalarının görünür ve örtük işlevlerinin ne olduğu sorusuna yanıt aranırken aynı zamanda bu kurumların ortaya çıkmalarına sebep olan gerekçeleri, müzisyenlerin kariyerleri üzerindeki etkileri ve bu kurumların alternatifsiz olup olmadıkları gibi bir dizi konu tartışmaya açıldı. Araştırma sorularının kapsamı ve uluslararası piyano yarışmalarına dair sayıların çokluğu, çalışma evrenini de belirli yarışma türleriyle sınırlamayı gerektirdi. Yarışma başarısı ve kariyer arasında bir bağıntı olup olmadığını belirlemek için kariyer başlattığı kabul edilen yarışmalar bu araştırmanın merkezine alındı. Öte yandan çalışma kapsamında elde edilen bulgular farklı yaş kategorilerinde düzenlenen piyano yarışmalarını da kapsayacak şekilde bazı çıkarsamalar yapmayı mümkün kıldı. Böylesi bir araştırma hem nicel hem de nitel verileri bir araya getiren bir yöntem izlemeyi gerektirdi. İstatistiksel bulgular toplamak için oluşturulan örneklemde belirli yarışmalar ve piyanistler merkeze alınarak yarışma başarısı ile kariyer başarısı arasında bir bağıntı olup olmadığı nicel verilerle ortaya konmaya çalışıldı. Çalışmanın diğer veri toplama yöntemi yüz yüze görüşmeler oldu. Yarı yapılandırılmış yüz yüze görüşmelerden elde edilen nitel verilerle nicel veriler doğrulanmaya çalışılırken piyanist ve yarışma organizatörleri başta olmak üzere alandan farklı aktörlerin perspektifinden de araştırma sorularına yanıt arandı. Elde edilen bilgi yığınının yarattığı karmaşanın çözülmesinde ihtiyaç duyulan kuramsal çerçeve için Pierre Bourdieu sosyolojisine başvuruldu. Bourdieu'nün sosyolojik çözümlemeler için kullandığı alan, sermaye ve strateji gibi temel kavramlar araştırma olgusunu tartışırken kullanıldı. Bu çerçeve uluslararası piyano yarışmalarının görünür ve örtük işlevleri bağlamında Klasik Batı Müziği alanındaki diğer aktörlerle kurduğu çok yönlü ilişkileri, müzisyenler üzerindeki pedagojik etkileri, kariyer üzerinde sonuçları, toplumla etkileşimleri gibi farklı konuları bir bütünlük içerisinde açıklayabilmeyi mümkün kılarken, bu kurumların ekosistemin niçin vazgeçilmeyen bileşenlerinden biri olarak varlıklarını günümüze kadar sürdürdüklerini ortaya koymayı da sağladı.

ANAHTAR KELİMELEER: Klasik Batı Müziği, piyano, müzik yarışmaları, kariyer, Pierre Bourdieu.



A FIELD OF STRUGGLE: INTERNATIONAL PIANO COMPETITIONS IN WESTERN CLASSICAL MUSIC

ABSTRACT

International music competitions are one of the many actors that constituent the Classical Western music ecosystem with a history of more than a century. However, since they began to be organized, they have been at the center of various debates in terms of their positive and negative effects on both the music industry and music education. Competitions, which cause to arise a series of questions in respect of their existence and functions, therefore turn into the subject of a study worth investigating. In this study, while seeking an answer to the question of what the visible and implicit functions of international piano competitions are, several issues such as the reasons for the emergence of these institutions, their effects on careers and whether these institutions are without alternatives were opened for discussion. The scope of the research questions and the large number of international piano competitions made it necessary to limit the study universe to certain types of competitions. To determine whether there is a correlation between competition success and career, competitions that are considered as career launchers were put in the center of this research. On the other hand, the findings obtained within the scope of the study made it possible to make some inferences, including the piano competitions held in different age categories. Such research required following a method that combined both quantitative and qualitative data. In the sample created to collect statistical data, certain competitions and pianists were focused to reveal whether there was a correlation between competition success and career success. The other data collection method of the study was face-to-face interviews. While trying to verify the quantitative data with the qualitative data obtained from the semi-structured face-to-face interviews, answers to the research questions were sought from the perspective of different actors from the field, especially the pianist and competition organizers. Pierre Bourdieu sociology was referred for the theoretical framework needed to analyze the complexity created by the mass of information obtained. Basic concepts such as field, capital, and strategy that Bourdieu uses for his sociological analyzes were used while discussing the research phenomenon. This framework has made it possible to explain, in a whole, different subjects such as the multifaceted relations the competitions have established with other actors in the field of Classical Western music, its pedagogical effects on musicians, its consequences on careers, and its interaction with society, in the context of the visible and implicit functions of international piano competitions. It also helped to reveal why these institutions have continued to exist as one of the indispensable components of the Classical Western music ecosystem.

KEYWORDS: Western Classical Music, piano, music competitions, career, Pierre Bourdieu.



TEŞEKKÜR

Uzun soluklu bir maraton olan doktora eğitimi bu yola giren herkes için çeşitli mücadeleleri içeren bir yolculuktur. Ancak çok şükür ki bu, yalnız yapılan bir yolculuk değildir. Doktora yolculuğum boyunca karşılaştığım engellerde bana hem manevi desteğini veren hem de kılavuzluk eden birçok değerli insan bulunuyor. Burada bu kişilere teşekkürlerimi sunmak istiyorum.

Öncelikle doktora yapma fikrimi ilk kez paylaştığımda beni yürekten destekleyen, sonrasında fikirleriyle bana yol gösteren, çalışma konuma benim kadar heyecan duyan, desteğini ve bana inancını her zaman yanımda hissettiğim ve bu tezin oluşmasında en büyük katkıyı sağlayan değerli danışmanım Doç. Dr. Elif Damla Yavuz'a en büyük teşekkürü borç bilirim. Onun derinlemesine bakış açısı ve kılavuzluğu olmasaydı bu tez ortaya çıkmazdı. Tez konumum şekillenmesinde ve fikirleriyle çalışmaya yön veren komisyon üyeleri Doç. Dr. Gülçin Özkişi, Doç. Dr. İlke Boran'a ve aynı zamanda deneyimleriyle çalışmaya bir fiil katkı sunan Prof. Özgür Ünal'dı'ya da büyük bir teşekkür borçluyum. Çalışmanın bulgularını toplarken bana kıymetli zamanlarını ayıran ve değerli görüşlerini paylaşan, Başarcan Kıvrak'a, Can Çakmur'a, Cem Babacan'a, Efruz Çakırkaya'ya, Emre Elivar'a, Emre Yavuz'a, Emre Şen'e Eren Yahşi'ye, Gökhan Aybulus'a, Gülsin Onay'a, Hüseyin Sermet'e, İbrahim Yazıcı'ya, İdil Biret'e, Kamerhan Turan'a, Mehmet Okonşar'a, Özgür Aydın'a, Serhan Bali'ye, Toros Can'a, Tuğçe Tez'e ve Yeşim Gürer Oymak'a, Elisabeth Kozik'e, Ariel Cohen'e, Emmanuelle Beaufils'e, Florian Riem'e, Jacques Marquis'ye, Marcus Barker'a ve Yaron Kohlberg'e teşekkürlerimi sunarım. Çalışma kapsamında yaptığım görüşmelerde fikirlerini paylaşmakla kalmayıp aynı zamanda bana yeni kapılar açan Barış Toker'e, John Rink'e ve Rob Hilberink'e; araştırmam için son derece önemli olan kitaplarını bana yollayarak beni onurlandıran, piyano yarışmalarına dair duyduğum heyecan benimle paylaşan ve engin bilgisiyle çalışmaya çok boyutlu katkıyı sunan Gustav Alink'e özellikle teşekkürü borç bilirim. Savunma jürimde yer almayı kabul eden Prof. Songül Karahasanoğlu katkılarından dolayı teşekkür ederim. Geçmişte hem yüksek lisans tez danışmanlığını yapan, hem

görüşleriyle bu çalışmaya bir fiil katkı sunan, hem de savunma jürimde beni yalnız bırakmayan Prof. Dr. Metin Ülkü'ye de ayrıca teşekkürlerimi sunarım. Eğitimim süresince paylaştıkları fikirleri ve destekleriyle bana güç veren yol arkadaşlarım Nihan Tahtaişleyen'e ve Ayşegül Dikkaya'a; dostluklarının yanı sıra birikimlerini benden hiçbir zaman esirgemeyen arkadaşlarım Ozan Eren'e, Ali Keleş'e, Onur Karabiber'e, Alper Akgül'e, Eren Aydoğan'a teşekkür ederim.

Kırk yaşına yaklaşırken doktora yapmaya karar veren biri olarak en sevdiklerimin desteği olmasaydı herhalde bu yolculuğu tamamlamam mümkün olamazdı. Bu sebeple hiçbir zaman benden manevi desteklerini eksik etmeyen ve bana inanan annem Klaudia Ergene'ye, babam İlhan Ergene'ye; bu süreçte bana sabreden, çalışmalarımı hızlandırmam için beni motive eden ve ihtiyaç duyduğum çalışma ortamını sağlayan sevgili eşim Ayşegül Ergene'ye ve tez yazma sürecinde birlikte oyun zamanımızdan çalmak zorunda kaldığım çok sevgili oğlum Can'a yürekten teşekkür ediyorum.

Emrah Ergene

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	vii
ABSTRACT	ix
TEŞEKKÜR	xi
İÇİNDEKİLER	xiii
GÖRSEL LİSTESİ	xv
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xvii
GRAFİK LİSTESİ.....	xix
KISALTMALAR	xxi
1. GİRİŞ	1
1.1 Çalışmanın Amacı	2
1.2 Çalışmanın Kapsamı.....	3
1.3 Pişano Yarışmaları Üzerine Literatür	6
1.4 Çalışmanın Yöntemi.....	14
2. ULUSLARARASI PİYANO YARIŞMALARİ	17
2.1 Müzik Yarışmaları Tarihine Genel bir Bakış	18
2.1.1 Müziksel Rekabetin Geçmişı: 1890 Öncesi	19
2.1.2 Müziksel Rekabette Yeni Bir Dönem ve Kurumsallaşıma: 1890-1945.....	24
2.1.3 Savaş Sonrası Yarışmaların Sayısındaki Hızlı Artış: 1945-1957	33
2.1.4 WFIMC'ın Kuruluşu ve Standartların Belirlenmesi: 1957-1975	42
2.1.5 Kazanamayanların Hikayeleri: 1975-1990	58
2.1.6 Çift Kutuplu Dünyanın Sonu: 1990-1999	68
2.1.7 Yarışmalar ve Dijital Çağ: 2000'den Günümüze.....	75
2.2 Yarışmaların Türleri ve Sınıflandırılmasına Yönelik Yaklaşımlar	88
3. BULGULAR.....	97
3.1 İstatistiksel Bulgular	101
3.1.1 Yarışmaların ve Pişanistlerin Belirlenmesi	102
3.1.2 Kariyer Başarısının Tespiti	106
3.1.3 Veri Toplama Sürecindeki Sorun ve Sınırlılıklar.....	110
3.1.4 Orkestra ile Verilen Konserler	115
3.1.5 Salonlarda Verilen Konserler	120
3.1.6 Plak Firmalarınca Yayınlanan Kayıtlar.....	124
3.1.7 Verilerin Karşılaştırılması ve Yorumlanması	128
3.2 Yüz Yüze Görüşmeler	132
3.2.1 Görüşme Bulguları	134
4. ULUSLARARASI PİYANO YARIŞMALARINI PIERRE BOURDIEU'NUN KAVRAMLARIYLA OKUMAK.....	153
4.1 Kuramsal Çerçeveye Giriş.....	157
4.2 Vakanın Ara Katmanda İfade Edilmesi.....	158
4.3 Pierre Bourdieu'nün Kavramlarına Bir Bakış	161
4.4 Araştırma Bulgularının Kuramsal Çerçeve de Tartışılması	168
5. SONUÇ.....	201

KAYNAKLAR.....	213
EKLER.....	221
ÖZGEÇMİŞ.....	239



GÖRSEL LİSTESİ

Sayfa

Görsel 2.1 : <i>Time</i> dergisi kapağı, 19 Mayıs 1958.	46
Görsel 3.1 : Örneklem Oluşturma Şeması.....	101
Görsel 3.2 : Örneklem Dâhil Edilen Uluslararası Yarışmaların Harita Üzerindeki Gösterimi, Google Maps.	105
Görsel 3.3 : Örneklem Dâhil Edilen Orkestraların Harita Üzerindeki Gösterimi, Google Maps.	107
Görsel 3.4 : Örneklem Dâhil Edilen Konser Salonlarının Harita Üzerindeki Gösterimi, Google Maps.	108



ÇİZELGE LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Çizelge 2.1 : WFIMC Kurucu Üye Yarışmalar.	42
Çizelge 2.2 : Yarışmaların Değerlendirilme Parametreleri.	95
Çizelge 3.1 : Kariyer Başarısı Gözleminin Birimleri.	110
Çizelge 3.2 : Seçili Orkestra, Konser Salonu ve Plak Firmalarında En Çok Etkinliği Olan İlk 30 Piyanist.	131





GRAFİK LİSTESİ

Sayfa

Grafik 2.1 : Uluslararası Piyano Yarışmalarının Yıllara Göre Düzenlenen Etkinlik Sayıları.	34
Grafik 2.2 : Yıllara Göre WFIMC’a Üye Yarışma Sayıları.	44
Grafik 3.1 : Seçili Orkestralarla Solist Olarak Konser Veren Piyanistlerin Sayıları.	115
Grafik 3.2 : Seçili Orkestralarla Solist Olarak Konser Veren Piyanistlerin Oranları.	116
Grafik 3.3 : Konser Sayılarının Seçili Orkestralara Göre Dağılımı.	117
Grafik 3.4 : Piyanistlerin İş Birliği Yaptıkları Orkestra Sayısına Göre Dağılımı ve Orkestralarla Verdikleri Toplam Konser Sayıları.	119
Grafik 3.5 : Belirlenen Salonlarda Konser Veren Piyanist Sayıları.	120
Grafik 3.6 : Seçili Konser Salonlarında Konser Veren Piyanist Oranları	121
Grafik 3.7 : Konser Sayılarının Seçili Salonlara Göre Dağılımı.	122
Grafik 3.8 : Piyanistlerin İş Birliği Yaptıkları Konser Salonu Sayısına Göre Dağılımı ve Salonlarda Verdikleri Toplam Konser Sayıları.	123
Grafik 3.9 : Seçili Plak Firmalarınca Kaydı Yayınlanan Piyanistlerin Sayıları.	124
Grafik 3.10 : Seçili Plak Firmalarınca Kaydı Yayınlanan Piyanistlerin Oranları. .	125
Grafik 3.11 : Kayıtların Seçili Plak Firmalarına Göre Dağılımı.	125
Grafik 3.12 : Piyanistlerin İş Birliği Yaptıkları Plak Firması Sayısına Göre Dağılımı ve Toplam Kayıt Sayıları.	127
Grafik 3.13 : Piyanistlerin Etkinlik Sayılarına göre Dağılımı.	129
Grafik 4.1 : Klasik Batı Müziği Alanındaki Aktörlerin Etkileşim Grafiği.	170



KISALTMALAR

AAF	: Alink-Argerich Foundation
ARD	: Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland
ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
DG	: Deutsche Grammophon
EMCY	: European Union of Music Competitions for Youth
G1...G33	: 1...33 no'lu Görüşme Kişisi
IAMA	: International Artist Managers' Association
ISPA	: International Society for the Performing Arts
M.Ö.	: Milattan Önce
M.S.	: Milattan Sonra
SSCB	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
WFIMC	: World Federation of International Music Competitions



1. GİRİŞ

1990’lı yılların sonlarında üniversitede lisans eğitimini sürdüren bir piyano öğrencisi olarak zaman zaman aklımı kurcalayan ve yan yana getirmekte zorlandığım iki olgu vardı: müzik ve yarışmalar. O zamanlar bu iki olgunun birlikteliği üzerine derinlemesine düşünmemiş olsam da en basit hâliyle herhangi bir müziğin ve icranın sadece kişisel beğeniye göre değerlendirilmesi gerektiğine inanıyordum. Bununla birlikte bir müzik icrasının eğitim veya iş başvurusu (*audition*) gibi pragmatik amaçlar dışında rekabet gibi farklı bir bağlamda değerlendirilmesine ve müzisyenlerin bir sıralamaya tabi tutulmalarına pek anlam veremiyordum.

Profesyonel ile amatör müzisyen arasındaki kalite farkının çoğu kişi tarafından kolayca ayırt edebilir olduğu, değerlendirmek gerektiğinde pek çok kişinin belirli bir ölçüde bu müzisyenleri en iyiden en kötüye doğru sıralayabileceği düşünülür. Ancak hepsi profesyonellerden oluşan bir grup müzisyenin, Klasik Batı Müziği’nin¹ “en seçkin”, icracıdan teknik yetkinlik ve müzikal derinlik talep eden eserlerini seslendirmeleri durumunda bu tür bir sıralama yapmak o kadar kolay olmayabilir. Zira yüksek müzikal standartlara sahip müzisyenlerin icraları arasındaki farklılıklar daha derinde yatar ve bu farklılıkları tespit etmek, müziğe böylesi derinden bir bakışı gerektirir. Peki bu durumda bir icra, hangi ölçütlere göre değerlendirilebilir? Böylesi bir değerlendirmede herkesçe kabul edilmiş ölçütler var mıdır ve şayet var ise bu ölçütler kati midir? Her şeyden öte bir icra, tarafsız ve nesnel olarak değerlendirilebilir mi? Ve aslında, böylesi bir değerlendirme neye hizmet eder?

Burada ifade ettiğim düşünceler ve -belki de “basit” denebilecek- sorulardan hareketle müzik ve yarışma olgularını bir araya getiren sebepleri akademik bir

¹ Çalışma boyunca Klasik Batı Müziği olarak ifade ettiğim müzik türünün işe vuruk bir tanımını yapmak bu noktada gerekli olabilir. Söz konusu ifade genellikle bu müzik türünü farklı coğrafyalardaki halk ve popüler müziklerden ayırtırmak için kullanılır. Ancak kavramda yer alan “klasik” ifadesinin bir dönem veya stille, “Batı” ifadesinin de bir coğrafyayla sınırlı olmadığına anlaşılmaması önemlidir. Çalışma boyunca sıkça kullandığım bu ifade en basit haliyle Avrupa temelli, yazılı aktarım geleneğine sahip olan uluslararası çoksesli sanat müziğini tanımlamaktadır. Tanımın, bu müzik geleneğinin niteliklerini taşıyan ve aynı zamanda XX ve XXI. yüzyıllar da dahil olmak üzere günümüze uzanan örneklerini de kapsadığı anlaşılmalıdır.

Çalışma içinde ele almaya karar verdim. Yukarıda paylaştığım soruların birçoğu bu araştırmanın aydınlatmaya çalıştığı temel soruyu oluşturmasalar da çalışmanın ortaya çıkmasındaki kıvılcımı yaktılar. Araştırmanın olgunlaşma sürecinde ise bu konuda başka soruların öncelik kazandığını fark ettim ve çalışmam da bu sorulara ışık tutmaya yönelik olarak evrildi. En nihayetinde bu çalışmada Klasik Batı Müziği camiasında icranın rekabete tabi tutulduğu kurumsal yapıların hangi zeminde ortaya çıktıklarını, ne tür amaç ve ideallere sahip olduklarını, hem Klasik Batı Müziği camiasında hem de müzik endüstrisi özelinde nasıl bir yere konumlandıklarını ortaya koymaya yöneldim.

Çalışmayı Klasik Batı Müziği ve piyano ile sınırlama sebebim yukarıda da belirttiğim üzere bu müzik türüne ve çalgıya olan yakınlığımın bana sunacağı avantajlardan faydalanmak ve uzun bir zamandır zihnimi kurcalayan müzik-yarışma ilişkisini akademik bir yaklaşımla ortaya koymak istememdir. Bununla beraber dünya üzerinde gerçekleştirilen uluslararası piyano yarışmalarının diğer tüm çalgılarda düzenlenen yarışmalara oranla daha yaygın düzenleniyor olmasının, çalışmadan elde edilecek bulguların genel geçerliliği açısından da etkili olacağını düşünüyorum, zira ortaya çıkan birçok bulgu ve tespitin sadece piyano yarışmalarıyla sınırlı kalmayarak Klasik Batı Müziği alanında düzenlenen diğer branşlardaki yarışmalar için de kapsayıcı nitelikte olduğunu gözlemledim.

1.1 Çalışmanın Amacı

Güncel olarak tüm dünyada yerel, bölgesel veya ulusal olanlardan, bazıları “kariyer ateşleyici” olarak görülen uluslararası yarışmalara kadar 1000’in üzerinde piyano yarışması var. Bu yarışmaların müzisyenler, endüstri ve sanatın kendisi için iyi mi, yoksa kötü m olduğu sorusu yıllardır tartışılıyor. Karmaşık olan her konu gibi iki yanıtın sahiplerinin de geçerli dayanakları bulunuyor. Klasik Batı Müziği camiasının uzun bir süredir yerleşik parçalarından olan yarışmalar bir taraftan pek çok müzisyene yeteneklerini ulusal ve uluslararası platformlarda sergileme olanağı yaratıyor, müzisyenleri halihazırda rekabetçi olan bir gerçekliğe hazırlıyor. Diğer taraftan Bla Bartk gibi “yarışmalar atlar içindir, sanatçılar için değil” görüşünü savunan, yarışmaların genç sanatçıların gelişimine ve son tahlilde sanatın kendisine zarar verdiğini düşünenler de var. Yarışma karşıtı olanlar argümanlarını, yarışmalardaki jrilik pozisyonunu ve sanatsal bir yargıya ulaşmak için sayısal

puanlama sisteminin kullanılmasını gündeme taşıyarak tartışmayı genişletip derinleştiriyor. Dolayısıyla müzik yarışmalarının varlıkları ve işleyiş şekilleriyle ilgili bir dizi sorunun ortaya çıkmasına neden oluyor. Ancak ben bu çalışmada aşağıdaki sorular üzerine eğilmeyi ve yanıt bulmayı amaçlıyorum:

- Uluslararası piyano yarışmalarının ortaya çıkmasına neden olan koşullar nelerdir?
- Uluslararası piyano yarışmaları vaadettikleri amaçlara ve ideallere ne ölçüde ulaşabiliyor?
- Uluslararası piyano yarışmalarının müzik endüstrisi içinde ve dışında mikro ve makro işlevleri nelerdir?
- Yarışma başarısı ile kariyer başarısı arasında bir bağıntı var mıdır? Şayet varsa bu bağıntı ne ölçüdedir?
- Yarışmalar, gerçekten gerekli ve alternatifsiz kurumlar mıdır?

Yukarıda bahsedilen sorulara cevap bulmak adına piyano yarışmalarının müzik endüstrisindeki işlevini ve müzik endüstrisi içindeki güç ilişkilerini açığa çıkarmayı, yarışmaların eğitim kurumları, öğretmen, öğrenci ve piyanistler üzerindeki kısa ve uzun vadeli etkilerini sorgulamayı ve aynı zamanda yarışmaların uzun vadede geçirdiği dönüşümü ortaya koymayı hedefledim. Ayrıca uluslararası piyano yarışmaları özelinde yarışma başarısı ile kariyer başarısı arasında bağıntı olup olmadığına da cevap bulmayı amaçladım. Konuya dair yaptığım literatür taramasının da gösterdiği gibi uluslararası Klasik Batı Müziği yarışmalarının işlevleri ve müzisyenlerin kariyerlerine etkilerini odağa alan çalışmaların son derece sınırlı oluşu, bu çalışmanın önemini oluşturan unsurlardan olduğunu düşünüyorum. Bu sebeple, çalışmanın müzik alanındaki kurumsal rekabete dair akademik literatüre katkı sağlayacağını ve bu alandaki açığı bir ölçüde de olsa kapatacağını umuyorum.

1.2 Çalışmanın Kapsamı

Bu çalışmanın odağında profesyonel olmayı hedefleyen müzisyenlere yönelik düzenlenen ve kariyer başlatma potansiyeline sahip büyük ölçekli uluslararası piyano yarışmaları veya piyano branşı bulunan uluslararası müzik yarışmaları yer alıyor. Bununla beraber orta ve küçük ölçekli uluslararası yarışmalara da gerekli gördükçe

Çalışma kapsamı içinde yer verdim. Çalışmanın kapsamını belirlerken, aşağıdaki özelliklere sahip ve bazıları sayıca oldukça az olan yarışma türlerini kapsam dışında bıraktım:

- Piyano algısı dışında düzenlenen Klasik Batı Müziğı yarışmaları,
- Başlangıcından itibaren çevrimiçi düzenlenen yarışmalar ile Disklavier² gibi teknolojiler kullanılan e-yarışmalar,
- Çocuk ve genç yaş kategorilerinde düzenlenen yarışmalar ve profesyonel müzisyenlere/yetişkinlere yönelik düzenlenen yarışmaların çocuk ve genç yaş kategorileri,
- Sadece iki piyano, piyano ikilileri, dört el piyano repertuvarına odaklanan yarışmalar,
- Oda müziğı ve koro yarışmaları gibi toplu icra gerektiren veya kompozisyon yarışmaları gibi icra değerlendirmesi bulunmayan yarışmalar,
- Amatörlere yönelik düzenlenen yarışmalar.

Uluslararası yarışmalara dair sayılar, tüm yarışmaların verilerine ulaşmanın güçlüğü bir yana, yarışmaları odağı alacak her araştırma için kapsanması neredeyse imkânsız genişliktedir. Söz konusu genişlik, belirli bir araştırma sorusunun cevabını aramak için dolambaçlı ve kimi zaman yanıltıcı olabilecek veri yığınlarını içerir. Tam da bu nedenle yarışmaları odağı alacak araştırmalar için belirleyici olan, araştırma sorusunun kendisidir. Bu nedenle yarışma başarısı ve kariyer arasındaki bağıntıyı tespit etmeyi amaçlayan bu çalışma için belirli yarışmaları ve piyanistleri merkeze aldım. Bununla beraber merkeze alınacak yarışmaların ve piyanistlerin belirlenmesi, bir dizi nesnel ve öznel kriterlerle meşgul olmayı, Klasik Batı Müziğı endüstrisinin başat bileşenlerinin hangi kurumlar ve aktörler olduğunu saptamayı gerektirdi. Başka bir ifadeyle, ortaya koyulan soruya cevap bulabilmek için en doğru örneklemin

² Yamaha firmasının 1980'li yılların başında geliştirdiğı bir ürün olan Disklavier teknolojisiyle gerçek bir akustik piyano, elektronik sensörler ve elektromekanik solenoidlerle ile donatılır. Bir icra sırasında tuşların, çekiçlerin ve pedalların hareketlerini kaydeden sensörler yardımıyla icra verileri, MIDI Dosyası (SMF) olarak kaydedilir. Kaydedilen bu MIDI dosyası tekrar oynatılırken elektromekanik solenoidler tuşları ve pedalları hareket ettirir ve böylece orijinal icra yeniden üretilebilmektedir. Benzer teknolojiler Steinway & Sons (Spirio) ve Bösendorfer (Disklavier) gibi markalar tarafından kullanılmaktadır.

oluşturulması, bu yapılırken de öznel kriterlerin olabildiğince nesnel kriterlere dönüştürülmesi gerekiyordu.

Yukarıda ifade edilen görüşten hareketle özellikle çalışmanın istatistik verilerinin toplanması bakımından araştırma evrenin daraltılması zorunluluğu doğdu. Klasik Batı Müziği yarışmalarının geçmişi, çeşitliliği ve sayıca çokluğundan ötürü çalışmayı belirli özelliklere sahip örneklemeler ile sınırlıdım. İstatistiksel veriler profesyonel kariyer yapma hedefi olan müzisyenlere yönelik düzenlenen ve kazananlarına kariyer yolu açma vaadinde bulunan dokuz uluslararası yarışmadan ve bu yarışmalarda ilk üç ödülü kazanan piyanistlerin Klasik Batı Müziği endüstrisinde iş birliği yaptığı çeşitli kurumlardan oluşturuldu.³ Örneklemeye dâhil edilen uluslararası yarışmaların belirlenmesinde izlenen yöntem, çalışmadaki istatistiksel verilerin toplanması için ihtiyaç duyulan kapsam sınırlaması sorununu çözmüş oldu. Ancak çalışmanın diğer veri toplama yöntemleri olan yüz yüze görüşmeler ve literatür taramasında, çalışma kapsamı daha geniş bir çerçeve içinde kalarak başka uluslararası yarışmaları ve kurumları kapsayacak şekilde geniş tutuldu.

Araştırma sürecinde hem nicel hem de nitel verilerden elde ettiğim bulguları tartışmak için belirli bir kuramsal çerçeve ihtiyaç duydum. Ancak kuramsal çerçeveye dair içeriğe genellikle lisansüstü tezlerde yapıldığı gibi çalışmanın hemen başında değil, tartışmayı yaptığım 4. bölümün hemen öncesinde yer verdim. Buradaki amacım araştırma kapsamında elde ettiğim bulguların ihtiyaç duyduğum kuramsal çerçeveyi nasıl belirlediğini araştırma sürecinin bir parçası olarak okuyucu ile paylaşmaktı. Böylece Howard Becker'ın yaklaşımından hareketle kuramsal çerçevenin vakanın kendisi tarafından şekillenmesine izin verdim ve bunun sonucunda tartışmayı Pierre Bourdieu'nün kavram seti ve kuramsal çerçevesini kullanarak yapmayı gerekli buldum. Bu noktada birincil kaynakların yanı sıra Bourdieu'nün kuramsal çerçevesini derinlemesine irdeleyen diğer yazarların çalışmalarını da dikkate aldım.

³ Bu dokuz yarışmayı ve iş birliği yapılan kurumları nasıl belirlediğimi, çalışmanın “Bulgular” başlıklı üçüncü bölümünde detaylı bir şekilde anlatacağım.

1.3 Piyano Yarışmaları Üzerine Literatür

Uluslararası piyano yarışmaları üzerine yapılan bu çalışma geniş bir yelpazedeki çeşitli türden kaynakları araştırmamı gerektiren bir literatür taraması ile sonuçlandı. Bu noktada Klasik Batı Müziği yarışmaları hakkında Türkçe akademik bir literatürün henüz oluşmadığı, İngilizce akademik literatürün ise görece sınırlı olduğu söylenebilir. Bununla birlikte 2000’li yıllardan sonra İngilizce literatürde müzik yarışmaları üzerine yapılan çalışma sayılarında bir artış olduğunu gözlemledim.

Piyano yarışmalarına ve daha genelde Klasik Batı Müziği yarışmalarına odaklanan mevcut literatür, yarışma kurumlarını temelde birkaç farklı açıdan ele alır. Ele alınan konuların çoğunlukla ölçme/değerlendirme sistemlerinin işleyişi ve güvenilirliği, yarışmaların eğitim açısından fayda ve zararları, belirli yarışmaların tarihsel süreçleri ve repertuvar gibi konular etrafında toplandıkları görülür.

Klasik Batı Müziği yarışmaları üzerine yazılmış bazı doktora tezleri bu çalışma için yol gösterici oldu. Bunlardan biri, ilk kez uluslararası piyano yarışmalarını oldukça geniş kapsamda ele alan Eileen Cline’ın “Piano Competitions: An Analysis of Their Structure, Value, and Educational Implications” (1985)⁴ başlıklı doktora tezdur. Tezinde piyano yarışmalarının yerini ve değeri belirlemeye yönelik bir tartışma yapan Clien, yarışma ekosisteminin mevcut durumunu tanımlarken aynı zamanda yarışmalara girmenin teorik ve pratik yönlerini, genç müzisyenlerin gelişimine katkıda bulunan veya bulunmayan unsurları ortaya koymaya amaçlar. Tezinin temel amacı sanatçı düzeyindeki yarışma katılımına ilişkin bilgileri toplamak, analiz etmek ve bu tür etkinliklerin eğitsel yansımalarını belirlemektir. Bunun için öncelikle derinlemesine bir tarihsel okuma yapan yazar ayrıca anket ve kişisel görüşmeler yoluyla topladığı veriler üzerinden piyano yarışmalarının toplum, kariyer, kişisel gelişim üzerindeki etkilerini tartışır. Hem uluslararası yarışmalarda yarışmak isteyen müzisyenlerin desteklemesi hem de bu tür bir rekabeti işlevsiz kılacak şartların sağlanması için devletin sanata destek vermesine yönelik talepleri iletir. Ayrıca müzisyenlerin ve hayırseverlerin çabalarını rekabet faaliyetine değil, eleştirel yargının kısıtlamaları olmaksızın müzisyenlerin özgürce çalışabilmeleri ve

⁴ Cline, E. T. (1985). *Piano Competitions: An Analysis of Their Structure, Value, and Educational Implications* (Doctoral dissertation). Indiana University. In ProQuest Dissertations and Theses. <https://search.proquest.com/docview/303391411?accountid=7412>.

kendilerini geniş bir yelpazede duyurabilmeleri için elverişli bir atmosfer yaratmaya adanmış olduklarına dönük önerilerini paylaşır. Ancak Cline bu önerilerin toplumun mevcut karakteriyle ters düştüğünü belirtir. Toplumun değer bilincinin oluşmasının devlet ve özel teşebbüs aracılığıyla sanatın desteklenmesiyle söz konusu olacağını, buna bağlı olarak okullarda genç yaşlarda verilecek müzik eğitiminin çok daha kapsamlı ve yoğun olmasının önemine değinir. Seçici bir şekilde kullanılmadıkları sürece yarışmaların bir sanatçıyı oluşturan derinlemesine anlayış ve gelişimi zayıflattıklarını ifade eder. Öte yandan yarışmaların profesyonel hayatın bir mikrokozmosu olduklarını ve bu açıdan baskı altında deneyim kazanmak için oldukça yararlı olabileceklerini ve daha fazla beceri gelişimini teşvik edebileceklerini de aktarır.

Literatürde Klasik Batı Müziği yarışmalarına değinen bir diğer tez, Stacy E. Lom'un değerlendirme sistemlerine üzerine eğildiği "Sometimes Less Is More": The Development and Effects of Evaluative Cultures" (2013)⁵ başlıklı doktora tezidir. Lom bu çalışmada ölçütlü (*formal*) ve ölçütsüz (*informal*) değerlendirme arasındaki farklılıklara odaklanırken Klasik Batı Müziği yarışmaları ile buz pateni yarışmalarının puanlama sistemlerini ve değerlendirme yaklaşımlarını detaylı bir şekilde kıyaslar ve farklı alanlardaki bu iki rekabet kurumu üzerinden değerlendirme kültürünü ele alır.

Literatürde uluslararası müzik yarışmalarının repertuvarlarını çeşitli yaklaşımlarla ele alan üç doktora tezi yer alır. Michael Dean'ın "The Gina Bachauer Piano Competitions: An organizational history and survey of offered repertoire"⁶ (2010) başlıklı tezinde, yazar Gina Bachauer Yarışması özelinde finale kalan yarışmacıların repertuvar seçimlerini diğer yarışmacıların repertuvar tercihleriyle karşılaştırır. Kazananların yarışmadaki repertuvarlarının diğer yarışmacıların en sık çaldıkları eserleri kapsayıp kapsamadıklarını belirlemeye yönelik bir inceleme yapan Dean, repertuvar tercihi ile yarışma başarısı arasında bir bağıntı olmadığı sonucuna varır. Çalışma aynı zamanda başladığı 1976 yılından beri günümüze kadar Gina Bachauer

⁵ Lom, S. E. (2013). "Sometimes Less Is More": The Development and Effects of Evaluative Cultures (Doctoral dissertation). Northwestern University. In ProQuest Dissertations and Theses. <https://search.proquest.com/docview/1400274465?accountid=7412>.

⁶ Dean, M. (2010). The Gina Bachauer Piano Competitions: An organizational history and survey of offered repertoire (Doctoral dissertation). The University of Oklahoma. In ProQuest Dissertations and Theses. <https://search.proquest.com/docview/808574247?accountid=7412>.

Yarışması'nın tarihsel sürecine yer verir ve branş türleri, yarışma kuralları, aşama sayısı ve yapısı, değerlendirme prosedürleri, verilen ödüller gibi organizasyon öğelerine zaman içerisinde geçirdikleri değişimlerle birlikte odaklanır.

Christiana Iheadindu Gandy'nin "Three American International Piano Competitions: The Piano Works They Commissioned Between 1962 and 2012" (2016)⁷ başlıklı doktora tezi ise Amerika'daki önde gelen üç uluslararası piyano yarışmasının (Van Cliburn Uluslararası Piyano Yarışması, Maryland Üniversitesi Uluslararası Piyano Yarışması/William Kapell Uluslararası Piyano Yarışması ve San Antonio Uluslararası Piyano Yarışması) 1962 ve 2012 yılları arasında düzenledikleri etkinlikler kapsamında neredeyse tamamı Amerikalı bestecilere sipariş verilen 26 piyano eserin incelenmesi üzerinedir. Çalışma, yarışmalar tarihine giriş niteliğinde bir genel bakışa ek olarak, 26 bestenin tümünün incelenmesini ve piyanist bakış açısından eserlerin ifadesel (*expressive*) özelliklerinin bir analizini içerir.

Yuan-hung Lin'in "A Study of Select World-Federated International Piano Competitions: Influential Factors in Performer Repertoire Choices" (2020)⁸ başlıklı doktora tezi repertuvar odaklı çalışmalardan bir diğeridir. Lin, Dünya Uluslararası Müzik Yarışmaları Federasyonu'nun (*World Federation of International Music Competitions – WFIMC*)⁹ kurulduğu yıldan beri yarışma sayılarının giderek arttığını, daha fazla sayıda piyanistin yarışma unvanı ile bunun getireceği para ve konserlerden faydalanmak istediğini, ancak buna rağmen çok az sayıda ödül olduğu tespitini yapar. Bu yoğun rekabet ortamında çok sayıda seçkin piyanist arasından sıyrılmak, halk tarafından fark edilmek ve kariyerlerini geliştirmek arzusunda olan yarışmacıların yarışma için repertuvar seçerken repertuvar seçiminin yarışma sonuçlarını nasıl etkilediği veya yarışmada çalınacak en iyi repertuvarın ne olduğu gibi kaygılar taşıdıklarını belirtir. Bu noktadan hareketle yazar, WFIMC'a üye olan seçili piyano yarışmalarındaki repertuvar gereksinimlerini, her tur için sunulan repertuvar seçeneklerini ve repertuvar zorluğunu inceler ve yarışmacıların repertuvar

⁷ Iheadindu Gandy, C. (2016). *Three American international piano competitions: The piano works they commissioned between 1962 and 2012* (Doctoral dissertation). University of Maryland, College Park. In ProQuest Dissertations and Theses. <https://search.proquest.com/docview/1799975524?accountid=7412>.

⁸ Lin, Y. (2020). *A Study of Select World-Federated International Piano Competitions : Influential Factors in Performer Repertoire Choices* (Doctoral dissertation). The University of Southern Mississippi. <https://aquila.usm.edu/dissertations/1799>.

⁹ Fr.: Fédération Mondiale des Concours Internationaux de Musique (FMCIM).

tercihlerini karşılaştırarak yarışma başarısı için faydalı bir repertuvar olup olmadığını araştırır.

Literatürde Klasik Batı Müziği yarışmaları üzerine yazılan az sayıda kitap vardır. Bununla birlikte doğrudan bu tez çalışmasının temel sorularıyla ilişkili olan bazı kitaplar da mevcuttur. Bunlardan biri Joseph Horowitz'ın *The Ivory Trade: Music and the Business of Music at The Van Cliburn International Piano Competition* (1990)¹⁰ başlıklı kitabıdır. Horowitz, 1989'da düzenlenen VIII. Van Cliburn Uluslararası Piyano Yarışması'nı (*The Van Cliburn International Piano Competition*) merkeze aldığı kitabında, yarışma organizatörleri ve katılımcıları ile yaptığı röportajlardan, kapsamlı okumalardan ve 16 gün süren etkinlikteki kendi gözlemlerinden yararlanır. Müzik performansının tüm yönlerine, kariyer inşasına, icrada özgünlüğe, “kişisel dramalara” ve “kültürel manzaralara” derinlemesine bakarak müzik yarışması olgusunu tanımlamaya ve sanatsal etkilerini değerlendirmeye çalışır. Farklı müzik yarışmalarıyla karşılaştırdığında Van Cliburn Uluslararası Piyano Yarışması'nı¹¹ bir yetenek vitrini olarak gördüğünü, organizasyonun medyanın ilgisini çekmekte oldukça başarılı olduğunu, ancak bu durumun kazananları için her zaman fayda sağlamadığını belirtir. Bunun karşına medya görünürlüğü ve popülerliği çok daha az olan -günümüzde etkinlikleri devam etmeyen- Leventritt Yarışması'nı örnek koyar ve bu yarışmanın daha yüksek standartlar belirleyerek daha seçkin müzisyenler ortaya çıkarabildiği sonucuna varır. Yarışmanın işleyişine de bir eleştiri getiren Horowitz, tüm yarışmacıların çaldıkları her stilde mükemmel olmaları beklentisinin yarışmacılar üzerindeki olumsuz etkilerini de dile getirerek çeşitli önerilerde bulunur.

Temel literatür içinde anılması gereken bir başka kitap da Lisa McCormick'in *Performing Civility – International Competitions in Classical Music* (2015)¹² başlıklı kitabıdır. Yazarın 2008 yılında yazdığı “Playing to win: A cultural Sociology of the International Music Competition” (2008)¹³ başlıklı doktora tezinden türettiği bu kitap, literatüre getirdiği sosyolojik bakış açısıyla Klasik Batı Müziği yarışmalarına

¹⁰ Horowitz, J. (1990). *The Ivory Trade: Music and the Business of Music at the Van Cliburn International Piano Competition*. New York: Summit Books.

¹¹ Bundan sonra kısaca Cliburn Yarışması olarak da adlandırılacaktır.

¹² McCormick, L. (2015). *Performing Civility*. Cambridge: Cambridge University Press.

¹³ McCormick, L. (2008). *Playing to Win: A Cultural Sociology of the International Music Competition* (Doctoral dissertation). Yale University. In ProQuest Dissertations and Theses. <https://search.proquest.com/docview/304390225?accountid=7412>.

dair en güçlü katkıyı sağlayan çalışmalar arasında yer alır. Yarışmaların kültürel önemini ortaya koymak için tarihsel, kurumsal ve etnografik analizlere başvuran McCormick, aynı zamanda eski bir yarışmacı olarak da kendi deneyimlerinden yararlanır. Yazar sembolik bir “dahi” arayışı olarak gördüğü Klasik Batı Müziği yarışmalarını, medenileşmenin de bir simgesi olarak betimler. XIX. yüzyılın sonunda uluslararası bir kapsama kavuşan yarışmaların kısa süre sonra medeniyetin evrenselleşmesi için çalışan ve sayıları giderek artan bir dizi aktörü dâhil ettiğini yazar. Bunun yanı sıra uluslararası yarışmaların çok farklı açılardan okunabileceğini, yapılan anlatıya göre onların “sosyal dramalar” olarak da görülebileceğini belirtir. McCormick yarışmaların sadece en iyi olanı belirlemek için düzenlenen etkinlikler olmadıklarını, bu organizasyonların aynı zamanda bir ritüel yaklaşımı da barındırdıklarını vurgular. Bununla birlikte kültürel bir alan olarak yarışmalar, bir kazanan çıkarmadıklarında dahi bunun ekosistemin diğer aktörleri için anlamlı olduğunu belirtir. Öte yandan yazar, bu kültürel ortamın yarışmacılar ve jüri arasındaki ilişkiye artan oranda seyircilerin de dâhil olmasıyla daha da karmaşıklaştığını iddia eder. Yarışmalarla ilgili olan kurumların, olayların ve aktörlerin yarışma dünyasındaki izini süren McCormick, yarışmaların ritüel işlevini tepeden tırnağa analiz ederken yarışmaların sosyal performansa dair güçlü bir örnek olduklarını kitabında ortaya koyar.

Yukarıda bahsi geçen ve tarih yazımını, yarışmaların kültürel etkilerini ve sosyal yansımalarını çoğunlukla Amerika merkezli bir bakış açısına göre ele alan iki kitabın yanı sıra elbette Avrupa merkezli çalışmalar da mevcuttur. Bunlardan biri piyano yarışmalarına dair en önemli kaynaklar arasında yer alan ve Gustav Alink’in kaleme aldığı *Piano Competitions Worldwide* (2003)¹⁴ başlıklı kitabıdır. Aynı zamanda Alink-Argerich Vakfı’nın (Alink-Argerich Foundation – AAF) eş-kurucusu olan Alink, dünya çapındaki 400’den fazla uluslararası piyano yarışmasına dair istatistiksel bilgiye yer verir. Bunun yanı sıra bu kitap yarışmaların kategorizasyonu ve derecelendirilmesi husunda önemli bir kaynak niteliğindedir.

Literatürde belirli yarışmaların resmî tarihleri üzerine yazılan kitaplar da mevcuttur. Uluslararası Chopin Piyano Yarışması’nın (*The International Chopin Piano Competition*) tarihini kasaplı bir şekilde ele alan *The Chopin Games: History of the*

¹⁴ Alink, G. (2003). *Piano Competitions Worldwide* (4. bs.). The Hague: G.A. Alink.

International Fryderyk Chopin Piano Competition in 1927-2015 (2021)¹⁵ ve Thierry Bouckaert'in Kraliçe Elisabeth Yarışması'nın (*Queen Elisabeth Competition*) 50 yıllık geçmişini kalem aldığı *Le Rêve d'Elisabeth: Cinquante ans de Concours Reine Elisabeth* (2001)¹⁶ başlıklı kitaplar, böylesi örneklerdendir. Öte yandan yandan ilk Uluslararası Çaykovski Yarışması'nın¹⁷ (*The International Tchaikovsky Competition*) Amerikalı piyanist Van Cliburn'un zaferiyle sonuçlanması üzerine ortaya çıkan kültürel ve politik ortamı anlatan, müzisyenlerin kariyer, hükümetlerin ise prestij için yarıştığı bir ortamda siyasi entrikalar ve kişisel mücadelelerle dolu olan bu ortamın sahne arkasına bir bakış sunan Stuart Isacoff'un *When the World Stopped to Listen: Van Cliburn's Cold War Triumph, and Its Aftermath* (2017)¹⁸ adlı kitabı da Klasik Batı Müziği yarışmaları üzerine yazılmış önemli bir kitaptır.

Literatürde Klasik Batı Müziği yarışmalarını odağına alan bazı kitap bölümleri de yer alır. Bu kitapların çoğunlukla performans çalışmaları üzerine ya da nadiren de müzik endüstrisi gibi konulara odaklandıkları görülür. Bunlardan biri Klasik Batı Müziği özelinde müzik endüstrisini çeşitli yönleriyle ele alan *The Classical Music Industry* (2018)¹⁹ başlıklı kitapta Glen Kwok ve Chris Dromey'in kaleme aldığı "On Classical Music Competitions" başlıklı bölümdür. Yarışma olgusunun sosyal yaşam üzerindeki etki ve sonuçlarını ortaya koymaya çalışan *The Performance Complex: Competition and Competitions in Social Life* (2020) adlı kitapta Lisa McCormick'in "Classical Music Competitions as Complex Performances"²⁰ başlıklı bölümü, yarışmaları incelemek için kültürel bir yaklaşım sunar. Yazar, bireylerin ve toplumun anlamlar yüklediği ve bu anlamları müzakere ettiği performatif etkinlikler olarak yarışmaları kavramsallaştıran bir bakış açısı getirir. Bir başka kitap bölümü de *Kunst und Oeffentlichkeit* (2014) adlı kitapta yer alan, Miriam Odoni ve André Ducret'in yarışmalardaki değerlendirme sistemlerini incelemeye aldıkları "Public Exposure:

¹⁵ Arendt, A., Bogucki, M., Majewski, P., & Sobczak, K. (2021). *The Chopin Games: History of the International Fryderyk Chopin Piano Competition in 1927-2015*. P. Majewski (Ed.). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

¹⁶ Bouckaert, T. (2001). *Le Rêve d'Elisabeth: Cinquante Ans de Concours Reine Elisabeth*. Bruxelles: Editions Complexe.

¹⁷ Bundan sonra kısaca Çaykovski Yarışması olarak da anılacaktır.

¹⁸ Isacoff, S. (2017). *When the World Stopped to Listen: Van Cliburn's Cold War Triumph, and Its Aftermath*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group.

¹⁹ Kwok, G., & Dromey, C. (2018). On Classical Music Competitions. In C. Dromey & J. Haferkorn (Eds.), *The Classical Music Industry* (ss. 67–76). New York: Routledge

²⁰ McCormick, L. (2020). Classical Music Competitions as Complex Performances. In D. Stark (Ed.), *The Performance Complex: Competition and Competitions in Social Life* (ss. 78–96). Oxford: Oxford University Press.

The International Classical Music Competition, or the Indeterminate as Determinant”²¹ başlıklı bölümdür. Bunların yanında bir diğer önemli çalışma da John Rink’in *Investigating Musical Performance* (2020) adlı kitapta yer alan “Judging Chopin: An evaluation of musical experience”²² başlıklı bölümdür. Yazar, Ekim 2015’te Varşova’da düzenlenen ve jüri üyesi olarak yer aldığı XVII Uluslararası Chopin Piyano Yarışması’nı vaka olarak ele alarak çalışmasında otoetnografik bir yaklaşım kullanır. Müzisyenlerin yarışmadaki performanslarının nasıl değerlendirildiklerine odaklanan çalışma aynı zamanda müziğin zaman içindeki seyri ve genel olarak müzik deneyimi hakkında oluşturulan anlatılara da yer verir. Daniel Leech-Wilkinson’un performans çalışmaları üzerine eğildiği *Challenging Performance: Classical Music Performance Norms and How to Escape Them* (2020)²³ başlıklı e-kitap da yarışmalara dair bir bölüm içerir ve yazar burada yarışma icralarının değerlendirilmesine yönelik çeşitli tespitlerde bulunur.

Çalışmanın literatür taraması ayağında yazılı ve görsel basın da önemli bir yer teşkil eder. Uluslararası müzik yarışmalarının oldukça uzun bir süredir basının takibinde oldukları söylenebilir. Gazeteler ve Klasik Batı Müziği dergilerinde yarışmaların sonuçlarına, işleyişlerine, skandallara ve çeşitli gelişmelere dair pek çok yazının çıktığı görülür. Bu noktada yarışmalar hakkında doğrudan bilgiler paylaşan bazı dergilerden özellikle bahsetmekte fayda var. Avrupa’da piyano tutkunlarının yakından takip ettiği *PIANIST*²⁴ dergisinin 2019 yılından beri senede iki defa yayınlanan özel eki *The World of Piano Competitions*, piyano yarışmaları hakkındaki güncel bilgilerin paylaşıldığı önemli bir kaynak olarak karşımıza çıkar. Bir diğer Klasik Batı Müziği dergisi *Musical America*’nın her yıl çıkardığı *Musical America Guide to Top Competitions* özel sayısı da yarışmalara dair güncel bilgilerin yanı sıra jüri üyeleri ve ödüllü yarışmacılarla yapılan röportajları içerir. Bunların yanı sıra

²¹ Odoni, M. G., & Ducret, A. M. O. (2014). Public exposure: The international classical music competition, or the indeterminate as determinant. In D. Danko, O. Moeschler, & F. Schumacher (Eds.), *Kunst und Öffentlichkeit* (ss. 329–343). Wiesbaden : Springer VS. <https://www.msgsu.edu.tr/tr-TR/kampus-disi-erisim/3324/Page.aspx>.

²² Rink, J. (2020). Judging Chopin: An evaluation of musical experience. In G. Borio, G. Giuriati, A. Cecchi, & M. Lutz (Eds.), *Investigating Musical Performance* (1st ed., ss. 102–123). New York: Routledge.

²³ Leech-Wilkinson, D. (2020). *Challenging Performance: Classical Music Performance Norms and How to Escape Them*. Version 2.13 (30.x.21). Retrieved from <https://challengingperformance.com/the-book/>.

²⁴ *PIANIST* dergisi Almanya, Avusturya, İsviçre, Lüksemburg, Lihtenştayn, Hollanda ve Belçika’da yılda dört kez yayınlanır.

Clavier Companion, *BBC Music Magazine*, *Keyboard Companion*, *The Spectator* ve Türkiye’den de *Andante* dergisi, çalışmanın literatür taraması ayağında yararlanılan müzik dergileri arasındadır. Tarihsel gelişmeleri günü gününe kaydetmeleri açısından önemli bir veri kaynağı olan gazete arşivleri de elbette başvurduğum kaynaklar arasındaydı. Özellikle *The New York Times*’ın arşivleri çeşitli yarışmaların tarihinde yaşanan gelişmelerin etkili bir takibini yapmak amacıyla bu çalışmada yaygın bir şekilde kullanıldı. Bunun yanı sıra *The Times*, *The Washington Post*, *Los Angeles Times*, *The Telegraph*, *The Guardian*, *The Jerusalem Post*, *The Moscow Times* gibi gazetelerde yarışmalara dair çıkmış olan çeşitli yazılara araştırma boyunca ulaşıldı.

Elbette bu noktada üyesi olan yarışmaların etkinliklerini takip eden, duyurusunu yapan bazı meta organizasyonların çıkardıkları bülten ve yayınları da literatür içinde değerlendirmek gerekir. WFIMC’nin çeşitli yazılar ve röportajlardan oluşan *WFIMC Now* adlı bültenin yanı sıra ve üye yarışmalara dair bilgilerin yer aldığı yıllık bülten de çalışmada başvuru kaynakları arasındadır. Benzer şekilde Alink-Argerich Vakfı’nın yıllık olarak yayınlanan bir bülteni bulunur. Bu bülten üye yarışmalara dair güncel ve detaylı bilgilerin yanı sıra Gustav Alink’in yarışmaların genel olarak yapılarına ve işleyişlerine dair çeşitli tespitlerini de içerir. Meta organizasyonların web siteleri de söz konusu bilgilerin elde edilmesi açısından kullanışlıdır.

Literatür taraması içinde gösterilebilecek diğer kaynaklar arasında bloglar ve haber siteleri de yer alır. Blog yazarlarının yazdığı yorumlar konuyla ilgili kamuoyundaki bakış açısının ve hassasiyetlerin anlaşılması açısından önemli bir rol oynar. Bu tür kaynaklara örnek olarak müzik eleştirmeni Norman Lebrecht’in *Slipped Disc*²⁵ adlı haber sitesi gösterilebilir. Lebrecht’in müzik yarışmalarının özellikle arka planında yaşananlara dair yazdığı yazıların çok fazla sayıda ziyaretçi tarafından okunduğu ve yorum aldığı görülür. Andrew Eales tarafından 2015 yılında başlatılan ve piyanoya dair pek çok yazının yer aldığı *Pianodao*²⁶ adlı blog, yarışmalara dair çeşitli konuları ele alması ve içerdiği ziyaretçi yorumlarından ötürü başvuru bir diğer kaynaktır. 2008 yılında yayın hayatına başlayan ve Klasik Batı Müziği camiasındaki gelişmelere dair geniş bir içerik sunan bir başka haber sitesi *Bachtrack*’tır.²⁷ Söz konusu sitede yer alan “Yarışmalar ve Genç Sanatçılar Rehberi” sayfasında

²⁵ <https://slippedisc.com>.

²⁶ <https://pianodao.com>.

²⁷ <https://bachtrack.com>.

yarişmalara dair güncel ve geçmişe dönük haberlerin yanı sıra çeşitli röportajlar, inceleme yazıları ve raporlar bulunur. Bunların yanı sıra piyano müziği ve icrası üzerine dünyanın en büyük tartişma forumu ve aynı zamanda önemli bir bilgi kaynağı olan PianoStreet.com²⁸ da piyano yarişmaları hakkında içerdiği yazılardan ötürü çalışmada faydalanılan bir başka kaynaktır.

Klasik Batı Müziği yarişmaları üzerine yazılan literatürün birkaç istisna dışında görece yakın zamana ait olduğu söylenbilir. Konu zerine eğilen akademik makalelerde 2000’li yıllardan sonra artış gösterdiği, 2010’dan sonra ise bu alanda daha çok üretim yapılmaya başlandığı görülür. Bununla yukarıda bahsedilen literatüre ek olarak müzisyenlerin yaşamları, eğitimleri, kariyerleri veya performans pratikleri gibi konular hakkında yazılan çeşitli kitaplarda Klasik Batı Müziği yarişmalarına değinildiği görülür. alışma kapsamında ikincil kaynaklar olarak yararlanılan bu kitapların bazıları şunlardır: Angela Myles Beeching’in *Beyond Talent: Creating a Successful Career in Music* (2010), Dawn Bennett’in *Understanding the Classical Music Profession: The Past, the Present and Strategies for the Future* (2008), Caroline Benser’in *At the piano - Interviews with 21st-Century Pianists* (2012), James Francis Cooke’un *Great Pianists on Piano Playing* (1913), Ellen Highstein’in *Making Music in Looking Glass Land: A Guide to Survival and Business Skills for the Classical Musician* (2003), Elyse Mach’in *Great Pianists Speak for Themselves* (1991), Mark Mitchell’in *Virtuosi: A Defense and a (Sometimes Erotic) Celebration of Great Pianists* (2000), Charles Rosen’in *Piano Notes: The World of the Pianist* (2002), Izabela Wagner’in *Producing Excellence: The Making of Virtuosos* (2015) ve Mari Yoshihara’nın *Musicians from a Different Shore: Asians and Asian Americans in Classical Music* (2007) gösterilebilir.

1.4 Çalışmanın Yöntemi

Çalışmada birincil ve ikincil verileri elde etmek üzere üç veri toplama yönetimi kullandım. Birincil verilere ulaşmak için yüz yüze görüşme yöntemine, ikincil verilere ulaşmak için ise ilgili literatür ile yarişmaların ve yarişmaların dâhil olduğu endüstri içindeki organizasyonların sunduğu verilere başvurdum. Özellikle yarişmalara ve endüstri içindeki bileşenlere dair ikincil verileri, yüz yüze

²⁸ <https://www.pianostreet.com/smf/index.php>.

görüşmelerin sunduğu nitel verilerle karşılaştırabilmek ve konuyla ilgili istatistik verilerine ulaşabilmek amacıyla kullandım. Başka bir ifadeyle bu türdeki ikincil verileri, araştırmanın temel sorularından birine, yarışma başarısı ile kariyer başarısı arasında bir bağlantı olup olmadığı sorusuna nicel bir cevap bulmak üzere çalışmama dâhil ettim. Nicel verilere ulaşabilmek için ise örneklemimi yarışma başarısına sahip belirli sayıdaki piyanistin kariyerlerinden yola çıkarak oluşturmam gerekiyordu. Bunun için öncelikle çeşitli orkestraların, konser salonlarının ve ses kayıt veritabanlarını (diskografi) ve arşivleri taradım. Yarışma organizasyonlarının web sitelerinden ve erişilebilir durumdaki program kitapçıklarından yaptığım taramayla yarışmalarda istenen repertuvarlara, şartnamelere ve dereceye giren piyanistler hakkındaki detaylara ulaştım. Ayrıca yarışmaları organize eden kişi ve kurumların yanı sıra bu bilgilerin derlendiği çeşitli şemsiye organizasyonlarla iletişime geçtim. Ancak nicel verilere odaklanan her çalışmada olduğu gibi topladığım verilerin çalışma kapsamında sınırlı bir alana ışık tutabildiğini ve bazı önemli noktaları araştırmacıdan gizleyebildiğini de gözlemledim. Topladığım nicel verilerin araştırmanın yukarıdaki temel sorusuna cevap vermekte dahi zorlandığımı ve bu soruya sadece elde edilen istatistiksel verilere dayanarak yapılacak bir değerlendirmenin araştırmaya büyük bir sınırlılık getireceğini gördüm. Bu yüzden, çalışmanın bu ve diğer temel sorularına cevap bulmak için farklı yöntemlere de başvurmamı gerektirdi.

Topladığım nicel verilerin tam olarak cevaplamadığı sorular için Klasik Batı Müziği alanında çeşitli konumlara sahip aktörlerle yüz yüze görüşmeler yaptım. Çalışma kapsamında 33 kişiyle yüz yüze görüşme yaptım.²⁹ Görüşmeci listesini oluştururken öncelikle uluslararası piyano yarışmalarında katılımcı ve/veya jüri üyesi deneyimi olan kişilere odaklandım. Hem örneklem dâhil olan hem de örneklem dışında kalan çeşitli yarışmaların organizatörleri de öncelikli bir diğer grup oldu. Bir eğitim kurumunda çalışan veya çalışmış olan ve aynı zamanda öğrencilerini ulusal veya uluslararası yarışmalara hazırlayan öğretmenleri de görüşmeci listesine dâhil ettim. Uluslararası piyano yarışmaları ile müzik endüstrisi arasındaki bağı irdeleyebilmek için eleştirmen, müzik yazarı ve menajerler gibi endüstrinin farklı birimlerinde konumlanan aktörleri de dâhil ederek listeyi genişlettim. Böylece piyanist, yarışma

²⁹ Görüşmede sorulan yarı-yapılandırılmış sorular için ise bkz. EK A.

jüri üyesi, eğitimci, orkestra şefi, yarışma organizatörü, festival direktörü, meta-organizasyon yetkilisi, menajer ve müzik yazarı olmak üzere toplamda dokuz farklı role sahip kişilerden oluşan bir görüşmeci listesi ortaya çıktı.

Görüşmelerde kişilerin hem sahip oldukları farklı rollere odaklanan, hem de tümü için ortak olan sorular sordum. Çalışmada uluslararası piyano yarışmalarında etkin olan aktörlerin görüş ve deneyimlerini saptayabilmek, bunları nicel veriye dönüştürebilmek, fakat aynı zamanda görüşmecilerin görüş ve deneyim paylaşımını sınırlamamak, görüşmede akıcılığı ve etkileşimi sağlamak için yarı-yapılandırılmış görüşme tekniğini kullandım. Sadece bir görüşmecinin isteği üzerine soruları e-postayla ilettim ve cevapları yazılı olarak aldım. Bunun dışında tüm görüşmeleri, küresel COVID-19 salgını nedeniyle, Zoom, Skype veya Whatsapp uygulamaları üzerinden çevrimiçi olarak gerçekleştirdim. Görüşmeler esnasında görüşmecinin izniyle ses ve görüntü kaydı aldım ve daha sonra alınan ses kayıtlarını deşifre ettim. Ardından nitel analiz programı olan Nvivo'ya metin olarak aktardığım bu görüşme verilerini kendi içinde nitel analize tabi tuttum. Buna göre görüşme kişilerinin verdikleri cevapları, belirli konu başlıkları altında topladım. Öte yandan bu yöntemin merkezinde insan faktörü bulunduğundan, verinin öznelliğini göz ardı etmeden nitel verilerle istatistik verileri karşılaştırdım ve istatistiksel veriyi yüz yüze görüşmelerle desteklemeye çalıştım.

Çalışma kapsamında yaptığım literatür taramasında “Klasik Batı Müziği”, “yarışma”, “piyano”, “icra değerlendirmesi”, “ödül”, “kariyer”, “müzik endüstrisi”, “rekabet” ve “virtüozite” gibi anahtar kelimelerden faydalandım. İngilizce ve Türkçe dillerinde yaptığım literatür çalışması, Klasik Batı Müziği genelinde ve daha özelde piyano yarışmaları üzerine yazılan makale, kitap ve tezleri içerdi. Bu çalışmayı, yarışma organizasyonları ve meta organizasyonların yayınladığı kitapçıklar, yazılı basında çıkan haberler ve çeşitli bloglarda yarışmalar hakkında yazılan yazılarla genişlettim. Yarışmalar hakkında yapılan belgeseller, röportajlar ve yarışma görüntülerini de literatürün bir parçası olarak kabul ederek dikkate aldım.

2. ULUSLARARASI PİYANO YARIŞMALARI

Bu bölümde uluslararası piyano yarışmalarının tarihsel sürecine ve bu organizasyonların çeşitli yapısal farklılıklarına dair bilgiler paylaşacağım. Zira yarışmaların hem müzik endüstrisiyle hem de Klasik Batı Müziği camiasındaki diğer aktörlerle kurdukları ilişki ağını çözümlemek için öncelikle bu kurumların tarihsel süreç içerisindeki değişimlerinin ve gelişimlerinin anlaşılmasının gerekli olduğunu düşünüyorum. Aynı zamanda yarışma kurumlarının ekonomik, sosyal ve kültürel faktörlerden bağımsız olmadıklarını ve çeşitli faktörlerin etkisi altında kalırken zaman zaman da belirli faktörleri etkileyebildiklerini gözler önüne koymak istiyorum.

Bölümün başında öncelikle müziksel rekabetin kurumsal bir yapı ve uluslararası bir kapsam kazanmadan önceki geçmiş örneklerine değineceğim. Ardından XIX. yüzyıl sonu itibarıyla kurumsal yapı ve uluslararası kapsamla Klasik Batı Müziği camiasının içinde yerini alan piyano yarışmalarının günümüze kadar uzanan tarihini mümkün oldukça kronolojik bir akışla ve zaman zaman da ekonomik, siyasi, kültürel olarak öne çıkan gelişmelerle aktaracağım. Bazı yarışmalara, hem ulaşılan tarihsel kaynakların çokluğu hem de tarihsel süreçteki önemi ve yarışmaların evrimindeki etkileri nedeniyle diğerlerinden daha detaylı olarak durdum. Yarışmaları tarihsel olarak ele aldığım bu bölümde yarışma dünyasında yaşanan çeşitli olaylar, skandallar ve belirli müzisyenler üzerindeki etkileri üzerinde durarak dönemin ruhunu aktarmayı hedefledim. Tarihsel yazımın ardından uluslararası piyano yarışmalarına dair çeşitli sınıflandırmalar yaparak bu bölümü sonlandıracağım. Buradaki temel amacım, Klasik Batı Müziği alanında düzenlenen yarışmaların tek tip olmadıklarını ve pratikte yarışmaların çok fazla çeşitlilik gösterebildiğini ortaya koymaktır. Aynı zamanda ileriki bölümlerde bahsedilecek yarışma hiyerarşisinin hangi parametrelere göre oluştuğu hakkında fikir vermeyi ve böylelikle yarışmalar hakkında tespit ve çıkarımların da daha sağlıklı bir şekilde yapılabilmesini amaçlamaktayım.

2.1 Müzik Yarışmaları Tarihine Genel bir Bakış

İnsanoğlunun rekabet içgüdüsü sadece fiziksel aktivitelerle sınırlı değildir. Sanatsal rekabetin, insanın kültür ürünlerini üretmeye başladığı andan itibaren çeşitli biçimlerde varolduğunu varsayabiliriz. Bu rekabetin uzun tarihini mitlerde, mitlere dayanan aktarımlarda bulmak mümkündür. Bunun en bilinen örneklerinden biri, Yunan mitolojisinde geçer. Efsaneye göre bir satir olan Marsyas, Athena'nın icat ettiği, ancak çalarken sudaki yansımasını beğenmediği için attığı ve lanetlediği flütü (*aulos*) bulur ve kısa sürede onu çalmada ustalaşır. Marsyas daha sonra müziğin, sanatların, güneşin, ateşin ve şiirin tanrısı olan Apollo'ya meydan okur. Bunun üzerine Frig Kralı Midas'ın, halktan ve su perilerinden oluşan hakemlerin huzurunda bir yarışma yapılır. Yarışmayı lir çalan Apollo kazanır ve Marsyas'ı bir ağaca bağlayıp derisini yüzerek cezalandırır. M.S. II. yüzyıl Yunan yazarı Hyginus'a göre, Frigya Kralı Midas, Marsyas'a oy verdiği için kulakları Apollo tarafından eşek kulaklarına dönüştürülür.³⁰ Bu mitin yaygın bir başka versiyonunda ise Apollo ile kır ve çobanların tanrısı Pan arasındaki benzer bir müzik yarışması anlatılır. Ancak bu versiyonuna göre yarışmayı Pan kazanırken Kral Midas yine Apollo tarafından cezalandırır. Mitlerde geçen bu tür anlatılar bir yana müzik tarihi yazımına giren bazı ünlü müziksel rekabetler de bulunmaktadır. Hatta Klasik Batı Müziği tarihinin bir bakıma amatörlerin, profesyonel icracıların ve bestecilerin rekabetinin tarihi olduğunu söylemek mümkündür. Bunlara dair çeşitli örneklere ilerleyen sayfalarda değineceğim.

Müziksel rekabeti, belli başlı anları ve olayları temel alarak dönemleştirmek, olgunun değerlendirilmesine ve zaman içindeki değişiminin anlaşılmasına fayda sağlar. Zamanı dönemlere ayırırken ifade edilen ve açıklanan nedenlerin bir döneme atfedilen mana ve değerlere vurgu yapan tanımlarla birlikte ortaya konması önemlidir (Le Goff, 2017, s. 2). Bu nedenle uluslararası müzik yarışmalarının tarihsel sürecini yazarken önemli gördüğüm durum veya gelişmeleri dikkate alarak kendi dönemlendirmemi oluşturdum. Bununla birlikte belirlediğim her dönemin bir diğerinden keskin çizgilerle ayrılmadığını, sadece belirli bir tarih aralığında ortaya çıkan bazı gelişmeleri belirleyici kabul ederek bunlara özellikle dikkat çekmek istediğimi vurgulamak isterim. Yine de yeni bir döneme işaret ettiğini düşündüğüm

³⁰ www.britannica.com/topic/Marsyas-Greek-mythology. Erişim tarihi: 22.04.2022.

bazı anlar ve olaylar, dönemler arasında süreklilik olmadığı anlamına gelmiyor. Dönemleri belirlerken sosyolojik veya ekonomik bazı gelişmelerin yanı sıra bunlarla doğrudan veya dolaylı olarak yarışmaların uygulanışlarındaki farklı yaklaşımları veya yarışma sayılarındaki ani artışları da dikkate aldım. Uluslararası piyano yarışmalarını genel boyutlarıyla ele aldığım bu bölümde odağımı bilinçli şekilde icranın ön planda olduğu etkinliklerle sınırladım, yani salt eser değerlendirilmesi yapılan ve sahne performansı içermeyen kompozisyon yarışmalarını tarihsel okumanın dışında bıraktım.

2.1.1 Müziksel Rekabetin Geçmişi: 1890 Öncesi

İlk müzik yarışmasının tarihini belirlemek zor olsa da müziksel rekabetin oldukça uzun bir geçmişe sahip olduğunu söylemek yanlış olmaz. Yine de Klasik Batı Müziği yarışmalarının günümüzde yaygın şekilde düzenlenen biçime ulaşmaları XIX. yüzyıl sonunu bulur. Ancak Eski Yunan'dan günümüze ulaşan aktarımlardan XIX. yüzyıl sonuna kadar uzanan süreçte çok farklı amaçlar ve biçimlerde müzik yarışmalarının ve “müzik düellolarının” düzenlendiğini biliyoruz. En eski bilgiler, M.Ö. VI yüzyıl ile M.S. IV yüzyıl arasında Delphi'de düzenlenen festivallere dairdir. “Pythian Oyunları” adı verilen ve sanat tanrısı Apollo onuruna her dört yılda düzenlenen festivallerde çeşitli fiziksel aktivitelere ve müziğe odaklanan yarışmalar yapılmaktaydı.³¹ Delphi'de yapıldığı bilinen müzik yarışmasının üç branşı vardı. Bunlar kithara³² çalmak, kithara çalarken şarkı söylemek ve aulos³³ çalmaktan oluşuyordu.³⁴

En eski müzik yarışmalarından bir diğeri, M.S. 1176 yılından beri Galler'de düzenlendiği bilinen Eisteddfod festivalidir. Günümüze kadar süren bu festivalde bir araya gelen ve *bard* adı verilen ozan-şarkıcılar ve müzisyenler (özellikle arpçılar) birbirleriyle yarışır ve aynı zamanda yeni müziksel, edebî ve hitabet biçimlerinin

³¹ Eski Yunan'da dinî ibadet pek çok farklı biçimde gerçekleşebiliyordu. Tanrılar, insanların başarılarıyla da onurlandırılabilirdi. Dinî şenliklerde düzenlenen yarışmaların önemi de buradan gelir. Bununla birlikte, Eski Yunan dünyasının başlıca dinî bayramları sırasında müziğin amacı yalnızca doğrudan tanrıları onurlandırmak değil, aynı zamanda sosyal ve kentsel kimliği güçlendirmektir. Daha fazla bilgi için bkz. Jamason, 2012.

³² Kithara, eşit uzunlukta dikey telleri olan bir tür lirdir.

³³ Aulos, klarnet veya obua gibi kamıştan bir ağızlığı olan bir nefesli çalgıdır. Müzisyenler genellikle aynı anda iki aulos çalmaktaydılar.

³⁴ Daha fazla bilgi için bkz. <http://ancientolympics.arts.kuleuven.be/eng/TC015EN.html>. Erişim tarihi: 12.03.2021.

ortaya çıkmasına yol açarlardı.³⁵ Avrupa Orta Çağları'na tarihlenen müzik yarışmalarından olan ve XII. yüzyılda Kuzey Fransa'da *puy*s adı verilen yarışmalar, müzik ve edebiyat loncalarınca düzenlenmekteydi. *Troubadour* geleneğine ev sahipliği yapan bu loncalarda her yıl şiir ve şarkı yarışmaları yapılmaktaydı. XVII. yüzyıl başlarına kadar varlığını sürdüren bu loncalardan bir tanesi 1570 yılı civarında Azize Caecilia Kardeşlik Cemiyeti tarafından Evreux'da kurulan *Puy de Musique* idi. Her yıl Azize Caecilia onuruna düzenlenen festival kapsamında organize edilen yarışma, aylar öncesinden hazırlanan ödülleri, yakın ve uzak coğrafyalardaki belirli kişilere yollanan, Fransızca ve Latince olmak üzere iki dilde yazılmış davetiyeleri, davetiyede duyurulan kurallarıyla belirli bir organizasyon yapısına ve görece uluslararası kapsama sahipti (McCormick, 2015, s. 33). 1575 yılında düzenlenen etkinlikte ödül kazananlar arasında *Cantantibus organis* moteti ile Orlando di Lasso (Orlandus Lassus/Roland De Lassus) da bulunmaktaydı (Latham, 2011, s. 219). Yarışmalar benzer şekilde XIII. yüzyıldan itibaren Güney Almanya'da ortaya çıkan loncalardaki *Meistersinger*'lerin³⁶ temel etkinliklerinden birini oluşturuyordu. Profesyonelleşme kaygısı taşıyan bu ozan cemaatleri çoğunlukla orta sınıf zanaatkârlardan oluşuyordu. Bilinen son *Meistersinger* loncası ise 1839'da kapanmıştı (McCormick, 2015, s. 34).

Müzik tarihinin önemli figürleri arasındaki müziksel rekabete dair çok sayıda sözlü ve yazılı aktarım vardır. Bunlardan ilginç bir örnek İskoç Kraliçesi Mary ve İngiliz Kraliçesi Elizabeth arasındadır. İki kraliçe arasında klavsen çalma konusunda kişisel bir rekabetin olduğu, hatta Elizabeth'in Mary'nin klavsen ve lavtadaki yeterliğini tetkik etmesi için Mary'nin sarayına James Melville'i gönderdiği söylenir (Horowitz, 1990, s. 59). Bilinen bir başka örnek 1557 yılında Venedik'te aynı zamanda dönemin en önemli müzik kurumlarından olan San Marco Bazilikası'nın orgcu pozisyonu için yapılan yarışmada Claudio Merulo ile Andrea Gabrieli'nin karşı karşıya gelmesi ve yarışmayı Merulo'nun kazanmasıdır (Latham, 2011, s. 276). XVIII. yüzyılla birlikte bir saray eğlencesi olarak solistler arasında yarışmaların düzenlendiği görülür (McCormick, 2015, s. 35). Böylesi yarışmalardan biri 1708 yılında bir Venedik balosunda George Frederick Handel ve Domenico Scarlatti arasında gerçekleşir. Bu düelloda Handel'in orgdaki üstünlüğüne rağmen klavsende her ikisi de eşit kabul

³⁵ Daha fazla bilgi için bkz. <https://www.britannica.com/art/eisteddfod>. Erişim tarihi: 21.04.2021.

³⁶ Usta Şarkıcılar (Alm.).

edilir. Benzer şekilde Johann Sebastian Bach ile Louis Marchand arasında 1717 yılında Dresden’de gerçekleşen bir düellodan da bahsedilir. Bazı kaynaklar mücadeleyi Bach’ın kazandığını yazarken bazıları da Marchand’ın Bach henüz gelmeden saraydan ayrıldığını yazar (Cline, 1985, s. 202).

Önde gelen besteci ve virtüözler arasında düzenlenen böylesi müzik düellolarında doğaçlama, önemli bir rol oynar. Örneğin 1781 yılında Avusturya İmparatoru II. Joseph’in düzenlediği bir eğlence için davet edilen Wolfgang Amadeus Mozart ve Muzio Clementi, sadece kendi eserlerini icra etmezler, aynı zamanda imparatorun verdiği bir tema üzerinde doğaçlama olarak çeşitleme yaparken birbirlerine de eşlik ederler. II. Joseph’in beraberliğe karar verdiği düellonun sonunda Clementi, Mozart’ın “zeka ve cazibesinden” övgüyle bahsederken Mozart ise Clementi’yi “bir metelik his veya zevki” olmayan “sadece bir makine işçisi” diyerek yerer (Horowitz, 1990, s. 60). Eğlence amacı da taşıyan bu tür yarışmalar aynı zamanda müzisyenlerin destekçilerinin siyasi rekabetleri zemininde de yorumlanır. Örneğin Mozart’ın Habsburg Hanedanı’nı ve Josephci reformu³⁷ temsil ederken Clementi’nin ise Katolik Kilisesi’ni ve Roma’yı temsil ettiği yorumu yapılır (McVeigh, 2012, s. 493).

Yarışmalara dair anlatıların sadece şöhretli bireyler arasındaki mücadele ile sınırlı kalmadığı veya yarışmaların basit eğlencelerden bariz olmadığı farklı araştırmacılar tarafından da dile getirilir. Dana Gooley müziksel rekabete dair söylemlerin ve dönemin performans gelenekleri bağlamında temalaştırıldığını yazar. Gooley’e göre “Handel, Scarlatti’nin saray tarzına karşı kilise tarzını temsil eder. Bach-Marchand yarışması ... galant ve kontrapuntal tarzlar arasında süregiden mücadele hakkında bir anlatıdır. Clementi ve Mozart, zamanın iki büyük klavye okulu için hak iddia eder...” (Gooley, 2004’ten aktaran McCormick, 2015, s. 37).

Klavyeli çalgıların hızlı bir değişim geçirdiği XVIII. yüzyıl sonunda Ludwig van Beethoven çalgının sınırlarını sınayan doğaçlamaları ve uçlardaki müzik mizacıyla döneminin en ünlü piyanistlerinden biri kabul ediliyordu. Onunla aynı dönemde Viyana’da yaşayan çok sayıda piyano virtüözünün varlığı ve dinleyicilerin aktif bir şekilde onları karşı karşıya getirme isteği, pek çok müziksel düellonun

³⁷ Kutsal Roma İmparatoru II. Joseph (1765-1790), Habsburg Monarşisi’nin (1780-1790) tek hükümdarı olduğu on yıl boyunca Aydınlanma idellariyle güdümlenen bir dizi sert reformu yasalaştırmaya çalıştı. Reformlar imparatorluğunun içindeki ve dışındaki çeşitli güçlerin şiddetli direnişine neden oldu.

düzenlenmesine neden olur. 1790'lı yıllarda kendisine meydan okuyan Joseph Woelfl, Johann Baptist Cramer, Johann Nepomuk Hummel ve Daniel Steibelt gibi virtüözlerle yaptığı pek çok piyano düellosu, Beethoven'ın büyük bir doğaçlamacı olarak ün kazanmasında önemli rol oynar (DeNora, 1995'den aktaran McCormick, 2015, s. 36). Joseph Horowitz, Beethoven'ın arkadaşı ve öğrencisi olan Ferdinand Ries'in katıldığı müzik düellolarından birine dair bir anekdotu aktarır. Buna göre Daniel Steibelt ilk yarışmada o dönem için tamamen yeni olan *tremoloları* ile büyük bir etki bırakınca, Beethoven tekrar çalmaya ikna edilemez. Sekiz gün sonra bir başka yarışmada bir araya geldiklerinde Steibelt kendi beşlilerinden birinin ardından Beethoven'ın *Op. 11 Üçlü'sünde* kullandığı bir tema üzerine çeşitleme yapar. Sıra Beethoven'a geldiğinde besteci Steibelt'in beşlisinin viyolonsel partisini alarak piyanonun rahlesine baş aşağı olarak koyar ve bir parmağıyla ilk birkaç ölçüdeki temanın ritmini vurur. Ardından öyle bir doğaçlamaya yapmaya başlar ki, Beethoven doğaçlamayı bitirmeden Steibelt salonu terk eder ve bir daha Beethoven ile karşı karşıya gelmeme kararı alır (Horowitz, 1990, ss. 60-61). Beethoven 1799 yılındaki bir başka piyano düellosunda da Avusturyalı piyanist Joseph Woelfl ile karşı karşıya gelir.

XIX. yüzyıldaki teknolojik gelişmeler ve Romantizmin müzik idealleri, piyanoyu Klasik Batı Müziği'nin merkezine oturtur. Bununla birlikte şöhretli virtüözlerin bir araya geldikleri etkinlikler her zaman dinleyiciler arasında büyük heyecan yaratır, hatta Franz Liszt ve Sigismond Thalberg düellosunda olduğu gibi zaman zaman da müzik meraklılarını iki kampa böler. Dönemin en tanınmış iki virtüözü Liszt ve Thalberg arasında gerçekleşen bir düello, 31 Mart 1837'de sürgün edilmiş İtalyan Prenses Cristina Belgiojoso'nun düzenlediği hayır konserinde gerçekleşir; yüksek müziksel ve teknik hünerleri dolayısıyla her ikisi de bu düellonun kazananı olarak ilan edilir. Horowitz, Liszt-Thalberg düellosunun XIX. yüzyıl ortası piyano geleneğini özetlediğini belirtirken (1990, s. 61-62), Gooley çağdaşları tarafından devlerin çarpışması gibi lanse edilerek heyecanlı verici bir boyuta sokulmak istenen karşılaşmanın aslında bu havadan çok uzak olduğunu yazar (Gooley, 2004'ten aktaran McCormick, 2015, s. 37).

XVIII. ve XIX. yüzyıllar, şöhretli figürler arasında geçen klavye mücadelelerinin yanı sıra çok sayıda amatör yarışmanın da ortaya çıkışına tanıklık eder. XVIII. yüzyıl İngiltere'sinde şarkıcılardan oluşan toplulukların taverna veya meyhane tarzı

mekânlarda yarıştıkları, yerel düzeyde şarkı yarışmaları düzenlendiği bilinir. Benzer şekilde aynı dönemde amatör müzisyenler arasında yapılan şarkı ve bando yarışmaları popüler hâle gelir. XVIII. yüzyıl sonu itibariyle Kuzey Amerika’da da çeşitli şarkı yarışmaları düzenlenir. Aynı dönemde kompozisyon yarışmalarında da belirgin artış görülür. Bunlardan birkaçına örnek verecek olursak William Congreve’in librettosunu yazdığı *The Judgement of Paris* adlı operanın bestelenmesi için yapılan 1701 tarihli yarışmayı (sırasıyla John Weldon, John Eccles, Daniel Purcell ve Gottfried Finger’a ödül verilir), 1856’da Jacques Offenbach’ın sponsorluğunda düzenlenen *Le Docteur Miracle* adlı operet için düzenlenen yarışmayı (Alexandre Charles Lecocq ve Georges Bizet birinciliği paylaşır), 1864 yılında kurulan Milanese Societa del Quartetto’nun desteklediği kompozisyon yarışmalarını, *Académie des Beaux-Arts de L’Institut de France* tarafından Paris Konservatuvarı kompozisyon öğrencileri için 1803 yılından 1968’e kadar her yıl düzenlenen Prix de Rome’u (kazananları arasında Berlioz (1830), Bizet (1857) ve Debussy (1884) vardır) ve yayıncı Edoardo Sonzogno’nun düzenlediği tek perdelik opera yarışmasını (1889 yılında Pietro Mascagni *Cavalleria rusticana* ile birinci olur) sayabiliriz.

Yukarıda bahsedilen müzik yarışmalarının veya düelloların günümüzdeki müzik yarışmalarından önemli ölçüde ayrıştığını belirtmem gerekir. Bu etkinlikler çoğunlukla organizasyon yapısı olmayan, belirli bir düzende tekrar etmeyen, hatta çoğu kez tek seferlik olan, eğlence, şöhret, itibar veya iş pozisyonu kazanmak gibi farklı amaçlar uğruna düzenlenen etkinliklerdir. Bunlar -iş pozisyonu için olmadığı sürece- kariyere destek olmaktan ziyade becerilerin sergilendiği amatör etkinliklerdir. Özellikle XVI. yüzyıl sonrasındaki örneklerde gördüğümüz gibi müziksel rekabete giren figürler zaten bulundukları toplumda tanınan ve sanatlarını/zanaatlarını ispatlamış müzisyenlerden oluşur. Ayrıca gözden kaçırılmaması gereken bir diğer nokta da XX. yüzyıl öncesindeki müziksel rekabetlerde -günümüzdekinden farklı olarak- hem doğaçlama becerilerinin hem de özgün yaratıların da değerlendirilmeye tabi olmalarıdır.³⁸ İlerleyen bölümlerde

³⁸ Bunun sebebi XIX. yüzyıla kadar besteci ve icracı rollerinin günümüzde olduğu gibi farklı roller olarak görülmemesidir. XIX. yüzyıl başı itibariyle bestecinin artık bir icracı kadar çalgıda yetkin olamayacağı fikri doğmuş ve bestecilik ile icracılığı birbirinden ayıran bir yaklaşım benimsenir. Bu bakış açısıyla yaklaşık 100 yıllık bir geçiş sürecinin sonunda bestecilik ve icracılık, bağımsız rollere dönüşür. Bu rollerinin ayrışması hakkında daha fazla bilgi için bkz. Jamason, 2012.

görülebileceği üzere günümüz yarışmaları tamamen farklı bir işleyişe sahiptir. Sistemli bir organizasyon yapısına sahip olan ve aynı zamanda belirli “ideallerle” düzenlenen bu yarışmalar öncüllerinden farklı olarak toplumda henüz tanınmayan ve sanatını/icrasını en üst seviyede yaptığını ispat etmek isteyen müzisyenler arasında gerçekleşir. Aynı zamanda besteci-icracıların kendi eserlerini seslendirdikleri veya doğaçlamaya yaptıkları müzik düellolarından farklı olarak “modern” yarışmalarda yarışmacılar organizasyonun belirlediği veya katılımcıların tercihinin bıraktığı bir repertuvardan seçtikleri eserleri seslendirirler. Geçmişteki müzik düelloları ve yarışmalarla günümüzün yarışmalarını birbirinden ayırtıran temel farklılıkların 1890 yılında ilk kez düzenlenen Anton Rubinstein Yarışması (*Anton Rubinstein Competition*) ile şekillenmeye başladığını söyleyebiliriz.

2.1.2 Müziksel Rekabette Yeni Bir Dönem ve Kurumsallaşma: 1890-1945

XIX. yüzyılın ikinci yarısı, müzik alanında uluslararası hareketliliğin hız kazandığı bir dönemdir. Bu dönemde ortaya çıkan mega-etkinliklerle ülkeler arasında teknolojik ve kültürel temasların kurulması sağlanır; hükümetler, şirketler, uluslararası kuruluşlar ve vatandaşlar arasında bir köprü görevi görerek büyük ölçekli eğitim platformları olarak işlev görmeye başlar. Mega-etkinliklerin en belirgin iki türü Dünya Fuarları (World Expo) ve Olimpiyat Oyunları’dır.³⁹ İlk Dünya Fuarı 1851’de Londra-İngiltere’de gerçekleştirilir. Uluslararası Olimpiyat Komitesi ise 1894 yılında kurulur ve ilk modern çağ olimpiyat oyunları, 1896 yılında Atina-Yunanistan’da düzenlenir⁴⁰. Yüzyıl sonunda ayrıca Venedik Uluslararası Sanat Bienali (1895) ve Nobel Ödülü (1901) gibi başka uluslararası kültür etkinlikleri de ortaya çıkar. Bu dönem müziksel rekabetin tarihi açısından da yeni bir sayfanın açılışıdır. Ünlü virtüöz Anton Rubinstein tarafından ilki 1890 yılında St. Petersburg’da düzenlenen Anton Rubinstein Yarışması, organizasyon nitelikleri

³⁹ Eski Yunan’da Olimpiyat Oyunları yaklaşık 12 yüzyıl boyunca (M.Ö. 776’dan en az M.S. 393’e kadar) sportif, sosyal ve kültürel yaşamın en önemli etkinliği olmuştur.

⁴⁰ Modern Olimpiyat Oyunları’nın sanatsal rekabet açısından da ilginç bir yönü vardır. 1906 yılında olimpiyat komitesine sunulan bir öneriyle beş sanat (mimari, heykel, resim, müzik ve edebiyat) dalının dört yılda bir düzenlenmekte olan Olimpiyat Oyunları’na dâhil edilmesine karar verilir. Ancak 1908’de Londra’da gerçekleştirilen olimpiyat oyunlarına müzik ve edebiyat kategorileri dâhil edilmez ve sadece diğer üç sanat dalında yarışılır. Söz konusu tüm sanat dallarında değerlendirme ölçütlerine dair tartışmalar olmasına rağmen bu dallar olimpiyat oyunları içerisindeki varlıklarını sonraki etkinliklerde sürdürürler. İlerleyen yıllarda oyunlara zaman zaman çeşitli alt kategoriler de eklenir. Stockholm (1912), Antwerp (1920), Paris (1924), Amsterdam (1928), Los Angeles (1932), Berlin (1936) ve Londra (1948) Olimpiyat Oyunları kapsamında “sanat yarışmaları”, Helsinki’de (1952) “sanat sergileri”nin düzenlenmesi planlanır. Konuyla ilgili daha fazla bilgi için bkz. Hiroshi, 2009.

açısından da türünün ilk örneğidir. McCormick'e (2015) göre bu durum kozmopolitanlığın (*cosmopolitanism*) Batı sanat müziğinde ilk tezahürü olmasa da bir müzik kurumunun bir uluslararası kamusal kültür biçimini benimsemesi açısından bir ilktir (2015, s. 54).

1890-1910 tarihleri arasında beş yılda bir farklı şehirlerde (Berlin, Viyana, Paris ve iki kez St. Petersburg'da olmak üzere) düzenlenen Anton Rubinstein Yarışması, St. Petersburg Konservatuarı yönetimi tarafından organize edilir. Yarışma ulus, din ve sınıf ayrımı gözetmeksizin 20-26 yaş aralığındaki erkek adaylara yöneliktir. Piyano ve kompozisyon branşlarında düzenlenen yarışmanın kazananlarına her branş için ayrı para ödülleri verilir; toplam ödül bedeli olan 5000 Frank, Rubinstein tarafından belirlenir ve karşılanır.

Anton Rubinstein Yarışması ilk etkinliğinden itibaren pek çok önemli müzik figürünün kariyerinde rol oynar. Rubinstein'in jüri başkanlığını yaptığı 1890 yılındaki ilk yarışmada Ferruccio Busoni kompozisyon branşında birinciliği kazanırken piyano branşında da Nikaloi Dubasov'un ardından ikinci olur. 1895'te Josep Lhevinne, Berlin'de düzenlenen yarışmada birinci olur. 1905 yılında Wilhelm Backhaus birinci olurken Béla Bartók⁴¹ ikincilik ödülüne layık görülür. Bununla beraber 1910 yılındaki yarışmada Arthur Rubinstein⁴² ve Edwin Fischer derece başarısı gösteremeyen adaylar arasındadır. Ancak bu beşinci ve son organizasyon müzik yarışmalarında sıklıkla görülecek olan politik müdahalelerin ilk örneklerinden birine sahne olur. Tümü Ruslardan oluşan yarışma jürisi, Hessen Büyük Dükü'nün kız kardeşi Rusya İmparatoriçesi Alexandra'ya yazmış olduğu bir destek mektubuyla Alman Alfred Hoehn'i birinci seçer. Arthur Rubinstein ise 27 adayın arasından ilk üçe giremez, ancak dinleyicilerin favorisi olmanın yanı sıra performansı jüri tarafından uzun süre ayakta alkışlanır. Yarışmaya müdahale eden bu politik ele tepki gösteren şef Serge Koussevitzki, Rubinstein'a Rusya'da bir konser turnesinin yanı sıra Hoehn'a verilen para ödülü kadar nakit para temin eder (Cline, 1985; Horowitz, 1990). İlginçtir ki benzer bir tavrı Arthur Rubinstein da ilerleyen yıllarda jürisi olduğu 1960 Uluslararası Chopin Piyano Yarışması⁴³ ve adına ithaf edilen 1974

⁴¹ Béla Bartók'un "Yarışmalar atlar içindir, insanlar için değil" şeklindeki ünlü sözünü bu yarışmadan sonra söylediği sanılmaktadır.

⁴² Arthur Rubinstein'in Anton Rubinstein ile bir akrabalığı yoktur, sadece soyadı benzerliği söz konusudur.

⁴³ Bundan sonra kısaca Chopin Yarışması olarak da anılacaktır.

Arthur Rubinstein Uluslararası Piyano Ustalık Yarışması'nda⁴⁴ (*Arthur Rubinstein International Piano Master Competition*) sergileyecektir.

Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi, Anton Rubinstein Yarışması'nın sürdürülmesini olanaksız hâle getirir. Savaşın çıkışı aynı zamanda yeni yarışmaların ortaya çıkmasını da geciktirir. Savaştan sonra ise kültürel ve sosyal arayışların yeniden hızlanması 1920'li yıllarda uluslararası düzeydeki yeni yarışmaların ortaya çıkışı için gerekli zemini hazırlar. XX. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren ortaya çıkmaya başlayan yarışmaların farklı amaçlarla ve ideallerle düzenlendikleri görülür. Kraliçe Elisabeth Yarışması'nda olduğu gibi bazen müzik eğitimi sistemini protesto etmek, Chopin Yarışması'nda olduğu gibi bazen ulusal bir ikonun mirasını korumak, bazen de müzik endüstrisinin neden olduğu fırsat eşitsizliğinin önüne geçmek gibi amaçlar belirlenir (McCormick, 2015, s. 49).

İki savaş arasındaki dönemde Amerika kıtasında iki uluslararası yarışma düzenlenmeye başlanır. Bunlarda biri 1925 yılında başlayan Naumburg Yarışması'dır (*Naumburg Competition*). O yıllarda Klasik Batı Müziği icra eden bir müzisyen için profesyonel bir konser kariyerine giden yol, New York gazetelerinde kendisi hakkında çıkacak olumlu yorumlardan geçer. Bir banker ve aynı zamanda amatör çellist olan Walter Naumburg, bu durumun henüz ismini duyuramayan genç yetenekler için yarattığı sıkıntıları görerek onlara başlıca New York gazetelerinde yorumlarının çıkmasını sağlayacak konser organizasyonları düzenlemek ve böylece onlara destek olmak amacıyla Naumburg Vakfı'nı kurar. 1925 yılında vakıf çatısı altında organize edilen ilk yarışmanın ardından Naumburg Yarışması adıyla yarışmalar düzenlenmeye devam eder. 1960 yılında artık iki yılda bir düzenlenen yarışmanın ödül paketi de genişletilir. Söz konusu ödül paketi, iki yıllık Barrett Management sözleşmesi, vakıf tarafından finanse edilmiş bir Avrupa/ABD turnesini, New York Filarmoni ile bir konser ve solo resitallerin de yanı sıra Columbia firmasıyla bir kayıt sözleşmesini kapsar. Başlangıçta farklı çalgı branşlarında ödül verilen yarışma, 1972 yıldan itibaren üç yılda bir tek bir branş için düzenlenmeye başlar. Yarışmanın piyano branşında bugüne kadar ödül alan ve uluslararası kariyer yapanlar arasında Jorge Bolet, William Kapell, Abbey Simon, Theodore Lettvin, Constance Keene, Adele Marcus, Kun-Woo Paik, Andre-Michel Schub ve Stephen

⁴⁴ Bundan sonra kısaca Rubinstein Yarışması olarak da anılacaktır.

Hough gibi isimler yer alır. Naumburg Vakfı solo yarışmadan bağımsız olarak 1949 yılı itibariyle kayıt ödülleri, 1965 yılı itibariyle de oda müziği ödülleri vermeye başlar.

İkinci Dünya Savaşı'nın kültür yaşamını olumsuz etkilediği Avrupa'nın aksine bu etkilerden görece uzak olan ABD'de başka yarışmalar ortaya çıkar. Bu dönemde düzenlenmeye başlanan yarışmalardan biri Leventritt Yarışması'dır (*Leventritt Competition*). 1939 yılında Leventritt Vakfı tarafından önemli bir avukat ve aynı zamanda yetenekli bir amatör müzisyen olan Edgar M. Leventritt anısına kurulan Leventritt Yarışması ilk kez 1940 yılında düzenlenir. Genç müzisyenlerin kariyerlerini başlatmalarında onlara destek olmayı amaçlayan Leventritt Vakfı, keman ve piyano branşlarında düzenlendiği yarışmada ödül olarak aralarında Cleveland Filarmoni ve New York Filarmoni'nin de bulunduğu önde gelen orkestralarla konser angajmanlarının yanı sıra Arthur Judson'ın kurucularından olduğu Columbia Artists Management ile veya RCA Victor veya Columbia plak firmalarıyla bir kayıt kontratı gibi imkanlar sunar (Horowitz, 1990, s. 72). Başladığı tarihten itibaren jüri üyelerinin sadece büyük bir kariyere başlayabilecek nitelikte olduğunu düşündükleri adayı ödüllendikleri, yeterli görmedikleri taktirde ödülü vermedikleri görülür. Böylece yarışmacılar birine karşı değil, yalnızca en yüksek sanatsal standartlara karşı rekabet eder (Cline, 1985, s. 334). Günümüzde pek çok önemli uluslararası piyano yarışmasına ev sahipliği yapan ABD'de, görünürlüğüne kasıtlı bir şekilde düşük tutmasına ve katılımcılarını Amerika doğumlu veya eğitilmiş yarışmacılarla göreceli olarak sınırlı kalmasına rağmen Leventritt Yarışması savaştan sonraki 30 yıl boyunca ülkenin en prestijli yarışması kabul edilir. (Horowitz, 1990, s. 64). Uluslararası tanınırlığı düşük kalan yarışmaya Sovyetler Birliği'nden hiçbir zaman katılım olmaz. Elbette bu durumun savaş sonrasındaki kültürel iklim ile doğrudan ilgilidir. Yabancı jüri ve katılımcılara davet yollanmasına rağmen, davetlerin devlet eliyle değil, kişisel olarak yapılması az sayıda kişinin bu davetleri kabul etmesine sebep olur. Bununla birlikte yarışmanın yüksek standartları korumak amacını güttüğü, ancak Çaykovski ve Kraliçe Elisabeth yarışmaları gibi Avrupa'daki büyük yarışmaların seviyesine ulaşmak konusunda bir çaba içinde olmadığı da görülür (Cline, 1985, ss. 237-238). Yarışmacılar, çoğunlukla aralarında her etkinlikte jüri üyesi olan Rudolf Serkin ve George Szell'in de bulunduğu müzik camiasının önemli isimlerinin tavsiyesi üzerine seçilir. Yarışmanın emsallerine göre önemli bir

farkı, dinleyiciye açık olarak düzenlenmemesidir. Kazananlar sadece *New York Times*'da yayınlanan kısa bir açıklama ile duyurulur. Yarışmanın kazananları arasında Eugene Istomin (1943), Alexis Weissenberg (1947), Gary Graffman (1949), Van Cliburn (1954), John Browning (1955), Anton Kuerti (1957), Malcolm Frager (1959), Michel Block (1962) ve Joseph Kalichstein (1969) gibi önemli isimler vardır. Son kez 1976'da düzenlenen yarışmada hiçbir yarışmacı⁴⁵ ödüle layık görülmezken 1981 yılında ise herhangi bir etkinlik düzenlenmeden Leventritt Ödülü'nün Serkin'in himayesindeki Cecile Licad'a verilmesi, eski jüri üyeleri ve kazananlar tarafından yarışmanın büyük eleştiri oklarına maruz kalmasıyla sonuçlanır. İşleyişinin şeffaflıktan uzak oluşu, kurallarındaki muğlaklık, etkinliklerin -birkaç istisna dışında- dinleyicilere açık olmaması ve “seçkin” tavrıyla zamanının şartlarına uyum sağlayamayan Leventritt Yarışması, Szell ile bazı aile üyelerinin kaybıyla tamamen son bulur.

Avrupa kıtasına baktığımızda Birinci ve İkinci Dünya Savaşı arasındaki dönemde çok daha fazla uluslararası yarışmanın düzenlendiğini görürüz. Bugün hâlâ etkinliklerini sürdüren pek çok yarışma, iki savaş arası dönemde ortaya çıkar. Bu dönemde başlayan ve kesintisiz olarak her beş yılda bir düzenlenerek günümüze kadar gelen Chopin Yarışması hem bunlardan biridir, hem de günümüzün en köklü ve prestijli Klasik Batı Müziği yarışmalarındandır. Yarışma repertuarı tek bir bestecinin eserlerinden oluşan⁴⁶ dünyadaki birkaç piyano yarışmasından biri olan Chopin Yarışması, Polonya Cumhurbaşkanı'nın himayesinde organize edilir ve ilk kez 1927 yılında düzenlenir. Pek çok kaynakta yarışmanın fikir babasının Polonyalı piyanist ve pedagog Jerzy Zurawlew olduğu yazar. Ancak McCormick'e göre Zurawlew'i Chopin kültürünü yeniden onarmak ve piyanistleri “onun [Chopin'in] müziğinin ruhundan uzaklaşmalarını önlemek için” bir böyle bir vesilenin gerekliliğine ikna eden, öğretmeni Aleksander Michałowski'dir (McCormick, 2015, s. 44). Zurawlew genç müzisyenleri Chopin'in müziğine yakınlaştırmak için yarışmanın en doğru seçenek olduğuna karar verir. Genç neslin spora olan merakını gözlemleyen Zurawlew'in maddi ödüller ve iyi bir kariyer başlangıcı vadettiği bu yarışma, Chopin'in müziğinin sonradan popülerleşmesine büyük katkı sağlar

⁴⁵ Bu etkinlikteki yarışmacılar Lydia Artymiw, Steven De Groote, Marian Hahn, Santiago Rodriguez ve Mitsuko Uchida'dan oluşmaktaydı.

⁴⁶ Uluslararası literatürde repertuarı tek bestecinin eserlerinden oluşan bu tip yarışmalar için monografik (*monographic*) ifadesi kullanılmaktadır.

(Horowitz, 1990, s. 63). Chopin Yarışması, müzik yarışmalarının politik değerini yansıtan ilk örneklerden birdir. Yarışmanın erken zamanlarında etkisini hissettiren ulusalcı yaklaşım göz önüne alındığında Sovyet piyanistlerin ilk etkinliklerde arka arkaya başarı yakalamaları, Polonyalıları için “küçük düşürücü” olarak kabul edilir. Öte yandan Sovyet piyanist Lev Oborin’in kazandığı ilk yarışmanın ardından Sovyet rejimi de SSCB’deki yüksek kültür ve eğitim düzeyine daha fazla eğilmeye ve uluslararası yarışmalara girecek müzisyenleri seçme stratejisine daha fazla dikkat etmeye başlar (*Artists and the Almighty Power of the State*, 2022). İleriki yıllarda düzenlenen etkinliklerde Chopin Yarışması çeşitli sansasyonlarla da çalkalanır. Ancak yarışmanın birincileri Maurizio Pollini, Martha Argerich ve Krystian Zimerman gibi piyanonun en seçkin solistlerinden bazılarının konser kariyerinin kapılarını açmayı da başarır.

Çok az sayıda kaynakta 1930’lu yıllarda Viyana’nın uluslararası bir yarışmaya ev sahipliği yaptığına dair bilgi yer alır. Uluslararası Viyana Müzik Akademisi Yarışması (*International Vienna Music Academy Competition*) adı ile ilk kez 1932 yılında düzenlenen etkinlik, keman ve şan branşlarında düzenlenir. Ertesi yıl piyano ve şan branşlarında düzenlenen yarışmanın piyano jürisi Wilhelm Backhaus, Alfred Cortot, Ignaz Friedman, Lubka Kolessa, Moriz Rosenthal, Emil von Sauer, Eduard Steuermann ve Paul Wittgenstein gibi isimlerden oluşur. Seçkin jürisiyle prestijli bir profil oluşturan yarışmanın düzenlenme amacı 1933 yılı tanıtım kitapçığında açıkça belirtilir: “Az bilinen veya bilinmeyen piyanistleri büyük izleyici kitlesine ulaştırmak bizim görevimizdir” (Orendi, 2017, s. 70). Ancak o yıl piyano branşında Gina Bachauer’in onur madalyası aldığı yarışmada 16 yaşındaki Macar piyanist Dinu Lipatti’nin ikinci olması, jürideki Alfred Cortot’un tepkisine yol açar ve Cortot, Lipatti’nin kazanamamasına tepki olarak jüriyi terk eder. 1934 yılı haricinde 1938 yılına kadar her yıl düzenlenen yarışmanın kazananları arasında her ikisi de 1936 etkinliğinden olmak üzere Monique de La Bruchollerie ve Emil Gilels de yer alır.⁴⁷

1930’lu yıllarda Avrupa’da ortaya çıkan bir diğer yarışma, ilk kez 1937 yılında düzenlenen Kraliçe Elisabeth Yarışması’dır. Yarışmanın ortaya çıkışının arka planında genç müzisyenlerin kariyerlerine başlamalarına destek olmak amacıyla

⁴⁷ Henüz yarışmaya girmeden önce ismi Avrupa’da ses getirmeye başlayan Gilels, 1936 yılında düzenlenen bu etkinlikte ikinci olmasına rağmen, bunu bir başarısızlık olarak görür. Birincilik, ödülü arkadaşı Jacob Flier’e verilir (<https://queenelisabethcompetition.be/en/laureates/emil-gilels/134/>. Erişim tarihi: 15.06.2021).

1929 yılında kurulan Kraliçe Elisabeth Müzik Vakfı'nın çalışmaları bulunur. Vakfın başkanlığını yapan kemancı ve besteci Eugène Ysaÿe'nin 1924'te yeni bir yarışma düzenleme fikrini ortaya atmasıyla ortaya çıkan proje, ancak Mart 1937'de, Ysaÿe'nin 1931'deki ölümünden altı yıl sonra gerçekleşir. Ysaÿe'nin önerisini yönlendiren itici güç, Paris Konservatuvarı tarafından geliştirilen sınav sistemine yönelik eleştirisidir.⁴⁸ Ysaÿe hem Brüksel'de eğitimci olduğu için hem de sık sık Paris Konservatuvarı'nın sınavlarına dışarıdan imtihan heyeti üyesi (jürisi) olarak katıldığı için konservatuar sisteminin işleyişine aşinadır. Ancak Ysaÿe konservatuarın yarışma formatındaki sınav sistemini, sanatsal ilgiyi söndüren, savaş karşılaşmalarına benzeyen yararsız etkinlikler olarak görür ve bu sınavların öğrencileri üzerinden konservatuar profesörleri için tanıtım aracı hâline gelmesinden özellikle rahatsızlık duyar. Bu yüzden Ysaÿe yarışma formatını sürdüren, ancak onu yeniden şekillendiren bir yaklaşım ortaya koyar; yarışmacıların öğretmenlerinin vekili gibi görülmemeleri için yarışma boyunca onları izole ederek yeni bir eseri kendi başlarına öğrenmelerini sağlar ve böylece jürinin genç müzisyenleri bağlantılarından ziyade yeteneklerine göre ödüllendirilmelerini hedefler (McCormick, 2015, ss. 40-41). Bunun yanında yarışmanın amaçları arasında genç yeteneklerin profesyonel kariyerlerine adım atmalarına destek olmak da yer alır. İkinci Dünya Savaşı'na kadar yarışma, Ysaÿe Yarışması adıyla düzenlendikten sonra 1951 yılı itibarıyla Kraliçesi Elisabeth Yarışması adını alır. Keman, piyano, kompozisyon ve etkinliksiz geçen bir yıl ile dört yıllık bir döngüde düzenlenen yarışmanın 1938 yılında piyano branşındaki ilk yarışmasında birincilik ödülünü Emil Gilels kazanır.⁴⁹ Tıpkı Uluslararası Chopin Piyano Yarışması'nda olduğu gibi yarışmanın ilk yıllarında Sovyetler Birliği'nden gelen adayların egemenliği görülür. Sonraki yıllarda Leon Fleisher, Vladimir Ashkenazy ve Malcolm Frager gibi uluslararası düzeyde kariyer yapacak olan piyanistler birincilik kazanır. Yarışma,

⁴⁸ Fransız Devrimi'nden beri "ulusal karakter" vurgusuna sahip bir anlayış sergileyen Paris Konservatuvarı, öğrencilerin maruz bırakıldığı katı standartları olan ve bireysel rekabeti gerektiren bir eğitim felsefesine sahipti. Her yıl halka açık yapılan sınavlarda öğrencilerin sistemdeki bir sonraki aşamaya geçmeleri veya mezun olmaları için yeterli ustalığı sergilemeleri gerekiyordu. Ancak bu sınavlar aynı zamanda öğrencilerin derecelendirildikleri ve ödüllendirildikleri yarışmalardı. Birincilik ödülü alanlar sonraki yaşamlarında kendilerine kesin başarıyı getiren bir ayrıcalık kazanırken, ikincilik alanlara çalgı, kitap ve nota gibi teşvik edici ödüller veriliyordu. Bu eğitim sistemini acımasız bir yarışa döndüren ana unsur ise üç yıllık bir eğitimden sonra ödül alamayanların kurum ile ilişkilerinin kesilmesi idi (McCormick, 2015, s. 41).

⁴⁹ İronik bir şekilde 1936 yılında düzenlenen Uluslararası Viyana Müzik Akademisi Yarışması'nda Giles'in önünde birinci olan Jacob Flier, bu kez üçüncülük ödülünü alır. Ünlü İtalyan piyanist Arturo Benedetti Michelangeli ise altıncı olur.

tüm uluslardan adayların katılımına açık olmasıyla uluslararası bir profil göstermekle birlikte repertuvarında zorunlu eser olarak Belçikalı bir bestecinin yapıtının seslendirilmesi şartını koşar. Bu durum sonraki yıllarda başka yarışmalarda da görüleceği üzere organizasyonun arka planındaki ulusalcı eğilimlerin göstergesidir.

Örtük veya açık olsun, ulusalcı eğilimler, sadece Chopin Yarışması ve Kraliçe Elisabeth Yarışması'yla sınırlı değildir. 1933 yılında başlayan Budapeşte Uluslararası Müzik Yarışmaları'nda (*Budapest International Music Competitions*) da benzer bir yaklaşım hissedilir. İlerleyen yıllar içerisinde çoğunlukla Ferenc Liszt, Béla Bartók, Ferenc Erkel, Zoltán Kodály veya József Szigeti gibi önde gelen Macar besteci ve müzisyenlerin isimleriyle düzenlenen yarışmanın ilki Ferenc Liszt Piyano Yarışması adıyla organize edilir ve birincilik ödülünü Macar yarışmacı Annie Fischer kazanır. İkinci Dünya Savaşı öncesindeki olumsuz ortam, yarışma etkinliklerini yavaş yavaş durma noktasına getirirken, bu yarışma savaş öncesinde son kez 1948 yılında Béla Bartók Yarışması adıyla ikinci kez düzenlenir. Piyano, keman, yaylı dörtlü ve kompozisyon branşlarında gerçekleştirilen bu etkinliğin piyano branşında İsrailli Peter Walfisch birinci olurken Avusturyalı Paul Badura-Skoda ikinciliği alır. Budapeşte Uluslararası Müzik Yarışmaları günümüze kadar düzensiz aralıklarla çeşitli nefesli ve yaylı çalgılar, şan ve yaylı dörtlü branşlarında da düzenlenir. Piyano branşındaki yarışmalar ise 1956 yılından itibaren bazı yıllarda Ferenc Liszt Piyano Yarışması (1956, 1961, 1986, 1991, 1996, 2001, 2011, 2016) adı altında, bazı yıllarda ise Liszt-Bartók Piyano Yarışması (1966, 1971, 1976, 1981, 2006) adı altında düzenlenir.

İkinci Dünya Savaşı'na katılmayan, ancak etkilerine dolaylı olarak maruz kalan İsviçre'de 1939 yılında yeni bir yarışma başlar: Cenevre Yarışması (*Concours Genève*). Diğer bazı yarışmalar gibi öncelikli amacı genç ve yetenekli sanatçıların keşfi, teşviki, desteklenmesi ve uluslararası kariyerlere sahip olmaları için gerekli araçları sağlamak olan yarışma, o tarihte Cenevre Konservatuvarı'nın yöneticisi olan Henri Gagnebin ve Cenevre'ye yerleşmiş Viyanalı bir müzisyen olan Frédéric Liebstoeckl tarafından kurulur. *Concours International d'Exécution Musicale* (CIEM) adı altında düzenlenen ilk yarışmadan itibaren çalgı, şan, oda müziği ve şeflik de dâhil olmak üzere 26 branşta yarışma düzenlenir. Alfred Cortot'nun da aralarında bulunduğu yedi kişiden oluşan piyano jürisi, Arturo Benedetti Michelangeli'ye birinciliği verir. Savaşın devam ettiği yıllarda uluslararası kapsamını

kaybeden ve ulusal çapta düzenlenmeye devam eden yarışma Avrupa'nın her yerinden müzisyenleri mülteci olarak kabul eder ve para ödülleriyle onlara destek olur (Volpi, 2018). 1946 yılı itibariyle yarışma, uluslararası niteliğini yeniden kazanır ve yüksek sayıda uluslararası başvuru almaya başlar.⁵⁰ Her yıl düzenlenen yarışmanın piyano branşında ödül kazananları arasında Sir Georg Solti, Martha Argerich, Arturo Benedetti-Michelangeli, Maurizio Pollini (iki kez ikincilik ödülünü alır) ve Christian Zacharias gibi tanınmış piyanistler yer alır.

ABD'nin aksine Avrupa'da sosyal ve ekonomik yaşamı büyük bir çöküntüye sürükleyen İkinci Dünya Savaşı, müzik yarışmalarının durmasına yol açarken ilginç bir şekilde bu gergin ortamın içinde yeni bir yarışma doğar: Marguerite Long-Jacques Thibaud Yarışması (*Concours Marguerite Long-Jacques Thibaud*). 1943 yılında Fransız virtüöz piyanist Marguerite Long ve kemancı Jacques Thibaud tarafından kurulan ve başlangıçta sadece keman ve piyano branşlarına yönelik olan yarışma, ikilinin savaş ortamında genç müzisyenlere umut verme, onları cesaretlendirme isteğiyle ortaya çıkar. Söz konusu tarihlerde işgal altında olan Fransa'da uluslararası bir etkinlik düzenlenmesinin imkânsız olmasından ve yarışmaya katılan 20 adayın hepsinin Fransız olmasından ötürü ilk yarışma ulusal kapsamda düzenlenmek durumunda kalınır. 1946 yılında 56 müzisyenin katıldığı ikinci yarışma uluslararası olarak organize edilir. Yarışmanın o dönemde kazananlarına verdiği para ödülleri oldukça cüzi miktarlarda olsa da Paris orkestralarıyla yapılan anlaşmalar, Jeunesses Musicales'in organize ettiği konserler ve Pathé Marconi ile ticari bir kayıt için yapılan sözleşmeler oldukça değerlidir (McCormick, 2015, s. 47). Uluslararası katılımı arttırmak için Marguerite Long 1949 yılında arkadaşı Louis Joxe ile birlikte Sovyetler Birliği hükümetiyle görüşerek Sovyet vatandaşlarının yarışmaya katılımı için izin alır. Bu bürokratik girişim ilerleyen yıllarda sadece bireysel olarak piyanistlerin değil, Fransız ve Rus ulusal piyano okulların da etkileşime gireceği bir süreci başlatır. Yarışmalara devlet desteğiyle hazırlanan Sovyet adaylar ilk kez 1953 yılında yarışmaya katılırlar. 89 katılımcının yer aldığı bu etkinlikte birincilik ödülü verilmez; Sovyet Evgeny Malinin ile Fransız Philippe Entremont ikinciliği paylaşırlar.⁵¹ Ancak 1960'lı yıllar

⁵⁰ 1953 yılında 33 ülkeden 316 başvuru yapılır (Cline, 1985, s. 221).

⁵¹ 1953 yılı Stalin'in ölümünden dolayı Sovyetler Birliği'nin açısından önem teşkil eder. Zira bu tarihe kadar Batının etkilerinden izole kalmak için yapılan uygulamalar nedeniyle Demir Perde'nin etkileri

boyunca Sovyet müzisyenlerin bu yarışmada ezici bir hakimiyeti olacaktır. Söz konusu yıllarda oldukça ihtişamlı bir etkinlik olan yarışma, Fransız basınında büyük yer bulur. Avrupa’da devlet destekli kurulan diğer yarışmaların aksine Marguerite Long ve Jacques Thibaud’ın kişisel girişimleriyle ortaya çıkan, ancak kısa zamanda uluslararası çevrelerin dikkatini çeken yarışma, 1957 yılında Fransız hükümetinin desteğini alır. Yarışmaya 2011 yılında -Fransız şarkıcı Regine Crespin’in onuruna düzenlenen- şan branşının da eklenmesiyle Uluslararası Long-Thibaud-Crespin Yarışması (*Concours International Long-Thibaud-Crespin*) adını alır.⁵² XX. yüzyılın başı itibariyle henüz bakir bir alan olan uluslararası müzik yarışmaları, yüzyılın ortasına gelindiğinde görünürlüklerini ve etkinliklerini giderek arttırmaya başlar.

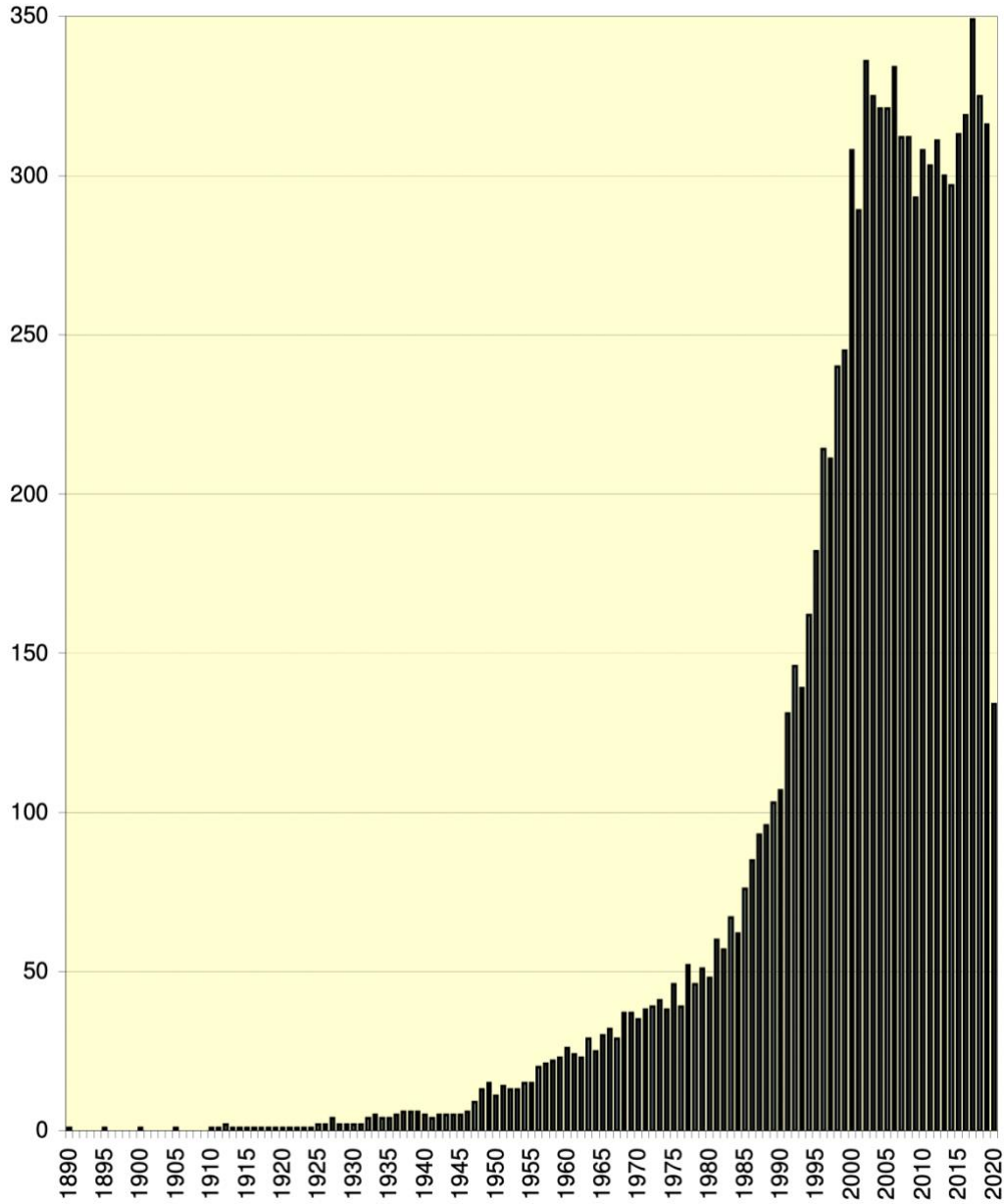
2.1.3 Savaş Sonrası Yarışmaların Sayısındaki Hızlı Artış: 1945-1957

Anton Rubinstein Yarışması ile başlayan ve giderek kurumsallaşan müziksel rekabet İkinci Dünya Savaşı ile büyük oranda sekteye uğrar. Avrupa’daki tüm yaşamı derinden sarsan savaşın ardından yaralarını sarmaya çalışan Avrupa ülkelerinde kültür yaşamı tekrar yavaşça hareketlilik kazanmaya başlar. Bu süreçte yarışma organizasyonlarının etkinliklerini tekrar sürdürmeye başlamalarının yanı sıra yeni yarışma organizasyonlarının da hızlı bir şekilde bu ekosisteme dâhil olduğu görülür. Savaş sonrasında Avrupa ve Amerika’da yarışmaların sayılarında yüzyılın ikinci yarısında katlanarak büyüyen olan bir artış görülür. Alink-Argerich Vakfı’nın her sene güncelleyerek yayınlandığı bültenden alınan veriler bu devasa artışı gözler önüne serer (Bkz. Grafik 2.1). 1890’dan 1945’e kadar geçen 55 yıllık sürede yaklaşık sekiz uluslararası piyano yarışması varken, 1945’ten 1957 yılına kadar geçen 12 yılda yaklaşık 12 yeni yarışma daha ortaya çıkar. Elbette iki dünya savaşından hem mevcut yarışmalar hem de yeni yarışma organizasyonları olumsuz yönde etkilenir. Ayrıca savaş sonrası dönemde hepsi uluslararası formatta düzelseler de jürilerinin seçiminden repertuvarlara, değerlendirme kriterlerinden ödüllere kadar yarışmalar arasında büyük farklılıklar vardır. Yarışma sayılarındaki hızlı artış ile birlikte organizasyonların işleyişlerinde farkların oluşması yarışma ekosisteminde henüz

net bir şekilde hissediliyordu; yurt dışına çıkışlar son derece kısıtlı olarak ve özellikle politik öneme sahip kişiler arasından oldukça seçici bir şekilde yapılırdı. “Avrupa müzik yarışmalarında yarışmalarına izin verilen Sovyet müzisyenler, ülkelerinde propaganda değeri için düzenli olarak kullanılan muazzam bir zafer geçmişi biriktirdi.” (McCormick, 2015, s. 72).

⁵² 26.02.2022 tarihinde yarışma web sitesini ziyaret ettiğimde yarışmanın isminden Crespin’in çıkarılmış olduğunu ve artık sadece keman ve piyano branşlarında düzenlenmeye başlandığını gördüm.

uluslararası bir standartın oluşmadığı anlamına gelir. Bu konuya ilerleyen bölümlerde detaylıca değineceğim.



Grafik 2.1 : Uluslararası Piyano Yarışmalarının Yıllara Göre Düzenlenen Etkinlik Sayıları.⁵³

Savaş sonrası ortaya çıkan yeni yarışmalardan ilki Çekoslovakya'dadır. 1946'da düzenlenen Prag Bahar Uluslararası Müzik Festivali'nde (*Prague Spring International Music Festival*) Rafael Kubelík ve Çek Filarmoni üyeleri tarafından

⁵³ Bu grafiğe sadece uluslararası kapsama sahip ve piyano branşına açık olan yarışmalar dâhildir. Farklı yaş kategorileri bulunan yarışmalar tek bir yarışma olarak sayılır. Amatör ve karma yarışmalar (farklı çalgı branşlarının birlikte yarıştığı) grafiğe dâhil değildir (Alink-Argerich Vakfı, 2021 Bülteni).

uluslararası bir müzik yarışması düzenleme fikrinin ortaya atılmasıyla Prag Bahar Uluslararası Müzik Yarışması (*Prague Spring International Music Competition*) adı altında ilk kez ertesi yıl düzenlenir. Çekoslovakya Dışişleri Bakanı Jan Masaryk'ın onursal yarışma başkanı olduğu yarışma, en başından devlet desteğini alır. İlk etkinliği keman branşında gerçekleşen, yıllar içinde de şan, klavyeli çalgılar, nefesli çalgılar, yaylı çalgılar, yaylı dördü ve kompozisyon gibi birden fazla branşta düzenlenen bir yarışmada piyano kategorisine 70 yıllık tarihinde sadece 11 kez yer verilir.⁵⁴ Çek müziğini tanıtmak ve çağdaş Çek bestecilerini desteklemeyi öncelikli hedefleri arasına koyan organizasyonda Çek müziği her zaman yarışma repertuvarının bir parçası olurken 1994 yılından itibaren de yarışmada seslendirilmek üzere ünlü Çek bestecilerden yeni eserler sipariş edilir.

Prag Bahar Uluslararası Müzik Yarışması ile aynı yıl İtalya'da başlayan bir başka yarışma da Rina Sala Yarışması'dır (*Concorso Rina Sala*). Her ikisi de ünlü öğretmen Giovanni Anfossi'nin öğrencisi olan Monza'lı piyanist Rina Sala Gallo ve Arturo Benedetti Michelangeli tarafından kurulan yarışma 1947, 1949 ve 1967 düzenlenen iki etkinliğinin ardından 1977 yılında itibaren düzenli olarak iki yılda bir organize edilir. 2009 yılında WFIMC'a üye olan yarışmanın uluslararası kariyer yapan kazananları arasında Angela Hewitt, Massimiliano Ferrati, Maria Perrotta, Anna Vinniskaya, Michael Lifits, Cristiano Burato, Ilya Poletaev ve Scipione Sangiovanni gibi isimler yer alır.

Savaş sonrası ABD'de çıkan ilk yarışma 1948'de düzenlenmeye başlayan Rachmaninoff Yarışması'dır (*Rachmaninoff Competition*). Rachmaninoff'un 1942'deki ölümünden sonra eşi ve *New York Times* eleştirmeni Olin Downes tarafından 1943 yılında kurulan Rachmaninoff Fonu'nun organize ettiği yarışmanın, bestecinin üç ayrı müziksel yönünü yansıtmak niyetiyle her yıl kompozisyon branşının yanında değişmeli olarak piyano ve şeflik branşından biriyle düzenlenmesi planlanır. Bunun yanı sıra yarışmanın bir de Sovyetler Birliği ayağının bulunması ve her ülkenin birincisine ödül olarak diğer ülkede turne olanağı sağlanması düşünülse de yarışma sadece bir kez düzenlenebilir. Öte yandan yarışmanın ödül listesi o zamana kadar ABD'deki yarışma tarihinde görülmemiş bir çeşitlilik sunar: tüm büyük Amerikan orkestralarıyla en az 12 konserlik bir ulusal turne, çeşitli şehirlerde

⁵⁴ Yarışmanın diğer branşlarının yanı sıra piyano branşında düzenlendiği yıllar sırasıyla şunlardır: 1948, 1951, 1957, 1963, 1973, 1988, 1993, 1998, 2004, 2011, 2016, 2021.

resitaller, RCA plak firmasıyla kontrat ve 1000 Amerikan Doları para ödülü. Jüri üyeleri arasında Vladimir Horowitz, Nadia Reisenberg, Abram Chasins, Rudolf Firkusny ve Reginald Stewart'ın yer aldığı yarışmanın tek kazananı Seymour Lipkin olurken Gary Grafman'a da bir Carnigie Hall resitali sağlayan özel ödül verilir. (Cline, 1985, s. 216). Çeşitli organizasyon sorunlarının yanı sıra ABD ile Sovyetler Birliği arasındaki Soğuk Savaş nedeniyle vakfın fonunun kesilmesi, yarışmanın sonunu getiren etmenlerdendir.

Savaş sonrası çok sayıda Avrupa ülkesi kendi uluslararası yarışmasını başlatmak için atağa kalkar. Ferruccio Busoni'nin ölümünün 25. yılı anısına 1949 yılında Bolzano'da düzenlenmeye Ferruccio Busoni Uluslararası Piyano Yarışması (*Il Concorso Pianistico Internazionale Ferruccio Busoni*) bugün hâlâ İtalya'nın en prestijli piyano yarışmalarından biridir. 1934 ve 1936 yıllarında Viyana Uluslararası Müzik Yarışması'nda jüri üyeliği yapan, o zaman Claudio Monteverdi Konservatuarı'nın müdürü olan Cesare Nordio tarafından kurulan yarışmada Claudio Arrau, Wilhelm Backhaus, Alfredo Casella, Edwin Fischer, Alfred Cortot, Ignaz Friedmann, Wilhelm Furtwängler, Walther Giesecking, Myra Hess, Wanda Landowska, Emil von Sauer ve Sergey Rachmaninoff gibi isimler jüri olarak görev yapar. 1949'da düzenlenen ilk yarışmada henüz 18 yaşında olan Alfred Brendel dördüncü olur. 1952'de düzenlenen yarışmanın birincisi İtalyan Sergio Perticaroli'ye ödül olarak 500,000 Lire, 15 konserlik bir angajman ve bir Schulze&Pollmann grand piyano verilir. Sonraki yıllarda birincilik ödülünün sahipleri arasında Jörg Demus (1956), Martha Argerich (1957) ve 1960'lı yıllardan itibaren Jerome Rose (1961), Michael Ponti (1964), Garrick Ohlsson (1966), Ursula Oppens (1969) gibi Amerikalı piyanistler olur. 1990'lı yıllarda ise Anna Kravtchenko (1992), Alexander Shtarkman (1995) ve Alexander Kobrin (1999) gibi isimlerin birincilikleriyle yarışmada Rus ekolünün hakimiyeti görülür.

1950 yılı üç uluslararası yarışmanın doğuşuna tanıklık eder. Bunlardan biri Amerika'da başlayan Washington Uluslararası Yarışmaları'dır (*Washington International Competitions*). 1948'de kurulan Cuma Sabahı Müzik Kulübü Vakfı (*Friday Morning Music Club Foundation*) sponsorluğunda organize edilen yarışma şan, piyano ve yaylı çalgılar kategorilerinde düzenlenir. 1963 yılından itibaren üç yıllık döngüde organize edilen ve her kategoride sadece tek bir ödül verilen yarışmaya 1976 yılı itibariyle kompozisyon kategorisi de eklenir. Kazananlara

verilen para ödüllerin yanı sıra Washington'ın prestijli sahnelerinde orkestra eşliğinde ve solist olarak konser verme fırsatı sunulur.

1950'de başlayan bir diğer yarışma Leipzig-Almanya'da düzenlenen Uluslararası Johann Sebastian Bach Yarışması'dır (*Internationale Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb*). Ancak isminden beklendiği gibi monografik yarışma değildir. Yarışmanın tarihsel konseptine uygun olarak klavsen, org, piyano, keman/Barok keman, viyolonsel/Barok viyolonsel ve şan branşlarında düzenlenir. Dönemsel bir icranın ön planda olduğu yarışmada yarışmacılardan Urtext edisyonların tercih edilmesi beklenir. Viotti Uluslararası Müzik Yarışması da (*Concorso Internazionale di Musica Viotti*) ilk kez 1950 yılında düzenlenir. İtalya'nın Vercelli şehrinin ev sahipliğini yaptığı yarışma başlangıçta piyano, yaylı dörtlü ve kompozisyon olmak üzere üç branşta düzenlenir. İlk etkinliğinde sadece 19 piyanist yer alırken yarışmanın 1954 yılındaki beşinci etkinliğinin sadece piyano kategorisine 95 başvuru yapılır. Yarışmanın organizasyon başarısının yanı sıra uluslararası yarışmalara olan talebin de giderek artması sonucu 1984 yılındaki etkinlik için başvuru sayısı 189'u bulur.

Yüzyılın ikinci yarısına girerken yarışmaların sayısındaki artış gözle görülür bir şekilde devam eder. Ancak bu süreçte bazı yarışmaların etkinliklerine önce bölgesel veya ulusal ölçekte başladığı ve daha sonra uluslararası kapsam kazandıkları görülür.⁵⁵ İspanya'daki Uluslararası Piyano Yarışması 'Jaén Ödülü' (*El Concurso Internacional de Piano 'Premio Jaén'*) bunlardan biridir. İlk üç etkinliği (1951, 1954, 1956) bölgesel olarak düzenlenen yarışma, 1956 yılında 'Jaén Ödülü' (*Premio Jaén*) adını alır. Yarışmanın 1958 yılındaki etkinliği ise yarı-uluslararası olarak düzenlenir ve 1960 yılından itibaren bugünkü adını alarak tamamen uluslararası bir biçim kazanır. Öte yandan farklı uluslardan adayların ilk katılımı 1965 etkinliğinde gerçekleştiği için yarışmanın gerçek anlamda uluslararası hâle gelmesi bu tarihi bulur. Tıpkı Kraliçe Elisabeth Yarışması'nda olduğu gibi uluslararasılaşmanın altında yatan ulusalcı idealler, ulusal olarak nitelenen bir bestecinin eserinin seslendirilemesinin zorunlu tutulmasıyla somutlaşır ve 1993'ten itibaren yarışma, repertuarında İspanyol bir besteciye sipariş verilmiş yeni bir esere yer verir.

⁵⁵ 1945 yılında Helsinki-Finlandiya'da ulusal olarak başlayan Maj Lind Piyano Yarışması (*The International Maj Lind Competition*) da bunlardan biridir. Ancak yarışmanın uluslararası kapsam kazanması 2002 yılını bulacaktır.

Etkinliklerine ulusal ölçekte başlayıp daha sonra uluslararası kapsam kazanan yarışmalardan bir diğeri Almanya Federal Cumhuriyeti'nde düzenlenen ARD⁵⁶ Uluslararası Müzik Yarışması'dır⁵⁷ (*Internationaler Musikwettbewerb der ARD*). İlk uluslararası etkinliğini 1952 yılında organize eden Münih merkezli yarışma, daha öncesinde (1947 ve 1950 yılları arasında) 'Genç Solistler Yarışması' adı altında ulusal olarak düzenlenir. Ulusal bir yayın kuruluşu tarafından organize edilen ilk yarışma olması özelliğine sahip olan ARD Yarışması etkinliklerinde bölgesel yayın yapan Bavyera Yayın Kurumu'nun (Bayerischer Rundfunk) da desteğini alır. Yarışma komitesinin yeni müziğe gösterdiği önem, 2001 yılından beri adaylar tarafından seslendirilmek üzere yaşayan bestecilere eser sipariş edilmesiyle somutlaşır. ARD Yarışması ile aynı yıl başlayan bir başka yarışma, İtalya'nın Napoli şehrindeki 'Alfredo Casella' Uluslararası Piyano Yarışması'dır (*Concorso Pianistico Internazionale 'Alfredo Casella'*). 1957'de kurulan WFIMC'ın kurucu üyelerinden biri olan yarışma, günümüzde etkinlikleri sürdürmeyen iki kurucu federasyon üyesi yarışmadan biridir.⁵⁸ Yarışmanın kazananları arasında Daniel Barenboim (1956) ve Roberto Cominati (1991) gibi önemli isimler de bulunur.

Uluslararası müzik yarışmaları tarihine bakıldığında birçoğunun -tıpkı Kraliçe Elisabeth Yarışması'nda olduğu gibi- müzisyenlik kadar eğitimci kimliğine de sahip bazı ulusal figürler tarafından başlatıldığı görülür. Böylesi örneklerden biri de 1954 yılında İspanya'da etkinliklerine başlayan Maria Canals Uluslararası Müzik Yarışması'dır (*El Concorso Internacional de Música Maria Canals*). Piyanist ve eğitimci Maria Canals tarafından genç müzisyenlerin eğitim ve kariyer ideallerine destek olmak amacıyla kurulan Barcelona merkezli yarışmanın odağında piyano yer alır. İlerleyen yıllardaki etkinliklerinin bazıları şan başta olmak üzere keman, viyolonsel, gitar, flüt, vurmali çalgılar ve oda müziği branşında da düzenlenen yarışmanın dikkat çeken erken dönem uygulamalarından biri cinsiyet ayrımı gözetken bir ödüllendirme yaklaşımı benimsemesidir. İlk etkinliğinden itibaren aynı çalgı branşında yarışan kadın ve erkek yarışmacılara ayrı birincilik ve ikincilik ödülleri verildiği bu uygulama, 1975 yılından sonra son bulur ve kadın ve erkek yarışmacılar

⁵⁶ Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland.

⁵⁷ Bundan sonra kısaca ARD Yarışması olarak da anılacaktır.

⁵⁸ Bir diğeri de Belçika'nın Liège şehrinde düzenlenen Yaylı Dörtlü Yarışması'dır.

bu tarihten sonraki etkinliklerde aynı ödül için yarışırılar.⁵⁹ Öte yandan Maria Canals Yarışması bu açıdan tek örnek değildir. Benzer bir uygulama Cenevre Yarışması'nın 1963 yılına kadar da gerçekleştirdiği etkinliklerde de görülür. O tarihe kadar kadın ve erkek adayların ödülleri farklı olduğu bu yarışmanın 1957 yılındaki etkinliğinde Martha Argerich birinciliği alırken Maurizio Pollini, Dominique Merlet'nin arkasından ikinciliği alır. Böylece iki piyanist bu yarışmada birbirleriyle rekabet etmemiş olur.

1956 yılında da biri Avrupa, diğeri ABD olmak üzere iki uluslararası yarışma daha ortaya çıkar. Bunlardan biri Gloria G. Ackerman tarafından kurulan Amerika'daki Cincinnati Dünya Piyano Yarışması'dır (*Cincinnati World Piano Competition*). 60 yıllık köklü geçmişle uzun yıllar ABD'deki sayılı piyano yarışmalarından bir tanesi olan yarışma, 2013 yılından itibaren Cincinnati Üniversitesi Müzik Konservatuvarı (CCM) ve Cincinnati Senfoni Orkestrası (CSO) ile iş birliği yaparak böylece finalde yarışmacılarına CSO ile çalma imkanını sunar. Ancak bu gelişmelere rağmen yarışma maddi sorunlar sebebiyle 2016 yılında son bulur. 1956 yılında başlayan bir diğer yarışma Robert Schumann'ın ölümün 100. yıldönümü sebebiyle Berlin-Almanya'da ilk kez düzenlenen Uluslararası Robert Schumann Yarışması'dır (*Der Internationale Robert-Schumann-Wettbewerb*). Nadiren de olsa yarışmaların düzenlendikleri şehirlerin değiştiği de olur. Schumann Yarışması da üçüncü etkinliğinden itibaren organizasyonunu bestecinin doğduğu şehir olan Zwickau'ya taşır. Üç yılda bir sadece piyano ve şan branşlarında düzenlenen yarışma 1961 yılında WFIMC üyesi olur ve 1996'dan sonra dört yıllık bir döngüye geçer. Yarışmanın piyano branşında ödül kazanlar arasında Peter Rösel, Nelly Akopian, Dezső Ránki, Balázs Szokolay, Dina Yoffe, Yves Henry, Susanne Grützmann, Eric Le Sage, Dana Ciocarlie ve Florian Noack gibi piyanistler vardır.

Savaş sonrası dönemde politik, ekonomik, askerî ve kültürel bağlamlarda ortaya çıkan Doğu-Batı geriliminin izlerinin uluslararası piyano yarışmalarına da yansıdığı görülür. Bu dönemde sanatsal rekabete dayalı düzenlenen etkinlikler de sadece bireyler arasındaki bir yarış olduğu kadar aynı zamanda ulusal okulların, hükümetlerin ve ideolojilerin de yarışıdır. Yarışmalar bu dönemde söz konusu çekişmenin aktörleri olan ülkeler tarafından kültürel üstünlüklerini ispatlamak için

⁵⁹ web.archive.org/web/20160827024044mp_/http://www.mariacanal.org/en/quefem/premiats.html. Erişim tarihi: 12.03.2022.

bir araç hâline gelir. Bu yarışta öne geçmek isteyen Sovyetler Birliği başta olmak üzere bazı Doğu Bloğu ülkelerindeki hükümet yetkilileri uluslararası yarışmalarda en iyi sonuçları almayı garantilemek için bazı önlemler alırlar; uluslararası yarışmalara gönderecekleri müzisyenleri öncelikle ulusal yarışmalardaki başarılarına göre belirleyen yetkililer, ayrıca yarışmacılara en ideal şartlarda ve yeterli seviyede hazırlanabilmeleri için devlet desteği sunar. Paul Moor, 1968 yılında *Musical America*'da yazdığı bir yazıda Sovyet hükümetlerinin bu süreci nasıl yürüttüklerini açıklar:

1. Kültür Bakanlığı duyuruları alır, Sovyet katılımının olup olmayacağına karar verir. Eğer olacaksa, söz konusu yarışma tüm SSCB konservatuarlarında duyurulur ve uygun repertuvara sahip olduğunu düşünen herkes Moskova'daki yarışmaya katılmak için başvurabilir ve [yarışmanın] sonucu Sovyet temsilcilerinin kim olacağını belirler.
2. Belirlenenler daha sonra, dikkatlice hazırlanırlar, muhtemelen rahatsız edilmeden pratik yapmak için ülkenin sakın bir yerine gönderilirler, yarışma öncesi bir konser turuna gönderilirler. Ya da "bir Sovyet zaferini korumak" için eski bir ödül sahibi seçilebilir. (Moor, 1968'den aktaran (Cline, 1985, s. 267)

Buna karşın Amerikalı yarışmacılar belirli bir süre uluslararası yarışmalara kişisel iradeleri ve bireysel imkanlarıyla girerler. Hatta bazılarının uçak biletini ödemek için kaynak bulamadıkları için yarışmalara gidemediği bile olur (Cline, 1985, s. 267). Amerikalı yarışmacılar, devlet desteği ve imkanlarından faydalanamadıkları için Sovyet rakipleri kadar iyi hazırlanamazlar. Ancak bu prestij yarışından geri kalmak istemeyen Amerikalı hükümet yetkilileri de bir süre sonra Sovyetlerinkine benzer bir strateji izlemeye karar verir ve kendi “en iyi”lerini belirleyerek onları uluslararası yarışmalara göndermeye başlar. Bunun ilk örneği 1952’de yapılacak Kraliçe Elisabeth Yarışması’nda ABD’yi temsil edecek piyanistleri belirlemesi için Dışişleri Bakanlığı’nın tavsiyesi üzerine Uluslararası Eğitim Enstitüsü’nün (Institute for International Education-IIE) Vladimir Horowitz, Dmitri Mitropoulos, George Szell, Alfred Wallenstein ve Abram Chasins’den oluşan bir komitenin oluşturmasıdır. Okullardan, öğretmenlerden ve piyanistleri tanıyan kişilerden 1 Ocak 1952 yılı itibarıyla 30 yaş altında olan genç Amerikalı piyanistlerin isimlerinin komiteye bildirilmeleri istenir. O yıl komitenin belirlediği ve ulaşım masrafları Ford Vakfı tarafından karşılanacak olan piyanistler şunlardır: Leon Fleisher, Gary Graffman, Eugene Istomin, Byron Janis, William Kappell, Constance Keene, Seymour Lipkin ve Sylvia Zarembo (Cline, 1985, s. 224). Ancak bazıları kazanamamaları durumunda

halihazırdaki kariyerlerinin tehlikeye gireceği ihtimali nedeniyle bu yarışmaya gitmeye çekinir. Hükümetleri tarafından seçilerek yollanan Sovyet adayların belirli avantajlara sahip oldukları, onların kısıtlı sayıdaki konserler için birbirleriyle rekabet etmek zorunda olmadıkları ve hazırlanma sürecinde kendilerine yeterli zaman ve rehberlik verildiği düşünülmektedir. Bu yüzden birincilik kazanamamaları durumunda Sovyet yarışmacıların kariyerlerinin tehlikeye girmeyeceği yönünde yaygın bir görüş bulunur, ancak Cline bunun tam olarak gerçeği yansıtmadığını belirtir (1985, s. 224). Ayrıca Christine Jezior'un yönetmenliğini yaptığı 2011 tarihli *Why Competitions* adlı belgeselde 1975 yılında gerçekleştirilen Chopin Yarışması'nda Krystian Zimerman'ın ardından ikincilik, üçüncülük ve dördüncülük ödülleri alan üç Sovyet yarışmacının Sovyet Rejimi tarafından yarışmadan sonra kariyer yapmaları engellenerek cezalandırıldıkları anlatılmaktadır (Jezior, 2011). Sonuç olarak biri hariç Amerikalı piyanistler ülkelerini bir yarışma yerine bir festivalde temsil etmekten onur duyacaklarını belirterek komitenin teklifini geri çevirirler. Leon Fleisher ise gitmeyi kabul eder ve yarışmayı kazanır. Onun Brüksel'deki bu zaferi, *Time* dergisinde büyük yankı bulur. Ancak Fleisher'in başarısının ardında yarışmaya o yıl hiçbir Sovyet adayın katılmamasının da etkili olduğu söylenebilir. Öte yandan Amerikalı müzik eleştirmeni Howard Taubman, uluslararası yarışmalardan başarıyla dönen Amerikalı müzisyenlere yeterli devlet desteği verilmediği, bu sebeple kariyerlerinin olması gerektiği gibi olgunlaşmadığı yönünde eleştiride bulunur. Buna karşın Sovyetlerin kazananlarına kahraman gibi davrandıklarına ve gelişimlerine destek olduklarını da belirtir (Cline, 1985, s. 229).

1950'li yıllar boyunca yarışmaların işleyişlerinde küresel bir politik bilinç kendini göstermeye devam eder (Cline, 1985, s. 226). 1955 yılı Chopin Yarışması'nda Polonyalı Adam Harasiewicz'in bir puandan daha az bir farkla Vladimir Ashkenazy'yi geçerek birinci olması çeşitli tartışmaları doğurur. Bu durum Arturo Benedetti Michelangeli'nin jüriden çekilerek kararı protesto etmesine sebep olurken ilginç bir şekilde ertesi yıl düzenlenen Kraliçe Elisabeth Yarışması'nda da benzeri bir olay yaşanır. Bu kez Vladimir Ashkenazy az bir farkla John Browning'in önünde birinci olur. Bununla ilgili olarak Horowitz, Browning'in Ashkenazy'nin "bir onaltılık nota" kadar arkasında bitirdiğinin söylendiğini yazar (1990, s. 65).

2.1.4 WFIMC’ın Kuruluşu ve Standartların Belirlenmesi: 1957-1975

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra yarışma sayılarındaki hızlı artışla beraber (bkz. Grafik 2.1) yarışmaların işleyişlerinde farklılıklar ve belirsizlikler göze çarpmaya başlar. Jürilerin oluşturulması, yarışma kurallarının belirlenmesi ve uygulanması, yarışmacılara sunulan çalışma şartları ve değerlendirme ölçütleri gibi pek çok konuda farklı uygulamaların olması, uluslararası müzik yarışmaları ekosisteminde bir standart eksikliği olduğunun göstergesidir. Söz konusu duruma bir çözüm getirmek amacıyla 1957 yılında Cenevre-İsviçre’de kurulan Dünya Uluslararası Müzik Yarışmaları Federasyonu (WFIMC) müzik yarışmaları tarihinde bu nedenle bir milat teşkil eder. Kâr amacı gütmeyen düzenleyici bir meta-organizasyon olan federasyon, Avrupa’daki 13 uluslararası müzik yarışmasının bir araya gelmesiyle kurulur (bkz. Çizelge 2.1).

Çizelge 2.1 : WFIMC Kurucu Üye Yarışmalar.⁶⁰

Yarışma	Ülke	Şehir
Uluslararası Chopin Piyano Yarışması	Polonya	Varşova
Long-Thibaud-Crespin Yarışması	Fransa	Paris
Uluslararası Henryk Wieniawski Keman Yarışması	Polonya	Poznań
Gian Battista Viotti Uluslararası Müzik Yarışması	İtalya	Vercelli
Cenevre Uluslararası Müzik Yarışması	İsviçre	Cenevre
Ferruccio Busoni Uluslararası Piyano Yarışması	İtalya	Bolzano
Budapeşte Uluslararası Müzik Yarışması	Macaristan	Budapeşte
ARD Uluslararası Müzik Yarışması	Almanya	Münih
Uluslararası Keman Yarışması ‘Paganini Ödülü’	İtalya	Cenova
Prag Bahar Uluslararası Müzik Yarışması	Çek Cumhuriyeti	Prag
Kraliçe Elisabeth Yarışması	Belçika	Brüksel
‘Alfredo Casella’ Piyano Yarışması*	İtalya	Napoli
Yaylı Dörtlü Yarışması*	Belçika	Liège

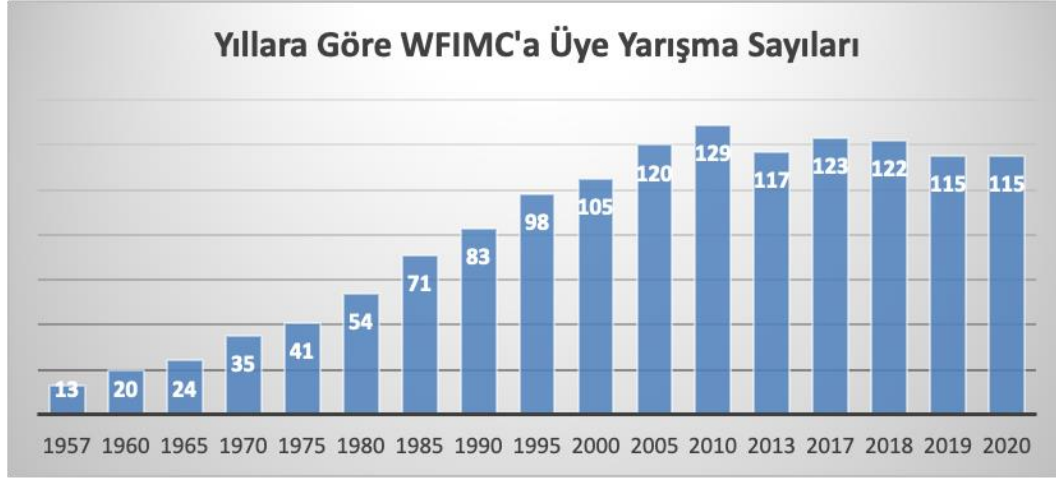
Yayınladığı tüzük ve tavsiyelerle uluslararası yarışmalara kılavuzluk etmeyi misyon edinen federasyonun amaçları arasında üyelerinin faaliyetlerini koordine etmek, ortak çıkarları ilgilendiren tüm sorunları dikkate almak, dostça ilişkileri sürdürmek ve mümkün olduğunca birbirlerine yardım etmek yer alır. Cenevre merkezli kuruluş ayrıca “...önde gelen uluslararası müzik yarışmalarını temsil ederek ve bunları değerli hizmetler ve yönergelerle destekleyerek müzik dünyasının canlılığına katkıda

⁶⁰ * ile işaretli yarışmalar artık düzenlenmemektedir (McCormick, 2015, s. 251).

bulunma” görevini de üstlenir.⁶¹ WFIMC’in üyeleri federasyonun genel kurulunca belirlenen resmî tüzük ve önerileri takip ederler. Federasyonun hazırladığı öneriler, yarışmaların üst düzey sanatsal ve organizasyonel işlev görmeleri için bir rehber niteliği taşır. Yarışmaların aynı tarihlere çakışmasını önlemek ve söz gelimi bir adayın aynı repertuvarla üç yarışma birden kazanmasına engel olmak için belirli ölçüde yarışma repertuvarlarının düzenlenmesini sağlamak, federasyonun görevleri arasındadır (Cline, 1985, s. 221).

Müzik yarışmalarını bir çatı altında toplama amacıyla böylesi bir federasyonun kurulması, yarışma ekosisteminde kurumsallaşmaya duyulan ihtiyacın önemli bir göstergesidir. Söz konusu kurumsallaşma sürecinde çok sayıda eski ve yeni kurulan yarışma bu gelişime ayak uydurur ve 2010 yılına kadar giderek artan bir şekilde çok sayıda uluslararası yarışma federasyona üye olur; federasyonun 1965 yılında 24 üyesi varken 1981 yılı itibariyle bu sayı 59’a, 2010 yılı itibariyle 129’a yükselir, 2017 yılında ise toplamda 123 üye yarışma bulunur (bkz. Grafik 2.2). Zaman içerisinde federasyona üye olan yarışmaların üyelik durumlarında değişiklikler gözlemek mümkündür; örneğin bazı yarışmalar etkinliklerini tamamıyla sonlandırdıklarından, bazıları da başka sebeplerden ötürü federasyon üyeliğinden ayrılırlar. Bazen de bir süreliğine üyelikten ayrılan bir yarışmanın, bir süre sonra tekrar üyeliğe döndüğü de görülür. Kuruluşundan günümüze kadar federasyona ağırlıklı olarak üye olan yarışmalar, salt piyano branşında düzenlenen veya diğer branşların yanı sıra piyano branşı da bulunan yarışmalardan oluşur. 2017 yılı itibariyle üyelerin 40’ını sadece piyano branşında düzenlenen (tek disiplinli) yarışmalar oluştururken, 24’ünü de diğer çalgılarla dönüşümlü olarak piyano branşında düzenlenen yarışmalar oluşturur.

⁶¹ WFIMC’in 2011 tarihli tüzüğünden, s. 3 (<https://wfimc-fmcim.org/wp-content/uploads/2018/02/STATUTES-ENG.pdf>, Erişim tarihi: 08.12.2021).



Grafik 2.2 : Yıllara Göre WFIMC'a Üye Yarışma Sayıları.

WFIMC'a üye olarak daha kurumsal bir yapı kazanan yarışmalardan biri federasyon ile aynı yıl kurulan Lizbon-Portekiz'deki Vianna da Motta Uluslararası Müzik Yarışması'dır (*Vianna da Motta International Music Competition*). Yarışma, henüz 22 yaşındayken 1951 Marguerite Long Uluslararası Piyano Yarışması'nda ikincilik ödülünü kazanan Sequeira Costa'nın sonraki kariyeri boyunca edindiği tecrübeler ve izlenimlerinden hareketle ülkesinde bir yarışma düzenlenmek için gösterdiği gayretlerin sonucu ortaya çıkar. Liszt'in son öğrencisi ve Costa'nın da öğretmeni olan Vianna da Motta'nın adını taşıyan etkinlik, düzenlenmeye başlandığı tarihten itibaren Portekiz hükümetinin desteğini alır. 1964 yılından itibaren düzenli aralıklarla organize edilmeye başlayan yarışma ilerleyen yıllarda uluslararası çevrede daha çok duyularak çok sayıda ülkeden yarışmacıyı kendine çeker. Naum Shtarkman, Nelson Freire, Vladimir Krainev, Victoria Postnikova, Artur Pizarro ve Tao Chang gibi önemli piyanistlerin kazandığı yarışma, 2010 yılında son kez düzenlenir ve etkinlikleri tamamen son bulur.

İkinci Dünya Savaşı'ndan beri ABD-SSCB rekabetine sahne olan uluslararası piyano yarışmalarında 1950'lilerin ortalarından itibaren Sovyet piyanistlerin başarıları dikkat çeker: Vladimir Askenazy 1955 Chopin Yarışması ve 1956 Kraliçe Elisabeth Yarışması'ndan ödülleriyle döner; Lev Vlassenko Budapeşte'deki Liszt Yarışması'nı kazanır;⁶² Naum Shtarkman ise ilk kez düzenlenen Vianna da Motta Yarışması'nda

⁶² Stuart Isacoff, yarışmada Vlassenko'nun rakibi olan Liu Shikun'un bir Rus değil Çinli olduğu için haksızca dezavantajlı olduğunu iddia ettiğini yazar (Isacoff, 2017, s. 68).

birinci olur.⁶³ Bununla beraber Leon Fleisher'in 1952 Kraliçe Elisabeth Yarışması'ndaki birinciliğinin ardından 1950'li yılların sonu itibariyle Amerikalı piyanistlerin de uluslararası yarışmalardaki başarıları görünürlük kazanmaya başlar: Ivan Davis (1956 ve 1957 Busoni, ikincilik); Jerome Lowenthal (1957 Busoni, ikincilik); John Browning (1956 Kraliçe Elisabeth, ikincilik); Malcolm Frager (1960 Kraliçe Elisabeth, birincilik); Agustin Anievas (1960 Busoni, ikincilik-*ex aequo*). Ancak 1958 yılında başka bir Amerikalı piyanistin kazandığı bir birincilik, yarışmalar tarihine damgasını vurmakla kalmaz, aynı zamanda çok uzun yıllar boyunca hakkında konuşulacak, üzerine kitaplar yazılacak olan bir mit hâline dönüşür.

1958 yılında Sovyetler Birliği'nin başkenti Moskova'da ilk Uluslararası Çaykovski Yarışması (*Международный Конкурс Имени П. И. Чайковского*) düzenlenir. 21 ülkeden 61 adayın katıldığı yarışmayı Teksaslı piyanist Van Cliburn kazanır. Dmitri Şostakoviç'in organizasyon komitesinin başkanlığını yaptığı yarışmanın jürisinde Emile Gilels (jüri başkanı), Dmitry Kabalevsky, Henrich Neihaus, Leo Oborin ve Svyatoslav Richter gibi isimlerin olması daha ilk baştan yarışmanın prestijini ortaya koyan etmenlerdendir. Henüz ilk etkinlikten itibaren organizasyonun arkasında Sovyet yönetiminin güçlü desteğinin bulunması ve bir Demir Perde ülkesi olmasına rağmen uluslararası kapsamda düzenlenmesi yarışmanın prestijini destekleyen diğer unsurlardandır. ABD ve Sovyetler Birliği arasındaki Soğuk Savaş'ın yoğun bir şekilde hissedildiği bir ortamda düzenlenen bu yarışmayı Cliburn'un kazanması, hem kültürel hem de politik alanda büyük ses getirir. Tüm dünyada basınında sansasyon yaratan bu zafer, bir yarışma başarısının kariyer üzerinde ne derece tesiri olabileceğini de gösteren en güçlü örneklerden biridir.

Cliburn'un Moskova'daki başarısı sadece kariyerinde büyük bir sıçrama yapmasını sağlamaz, aynı zamanda içinde bulunulan politik gerilimden ötürü ona muazzam bir popülarite de kazandırır. Daha henüz Moskova'dayken Amerikan basınının övgüyle bahsetmeye başladığı Cliburn, ülkesine döndüğünde büyük bir sevgi seliyle ve adeta bir savaş kahramanı gibi karşılanır. ABD Başkanı Eisenhower tarafından Beyaz Saray'a davet edilir ve kendisi için New York'ta bir geçit töreni⁶⁴ düzenlenir; bu, bir

⁶³ Bu üç Sovyet piyanist de Moskova Konservatuvarı'nda eğitim alır.

⁶⁴ *Ticker-tape parade* denilen bu geçit töreninde kişi veya kişiler şehrin sokaklarında yürürken halk tarafından havaya atılan kağıt şeritlerle onurlandırılır.

Klasik Batı Müziği müzisyeni için bir ilktir.⁶⁵ Cliburn, “Rusya’yı Fetheden Teksaslı” başlığıyla *Time* dergisine kapak olur (bkz. Görsel 2.2). Sıradan bir Amerikalı için bu olay Sovyetler Birliği’nin teslim olduğu bir savaşın kazanılması havasını yaratır (Cline, 1985, s. 230). Öte yandan Cliburn hem Moskova’da hem de ülkesinde mütevazı ve sıcak davranışlarıyla halkın sevgisini kazanır ve bu özellikleriyle ilerleyen yıllarda kültür elçisi olarak tanımlanmasına yol açar. Moskova zaferinden sonra ülkesinde davet edildiği küçük salonlarda konser vermesi, yılmadan her imza talebini yerine getirmesi, insanları kucaklayan yaklaşımı Cliburn’un popülerliğinin yanı sıra Amerika’da Klasik Batı Müziği’ne olan teveccühün arttırmasına sebep olur.



Görsel 2.1 : *Time* dergisi kapağı, 19 Mayıs 1958.⁶⁶

İlk defa düzenlenen bir yarışmanın bu ölçüde büyük ses getirmesi elbette içinde bulunulan kültürel ve siyasi iklimin etkisinden bağımsız olarak düşünülemez. Uluslararası yarışmalarda başarı elden eden başka Amerikalı müzisyenler olmasına rağmen Cliburn’un zaferini ABD’nin her açıdan büyük bir çekişme ve rekabet içinde olduğu bir coğrafyada elde etmesi, yarışmanın sonucuna sanatsal ve kültürel bağlamının çok ötesinde bir anlam yüklenmesine sebep olur. Cliburn zaferinin

⁶⁵ Aslında Cliburn’un Çaykovski Yarışması’ndaki zaferi uluslararası yarışmalardaki ilk başarısı değildir. 1954 yılında prestijli Leventritt Yarışması’nı kazanarak Klasik Batı Müziği camiasının dikkatini çeker. Yarışmanın sağladığı imkanlar neticesinde başlıca Amerikan orkestralarıyla konser verir ve Columbia Artists Management yönetiminde bir yıllık ABD turnesi yapar (Horowitz, 1990, s. 72). Bununla beraber televizyona çıkma fırsatı yakalayan Cliburn, daha sonra -pek çok sanatçının yaşadığı gibi- geçimini sağlama zorluklarından dolayı öğretmenlik yapmak üzere Teksas’a döner (Cline, 1985, s. 226).

⁶⁶ <https://time.com/vault/issue/1958-05-19/page/1/>. Erişim tarihi: 07.09.2021.

yarattığı iklim o kadar büyüktür ki, o dönemde Amerikalı piyanistlerin Avrupa'daki diğer yarışmalardan kazandıkları başarılar, kamoyunun algısında geri planda kalır. Leon Fleisher'in Kraliçe Elisabeth Yarışması ve özellikle Cliburn'un Çaykovski Yarışması'nda aldıkları birincilikler, müzik yarışmalarının politik heyecanını arttıran sonuçlar olmasına rağmen ilerleyen yıllarda bu ilginin azaldığı görülür (Horowitz, 1990, s. 65).

1958 yılında biri Amerika'da diğeri Avrupa'da olmak üzere yeni yarışmaların ortaya çıktığı görülür. Bunlardan biri sadece piyano branşında düzenlenen ve repertuarı J. S. Bach'ın eserlerinden oluştuğu için bir monografik yapıda olan Uluslararası Bach Yarışması-Washington (*Bach International Competition-Washington*), diğeri Bükreş- Romanya'daki Georges Enesco Festivali kapsamında düzenlenen Georges Enesco Uluslararası Yarışması'dır (*Concursul Internațional George Enescu*). Adını Romanyalı Besteci Georges Enesco'dan alan bu yarışma, bestecinin yaşamı boyunca genç müzisyenleri destekleme gayretlerinin bir uzantısı olarak genç yetenekleri ortaya çıkarmaya, duyurmaya ve aynı zamanda Enescu'nun müziğinin dünya çapında tanıtımına katkıda bulunmayı amaçlar. Öte yandan ülkede varlığını sürdüren komünist rejim boyunca "resmî ideoloji sözde 'sosyalist düzenin üstünlüğünü' dünyaya kanıtlamak için yarışmanın faaliyet alanını ve George Enescu'nun mirasını uluslararası alanda tanıtmadaki etkisini kullanır."⁶⁷ Bestecinin ölümünden üç yıl sonra ilk kez düzenlenen ve George Enesco Uluslararası Festivali ile eş zamanlı olarak organize edilen yarışma, başlangıçta keman ve piyano branşlarında oluşurken ilerleyen yıllarda şan ve kompozisyon branşları da eklenir. Başlangıçta üç yılda bir düzenlenen yarışma Nikolay Çavuşesku döneminde muhtemelen dönemin komünist ideolojisiyle ilgili nedenler ve maddi sebeplerden ötürü 1970 yılından itibaren 21 yıl boyunca düzenlenemez. Doğu Bloğu'nun dağıldığı 1991 yılında yarışma etkinliklerine tekrar başlasa da bir sonraki etkinlik ancak 1999 yılında düzenlenir.⁶⁸ Elisabeth Leonskaja (1964), Radu Lupu (1967-ax aequo) ve Dmitri Alexeev (1970) gibi uluslararası kariyer sahibi piyanistlerin ödül kazandığı Georges Enesco Yarışması'nda savaş sonrası dönemdeki kutuplaşan politik iklimin etkilerini görmek zor değildir. Tarihinde çoğunlukla Doğu Bloğu ülkelerinden adayların derece aldığı

⁶⁷ <https://www.festivalenescu.ro/en/competition-2022/about/>. Erişim tarihi: 11.10.2021.

⁶⁸ 1991'de düzenlenen yarışmaya dört branşta (keman, piyano, şan, kompozisyon) toplam 161 yarışmacı başvurur. 2018 yılındaki yarışmaya ise 46 ülkeden 400'den fazla genç müzisyen kayıt olurken kayıtlı Romen yarışmacıların sayısı da üç katına çıkar.

yarışmanın 1961 yılındaki etkinliğinde ödül kazanan 22 müzisyenden 20'si Doğu Bloğu ülkesi vatandaşıdır (Cline, 1985, s. 246). Clien, Schonberg'den aktardığına göre o yılki yarışmada Polonyalı bir jüri üyesinin yarışmacılar arasında kızının ve damadının olduğunu, bir jüri üyesinin de ta Çin'den bir öğrenci getirdiğini yazar. Çinli öğrenci üçüncü olurken damat ise dördüncü olur. Bununla birlikte bu gibi durumların kamuoyu tarafından farkında olunduğunu da ekler. 2001 yılı itibariyle WFIMC üyesi olan yarışma aynı zamanda iki yılda bir organize edilmeye başlar. 2014 yılında festivalden ayrı bir etkinlik hâline gelerek dönüşümlü olarak iki yılda bir düzenlenir. 2003 yılında şan branşının çıkartılması ve 2009 yılında viyolonsel branşının eklenmesiyle yarışma bugün olduğu gibi keman, viyolonsel, piyano ve kompozisyon branşlarını kapsar.

1959 yılında Seregno-İtalya'da Uluslararası Ettore Pozzoli Piyano Yarışması (*The International Ettore Pozzoli Piano Competition*) başlar. İtalyan piyanist ve besteci Ettore Pozzoli'nin anısına eşi Gina Gambini tarafından 1959 yılında kurulan yarışma bu tarihten itibaren iki yılda bir düzenlenir. Sadece birincilik ve ikincilik ödülleri verildiği, üçüncülük ödülünün olmadığı yarışmanın ilk birkaç etkinliğinde ödül alanlar arasında İtalyan piyanistlerin çoğunlukta olması dikkat çeker.⁶⁹ Yarışmanın 1959 yılında düzenlenen ilk etkinliğindeki birincilik ödülünü ertesi yıl Chopin Yarışması'nı da kazanacak olan Maurizio Pollini kazanır.

1959 yılına kadar kapalı kapılar ardında düzenlenen Leventritt Yarışması ilk kez o sene halka açık düzenlenir. Bu kararda Cliburn'un bir önceki yıl Çaykovski Yarışması'nı kazanmasının bir sonucu olarak yarışmalara dair oluşan genel ilginin büyük etkisi vardır. Clien'a göre bu gelişmenin altında bir ihtimal Avrupa'daki Chopin Yarışması, Kraliçe Elisabeth Yarışması ve Çaykovski Yarışması gibi büyük yarışmaların sahip oldukları cazibeden faydalanma amacı da yatar (Cline, 1985, s. 236). Ancak bu uygulama uzun sürmez ve 1962 yılında bu karardan vazgeçilerek finaller tekrar eski biçimde sürdürülür. Bununla beraber Carnegie Hall veya Town Hall'de gerçekleştirilen finallere girip izlemek isteyenlere açıktır (Chasins & Stiles, 1959'dan aktaran Cline, 1985, s. 236).

⁶⁹ İlk altı etkinlikte ödül kazanan 16 piyanistten 11'i İtalyan'dır. Bunun sebebi yarışmanın yeterli sayıda uluslararası adayları çekmekte başarısız olabileceği gibi değerlendirmede milliyetçi önyargıların önplanda olması da olabilir. İlerleyen yıllarda ödül kazanan piyanistlerin ulusları bakımından daha dengeli bir dağılım olduğu görülür.

1961 yılında Viyana-Avusturya’da Uluslararası Beethoven Piyano Yarışması⁷⁰ (*Der Internationale Beethoven Klavierwettbewerb Wien*) ilk kez düzenlenir. Bir başka monografik yarışma olan Beethoven Yarışması da dört yılda bir organize edilir. Aynı yıl Bydgoszcz, Polonya’da Uluslararası Paderewski Piyano Yarışması da (*International Paderewski Piano Competition*) başlar. Yarışmanın kurucu ortaklarından biri 1927 yılında Varşova’da başlayan ünlü Chopin Yarışması’nın oluşumunda önde gelen isimlerden biri olan Prof. Jerzy Zurawlew’dir. Polonyalı besteci ve piyanist Ignacy Jan Paderewski’nin onuruna düzenlenen yarışmanın 1998’e kadar gerçekleştirilen ilk üç etkinliği (1961, 1986, 1994) ulusal kapsamda olup bu tarihten sonra uluslararası olarak organize edilir. 2007 yılından beri ön eleme aşaması için sekiz müzik merkezinde (Tokyo, Seul, Moskova, Hannover, Paris, Viyana, New York ve Varşova) gerçekleştirilmekte ve yarışmaya en fazla 50 katılımcı davet edilmektedir.

Düzenlendiği ilk tarihten itibaren birincilik ödülünü vermekte eli sıkı bir yaklaşım sergileyen Busoni Yarışması’nı 1961 yılında Amerikalı piyanist Jerome Rose kazanır. Arjantinli piyanist Martha Argerich’in birinciliği kazandığı 1957 yılında beri verilen ilk birinciliktir bu. Öte yandan yarışmanın günümüze kadar düzenlenen 62 yıllık etkinlik tarihinde toplamda 31 kez birincilik ödülünü vermemesi dikkat çekicidir.

Yarışma organizasyonlarının etkinliklerine zaman zaman yeni yaş kategorileri veya branşlar ekledikleri görülür. Ancak nadiren de olsa bir yarışmanın düzenlediği branş tamamen farklı bir branşa kayar. Böylesi bir örnek 1961 yılında New York-ABD’de ilk kez piyano branşında düzenledikten sonra tüm etkinliklerini sadece şeflik branşında düzenleyen Dimitri Mitropoulos Uluslararası Müzik Yarışması’dır (*Dimitri Mitropoulos International Music Competition*). 19 ülkeden 49 adayın (22’si Amerikalıdır) katıldığı yarışmanın piyano branşında birincilik kazanan ilk ve tek piyanisti Agustin Anievas’ın olur.⁷¹ Yarışma 1971 yılında son kez düzenlenir. 1961 yılından Genç Konser Sanatçıları (*Young Concert Artists -YCA*) adı altında yeni bir organizasyon ortaya çıkar. Dünyanın farklı yerlerinden parlak ve henüz tanınmayan genç müzisyenleri keşfetmek ve onlara kariyer fırsatları sunmak için kurulan

⁷⁰ Bundan sonra kısaca Beethoven Yarışması olarak da anılacaktır.

⁷¹ Dört finalisti şunlardır: Augustin Anievas (ABD), Marta Pariente (Arjantin), Susan Starr (ABD), Ralph Votapek (ABD). Tania Ashot (İran) ve Samuel Lipman (ABD) Özel Ödül’ün sahibi olur.

organizasyon, geleneksel yarışmalardan farklı bir işleyişe sahiptir. Adayların birbiriyle değil, belirli bir standartta göre değerlendirildiği bu işleyişte organizasyonun listesine aldığı belirli sayıdaki genç sanatçı (solo veya oda müziği topluluğu olarak) konser angajmanlarındaki başarılarına göre değerlendirilerek ödüllendirilir. Organizasyon istediği sayıda adayı ödüllendirebilirken yeterli bir olgunluk ve gelişim tespit etmediği senelerde hiç ödül de vermeyebilir. Bununla birlikte ödüllendirdiği adaylar arasında bir sıralama yapmaması da organizasyonun geleneksel yarışmalardan ayrıldığı bir başka unsurdur.

XX. yüzyılın ikinci yarısında ilerledikçe ABD’li piyanistlerin, Sovyet piyanistlerin savaş sonrası düzenlenen yarışmalardaki hakimiyetine yavaş yavaş ortak olmaya başladıkları görülür. 1960’taki Kraliçe Elisabeth Yarışması’nda Kuzey Amerikalı piyanistler 12 ödülün yedisini alır. Sovyet yetkililerin bu durum karşında getirdiği çözüm, artık sadece en güçlü adayları seçerek yollamak değil, başarıyı garantileyecek adayı yollamak olur. Özellikle ilk Çaykovski Yarışması’nın yarattığı sansasyondan sonra Sovyet yetkililer 1962’de gerçekleşen ikinci etkinlikte işlerini şansa bırakmamak için önceden uluslararası yarışmalarda başarıları bulunan ve artık tanınmış bir piyanist olan Vladimir Ashkenazy’i yarışmaya sokma karar verir. *Times* yazarı Ross Parmenter bu durumun genelde tanınmayan yetenekleri bulma ve onları tanıtmaya/duyurma niyetinde olan yarışmaların genç devlerin savaşına dönüştüğünü yazar (Parmenter’den aktaran Cline, 1985, s. 249). Parmenter bununla birlikte 1962 Çaykovski Yarışması’na Amerika’dan yollanacak piyanistler arasında Malcolm Frager ve hatta 1956 Kraliçe Elisabeth Yarışması’nda Ashkenazy’in hemen ardından ikinci olan John Browning gitmesini önerir (Horowitz, 1990, s. 65). Sonuç olarak yarışmadaki birincilik ödülü İngiliz John Ogdon ile Vladimir Ashkenazy tarafından paylaşılırken Amerikalı Susan Starr ile Çinli Yin Chengzong ikincilik ödülünü paylaşır. Üçüncülüğü Sovyet piyanist Eliso Virsaladze kazanır.

Tıpkı Leon Fleisher’in 1952’de Kraliçe Elisabeth Yarışması’na yollandığı gibi 1960’lı yıllarda da ABD kendi müzisyenlerinin uluslararası yarışmalara katılımları için verdiği desteği sürdürür. Bu kez Mark Schubart başkanlığında bir komite ve Uluslararası Eğitim Enstitüsü (IIE), Uluslararası Müzik Yarışmaları Projesi kapsamında destek verilecek genç Amerikalı müzisyenleri ve gönderilecekleri yarışmaları belirler (Cline, 1985, s. 256). 1960 yılında altı aday Avrupa’ya gönderilirken daha sonra ek bütçe ile 12 yarışmacı daha beş yarışmaya gönderilir.

Proje kapsamında bireysel başvurular kabul edilmez ve adaylar yalnızca ülke çapında bulunan 50 danışmandan en az biri veya birkaçının tavsiyesi üzerine değerlendirmeye alınır. 1962 yılında destek verilen müzisyen sayısı 32'ye çıkar.

1962 yılı Çaykovski Yarışması'nın ikinci etkinliğinin yanı sıra ilk Van Cliburn Uluslararası Piyano Yarışması'nın da düzenlenmesi açısından yarışma dünyası için önemli bir yıl olur. Cliburn Yarışması, Ulusal Piyano Öğretmenleri Birliği'nin (*National Guild of Piano Teachers*) kurucusu Irl Allison ve Fort Worth Piyano Öğretmenleri Forumu'ndan (Fort Worth Piano Teachers Forum) Grace Ward Langford'un Van Cliburn'un onuruna -1958'deki Çaykovski Yarışması zaferinin uluslararası Klasik Batı Müziği camiasında yarattığı etkisi nedeniyle- bir yarışma düzenlenmesi önerisiyle doğar. Avrupa'daki devlet destekli yarışmaların tersine bütçesi bağış ve sponsorlarla karşılanmasına rağmen 10.000 Amerikan Doları birincilik ödülü sunan yarışmaya çok sayıda başvuru olur. İlk etkinliğinde 17 ülkeden 45 katılımcının rekabet ettiği yarışma, aynı zamanda Sovyet piyanistlerin ABD'ye gelip yarıştıkları ilk yarışma olma özelliğini taşır. Tamamen özel girişimler, Ulusal Piyano Öğretmenleri Birliği'ne bağlı çocuklar, özel öğretmenlere ve hatta Fort Worth halkına kadar uzanan gönüllü desteğiyle organize edilen yarışmanın başlangıçta ev sahipliğini Teksas Hristiyan Üniversitesi (*Texas Christian University*) yapar. Cliburn Yarışması'nın ilk kazananı, Amerikalı Ralph Votapek olurken ikincilik ve üçüncülük ödülleri sırasıyla Sovyet yarışmacılar Nikolai Arnoldovich Petrov ve Mikhail Voskresensky'nin olur. Dört yıllık bir döngüde düzenlenen yarışmanın birinci sınıf bir organizasyon ve yüksek sanatsal standartlar hedeflemesine rağmen ilk yıllarında kazananlarına sunduğu orkestra angajmanlarında seçici olmayarak en iyi orkestralar yerine daha düşük kalitedeki orkestralarla çok sayıda konser organize etmesi eleştiri konusu olur (Cline, 1985, s. 265). Öte yandan bu dönemde ABD'de düzenlenen yarışmalara genel olarak yöneltlen başka eleştiriler de vardır. Mark Schubart 1958 tarihli *New York Times* yazısında ABD'deki ve Avrupa'daki yarışmaları kıyaslayarak Amerikan yarışmalarının halka daha kapalı, duyurusu daha az yapılan ve acemileri ayıklama amacı gören bir yapıda olduklarını, buna rağmen Avrupa'daki yarışmaların ise çoğunlukla devlet desteği almaları nedeniyle en genç sanatçılara bile pek çok konser deneyimi sunabildiklerini belirtir (Cline, 1985, s. 231).

1963 yılı uluslararası piyano yarışmaları açısından oldukça hareketli bir yıl olur ve altı yeni yarışma çıkar: Montevideo-Uruguay’da Uluslararası Piyano Yarışması (*International Piano Competition*), Vevey-İsviçre’de Clara Haskil Uluslararası Piyano Yarışması (*Concours international de piano Clara Haskil*), Leeds-İngiltere’de Uluslararası Leeds Piyano Yarışması (*The Leeds International Piano Competition*), Plzen-Çekoslavakya’da Smetana Uluslararası Piyano Yarışması (*Smetana International Piano Competition*), Taranto-İtalya’da “Arcangelo Speranza Ödülü” Piyano Yarışması (*Concorso Pianistico Internazionale “Premio Arcangelo Speranza”*), Enna-İtalya’da “Francesco Paolo Neglia” Piyanistler ve Opera Şarkıcıları için Uluslararası Yarışması (*International Competition for Pianists and Opera Singers “Francesco Paolo Neglia”*).

1960’lı yıllarda Avrupa ve Kuzey Amerika dışındaki coğrafyalarda piyano yarışmalarının düzenlenmeye başlandığı görülür. Bunlardan bir tanesi Montevideo-Uruguay’da 1963 yılında başlayan Uluslararası Piyano Yarışması’dır. Fransız piyanist Eliane Richepin tarafından organize edilen yarışma, diğer kimi öncelleri gibi ilk etkinliğini ulusal kapsamda gerçekleştirir. 1966’daki ikinci etkinliğinden itibaren uluslararası kapsam kazanan yarışma, 1968 yılında WFIMC’a üye olur, ancak 1990 yılında etkinlikleri sona ererken federasyon üyeliği de sonlanır. 1963’te Vevey-İsviçre’de Clara Haskil Uluslararası Piyano Yarışması adıyla başka bir piyano yarışması başlar. İki yıllık bir döngüde düzenlenen yarışmada sadece birincilik ödülü verilir (ikincilik ve üçüncülük ödülleri yoktur). Bugüne kadar 28 etkinlik düzenleyen yarışmada Christoph Eschenbach, Dinorah Varsi, Richard Goode, Michel Dalberto ve Evgeni Koroliov gibi isimler kazanırken farklı zamanlardaki altı etkinlikte ise hiçbir yarışmacı ödüle layık görülmez. 1963’de Leeds-İngiltere’de başlayan Uluslararası Leeds Piyano Yarışması⁷² günümüzde sadece İngiltere’nin değil dünyanın da en önde gelen yarışmaları arasında yer alır. Yerel bir piyano öğretmeni ve eski bir konser piyanisti olan Fanny Waterman’ın fikri ve çabalarıyla ortaya çıkan yarışmanın jüri başkanlığını da 1981’den emekli olduğu 2015’e kadar Watermann yürütür. Yüksek standartları, saygın jürisi, yenilikçi yaklaşımları ve sunduğu konser angajmanlarıyla kısa sürede prestijli bir profil kazanan Leeds Yarışması, sağladığı konserler ve bağlantılarla henüz tanınmayan genç ve yetenekli piyanistlere hızlı ve

⁷² Bundan sonra Leeds Yarışması olarak da anılacaktır.

etkili bir şekilde kariyer kapılarını açmayı amaçlar. Öte yandan günümüzde henüz belirli bir başarı göstermeyen veya hiç tanınmayan bir piyanistin bu yarışmaya kabul edilmesi dahi zordur. İlk yarışmaya 25 ülkeden 80 aday katılırken birinciliği Watermann'ın 17 yaşındaki öğrencisi Michael Roll kazanır. Yarışmanın geçmiş kazananları arasında Radu Lupu ve Murray Perahia gibi isimler yer alırken finalistleri arasında ise Mitsuko Uchida (1975), Andras Schiff (1975), Peter Donohoe (1981), Louis Lortie (1984), Lars Vogt (1990) ve Denis Kozhukhin (2006) gibi piyanistler bulunur.

1964 yılına gelindiğinde uluslararası piyano yarışmalarındaki ABD-SSCB çekişmesinin hâlâ çetin bir şekilde sürdüğü görülür. O yıl düzenlenen Kraliçe Elisabeth Yarışması'na 21 Amerikalı piyanist katılırken sadece dördü finale kalır. Ancak büyük ödülleri alanlar Sovyet katılımcılar olur.⁷³ Her ne kadar yarışmada altıncı olan Micheal Ponti ve on birinci olan John Covelli birkaç ay sonra Busoni Yarışması'nda sırasıyla birincilik ve altıncılık ödülleri kazansalar da bu gelişme Amerikan basınında fazla yankı bulmaz (Cline, 1985, s. 259). Amerikan basınının bu dönemde özellikle Chopin Yarışması veya Çaykovski Yarışması gibi Doğu Bloğu ülkelerinde gerçekleştirilen yarışmaları takip ettiği ve bu yarışmalardaki sonuçları daha büyük bir ilgiyle gözlediği aşıkardır.

1960'lı yıllar boyunca Sovyet piyanistlerin Long-Thibaud Yarışması'ndaki ezici hakimiyetleri dikkat çeker. 1961'den 1969'a kadar iki yıl arayla düzenlenen yarışmada Sovyet yarışmacılar üç kez birincilik, dört kez ikincilik, üç kez de üçüncülük ödülüne layık görülürken Fransız ve ABD'li piyanistler sadece sırasıyla bir kez ikincilik ve bir kez de birincilik ödülünü kucaklar. Sovyet piyanistlerin bu başarısının altında iki sebep vardır. Bunlardan birincisi Rus okulunun sahip olduğu teknik kapasitedir. Tüm bedeninin kullanımıyla piyanodan çok daha geniş çeşitlilikte sonorite çıkarabilen Sovyet piyanistler böylece yarışmalarda önemli bir yeri olan Romantik repertuarın en zorlu eserlerini başarıyla icra ederler. Öte yandan Fransız okulunun Mozart ve Ravel gibi bestecilerin eserlerinin icrasına uygun olan, ancak özellikle Romantik dönem konçertoların icrasında sınırlı kalan *jeu perlé* (inci gibi çalış) stili nedeniyle Fransız piyanistler bu yarışta geri kalırlar ve bu durum İkinci

⁷³ Eugene Mogilevsky (SSCB) birinciliği, Nikolai Petrov (SSCB) ikinciliği, Jean-Claude Vanden Eynden (Belçika) üçüncülüğü kazanırken Amerikalı piyanistler Anton Kuerti ve Richard Syracuse sırasıyla dördüncü ve beşinciliği alırlar.

Dünya Savaşı sonrası dönemde eleştiri konusu olmaya başlar (Jimbo, 2017, s. 14). Bu yüzden iki ulusal ekolün rekabetinden Sovyetlerin galip çıkması oldukça anlaşılabilir bir durumdur.⁷⁴ Sovyetlerin başarısının ardındaki ikinci sebep, önceden de değinildiği üzere yarışmalara hazırlanma yöntemleridir. Öyle ki, 1963'te düzenlenen yarışmada Sovyet adaylar keman ve piyano branşlarında yedi derece⁷⁵ alınca Fransız gazetesi *Paris-Presse-L'Intransigeant*'dan Claude Samuel, Sovyet makamların piyanistlerini kozmonot gibi veya olimpiik oyunlara hazırlar gibi hazırladıklarını ve küçük bir madalya alamayacak olanları acımasızca eleyerek, en umut veren adaylarını ise tüm ihtiyaçlarını karşılayarak hazırladıklarını yazar (Jimbo, 2017, ss. 29–30).

Kuzey Amerika'da ortaya çıkan bir diğer yarışma, 1965'te ilk etkinliği piyano branşında organize edilen Montréal Uluslararası Müzik Yarışması'dır (*Concours Musical International de Montréal*). Yaklaşık 30 yıl Kraliçe Elisabeth Yarışması'nın direktörlüğünü yapan Charles Houdreth'in Uluslararası Kanada Müzik Enstitüsü (*International Institute of Music of Canada*) sponsorluğunda organize ettiği yarışma, bu yüzden işleyişi bakımından pek çok açıdan Kraliçe Elisabeth Yarışması'yla benzerlik gösterir: keman, piyano, ses (kompozisyon yerine) ve etkinliksiz geçen bir yıl içeren dört yıllık bir döngüde düzenlenen yarışmada finalistler Kanadalı (Belçikalı yerine) bir bestecinin yayınlanmamış bir eserini bir hafta içinde öğrenerek finalde seslendirirler (Cline, 1985, s. 404). 1966 yılında WFIMC üyesi olan yarışmanın piyano branşında birincilik alan isimleri arasında Garrick Ohlsson (1968), Ivo Pogorelic (1980) ve Angela Cheng (1988) gibi isimler yer alır. Montréal Yarışması ile aynı yıl başlayan bir başka yarışma Vilnius, Litvanya'da düzenlenen Uluslararası M.K. Čiurlionis Piyano ve Org Yarışması'dır (*International M.K. Čiurlionis Piano and Organ Competition*). 1965'te 15 Litvanyalı piyanist ile düzenlenen, sonraki yıllar Sovyetler Birliği'ne bağlı ülkelerin vatandaşlarına açık olan yarışma, ancak 1991'de Sovyetler Birliği'nden bağımsızlığını kazanmasıyla uluslararası bir kapsama kavuşur.

⁷⁴ Klasik Batı Müziği camiasında bir süper güç olarak görülen Rus okulunu yenmek için Sovyetlerin hem metotları hem de kurumsal modelleri taklit edilir. Rusların yarışmalardaki ezici hakimiyetinin sonunda Paris Konservatuarı da kurumsal olarak birtakım tedbirler alarak 1970'li yıllar itibarıyla Fransız piyanistlerin yarışma çevresinde uluslararası başarılarını arttırmayı sağlar.

⁷⁵ Keman branşında ilk dört derece; piyano branşında ilk iki ve beşinci dereceyi Sovyet müzisyenler kazanır. Piyano branşında üçüncülüğü Bulgar piyanist Anton Dikov alırken, dördüncülüğü ise Türkiye'den Verda Erman alır.

1965 yılında düzenlenen 7. Chopin Yarışması, Arjantinli piyanist Martha Argerich tarafından kazanılır. İlk turu geçen yedi Polonyalı ve beş Sovyet adaydan hiçbiri finale kalmaz. Yarışmanın 38 yıllık tarihinde ilk kez hiçbir Sovyet yarışmacının finale kalamadığı Chopin Yarışması'nda Amerikalılar da Edward Auer ile ilk kez finale kalmış olur. İlk kez Avrupa dışı bir ülke vatandaşlığına sahip bir adayın kazanması, hem de finalist altı adaydan dördünün kadın olması Chopin Yarışması'nda o yılki dikkat çeken gelişmelerdendir. Ertesi yıl Terni-İtalya'da "Alessandro Casagrande" Uluslararası Piyano Yarışması (*Concorso Pianistico Internazionale "Alessandro Casagrande"*) adıyla yeni bir yarışma başlar. Ancak bu yıl uluslararası çekişmelerin ön planda olduğu Çaykovski Yarışması'nda ortaya çıkan çeşitli tartışmalarla öne çıkar. Amerikalı piyanist Misha Dichter'in, 16 yaşındaki Sovyet piyanist Gregory Sokolov'un ardından ikinci olması Amerikan basınında kapsamlı şekilde yer bulur; Dichter'in kazanması gerektiği vurgulanırken bu sonuca büyük tepki gelir. Öte yandan çeşitli uluslararası yarışmalarda başarı kazanan Amerikalı müzisyenler Başkan Lyndon Baines Johnson'un davetiyle Beyaz Saray'ın resepsiyonunda kabul edilir ve burada icralar gerçekleştirir. Müzisyenlerin onurlandırıldığı bu etkinliğe bazı ünlü isimlerin yanı sıra basın da davet edilir. Yarışmaların dolaylı olarak propaganda aracı olarak kullanıldığını gösteren bunun gibi örneklere çalışmanın ilerleyen bölümlerinde de değinilecektir.

1965 yılında düzenlenen 7. Chopin Yarışması'nda Edward Auer ile finale kalan ABD, 1970 yılında düzenlenen yarışmada Garrick Ohlsson ile birinciliği kazanır. 1966'da Busoni Yarışması ve Montreal Yarışması'nda birincilik ödülünü kazanan Ohlsson'un bu kez bir Demir Perde ülkesinde birinci olması, bu başarısının Amerikan basınında kapsamlı bir şekilde yer verilmesine neden olur. Ancak etkisi, geçmişteki örneklerine oranla görece daha azdır (Horowitz, 1990, s. 66).

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde Doğu-Batı çekişmesi sonucu uluslararası müzik yarışmalarına yansıyan gerilimin 1970'li yıllarda yavaşça yoğunluğunu kaybetmeye başladığı görülür. Bu azalmanın ardında yarışma sayılarındaki ciddi artışın ve uzun bir kazananlar listesinin ortaya çıkmasıyla Klasik Batı Müziği camiasının bir anlamda doyuma ulaşılmasının olduğu söylenebilir. Öte yandan yarışma sayılarındaki gözle görülür artış, farklı ihtiyaçları ve başkaca sonuçları da doğurur. 1970 yılında bir diğer şemsiye kurum olan Gençler için Avrupa Müzik Yarışmaları Birliği (*European Union of Music Competitions for Youth – EMCY*)

kurulur. Genç müzisyenler için düzenlenen ulusal ve uluslararası müzik yarışmaları için Avrupa çapında bir ağ olan EMCY, 1970 yılında Brüksel’de üç yarışma tarafından kurulur. Organizasyonun bugün 50’ye yakın üyesi çoğunlukla 25 yaş altındaki genç müzisyenlere açık olan yarışma organizasyonlarından oluşur. Birlik, üyeleri arasındaki bilgi birikimi paylaşımı için bağlantı sağlarken aynı zamanda onları dünya çapında temsil eder. Bunun harici görevleri arasında tıpkı WFIMC gibi üye yarışmaların belirli standartları ve uygulamaları sürdürmek ve teşvik etmek yer alır.

1970’li yılların ilk yarısında Fransa’da etkinliklerine başlayan yarışmalardan biri Epinal Uluslararası Piyano Yarışması’dır (*Le Concours International de Piano d’Epinal*) Epinal şehrinde iki yılda bir düzenlenen yarışmanın başvuru sürecinde çoğu yarışmadan farklı bir sistem izlenir: kayıt tarihleri boyunca belirli bir sayıdaki başvuru sayısına ulaşıldığında başvurular kapanır. Bu yüzden pek çok yarışmanın aksine yarışmada bir ön eleme aşaması bulunmaz. Bu dönemde Doğu Bloğu ülkelerinde de yeni yarışmaların ortaya çıkar. 1971 yılında Yugoslavya’da başlayan Uluslararası Genç Müzik Yarışması (*International Jeunesses Musicales Competition*) bunlardan biridir. Belgrad’da düzenlenen yarışma her yıl genellikle oda müziğinden şan, yaylı ve nefesli çalgılara kadar uzanan branşlardan bir veya ikisinde gerçekleştirilir. Bugüne kadar solo piyano branşında sadece sekiz kez düzenlenen yarışma, 1974 yılında WFIMC üyesi olur. 1971 yılında Kuzey Amerika’da etkinliklerine başlayan bir başka yarışma da Maryland Üniversitesi Uluslararası Piyano Yarışması’dır (*University of Maryland International Piano Competition*). Colloee Park, ABD’de düzenlenen yarışma çok sayıda konser ve ustalık-sınıflarını da içeren festival kapsamında farklı bir yapıya sahiptir. Seçkin sanatçı ve öğretmenlerin bir araya gelerek bilgi alışverişinde bulunduğu yarışmaya genç yaşta hayatını kaybeden Amerikalı piyanist William Kapell’in adını yaşatmak için 1986 yılında William Kapell Uluslararası Piyano Yarışması (*William Kapell International Piano Competition*) adı verilir. Öte yandan yarışmanın ödül paketi için oldukça farklı bir strateji uygulanır; organizatörler pek çok yarışmadan farklı olarak aşırı teşhirden kaçınmak amacıyla kazananlara ödül olarak verilen konserleri yarışmadan 18 ay sonrasına organize eder.⁷⁶ Buradaki amaç, ödül alan müzisyenlerin sadece “yarışma

⁷⁶ Bu konserler Washington’daki Phillips Collection adlı müzede gerçekleşir.

kazananı” olarak sunulması yerine onların sanatsal gelişimine izin vermek ve kendi becerilerine göre sunulmalarına imkan tanımaktır. Zira Cline da bu dönem itibarıyla göre “yarışma kazananı” ifadesinin artık lekenmiş bir terim olmaya başladığını dile getirir (1985, s. 274). 1980 yılında WFIMC üyesi olan William Kapell Yarışması, 2012 yılında son kez düzenlendikten sonra finansal kaynak bulma sorunları yüzünden etkinliklerini tamamen sonlandırır.

1972’de Santander’de başlayan Paloma O’Shea Santander Uluslararası Piyano Yarışması (*Paloma O’Shea Santander International Piano Competition*) günümüzde İspanya’nın önemli piyano yarışmaları arasında yer alır. İlk etkinliği ulusal olarak düzenlenen yarışma, 1974’teki ikinci etkinliğinde uluslararası kapsama açılır. 1974 yılı aynı zamanda dört uluslararası piyano yarışmasının ortaya çıkışına tanıklık eder: Tel Aviv- İsrail’de Arthur Rubinstein Uluslararası Piyano Ustalık Yarışması, Viña del Mar-Şili’de “Dr. Luis Sigall” Uluslararası Müzik Yarışması (*International Musical Competition “Dr. Luis Sigall”*), Finale Ligure-İtalya’da Palma d’Oro Uluslararası Piyano Yarışması (*Palma d’Oro International Piano Competition*) ve Rhode Island-ABD’de Rhode Island Uluslararası Usta Piyanist Yarışması (*Rhode Island International Master Pianist Competition*). Bu yarışmalar arasında en yüksek prestije sahip olan Rubinstein Yarışması, İsrail’e göç eden ve öncesinde Chopin Yarışması’nın organizasyonunda yer alan Jan Jacob Bistrizky’nin 1973’te Arthur Rubinstein’ı, adına uluslararası bir piyano yarışması düzenlenmesi için ikna etmesiyle ortaya çıkar. Başlangıçta bu fikre isteksiz olan Rubinstein, daha sonra sürece aktif bir şekilde dâhil olur. Rubinstein, Emanuel Ax (1974) ve Gerhard Oppitz’in (1977) kazandığı ilk iki etkinlikte jüri üyesi olarak yer alır, yarı-finalist ve finaslitletlerle ustalık sınıfı yapar. Genç yeteneklerin keşfedilmesi ve sanat kariyerlerinin desteklenmesinin yanı sıra İsrail’in kültür yaşamının gelişmesi ve dünyanın pek çok yerinden müzisyenlerin çekilerek ülkenin önemli bir müzik merkezi yapılmasını hedefleyen organizasyon, etkinliklerini üç yıllık bir döngüde düzenler. Öte yandan yukarıda anılan “Dr. Luis Sigall” Yarışması veya Rhode Island Yarışması gibi yarışmalar kaynak sıkıntısı, yeterli halk ve basın desteği görmemesi gibi sebeplerle etkinliklerini sürdürülemez.

2.1.5 Kazanamayanların Hikayeleri: 1975-1990

1970’li yılların ortalarından 1990’lara kadar uluslararası müzik yarışmaları sayılarındaki artış, yeni yarışmaların ortaya çıkışıyla sürer. Bir yıl içinde düzenlenen uluslararası piyano yarışmalarının sayısı 1975’lerde 50’e yaklaşırken 1990’larda bu sayı iki katına çıkar (bkz. Grafik 2.1). Bu dönem kültürel rekabete öne geçmek için verilen mücadele atılan bazı yeni adımların örneklerine sahne olur. Önceden de değindiğim gibi Soğuk Savaş döneminde Sovyetler Birliği’ndeki müzisyenlerin uluslararası yarışmalarda yarışabilmeleri için önce kendi ülkelerinde düzenlenen yarışmalarda başarı göstermeleri gerekir. Bu koşul onlar için aynı zamanda uluslararası yarışmaların karşısına çıkarabileceği her türden zorluğa alışmalarına yardımcı olan bir deneyim de kazandırır. 1975 yılında ABD’de de benzer niyetlerle bir yarışma düzenlenmeye başlar: Kuzey Amerika Chopin Yarışması (*The North American Chopin Competition*). Varşova’da düzenlenen Chopin Yarışması’nda yarışacak piyanistleri belirlemek amacıyla organize edilen bu yarışma, Doğu Bloğu ülkelerindekine benzer bir amaca hizmet eder. Kazananların ülke çapında yapacakları turne ve aynı zamanda ulusal basındaki görünürlüklerinin sağlanmasıyla Varşova’daki yarışmaya en iyi şekilde hazırlanmaları amaçlanır. Elbette böylesi bir uygulama bir Batı ülkesi için istisnadır. 1978 yılında aynı amaçla başka bir yarışma daha organize edilir. New York Üniversitesi tarafından finanse edilen Kuzey Amerika Çaykovski Yarışması (*North American Tchaikovsky Competition*), Moskova’daki Çaykovski Yarışması’na yollanacak müzisyenlerin belirlenmesi için düzenlenir. Ancak bu yarışmanın içeriğine ve şayet varsa sonraki yıllarda düzenlenen etkinliklerine dair araştırmalarımda bir bilgiye ulaşamadım.

1975 yılında Cleveland-ABD’de düzenlenmeye başlanan bir başka yarışma da Casadesus Uluslararası Piyano Yarışması’dır (*Casadesus International Piano Competition*). Casadesus Cemiyeti (*Casadesus Society*) ile Cleveland Müzik Enstitüsü’nün (*Cleveland Institute of Music*) iş birliğiyle düzenlenen yarışma, Fransız piyanist, besteci ve öğretmen Robert Casadesus’un anısına eşinin inisiyatifıyla ortaya çıkar. İki yılda bir düzenlenen yarışma 1995 yılında Cleveland Uluslararası Piyano Yarışması (*Cleveland International Piano Competition*) adını alır; aynı yıl 43 ülkeden 225 piyanist yarışmaya başvurur. Yarışmanın birincilere sunduğu ödüller arasında bir CD kaydı, Amerika, Fransa ve Japonya’da Cleveland Orkestrası ile konserler, biri New York’ta olmak üzere çok sayıda resital yer alır.

Etkinliklerini sadece yarışma ile sınırlı tutmayan organizasyon, yarışmanın yanı sıra konserler, yıl boyunca sunduğu eğitim ve sosyal yardım programları organize eder. Nihayet 2020 yılında kurumsal yüzünü Piano Cleveland ismi ile yeniler.

Geleneksel formata sahip Klasik Batı Müziği yarışmalarının işleyişine -önceden değinildiği üzere- alternatif bir yapı getiren örnekler de mevcuttur. Bir ses sistemleri üreticisi, amatör bir kemancı ve hayırsever olan Avery Fisher'in 1974'te Lincoln Center'da başlattığı Avery Fisher Sanatçı Programı (*The Avery Fisher Artist Program*) bunlardan biridir. Bu program kapsamında 1975 yılında Avery Fisher Ödülü ve 1976 yılında Avery Fisher Kariyer Bursları hayata geçirilir. "En üst düzeyde mükemmelliği temsil eden ve vizyon ve liderliği ile klasik müziği genişletilmiş bir seviyeye taşıyan müzisyenlere"⁷⁷ verilen Avery Fisher Ödülü'nü almak için herhangi bir yaş kısıtlaması olmamakla birlikte ABD vatandaşı olmak veya kalıcı olarak ABD'de ikamet etmek şartı aranır. Bir jüri-yarışması olmayan bu organizasyona geleneksel yarışmalardan farklı olarak müzisyenler doğrudan ödül için başvuruda bulunamaz. Adaylar, aralarında müzik okulu yöneticileri, orkestra şefleri, besteciler, vakıf yöneticileri ve tanınmış sanatçılardan oluşan bir kurul tarafından önerilir ve değerlendirilmekte olduklarından haberleri dahi olmaz. Bugüne kadar ödüle layık görülen piyanistler arasında Murray Perahia (1975), Emanuel Ax (1979), Richard Goode (1980), André Watts (1988), Yefim Bronfman (1991), Garrick Ohlsson (1994) ve Jeremy Denk (2014) gibi isimler yer alır.

1970'li yılların ortalarından sonuna doğru ABD yeni yarışmalara ev sahipliği yapar. Bunlardan biri 1976 yılında Salt Lake City-ABD'de başlayan Gina Bachauer Uluslararası Piyano Yarışması'dır (*The Gina Bachauer International Piano Competition*). Gina Bachauer International Piyano Vakfı tarafından organize edilen yarışma, yüzyılın önde gelen kadın piyanistlerinden olan ve uzun yıllar Utah Senfoni Orkestrası ile sıklıkla sahne alan Gina Bachauer anısına düzenlenir. Kısa zamanda çok sayıda uluslararası katılımcıyı kendine çeken organizasyon, 2021 yılı itibarıyla birincilik ödülü olarak 50.000 Amerikan Doları nakit paranın yanı sıra Utah Senfoni Orkestrası ile bir konser angajmanı ve Arkiv plak firmasıyla bir kayıt sözleşmesi de sunar. Yarışma etkinliğinin yanı sıra çeşitli eğitim programları, konserler ve bir piyano festivali de organize edilir. Ekinliklerine 1977'de başlayan John F. Kennedy

⁷⁷ <http://www.aboutlincolncenter.org/programs/program-avery-fisher-artist-program/program-avery-fisher-artist-program>. Erişim tarihi: 04.06.2021.

Center-Rockefeller Vakfı Uluslararası Amerika Müziği Performansında Mükemmellik Yarışmaları (*John F. Kennedy Center-Rockefeller Foundation International Competitions for Excellence in the Performance of American Music*) repertuarı ile çoğu yarışmadan ayrışarak final programının yarısından fazlasının Amerikan müziğinden oluşması şartı koyar. Böylece yarışma, Amerikalı bestecileri desteklemek ve yeni eser yazmalarını teşvik etmek açısından önemli rol oynar. 1980 yılından itibaren New York'daki Carnegie Hall'da düzenlenmeye başlanan ve Uluslararası Amerika Müzik Yarışması (*International American Music Competition*) ismini alan yarışmanın organize edilmesi için Rockefeller Vakfı, Carnegie Hall Derneği'ne yaklaşık yarım milyon Amerikan Doları bir yönetim bağışı yapar (Cline, 1985, s. 288). Bu dönemde çıkan bir diğer yarışma ise Joanna Hodges Uluslararası Piyano Yarışması'dır (*Joanna Hodges International Piano Competition*).⁷⁸ ABD'deki yarışma sayılarındaki bu artışa rağmen piyano yarışmalarının kamuoyunun dikkatini çekmeleri giderek güçleşir. Zira basınının yurt dışındaki yarışmalara olan ilgisinin de eskiye oranla daha düşük bir seviyede olduğu görülür. 1978 Kraliçe Elisabeth Yarışması'nda Amerikalı piyanistler Gregory Allen'ın aldığı ikincilik ve Alan Weiss'in aldığı dördüncülük ödülleri Amerikan basınında geçmişteki kadar dikkat çekmez (Cline, 1985, s. 283).

1970'li yılların ortalarından itibaren Avrupa kıtasında etkinliklerine başlayan yarışmalardan biri Atina-Yunanistan'daki Maria Callas Büyük Ödülü'dür (*Maria Callas Grand Prix*). Adını ünlü soprano Maria Callas'ın isminden alan yarışma Yunanistan'da yerel müzik eğitimi ve kültürünün geliştirilmesine adanmış, kâr amacı gütmeyen bir vakıf olan *The Athenaeum* tarafından düzenlenir. Her yıl değişmeli olarak piyano ve şan branşlarında organize edilen yarışmanın en son 2019 yılında piyano branşında yapılması planlanır, ancak 2021 Temmuz itibarıyla yarışmanın web sitesine erişimin olmadığı ve etkinliklerini sonlandırdığı görülür. Avrupa'nın ev sahipliği yaptığı bir diğer yarışma ise piyanist Géza Anda'nın anısına üç yılda bir organize edilen Géza Anda Yarışması'dır (*Concours Géza Anda*). 1979 yılında Zürih-İsviçre'de ilk kez düzenlenen yarışma, Sir Georg Solti, Claudio Arrau, Rudolf Firkušny, Egil Harder, Dr. K. H. Ruppel, Prof. Gerhard Wimberger gibi isimlerden oluşan jürisi ile dikkat çeker.

⁷⁸ Yarışma, 2001 yılında Virginia Waring Uluslararası Piyano Yarışması (*The Virginia Waring International Piano Competition*) adını alır.

Bu dönemde Avustralya kıtasından ilk önemli uluslararası piyano yarışması çıkar: Sidney Uluslararası Piyano Yarışması (*Sydney International Piano Competition*). Sidney Müzik Konservatuvarı'nın müdürü Rex Hobcroft'un çeşitli uluslararası yarışmaları takip edip inceleyerek organize ettiği yarışma, 1977 yılındaki daha ilk etkinliğinden itibaren katılımcıların yol ve konaklama masraflarını karşılayarak çok sayıda piyanisti kendine çeker. Yarışma, 2021 yılı kitapçığında ifade edildiğine göre uluslararası Klasik Batı Müziği platformunda kendine bir yer edinmeyi amaçlayan sanatsal, araştırmacı ve iletişimsel becerilere sahip genç piyanistleri bulmayı ve konser kariyerlerine başlarken onları desteklemeyi amaçlar.⁷⁹ Dört yılda bir düzenlenen ve solo ve konçerto aşamalarının yanı sıra Lied eşliği ve oda müziği gibi aşamaları da bulunan yarışma, bugün dünyanın zorlu ve önde gelen piyano yarışmaları arasında kabul edilir.

Yarışmaların sayısındaki artış ve kazananları listesinin uzamasıyla birlikte yarışmaların işlevi ve değeri üzerine olan tartışmalar XX. yüzyılın son çeyreğinde de sürer. 1952 Kraliçe Elisabeth Yarışması'nın birincisi Leon Fleisher, sadece birkaç uluslararası yarışmanın olduğu zamanlar için şu gözlemde bulunur: “Otuzlu veya kırklı yıllarda [yarışma] kazandıysanız, herkes önemserdi. Tüm müzik camiası bunun farkındaydı. Ve kapıları açardı” (Horowitz, 1990, s. 66). Benzer şekilde Horowitz, Krystian Zimerman'ın 1975'te Chopin Yarışması'nı kazandığı zamanlardan itibaren artık kazanılan tek bir altın madalyanın büyük bir kariyer başlatmadığını altını çizer ve Zimerman'ın doğru bir zamanda yarıştığı ile ilgili düşüncesini aktarır: “Yarışma izzahamı 1975 civarlarında oluştu. Bu açıdan ben şanslıydım” (1990, s. 66). 1970'li yılların sonuna doğru yaklaşırken yarışma sayıları gibi yarışmalara katılan piyanist sayılarının da her yıl artması artık tek bir yarışma kazanmanın “isim yapmak” için yeterli olmadığı ve kazananların hızlıca unutulduğu görüşünün pekiştirir. Yarışmalardan yeni bir “Cliburn” çıkarmak zorlaşır. Bu durumun yarattığı dezavantajı kırmak ve ismini diğerlerinin önüne taşıyabilmek için pek çok piyanist bir yarışmadan çıkıp diğerine girmeye başlar. Hatta bu durumdakiler için “yarışma piyanisti” ifadesi kullanılmaya başlanır (Cline, 1985, s. 279). Her ne kadar yarışmaların kariyer üzerindeki doğrudan etkisi gün geçtikçe azalmaya başlasa da

⁷⁹ Sydney International Piano Competition, 2021 Program Book, s. 2, https://issuu.com/sydneypianocomp/docs/sip0073_online_competition_digital_program_a4_appr. Erişim tarihi: 13.10.2021.

Horowitz bu dönemde yarışmaların saraylardan ve salonlardan daha çok kamusal mekânlara, büyük konser salonlarına doğru kaydığını ve böylece izleyici kitlesini arttırdıklarının da altını çizer (1990, s. 66). Yani yarışma kurumları, etkilerinin azaldığı, ancak görünürlüklerinin daha da arttığı bir döneme girmiş olur.

Horowitz, İkinci Dünya Savaşı sonrasında gelişen “daha fazla ve daha büyük” sendromunun kısmen bir sonucu olarak gördüğü yarışma sayılarındaki artışın yarışma organizasyonları arasında da bir rekabeti doğurduğunu aktarır (1990, s. 67). Klasik Batı Müziği camiasında daha fazla görünür olmak ve en güçlü adayları kendilerine çekmek için organizasyonlar artık daha çok para ödülü ve daha iyi konser angajmanları sunma çabasına girer. Aynı zamanda gazete, dergi ve televizyon gibi mecraları kullanarak görünürlük kazanmaya çalışırlar. Söz konusu rekabet, yarışmaların kariyer üzerindeki azalan etkisini kırmak ve müzik endüstrisinin yarışmaların üzerinde zamanla kaybedilen ilgisini yeniden kazanmak olarak yorumlanabilir. Ancak bu dönemde yarışma dünyasında yaşanan iki hadise, yarışmaların bazen beklenmedik sonuçlar doğurabildiğini ve uluslararası bir kariyer yapmak için her zaman yarışmanın kazananı olmak gerekmediğini gösterir. Yarışmaların, kaybedenlere de kariyer kapılarını açabildiğini gösteren örneklerden biri, 1977 yılından düzenlenen Cliburn Yarışması’nda karşımıza çıkar. Bu yıl düzenlenen Cliburn Yarışması’nda dinleyicilerin favorisi olan Sovyet piyanist Youri Egorov’un finale kalamaması büyük tartışma yaratır. Bunun üzerine New Yorklu bir konser menajeri olan Maxim Gershunoff’un hayal kırıklığı yaşayan seyircilerden sadece iki günde birincilik para ödülüne eşdeğer olan 10.000 Amerikan Doları toplaması ve bu para ödülünün yanı sıra Egorov’a Cliburn Vakfı tarafından bir New York konseri sunulmasına aracılık etmesi büyük sansasyon yaratır (Horowitz, 1990, s. 83). Egorov’un Sovyetler Birliği’nden iltica etmiş olması söz konusu gelişmelerin bazıları tarafından politik sebeplere bağlamasına sebep olurken, bu durum Egorov’un isminin yarışmanın o yılki birincisi olan Steven deGroote’nin önüne geçmesine ve kariyerinin ciddi bir hareketlilik kazanmasına yol açar (Cline, 1985, s. 281). Aynı zamanda ana akım basın tarafından favori görülen Sovyet aday Aleksander Toradze’nin yarışmada ikinci olması da başka tartışmaları doğurur. Elbette yarışma sonuçlarına itiraz edilmesi yeni bir şey değildir; önceden de değinildiği üzere 1910 yılında düzenlenen Anton Rubinstein Yarışması’nda jüri kararına itiraz eden Koussevitzki de Arthur Rubinstein için alternatif bir para ödülü ve oldukça güçlü

konser imkanları sağlamıştı. Ancak bir harika çocuk olarak keşfedilen, henüz 13 yaşında Berlin Filarmoni ile konser veren, Philadelphia Orkestrası ile 1906'daki Carnegie Hall çıkışından sonra ABD'de yaptığı 40 konserlik turneyle Rubinstein'ın bu yarışmadan önce başlayan bir kariyeri zaten bulunmaktaydı. Egorov'un ise Long-Thibaud Yarışması (1971, dördüncülük), Çaykovski Yarışması (1974, üçüncülük) ve Kraliçe Elisabeth Yarışması (1975, üçüncülük) gibi yarışmalardaki başarılarından sonra kariyerindeki asıl sıçrama, Cliburn Yarışması'nı takiben olur. Cline, bu dönemde artık yarışma kazananı olmamanın daha fazla itibar dahi kazandırabildiğini ve Egorov'un konseri için basında yapılan yorumlarda onun 1977 Cliburn Yarışması'nda finale ulaşamadığından hayranlıkla bahsedildiğini belirtir (1985, s. 282).

Müzik yarışmalarının, kaybedenlere de kariyer kapılarını açabildiğini gösteren bir diğer örnek, yarışma tarihinin en büyük skandallarından biri olarak kabul edilir. 1980 yılında düzenlenen 10. Chopin Yarışması'nda Yugoslav piyanist Ivo Pogorelich'in ikinci aşamada elenerek finale kalamamasına tepki gösteren jüri üyesi Martha Argerich'in kararı protesto ederek jüriyi terk etmesi büyük bir sansasyon yaratır. Seyirciler arasında da hoşnutsuzluk yaratan bu durum medyada da büyük yankı uyandırır. Tüm bu gelişmeler, Pogorelich için tüm biletlerinin tükendiği özel bir konser ayarlanmasına, bir kayıt sözleşmesi almasına ve dünya çapında konser tekliflerinin de sunulmasına yol açar. 1977'de düzenlenen Cliburn Yarışması'nda elenen Egorov'unkine benzer bir şekilde bu sansasyon, Pogorelich için de kariyer kapılarının ardına kadar açılmasına sebep olur. Pogorelich'in ismi o yıl yarışmanın birincisi olan Vietnamlı piyanist Dang Thai Son'un açık ara önüne geçer. "Pogorelich Olayı", büyük bir yarışmada kaybetmenin avantaj sağlayabildiğini gösteren en net örneklerden biri olarak bu Klasik Batı Müziği tarihine geçer.

Music Competition Circuit Newsletter'ın verilerine göre 1980 yılına gelindiğinde dünyada çapında 128 adet uluslararası yarışma bulunur (Cline, 1985, s. 287). Bu dönemde artık Uzak Doğu'da da yeni yarışmaların ortaya çıktıkları görülür. Bunlardan biri Tokyo'da üç yılda bir düzenlenen Japonya Uluslararası Müzik Yarışması'dır (*International Music Competition of Japan*). Ertesi yıl İtalya'da iki yeni yarışma çıkar: Biri Parma'daki Uluslararası Franz Liszt Piyano Yarışması - Mario Zanfi Ödülü'dür (*Il Concorso Internazionale Franz Liszt - Premio Mario Zanfi*). Adını kurucusu olan piyanist ve öğretmen Mario Zanfi'den alan yarışma, ilk

etkinliğinden itibaren Arrigo Boito Müzik Konservatuvarı tarafından organize edilir. Diğerleri ise Varallo'daki Valsesia Musica Kültür Derneği (*Associazione Culturale Valsesia Musica*) tarafından organize edilen Valsesia Musica Uluslararası Yarışması (*Concorso Internazionale Valsesia Musica*). 1999 yılına kadar ismi Viotti–Valsesia olan yarışmanın amaçları arasında yetenekli genç piyanistleri ön plana çıkarmanın yanı sıra turizmi desteklemek de bulunur.⁸⁰

İspanyol piyanist José Iturbi'nin 1980'deki ölümünden ardından ismini yaşatmak için 1981 yılında Valencia'da Iturbi Uluslararası Piyano Yarışması (*El Concurs Internacional de Piano de València Iturbi*) düzenlenmeye başlar. Ertesi yıl ise ilk kez Afrika kıtasından bir Klasik Batı Müziği yarışması ortaya çıkar: Pretoria-Güney Afrika'daki UNISA Uluslararası Müzik Yarışması (*UNISA International Music Competitions*). İki yılda bir organize edilen, ancak dört yılda bir piyano branşında düzenlenen yarışmanın bu branştaki ilk kazananı Kanadalı piyanist Marc-André Hammelin olur. İlerleyen yıllarda uluslararası kapsamın yanı sıra etkinliklerine bir de ulusal bir yarışma (yaylı dörtlü, şan, flüt, klarnet ve org branşlarında) ekleyen UNISA, 2015 yılından itibaren Klasik Batı Müziği dalına paralel olarak bir de caz dalını katar. UNISA ile aynı yıl başlayan bir başka yarışma, Profesör Delia Steinberg Guzmán tarafından Madrid-İspanya'da kurulan Acropolis Piyano Yarışması'dır. Ancak önceki bazı örnekler gibi ilk etkinliklerini ulusal kapsamda gerçekleştiren yarışma, 2007 yılından sonra uluslararası kapsama kavuşur ve Delia Steinberg Uluslararası Piyano Yarışması (*Concurso Internacional de Piano "Delia Steinberg"*) adını alır. Bu dönemde İspanya'da başlayan bir diğer yarışma da 1983'te ilk etkinliğini düzenleyen Pilar Bayona Uluslararası Piyano Yarışması'dır (*El Concurso Internacional de piano Pilar Bayona*). İspanyol piyanist Pilar Bayona'nın anısına organize edilen yarışma, 2001 yılında sekizinci ve son kez düzenlendikten sonra 2004'te itibaren tarafından Aragonlu müzisyenler için burs hâline dönüştürülür.

Darmstadt-Almanya'da başlayan Uluslararası Chopin Piyano Yarışması (*Internationaler Chopin Klavierwettbewerb*) kapsamını genişletme stratejisi izleyen yarışmalara ilginç bir örnektir. Yarışmanın 1983 yılındaki ilk etkinliği ulusal olarak düzenlenir. Üç yıl sonra ise Batı-Almanya, Avusturya ve Danimarka vatandaşlarını kapsayacak şekilde organize edilir. 1989-2002 yıllarındaki etkinliklerini Avrupa

⁸⁰ <https://www.valsesiamusica.com/association.htm>. Erişim tarihi: 20.08.2021.

üllkeleri vatandaşlarına açık bir şekilde yarı-uluslararası olarak gerçekleştiren organizasyon, 2006 yılında ise tamamen uluslararası bir kapsama geçer. Öte yandan üç yılda bir düzenlenen Darmstadt Chopin Yarışması, aynı zamanda az sayıdaki monografik yarışmalardan biridir. Darmstadt'daki Chopin Yarışması ile aynı yılda San Antonio-ABD'de San Antonio Uluslararası Piyano Yarışması (*San Antonio International Piano Competition*) kurulur. Dört yılda bir düzenlenen yarışmanın ismi, 2015 yılında kurulduğu yıldan beri yarışmanın fahri başkanı, büyük destekçisi ve yol göstericisi olan merhum Ruth Jean Gurwitz'i onurlandırmak için Gurwitz Uluslararası Piyano Yarışması (*Gurwitz International Piano Competition*) olarak değiştirilir.

Bazı yarışmaların, üyesi oldukları meta organizasyonlarla belirli zamanlarda ilişkilerinin kesildiği, bazen ilerleyen tarihlerde tekrar üyeliklerinin devam ettirildiği görülür. WFIMC üyeliği belirli bir süreliğine askıya alınan ancak sonraki süreçte tekrar aktif hâle gelen Leeds Yarışması, Çaykovski Yarışması ve George Enescu Yarışması gibi bazı önemli yarışmalar, bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Benzer bir durum, Alink-Argerich Vakfı üyeliği için de geçerlidir. Bu durum, kimi zaman yarışmaların üst organizasyonun belirli kriterlerine uymaması, kimi zaman da bütçe sorunları nedeniyle yıllık üyelik aidatlarını ödeyememeleri sonucunda ortaya çıkar.

1980'lerin ortasında Batı Avrupa'da etkinliklerine başlayan yarışmalar arasında Porto Şehri Uluslararası Müzik Yarışması (*Concours International de Musique de la Cidade do Porto*) ve Ferrol Şehri Uluslararası Piyano Yarışması (*Concurso Internacional de Piano "Cidade de Ferrol"*) bulunur. İlk kez 1984'te üç ayrı yaş kategorisinde düzenlenen Ferrol Şehri Yarışması, 1994 yılına kadar ulusal kapsamda gerçekleşir.⁸¹ Bazen yarışma organizasyonlarının katılımcı bulma konusunda ciddi sorunlar yaşadıkları görülür. Ferrol Şehri Yarışması da bunun en tipik örneklerinden biridir. 2002 yılındaki 18. etkinliğinde sadece 4 katılımcı yer alırken en yüksek katılımcı sayısına sahip etkinliği ise 51 katılımcı ile 2011 yılındaki 25. yarışmada gerçekleşir. Yarışma organizasyonu 2021 yılındaki 32. etkinliğinde jüri üyelerinin ve aşamaların sayısını artırırken ilk kez jüri üyelerinin öğrencileri veya yakınlarının yarışmaya alınmamasına karar verilir. Bu, görece düşük bütçe ve kapsama sahip olan

⁸¹ İlk etkinlikte sadece 16 İspanyol katılımcı yarışır.

bir yarışmanın uluslararası standartları yakalamak için attığı önemli adımlardan biridir.⁸²

Utrecht-Hollanda'da üç yılda bir organize edilen Uluslararası Liszt Piyano Yarışması (*International Franz Liszt Piano Competition*) ilk kez 1986 yılında düzenlenir. 1992 yılında WFIMC'e üye olan yarışma, düzenlenmeye başladığı tarihten itibaren belirlediği yüksek standartlardan dolayı dünyanın en prestijli piyano yarışmalarından biri olarak kabul edilir. Bununla birlikte yarışmanın öne çıkan özellikleri arasında kazananlarına sunduğu kariyer gelişim programları yer alır. Liszt Yarışması, günümüzde çok sayıda yarışmanın giderek daha fazla önem verdiği kariyer gelişim programlarını en erken başlatan yarışmalardan biridir. İlk üç dereceyi kazanan piyanistlerin belirli bir süre için mentörlüğünü üstlenen organizasyon, onlara profesyonel koçluk vermenin ve tanıtımlarını yapmanın yanı sıra 35 ülkede 300'den fazla konser anlaşması sunar. 1986 yılında başlayan bir başka yarışma da Glaskov-İskoçya'daki İskoç Uluslararası Piyano Yarışması'dır (*Scottish International Piano Competition*). Franz Liszt'in son öğrencilerinden olan İskoç piyanist Frederic Lamond'un anısına organize edilen yarışma üç yılda bir düzenlenir.

1987'de Almanya'da başlayan Dortmund Uluslararası Schubert Yarışması (*Der Internationale Schubert-Wettbewerb Dortmund*) 2009 yılına kadar iki yılda bir sadece piyano branşında düzenlenirken bu tarihten sonra Lied ikili branşı ile dönüşümlü olarak düzenlenmeye başlanır. 1988'de Dublin-İrlanda'da başlayan ve üç yılda bir düzenlenen Dublin Uluslararası Piyano Yarışması'yla (*The Dublin International Piano Competition*) Dublin'in kültürel gelişimine dinamik bir katkı sağlamak hedeflenir. Yarışmanın hem sanat yönetmenliğini hem de başkanlığını ünlü İrlandalı piyanist John O'Connor⁸³ yapar. Dublin Yarışması ile aynı yıl Oslo-Norveç'de başlayan Kraliçe Sonya Uluslararası Müzik Yarışması (*Dronning Sonja Internasjonale Musikkonkurranse*) iki kez (1988 ve 1992 yıllarında) piyano branşında düzenlendikten sonra artık sadece şan branşında düzenlenerek günümüze kadar gelir.

Etkinliklerini profesyonel sanatçılara yönelik organize eden bazı Klasik Batı Müziği yarışmalarının ilerleyen zamanlarda ayrıca genç yaş veya amatör kategorilerinde de

⁸² Yarışmanın 2021 yılı itibarıyla toplam ödül bütçesi 23.000 Euro'dur.

⁸³ John O'Connor, 1973 yılında Viyana'da düzenlenen Uluslararası Beethoven Piyano Yarışması'nda birincilik ödülünü ve 1975 yılında da Bösendorfer Piyano Yarışması'nda birincilik ödülünü kazanır.

yarışmalar düzenledikleri görülür. 1989 yılında ilk etkinliğini düzenleyen New Orleans Piyano Yarışması (*New Orleans International Piano Competition*) da bunlardan biridir. Başlangıçta her yıl düzenlenen ABD merkezli yarışmada herhangi bir yaş sınırlaması bulunmaz. 2009 yılında ise ana yarışmaya ek olarak sadece 14-18 yaş arasındaki piyanistlere açık olan New Orleans Uluslararası Genç Sanatçılar İçin Piyano Yarışması düzenlenmeye başlanır. Bu iki yarışma, iki yılda bir dönüşümlü olarak bir süre organize edilse de yarışmanın yönetim kurulu, 2012 yılında gençlik yarışmasını sonlandırarak ana yarışmayı iki yılda bir düzenlemeye devam eder.⁸⁴

Nice-Fransa'da düzenlenmeye başlayan Dünya Müzik Ustaları Yarışması (*World Music Masters Competition*), yarışma ekosistemindeki farklı işleyişe sahip organizasyonlardan birdir. Yarışmanın kurucusu ve aynı zamanda Paris'teki ünlü konser salonu Salle Gaveau'nun sahibi olan Jean-Marie Fournier, 1989 yılında artık çok sayıda yarışma ve ödülün olduğu bir ortamda yarışmacıların farklı bir kritere göre belirlendiği ve yalnızca tek bir kazananın seçildiği yeni bir yarışma organize etmeye karar verir. Sadece daha önce uluslararası bir yarışmada finale kalan yetenekli sanatçıların girebildiği yarışma, bu sebeple kısıtlı sayıdaki müzisyenin katılımıyla gerçekleşir. Yarışmanın kısa sürede ses getirmesi üzerine Société des Bains de Mers de Monaco'nun etkinliğe ev sahipliği yapma kararıyla yarışma 1992 yılında Monaco'ya taşınır ve Monte-Carlo Müzik Ustaları (*The Monte-Carlo Music Masters*) adını alır. 1997 yılı itibariyle şan, 2004 yılı itibariyle de keman branşlarının eklendiği yarışma artık her yıl farklı bir branşta düzenlenir.

1990'lı yıllara gelirken geçmişte kamuoyunun ve basının dikkatini fazlasıyla çeken ve hatta zaman zaman diplomatik boyut dahi kazanan ABD ve SSCB'nin başını çektiği kültürel rekabet, hızını çok büyük ölçüde kaybeder. Bunun yanı sıra bu ekosistemde oluşan yarışma ve ödüllü müzisyen enflasyonu, yarışmaların kariyer üzerindeki tesirinin görece muğlaklaşması ve dolayısıyla yarışma kazananı olmanın değerinin azalması gibi sebeplerle yarışmaların geçmişe oranla basında daha az görünür olmasına neden olur. Öte yandan söz konusu sebepler, yeni Klasik Batı Müziği yarışmalarının ortaya çıkmasına engel olmaz veya yarışmaların sayısındaki

⁸⁴ Bu duruma örnek gösterilebilecek pek çok yarışma vardır; bunlar arasında Cliburn Yarışması ve Sydney Yarışması da yer alır. Cliburn Yarışması'nın ana organizasyonundan bağımsız olarak 1999 yılında bir amatör yarışması, 2015 yılında da bir gençlik yarışması düzenlenir. Sydney Yarışması da 2020 yılında amatörler için Sydney Piyano Sevdalıları Yarışması'nı (*The Sydney Piano Lovers' Competition*) başlatır.

artışı frenleyemez. Özetle yarışma kurumlarının politik ve siyasi önemi azalırken Klasik Batı Müziği camiasındaki varlıkları güçlenir.

2.1.6 Çift Kutuplu Dünyanın Sonu: 1990-1999

XX. yüzyılın sonlarına kadar düzenlenen Klasik Batı Müziği yarışmalarını çeşitli ulusların kültürel rekabetinin bir parçası olarak okumak mümkündür. Pek çok kez sosyalist ve kapitalist ideolojilerin rekabetinin doğrudan bir yansıması olan yarışmalar, aslında bireysel rekabetin önüne geçer. Ancak bu durum yüzyıl sonuna doğru değişir. 1991 yılında Sovyetler Birliği'nin dağılması, Soğuk Savaş'ın ve kültürel rekabetteki çift kutuplu dünyanın sonunu getirir. Demir Perde ülkelerinin dağılmasının yanı sıra telekomünikasyon ve ulaşımındaki ilerlemeler, finans kapitalizmi ile küreselleşmenin önünü açar. Sovyetler Birliği'nin çöküşü, eski Demir Perde ülkelerindeki müzisyenler açısından da önemli sonuçlar doğurur. Artık uluslararası seyahat özgürlüğünü kazanan eski Blok ülkelerinin müzisyenleri, önceden olduğu gibi “en iyi” Sovyet adaylarını belirlemek için yapılan seçmelere girmek ve derece almak zorunda değildir. Böylece merkezî otorite tarafından seçilmek zorunda kalmadan bireysel olarak yarışmalara gidebilmeye başlarlar. Bu sebeple önceki yıllara kıyasla çok daha fazla sayıda Rus müzisyen, uluslararası müzik yarışmalarına başvurabilir.

ABD ile SSCB arasındaki ideolojik ve kültürel rekabetin sönümlendiği ve bunun Klasik Batı Müziği yarışmalarına yansıdığı bu dönemde artık farklı bir coğrafya öne çıkmaya başlar: Uzak Doğu. 1950'li yıllardan itibaren uluslararası yarışmalara katılım göstermeye başlayan Uzak Doğulu yarışmacıların yüzyıl sonu itibariyle katılımları belirgin bir şekilde artar. Özellikle 2000'li yıllara denk gelen bu artışa Uzak Doğu ülkelerinde düzenlenen pek çok sayıda yarışma da eklenir.

Yarışmalara olan ilgi ve yatırımların artmasıyla organizasyonların etkinliklerini fiziksel olarak daha geniş mekânlara ve kamusal alanlara kaydardıklarına yukarıda değinmiştim. Bununla birlikte 1990'lı yıllarda yarışmaların işleyiş şeklinde de bazı değişimlerin ortaya çıktığı görülür. McCormick'in de dikkat çektiği üzere yarışmalarda “sınav” formatından “resital” formatına doğru evrildiği bir yönelim kendini gösterir. Daha öncesinde genellikle adayların ilk aşama için hazırladıkları tüm eserleri seslendirmeleri gerekli görülmez ve sadece jürinin belirlediği eserleri seslendirmeleri istenirdi. Ayrıca jüri yeterli gördüğünde -çoğu zaman bir zil çalarak-

icrayı durdurabilirdi (McCormick, 2008, s. 47). Ancak icraya yapılan bu müdahalenin hem yarışmacılar hem de dinleyiciler açısından olumsuz etkileri olacağını tahmin etmek güç değildir. Yarışmaların giderek daha fazla resital formatına dönüşmesinde WFIMC'in etkisi olduğu görülür. Federasyonun yarışmalar için hazırlamış olduğu tavsiyelerde ilk aşamanın 20 dakikadan az olmaması ve adayın süresini aşmadığı sürece icrasının durdurulmaması gerektiği belirtilir.⁸⁵ Buna istinaden pek çok yarışma organizasyonu icranın yeterliliğini dikkate almadan, sadece adayın süresini aşma durumunda jürinin icrayı durdurma hakkını koruduğunu kurallarında açıkça yazar.

Bu dönem itibariyle yarışmaların coğrafi olarak homojen olmayan bir dağılıma sahip oldukları görülür. 1990 yılına kadar bazı Avrupa ülkelerinde henüz hiç yarışma düzenlenmezken sadece İtalya'da 20'ye yakın uluslararası piyano yarışması vardır. Bu yaklaşık sayıya 1990'da Roma'da düzenlenmeye başlayan Roma Uluslararası Piyano Yarışması (*Concorso Pianistico Internazionale "Roma"*) eklenir. 1989 yılında ulusal olarak başlayan yarışma, bir sonraki yıldan itibaren uluslararası kapsamda ve her yıl düzenlenir. Fryderyk Chopin Kültür Vakfı tarafından başlatılan ve organize edilen yarışma 1996 yılı itibariyle devlet desteğini alır. Bu dönem İtalya'da düzenlenmeye başlanan bir diğer yarışma, Cantù Şehri Uluslararası Piyano ve Orkestra Yarışması'dır (*Concorso Internazionale per Pianoforte e Orchestra "Città di Cantù"*). İlk etkinliğini 1991 yılında düzenleyen yarışmanın hiçbir solo aşaması bulunmaması ve repertuarının sadece piyano konçertolarından oluşması onu yarışma ekosistemindeki sıra dışı örneklerden biri yapar. Her yıl düzenlenen yarışma iki kategoriden oluşur. Kategorilerin Klasik dönem veya Romantik dönem konçertolarından oluştuğu yarışmada adaylar isterlerse her iki kategoride de yarışabilir. 1991 yılı yeni uluslararası piyano yarışmalarının çıkışı açısından oldukça bereketli bir yıl olur. Aynı yıl içinde Hamamatsu-Japonya'da Hamamatsu Uluslararası Piyano Yarışması (*Hamamatsu International Piano Competition*), Londra-İngiltere'de Londra Uluslararası Piyano Yarışması⁸⁶ (*London International Piano Competition*) ve Bratislava-Slovenya'da Uluslararası J. N. Hummel Piyano

⁸⁵ Bu bilgi WFIMC'in Genel Kurulu tarafından 2011 yılında Varşova'da kabul edilen Uluslararası Müzik Yarışması İçin Öneriler'den alınmıştır. Madde 7.4 ve 7.5. <https://www.wfmc.org/sites/default/files/inline-files/wfmc-recommendations.pdf>. Erişim tarihi: 13.06.2021.

⁸⁶ 2002 yılında WFIMC üyesi olan Londra Uluslararası Piyano Yarışması 2009 yılında yedinci ve son kez düzenlendikten sonra 2012 yılında federasyondan ayrılır.

Yarışması⁸⁷ (*International J. N. Hummel Piano Competition*) başlar. Hamamatsu Uluslararası Piyano Yarışması sunduğu kariyer desteği paketi ve üst seviyedeki piyanistlerden oluşan katılımcılarıyla çok kısa bir sürede sadece Japonya'nın değil, dünyanın en prestijli yarışmalarından biri hâline gelir. Üç yılda bir düzenlenen ve 1998'de WFIMC üyesi olan yarışma, 2000 yılındaki dördüncü etikliğinden itibaren alt yaş sınırının kaldırılmasıyla çok daha fazla sayıda genç piyanist için önemli bir platform hüviyetini kazanır.

Klasik Batı Müziği yarışmalarının sayılarındaki hızlı artış, 1992 yılındaki hareketlilikten de kolaylıkla görülebilir. Sadece bu yıl içinde çeşitli gençlik yarışmaları bir yana en az dört tane daha uluslararası piyano yarışmasının ortaya çıktığı görülür. Bunlardan biri J. S. Bach'ın eserlerinden oluşan repertuvarıyla bir başka monografik yarışma olan Würzburg-Almanya'da düzenlenen Walter Blankenheim Anısına J. S. Bach Uluslararası Piyano Yarışması'dır (*Internationalen Klavierwettbewerb J. S. Bach in Memoriam Walter Blankenheim*). Yarışma, bestecinin müziğinin yorumlanmasını, performansını ve pedagojisini teşvik etme amacı gütmektedir. *Amici della Musica di Cagliari* derneği tarafından aynı yıl Cagliari-İtalya'da organize edilmeye başlayan Ennio Porrino Uluslararası Piyano Yarışması'nın (*Concorso Internazionale di Pianoforte "Ennio Porrino"*) ömrü ise kısa olur ve 2015 yılına kadar her yıl düzenlendikten sonran bu tarihte son bulur. Calgary-Kanada'da yer üç yılda bir düzenlenen Honens Uluslararası Piyano Yarışması da (*Honens International Piano Competition*) bir hayırsever olan Esther Honens'in inisiyatifiyle ortaya çıkar. Yaşamının sonuna yaklaştığını bilinciyle memleketi olan Calgary'de uluslararası bir piyano yarışması düzenlenmesini isteyen Honens, bu amaçla 5 milyon Amerikan Doları bağış yapar. Yarışmanın yanı sıra her yıl düzenlenen festival, eğitim programları ve sosyal yardım girişimleriyle organizasyon geniş yelpazede bir işlev görür.

Litvanya'nın bağımsızlığını kazanmasının ardından düzenlenmeye başlayan bir yarışma Vilnius şehrinde organize edilen ve ilk kez 1993 yılında uluslararası kapsama geçen Stasys Vainiunas Uluslararası Piyano ve Oda Müziği Yarışması'dır (*Stasys Vainiunas International Piano and Chamber Ensemble Competition*). Ertesi

⁸⁷ İsmi Bratislavalı besteciden almışsa da repertuarı sadece Hummel'in eserleriyle ile kısıtlı değildir. Üç aşamalı yarışmanın repertuarı Mozart'dan Liszt'e kadar uzanan geniş bir yelpazedeki bestecileri kapsar.

yıl altı yeni uluslararası yarışma daha ortaya çıkar. Bunlardan biri olan ve Almanya'nın Weimar şehrinde üç yılda bir düzenlenmeye başlayan Franz Liszt Uluslararası Piyano Yarışması'dır (*Internationaler Klavierwettbewerb "Franz Liszt"*). Almanya'da başlayan bir diğer yarışma Uluslararası Clara Schumann Piyano Yarışması olur (*Internationaler Clara Schumann Wettbewerb*). Aynı yıl Avrupa ve Amerika kıtalarının dışında da yeni yarışma organizasyonları çıktığı görülür. Pekin'de Çin'in önde gelen piyano öğretmenlerinden biri olan ve kendisi de Cliburn Yarışması, Leeds Yarışması ve Çaykovski Yarışması gibi dünya çapında birçok büyük uluslararası piyano yarışmalarında sıklıkla jüri üyeliği yapan Zhou Guangren'in girişimleriyle Çin Uluslararası Piyano Yarışması (*China International Piano Competition*) gerçekleşir. 1994, 1999 ve 2004 yıllarında organize edilen yarışma 2007 yılında etkinliklerini Xiamen şehrine taşırken aynı zamanda bu yıl WFIMC'nin üyesi olur ancak 2019 yılı itibarıyla federasyon üyeliği sonlanır. 1993 yılında Fas'ta düzenlenmeye başlayan bir yarışma da tıpkı Çin Uluslararası Piyano Yarışması gibi etkinliklerini daha sonra başka bir şehre taşır. İlk beş etkinliği Meknes'in Genç Piyanistleri Uluslararası Yarışması adı altında Meknes'de iki yılda bir düzenlenen yarışma 2003 yılından itibaren Rabat'da düzenlenmeye başlanarak Uluslararası Majesteleri Prenses Lalla Meryem Piyano Yarışması (*Concours International de Piano Son Altesse Royale la Princesse Lalla Meryem*) adını alır. Fransa'da başlayan iki yarışmadan biri olan Uluslararası Piyano Yarışması – Animato Büyük Ödülü (*Concours International de Piano - Grand Prix Animato*) yarışmacıların belirlenmesinde Monte-Carlo Müzik Ustaları yarışmasına benzer bir yol izler; sadece çeşitli uluslararası yarışmaları kazanmış veya derece yapmış piyanistler yarışma organizatörü Marian Rybicki tarafından seçilir ve davet edilir. Bunun dışında başvuru yapılarak yarışmaya katılma imkânı yoktur. Aynı yıl Orléans'da düzenlenmeye başlayan Orléans Uluslararası Piyano Yarışması (*Concours international de piano d'Orléans*) ise 1900'den günümüze uzanan eserlerden oluşan repertuarıyla çoğu yarışmadan ayrışır. İki yılda bir düzenlenen ve çağdaş piyano repertuarını yüceltmenin yanı sıra her yarışma etkinliğinde icra edilecek zorunlu bir eser için bir besteciye sipariş veren organizasyon böylece çağdaş piyano literatürüne katkı sağlamayı da amaçlar.

1966 yılında Sokolov'un birinciliğinin yarattığı tartışmalardan bu yana adam kayırma ve politik baskılar gibi zaman zaman çeşitli olumsuzlukların gölgesinde

düzenlenen Çaykovski Yarışması'nı, Sovyet Birliği'nin 1991 dağılmasının ardından çok daha sıkıntılı bir süreç bekler. Müzisyenlerin yaptığı grevler, yarışmanın finali için elzem olan orkestranın toplanmasını zorlaştırırken Rublede yaşanan değer kaybı da ödüllerin değerini düşürür. Ancak Çaykovski Yarışması için asıl sorun yarışmanın prestijine de zarar getiren skandallardır. Bunlar arasında öne çıkanlardan bir tanesi Bill Fertik'in çektiği ve 1990 yılı Çaykovski Yarışması'nı konu alan bir kamu televizyonu belgeselinde açığa çıkan rüşvet skandalıdır. Bir Sovyet jüri üyesinin açıklamalarına göre yarışmacılardan birinin amcası, oldukça yüksek bir ders ücreti teklif etme bahanesiyle kendisine ve diğer jüri üyelerine rüşvet vermeye çalışır. Ayrıca yarışmacının babasının da Moskova Konservatuvarı'na yaklaşık 88.000 Amerikan Doları değerinde yeni bir Hamburg Steinway marka piyano bağışladığını, ancak bu yarışmacının yine de kazanamadığını belirtir (Stanley, 1994). Arka planında bunun gibi çeşitli şaibeli olayların yaşandığı yarışmanın 1994'te düzenlenen sonraki etkinliğinde de hiçbir branşta birincilik ödülü verilmemesi dikkat çeker.

1990'lı yılların ortalarında ortaya çıkan bir yarışma Lleida-İspanya'daki Ricard Viñes Uluslararası Piyano Yarışması'dır (*Concurs Internacional de Piano "Ricard Viñes"*). Lleida Profesyonel Konservatuvarı ve Enric Granados Oditoryumu tarafından her yıl organize edilen yarışmanın 1995 yılında başlayan ilk etkinlikleri ulusal kapsamda gerçekleştirilir. 2002 yılı itibariyle sadece Avrupa Birliği ülkelerinden adayların katılımıyla yarı-uluslararası, 2007 yılı itibariyle de tamamen uluslararası kapsama kavuşan yarışma, 2010 yılından itibaren de katılımcı sayılarındaki artıştan dolayı etkinlik süresini bir gün daha uzatır. Ayrıca pek çok yarışmada da görülen "ulusalcı" yönelimin bir örneği olarak en iyi İspanyol yarışmacı için yeni ödüller koyar. Sibiu-Romanya'da da 1995 yılında ilk etkinliğini düzenleyen Piyanistler ve Besteciler için Carl Filtsch Uluslararası Festivali-Yarışması (*Concurs-Festival Internațional de Interpretare Pianistică și Compoziție "Carl Filtsch"*) değerlendirme kriterlerinde bir farklılıkla dikkat çeker. Üç ayrı yaş kategorisinde düzenlenen yarışmada, katılımcılar yalnızca piyano icraları üzerinden değil, aynı zamanda kendi besteledikleri kompozisyonlar üzerinden de değerlendirilmeye tabi tutulur. Aynı yıl Kiev-Ukrayna'da Vladimir Horowitz Anısına Genç Piyanistler için Uluslararası Yarışma (*International Competition for Young Pianists in Memory of Vladimir Horowitz*) başlar.

1996 yılında Hilton Head Adası-ABD’de ilk kez Hilton Head Uluslararası Piyano Yarışması (*Hilton Head International Piano Competition*) düzenlenir. Her yıl dönüşümlü olarak yetişkin (18-30) ve genç (13-17) yaş kategorilerinde organize edilen dört aşamalı yarışmanın yetişkin kategorisindeki birincisine 15,000 Amerikan Doları para ödülünün yanı sıra Carnegie Hall’daki Weill Resital Salonu’nda bir resital, Archiv/Steinway & Sons ile bir kayıt, Hilton Head Senfoni Orkestrası ile bir konser angajmanı ve çeşitli konser fırsatları sunulur. Tıpkı Cliburn Yarışması’nda olduğu gibi ABD’de düzenlenen pek çok yarışma organizasyonunda gönüllülerin büyük katkısı vardır. Hilton Head Yarışması’nın organizasyonunda da sayısı 200’ü aşan bir gönüllü ordusu çalışır. Ayrıca yarışma süresince halka açık özel etkinlikler kapsamında jüri üyeleri üçüncü aşamayı geçemeyen yarışmacılarla ustalık sınıfları düzenler ve jüri başkanı tarafından özel bir anlatımlı resital gerçekleştirilir. 1996 yılında Seul-Güney Kore’de hayata geçen Seul Uluslararası Müzik Yarışması (*Seoul International Music Competition*) her yıl piyano, keman ve şan branşlarında dönüşümlü olarak düzenlenir. Seul Büyükşehir Hükümeti ve Kore’nin en prestijli ulusal gazetelerinden olan *Dong-A Ilbo* tarafından düzenlenen yarışmanın amaçları arasında ülkeler arasında kültürel alışverişi müzik yoluyla teşvik etmek ve dünyanın her yerinden yetenekli genç müzisyenleri desteklemek bulunur.

1997 yılında Brive-la-Gaillarde-Fransa’da etkinliklerine başlayan Poulenc Uluslararası Piyano Yarışması (*Concours International de Piano Francis Poulenc*) finansal sorunlar sebebiyle son bulan bir başka yarışmadır (en son 2013 yılında düzenlenir). Gürcü Müzik Yarışmaları Fonu himayesinde Tiflis-Gürcistan’da organize edilen Tiflis Uluslararası Piyano Yarışması (*Tbilisi International Piano Competition*) da ilk kez 1997 yılında düzenlenir ve bu etkinliğine 16 ülkeden 47 yarışmacıya katılım gösterir. Tokyo-Japonya’da Kazuko Yasukawa Anısına Uluslararası Piyano Yarışması (*Kazuko Yasukawa Memorial International Piano Competition*) 1997’de başlayan bir diğer yarışmadır. Piyanistler ve piyano eğitimcileri için ulusal bir organizasyon olan Japon Piyano Öğretmenleri Birliği (*Japan Piano Teachers Association*) tarafından organize edilen ve Japonya’nın önde gelen piyanistlerinden Kazuko Yasukawa anısına düzenlenen yarışmanın repertuvarının odağında Fransız müziği yer alır.

Geçmişte tıpkı Anton Rubinstein Yarışması gibi etkinliklerini farklı ülke ve şehirlerde gerçekleştiren veya etkinliklerini bütünüyle başka bir şehre taşıyan bazı

yarışma organizasyonları vardır. Ancak bir yarışma organizasyonu altında iki farklı ülkede “kardeş” yarışmaların düzenlenmesi nadiren görülür. Buna bir örnek her ikisi de 1998’de başlayarak her yıl düzenlenen Grosseto-İtalya’daki A. Scriabin Uluslararası Piyano Ödülü (*Premio internazionale pianistico "A. Scriabin"*) ve Gulangyu Adası-Çin’deki Scriabin Uluslararası Piyano Yarışması’dır (Scriabin International Piano Competition). Bu ikili yarışma ile aynı yıl içinde başlayan diğer yarışmalar arasında Vanves-Fransa’da Jean Françaix Uluslararası Müzik Yarışması (*Concours International de Musique "Jean Françaix"*) ve Napoli-İtalya’daki Sigismund Thalberg Uluslararası Piyano Ödülü (*Premio Pianistico Internazionale "Sigismund Thalberg"*) yer alır. Jean Françaix Yarışması’nda yaş sınırı 38 olarak belirlenirken Sigismund Thalberg Yarışması’nda herhangi bir yaş sınırlaması bulunmaz.

1999 yılı uluslararası piyano yarışma sayılarında süre gelen artışın devam ettiği bir yıl olur. 31 piyanistin katılımıyla Maisons-Laffitte-Fransa’da Ile de France Uluslararası Piyano Yarışması (*Concours International de Piano d'Ile de France*) adında, sadece iki solo aşamadan oluşan ve her yıl organize edilen yeni bir yarışma başlar. Yarışmaların kimi zaman organizasyon sorunları, kimi zaman da finansal problemler sebebiyle meta-organizasyonlarla ilişkilerinin kopabildiğini önceden belirtmiştim. Bunlardan biri de Svetislav Stančić Uluslararası Piyano Yarışması’dır (*Svetislav Stančić International Piano Competition*). 1999’da ilk kez Zagreb,-Hırvatistan’da düzenlenmeye başlanan yarışma 2007 yılında WFIMC’a üye olduktan ancak sadece beş yıl sonra 2012’de federasyondan ayrılır. 2017 yılında AAF’ye de üye olan organizasyonun ertesi yıl buradaki üyeliği de sonlanır. İtalya’nın Vietri sul Mare şehrinde 1999 yılında başlayan ve her yıl düzenlenen Vietri sul Mare-Costa d’Amalfi Uluslararası Piyano Yarışması (*Concorso Pianistico Internazionale "Vietri sul Mare-Costa d'Amalfi"*) son kez 2016 yılında düzenlenerek son bulur. Yarışmanın 2005 yılında başlayan AAF üyeliği de 2017 yılında böylece sonlanır. Polonya’daki Ferenc Liszt Cemiyeti’nin Devlet Filarmoni Orkestrası ve Wroclaw Müzik Akademisi iş birliğiyle Wroclaw-Polonya’da organize edilen Uluslararası F. Liszt Piyano Yarışması (*International F. Liszt Piano Competition*) da benzer şekilde finansal kaynak sorunları yüzünden sonlanan yarışmalardan biridir. Üç yıllık aralıklarla sadece dört kez düzenlenebilen yarışma 2011 yılında son bulur. 1999 yılında Tokyo-Japonya’da başlayan bir diğer yarışma ise Asya Uluslararası Chopin

Piyano Yarışması'dır (*International Chopin Piano Competition in Asia*). Yetişkin kategorisinin yanı sıra çok sayıda farklı yaş kategorilerine ve amatör kategorilere de sahip olan yarışma uluslararası kapsama sahip olmasına rağmen katılımcıların ve kazananlarının büyük çoğunluğunun Japon olması sebebiyle düşük bir uluslararası profil sergiler.

2000'li yıllara doğru geline süreçte yarışma ekosisteminin gittikçe kalabalıklaştığı, alana yeni aktörlerin girdiği -bazılarının da çıktığı- ve yarışmaların işleyişlerinde muhtelif değişimlerin olduğu görülür. Bu kalabalık ortam birtakım sorunları beraberinde getirirken bu sorunlara çözüm arayışı da yeni bir şemsiye kurumun doğmasına sebep olur. 1999 yılında kurulan Alink-Argerich Vakfı (AAF) Gustav Alink'in 1980'lerin başından beri dünya çapındaki piyano yarışmaları üzerine yaptığı araştırmaların ve Arjantinli piyanist Martha Argerich'in genç yeteneklere yardım etmeye olan ilgisinin sonucu olarak ortaya çıkar. Müzik yarışmalarının kural ve koşullarını içeren broşürler ve yarışma program kitapçıkları gibi yarışmalarla ilgili geniş bir koleksiyona sahip olan vakıf, piyano yarışmaları özelinde müzik yarışmaları hakkında kapsamlı veriler derler ve bu bilgileri bültenlerinde yayımlar. Tüm dünyada yarışmalara başvuran çok sayıda piyanistin olduğu, çok sayıda müzik yarışmasının bulunduğu ve artık birçok kazananın -ve kaybedenin- ortaya çıktığı Klasik Batı Müziği alanında Alink-Argerich Vakfı hem müzisyenlere ve yarışma organizatörlerine bilgiler ve tavsiyeler vererek onlara destek olmaya çalışır. Birçok yarışma organizatörü, katılımcı ve jüri üyesi ile sürekli iletişim hâlinde olan ve böylelikle onlardan yarışmalardaki adaletsizlikler, muğlaklıklar, zayıf iletişim ve çeşitli başka sorunlar hakkında önemli geri bildirimler alan vakıf, bazı önerilerde de bulunarak yarışmaların daha adil ve daha iyi şartlara kavuşmaları için aktif bir rol almaya çalışır. Alink-Argerich Vakfı bu amaçlarla belirli zamanlarda (2018 ve 2021) üye yarışmaların ev sahipliğinde konferanslar da düzenleyerek yarışma organizasyonlarının birbirlerinden öğrenebilmeleri için de uygun bir zemin hazırlar.

2.1.7 Yarışmalar ve Dijital Çağ: 2000'den Günümüze

XXI. yüzyıl küreselleşmenin hızını arttırdığı bir döneme işaret eder. Artık siyasi yönetimlerden ziyade çok-uluslu şirketlerin pek çok açıdan yön verdiği bir dünyada küresel ideolojik çekişmeler geçmişteki gibi oluşmaz. Sosyo-ekonomik gelişmelerin bir sonucu olarak hız kazanan küreselleşmenin elbette Klasik Batı Müziği alanına,

dolayısıyla yarışmalara da etkileri olur; örneğin ulusal okulların yarışmalara da yansıyan üstünlük mücadelesi etkisini kaybeder. Aynı zamanda dijital teknolojilerin yaşantımıza daha çok girmesi ve internetin yaygınlaşmasıyla birlikte insanlar arasındaki mesafelerin azalarak bilgiye erişim ve iletişimin çok daha kolaylaştığı bu dönemde, söz konusu gelişmeler yarışma ekosistemindeki işleyişlerin yanı sıra yarışmalara olan bakışı ve beklentileri de değişime uğrattır.

2000 yılından 2020'nin sonuna kadar geçen yirmi yıllık süreçte sadece profesyonel piyanistlere yönelik (yetişkin kategorisinde) düzenlenen 48 ülkeden en az 189 yeni uluslararası piyano/müzik yarışması başlar.⁸⁸ Bu yarışmaların yaklaşık yarısı (%51) sadece beş ülkede ortaya çıkar: İtalya (32), ABD (21), Almanya (19), Fransa (13), İspanya (11). Öte yandan Çin (8), Japonya (4), Hong Kong (3) ve Güney Kore (3) gibi Uzak Doğu ülkelerinde başlayan yarışmalar bu coğrafyada Klasik Batı Müziği'ne ve piyano çalgısına olan artan ilginin ve yatırımın da bir göstergesidir. Ancak bu yarışmalardan bazılarının sadece birkaç etkinlik düzenledikten sonra tamamen son buldukları görülür. Öte yandan ele alınan verinin büyüklüğüne dair bir fikir verebilmesi açısından yukarıdaki sayıların sadece söz konusu tarihler arasında yeni başlayan yarışmalardan oluştuğunu, XX. yüzyılda ortaya çıkan çoğu yarışmanın -aralarında sonlanan az sayıda bulunmasına rağmen- varlığını sürdürdüğünü hatırlatmakta fayda olduğunu düşünüyorum. Yarışmaların sayıca fazlalığından ötürü çalışmanın bu kısmında yeni başlayan yarışmaları tek tek ele almak yerine yüzyıl başından günümüze kadar öne çıkan belli başlı yarışmaları ve gelişmeleri aktaracağım.

Önceden çeşitli örneklerde de görüldüğü üzere bazı yarışmalar sundukları imkanlar veya işleyiş biçimleriyle diğerlerinden ayrışabilmektedir. Yarışmacılarını eleme sistemine göre değil, davet üzerine belirleyen ve 2000 yılında Alexis Gregory Vakfı tarafından organize edilen Vendome Ödülü (*Vendome Prize*) bunlardan biridir. Adaylarını dünya çapındaki önemli konservatuvarlardan alınan tavsiyelerle belirleyen organizasyon, yarışmacıların seyahat masraflarını, konaklama ve günlük harçlıklarını tamamen karşılar. Vakıf ayrıca geçmişte Alicia de Larrocha gibi ünlü

⁸⁸ Çeşitli meta organizasyonların bültenlerinden ve internette yapılan taramalardan elde ettiğim bu yaklaşık sayı, sadece sanatçı/yetişkin kategorisindeki (üst yaş limiti en az 26 olan) yarışmaları kapsar. Bu sayıya dâhil olan yarışmalardan bazılarının aynı zamanda farklı yaş kategorileri de bulunabilmektedir. Ayrıca sadece çocuk ve genç yaş kategorilerine (25 ve altı yaşında) sahip uluslararası piyano yarışmalarının dâhil edilmesi durumunda bu sayı 243'ü bulmaktadır.

piyanistler tarafından verilen ustalık sınıfları organize eder. Ancak organizasyonun katılımcılar için yaptığı en önemli hamle, yarı finalden itibaren etkinliğe sanatçı menajerleri ve konser salonu yöneticilerinin kesin olarak katılımlarını sağlamasıdır. Böylelikle müzisyenlerin endüstrisiyle ilk temaslarında önemli bir rol oynar. Vendome Ödülü aynı zamanda aralarında Paris, Lizbon (Gulbenkian Vakfı iş birliğiyle), Verbier (Verbier Festivali iş birliğiyle) ve 2021 yılında da New York'un bulunduğu farklı şehirlerde düzenlenmesiyle de geleneksel yarışmalardan ayrışır.

Yüzyıl başı itibariyle organizasyonların yarışmacılara daha fazla imkanlar sunmaya başladıkları ve yarışma dışı etkinliklerin de arttığı görülür. Buna bir örnek olarak 2000 yılında başlayan ve Norveçli besteci adına ilk kez Oslo'da düzenlenen Uluslararası Edvard Grieg Piyano Yarışması'nda (*International Edvard Grieg Piano Competition*) ikinci ve üçüncü aşamaya geçemeyen piyanistlere 500 Euro karşılığında, yarı finalde elenen yarışmacılara ise 1500 Euro karşılığında ayarlanan çeşitli konserler gösterilebilir. Bunun yanı sıra 2012 yılından itibaren Bergen'de düzenlenmeye devam eden yarışma, pek çok başka yönden de yenilikçi bir politika izler; tüm yarışma internetten canlı yayınlanır ve yarışma tamamlandıktan sonra tüm jüri üyelerinin oyları açıklanır. İlerleyen bölümlerde görüleceği üzere yarışmaların gittikçe hem daha şeffaf bir işleyiş benimsedikleri, hem de genç müzisyenleri merkeze aldıkları ve onlara sahip çıktıkları bir anlayış yarışma ekosisteminde hâkim olmaya başlar.

Tıpkı geçmişteki bazı örnekler gibi 2000'li yıllardan sonra başlayan bazı yarışmaların da önce ulusal ölçekte organize edildikleri ve daha sonra uluslararası kapsam kazandıkları görülür.⁸⁹ Bunun yanı sıra bu dönemde oldukça kısa ömürlü yarışmaların da doğuşuna tanıklık edilir. İlk kez Vila Seca-İspanya'da 2010 yılında düzenlenen Paul Badura-Skoda Uluslararası Piyano Yarışması (*Paul Badura-Skoda International Piano Competition*) ertelenen ikinci etkinliğini de bir daha organize

⁸⁹ Bu duruma örnek birkaç örnek şunlardır: Grottammare, İtalya'daki Uluslararası Piyano Yarışması – Franz Liszt Ödülü (*Concorso Pianistico Internazionale - Premio Franz Liszt*) 2002'de ilk edisyonunu ulusal düzenledikten sonra ertesi yıl ilk kez uluslararası organize edilir. Benzer şekilde Valence, Fransa'da her yıl düzenlenen Teresa Llacuna Uluslararası Piyano Yarışması (*Concours International de Piano Teresa Llacuna*) 2003'de ulusal başladıktan sonra 2007'deki beşinci etkinliği uluslararası düzenlenir. Her ikisi de 2006 yılında Fransa'da ulusal olarak düzenlenmeye başlayan Lagny-sur-Marne Uluslararası Piyano Yarışması (*Concours International de Piano Lagny-sur-Marne*) ve Antoine de Saint Exupéry Uluslararası Piyano Yarışması (*Concours International de Piano Antoine de Saint Exupéry*) daha sonradan uluslararası olurlar. 2004'te Chatou, Fransa'da başlayan Chatou Uluslararası Piyano Yarışması "Cécile Edel-Latos" (*Concours International de Piano de Chatou "Cécile Edel-Latos"*) ise ulusal kapsamını korurken ayrıca da uluslararası bir formatta da düzenlenir.

edemeyerek son bulur. Maddi sorunların yanı sıra yarışmaların iptal edilmesinde bazen başka gerekçeler de yatabilmektedir. 2012 yılında yedincisi düzenlenmesi beklenen Grottammare-İtalya'daki Uluslararası Piyano Yarışması-Franz Liszt Ödülü (*Concorso Pianistico Internazionale-Premio Franz Liszt*) oldukça az sayıda katılımcının başvurması sebebiyle iptal olur. Öte yandan bazen çok köklü yarışmaların da bir noktada faaliyetlerini temelli olarak sonlandırarak ortadan tamamen kaybolmaları söz konusudur. ABD'deki Maryland Üniversitesi'nce düzenlenen ve 40 yıllık bir sürenin ardından 2012 yılında son kez düzenlenen William Kapell Uluslararası Piyano Yarışması bunlardan biridir.⁹⁰

1999 yılında kurulan AAF'nin 2005 yılına gelindiğinde beş yıllık süreçte 39 üye yarışması bulunur. Bu yarışmaların tamamı piyanistlere açıkken 34'ü tamamen piyanoya ayrılmıştır ve toplam sayı WFIMC'e üye olan piyano yarışmalarının sayısından fazladır. Öte yandan yeni yarışmaların hızla ortaya çıktığı 2000'li yıllarda belirli besteciler özelinde düzenlenen yarışmalar artmaya devam eder. Bir başka Beethoven yarışması olan Uluslararası Telekom Beethoven Yarışması (*International Telekom Beethoven Competition*) 2005 yılında ilk kez düzenlenir. Ancak Viyana'da düzenlenen Beethoven Yarışması'ndan farklı olarak monografik bir yarışma değildir ve yarışma repertuarı çeşitli bestecilerin eserlerini kapsar. Öte yandan yarışmayla ilgili tartışmalı bir durum dikkat çeker. Kurucusu ve başkanı olan Pavel Gililov'un yarışmanın kurallarında açıkça yasak olduğu belirtilmesine rağmen çok sayıda öğrencisini yarışmaya sokar.⁹¹ Bununla da kalmayıp öğrencilerinin en büyük ödülleri alması yarışmanın güvenilirliğini sorgulatırken, Gililov'un Slipped Disc gibi Klasik Batı Müziği haber sitelerinde veya çeşitli bloglarda çok kez eleştiri oklarına tutulmasına sebep olur (Lebrecht, 2017).

Yüzyıl başından beri teknolojik gelişmelerdeki ivme ve bu gelişmelerin sonucunda yeni ürün ve hizmetlerin son kullanıcıyla buluşması insan hayatını pek çok yönden etkiler. Dijital teknolojiler ve internetin yaygınlaşması da pek çok endüstriyi değişme uğratır. Değişime uyum sağlamak zorunda kalan sektörlerden biri de müzik

⁹⁰ Yarışmayı kazananlar arasında Panayis Lyras, Myung-Hee Chung, Ian Hobson, Robert McDonald, Angela Cheng, Arthur Greene, Haesun Park, Stanislav Ioudenitch, Andrei Ponochevny, Sofya Gulyak ve Spencer Myer gibi piyanistler bulunur.

⁹¹ Bu kural yarışma şartnamesinde açıkça belirtilmiştir: “Başvuru sırasında, yarışmadan önceki son üç yılda en az bir yıllık düzenli eğitime almış olan jüri heyeti üyelerinin öğrencileri katılmaya uygun değildir.” <https://www.telekom-beethoven-competition.de/itbcb-en/participation/bedingungen-v2>. Erişim tarihi: 24.05.2021.

endüstrisi olurken Klasik Batı Müziği yarışmaları da bu değişim rüzgarından etkilenir. Bunun en tipik örneklerinden biri ön eleme aşaması için istenilen kayıtların CD veya DVD gibi dijital formatlarda yollanmasının zorunlu kılınmasıdır. Söz konusu dijital gelişmelere en hızlı ayak uyduran yarışmalardan biri Long-Thibaud-Crespin Yarışması olur. Henüz 2001 yılı itibariyle ön eleme aşaması için CD gönderimini zorunlu kılar. 2010’lu yıllardan sonra mevcut gelişmelere paralel olarak pek çok yarışma başvuruları postanın yanı sıra e-posta veya çevrimiçi olarak da kabul etmeye başlar. Hatta bazı yarışmalar tarafından posta ile başvuru yöntemi tamamen terk edilir.⁹² Geniş bant internet imkanları sayesinde kayıtların doğrudan yarışma sitesine veya -YouTube gibi- video paylaşım platformlarına yüklenmesi ve bağlantılarının paylaşılması talep edilir.

İnternete erişimin artması ve kolaylaşmasıyla birlikte yarışmaların tanıtımlarını, başvurularını ve duyurularını yapmak için web sitelerinin olması bir zorunluluk hâline gelir. Geniş bant internet alt yapısının yaygınlaşması ise ses ve görüntünün internetten eş zamanlı yayınlanmasını sağlar ve pek çok alanda olduğu gibi yarışmaların işleyişi açısından da yeni kapılar açar. *Webcast* uygulamasıyla yarışmalar, etkinliklerini çevrimiçi ortamda uzak izleyiciyle canlı olarak buluşturur. Oysa etkinliklerin radyo ve televizyon kanallarından canlı olarak yayınlanması, ancak büyük sponsorları olan veya devlet desteği alan büyük yarışmaların sahip olduğu bir imkandır. *Webcast* ise görece düşük ölçekteki yarışmanın uzak izleyici için erişebilir olmasını ve coğrafi sınırlar olmadan dünyaya açılmasına fırsat sunar. 2001 yılı itibariyle yarışmaların artık etkinliklerini eş zamanlı olarak çevrimiçi ortama aktarmayı başladıkları görülür. Bunun ilk örneklerin arasında Cliburn Yarışması ve Kraliçe Elisabeth Yarışması yer alır. *Webcast*’in getirdiği uluslararası görünürlük ve diğer avantajlar bu uygulamanın diğer yarışmalar tarafından hızlıca hayata geçirilmesine yol açar. 2006 yılında ikincisi düzenlenen San Marino Uluslararası Piyano Yarışması’nın ve 2007’den itibaren de Maria Canals Yarışması’nın etkinlikleri çevrimiçi olarak canlı yayınlanır.⁹³ 2009 yılında ise İtalya’daki “Arcangelo Speranza Ödülü” Piyano Yarışması ve Dublin Uluslararası

⁹² Bununla tam bir tezat teşkil eden örnekler de vardır: 2007 yılında 24. etkinliğini düzenleyen Porto, Portekiz’deki Porto Şehri Uluslararası Müzik Yarışması’nın o yıl itibariyle henüz bir web sitesi bulunmaz. Bunun yanı sıra broşüründe “faks veya e-posta ile gönderilen başvuruların kabul edilmeyeceği” belirtilir (<https://www.alink-argerich.org/news?page=91>). Erişim tarihi: 28.01.2021).

⁹³ <http://mariacanal-org.b.help-on.org/en/concurs/retransmissio.html>. Erişim tarihi: 05.02.2021.

Piyano Yarışması da etkinliklerini internet üzerinden canlı yayınlayan yarışmalar kervanına katılır. 2012 yılına gelindiğinde ise Zürih'teki Geza Anda Yarışması ve San Jose'deki San Jose Uluslararası Piyano Yarışması internetten canlı yayınlanır. Cliburn Yarışması bu uygulamanın da bir adım daha ötesine giderek 2009 yılındaki etkinliğinde finalistlerin orkestra ile yaptığı provaları dahi canlı yayınlar. Birçok yarışma organizasyonu etkinlikleri sadece canlı yayınlamakla sınırlı kalmayıp yarışma kayıtlarının isteğe bağlı olarak (*video-on-demand*) izlenmesine de olanak sağlar. Varşova'daki Chopin Yarışması, Utrecht'deki Liszt Yarışması, Tel Aviv'deki Arthur Rubinstein Yarışması, Moskova'daki  aykovski Yarışması ve Leeds'deki Leeds Yarışması gibi büyük ölçekli yarışmaların yanı sıra çok sayıda küçük ölçekli yarışmanın da içeriklerine isteğe bağlı olarak erişilebilmek bugün mümkündür.

Yarışma sürecinin  evrimi i ortama yansıtılmasıyla birlikte başka yeni uygulamalar da kendini gösterir. Yarışmayı uzaktan takip eden izleyicilerin interaktif katılımına olanak veren  evrimi i seyirci oylaması bunlardan biridir. Bunun ilk örneklerinden biri 2007 yılında düzenlenen William Kapell Yarışması'nda ve aynı yıl Helsinki-Finlandiya'da düzenlenen Uluslararası Maj Lind Piyano Yarışması'nda görülür. Uzaktan seyirci oylaması, daha sonra pek çok yarışma organizasyonu tarafından hayata geçirilen bir uygulama olur. Öte yandan bazı organizatörler sosyal medyanın gücünü de fark eder. Cliburn Yarışması 2005 yılındaki etkinliğinde resmî bloğunu ortaya çıkarır ve bunun için bloggerlar görevlendirir. Benzer bir blog, 2010'dan sonra Kraliçe Elisabeth Yarışması tarafından da hayata geçirilir. Böylece adaylar, icralar, jüri veya yarışmanın i leyi i hakkında gibi birçok konuda ziyaretçiler d   nc lerini paylaşma olanağı bulur. Benzer bir yorum platformu Chopin Yarışması'nın da web sayfasında da yer alır. Ayrıca YouTube üzerinden canlı yayınlanan etkinliklerde izleyiciler sohbet penceresinden fikirlerini payla abilmektedir. Bu tür blogların bazen müzik tutkunları tarafından da ba latıldığına rastlanır ( rn. Cleveland Yarışması).

Klasik Batı Müziği yarışmaları tarihi kimi zaman ideolojik kimi zaman da bireysel g    eki meleri nedeniyle çeşitli  aibeler ve bunun sonucunda patlak veren skandallarla doludur. Günümüzde çok sayıda yarışma yönetimi olası  aibeli durumları öncesinde bertaraf etmek için artık çok daha şeffaf bir i leyi  benimseme gerekliliğini duyar. 2010'lu yıllara yaklaşırken organizasyonların değerlendirme süreçlerini  effa la tırma yönelimi içinde oldukları ve gittikçe daha fazla

organizasyonun jüri oylarını internet sayfalarında paylaşmaya başladığı görülür. AAF'ye göre jürilerin vermiş oldukları puanları görmek ve böylece yarışmalarda kararların nasıl verildiğinin netleştirilmesi çok uzun süredir yarışmacıların talep ettiği bir durumdur.⁹⁴ AAF'nin üye yarışmalarını teşvik ettiği bu uygulama hâlihazırdaki bazı yarışmalar tarafından zaten uygulanmaktadır. Monza'daki Rina Sala Gallo Yarışması'nın yanı sıra Poertschach'daki Brahms Yarışması'nda jüri oylaması -tıpkı buz pateni yarışmalarında olduğu gibi- açık bir şekilde yapılır. Şemsiye organizasyonların teşviki ve şeffaflaşmaya verilen önemin artmasıyla bu uygulama başka yarışmalar tarafından da hayata geçirilir. Bunların arasında Hartford-ABD'deki Chopin Uluslararası Piyano Yarışması Hartford, Bolzano'daki Busoni Yarışması, Aachen'deki MozARTè Uluslararası Piyano Yarışması, Varşova'daki Uluslararası Chopin Piyano Yarışması (2010 yılından itibaren), Hamamatsu'daki Hamamatsu Uluslararası Piyano Yarışması (2015'ten itibaren), Bergen'deki Grieg Yarışması (2016'dan itibaren) ve Bydgoszcz'deki Paderewski Yarışması (2016'dan itibaren) gösterilebilir. Elbette örnekler yukarıdaki yarışmalarla sınırlı değildir.

Yarışmaların bazen çeşitli sebeplerden ötürü etkinliklerini iptal ettikleri veya erteledikleri görülür. Bu gibi durumların oluşmasında bazen iç faktörler bazen de ekonomi gibi dış faktörler belirleyici olur. Klasik Batı Müziği yarışmaları, içinde buldukları ekonomik sistemlerden bağımsız değildir. Bazen bir ülkede bazen de dünya genelinde yaşanan ekonomik krizler yarışmaların organizasyonunda büyük sıkıntılar yaratabilir. 2001 yılında Arjantin'de çıkan ortaya çıkan kriz, o yıl düzenlenmesi planlanana Martha Argerich Yarışması'nın ikinci etkinliğinin iptal edilmesine sebep olur. Benzer şekilde 2007 yılında ABD'de başlayan, ardından dünya genelini de etkisi altına alan 2008 ekonomik krizi, yaklaşık dört yıl süren sonuçlarıyla Klasik Batı Müziği yarışmalarını da büyük oranda olumsuz etkiler. Elbette bu dönemde sadece yarışmalar değil, aynı zamanda çeşitli kültürel etkinlikler düzenleyen kurumlar da zor bir dönem geçirir. Nerdeyse tüm Avrupa'da hükümetler sübvansiyonları büyük ölçüde azaltarak tasarrufa yönelir. Bazı kurumların hükümetten aldıkları mali desteklerin %20, %30 ve %50 oranında, hatta bazen

⁹⁴ Votings open to public (13.10.2013), <https://www.alink-argrich.org/news?page=22>. Erişim tarihi: 18.03.2021.

tamamen kesildiği de görülür.⁹⁵ Sonuç olarak, çok sayıda organizatör etkinliklerini iptal etmek veya ertelemek zorunda kalırken mevcut koşullar bazı yarışmalar için de belirsizliklerle dolu bir ortam yaratır. Örneğin 1985 yılından beri her yıl düzenlenen “Marsala Şehri” Uluslararası Piyano Yarışması (*Concorso Pianistico Internazionale “Città di Marsala”*) 2008 yılında nihai olarak son bulan yarışmalardan biridir. Benzer şekilde Kopenhag-Danimarka’daki Tivoli Uluslararası Piyano Yarışması da (*Tivoli International Piano Competition*) iki başarılı etkinliğinin ardından 2008’de tamamen faaliyetlerini sonlandırır. Napoli’de düzenlenen Domenico Scarlatti Piyano Ödülü – “Pausilypon - F. Denza” Piyano Ödülü de (*Premio Pianistico Domenico Scarlatti - Premio Pianistico “Pausilypon - F. Denza”*) 14. etkinliğin ardından sonlanan bir başka yarışmadır. 1984 yılında başlayan Porto Şehri Uluslararası Müzik Yarışması da 2010 yılındaki 26. etkinliğinden sonra maddi sorunlar nedeniyle son bulur. Bazı organizasyonlar ise Valencia’daki Iturbi Uluslararası Piyano Yarışması’nın 2012’de yaptığı gibi etkinliğini sadece erteler. 2008 krizinin küresel ekonomik etkilerinin azalmasıyla 2013 yılı itibariyle birçok organizasyonun ertelediği veya iptal ettiği etkinlikleri tekrar takvimlerine aldıkları görülür. Yarışmaların ertelenmesi bazen bir sağlık krizi sebebiyle de meydana gelir. 2003 yılında Tayvan’da düzenlenmesi beklenen Leschetizky Yarışması, yayılan sars hastalığı yüzünden ertelenir. Bu dönemde Japonya veya Çin’deki diğer yarışmalar da benzer bir karar almak durumunda kalır. Söz konusu durumun küresel ölçekteki bir örneği ise 2020 yılında COVID-19 küresel salgını ile gerçekleşir. Elbette sadece yarışmalar değil, tüm kültür ve eğitim faaliyetlerinin de yaklaşık bir buçuk sene askıya alındığı bu süreçte bazı yarışmalar etkinliklerini çevrimiçi ortamda gerçekleştirir.

Pek çok mevcut yarışma maddi krizlerle uğraşırken yeni yarışmaların ortaya çıkması da dikkat çekicidir. 2008-2012 yılları arasındaki kriz ortamına rağmen bu dönemde profesyonellere yönelik ilk kez düzenlenmeye başlayan uluslararası piyano yarışmalarının sayısı 41’dir.⁹⁶ Öte yandan bu verilerin sadece yetişkin yaş kategorisine sahip olan yarışmalarla sınırlı olduğu unutulmamalı ve genç yaş kategorisindeki yarışmalarla bu sayının çok daha fazla olduğu hatırlanmalıdır. Bir

⁹⁵ Difficult times (17.12.2010) <https://www.alink-argerich.org/news?page=42>. Erişim tarihi: 24.04.2021.

⁹⁶ Bu yarışmalar İtalya (9), ABD (6), Fransa (5), İspanya (3), Almanya (3) başta olmak üzere toplamda 16 ülkede yer alır.

kaynağa göre 2010 yılına gelindiğinde uluslararası piyano yarışmaları sayısı 330’u bulur (Želvytė, 2014, s. 110). Yarışma ekosistemine dünya çapında her yıl onlarca yeni yarışma organizasyonu daha eklenmeye devam eder. 2000’li yıllardan sonra Uzak Doğu ülkelerinde düzenlenen yarışma sayılarında hatırı sayılır bir yükseliş olur. Sadece Çin’de Pekin’in yanı sıra Shanghai, Shenzhen, Zhuhai, Suzhou ve Harbin gibi şehirlerinde yeni yarışmalar ortaya çıkar. Japonya, Güney Kore, Çin, Hong Kong, Singapur, Tayvan ve Tayland’da 2000 yılından sonra başlayan ve sanatçı/yetişkin seviyesinde düzenlenen uluslararası piyano yarışmalarının sayısı 25’i bulur.

XX. yüzyılın ortalarında başlayan ve uluslararası müzik yarışmalarına da yansıyan Doğu-Batı ikiliğinin yüzyıl sonuna doğru etkisini kaybetmeye başladığını, özellikle de Sovyet Bloğu’nun yıkılmasıyla tamamen sonlandığını daha önce ifade etmişim. Bununla beraber yarışma ekosisteminde nüfusu gittikçe hissedilen başka bir “Doğu” kendini gösterir. Ancak “Doğu”nun aktörü bu kez Sovyet Bloğu değil Uzak Doğu’dur. 1950’lerden itibaren yarışma çehresinde yavaş yavaş görünmeye başlayan Asyalı müzisyenler zaman içinde Klasik Batı Müziği yarışmalarındaki varlıklarını arttırlar. Ancak Uzak Doğulu müzisyenlerin yarışmalarda artan varlığı, önceleri bir Doğu-Batı ikiliği biçiminde ortaya çıkmaz. Zira müzik yarışmaları artık belirli ülkelerin kültürel üstünlük sağlamak için doğrudan kullandığı bir araç işlevinde değildir. Ancak Uzak Doğu ülkelerinin XX. yüzyılın son çeyreğinden itibaren gözle görülür bir şekilde gelişim göstermeleri ekonomi, teknoloji, spor ve sanat gibi pek çok alanda diğer ülkelerle rekabet edebilmelerini sağlar. Özellikle Çin’in 1976’da, Kültür Devrimi’nin sona ermesinden sonra bir yüzünü tekrar Batı kültürüne çevirmesi ve XXI. yüzyıl başı itibarıyla ekonomik ve teknolojik ağırlığını ciddi ölçüde arttırması, başta ABD ile arasındaki gittikçe keskinleşen küresel hegemonya mücadelesinde olmak üzere Batı ile süregelen siyasi ve ekonomik rekabetinde onu güçlü bir konuma getirir. Dünya ticareti içindeki payını belirgin bir şekilde arttıran Çin, ekonomi ve diğer alanlarda yakaladığı olağanüstü yükselişine paralel olarak dünyadaki Klasik Batı Müziği sahnesinde de önemli rol almaya başlar. XXI. yüzyılın başlarında 50 milyon kadar Çinlinin müzik eğitimi aldığı ve bunların arasında 36 milyonunun piyano eğitimi aldığı tahmin edilmektedir. Ayrıca ebeveynlerin çocuklarının en iyi müzik okullarında okuyabilmesi için Pekin ve Şanghay’a veya Batı’nın önde gelen müzik okullarında okuyabilmeleri için Avrupa ve ABD’ye

taşınma kararı alır. Bunun yanı sıra Çin hükümetinin en yetenekli genç müzisyenlere yurtdışında eğitim programlarına sponsor olması, Çin'in kültürel rekabete verdiği önemi gösterir.⁹⁷ Tüm bunların sonucunda XX. yüzyılın son çeyreğinden itibaren yarışmalara katılan ve her kazananın bir önceki yılın kazananından daha hızlı ve daha teknik imkanlarla çalabildiğini gösteren çok sayıda Çinli müzisyen ortaya çıkar. (Benser, 2012, s. xii). Böylece, özellikle Doğu Asyalılar, günümüzde Avrupalı olmayan müzisyenleri neredeyse görünmez kılacak şekilde Klasik Batı Müziği camiasında önemli bir varlık oluşturur.

Diğer taraftan bu durum, özellikle son 40 yıldır belirli Uzak Doğu ülkelerinde görülen kültürel politikaların ve yatırımların da bir sonucudur. Klasik Batı Müziği'nin Asya'daki belirli ülkelerde orta sınıf statüsünün bir göstergesi olarak hızla sembolik bir güç kazanması da bunda etkili olur: 1950'lerin sonundan 1970'lere kadar Japonya'da ortaya çıkan bu eğilim, 1980'lerden itibaren Kore ve Çin'de de kendini gösterir (Yoshihara, 2007, s. 34). Çin gibi Uzak Doğu'nun en güçlü ekonomilerine sahip Japonya, Güney Kore, Hong Kong gibi diğer ülkeler de Klasik Batı Müziği endüstrisinin içinde bulunduğu pastadan daha fazla pay almak istemeye başlar. Bu ülkelerin vatandaşı olan genç müzisyenlerin hem geliştirilen eğitim sistemleri sonucunda kendi ülkelerinde hem de Avrupa ve Kuzey Amerika'da yoğun bir şekilde eğitim aldıkları görülür.⁹⁸ Böylece Uzak Doğulu müzisyenler sadece piyano yarışmalarında değil, eğitimden konser salonlarına dek Klasik Batı Müziği ekosisteminde artan bir şekilde kendilerine yer edinmeye başlar. Hatta Uzak Doğu, kendi "süper star"larını dahi yaratır. Bu durum söz konusu ülkelerde çok sayıda Klasik Batı Müziği yarışmasının ortaya çıkışıyla da pekişir. Tüm bunların sonucunda da Uzak Doğulu müzisyenlerin tüm dünyadaki Klasik Batı Müziği

⁹⁷ ABD'deki Juilliard, Eastman, Curtis ve New England Konservatuarı gibi prestijli müzik konservatuvarlarında, öğrenci kitlesinin yüksek bir yüzdesini Asyalılar oluşturur. Juilliard'ın 2003-04 akademik yılındaki 834 öğrencisinin yaklaşık %30'u Asyalıdır. Bu öğrenciler büyük kısmı Kore, Tayvan, Çin ve Japonya'dan gelmektedir. Eastman Müzik Okulu'nda, okulun piyano öğrencilerinin % 70 ila 80'i Asyalılardan oluşurken tüm öğrencilerine tam fon sağlayan bir konservatuvar olan Curtis Müzik Enstitüsü'nün 2004-05 eğitim yılındaki 15 piyano öğrencisinin 9'u Çinli ve biri de Güney Korelidir (Yoshihara, 2007, s. 3).

⁹⁸ 2000 yılında Viyana'da katıldığım Prof. Rudolf Kehrler'in ustalık sınıfında başta Japonya'dan olmak üzere çok sayıda Uzak Doğulu piyano öğrencisinin olduğunu gözlemledim. Bir Japon piyano öğretmeni, kendi sınıfındaki tüm öğrencileri bu ustalık sınıfına getirmiş ve öğrencileri Kehrler ile çalışırken onlara Almancadan çevirmenlik yapmıştı.

yarışmalarındaki görünümüleri -özellikle 2000’li yıllar sonrasında- ciddi boyutta artar.⁹⁹

Bununla paralel olarak Uzak Doğuluların sadece uluslararası yarışmalardaki başvuru sayıları artmakla kalmaz, aynı zamanda kazandıkları ödüllerin de sayısı dikkat çekici düzeyde artış gösterir. XX. yüzyılın son çeyreğine kadar uluslararası yarışmalarda hissedilen Sovyet piyanistlerin hakimiyeti son çeyrekte ABD ve diğer Batı ülkelerinden gelen piyanistlerle bir dengeye oturur. Sovyet Bloğu’nun çökmesine rağmen bu dönemde Rus piyanistlerin yarışmalardaki başarılarını eskisi kadar olmasa da sürdürdükleri görülür. 1980’li yıllara kadar uluslararası piyano yarışmalarında nispeten tek tük ödül alan Uzak Doğulu piyanistler, 1980’lerden sonra yarışmalarda söz sahibi olmaya başlayarak bu platformdaki güçlerini arttırmırlar. Ancak Uzak Doğulu piyanistlerin asıl yükselişi 2000’li yıllardan sonra gözle görülür ve tartışılır hâle gelir, zira bu tarihten sonra çoğu zaman ya ABD’li ve Rus piyanistlerle yakın sayıda ya da onlardan fazla ödül aldıkları görülür.

Öte yandan McCormick, yarışmalar açısından bakıldığında Uzak Doğulu yarışmacıların “Asyalılar” olarak ifade edilmesinin yanıltıcı olduğunu, zira bu kavramın Asya kökenli Kuzey Amerikalıların yanı sıra başka ülkelere yerleşen Doğu Asyalıları veya doğdukları ülkelerde ikamet etmeye devam eden Doğu Asyalılar arasındaki farkları gölgelediğini belirtir. Bu yüzden “pan-Asya kategorisinde yer alan çeşitliliğin takdir edilmesi” için “her bir yarışmacının doğum yeri ve vatandaşlığına ek olarak müzik eğitimini aldığı kurumları” dikkate almak gerektiğini belirtir (2015, s. 80).

Yukarıda bahsi geçen gelişmeler XX. yüzyılın başından itibaren Klasik Batı Müziği yarışmaları özelinde uluslararası rekabete sahne olan “ulusal okul”ların yavaşça silinmelerine de yol açar. En basit ifadeyle çalıs stili ve tekniğinde bir tür

⁹⁹ Bu artışı birkaç örnekle göstermek istiyorum; 2014 yılında düzenlenen ARD Yarışması’nın tüm branşlarına 519 başvuru yapılırken Güney Kore (177), Almanya (77), Japonya (71), Rusya (53), Fransa (47), İspanya (38), ABD (31) ve Çin (21) en çok katılımın olduğu ülkelerdir. Yarışmanın 2017 etkinliğinde ise tüm branşlara 640 başvuru olur ve benzer şekilde Güney Kore (120), Japonya (80), Almanya (60), Çin (47) Rusya (42), Fransa (30), İtalya (27), Tayvan (24) en çok katılım olan ülkelerdir. 2015 Chopin Yarışması’na kabul edilen 84 piyanist en çok Çin (15), Polonya (15), Japonya (12), Kore (9), Rusya (7), ABD (5) vatandaşıdır. 2015 Long Thibaud Crespın Yarışması’nda ön elemeyi geçip yarışmaya katılan 45 piyanist en çok Japonya (10), Güney Kore (7), Fransız (6), Rusya (5), Çin (4) gibi ülke vatandaşıdır. 2018 yılında piyano ve klarnet branşlarında düzenlenen Ceneva Yarışması’na 418 başvuru olurken piyano branşına başvuruların çoğu Asya ülkelerinden (%63), ardından Avrupa (%23) ve Amerika’dan (%12) yapılır. Bu sayılar piyano branşındaki diğer uluslararası yarışmalardaki mevcut bir eğilimi yansıtmaktadır.

standardizasyon anlamına gelen bu kavram, performans tarihi boyunca bir ülke veya kültürde birkaç nesile yayılan ve bir ölçüde birleştirici bir unsur olan belirli eğilimlere işaret eder (Navickaitė-Martinelli, 2014, s. 154). XIX. yüzyılın başlarında itibaren Avrupa’da (yüzyılın ikinci yarısından sonra da Sovyetler Birliği ve Amerika kıtasında) açılan konservatuvarlar birlikte şekillenmeye başlayan “ulusal okul”lar, belirli bir ülkenin veya topluluğun kültürel kimliğinin icra açısından bir ölçüde imzasını oluşturur. XX. yüzyılın ortalarına kadar ülkeler ve kültürler arasındaki mesafeler ve göreceli izolasyon, çeşitli çalış stil ve tekniklerin oluşumuna yol açar. Bunlar temelde Rus, Alman ve Fransız piyano okulları (ekolleri) olarak anılır. Söz konusu okullar arasında rekabet, uluslararası yarışmalarda kendini gösterir.

XX. yüzyılın ortasına doğru geline nokta, gelişen teknolojilerle birlikte (telekomünikasyonun yanı sıra TV-radyo erişiminin yaygınlaşması, kayıt teknolojilerinin gelişmesi ve küresel çapta dolaşımının sağlanabilmesi, havayolu taşımacılığı ile daha hızlı ve konforlu ulaşım, vs.) dünya çapında hem insanların ve malların hem de bilginin dolaşımını ve alışverişini gittikçe kolaylaştırırken pek çok açıdan da ulusal ve kültürel sınırları büyük ölçüde bulanıklaştırır. “Kayıtların dünyanın her yerinde mevcut olduğu ve her millettten müzisyenin doğdukları yerden çok uzakta eğitim gördüğü ve çalıştığı günümüzde, stiller ve yaklaşımlar büyük ölçüde küreselleşti ve bu müzik dünyasını büyük ölçüde değiştirdi” (Navickaitė-Martinelli, 2014, s. 155). Küresel çaptaki bu kültürel hareketlilik, ulusal okullarının birbirleriyle etkileşimini de mümkün kılar.¹⁰⁰ Artık doğdukları coğrafyadan farklı ülkelerde yaşayan ve kökenleri geçmişteki çeşitli müzik ekollerine dayanan öğretmenlerle çalışan müzisyenler artık ulusal ekollerin de bulanıklaştığı ve ünlü çellist Mstislav Rostropoviç’in “evrensel ekol” dediği bir yöne evrilir. Rostropovich

¹⁰⁰ Robert Philip, *Performing Music in the Age of Recording* adlı kitabında kayıt teknolojisinin ortaya çıkmasından önce icraların çok daha çeşitlilik gösterdiğini, zira insanların bugün bir ölçüt olarak görülen kayıtlardaki mükemmelliğe sahip olmadıklarını belirtir. Philip ayrıca yüzyıl öncesinde müzisyenlerin performans haricinde kendileri dinleme imkanlarının olmadığını, her konserin tekrarlanmayan ve benzersiz bir etkinlik olduğunu, bu sebeple sanatçıların da birbirinden daha özgün olduklarını yazar. Erken dönem kayıtları dinlediğimizde müzisyenlerin ne denli çeşitlilik içinde icra ettiklerine dair fikir edinebildiğini belirten Philip, kayıtların yaygınlaşmasıyla stillerin küreselleştiğini ve homojenleştiğini ifade eder: “Bu çeşitlilik, müzisyenlerin ve dinleyicilerin günümüze göre görece tecrit edilmesiyle sağlandı. Dinledikleri ve etkilendikleri müzisyenlerin yelpazesi modern dünyadakine göre çok daha dardı.” XXI. yüzyılın başlarında eskiden birbirinden çok farklı olan müzisyenler ile orkestralar arasındaki farkı söylemenin artık zor olduğunu, bu çeşitliliğin kaybolmasını hızlandıran etmenin artık en iyi icracıların kayıtlarının artık dünyanın dört bir yanında ulaşılabilir olması olduğunu belirten yazar, herkesin birbirini her zaman dinleyebilmesinden ötürü müzisyenler arasında sürekli bir karşılıklı etkileşim olduğunu ekler (Philip, 2004, ss. 22–24).

2005 yılında *Le Figaro* gazetesine verdiği demeçte Fransız müzisyenlerin Şostakoviç seslendirdiğinde Rus gibi çaldıklarını ve aynı şekilde Rusların Debussy'nin bir sonatını yorumladıklarında Fransızmış gibi duyulduğunu belirtir. Müzisyenlerin artık nereden geldiklerini çalışmalarını dinleyerek belirlemenin mümkün olmadığını ekler (Validire, 2005'den aktaran (McCormick, 2015, s. 80). Bu durumun sonuçlarının yarışmalara da açık bir şekilde yansıdığı ve doğal olarak yüzyılın ikinci yarısı itibariyle “ulusal okul”lar arasındaki rekabetin tansiyonunu kaybetmeye başladığı görülür.

XXI. yüzyılda yarışma sayılarında dikkat çeken artışla birlikte yarışma organizasyonlarının birbirleriyle olan rekabeti de gittikçe belirginlik kazanır. Bunun en net göstergelerinden biri, kazananlara verilen para ödüllерinin miktarıdır. Cleveland Uluslararası Piyano Yarışması ve Honens Uluslararası Piyano Yarışması gibi yarışmalar birincilerine en yüksek para ödülünü sunan yarışmalar arasında yer alır.¹⁰¹ Ancak son dönemde çitayı daha da yükselten yarışmalar olur: 2018 yılında Malta'da düzenlenen Malta Uluslararası Müzik Festivali-Yarışması (*Malta International Music Festival-Competition*) birincilik para ödülü olarak 100.000 Euro verirken 2019'da Pekin'de ilk kez Çin Müzik Konservatuvarı tarafından düzenlenen Çin Uluslararası Müzik Yarışması (*China International Music Competition*) bunun da üzerine çıkarak birinciye 150.000 Amerikan Doları verir.¹⁰²

2020'li yıllara yaklaşırken Klasik Batı Müziği yarışmalarının cazibesini hâlâ sürdürdüğünü işaret eden en net göstergelerinden biri geleneksel yarışmaların yanı sıra farklı niteliklere sahip yeni yarışmaların ortaya çıkmasıdır. Günümüzde varlığını sürdüren en köklü yarışma olan Varşova'daki Chopin Yarışması'nın organizatörleri, Ekim 2018'de dönem çalgılarıyla düzenlenen yeni bir yarışma başlatır: Dönem Çalgılarıyla Uluslararası Chopin Yarışması (*International Chopin Competition on Period Instruments*). Chopin'in müziğini, bestelendiği özgün çalgılarda çalınıp dinlenmesine olanak tanıyan bu yarışmada hem yarışma süresince hem de

¹⁰¹ Söz konusu yarışmaların birincilik para ödülü şöyledir: Honens Yarışması 100.000 Kanada Doları, Cleveland Yarışması 75.000 Amerikan Doları. Yüksek bütçeli ödül veren yarışmalar arasında elbette güçlü bir devlet desteği alan Çaykvoski Yarışması da gösterilebilir. 2019 yılında birincilik ödülü olarak 30.000 Amerikan Doları ödül veren organizasyon bunun yanında her branştaki (piyano, keman, viyolonsel, tahta nefesli, bakır nefesli ve şan) birincilerden birine 100.000 Amerikan Doları Büyük Ödülü'nü verir.

¹⁰² Birincilik ödülü Kanadalı piyanist Tony Siqi Yun tarafından kazanılır. Yarışmada ikincilik ödülü 75.000 Amerikan Doları, üçüncülük ödülü ise 30.000 Amerikan Doları'dır. Bu açıdan bakıldığında sadece ikincilik para ödülü dahi pek çok uluslararası yarışmanın toplam bütçesinden daha yüksektir.

yarışmacıların çalışabilmesi için 19 adet (Graf, Broadwood, Buchholtz, Pleyel ve Erard markalarında) piyano temin edilir. Bu piyanoların bazıları özgün tarihsel çalgılar, bazıları ise imitasyondur. Tınının yanı sıra farklı bir tuşe ve teknik gerektiren bu piyanolar eğitimlerinin büyük kısmını modern bir piyanoda çalarak geçiren tüm piyanistler için farklı zorluklar getirir; yarışmaya başvuran 58 piyanistten sadece 30'u katılmaya hak kazanır.

XXI. yüzyılda hem Klasik Batı Müziği alanına yansıyan gelişmeler hem de yarışma ekosistemindeki beklentiler sebebiyle yarışmaların temel hedeflerinin artık sadece geleceğin yıldızlarını ortaya çıkarmakla sınırlı kalmadığı ve organizasyonların ortaya çıkardıkları genç sanatçıların kariyer basamaklarını tırmanabilmeleri için ciddi bir gayret içine girdikleri görülür. Bunun yanı sıra pek çok organizasyon yarışma etkinliği haricinde gerçekleştirdiği konser ve eğitim faaliyetleriyle toplumun daha geniş kesimine ulaşmayı amaçlar ve sadece birkaç yılda bir ortaya çıkan bir organizasyonlar olmaktan uzaklaşarak daha görünür bir sanat kurumuna dönüşme stratejisi izler. Yarışmaların izledikleri stratejiler ilerleyen bölümlerde detaylıca tartışılacaktır.

2.2 Yarışmaların Türleri ve Sınıflandırılmasına Yönelik Yaklaşımlar

Müziksel rekabetin kurumsal bir biçime büründüğü XIX. yüzyıl sonundan günümüze kadar yarışmaların amaçlarından ilkelerine, kurallarından kullandıkları araçlara kadar geniş bir yelpazede değişime uğradıkları, bir başka ifadeyle evrim geçirdikleri söylenebilir. Günümüzde farklı idealleri, işleyişleri, olanakları ve hedefleri bulunabilen uluslararası Klasik Batı Müziği yarışmalarını buradan hareketle çeşitli niteliklerine göre sınıflandırmak mümkündür. Çalışma kapsamında görüşme yaptığım bir meta organizasyon yetkilisi olan ve aynı zamanda uluslararası piyano yarışmaları üzerine kitapları bulunan bir görüşmecinin de (G16) yarışmaların sınıflandırılmasının önemine vurgu yapışını dikkate aldım.¹⁰³ Bu görüşmeci, özellikle yarışmalara dair çıkarım yapılırken her zaman için kapsamının ne olduğunun, çıkarımın hangi türdeki yarışmaları kapsadığının, hangileri için geçerli olduğunun ya da olmadığının belirtilmesi gerektiğini, zira Klasik Batı Müziği

¹⁰³ Yüz yüze yapılan görüşme yapılan kişiler ve toplanan veriler hakkındaki detayları, “Bulgular” başlıklı üçüncü bölümde paylaşacağım.

yarışmaları ve hatta salt piyano yarışmaları içinde bile birçok yarışma türü olduğunu ifade ederek yarışma türleri ve sınıflandırmasının konu içindeki önemine dikkat çekti. Ben de bu bölümde hem yüz yüze görüşmelerden ve literatürden hem de kendi tespitlerimden yola çıkarak bu bölümde yarışmaları farklı parametrelerle sınıflandıran bakış açılarını aktaracağım.

Grove Music Online, müzik alanında verilen üstün başarı veya mükemmellik ödülleri genel hatlarıyla iki kategoriye ayırır. Bunlardan biri, aday gösterilerek verilen onur ödülleri, diğeri ise müzisyenlerin başvuruda bulundukları rekabete dayanan ödüllerdir (Gottlieb, 2012). Ödül veren tüm organizasyonlarda bir komite (veya jüri) tarafından katılımcıların performansları müzisyenlik, virtüözlük, bireysellik ve sahne varlığı (*stage presence*) gibi çeşitli parametreler üzerinden değerlendirir. Rekabete dayalı geleneksel yarışmalarda katılımcılar aynı zamanda birbirleriyle de bir kıyaslanmaya tabi tutulurlar. Oysa bazı organizasyonlar bu durumdan kasıtlı olarak kaçınarak katılımcılar arasında açık bir rekabetin bulunmadığı bir yol izlemeye çalışır. Aralarında Avery Fisher Kariyer Bursları ve Avery Fisher Ödülü, Gilmore Sanatçı Ödülü ve Genç Konser Sanatçıları'nın bulunduğu bu tür organizasyonlarda müzisyenler birbirleriyle değil, bir mükemmellik standardına karşı rekabet ederler. Hatta bazı organizasyonlarda adaylar değerlendirilmeye alındıklarının bile farkında değildir. Bu sebeple her etkinlikte herhangi bir sayıda kazanan olabildiği gibi kimseye ödül de verilmeyebilir. Bu tür organizasyonlar katılımcılarını genellikle alandan uzman kişilerden aldıkları tavsiyelerle belirler.¹⁰⁴ Benzer şekilde önde gelen eğitimci ve sanatçıların tavsiyeleri üzerine katılımcıların davet edildiği Vendome Ödülü ise buna rağmen rekabete dayalı geleneksel yarışmalara benzeyen bir yaklaşım izler.

Bu çalışmanın odağına aldığı rekabete dayalı yarışmaları kendi içinde çeşitli parametrelere göre sınıflandırmak mümkündür. Örneğin içeriğine göre sınıflandırıldığında performansa dayalı yarışmalar ile müziğin üretimine dayalı olan kompozisyon yarışmaları birbirinden net bir şekilde ayrışır. Performans

¹⁰⁴ Gilmore Sanatçı Ödülü'nde piyanistler öncelikle çeşitli uluslararası Klasik Batı Müziği profesyonellerinden oluşan kalabalık bir komite tarafından tavsiye edilir. Daha sonra altı üyeden oluşan anonim bir başka komite, belirli bir süre boyunca adayların müzisyenliklerini ve performans becerilerini birden fazla etkinliği temel alarak değerlendirir. Ancak süreç boyunca adaylar değerlendirmeye alındıklarının farkında değildir. Genç Konser Sanatçıları'nda ise adaylar kendileri başvurabilir.

değerlendirmesine dayalı yarışmalar da çeşitli çalgı branşları, şeflik, oda müziği¹⁰⁵ ve koro gibi türlere ayrılabilir. Yarışmaları sınıflandırırken dikkat çeken ve birbiriyle bağlantılı olan iki husus elbette katılımcı profili ve yaşıdır; bu noktada öncelikle profesyonel ve amatörler arasında bir ayırmadan bahsedilebilir. Profil ile de ilişkili olabilen diğer husus olan yaş ise genellikle gençlik ve yetişkin olarak ayırır. Böylelikle yarışmaların genç yaştaki müzik öğrencilere (genellikle 18 veya 22 yaşına kadar olan), profesyonel kariyere başlamayı hedefleyen daha ileri yaştaki müzisyenleri (genellikle 18-35 yaş aralığında) ve amatörleri (genellikle 40 yaş ve üstü) kapsayan ayrı ayrı kategoriler altında düzenlendikleri görülür. Yarışmalardaki kategorisi sayısı ve yaş aralığı yarışmadan yarışmaya büyük değişkenlik gösterebilir.

Organize edilme biçimlerine bağlı olarak da yarışmaları ikiye ayırmak söz konusudur: canlı yarışmalar ve daha az sayıdaki çevrimiçi yarışmalar¹⁰⁶. Bu iki türün birlikte yürütüldüğü melez denebilecek bir uygulama ise Disklavier benzeri sistemlere sahip piyanoların kullanıldığı yarışmalardır. Bu tür yarışmalarda icralar uzaktaki bir jüriye eş zamanlı olarak aktarılır.

Elbette yarışmaları sınıflandıran en temel özelliklerinden biri de yarışmaya kimlerin katılabileceğini belirleyen kriterlerdir. Ulusal veya bölgesel kapsamda düzenlenen yarışmalar, sadece yarışmanın yapıldığı ülke vatandaşlarıyla sınırlı olarak organize edilir. Bazı yarışmalar ise yarı-uluslararası bir kapsam belirleyerek sadece birkaç ülke vatandaşlarının katılımına açık olur.¹⁰⁷ Uluslararası kapsama sahip yarışmalar ise herhangi bir vatandaşlığa sahip kişilerin katılımına açıktır.

Yarışmaları ödül verdikleri katılımcı sayısına göre de sınıflandırmak mümkündür. Çoğu yarışmada ödül alacak kişi sayısı sabittir. Çok az sayıdaki yarışma, sadece tek bir katılımcıyı ödüllendirirken¹⁰⁸ çoğu yarışmada en az ilk üç dereceye layık görülen

¹⁰⁵ İki piyano, piyano ikilileri, dört el piyano repertuarına odaklanan yarışmalar da bu kapsamda düşünülebilir.

¹⁰⁶ Henüz kısa bir geçmişe sahip olan çevrimiçi yarışmalar COVID-19 küresel salgını sebebiyle 2020 ve 2021 yıllarında yaygınlık kazandı. Ayrıca canlı olarak düzenlenen birçok yarışma bu yıllarda etkinliklerini kısmen veya tamamen çevrimiçi olarak düzenledi.

¹⁰⁷ Yarı-uluslararası yarışmalar arasında sadece Avrupa Birliği'nin üye ülkelerinin vatandaşlarına açık olan Avrupa Piyano Yarışması Ouistreham Riva (Normandiya, Fransa), sadece Pasifik ülke vatandaşı olan Asyalılara açık olan Asya Franz Liszt Piyano Yarışması (Pekin, Çin) ve Asya-Pasifik Uluslararası Chopin Piyano Yarışması (Daegu, Güney Kore) gösterilebilir.

¹⁰⁸ Clara Haskil Uluslararası Piyano Yarışması bunlardan biridir.

müzişyen ödüllendirilir.¹⁰⁹ Zaman zaman bir ödölün birden fazla kişiyeye paylaştırılması da söz konusu olabilir (*ax aequo*). Bunun yanı sıra belirli bir ödölün kaç kişiyeye verileceğinin baştan belirlenmediğı ve çok sayıda birincilik, ikincilik, üçüncülük vb. ödölünün verildiğı yarışmalar da mevcuttur. Bu tür yarışmaların genellikle diploma veya sertifika yarışması olarak adlandırıldığını gördüm. Katılımcıların performanslarının jürinin belirlediğı bir standartta göre puanlanarak değerlendirildiğı bu tür yarışmalarda katılımcılar birbiriyle değil, belirlenen bu standartı sağlamak için rekabet ederler. Katılımcılar aldıkları puanlara göre sıralanırlar ve bulundukları puan aralığına göre belirli bir ödölü alırlar. Aynı puan aralığındaki tüm katılımcılar böylelikle aynı ödölü layık görülür.¹¹⁰ Genellikle genç yaş kategorilerinde düzenlenen bu tür yarışmalar daha çok pedagojik amaca hizmet eder. Zira tüm katılımcıları kazanmaya çalışan bir yaklaşımın ürünü olan bu tür yarışmaların bildiğimiz anlamada bir “kaybeden”i olmaz¹¹¹ (Gordon, 1993, s. 27).

Yarışmalara dair bir başka sınıflandırma da yarışmaların düzenlenme sıklığını temel alır. Bazı yarışmalar her sene düzenlenirken, aralarında en köklü ve prestijli yarışmaların bulunduğu pek çok yarışma iki, üç, dört veya beş yılda bir düzenlenir. Bunun yanı sıra yarışmaların organize ettikleri branşlar ve her branşın düzenlenme döngüsü de çeşitlilik gösterir. Bazı yarışmalar sadece tek çalgı odaklı düzenlenirken, bazıları da birden çok çalgı branşında organize edilir. Örnek vermek gerekirse bazı yarışmalar her yıl organize edilmekle birlikte her etkinliğinde tek bir branşa yer verirken¹¹² bazıları ise her yıl birden fazla branşta düzenlenir.¹¹³ Bunun yanı sıra her

¹⁰⁹ Yarışmaların dağıttıkları ödöl sayısı büyük çeşitlilik gösterir: Chopin Yarışması’nda ilk altı piyanist ödüllendirilir; Çaykovski Yarışması’nın verdiği ödöl, geçmişte değışkenlik göstermesine rağmen (İlk altı veya sekiz), 2015’den beri ilk dört müzisyene ödöl verilir; Cliburn Yarışması’nda başlangıçta ilk altı piyanist ödüllendirirken 1997’den beri ilk üç piyanisti öne çıkarır ve üç finalistini de lanse eder; Kraliçe Elisabeth Yarışması’nda başlangıçta 12 müzisyen ödüllendirirken 1995 yılından itibaren ilk altı piyanist ödüllendirilir ve bu altı finalist de lanse edilir; Rubinstein Yarışması 2014’e kadar ilk altı piyanisti ödüllendirirken bu tarihten sonra ilk üç dereceye girenleri öne çıkarır ve üç finalistini de lanse eder; Sydney Yarışması 2000 yılına kadar ilk 12’yi belirlerken o yıldan itibaren sadece ilk altı piyanisti ödüllendirir; ARD Yarışması ve Beethoven Yarışması sadece ilk üçe giren müzisyene ödöl vermekle yetinirler.

¹¹⁰ Söz gelimi 90 ile 100 arası puan alan katılımcılar birincilik ödölü, 80 ile 90 arası puan alan katılımcılar ikincilik ödölüne layık görülürler. Klasik yarışmalarla ortak noktası her branşta en yüksek puan alan katılımcıların belirlenmiş olması ve bazen ek ödöl verilmesidir.

¹¹¹ Bazı yarışmalardaki ödüllendirme sisteminin kafa karışıklığı yarattığını düşüneneler de vardır. Bu konuya “Bulgular” başlıklı üçüncü bölümdeki yüz yüze görüşmelerde ayrıca değineceğim.

¹¹² Böylesi yarışmalara New Orleans Uluslararası Piyano Yarışması, Maria Canals Uluslararası Müzik Yarışması ve Roma Uluslararası Piyano Yarışması örnek gösterilebilir.

¹¹³ Böylesi yarışmalara ARD Uluslararası Müzik Yarışması, Uluslararası Mozart Yarışması Salzburg ve Cenevre Yarışması örnek gösterilebilir.

sene düzenlenen, ancak her yıl başka bir branşta (örneğin üç yıllık bir döngüde) düzenlenen yarışmalar da mevcuttur.¹¹⁴ Birçok yarışma ise birkaç yılda bir organize edilir. Bunların arasında her etkinliği tek bir branşta düzenleyenler¹¹⁵ bulunduğu gibi her etkinliğinde birden fazla branşa yer verenler de vardır.¹¹⁶

İlgili literatürde yarışmaları başka unsurlara göre sınıflandıran yaklaşımlar da görülür. Yuan-hung Lin, “A Study of Select World-Federated International Piano Competitions: Influential Factors in Performer Repertoire Choices” başlıklı doktora tezinde yarışmaları isim ve repertuvarlarına bağlı olarak dört kategoride ele alır:

1. Ünlü bir bestecinin adına olan ve repertuarı belirli bir besteciye dayanan ve onunla ilgili olan yarışma (örneğin Uluslararası Telekom Beethoven Bonn Yarışması);
2. Dünyaca ünlü bir müzisyenin adına olan (ancak besteci olmayan) ve repertuarı o müzisyenin performans repertuarına dayalı olan yarışma (örneğin Concours Géza Anda);
3. Ünlü bir bestecinin adına olan ve repertuarı bu bestecinin eserlerinin yalnızca küçük bir kısmını oluşturan yarışma (örneğin Ferruccio Busoni Uluslararası Piyano Yarışması).
4. Dünyaca ünlü müzisyenlerin adına olan (ancak besteci olmayan) ve repertuarı bölgesel bir karaktere sahip olan yarışma (örneğin Concours International Long-Thibaud-Crespin). (Lin, 2020, ss. 8–9)

Eileen T. Cline, “Piano Competitions: An Analysis of Their Structure, Value, and Educational Implications” başlıklı tezinde çalışma kapsamına aldığı yarışmaları kariyer üzerindeki işlevselliği açısından iki kategoride toplar:

- A. “Kariyer başlatan katalizörler olarak kabul edilenler yarışmalar,
- B. Kazanılan bir başarının genellikle A kategorisindeki yarışmalara girmek için müzisyenleri niteliğini belirleyen yarışmalar.” (1985, s. 24)

Indrė Eugenija Želvytė, üç uluslararası piyano yarışmasını incelediği makalesinde Cline’in bu tespiti şu örneklerle destekler:

Sanatsal düzey hususunda, Chopin ve Çaykovski Yarışmaları belirli bir “zor yarışma” etiketini korumayı başardı. Genel olarak, diğer uluslararası yarışmaların kazananları daha sonra bu iki yarışmadan birine katıldılar, çünkü bunlar katılımcılardan daha yüksek bir

¹¹⁴ Böylesi yarışmalara Montreal Uluslararası Yarışması ve Seul Uluslararası Müzik Yarışması örnek gösterilebilir.

¹¹⁵ Böylesi yarışmalara Chopin Yarışması, Cliburn Yarışması ve Liszt Yarışması örnek gösterilebilir.

¹¹⁶ Böylesi yarışmalara Çaykovski Yarışması ve Georges Enesco Uluslararası Yarışması örnek gösterilebilir.

piyanistlik seviyesi gerektiriyordu. Buna karşılık Marguerite Long-Jacques Thibaud Yarışması, henüz büyük yarışmalarda deneyimine sahip olmayan genç müzisyenlere açıktır. ...temel amacı, oldukça genç katılımcıları (ortalama 19 yaşında) çeken ve fazla sahne deneyimi olmayan genç müzisyenleri teşvik etmeye odaklanmıştır. (2014, s. 123)

Öte yandan Cline yukarıdaki ilk kategoriye tekabül eden ve çalışmasının başında “bir konser kariyerine atılmaya hazırlanan sanatçıların katıldığı yarışmalar olarak tanımladığı” sanatçı düzeyindeki yarışmaları betimleyen net bir sınırın olmadığını daha sonra keşfeder. Bunun üzerine bu tanımı, “profesyonel piyanistler olarak toplumsal tanınma arayışında olan genç sanatçıları çeken üst düzey ‘olgunlaştıran’ yarışmalar” olarak adlandıracak şekilde genişletir (1985, s. 6). Bu noktadan hareketle yarışmaları kariyer bağlamı içerisinde sınıflandıracak olursak kariyer başlatıcı ve kariyer başlatıcı olanlara hazırlayanlar olarak iki grupta ele almak mümkündür. Bu durumda genç yaş kategorilerinde düzenlenen yarışmalarının temelde ikinci grupta (kariyer yapıcı olanlara hazırlayan) yer aldığı söylenebilir. Ancak bu gruptakilerin yarışma ekosistemindeki çarklardan birini oluşturduğu unutulmamalıdır. Zira kariyer yapıcı olarak tanımlanan birinci gruptaki yarışmalara hiçbir yarışma tecrübesi olmadan, doğrudan katılarak başarı elde eden müzisyen sayısı yok denecek kadar azdır.¹¹⁷

Gustav Alink’in ilk baskısı 1998’de çıkan *Piano Competitions* adlı kitabı, piyano yarışmaları hakkındaki ilk rehber kitaptır. Ulusal ve uluslararası piyano yarışmalarını ele alan bu kitap, yarışmaların tarihsel süreçlerine değinmenin yanı sıra ayrıca ilk kez yarışmaları kapsamlı bir şekilde sınıflandıran bir yaklaşım sunar. Ancak Alink’in sınıflandırması sadece iki boyutlu olmanın ötesinde, çok boyutlu bir değerlendirmeyi de mümkün kılar. Kitabın 2003 yılında çıkan dördüncü baskısında (*Piano Competitions Worldwide*) bu sınıflandırmayı daha detaylandıran Alink, bu alanda yıllarca yaptığı araştırmaların sonucu olarak yarışmaların kalitesini, seviyesini ve imajını belirleyen unsurları ortaya koyar. Yazarın detaylı olarak açıkladığı temel unsurlar şunlardır:

A. Yarışmacılar;

a. Yarışmacıların sayısı

¹¹⁷ Yarışmaların hiyerarşisine kapı açan yapan bu sınıflandırma meselesini, “Bulgular” başlıklı üçüncü bölümde yüz yüze görüşmelerden elde edilen bulgularla da ayrıca ele aldım (bkz. ss. 139-141).

- b. Uyruklarının çeşitliliği
- c. Yarışmacıların seviyesi
- B. Jüri;
- C. Katılım koşulları;
 - a. Kayıt ücreti
 - b. Repertuvar
 - c. Aşama sayısı
 - d. Orkestra
 - e. Ön eleme
- D. Yarışmanın düzenlendiği koşullar;
- E. Yarışmanın sunumu ve tanıtımı;
- F. Yarışmanın kazananlarına ne sunduğu.
 - a. Birincilik Ödülü
 - b. Birincilik ve ikincilik ödülü arasındaki fark
 - c. Konserler
 - d. Menajerlik (2003, s. 13)

Alink'e göre söz konusu unsurların kalitesi yarışmaların seviyesini belirlemektedir. Öte yandan Alink hangi yarışmaların "en iyi" olduğunu belirlemek için bir ölçeklendirme de yapar. Bunun için restoran değerlendirilmesinde kullanılabilecek beş yıldızlı bir puanlama sistemi tasarlayan Alink, bu değerlendirme sistemi için 32 parametre belirler. Buradaki parametrelerin hangilerinin daha öncelikli olarak ele alındığı veya ağırlık verildiğine bağlı olarak sıralamanın farklılık göstereceğinin de altını çizer. Öncelikle hem yarışmacılar açısından önemli olan hem de yarışmaların değerini ve imajını belirleyen faktörleri detaylıca açıklayan Alink, daha sonra herhangi bir yarışmanın genel bir değerlendirmesini yapmak ve yarışmaları karşılaştırmak için belirlediği parametreleri Çizelge 2.2'de görüldüğü şekilde sıralar:

Çizelge 2.2 : Yarışmaların Değerlendirilme Parametreleri.¹¹⁸

Seviye	İçerik
Seviye I	Ödül kazananlar için konserler
Seviye II	Birincilik ödülü miktarı Seyahat desteği Orkestra ile finaller Geçmişteki meşhur ödül sahipleri
Seviye III	Gerçekte katılan yarışmacı sayısı
Seviye IV	Çalışma olanakları Jürinin seviyesi Jürinin uyruk çeşitliliği
Seviye V	Yarışmacılar için konaklama
Seviye VI	Yarışmacıların seviyesi
Seviye VII	Yarışmacıların uyruk çeşitliliği Repertuvar gereksinimleri: zorluk derecesi* Aşamaların sayısı - icra sayısı PR - etkinliğin tanıtımı - yarışmacıların tanıtımı - medyanın ilgisi*
Seviye VIII	İkincilik ödül/birincilik ödülü oranı Jüri üye sayısı
Seviye IX:	Toplam para ödülü Kayıt ücreti Sahnedeki piyanoların kalitesi ve sayısı* Web sitesinin kalitesi
Seviye X:	Salonun kalitesi ve akustiği* Yarışmanın konumu* Tek bir ana etkinlik veya çeşitli kategorilere ayrılmış bir etkinlik Broşürün kalitesi Yarışma program kitabının kalitesi Yarışma sekreteryasının, organizasyonunun, yönetiminin kalitesi*
Seviye XI	Jürideki erkek/kadın oranı Yarışmanın tarihçesi Yarışmanın istikrarı

Alink bu sistemle 420 uluslararası piyano yarışmasını en önemli gördüğü kriterlere göre karşılaştırmakla beraber yarışmaları her yönüyle tam olarak değerlendirmenin mümkün olmadığını da ifade eder. Ayrıca yukarıdaki unsurlardan bazılarının öznel olduğunu ifade ederek nesnel bir ölçüte göre değerlendirilmesi mümkün olmayan bu unsurları “*” işareti ile belirtir. Bunun yanı sıra zaman zaman yarışma şartları ve imkanlarının yıldan yıla değişiklik gösterebilmesi, net bir değerlendirmenin önündeki

¹¹⁸ Alink, 2003, ss. 28-29.

engellerdendir. Bu sebeple hiçbir derecelendirme sisteminin mükemmel olamayacağını belirten Alink, yarışmaların nerede konumlandıklarını anlamının yanı sıra bu sınıflandırma sisteminin piyano yarışmaları için neyin önemli olduğu hakkında daha fazla tartışma için bir teşvik görevi görebileceğini belirtir (2003, s. 12).

Bunun yanında yarışmaların çeşitli pragmatik amaçlarla da kategorize edildiği örneklerle de rastlamak mümkündür. Çin ve Güney Kore gibi ülkelerde bazı yarışmalar (bunların bir kısmı WFIMC üyesidir), hükümetler ve kültür bakanlıkları tarafından tanınır. Yurtdışında böylesi yarışmalardan birini kazanmak, Çinli bir müzisyene hem okulları hem de merkezî ve/veya yerel yönetimlerce ödül ve para sağlar (*Where Winning Once Means Winning Twice*, 2022). İki kategoriye göre sınıflandırılan yarışmaların A kategorisindeki yarışmalarda büyük ödül, birincilik, ikincilik, üçüncülük ve dördüncülük ödülleri, B kategorisindeki yarışmalarda büyük ödül, birincilik, ikincilik ve üçüncülük ödülleri kazanan müzisyenler, Çin Kültür Bakanlığı tarafından ayrıca para ödülü ile ödüllendirilir.¹¹⁹ Güney Kore’de ise bazı WFIMC üyesi yarışmalarda birincilik ve ikincilik ödülleri kazanmak, 18 aylık askerlik hizmetinden muaf olmayı sağlar.¹²⁰ Böylelikle eğitimlerini ve sahne yaşamlarını sürdürmek isteyen genç müzisyenlere büyük kolaylık sağlanır. Öte yandan kazananlara yarışmanın ödül paketlerinin haricinde sunulan bu para ödülleri ve imtiyazlar, özellikle son yıllarda çok sayıda Uzak Doğulu müzisyenin -nüfus sayısı ve eğitim politikaları gibi parametrelerin yanı sıra- yarışmalardaki popülasyonlarının bir diğeri sebebi de olabilir.

¹¹⁹ A kategorisinde kazanılan yarışmalar için verilen ödüller şöyledir: Büyük Ödül 80.000CNY (yaklaşık 11.000 EUR) Birincilik ödülü 60.000CNY (yaklaşık 8.000 EUR) İkincilik ödülü 40.000CNY (yaklaşık 5.500 EUR) Üçüncülük ödülü 30.000CNY (yaklaşık 4.000 EUR) Dördüncü ödül 20.000CNY (yaklaşık 2.800 EUR).

¹²⁰ Buna rağmen 4 haftalık temel askeri eğitim ve bir miktar kamu hizmeti yapılması (34 aylık bir süre içerisinde toplam 544 saat) yine de zorunludur.

3. BULGULAR

Uluslararası piyano yarışmalarının işlevinin ne olduğu sorusuna cevap aradığım bu çalışmada, giriş bölümünde de açıklandığı üzere üç temel veri toplama yöntemi kullandım. Bu bölümde hem topladığım nicel verilere dayanan istatistiksel bulguları ve yüz yüze görüşmelerden elde ettiğim bulguları hem de bir araştırmacı olarak bu bulguların toplarken deneyimlediğim bazı sınırlılıkları paylaşacağım. İstatistiksel bulgulara nasıl ulaştığımı ve bu bulguların hangi sonuçları ortaya çıkardıklarına geçmeden önce kariyer kavramıyla ilgili bazı hususları açıklamam gerekir, zira böylesi bir araştırma her şeyden önce kariyerin ne olduğu ve kariyer başarısını belirleyen faktörlerin nasıl belirlenebileceği üzerine bir açıklamayı zorunlu kılıyor.

Kariyer kavramı üzerinde mutlak bir uzlaşının olduğu varsayılır. Oysa dikkatli bir bakışla kariyer olgusunun yüzde yüz ortak bir zemine oturmadığı ve literatürde de kavramın farklı biçimlerde tanımlandığı görülür. Yaptığım yüz yüz görüşmelerde bu kavramın içinin görüşmeciler tarafından da farklı şekillerde doldurulduğunu tespit ettim. Bu çeşitlilik, kişisel bakış açılarından olduğu kadar sektöre içkin niteliklerden de kaynaklanıyor. Araştırma, Klasik Batı Müziği icracılarını kapsadığı için kariyer kavramını bu meslek kolunun dinamiklerine göre tanımlamak gerekir. Ancak öncesinde en uygun ifadelerden biri olduğunu düşündüğüm Howard Becker'ın *Hariciler* adlı kitabında yer alan şu kariyer tanımını paylaşmak istiyorum:

Kökeni meslek çalışmalarına dayanan bu kavram, bir mesleki yörüngede konumlanmış herhangi birinin bu yörünge içerisinde bir konumdan diğer bir konuma doğru yaptığı hareketlilik silsilesine gönderme yapar. İlaveten bu kavram, bir konumdan diğer konuma hareketin bağlı olduğu etkenlere gönderme yapan “kariyer olasılığı” fikrini de içermektedir. Kariyer olasılıkları kavramı, toplumsal yapının nesnel koşullarının yanı sıra bireyin bakış açısında, güdülerinde ve hedeflediklerinde yaşanan değişimi de içinde barındırır. Genelde bu kavramı, “başarılı” (bir meslek yörüngesinde başarının tanımlandığı terimler her ne ise) bir kariyere sahip olanlarla sahip olmayanları ayırmak üzere kullanırız. Kavram aynı zamanda, “başarı” sorusunu göz ardı edip çeşitli kariyer sonuçlarını birbirinden ayırt etmek üzere de kullanılabilir. (2015, s. 46)

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere Becker kavramı keskin çizgilerle tanımlamaktan kaçınır; kavramın çağrıştırdığı çeşitli boyutlara dikkat çeker. Yazar

aynı çalışmasında dans müziği çalan müzisyenlerin kariyer başarısına giden yolda öncelikle himaye altında girmek, başarılı performanslar sergilemek ve bunu takip eden evrelerde başarılı ilişkiler geliştirmenin gerektiği bir silsilenin yürürlükte olduğunu ifade eder (Becker, 2015, s. 140). Benzer bir durumun Klasik Batı Müziği'ni icra eden müzisyenler için de geçerli olduğunu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ortaya koyacağım.

Kariyer kavramı üzerinde kesin bir uzlaşma olmasa da kariyerin belirli bir mesleki alandaki bağlamı yol gösterici olabilir. Klasik Batı Müziği icra eden müzisyenler söz konusu olduğunda kariyer kavramı her şeyden önce performansla bağlantılı olarak düşünülür. Ancak daha geniş ölçekte kariyeri belirleyen başka parametreler de mevcuttur. Örneğin bir müzisyen, meslek yaşamı boyunca ya da zaman zaman icracılığın yanı sıra öğretmenlik, bestecilik, orkestra şefliği, idarecilik veya çeşitli müzik projelerinin yürütücülüğü gibi farklı kollarda etkin olabilmektedir. Tüm bunlar, kişinin kariyerinin bir parçası olabilir ve kariyeri böylece birden fazla kolda ilerliyor olabilir. Ancak cevaplamaya çalıştığım araştırma sorusu bakımından çalışmada ele aldığım piyanistlerin icracılık dışında kalan faaliyetlerini, kariyer değerlendirmesi kapsamında bilinçli olarak göz ardı ettim. Kariyere içkin olmakla birlikte böylesi etkinlikleri, nicel ve nitel parametrelere göre tespit etmek zordur; böylesi etkinlikler kimi müzisyenlerin kariyerinde süreklilik gösterse de çoğunlukla müzisyenlerin dönemsel olarak yoğunlaştığı etkinlikler de olabilmektedir. Ancak daha önemlisi çalışmanın temelinde yarışma kazanmış bir piyanistin kariyer hedefinin solist icracı (konser piyanisti) olmak olduğu varsayımı yatar. Tüm bu nedenlerle icracılık dışında kalan kariyer etkinliklerini araştırma kapsamı dışında bıraktım.

Bu noktada bir piyanistin icracılık kariyerinin başarısının iki parametreyle ölçülebileceğini öngördüm. Bunlardan birincisi bize nicel veri sunan konser ve kayıt sayılarıdır. Diğeri ise bize görece nitel bir veri sunan, kariyeri boyunca kurulan iş birliklerinin niteliğidir. Bu iki parametre, başarılı bir kariyeri olabildiğince nesnel olarak ortaya koyar. Ancak bu noktada altı çizilmesi gereken başka bir husus daha bulunur: Bu iki parametreyle tanımlanan herhangi bir başarılı kariyer, aynı zamanda müzisyenin yaptığı işin niteliğine -bu durumda müzisyenliğine- dair bir sonuca varmayı mümkün kılmaz. Çünkü burada ifade edilen kariyer başarısına dair yapılan

tespit, müzisyenin icrasının kalitesine değil, iş birliği yaptığı kişi ile kurumların prestijine ve bu iş birliklerinin sıklığına referans vermektedir.

Bu çalışmanın temel sorularından biri olan yarışma başarısı ile kariyer arasındaki bağıntıyı, temelde Becker'in de ifade ettiği gibi meslekteki “başarılı olma” çağrışımıyla ele aldım. Elbette bu noktada bir kariyeri “başarılı” yapan faktörlerin neler olduğu sorulabilir. Cevabı oldukça değişken ve çoğu zaman öznel olan bu soru için çalışma özelinde takip edilen temel önerme, başarılı kariyerlere sahip müzisyenlerin müzik endüstrisiyle güçlü bağlar kurduğu ve prestijli orkestralar, konser salonları ve plak firmalarıyla iş birliği yaptığı yönündeki genel geçer kabuldür. Bu nedenle ele aldığım piyanistlerin yarışmalarda elde ettikleri başarılarından sonra gerçekleştirdikleri tüm konserleri dikkate almadım. Bunun yerine alanda belirli prestije sahip kurumlarla gerçekleşen iş birlikleri sonucunda ortaya çıkan, dolayısıyla üst seviye -veya prestijli- bir başarıyı çağrıştıran konser etkinliklerine odaklandım. Böylece iş birliklerinin niteliği açısından görece seçici bir tercihte bulundum. Belirli parametrelere göre bir kariyer değerlendirmesi yapsam da bunun müzisyene dair bir nitelik değerlendirmesi olmadığıнын tekrar altını çizmek isterim. Böylesi bir girişimin birtakım estetik yaklaşımları devreye sokması gerektiğini ve bunun bu çalışmanın kapsamı dışında bir konu olduğunu belirtmemde fayda var. Bu yüzden yarışmalarla ilgili olarak kullandığım parametreler müzisyene dair herhangi bir nitelik değerlendirmesi amacıyla yapılmadı. Buradan çıkacak sonuçlara göre iyi kariyer yapan piyanistler, en nitelikli piyanistler olmak durumunda değildir. Analiz için belirlediğim ve aşağıda detaylıca açıklayacağım görece nesnel kariyer parametreleriyle hangi piyanistlerin Klasik Batı Müziği camiasında üst konumlara ulaşabildiklerini görmeyi amaçladım.

Kariyerle ilgili açıklanmasını zaruri gördüğüm bir başka nokta ise kariyerin coğrafi kapsamıyla ilgilidir. Niteliği ve başarısından bağımsız olarak kariyerlerin belirli coğrafi sınırlar dâhilinde kaldıkları veya geniş bir alana yayıldıkları görülür. Şayet bir müzisyen birden çok ülkede konser veriyorsa bunun uluslararası bir kariyer olduğu aşıkardır. Bazı müzisyenlerin kariyerlerinin kapsamı bölgesel, yerel ya da ulusal olanla sınırlı kalır. Şüphesiz doğrusal bir mantıkla sadece uluslararası kariyerin başarılı olduğu, diğerlerin başarısız olduğunu iddia etmek mantıklı ve mümkün değildir. Öte yandan kariyerini birkaç ülkede sürdüren, bu ülkelerin önemli müzik merkezlerinde konser veren, ancak bu ülkelerin dışında geniş bir coğrafyada

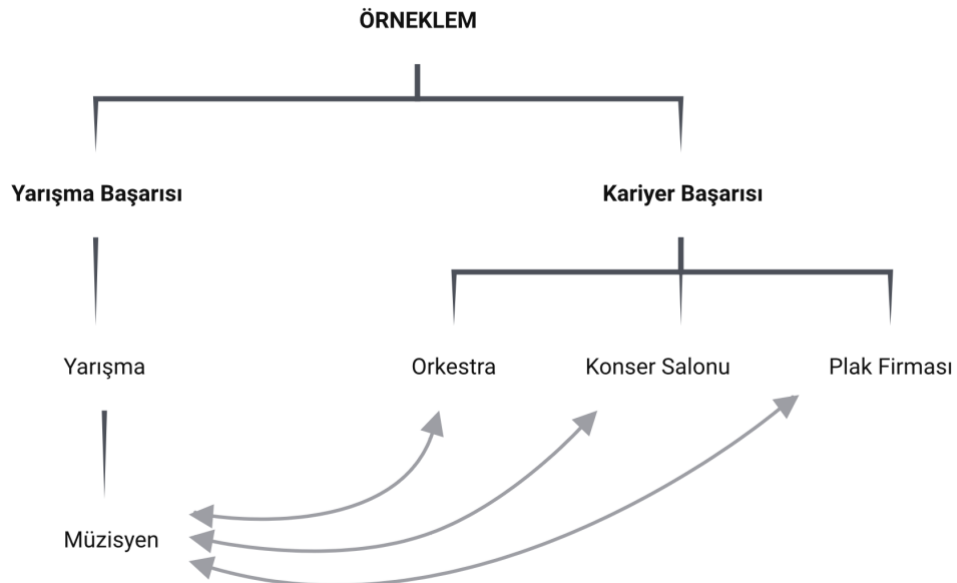
uluslararası kariyer hareketliliği pek bulunmayan çok sayıda başarılı müzisyen bulunur. Bu tür müzisyenlerin kariyeri dar bir uluslararası kapsamla sınırlıdır. Bu noktadan hareketle uluslararası bir kariyerin her zaman küresel ölçekte bir kariyeri kapsamadığı, ancak bununla birlikte geniş bir coğrafyadaki kariyer hareketliliğinin elbette daha “prestijli” bir kariyere işaret ettiği söylenebilir.

Özetle Klasik Batı Müziği alanında kariyer yapmak çeşitli biçimlerde ortaya çıkabilmektedir. Bu noktada kariyer yapmakla “yıldız” olmanın aynı anlama gelmediğini belirtmekte fayda var. Bir müzisyeni “yıldız” yapan unsurlar elbette o kişinin başarılı bir kariyer sürdürdüğü anlamına da gelir. Ancak “yıldız” olmadan da sürdürülen başarılı kariyer yollarının da olduğu ve kavramın çok boyutlu olarak ele alınması gerektiği unutulmamalıdır. Bununla birlikte “ideal” olarak tanımlan kariyerin uzun vadeli bir süreç olduğu, popüler müzik türlerinde de görülebildiği gibi Klasik Batı Müziği’nde de ideal şartları yakalan, ancak sadece belirli bir süre bu şartları sürdürebilen çok sayıda müzisyen olduğu bir gerçektir. Uzun soluklu bir yolculuk olarak düşünülebilecek olan kariyer, sadece belirli anlarla veya pozisyonlarla, spesifik bir başarıyla ilgili ve sınırlı olmayan, tüm bunların süreç içinde var olduğu zamana yayılan bir kavramdır. Başarılı kariyer pek çok faktörün etkin olduğu bir süreçtir ve bu süreç zamana göre uyumlanmayı, büyümeyi, gelişmeyi gerekli kılar. Yeteneğe, bağlantılara, fırsatlara ve ayrıca kişinin ne istediğine ve neye ihtiyacı olduğunu bilmesine, ardından büyümeye ve gelişime açık olmasını gerektirir. İdeal kariyer için bir paket olarak bunlara ihtiyaç vardır.

Öte yandan araştırma sürecinde Klasik Batı Müziği’nde ortaya çıkan “yıldız” olgusunun başlı başına irdelenmeye değer bir başka konu olduğuna tanık oldum. Zira farklı dönemlerin farklı niteliklere sahip “yıldız” profilleri yaratabildiğini, yarışmaların kurumsallaştığı 1890’lardan sonraki dönem ile İkinci Dünya Savaşı sonrasında dönem arasında veya 2000’li yıllardan sonraki dönemde “yıldız” profilinin değişkenlik gösterebildiğini fark ettim. Ancak hem araştırma kapsamındaki kariyerlerin sadece 1957-2020 yıllarıyla sınırlı oluşu hem de bu olgunun başka bir çalışmanın konusu olmasından ötürü bu noktada söz konusu profiller hakkında detaylı bir şekilde bahsetmeyi gerekli görmedim.

3.1 İstatistiksel Bulgular

Çalışmada elde ettiğim istatistiksel bulguları oluştururken belli başlı uluslararası yarışmalarda ödül kazanan piyanistlerin başarılı bir uluslararası kariyer sürdüreceklerine, bu sebeple de Klasik Batı Müziği alanındaki prestijli kurumlar ve müzik endüstrisiyle yoğun bir ilişki içinde olacaklarına dair temel ve genel geçer bir önermeden hareketle yola çıktım. (bkz. Görsel 3.1). Bu önermeye uygun düşen başarılı bir kariyerin, kendini en açık şekilde verilen konserlerde (solo, oda müziği ve orkestra ile) ve yayınlanan kayıtlarda göstermesi beklenir. Dolayısıyla araştırmanın örnekleminde ele alınacak ödüllü piyanistlerin de Klasik Batı Müziği alanındaki en seçkin orkestralar, konser salonları ve plak firmalarından bazılarıyla iş birliği içinde olmaları beklendi. Bu noktada örneklemin öncelikle hangi yarışmaları, dolayısıyla da hangi piyanistleri içereceğinin tespit ettim. Daha sonra ödüllü piyanistlerin kariyer başarılarını ortaya koyabilmek için örnekleme dâhil edilecek orkestra, konser salonu ve plak firmalarının hangileri olacağını belirledim. Örneklem unsurlarının belirlenmesinin ardından ise kariyerleri gözlemlenecek olan piyanistlerin söz konusu orkestralarla kaç kez solist olarak konser verdiklerini, belirli konser salonlarında kaç kez konser verdiklerini ve belirli plak firmalarıyla kaç kaydının yayınlandığını saptadım. Son olarak bu sayıların ne ifade ettiğini anlamaya ve ortaya çıkan tabloyu yorumlama çalıştım.



Görsel 3.1 : Örneklem Oluşturma Şeması.

3.1.1 Yarışmaların ve Piyanistlerin Belirlenmesi

Uluslararası piyano yarışmaları özelinde yarışma başarısı ile kariyer başarısı arasında bağıntı olup olmadığını ortaya koymak, öncelikle doğru bir örneklem oluşturmayı zorunlu kılar. Yapılacak tespitin tutarlı olması için, örneklemin sayısal veriye dönüştürülebilir ve karşılaştırılabilir olması gerekir. Şüphesiz, örneklem oluşturmanın ilk aşaması örneklem birimlerinin belirlenmesidir. Örnekleme yer alacak ödüllü piyanistleri belirlerken izlenecek olan yol, öncelikle hangi yarışmaların odağa alınacağını saptanmasıdır. Önceki bölümlerde de paylaştığım üzere günümüzde 900’ü aşkın uluslararası müzik/piyano yarışması bulunduğu için söz konu genişlik, örnekleme dâhil edilecek yarışmaların belirlenmesi için bir dizi nesnel kriterin kullanılmasını gerektirir. Bu sebeple örnekleme yer alacak yarışmalarda belirli standartların ve benzer niteliklerin olmasına dikkat ettim. Böylece sadece aşağıda verilen şartları karşılayan yarışmaları örnekleme dâhil ettim:

- Kapsam: Yarışmalarda uluslararası kapsama sahip olma şartı aradım; bölgesel, ulusal ve yarı-uluslararası yarışmaları kapsam dışında bıraktım.
- Tek Çalgı Branşı: Örnekleme sadece piyano branşında düzenlenen yarışmalarla sınırlandırdım; Uluslararası Chopin Piyano Yarışması gibi salt piyano için düzenlenen yarışmalarının yanı sıra ARD Uluslararası Müzik Yarışması gibi piyano branşının yanı sıra farklı branşlarda da etkinlik düzenleyen yarışmaları da örnekleme dâhil ettim.¹²¹
- Yaş Kategorisi: Toplanacak verilerin tutarlılığı açısından sadece tek bir yaş kategorisini dikkate aldım. Çalışmanın temel amacı, yarışma başarısı ile kariyer başarısı arasındaki ilişkiye ışık tutmak olduğu için sadece sanatçı seviyesindeki yarışmaları (yaklaşık 18-35 yaş aralığına sahip olan) örnekleme dâhil ettim; çocuk ve genç yaş kategorilerine ait yarışmaları kapsam dışında bıraktım.
- Benzer Standartlar: Klasik Batı Müziği yarışmalarının sayılarının çokluğu kadar işleyişlerindeki farklılıklar da değişkenlik gösterir. Çıkacak sonuçlarının tutarlılığı için yarışmaların benzer standartlara sahip olmaları önemlidir. Bu sebeple benzer standartları şart koşan Dünya Uluslararası

¹²¹ Kraliçe Elisabeth Yarışması’nda olduğu gibi birden fazla çalgı branşında düzenlenen yarışmaların bazıları her yıl bir çalgı branşında düzenlenirken Çaykovski Yarışması gibi bazıları da birkaç yıl arayla, ancak tüm çalgı kategorilerini aynı etkinlik kapsamında düzenler.

Müzik Yarışmaları Federasyonu (WFIMC) üyesi yarışmaları örnekleme dâhil ettim.¹²²

- Zaman Aralığı: Yarışmalarda ödül alan piyanistlerin kariyerlerindeki hareketliliği izlemek için, belirli bir zaman aralığını gözlemlemeye ihtiyaç vardır. Piyanistlerin yarışma başarılarından sonraki en az yirmi yıllık sürenin gözlemlenmesi gerektiğini görüşünden hareketle örnekleme alınacak yarışmaların etkinliklerinin belirli bir tarihle sınırlandırdım. Böylece, yarışmaların WFIMC’a en erken üye olmaya başladıkları 1957’den 2000 yılına kadar gerçekleştirdikleri etkinlikleri ve sadece bu zaman aralığındaki ödül alan piyanistleri dikkate aldım. 1957 yılından 2020’ya kadar olan zaman aralığını ise kariyer gözlemi için kullandım.
- Etkinlik Sayısı: Yarışmaların, kazananlarının kariyerlerine etkileri olup olmadığının izini sürebilmek için yarışma organizasyonlarının belirli sayıda etkinlik düzenlemiş olmaları gerekir. Bir veya iki kez düzenlenmiş bir yarışmanın kariyer üzerindeki etkilerinin saptanabilmesi mümkün değildir. Bu sebeple yarışmaların belirlenen zaman aralığına uygun olarak 2000 yılından önce piyano branşında en az beş etkinlik gerçekleştirmesi ve bu etkinliklerin WFIMC üyesiyken düzenlenmiş olması şartı aradım.
- Ödül Bütçesi: Yarışmaların müzik endüstrisiyle olan etkileşimini gösteren faktörlerden biri sahip oldukları bütçelerdir. Yüksek bütçeye sahip yarışmalara müzik endüstrisiyle daha güçlü bağları ve iş birliklerini getirmesi beklenir. Bu varsayımdan da hareketle yüksek bütçeye sahip yarışmaların kazananlarını endüstriye nispeten daha etkin bir şekilde entegre edebileceğini öngördüm. Bu sebeple örnekleme müzik endüstriyle güçlü ilişkileri olan yarışmaların dâhil edilebilmek için toplam ödül bütçesi 100.000 Euro ve üzeri olan yarışmaları belirledim.¹²³

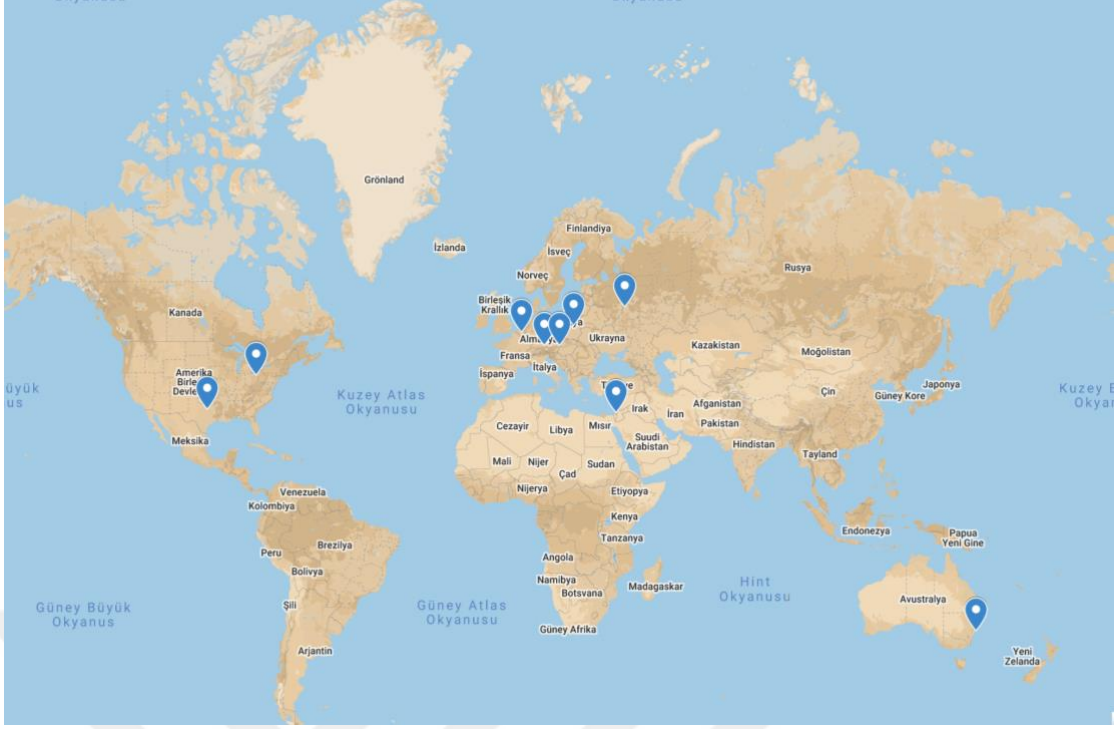
¹²² WFIMC, yarışmaların işleyişlerine belirli standartlar getirerek onların daha adil ve etkin olmalarını sağlamayı amaçlar. Federasyonun getirmiş olduğu standartlar arasında jüri üyelerinin en az yedi kişiden oluşması ve yarısından çoğunun yarışmanın düzenlendiği ülke dışından olması gibi birtakım şartlar yer alır.

¹²³ Sadece piyano branşında düzenlenen yarışmalarının ödül bütçesi tamamen piyano branşına aitken, bir etkinliği birden fazla çalgı branşında düzenlenen yarışmalarda ödül bütçesi tüm çalgı branşları için ayrılmaktadır (örneğin ARD Yarışması, Münih ve Çaykovski Yarışması, Moskova). Örnekleme dahil ettiğim bu tür yarışmaları toplam ödül bütçelerini dikkate alarak belirledim.

Örnekleme dahi edilecek yarışmaları belirlemek için öncelikle önce piyano branşında düzenlenen uluslararası yarışmaları içeren bir liste oluşturdum. Yarışmalara dair çeşitli verilerin toplandığı bu listeyi oluşturmak için Klasik Batı Müziği yarışmalarına dair en güncel ve kapsamlı bilgileri içeren üç meta-organizasyonun (WFIMC, AAF ve EMCY) 2019 ve 2020 yıllarına ait bültenlerindeki ve web sitelerindeki bilgilerden faydalandım. Bunun yanı sıra bu üç meta organizasyondan birine üye olmayan, ancak internet üzerinden yapılan aramalarda tespit edilen, çalışma için önemli olduğunu düşündüğüm başka yarışmaları da bu listeye ekledim. Toplanan veriler sadece güncel yarışmalarla sınırlı kalmadı. Tarihsel sürecin de izlenebilmesi için bir zamanlar söz konusu meta-organizasyonlara üye olan ve/veya olmayan, artık düzenlenmeyen yarışmalara dair verilere de listede yer verdim. Bunun sonucunda 57 ülkeden toplamda 309 uluslararası piyano/müzik yarışması tespit ettim. Bu listedeki yarışmalardan sadece dokuz tanesinin yukarıdaki şartları sağladığını gördüm. Böylece aşağıda listelenen bu dokuz yarışma, örneklemimi oluşturdu. Çoğu Avrupa’da olmak üzere bu yarışmalar, dört farklı kıtada düzenlenir (bkz. Görsel 3.2):

- Uluslararası Çaykovski Yarışması, Moskova-Rusya
- Van Cliburn Uluslararası Piyano Yarışması, Teksas-ABD
- Sidney Uluslararası Piyano Yarışması, Sidney-Avustralya
- Uluslararası Chopin Piyano Yarışması, Varşova-Polonya
- ARD Uluslararası Müzik Yarışması, Münih-Almanya
- Kraliçe Elisabeth Müzik Yarışması, Brüksel-Belçika
- Arthur Rubinstein Uluslararası Piyano Ustalık Yarışması, Tel Aviv-İsrail
- Uluslararası Beethoven Piyano Yarışması, Viyana-Avusturya¹²⁴
- Cleveland Uluslararası Piyano Yarışması, Ohio-ABD

¹²⁴ Toplam para ödülü bütçesinin hesaplanmasında Uluslararası Beethoven Piyano Yarışması için bir istisna söz konusudur. Birinciye 10.000 Euro’luk para ödülünün yanı sıra, bir Model 200 Bösendorfer grand piyano verilmektedir. Yaklaşık değeri 95.000 Euro olarak belirlenen piyano ödülünü de toplam ödül bütçesi içinde değerlendirdim.



Görsel 3.2 : Örnekleme Dâhil Edilen Uluslararası Yarışmaların Harita Üzerindeki Gösterimi, Google Maps.

Yarışmaların belirlenmesinin ardından örnekleme dâhil edilecek piyanistlerin belirlenmesi gerekti. Bu noktada da topladığım verilerde bir standart yakalamak ve yarışma başarısı ile kariyer başarısı arasındaki bağıntıyı görebilmek için örnekleme dâhil ettiğim ödüllü piyanistleri sadece ilk üç dereceyi alanlarla sınırlı tuttum. Zira kurumsallaşan rekabetin spor ve sanat dallarındaki diğer örneklerinde de görüldüğü gibi ödüllendirme modelleri çoğunlukla ilk üç dereceyi öne çıkarmaktadır.¹²⁵ Böylelikle hem çalışma evrenini makul bir şekilde sınırlamak, hem de yarışmanın etkisine odaklanmak mümkün oldu. Sonuç olarak örneklem içindeki dokuz yarışmanın 1957 ile 2000 yılı arasında düzenlediği etkinliklerde ilk üç ödülü kazanan toplam 288 piyanist olduğunu belirledim.¹²⁶ Söz konusu piyanistlere dair aşağıdaki bilgileri topladım.¹²⁷

- Ad-Soyad,
- Uyruk,

¹²⁵ Olimpiyat Oyunları'nda sırasıyla altın, gümüş ve bronz madalyaların verilmesi bunun en net örneklerindendir.

¹²⁶ Bir ödülün birden fazla piyanist tarafından paylaşıldığı durumlarda o ödülü alan tüm piyanistlerin ismi örnekleme dâhil edildi.

¹²⁷ Bu piyanistlerin isim, uyruk ve doğum-ölüm tarihlerini içeren liste bir EK B'de yer almaktadır.

- Doğum ve (varsa) ölüm tarihi,
- Seçili yarışmalardan kazandığı birincilik, ikincilik ve üçüncülük ödülleri,
- Diğer yarışmalardan aldığı dereceler.

3.1.2 Kariyer Başarısının Tespiti

Kariyer başarısının tespiti için yukarıda bahsedilen temel önerme, araştırmanın örnekleminin belirlenmesinde dikkate alınacak orkestraların hangileri olacağına karar vermeyi zorunlu kılar. Bu noktada izlediğim yol, Klasik Batı Müziği endüstrisinin bileşenlerinin genel kabul gören ve genel kabulü yansıtan listelerini değerlendirmeye almak oldu. *Gramophone* dergisinin 2008 yılında belirlediği en iyi 20 orkestra listesi¹²⁸ ile Bachtrack adlı internet sitesinin¹²⁹ 2015'te belirlediği en iyi 10 orkestra listesi, araştırmada dikkate alınacak orkestraların belirlenmesinde temel kabul ettim.¹³⁰ Yine de bahsedilen iki listenin birleştirilmesi, örnekleme dâhil edeceğim orkestraların belirlenmesiyle sonuçlanmadı, zira örnekleme dâhil edilebilmem için orkestraların arşivlerinin erişebilir olması gerekiyordu. Oysa araştırmanın yürütüldüğü tarih itibarıyla söz konusu orkestralardan sadece beş tanesinin -Royal Concertgebouw, Boston Senfoni Orkestrası, New York Filarmoni Orkestrası, Leipzig Gewandhaus ve Viyana Filarmoni Orkestrası- arşivine çevrimiçi olarak erişilebilir durumdaydı. Örnekleme dikkate alacağım yarışmalarda derece kazanan piyanistlerin, bu beş orkestrayla verdikleri konserlerin detaylarına ulaşabilmem böylece mümkün oldu. Arşivine çevrimiçi erişemediğim orkestralardan e-posta yoluyla bilgi talep etmeme rağmen sadece Bavyera Radyo Senfoni Orkestrası ve Londra Senfoni Orkestrası tarafından dönüş oldu. Buna karşın çalışma için son derece önemli gördüğüm orkestralardan biri olan Berlin Filarmoni Orkestrası, arşiv çalışmalarının sürdüğüne dair bilgilendirme yapmakla yetindi ve bu nedenle örnekleme dâhil edilemedi. Sonuç olarak çalışmanın örnekleminde yedi orkestra yer aldı (bkz. Görsel 3.3 ve Çizelge 3.1).

¹²⁸ <https://www.gramophone.co.uk/features/article/the-world-s-greatest-orchestras>. Erişim tarihi: 26 Şubat 2020.

¹²⁹ <https://bachtrack.com/world-top-20-orchestras>. Erişim tarihi: 26 Şubat 2020.

¹³⁰ Bu liste EK C'de yer almaktadır.



Görsel 3.3 : Örnekleme Dâhil Edilen Orkestraların Harita Üzerindeki Gösterimi, Google Maps.

Kariyer başarısı için temel aldığım önerme doğrultusunda araştırmada dikkate aldığım bir diğer parametre olan konser salonlarını belirleyebilmek için öncelikle dünya çapında en saygın ve prestijli kabul edilen salonların bir listesini oluşturdum. Elbette salonlarda aranılan prestij ve saygınlık gibi niteliklerin öznel bir yargı olduğunu düşünebilir. Bu öznellik sorununu aşmak için de piyanistlerin özgeçmişlerinde özellikle en çok önem atfedilen ve önde gelen orkestra, şef ve müzisyenlerin konser verdikleri salonları listede yer vermeye çalıştım. Böylelikle başlangıçta 43 konser salonunun yer aldığı bir liste ortaya çıktı.¹³¹ Daha sonra araştırmanın zaman aralığına uygun olacak şekilde 1960 yılından öncesinde kurulduğu belirlenen 22 konser salonuna odaklanarak listeyi daralttım. Ancak bu noktada da ihtiyaç duyduğum veriyi temin edebilmek için arşivinden faydalanılabileceğim salonları tespit etmem gerekti. Böylece listede arşivine çevrimiçi olarak erişilebildiğim ve seçili yarışmalarda derece yapan piyanistlerin konserlerine dair verilere ulaşmanın mümkün olduğu beş konser salonu -La Scala, Boston Symphony Hall, Royal Albert Hall, Wiener Konzerthaus, Carnegie Hall, Vienna Musikverein- kaldı. Arşivlerine erişim talebimi e-postayla ilettiğim konser

¹³¹ Bu liste EK D’de yer almaktadır.

salonlarından iki tanesi –Konzerthaus Berlin ve Berlin Philharmonie- dönüş yaparak arşivlerinin hazırlanma aşamasında olduğu bilgisini verdi. Böylece örnekleme sadece çevrimiçi arşivlerine erişilebildiğim beş konser salonu yer aldı (bkz. Görsel 3.4 ve Çizelge 3.1).



Görsel 3.4 : Örnekleme Dâhil Edilen Konser Salonlarının Harita Üzerindeki Gösterimi, Google Maps.

Plak endüstrisinin ortaya çıktığı XX. yüzyılın başından beri dünya genelinde sadece Klasik Batı Müziği üzerine faaliyet göstermiş olan 250’ye yakın irili ufaklı plak firmasının (*label*) ortaya çıktığı tahmin edilmektedir.¹³² Ancak belirli bir zaman içinde aktif olan firma sayısı bundan çok daha düşüktür, zira geçtiğimiz yüzyıl içerisinde pek çok plak firmasının diğer büyük plak firmalarıyla birleşmeleri (veya tüzel şemsiye organizasyonlar altında toplanmaları) sonucunda ya ismi değişmiş ya da ortadan kaybolmuştur.¹³³ Günümüzde sayıları artan şekilde bağımsız plak firmaları bulunsa da müzik endüstrisine geniş çapta yön veren üç ana firma bulunur: Universal Music Group, Sony Music Entertainment ve Warner Music Group.¹³⁴

¹³² https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Classical_music_record_labels. Erişim tarihi: 14.04.2021.

¹³³ Plak şirketleri (*label*) genellikle “müzik grubu” adı verilen (Universal Music Group gibi) kurumsal bir şemsiye organizasyonun kontrolü altındadır. “*Parent company*” olarak da isimlendirilen ana firmaların altında çok sayıda plak firması bulunur. Zaman içerisinde plak firmalarının kapanmaları, isim değiştirmeleri, yayın ve dağıtım haklarının veya arşivlerinin farklı bir ana firma tarafından alınması gibi durumlar söz konusudur.

¹³⁴ 1988 ile 1998 yılları arasında “Büyük Altı” (*Big Six*) tanımlanan altı büyük plak firması bulunmaktaydı: Warner Music Group, EMI, Sony Music (1991 yılına kadar CBS Records olarak

Ancak bu durum, araştırma örnekleme dâhil edilecek firmaların belirlenmesinde ciddi bir zorluk meydana getirdi; örneklemin kapsadığı zaman aralığı düşünüldüğünde, sadece günümüzde Klasik Batı Müziği endüstrisinde aktif olanlar değil, geçmişte etkin olmuş, ancak artık ismi var olmayan veya farklı bir ana firmanın etiketi altında yayınlanan plak firmalarını da dikkate almam gerekti. Bu sebeple neredeyse tümü 1950’li yıllarda veya öncesinde kurularak günümüze kadar gelen veya belirli bir zamanda başka bir ana firmanın etiketiyle çıkan Klasik Batı Müziği endüstrisinde öne çıkan plak firmalarını örneklemin oluşturulma sürecine dâhil ettim (bkz. Çizelge 3.1). Ancak tıpkı orkestra ve konser salonların belirlenmesinde yaptığım gibi örnekleme dâhil edeceğim plak firmalarının da en prestijli ve seçkin firmalarından oluşmasına amaçladım. Bunun için taradığım veri tabanlarında Klasik Batı Müziği endüstrisinde en fazla öne çıkan plak firmalarını belirlemeye çalışarak ve daha ikincil öneme sahip olduğunu gördüğüm firmaları eleyerek toplamda sekiz plak firmasını örnekleme dâhil ettim (bkz. Çizelge 3.1). Örnekleme dâhil edilen piyano yarışmalarında ilk üç ödülü alan piyanistlerin belirlenen plak firmalarınca yayımlanan kayıtlarına, en kapsamlı diskografi veri tabanına sahip olan Discogs.com adlı internet sitesinden ulaşabildim. Bu aşamada eser sayısı, kayıt süresi, kayıttaki CD/plak sayısı, tür ayrımı ve repertuvar ayrımı gözetmeden ödüllü piyanistlerin sadece yaptıkları kayıt sayılarını çıkardım. Verileri toplarken müzisyenlerin sadece piyanist olarak yer aldıkları kayıtları dikkate aldım; şef ve besteci gibi diğer rollerde gerçekleştirdikleri kayıtlar çalışmaya dâhil etmedim. Bununla birlikte örnekleme dâhil edilen kayıtlarda piyanistlerin birincil sanatçılar olmasına -albüm kapağının önünde veya arkasında isminin yazmasına- dikkat ettim. Burada amacım derleme/toplama albümleri (*compilations*) örneklem dışında bırakmaktı. Diskografi verilerinin toplama aşamasında ortaya çıkan bazı sorun ve sınırlılıkları aşağıda detaylıca paylaştım.

bilinen), BMG, Universal Music Group (1996’ya kadar MCA Music olarak bilinen) ve PolyGram. 1999 yılında PolyGram’ın Universal Music Group tarafından alınmasından sonra bu firmalar “Büyük Beş” (*Big Five*) olarak bilinir oldu. 2004 yılında BMG’nin kayıt departmanının Sony ile birleşmesi üzerine Sony BMG ortaya çıkarken BMG’nin dağıtım departmanının daha sonra UMG’ye geçmesiyle geriye “Büyük Dörtlü” (*Big Four*) olarak bilinen dört ana firma kaldı. 2012 yılında da UMG’nin EMI’yi satın almasıyla günümüzde geriye “Büyük Üçlü” (*Big Three*) diye bilinen üç ana plak firması kaldı (https://en.wikipedia.org/wiki/Record_label#cite_note-5. Erişim tarihi: 15.02.2021).

Çizelge 3.1 : Kariyer Başarısı Gözleminin Birimleri.

ORKESTRALAR	KONSER SALONLARI	PLAK FİRMALARI
New York Filarmoni Orkestrası (New York, ABD)	Carnegie Hall (New York, ABD)	Sony ¹³⁵
Viyana Filarmoni Orkestrası (Viyana, Avusturya)	Royal Albert Hall (Londra, İngiltere)	Decca
Royal Concertgebouw (Amsterdam, Hollanda)	Vienna Musikverein (Viyana, Avusturya)	Philips
Boston Senfoni Orkestrası (Massachusetts, ABD)	La Scala (Milano, İtalya)	Deutsche Grammophon
Leipzig Gewandhaus (Leipzig, Almanya)	Wiener Konzerthaus (Viyana, Avusturya)	EMI ¹³⁶
Bavyera Radyo Senfoni Orkestrası (Münih, Almanya)		Virgin Classics
Londra Senfoni Orkestrası (Londra, İngiltere)		Warner Classics ¹³⁷
		Harmonia Mundi

Kariyer başarısının tespiti için örnekleme dâhil edilen referans kurum ve firmalar, yukarıda tek bir tabloda gösterilmektedir (bkz. Çizelge 3.1). Buna göre, örnekleme toplamda yedi orkestra, beş konser salonu ve -alt etiketleriyle birlikte- sekiz plak firması yer alıyor. Örneklemedeki orkestraların coğrafi dağılımına bakıldığında, ABD’den iki, Almanya’dan iki, Avusturya, Hollanda ve İngiltere’den birer orkestranın yer aldığı görülür (bkz. Görsel 3.3). Konser salonlarının coğrafi dağılımında ise Avusturya’dan iki salon, ABD, İtalya ve İngiltere’den birer salon bulunuyor (bkz. Görsel 3.4). Çok uluslu bir yapıya sahip olan plak firmalarını ise bu yapılarından ötürü harita üzerinde konumlandırılmasını gerekli görmedim.

3.1.3 Veri Toplama Sürecindeki Sorun ve Sınırlılıklar

Çalışmanın bu kısmında veri toplama sürecinde karşılaştığım çeşitli sorun ve sınırlılıkları aktaracağım, zira bu sorunların ortaya konmasının, Klasik Batı Müziği endüstrisi özelinde yapılan araştırmalarda karşılaşılabilecek engellerin

¹³⁵ Sony Classical’ın yanı sıra Sony Music Entertainment’in geçmiş yıllarda bünyesine kattığı RCA, RCA Victor, RCA Red Seal, CBS de dâhil olmak üzere.

¹³⁶ EMI’nin geçmiş yıllarda bünyesine kattığı His Master’s Voice ve Angel da dâhil olmak üzere.

¹³⁷ Warner Classics’in geçmiş yıllarda bünyesine kattığı Erato da dâhil olmak üzere.

belirlenmesinde ve dolayısıyla bu engelleri aşma yönünde yeni yaklaşımlar geliştirilmesinde faydalı olacağını düşünüyorum.

Araştırmanın önündeki en zorlu engellerden biri, köklü bir kurumsal geçmişe sahip olan ve prestijli kabul edilen pek çok orkestra ve konser salonunun, arşiv verilerini henüz tasnif etmemiş olması, tasnif edilmiş olsa dahi araştırmacıların çevrimiçi erişim sağlayacakları şekilde dijitalleştirilmemiş olmalarıdır. Çalışmanın örnekleme de dâhil ettiğim az sayıdaki orkestranın sahip olduğu yönetim vizyonu ve finans kaynakları sayesinde tasnifleme ve dijitalleştirme gibi ciddi bir emek ve bütçe isteyen arşiv çalışmalarını tamamladığı görülür. Bunun yanında arşiv çalışmaları henüz tamamlanmamış veya araştırmacılara çevrimiçi açılmamış olan pek çok önemli orkestra vardır. Benzer bir durum, konser salonları için de söz konusudur. Örneklem oluşturma sürecinde başlangıçta tespit ettiğim 43 konser salonundan sadece beş tanesinin arşivine çevrimiçi olarak erişebildim. Çoğu konser salonunun da arşivlerini tasnif etme, dijitalleştirme ve çevrimiçi olarak erişebilir yapma hususunda noksan olduğu görülür. Bunun yanında Londra-İngiltere’de yer alan Wigmore Hall gibi bazı konser salonları, sadece fiziki materyallerden oluşan arşivlerini randevu sistemiyle araştırmacılara açmaktadır.¹³⁸

Örnekleme dâhil edilen piyanistlerin plak firmalarınca çıkan kayıtlarının listesine ulaşmak da araştırma boyunca karşılaştığım bir diğer zorluktu. 1957’den 2020’e kadar belirlenen plak firmalarınca yayınlanan kayıtlara tek bir kaynaktan ulaşılabilen bir veri tabanı mevcut değildir. Hatta hiçbir plak firması bir sanatçı için çıkardığı tüm kayıtların sayısını ve detayını eksiksiz bir şekilde verememektedir. Elbette bu durumun ardında çeşitli nedenler vardır. Daha önce bahsedildiği üzere plak firmalarının yıllar içinde isim değiştirmesi, başka bir firmanın altında etiketlenmesi, bazı eserlerin toplama albümlerde yeniden kullanılması, aynı kaydın farklı ülkelerde farklı etiketle satışa çıkabilmesi ve yeniden basımlar (*reissue*) gibi faktörler geçmişe dönük kayıtların eksiksiz bir listesinin çıkarılmasında büyük bir engeldir. Bunun yanı sıra çoğu plak firmasının, arşiv kayıtlarının düzenli bir şekilde tutmaması da bu

¹³⁸ Çalışmanın yürütülmesi açısından fiziksel arşivi bulunan orkestralara veya konser salonlarına şahsen giderek arşivlerine erişmek bir diğer seçenektir. Ancak hem finansal sınırlılıklar hem de çalışmanın yürütüldüğü dönem itibariyle devam eden COVID-19 küresel salgını nedeniyle bu seçenek ihtimal dışında kalmıştır.

sorunu pekiştiren unsurlardandır.¹³⁹ Nitekim öncelikle söz konusu piyanistlerin kayıt bilgilerini plak firmalarından doğrudan e-postayla talep ettim; bazı plak firmaları bu verilerin mevcut olmadığını yazarken, bazıları dönüş yapmadı. Bu nedenle, kayıtlara dair verileri birincil kaynaklardan -plak firmalarından- temin edemedim.¹⁴⁰ Bu sorunu aşmak için, verilere farklı veri tabanlarından ulaşmaya çalıştım ve başlangıçta aşağıda paylaşılan dört ayrı çevrimiçi veri tabanına başvurdum:

- Bielefelder Katalog (www.bielefelder-kataloge.de/)
- Discogs.com (www.discogs.com/)
- Allmusic.com (www.allmusic.com/)
- ArkivMusic.com (www.arkivmusic.com/classical/main.jsp)

Söz konusu çevrimiçi veri tabanlarından topladığım veriler, bazen birbiriyle tutarlılık gösterirken bazen de farklı sayıları yansıttı. Bu durum, veri tabanlarının kapsam farklılıklarından veya meta-datanın işleniş şeklinden kaynaklanabilmektedir. Örneğin Bielefelder Katalogu çoğunlukla CD'lerden oluşmakta ve az sayıda LP, VHS, DVD gibi diğer formatları içermektedir. Ancak toplanan verilerdeki standardın korunması ve dolayısıyla da örneklemin tutarlılığı açısından görüntü formatlarını kapsam dışında tutarak sadece işitsel (*audio*) kayıtları dikkate aldım. Çevrimiçi diğer bir veri tabanı Discogs'da ise albümler çeşitli formatlarda listelenmektedir, ancak formatları ayırtıracak herhangi bir filtre bulunmamaktadır. Benzer şekilde, Allmusic'ten derlenen veriler de çeşitli formatları kapsarken ArkivMusic ise sadece CD

¹³⁹ Araştırma sürecinde bu duruma istisna olduğu görülen iki plak firması Decca ve Naxos'dur. Plak firmalarına ait kayıt katalogları araştırırken, CHARM (AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music) adlı araştırma merkezinin web sayfasında Philip Stuart tarafından geçmişe dönük arşiv çalışmaları üzerine hazırlanan ve Decca firmasından 1923-2009 tarihleri arasında çıkmış olan kayıtların listelendiği bir dokümana ulaştım (<http://images.cch.kcl.ac.uk/charm/liv/pubs/DeccaComplete.pdf>, Erişim tarihi: 22.02.2021). Ancak diğer veri tabanlarıyla yaptığım bazı karşılaştırmalarda, bu listenin de eksiksiz olmadığını gördüm. Ayrıca 2009'dan 2020'e kadar olan kayıt verilerinin olmayışı, bu belgenin kullanımını araştırma açısından verimsiz kıldı. Bununla birlikte, CHARM'ın arşivinde uluslararası plak firmalarına ait çok sayıda tarihî ve modern plak katalogu koleksiyonu yer almaktadır, ancak bu kataloglar merkezin King's College-Londra'daki binasında fiziki olarak erişime açıktır (daha fazla bilgi için bkz. <https://charm.rhul.ac.uk/index.html>, Erişim tarihi: 23.06.2021). Öte yandan 1987 yılından kurulan ve nispeten daha yakın tarihli geçmişe sahip olan Naxos firmasının arşiv kayıtlarının oldukça kapsamlı olduğunu tespit ettim.

¹⁴⁰ Plak firmalarının pek çoğu, günümüzde albümleri çevrimiçi olarak satışa sunmaktadır. Ancak bu çevrimiçi listelemelerde ilk kez plak veya kaset gibi eski formatlarda çıkan albümler yer almamaktadır.

formatındaki albüm sayılarına yer verir. Kayıt sayılarına dair verilerin toplanması ve sınıflandırılması aşamasında karşılaştığım tüm sınırlılıkları aşağıda sıraladım :

- Tür ayrımı olmaması: Eşlik, solo, oda müziği, orkestralı icraların ayrı ayrı belirtilmemiş olması; sözgeli mi sanatçının oda müziği topluluğuyla ya da orkestra ile solist olarak çalmasının sınıflandırılmaması, böylece her birinin bir kayıt olarak sayılması,¹⁴¹
- Kayıt süresi ayrımı olmaması: Piyanistin bir kayıttaki sadece belirli eser/eserleri mi yoksa kayıttaki tüm eserleri mi icra edip etmediğinin belirtilmemesi ve böylece her birinin bir kayıt olarak sayılması,
- Bir kayıt sayısının bir CD'den oluşabildiği gibi iki, beş, 10 veya 40 CD'lik setlerden de oluşabilmesi,
- Repertuvar ayrımı olmaması,
- Tekrar sürümler: Bir kaydın yayımlandıktan belirli bir zaman sonra aynı veya farklı bir plak firması tarafından yeni bir katalog numarası altında tekrar yayınlanması, özellikle LP veya kaset gibi formatlardaki albümlerin, teknolojik gelişmelere bağlı olarak CD veya diğer dijital formatlarda yeniden yayınlanması; plak firmalarının telif hakları sebebiyle dağıtım firmalarının değişebilmesi ve bu yüzden aynı albümün farklı katalog numarasıyla başka ülkelerdeki pazarlara sunulması,¹⁴²
- Albümlerin sıkıştırılmış, fiziksel olmayan formatlarda da veya salt bu formatlarda yayınlanabiliyor olmaları,¹⁴³

¹⁴¹ Resital, orkestralı konserler, eşlik veya oda müziği konserlerinin etkinliğin türüne göre değerlendirildiği bir çalışmada, sonuçların buradakinden farklı çıkması mümkündür.

¹⁴² Deutsche Grammophon ve Decca gibi köklü plak firmaları çevrimiçi kataloglara sahip olmalarına rağmen geçmişte LP formatında çıkardıkları eski albümlere çevrimiçi kataloglarda yer vermemektedir. Bu kataloglarda sadece CD formatında piyasaya çıkan albümler ve geçmişte LP veya kaset formatlarında piyasaya çıkan albümlerden bazılarının -bazen farklı bir albüm ismi altında- CD formatına uyarlanarak (*remastered*) yeniden yayımlandığı kayıtlar yer almaktadır. Bir piyanistin tüm kayıtlarının derlendiği “Best of...” koleksiyonlar veya “tarihsel kayıtlar” (*historical recordings*) adı altında yayınlanan koleksiyonlar bunun en tipik örneklerindendir.

¹⁴³ 2000’li yıllara doğru dijital teknolojilerdeki hızlı gelişmelerle yaygınlık kazanması sesin ve dolayısıyla müziğin sıkıştırılmış formatlarda internet ortamında hızlı bir şekilde transferini mümkün kılmıştır. FLAC (Free Lossless Audio Codec), ALAC (Apple Lossless Audio Codec) ve APE (Monkey’s Audio) gibi sıkıştırılmış ve ses kalitesinden kayıp vermeyen formatların yanı sıra MP3, AAC, WMA, Vorbis gibi sıkıştırılmış, ancak kayıplı çok sayıda format ortaya çıkmıştır. Her ne kadar plak firmaları başlangıçta Audio CD’lerin bu tür formatlara dönüştürülmesini telif hakları açısından

- Bir albüm için kaydedilen bir veya birkaç eserin bazen toplama albümler (*compilation*) içinde yeniden yer alması (Easy Listening Classics, Music for Diner, Best of Classics, Best of Horowitz gibi örneklerde olduğu gibi); eseri kaydeden sanatçının isminin bu tür albümlerde de görünmesi, dolayısıyla toplam kayıt sayılarının gerçekte yapılandan daha fazla çıkması,
- Nadiren de olsa çoklu CD setlerinin tekil CD'ler halinde de satışa çıkarılması ve dolayısıyla toplam kayıt sayılarının değişkenlik göstermesi,
- Çeviri kaynaklı sorunlar: Latin alfabesinin dışındaki alfabeleri sahip ülkelerin uyruğundaki sanatçıların isimlerinin bazen farklı biçimlerde çevrilmesi ve bu sebeple aramalarda çıkmaması,¹⁴⁴
- Plak şirketi kaynaklı sorunlar: Geçmişte aktif olan pek çok plak firmasının kapanması, isim değiştirmesi, başka bir firmayla birleşmesi, bir ana firma (*parent company*) tarafından satın alınması gibi gelişmeler sonucunda, bazı plak firmalarında net sayılara ulaşılmaması.

Araştırmadaki veri toplama sınırlılıkları nedeniyle, piyanistlerin piyasaya çıkmış olan kayıt sayılarını kesin bir biçimde belirlemek oldukça güçtür. Örneklemin tutarlılığı açısından farklı veri tabanlarından toplanan verilerin de sağlıklı olamayacağı kanaatine vardım ve bu sebeple verileri sadece aktif olarak güncellenmeye devam eden ve en kapsamlı albüm veri tabanına sahip olan Discogs.com adlı internet sitesinden topladım. Buna rağmen ulaşılabildiğim durumlarda sanatçıların kişisel internet sitelerinde yer alan diskografilerle Discogs.com'dan alınan verileri kıyasladım ve eksik kayıtlar olması durumunda listeyi güncelledim. Ancak en kapsamlı müzik veri tabanı olsa da Discogs.com'un kurumsal bir site olmadığı, verilerinin kurumsal ağlardan değil, kullanıcılar tarafından sağlandığı unutulmamalıdır. Ayrıca sürekli güncellenen bir veri tabanı olduğu için kayıt sayılarının farklı erişim tarihlerinde değişiklik gösterebileceği de göz önünde bulundurulmalıdır. Bu noktada çeşitli sanat, eğitim veya müzik endüstrisinin kurumlarına ait arşiv veya veri tabanlarının kapsam olarak çok daha sınırlı oldukları

sakıncalı görse de zamanla hâlihazırdaki albümlerin Apple, Amazon gibi platformlarda bütün olarak veya tek tek kayıtlarının (*track*) satışına izin vermiştir.

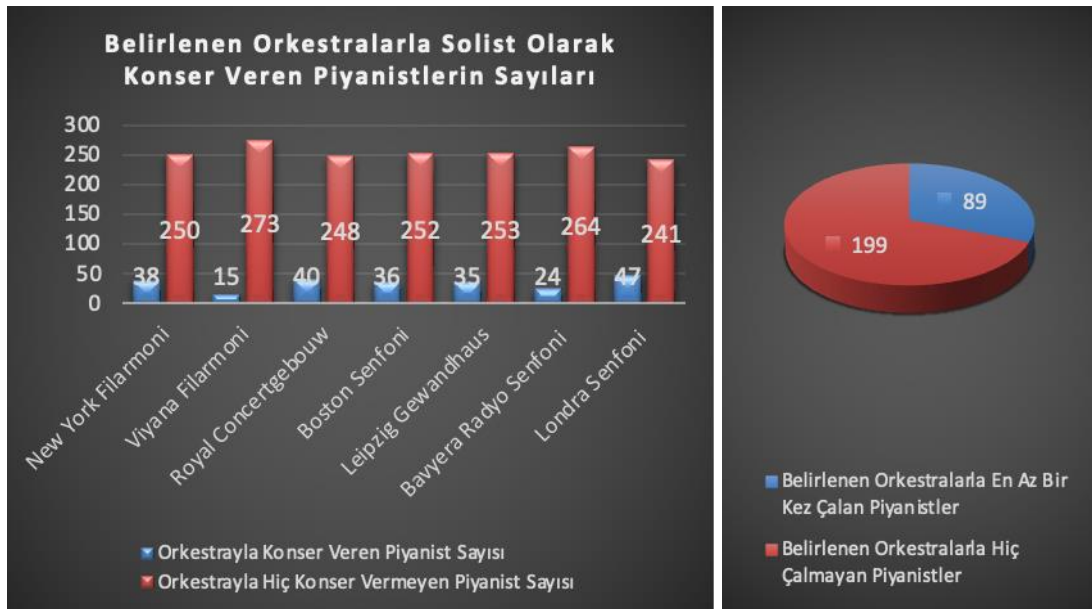
¹⁴⁴ Kiril alfabesi kullanan Rus ve Doğu Bloğu ülkelerinden piyanistlere ve Uzak Doğulu piyanistlere dair verileri ararken bu durumu sıkça gözlemledim (örneğin Lubov – Ljubow - Lyubov veya Timofeeva – Timofejewa -Timofeyeva - Timofeyewa, veya Hae Sun Paik - Hey sun Pek- Haesun Paik gibi).

ve Discogs.com'daki gibi tüm verileri tek elde toplayan kurumsal bir veri tabanı bulunmadığını tekrar vurgulamak istiyorum. Bu sebeple örneklem için toplanan verilerin sadece yaklaşık sayıları yansıttığı göz önünde bulundurulmalı, ancak bunun araştırmanın güvenilirliği açısından sorun teşkil etmediği anlaşılmalıdır.

Araştırmanın sınırlılıklarından biri de birden fazla yarışmada ödül kazanan piyanistlerin hangi yarışmadan ne ölçüde istifade ettikleri, hangi başarılarının ona daha çok kapı açtığını belirlemenin getirdiği zorluktur. Bu bilgi, ancak her piyanistle yapılabilecek görüşmelerle sağlanabilir, zira, piyanistlerin gerçekleştirdiği çeşitli konser veya kayıtlar bir yarışma başarısının sonucu olarak gelebileceği gibi, kişisel ilişkileri yoluyla da sağlanmış olabilmektedir. İlerleyen bölümde tartışılacağı gibi güçlü bağlantıları olan veya önemli kişilerin himayesinde bulunan müzisyenlerin kariyerlerindeki ivmelenme salt yarışma kazanan birine göre farklılık gösterebilir.

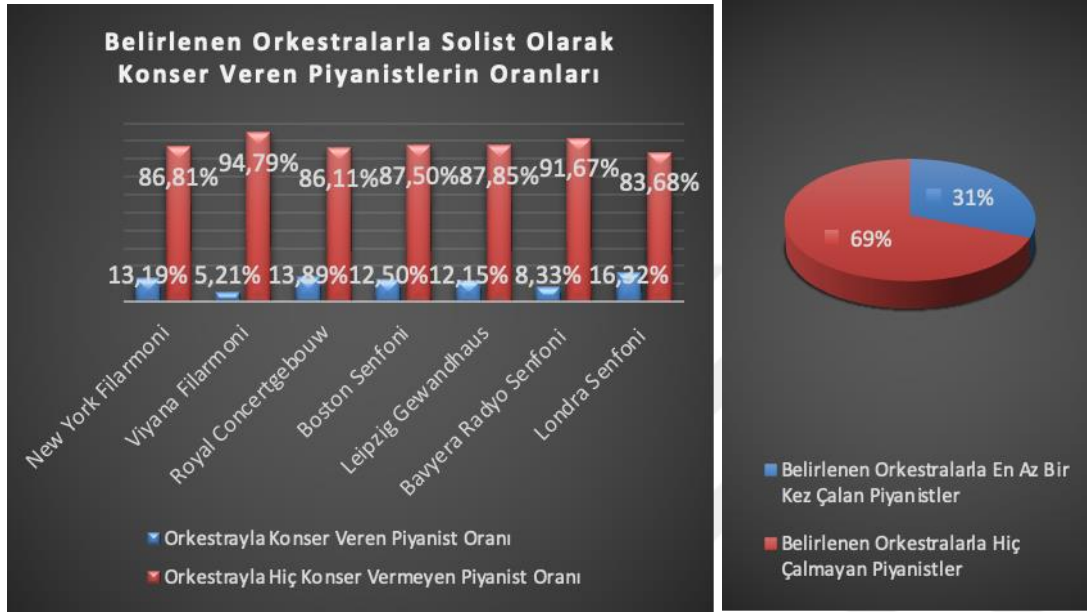
3.1.4 Orkestra ile Verilen Konserler

Örnekleme dâhil edilen dokuz yarışmanın 1957-2000 yılları arasında düzenlediği etkinliklerde ilk üç ödüle layık görülen 288 piyanistin seçili orkestralarla ilişkisi Grafik 3.1'de verilmektedir. Veriler, 288 piyanistten 89'unun en az bir kere söz konusu orkestralarla solist olarak konser verdiğini, 199 piyanistin ise örnekleme de yer alan hiçbir orkestra ile konser vermediğini gösterir.



Grafik 3.1 : Seçili Orkestralarla Solist Olarak Konser Veren Piyanistlerin Sayıları.

Seçili orkestralar arasında piyanistlerle en fazla konser veren orkestra, 47 piyanist ile Londra Senfoni'dir. Onu 40 piyanist ile Royal Concertgebouw ve 38 piyanist ile New York Filarmoni takip eder. Örneklem içindeki piyanistlerin en az birlikte çaldığı orkestra, 15 piyanist ile Viyana Filarmoni'dir. Bu sayıların oransal karşılığı Grafik 3.2'de gösterilmektedir. Ödüllü piyanistlerin sadece %31'inin seçili orkestralarla en az bir konser verdiği görülür.



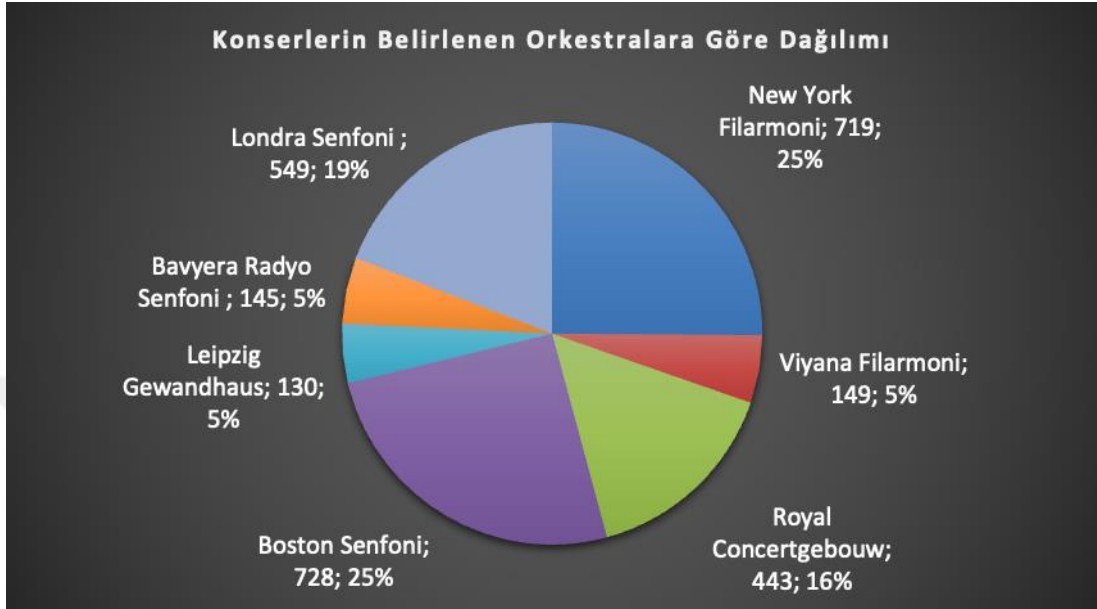
Grafik 3.2 : Seçili Orkestralarla Solist Olarak Konser Veren Piyanistlerin Oranları.

Grafik 3.3'te 288 piyanistin orkestralarla verdiği konser sayılarının orkestralara göre dağılımı yer almaktadır. Bu kez farklı bir sıralama söz konusudur: Toplam 2859 konser içinde Boston Senfoni Orkestrası, 728 (%25) ve New York Filarmoni Orkestrası 719 (%25) konserde ödüllü piyanistlerle en çok konser gerçekleştiren orkestralardır. Bu orkestraları 549 (%19) konser ile Londra Senfoni Orkestrası takip eder.¹⁴⁵

Az sayıda örnekte görüldüğü üzere, piyanistlerin yarışma kazanmadan önce de seçili orkestralardan biriyle solist olarak konser verdiği görülebilmektedir (benzer durum konser salonları için de geçerlidir). Ancak, araştırmanın odağında yarışma başarısı ile

¹⁴⁵ Bu noktada birçok piyanistin birden fazla orkestra ile birden fazla kez solist olarak konser verdiğini göz önünde bulundurmak gerekir. Ayrıca bazı piyanistlerin ödül aldıkları yarışmanın kendilerine sunmuş olduğu ödüller arasında belirli orkestralarla angajmanları bulunması, çıkan sonuçların yorumlanmasını etkileyebilecek bir unsurdur. Ancak geçmişe dönük olarak böylesi ödül-angajman bilgisine ulaşılmakta yaşanan zorluklar nedeniyle ödüllü piyanistlerin yarışma sonrasında gerçekleştirdikleri tüm orkestralı konserleri, ödül kapsamında olsun veya olmasın, örneklem kapsamına dahil ettim.

kariyer başarısı arasındaki bağıntının gözlemlenmesi olduğu ve bu konserler yarışma sonrası kariyerine ait olmadığı için piyanistlerin söz konusu orkestralarla -ve konser salonlarında- verdikleri bu konserleri örneklem sayılarına dâhil etmedim ve sadece yarışma başarılarını takip eden konserleri dikkate aldım.¹⁴⁶



Grafik 3.3 : Konser Sayılarının Seçili Orkestralara Göre Dağılımı.

Orkestralar ile solist olarak konser veren 89 piyanistin konser sayılarındaki dağılım oldukça değişkendir. Emanuel Ax (372), Vladimir Ashkenazy (210), Maurizio Pollini (201), Radu Lupu (178), Jean-Yves Thibaudet (177), Mitsuko Uchida (158), Garrick Ohlsson (147), Krystian Zimerman (144), Malcolm Frager (109) ve Martha Argerich (95) gibi bazı piyanistlerin toplam konser sayıları oldukça yüksek iken, sekiz piyanist sadece bir kez, 11 piyanist iki kez, 10 piyanist de üç kez bu orkestralardan en az biriyle konser vermiştir.

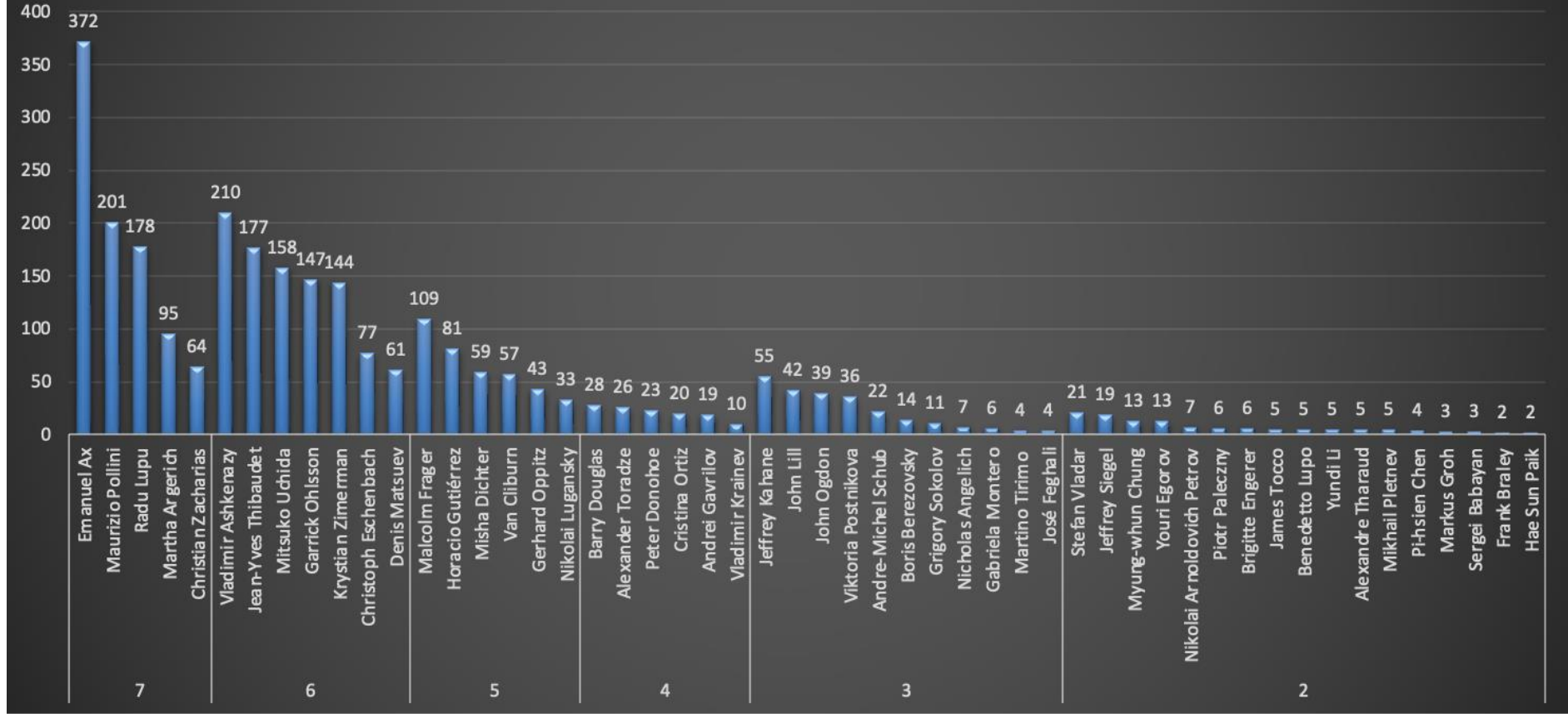
Bu noktada değinilmesi gereken bir diğer husus, piyanistlerin verdikleri konserlerin orkestralara göre dağılımıdır. Örnekleme dâhil edilen yedi orkestranın tamamıyla konser veren piyanist sayısı sadece beştir. Yedi piyanist altı orkestrayla, altı piyanist beş orkestra ile, altı piyanist dört orkestrayla, 11 piyanist üç orkestrayla, 17 piyanist iki orkestrayla konser vermiştir. 37 piyanist ise sadece bir orkestra ile konser verir.

¹⁴⁶ 17 Haziran 1965'te Viyana'da düzenlenen Beethoven Piyoano Yarışması'nın konçerto aşamasında şef Karl Österreicher yönetiminde Viyana Filarmoni ile çalan üç piyanistin -Edward Auer, Brasil Joao Carlos Miranda de Assis ve Lois Carole Pachucki- buradaki icraları bu bağlamda dikkate alınmadı. 6 Ocak 1951'de -yarışma başarısından çok önce- üstün yetenekli bir çocuk olarak New York Filarmoni ile solist çıkarak Beethoven'ın 1. Piyoano Konçertosu'nun son bölümünü icra eden Susan Starr'ın bu icrası da benzer şekilde toplanan sayılara eklemedim.

Grafik 3.4'te iki ve daha fazla orkestrayla konser veren piyanistler verdikleri toplam konser sayıları ile birlikte görülebilir. Burada verilen konser sayısı ile orkestra çeşitliliği arasında bir bağıntı olması dikkat çekicidir. Öte yandan olarak örnekleme dâhil edilen 288 piyanistten sadece 35 tanesi üç ve daha fazla orkestra ile en az dört kez konser verir. Oransal olarak ise sadece %12.1'nin bu başarıyı gösterdiği anlaşılmaktadır.



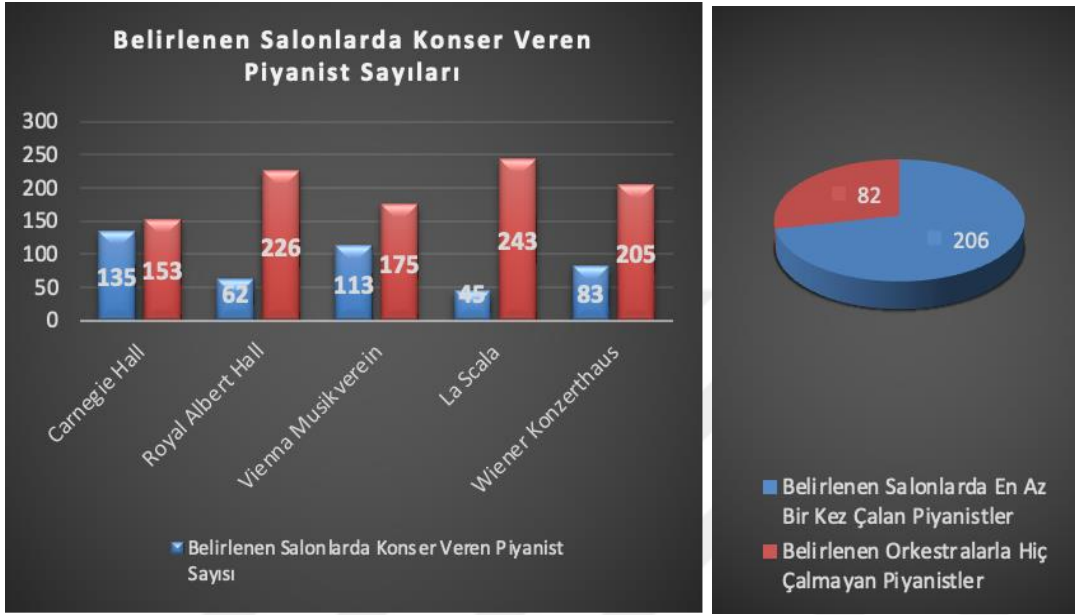
Piyanistlerin İş Birliği Yaptıkları Orkestra Sayısına Göre Dağılımı ve Orkestralarla Verdikleri Toplam Konser Sayıları



Grafik 3.4 : Piyanistlerin İş Birliği Yaptıkları Orkestra Sayısına Göre Dağılımı ve Orkestralarla Verdikleri Toplam Konser Sayıları.

3.1.5 Salonlarda Verilen Konserler

Örnekleme de yer alan piyanistlerin seçili salonlarda verdikleri konser sayılarına baktığımızda, orkestralarla gerçekleştirdikleri icralara kıyasla çok daha fazla sayıda konser verdikleri görülür (bkz. Grafik 3.5). 288 piyanistten, belirlenen salonlarda en az bir kere çalanların sayısı 206 iken, 82'si bu salonlarda hiç konser vermemiştir.

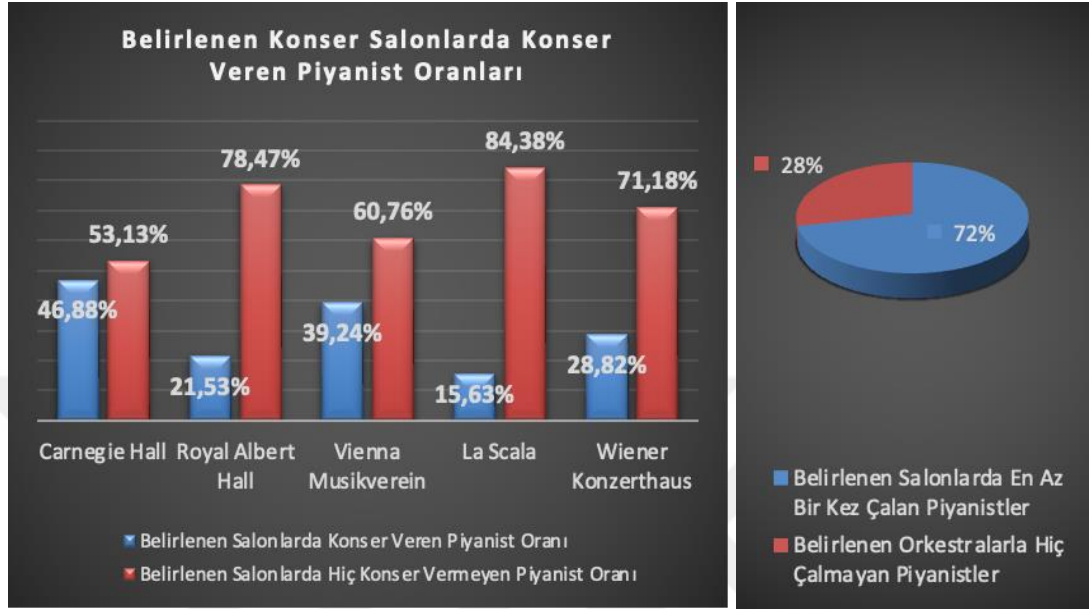


Grafik 3.5 : Belirlenen Salonlarda Konser Veren Piyanist Sayıları.

Grafik 3.6'teki verilen oranlar ise ilk üç ödüle layık görülen piyanistlerin %72'sinin seçili salonlarda konser verdiğini ortaya koyar. Bu noktada söz konusu salonlarda verilen konserlerin içeriğine dair bir ayırım yapılmadığını belirtmek gerekir; piyanistlerin bu salonlarda verdiği konserler arasında resital, ikili, oda müziği veya eşlik gibi farklı türlerdeki konserler bulunur. Verilerin toplanmasında konserlerin türüne dair bilginin çoğu zaman erişilebilir olmasına rağmen örnekleme dâhil edilen piyanistlere ait konser sayılarının çokluğundan ötürü verilerin toplanmasındaki ve türlere göre işlenmesindeki zorluk, önceden de değinildiği üzere böylesi bir araştırmanın önündeki engellerdendir. Bu noktada açıklığa kavuşturulması gereken bir diğer husus, bazı konser salonlarının sahip olduğu salon bolluğudur. Örnekleme dâhil edilen konser mekânlarından üç tanesinin (Carnegie Hall, Vienna Musikverein ve Wiener Konzerthaus) birden fazla salonu vardır.¹⁴⁷ Bu noktada piyanistlerin

¹⁴⁷ Carnegie Hall'ün ana salonunun (Stern Auditorium- 2804 kişilik) yanı sıra iki tane de- Zankel Hall (599 kişilik) ve Weill Recital Hall (268 kişilik)- küçük salonu vardır. Vienna Musikverein'in 2000 kişilik ana salonu -Große Musikvereinssaal- ve 600 kişilik Brahms Salonu bulunur; ayrıca 2004

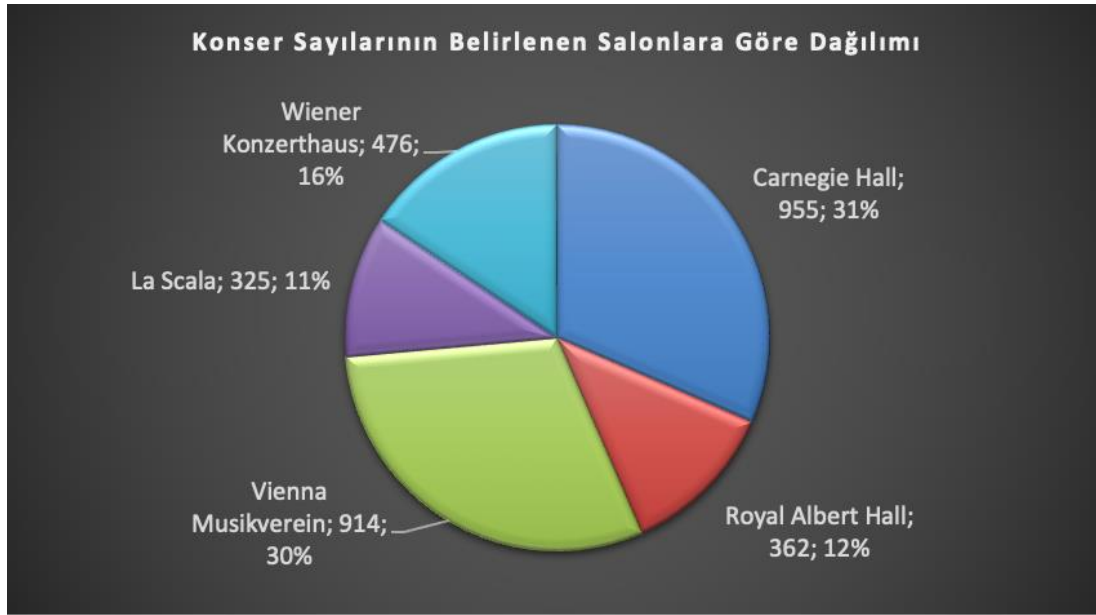
verilen konserlerin ana salon veya küçük salonlarda olduğunu ayırımına gitmeden, seçili konser mekânındaki tüm konserlerini örnekleme dâhil ettim. Diğer bir deyişle verilen konser sayıları bir konser mekânının içindeki tüm salonlardaki konserleri kapsamaktadır.



Grafik 3.6 : Seçili Konser Salonlarında Konser Veren Piyanist Oranları

206 piyanistin bu salonlarda verdiği toplam konser sayısı 3205'tir. Grafik 3.7'de verilen konser sayılarının salonlara göre dağılımı görülmektedir; konserlerin çoğunluğu 955 konser ve %31 oranında ile Carnegie Hall'de gerçekleşirken 914 konser ve % 30 oranında Vienna Musikverein'de gerçekleşir. Konser sayılarının salonlara göre dağılımı ile konser veren piyanistlerin salonlara göre dağılımı arasında bir tutarlılık görülür. Buna göre Carnegie Hall, 135 piyanist; Vienna Musikverein ise 113 piyanist ile en çok konser verilen iki salondur.

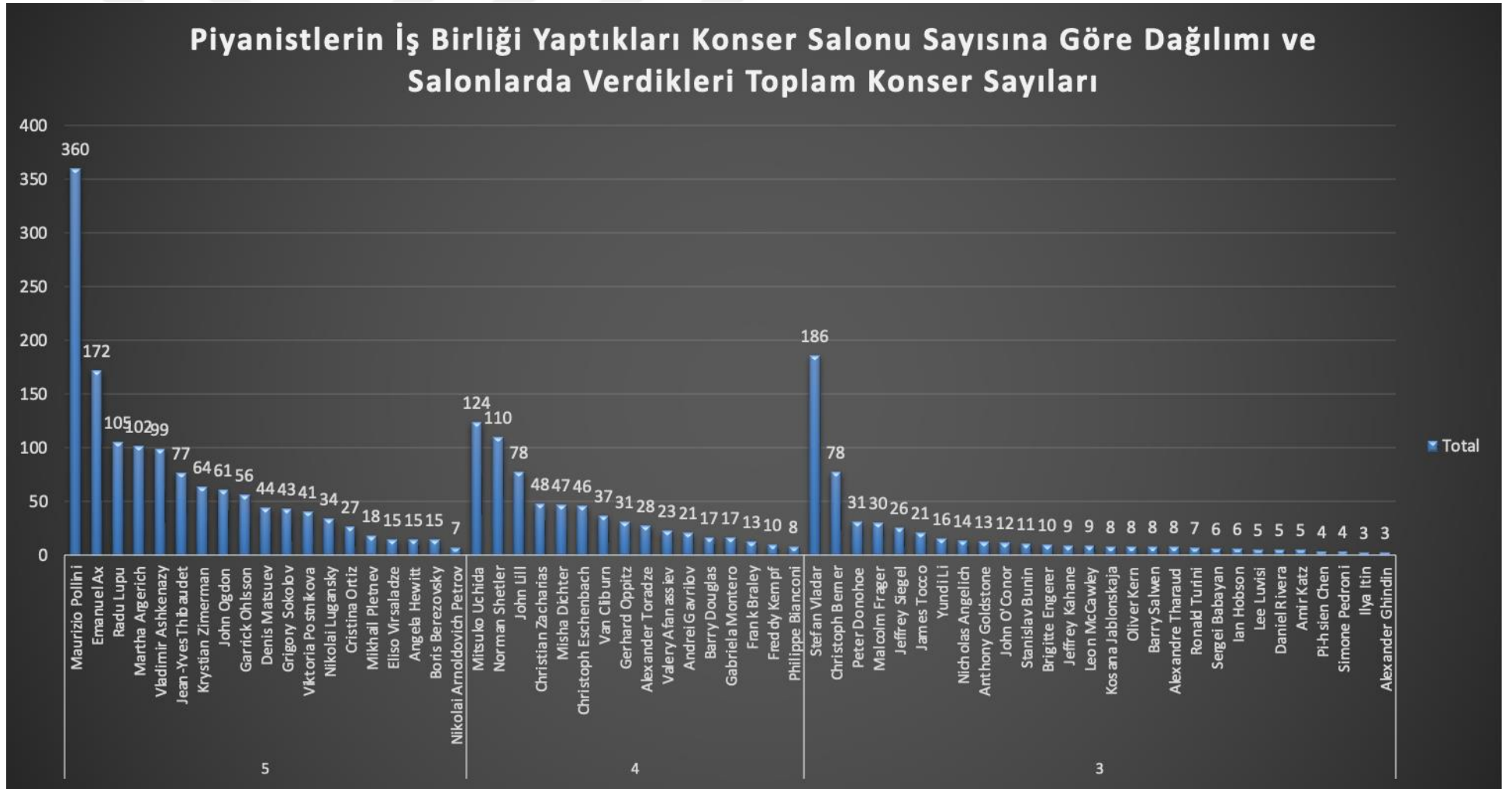
yılında seyirci kapasitesi 50 ile 380 arasında değişen dört yeni daha küçük salon hizmete açılır. Wiener Konzerthaus ise dört salona sahiptir; 1865 kişi kapasiteli Ana Salon, 704 kişilik Mozart salonu, 320 kişilik Schubert salonu ve 400 kişilik Berio salonu.



Grafik 3.7 : Konser Sayılarının Seçili Salonlara Göre Dağılımı.

Maurizio Pollini (360), Stefan Vladar (186), Emanuel Ax (172), Mitsuko Uchida (124), Norman Shetler (110), Radu Lupu (105), Martha Argerich (102), Vladimir Ashkenazy (99) gibi isimler, seçili konser salonlarında en çok konser sayısına ulaşan piyanistler olurken, 41 piyanist ise sadece bir kez bu konser salonlarının birinde çalmıştır.

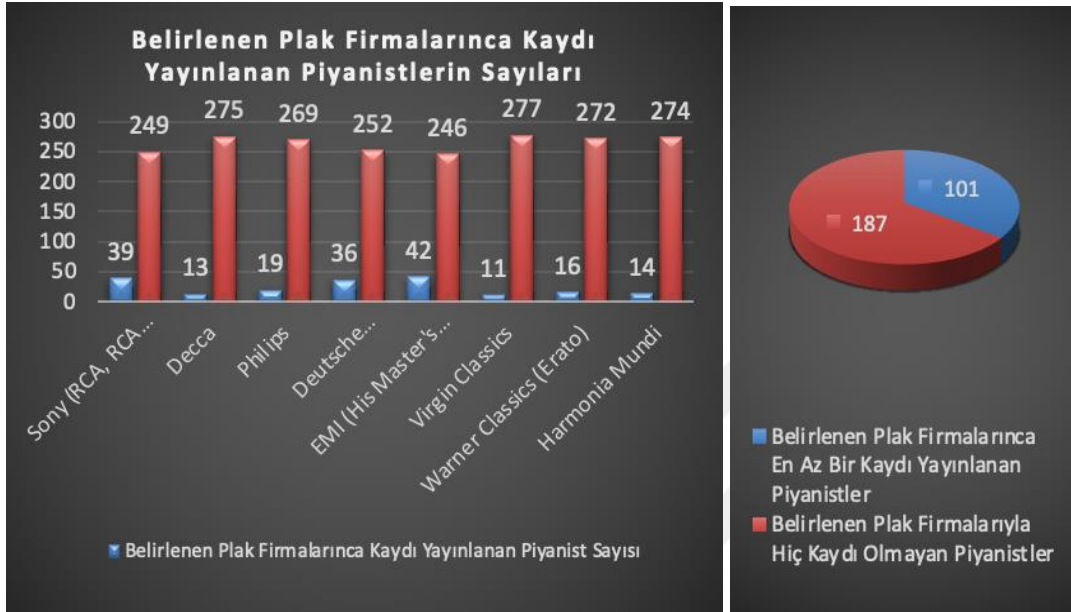
Bu verilerin yanı sıra piyanistlerin verdikleri konserlerin ne ölçüde farklı salonları kapsadığına da bakmak gerekir. Örnekleme dâhil edilen beş konser salonunun hepsinde konser veren piyanist sayısı 19'dur. Diğer piyanistler ise sırasıyla şöyledir: 16 piyanist dört salonda, 28 piyanist üç salonda, 54 piyanist iki salonda ve 89 piyanist tek bir salonda konser verir. Grafik 3.8'de en az üç konser salonunda konser veren piyanistler, orkestralarla gerçekleştirdikleri toplam konser sayılarıyla birlikte görülebilir. Öte yandan örnekleme dâhil edilen 288 piyanistten sadece 63 tanesi üç ve daha fazla konser salonuyla ile en az üç kez konser vermiştir. Oransal olarak ise sadece %21.8'nin bu başarıyı gösterdiği anlaşılmaktadır.



Grafik 3.8 : Piyanistlerin İş Birliği Yaptıkları Konser Salonu Sayısına Göre Dağılımı ve Salonlarda Verdikleri Toplam Konser Sayıları.

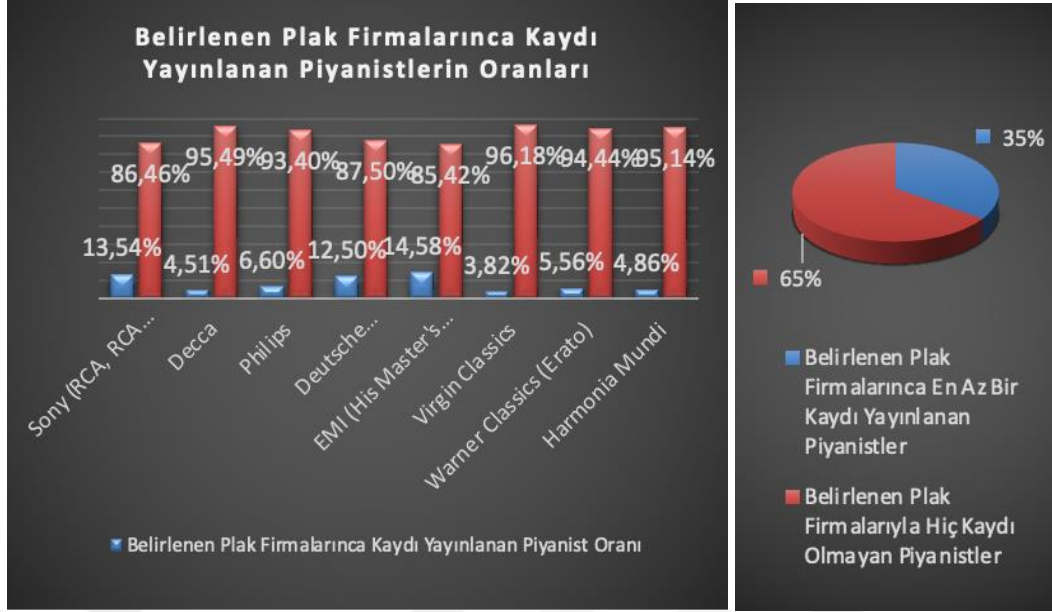
3.1.6 Plak Firmalarınca Yayınlanan Kayıtlar

Seçili plak firmalarınca yayınlanan kayıt sayılarına baktığımızda 288 piyanistten 101 tanesinin en az bir kaydının bu firmalardan yayınladığı görülür (bkz. Grafik 3.9); oransal olarak ise örnekleme yer alan piyanistlerin sadece %35'i belirlenen plak firmalarıyla iş birliği yapmıştır (bkz. Grafik 3.9).



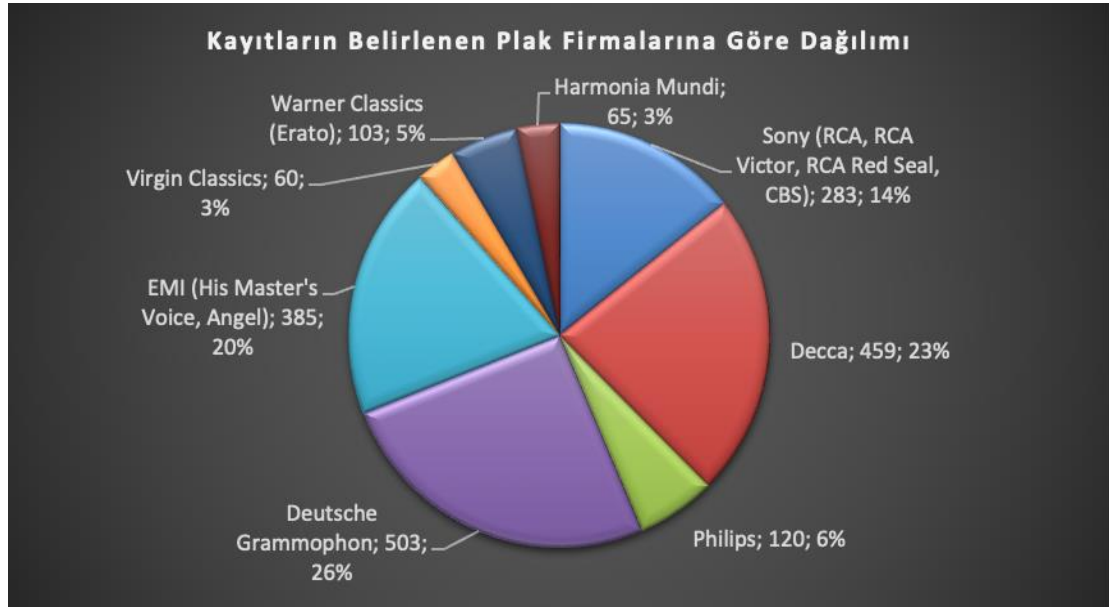
Grafik 3.9 : Seçili Plak Firmalarınca Kaydı Yayınlanan Piyanistlerin Sayıları.

288 piyanistin seçili plak firmalarıyla gerçekleştirmiş olduğu toplam kayıt sayısı 1996'dır. Kayıtların plak firmalarına göre yoğunluğuna baktığımızda 503 kayıtla ilk sırada Deutsche Grammophon yer alır; onu 459 kayıtla Decca ve 385 kayıtla EMI (onun daha sonra isim ve/veya yayın haklarını almış olduğu His Master's Voice ve Angel dâhil olmak üzere) takip eder (bkz. Grafik 3.10).



Grafik 3.10 : Seçili Plak Firmalarının Kaydı Yayınlanan Piyanistlerin Oranları.

Piyanistlerin birden fazla plak firmasıyla kayıtlar yaptığı da dikkate alınmalıdır. Öte yandan buradaki veriler yorumlanırken, belirlenen plak firmalarının kaydı yayınlanmamış piyanistlerin hiç kaydı olmadığı düşünülmemelidir. 288 piyanistten bir kısmının örneklem dışında kalan bazı plak firmalarından yayınlanan çok sayıda kaydı bulunmaktadır.



Grafik 3.11 : Kayıtların Seçili Plak Firmalarına Göre Dağılımı.

Tıpkı orkestralı ve konser salonundaki konser sayılarında olduğu gibi kayıt sayılarının da piyanistlere göre dağılımı büyük değişkenlik gösterir. Dağılıma bakıldığında, Vladimir Ashkenazy (357), Martha Argerich (207), Maurizio Pollini

(152), Emanuel Ax (106), Christoph Eschenbach (96), Van Cliburn (90), John Ogdon (79), Mitsuko Uchida (77), Radu Lupu (58), Krystian Zimerman (58) gibi piyanistlerin listenin başında olduğu görülürken, tek kaydı olan piyanist sayısı 32, sadece iki kaydı olan piyanist sayısı ise 14'tür.

Son olarak piyanistlerin kayıt yaptıkları plak firmalarının sayılarına göre baktığımızda örnekleme dâhil edilen sekiz firmanın hepsiyle kaydı bulunan piyanist yoktur. Sadece dört piyanistin altı plak firmasından kaydı bulunur. Yedi piyanistin dört firmadan, 14 piyanistin üç firmadan, 20 piyanistin iki firmadan ve 56 piyanistin sadece tek bir firmadan kaydı vardır. Grafik 3.12'de en az iki farklı plak firmasından kaydı çıkan piyanistler gösterilmektedir. Öte yandan örneklem, 288 piyanistten sadece 45 tanesinin iki ve daha fazla plak firmasıyla en az iki kaydını içerir. Oransal olarak ise sadece %15,6'sının bu başarıyı gösterdiği anlaşılmaktadır. Bu noktada bir müzisyenin kayıt çıkardığı plak firmalarının çeşitlilik göstermesi her zaman beklenen bir durum değildir. Hele ki müzisyenler ve özellikle prestijli plak firmaları arasında bir sözleşme imzalayıp yapılan kayıtlar başarılı satış sayıları yakaladığında çoğu zaman bu iş birliği sürdürülerek uzun soluklu boyut kazanır.



Grafik 3.12 : Piyanistlerin İş Birliği Yaptıkları Plak Firması Sayısına Göre Dağılımı ve Toplam Kayıt Sayıları.

3.1.7 Verilerin Karşılaştırılması ve Yorumlanması

Örneklem için toplanan verileri yukarıdaki gibi çeşitli grafiklerle gösterilmesi piyanistlerin örnekleme dâhil edilen kurumlarla ilişkilerini görmemiz açısından oldukça yardımcıdır. Öte yandan yarışmalar ile kariyer arasındaki ilişkiyi daha iyi görebilmek için buradaki verilerin birbiriyle de kıyaslanmasında fayda vardır. Grafik 3.13, örneklemdeki 228 piyanistten 64'nün (%22) seçili orkestra, konser salonu veya plak firmasından hiçbiriyle iş birliği yapmadığını göstermektedir. Geriye kalan 224 piyanistin (%78) ise seçili kurumlarla en az bir iş birliği bulunur. Elbette yukarıdaki grafiklerin de ortaya koyduğu gibi bu piyanistlerin kurumlarla ilişkileri büyük bir çeşitlilik gösterir. Seçili orkestralarla en az bir kez çalan piyanist sayısı 89 (%31), seçili konser salonlarında en az bir kez sahne alan piyanist sayısı 206 (%72) ve seçili plak firmalarından en az bir kaydı çıkan piyanist sayısı 101'dir (%35). Bu sayılar yaklaşık olarak her üç piyanistten sadece birinin seçili orkestralarla sahne aldığını ve plak firmalarıyla kayıt yaptığını ortaya koyar. Öte yandan piyanistlerin konser salonlarına erişimi, diğer iki örneklem birimine kıyasla çok daha kolaydır; yaklaşık dört piyanistten üçü, seçili salonlarda konser verir. Bununla birlikte en az bir konseri olan 97 piyanistin¹⁴⁸ ise hiçbir seçili orkestra ile konseri ve plak firmasıyla kaydı olmadığı da görülür. Her üç örneklem biriminde yüksek etkinlik sayısına sahip piyanistler olduğu gibi bazıları da sadece bir birimde yüksek etkinlik sayısına ulaşırken bir diğerinde çok az veya hiç etkinliği olmayabilir.¹⁴⁹ Her üç örneklem biriminde en az bir etkinliği olan piyanistlerin sayısı 61'dir.

¹⁴⁸ 97 piyanistin seçili salonlarda verdiği konser sayısı 1 ile 28 arasında değişmektedir. Sadece bir piyanistin (Jasminka Stančul) 96 konser sayısı bulunur.

¹⁴⁹ Buna bir örnek Anne Queffélec'dir. Seçili plak firmalarından 40 kayıt sayısı bulunan piyanistin seçili salonlardaki konser sayısı üç, seçili orkestralarla verdiği konser sayısı ise sıfırdır. İngiliz piyanist John Lill bir başka örnektir. Seçili orkestralarla 42, konser salonlarında 78 etkinliği olan Lill'in seçili plak firmalarından sadece iki kaydı yayınlanır. Norman Shetler'ın da seçili konser salonlarında 110 etkinliği ve seçili plak firmalarından altı kaydı bulunurken seçili orkestralardan hiçbiriyle sahne almaz.



Grafik 3.13 : Piyanistlerin Etkinlik Sayılarına göre Dağılımı.

Bu noktada piyanistlerin seçili kurumlarla yaptıkları iş birliklerinin yarışma başarısı ve kariyer başarısı arasındaki bağlantıyı ortaya koyabilmesi için süreklilik göstermesi beklenir. Bu sebeple etkinliklerin piyanistlerden kaçısı için süreklilik gösterdiğini anlamak için toplanan verileri filtreledim ve yukarıdakine benzer sonuçların çıktığını gördüm. Buna göre:

- Her üç örneklem biriminde en az beş ve üzerinde etkinliği olan piyanistlerin sayısı 33'tür.
- Seçili plak firmalarından çıkan kayıt sayılarından bağımsız olarak sadece iki örneklem biriminde (orkestra ve konser salonu) en az beş ve üzerinde etkinliği olan piyanistlerin sayısı 45'tir.
- Seçili orkestra ile verilen konser sayılarından bağımsız olarak sadece iki örneklem biriminde (konser salonu ve kayıt) en az beş ve üzerinde etkinliği olan piyanistlerin sayısı 38'dir.
- Seçili konser salonunda verilen konser sayılarından bağımsız olarak sadece iki örneklem biriminde (orkestra ve kayıt) en az beş ve üzerinde etkinliği olan piyanistlerin sayısı 34'tür.

Yukarıdaki sonuçların yanı sıra seçili kurumlarla çok daha yoğun bir iş birliği içinde olan piyanistlerin sayıları da aşağıdaki gibidir:

- Diğer iki birimden bağımsız olarak sadece seçili orkestralarla en az 10 ve üzerinde etkinliği olan piyanist sayısı 35'tir.
- Diğer iki birimden bağımsız olarak sadece seçili konser salonlarında en az 10 ve üzerinde etkinliği olan piyanist sayısı 56'dır.
- Diğer iki birimden bağımsız olarak sadece seçili plak firmalarıyla en az 10 ve üzerinde kaydı olan piyanist sayısı 32'dir.

Bu sayılar, yukarıda da değinildiği gibi, orkestralı konser sayıları ile kayıt sayıları arasında bir paralellik olduğunu gösterir. Bununla birlikte çok daha fazla sayıda piyanistin konser salonlarında konser verebildiği açıktır. Ancak salonlardaki etkinliklerin solo resital, eşlik ve oda müziği gibi geniş bir yelpazedeki konserleri kapsayabildiği unutulmamalıdır. Bununla birlikte her örneklem biriminde en yüksek etkinlik sayılarına sahip olan piyanistlerde bir öbekleşmenin olduğu görülür. Çizelge 3.2, her üç örneklem biriminde öne çıkan belirli piyanistler olduğunu ortaya koyar. Bu çizelgede her örneklem biriminde en yüksek etkinlik sayısına sahip ilk 30 piyanistin isimleri yer alır. Yeşil renkle gösterilen 19 piyanist her üç örneklem biriminde yer alırken sarı renkle gösterilen yedi piyanist de sadece iki örneklem biriminde vardır. Turuncu renkle gösterilen 19 piyanist ise sadece tek bir alandaki en yüksek etkinlik sayısına sahiptir. Bu çizelgeden hareketle en çok etkinliğe sahip piyanistlerin farklı kariyer etkinlikleri arasında bir bağıntının olduğu söylenebilir.

Çizelge 3.2 : Seçili Orkestra, Konser Salonu ve Plak Firmalarında En Çok Etkinliği Olan İlk 30 Piyanist.¹⁵⁰

No	Orkestra	E.S.*	Konser Salonu	E.S.*	Plak Firması	E.S.*
1	Emanuel Ax	372	Maurizio Pollini	360	Vladimir Ashkenazy	357
2	Vladimir Ashkenazy	210	Stefan Vladar	186	Martha Argerich	207
3	Maurizio Pollini	201	Emanuel Ax	172	Maurizio Pollini	152
4	Radu Lupu	178	Mitsuko Uchida	124	Emanuel Ax	106
5	Jean-Yves Thibaudet	177	Norman Shetler	110	Christoph Eschenbach	96
6	Mitsuko Uchida	158	Radu Lupu	105	Van Cliburn	90
7	Garrick Ohlsson	147	Martha Argerich	102	John Ogdon	79
8	Krystian Zimerman	144	Vladimir Ashkenazy	99	Mitsuko Uchida	77
9	Malcolm Frager	109	Jasminka Stančul	96	Radu Lupu	58
10	Martha Argerich	95	Christoph Berner	78	Krystian Zimerman	58
11	Horacio Gutiérrez	81	John Lill	78	Christian Zacharias	55
12	Christoph Eschenbach	77	Jean-Yves Thibaudet	77	Andrei Gavrilov	53
13	Christian Zacharias	64	Krystian Zimerman	64	Mikhail Pletnev	46
14	Denis Matsuev	61	John Ogdon	61	Anne Queffélec	40
15	Misha Dichter	59	Garrick Ohlsson	56	Jean-Yves Thibaudet	38
16	Van Cliburn	57	Christian Zacharias	48	Alexandre Tharaud	32
17	Jeffrey Kahane	55	Misha Dichter	47	Peter Donohoe	27
18	Gerhard Oppitz	43	Christoph Eschenbach	46	Garrick Ohlsson	26
19	John Lill	42	Denis Matsuev	44	Cristina Ortiz	25
20	John Ogdon	39	Grigory Sokolov	43	Misha Dichter	21
21	Viktoria Postnikova	36	Viktoria Postnikova	41	Nikolai Lugansky	19
22	Nikolai Lugansky	33	Van Cliburn	37	Youri Egorov	19
23	Barry Douglas	28	Nikolai Lugansky	34	Viktoria Postnikova	16
24	Alexander Toradze	26	Vladimir Krainev	34	Barry Douglas	15
25	Peter Donohoe	23	Peter Donohoe	31	Gerhard Oppitz	14
26	Andre-Michel Schub	22	Gerhard Oppitz	31	Yundi Li	14
27	Stefan Vladar	21	Malcolm Frager	30	Pascal Devoyon	13
28	Cristina Ortiz	20	Alexander Toradze	28	Nicholas Angelich	12
29	Jeffrey Siegel	19	Helene Jeanney	28	Stanislav Bunin	12
30	Andrei Gavrilov	19	Cristina Ortiz	27	Brigitte Engerer	12

Yukarıda verilen bilgiler ışığında şu çıkarımlar yapılabilir:

- Dünya çapında önde gelen bazı uluslararası yarışmalarda ilk üç ödülü alan piyanistlerden çok azı gerçekten Klasik Batı Müziği endüstrisinin başat aktörlerinin bir kısmıyla iş birliği yapma imkanına sahiptir.
- Birden fazla alandaki prestijli kurumlarla (orquestra, konser salonu, plak firması) iş birliği süreklilik gösteren piyanistlerin sayısı ise çok daha azdır. Bu sebeple müzik endüstrisinin belirli figürlere yöneldiği ve endüstrinin başat

¹⁵⁰ * Etkinlik Sayısı

aktörlerinin pazardaki çeşitliliğe rağmen nispeten dar bir aktör grubuyla sınırlı kalmayı tercih ettiği söylenebilir.

- Önde gelen uluslararası yarışmaların en az birinde ilk üç dereceye girmiş olan piyanistlerin 5'te 1'lik kısmı görüldüğü kadarıyla Klasik Batı Müziği endüstrisinin başat bileşenleriyle hiçbir şekilde entegre olamamaktadır.

3.2 Yüz Yüze Görüşmeler

Literatür taraması ve istatistiksel bulguların yanı sıra araştırmaya önemli miktarda veri kazandıran bir diğer yöntem de yarı yapılandırılmış yüz yüze görüşmeler oldu. Klasik Batı Müziği alanı içerisinde çeşitli konuma sahip aktörlerle yapılan görüşmeler sayesinde kişilerin alandaki pozisyonlarına göre yarışmaları nerede konumlandıklarını anlamaya çalıştım. Özne bakış açıları ve ifadeleri içeren görüşlerden belirli eğilimlerin ortaya çıktığını gördüm. Öte yandan görüşme kişileri sadece yarışma kurumlarıyla doğrudan etkileşimde olan aktörlerden oluşmadı. Müzik yazarı ve festival organizatörü gibi Klasik Batı Müziği alanında yer alan ancak yarışma kurumlarıyla dolaylı olarak etkileşimde bulunan rollere sahip kişileri de dâhil ettim. Görüşmecilere yöneltilen soruları alandaki rollerine göre hazırladım. Bazı sorular ise ortak sorular olarak belirledim ve tüm görüşme kişilerine yönelttim.¹⁵¹

İlk etapta 68 kişiden oluşan bir görüşme listesi oluşturdum. Bu listedeki kişilerin Klasik Batı Müziği alanında farklı pozisyonlara sahip kişilerden oluşmasına dikkat ettim. Bununla birlikte yarışmaların işlevsel boyutlarını daha fazla kavrayabilmek için görüşme yapılacak kişilerden büyük bir kısmının yarışma deneyimine sahip piyanistler olmasına önem verdim. Toplanan verinin sağlıklı değerlendirilmesini mümkün kılmak ve çalışmanın verimliliğini arttırmak için görüşme kişilerinin sayısında eleme yaptım. Listedeki bazı kişiler görüşme talebine yanıt vermedi, bazıları ise olumsuz yanıt verdi. Böylelikle toplamda 33 kişi ile görüşme yapabildim. Bu kişilerin 7'si kadın, 26'sı erkektir.

Görüşme yaptığım 33 kişiden birçoğu alan içerisinde birden fazla role sahiptir. Söz gelimi yarışma deneyimi/başarısı bulunan bir piyanistin aynı zamanda bir jüri üyesi

¹⁵¹ Görüşme soruları EK A'da yer almaktadır.

veya eğitmen olarak da alan içinde rolü bulunur. Bir jüri uyesinin aynı zamanda hem yazar hem de akademisyendir. Bu durum görüşme kişilerinin verdikleri cevapların çok boyutlu olmasını sağladı. Sonuç olarak yapılan görüşmeler şu rollere sahip kişilerle gerçekleşmiş oldu: piyanist (yarişma deneyimi olan ve olmayan), yarişma jüri uyesi, eğitmi, orkestra şefi, yarişma organizatörü, festival direktörü, şemsiye kurum yetkilisi, sanatçı menajeri ve müzik yazarı. Öte yandan görüşme yapılan kişilerin alandaki konumlarına göre dağılımları ise şu şekildedir:

- Piyanist: 20
- Jüri uyesi: 16
- Eğitmen: 9
- Yarişma Organizatörü: 11
- Festival Direktörü: 3
- şemsiye Kurum Yetkilisi: 6
- Menajer: 2
- Müzik Yazarı: 3
- Orkestra şefi: 1

Her ne kadar bazı görüşme kişilerinin birden fazla rolü bulunabilse de birçoğu için bu rollerden bazılarının daha baskın olduğu söylenebilir. Bazının ise belirli bir role geçmişte belirli bir zaman süresince sürdürdükleri ancak artık o role güncel olarak sahip olmadıkları da görüldü. Özetle toplanan bulgular, grşmeciinin sadece o günkü rollerine bağlı olarak değil, geçmişteki rolleri de dikkate alarak verilen cevaplarından oluşur. Bunun yanı sıra bazı görüşmecilerin bir soruya zaman zaman sahip oldukları farklı rollere göre cevap verdiklerini gözlemledim. Bu sebeple belirli rollere yönelik hazırlanan soruların bir farklı rol perspektifleri yansıttığını söylemek mümkündür.

Yüz yüze görüşme yaptığım kişilerin verdiği bilgiler aktarılırken kişilerin kimlik bilgilerini niversite yayın etiği şartlarından dolayı gizli tuttum. Ancak görüşme kişilerinin Klasik Batı Müziği camiasında yer alan güvenilir kaynaklar olduğunun bir ispatı olarak bu kişilerin isimleri ve pozisyonlarını kaynakçada paylaştım. Bu listede kişilerin görüşme tarihindeki temel pozisyonları belirttim. Ancak pek çok görüşme kişisinin bu pozisyonlarına ek olarak hem güncel hem de geçmişte sahip olduğu başka rolleri de bulunduğu unutulmamalıdır.

Yüz yüze görüşmeler istatistiksel verinin aksine çalışma alanının çok daha geniş bir alanına bakmamı sağladı. İstatistik toplama yöntemi temelde yarişma başarısı ile kariyer arasındaki bağıntıyı açıklamaya çalışırken yüz yüze görüşmelerden elde

edilen bulguların araştırmanın pek çok başka sorusuna da cevap verebildiğini tespit ettim. Ancak görüşmelere dair verileri derlerken zaman zaman yöneltilen sorulara cevap alamadığımı bazen de görüşmecilerin farklı konular üzerinde değerlendirmelerde bulunduklarını da gözlemledim. Sonuç olarak topladığım nitel verilerin çalışmanın kapsamı dâhilindeki çeşitli konu başlıkları altında ele alabilmek mümkün oldu.

3.2.1 Görüşme Bulguları

Araştırma sorularının cevaplanması için çalışma kapsamında görüştüğüm kişiler, yarışmalara dair pek çok gözlem yapmamı ve bilgi edinmemi sağladı. Görüşme yaptığım müzisyenlerin çoğu, yarışmaların iç işleyişine, repertuvarlara ve değerlendirme sisteminin adil olup olmadığına dair sorularıma detaylı cevaplar verdi. Fakat bu görüşmeler sayesinde ulaştığım en önemli sonuç, yarışmalar söz konusu olduğunda ortaya konan görüşlerin belli başlı konular etrafında kümелendiğini görmektir. Öyle ki, bu görüşmeler için konunun farklı yönlerini ortaya çıkarmayı amaçlayan sorular yöneltmiş olmama rağmen görüşmecilerin cevapları, araştırmamın temel sorularıyla uyumlu olarak yarışmaların işlevi ve bununla bağlantılı olarak yarışmaların gerekliliği olmak üzere iki ana eksende yoğunlaştı. Örneğin görüşme yaptığım yetkililer, yarışma düzenlenme amaçlarını ifade ederken veya müzisyenler yarışmalara katılma nedenlerini açıklarken sürekli olarak yarışmalara yükledikleri işlevlere atıf yaptı. Benzer şekilde başka bir eksen de soru sorduğumda, aldığım cevap büyük oranda yarışmaların gerekli olup olmadığı sorusunu yanıtlar nitelikteydi. Bu nedenle ben de görüşmelerden elde ettiğim bulguları, bu iki eksen etrafında toplayarak ele alacağım.

Görüşme yaptığım organizasyon yetkililerine yarışma düzenleme amaçlarını sorduğumda neredeyse ortak şekilde genç ve iyi piyanistleri keşfetmeyi, kariyer başlangıcındaki genç piyanistlere kapı açmayı, kariyer basamaklarını çıkarken karşılaşacakları zorluklarda onlara yol göstermeyi amaçladıklarını söyledi. Kimi zaman açıkça keşfetmeyi istedikleri piyanistlerin genç ve yetenekli olmaları kadar kariyere hazır olmalarının da onlar için önemli olduğunu ifade ettiler. Örneğin birinci önceliğini genç müzisyenleri keşfetmek olarak ifade eden bir yetkili (G20), yarışmayı kazanan kişinin bir sonraki yıl 80 konser vermesi gerekeceği için geniş bir repertuvara sahip olması gerektiğini, bu nedenle yarışmasının amacının büyük

potansiyele sahip, ama aynı zamanda kariyere hemen adım atacak kadar hazır birinin bulunması olduğunu belirtti. Bir diğer yarışma yetkilisi de (G23) profesyonel yaşamın şartlarına hemen ayak uydurabilecek nitelikte kazananlar çıkarmayı amaçladıklarını dile getirerek bu görüşü pekiştirdi. Bunun yanında çoğu yarışma yetkilisi (G1, G7, G20, G23) kendilerini, yarışma kazanan genç piyanistlerin Klasik Batı Müziği endüstrisine dâhil olma süreçlerinde onlara destek veren ve yol gösteren konumda gördüklerini söyledi. Görüşme yaptığım iki menajer de yarışmaları genç müzisyenleri keşfetmek ve iş birliği yapacakları potansiyel sanatçıları belirlemek için bir nevi vitrin olarak gördüklerini dile getirdiler. Başka bir deyişle, görüşmecilerin büyük kısmı, yarışmalar ile Klasik Batı Müziği endüstrisi arasında dolaysız bir bağ olduğundan hareketle yarışmaları zorunlu denemese bile faydalı ve kritik bir işlevde görüyordu.

Diğer yandan altı yarışma yetkilisi, yarışma organize etmenin kariyer dışındaki amaçlarından bahsetti. Bir tanesi (G8), yerli ve yabancı pek çok genç piyanistin sahneye çıkmasıyla uluslararası düzeyde ve yüksek standartlarda bir etkinlik düzenleme imkânı olduğu için yarışma düzenlediklerini belirtti. Bir diğeri (G28) benzer amaca işaret ederken izleyici kitlesine hitap etmek ile genç müzisyenlerin kariyer gelişimlerinde faydalı olmak arasında bir denge yaratmaya çalıştıklarını söyledi. Diğer taraftan aynı zamanda piyanist olan başka bir yetkili (G15), adına yarışma düzenledikleri bestecinin eserlerinin tanıtılması ve adının yaşatılmasının kendisi için önemli olduğunu, bunun yarışmanın amaçları arasında yer aldığını dile getirdi. Aynı şekilde bir başka yarışma yetkilisi de (G1) amaçları arasında yarışmaya adını veren ünlü piyanistin performanslarını ve kişiliğini korumak ve yaşatmak olduğunu söyledi. Bir meta organizasyon yetkilisi (G13), yarışmaların genç sanatçılara sınırlarını zorlama ve neler yapabileceklerini görme şansı sunduğunu, aynı zamanda kariyerleri için bir gelişim noktası olduğunu düşündüğünü aktardı. Bir başka yarışma yetkilisi (G32) ise en büyük amaçlarının etkinliğin düzenlendiği coğrafyadaki topluluğa katkı sağlamak, genel olarak piyano müziğini tanıtmak ve insanlar arasında piyano müziği sevgisini ve anlayışını yükseltmek olduğunu söyledi. Bu yetkili ayrıca ellerinden geldiğince piyanistlerin gelecekte olmak istedikleri yere nasıl ulaşacaklarını bildiklerinden emin olmak istediklerini ilettiler. Bu yetkililerin de yarışmalar ile Klasik Batı Müziği endüstrisi arasında dolaysız bağ olduğu görüşünü benimsedikleri, ancak kimi zaman gerçekleştirdikleri çeşitli kültürel etkinlikler veya

eğitim-tanıtım faaliyetleriyle organizasyonlarını bir varlık olarak ön plana aldıkları, kimi zaman da kendi tanımlarıyla belirlenen önceliklerden yola çıkarak hareket ettikleri söylenebilir.

Piyanist olan görüşmecilerin çoğunun, yarışma ve organizasyon yetkililerinin amaçlarıyla ilgili beyanlarını paylaştığı, ancak yarışmaların sağlayacaklarına dair daha gerçekçi denebilecek farkındalıkları olduğunu gördüm. Örneğin bir piyanist (G4), yarışmaların amacını müzisyenlerin fark edilmesi olarak özetlerken yarışma organizatörlerinin müzisyen ve endüstri arasında bir aracı olduklarının bilincinde olarak kazananların tutunmalarını sağlamak için konser angajmanları sağladıklarını, en nihayetinde amaçlarının doğrudan kariyer sağlamak olmadığını, yarışma kazanan bir müzisyenin bir kara kutu olduğunu ve ne kadar yenilikçi ya da pazarlanabilir bir müzisyen olduğunu hemen anlamanın mümkün olmayabileceğini ifade etti:

Tabi yarışma organizatörleri bunun pekâlâ farkındalar. Yarışma organizatörleri burada bir aracı olduklarının pekâlâ biliyorlar. Bu konser organizasyonlarını da bunları düşünerek yapıyorlar. Biz ne yapabiliriz ki bizim yarışmamızı kazanacak olan kişi bu ortamda tutunmak için en büyük şansı bulsun diye düşünüyorlar. Yarışma organizasyonu en nihayetinde, bir ödül kazananlarına ya da yarışmanın nasıl düzenlendiğine bağlı olarak bir şans vermek. Ama bir kariyer sağlamak değil.

Buna karşın bir yarışma yetkilisi (G28) yarışmaların müzisyenler hakkında menajerler, konser organizatörleri, orkestra yöneticileri gibi endüstrinin çeşitli aktörleri nezdinde fikir edinmeyi sağladığını görüşüne katılmakla beraber bir yarışma kazananının pazarlama değeri olduğunu, çünkü bunun tanıtım için kullanışlı olduğunu söyledi. Diğer bir piyanist (G12) ise Polonya’da katıldığı bir yarışmayı örnek göstererek bu yarışmayı bir okulun düzenlediğini ve okulun yarışmayla Polonya çapında kendi tanıtımını yapmak amacıyla olduğunu belirtti. Başka bir deyişle bu piyanist, katıldığı yarışmanın sadece kazanan üzerinden kendine atfedilecek değeri hedeflediğini düşünüyordu.

İster çeşitli kurumların yetkilisi ister müzisyen olsun, görüşmecilerin yarışmaların işlevine dair görüşleri, yarışma sayısına dair yaklaşımlarını anlamaya çalışmak üzere sorduğum sorulara verilen cevaplarda da ortaya çıktı. Çalışma kapsamında görüştüğüm yarışma yetkililerinin pek çoğu, sayının yüksekliğini olumsuz karşılamıyordu; hatta adil yarışmalar için hâlâ açık bir alan bulunduğunu ifade edenler olduğu gibi sayının taleple belirlendiğini söyleyenler de oldu. Bununla

beraber yarışma sayısı ile yarışmanın etki gücü arasında ters yönde bir bağlantı olduğu da sıkça vurgulandı. Örneğin bir yarışma yetkilisi (G32), görüşmeciler arasındaki genel kanının aksine bu kadar çok yarışma olmasını gerekli görmediğini ve aslında yarışma sayısı arttıkça etkilerinin azaldığını belirtti.

...dürüst olmak gerekirse hayır, çok fazla yarışmaya ihtiyaç olduğunu düşünmüyorum. Bence bütüne bakarsak, çok fazla yarışma var. Etkileri giderek azalıyor. Bu yüzden yarışmaların [sayısının] daha az olması ve etkisinin yüksek olması daha iyi olur diye düşünüyorum. Aynı zamanda yarışmacıların yarışmalara gitme fırsatına sahip olması çok önemlidir.

Bu görüşmeci daha az yarışma olmasının daha fazla etki faktörü anlamına geldiğini vurguladı, ki bu görüş, görüşmecilerin hemen hepsi tarafından da dile getirildi. Bir meta organizasyon yetkilisi (G16) de müzik endüstrisine etki edecek nitelikte az sayıda yarışma olduğunu, büyük yarışmalar haricindekilerin Klasik Batı Müziği endüstrisine girecek yeni müzisyenleri belirlemede çok fazla etkisi olmadığını söyledi. Benzer şekilde bir festival yöneticisi (G33), yarışmaların çok büyük bir kısmının Uzak Doğu'da düzenlendiğini düşündüğünü, ancak nihayetinde uluslararası bir kariyere en büyük katkıyı yapan sadece 5 veya 6 tane yarışma olduğunu belirtti. Buna karşın bir yazar (G29) dünya çapındaki konservatuvarlardan her yıl binlerce mezun çıktığını ve bunların piramitin tepesine doğru bir yolculuğa başladığını, bu nedenle bir arz-talep dengesi kurulduğunu söyledi. Bu noktada dikkat çekici bir değerlendirme, azalan Klasik Batı Müziği izleyicisi nedeniyle yarışmalara ihtiyaç olduğunu söyleyen bir meta organizasyon yetkilisinden (G13) geldi:

[Yarışmalar] yeteneği teşvik edebilir, besteleri teşvik edebilir, genel olarak müziği teşvik edebilir, birçok ülkenin seyirci sorunu olduğunu bildiğiniz yerlerde ilgiyi artırabilir. Çünkü seyirci giderek yaşıyor. Yarışmalar olmasaydı insanlar sadece tecrübeli, pahalı, ünlü sanatçıları dinlemeye giderlerdi ve gençler kaybolup giderdi. Yarışmalar adlarıyla kaliteyi garanti eder, böylece yaşlı izleyiciler de “tamam, yarışmayı izleyeceğiz” derler.

Bu değerlendirme, sayının taleple belirlendiğini söyleyen bu görüşmeci ile bir festival yetkilisinin (G6) pastanın büyük olduğuna dair değerlendirmesiyle ilk anda çelişiyor gibi görünüyor, fakat aslında her iki görüşmecinin aktardıklarından çıkarılabilecek sonuç, dinlerkitlenin küçülmesi nedeniyle pastanın da küçülmesi değil, pastadan pay almak isteyen müzisyen sayısının artmasına rağmen profesyonel müzisyene sunulan arzın görece stabil kalmasıydı. Dolayısıyla yarışmaların, kendi yarattıkları ve turizm dâhil olmak üzere yarışmalarla bir noktada kesişen tüm alanlardaki ekonomik hacmin büyütülmesi işlevini görmek üzere de

konumlandırıldığı söylenebilir.¹⁵² Bu durumu, bir başka yarışma yetkilisinin (G23) yarışmaların belirli ihtiyaçlar nedeniyle var olduklarına ve varlık nedenleri ortadan kalkmış olsaydı böylesi bir yarışma sayısının söz konusu olamayacağına dair ifadesini dikkate alarak, fakat dile getirilen “arz-talep” ve “ihtiyaç” argümanlarını bu gözle irdeleyerek düşünmek faydalı olabilir. Nitekim, dünya çapındaki müzisyen sayısındaki artışla yarışma sayıları arasında bir paralellik olduğu ortadadır. Ancak “varoluş”a dair aranan açıklama, elbette arz, talep ve ihtiyaç sahiplerinin kimler olduğunu netleştirmeyi gerektirir. Organizasyon yetkilisi görüşmecilerden biri dışında hemen hepsi, talep ve ihtiyaç sahiplerine dair katılımcı perspektifli bir tanımlama yaptı; hiçbir görüşmeci Klasik Batı Müziği endüstrisinin ihtiyaçlarından, endüstrinin bu kolunun büyüme hedefinden, bu endüstri içindeki arz-talep eğrisinden ya da dinlerkitlenin taleplerinden bahsetmedi. Benzer şekilde görüştüğüm piyanistlerin büyük bir kısmı (G3, G9, G10) da böylesi bir bağlantıya değinmedi. Yine de bu müzisyenlerin, yarışmaların amacının iyi müzisyenlerin belirlenmesinin ötesine geçtiğini ifade etmeleri, yarışmalar aracılığıyla ekonomik fırsatlar yaratılabildiğinin ya da ekonomik etkinlik olarak ifade edilebilecek girişim, yatırım vb. eylemlerin söz konusu olduğunun farkında olduklarının göstergesidir. Örneğin bir piyanist (G17) para kazanmak gibi amaçlarla yarışma düzenlendiğini, bunun sonucunda yozlaşmanın kaçınılmaz olacağını söyledi. Benzer şekilde bir piyanist-eğitmen (G25), yarışmaların sayılarının bu noktaya gelmesinin arkasında ticari amaçlar olduğunu söyledi. Bu görüşmeci ticari amaçlarla düzenlenen yarışmaların başka bir sonucuna da değinerek bazı yarışmalarda bir nevi ücret karşılığında sertifika dağıtıldığını, bu tür bir yarışmayı kazanan genç bir katılımcının birinci seçilmesinin kendisi ve çevresi tarafından bazen yanlış değerlendirildiğini, aslında birinci olmadığını, sadece birincilik kategorisine eşdeğer bir çalışı olduğunun tescillendiğini ifade etti. Her iki görüşmeci aynı zamanda çokluk ve değer arasındaki ters ilişkiye de dikkat çekti. Dolayısıyla görüştüğüm müzisyenler, organizasyon yetkililerinin ortaya koyduğu ihtiyaç tanımlamasını paylaşmıyorlardı.

¹⁵² Yarışmaların dolaysız olarak müzik endüstrinin bileşenleriyle ya da dolaylı olarak diğer endüstri kollarıyla kesişen ilişkileri, dolayısıyla da yarışmaların yarattığı ekonomi, en açık şekilde yarışmaların organizasyon ve ödül kapsamında iş birliği yaptığı kurum, kuruluş ve şirketlerde görünürdür. Pek çok yarışma, yarışmanın düzenlendiği ülkenin devlet kurumlarından farklı türlerde destek alıyor. Devlet kurumlarının haricinde ise çeşitli orkestralar, konser salonları, menajerlik şirketleri, piyano üreticileri, plak firmaları, medya kuruluşları, bankalar, havayolu ve seyahat şirketleri ile oteller, büyük ölçekli uluslararası bir yarışmanın düzenlenmesinde iş birliği yapılan ya da paydaş olarak konumlandırılan kuruluşlar olarak ön plana çıkıyor.

Görüşmeciler arasında yarışma sayısının yüksekliğine olumlu pencereden bakan müzisyenler de vardı. Bu müzisyenlerin ihtiyaç olarak tanımladıkları konu ise Klasik Batı Müziği'nin yaygınlaştırılmasıydı. Örneğin bir piyanist (G15) Klasik Batı Müziği alanında yapılan her etkinliğe sıcak baktığını, yarışmaların sayısı 3000 bile olsa bunun onu rahatsız etmeyeceğini ifade etti. Ayrıca herkesin Martha Argerich gibi bir yıldız olmasına gerek olmadığını ve Klasik Batı Müziği'nin canlı tutulması ve daha geniş çevrelere yayılması ve özendirilmesi açısından yarışmaların önemli olduklarını dile getirdi.

Yaptığım görüşmelerde en dikkat çekici bulduğum hususlardan biri, yarışmaların çeşitli konser ve festival organizasyonları ile menajerlik şirketleriyle çalışabilmek için bir tür kartvizit işlevinde kullanıldığydı. Müzik endüstrisiyle dolaysız olarak bağlantı kurularak tanımlanan bu işlevi, görüşmecilerin sıklıkla ifade ettiği “yarışma hiyerarşisi” bağlamında iki aşamalı olarak değerlendirmek gerekir. Söz konusu hiyerarşi, yarışma sayısının yüksekliğinin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkıyor, zira bir görüşmecinin (G21) belirttiği gibi bu kadar yarışma varken her yarışma kazananın bir fark yaratması beklenmiyor; bu nedenle de yarışmalar arasında müzisyenin endüstriyle iç içe geçmiş kariyer sürecine etki etme kabiliyetine göre bir hiyerarşi meydana çıkıyor. Örneğin bir yarışma yetkilisi (G20), piyanistlerin kazandığı her yarışma ile kendilerine yeni bir pazar açtığını, Hamamatsu Yarışması'nı kazanan birinin Japonya'daki pazara girdiğini, Van Cliburn, Kraliçe Elisabeth, Cleveland veya Chopin Yarışması'nı kazanan birinin de bu yarışmaların düzenlendiği ülkelerdeki pazarlara açılabilirdiğini, kimi piyanistlerin uluslararası kariyerlerinin belirli ülke pazarlarıyla sınırlı olduğunu söyledi. Müzisyen görüşmecilerin büyük kısmı da kendi deneyimleri bağlamında bu görüşü doğruladı. Öte yandan başka bir yarışma yetkilisi (G28) belirli bir pazara sahip olan müzisyen hususu üzerinde durarak, dünya çapında gerçek anlamda tanınan çok az sayıda sanatçı bulunduğunu ve her ülkede aynı “yıldız”ların olduğuna dair bir yanılgının olduğunu ifade etti:

Dünya çapında tanınan çok az sanatçı var. Evrensel olarak tanınan bir avuç piyanistten bahsediyoruz ve bazen Almanya, Birleşik Krallık, Fransa, Türkiye ve Hollanda'nın hepsinin aynı yıldızlara sahip olduğu konusunda yanılıyoruz. Çünkü bu kesinlikle doğru değil. Almanya'da, İngiltere'dekinden farklı en üst piyanistler var. Hatta sadece iki veya üç ülkede bir yıldız olabilir ve saygın bir kariyere sahip olabilirsiniz. Başarı elde etmek için tüm dünyayı gezmek ve her yerde tanınmak zorunda değilsiniz. ...geçmişte Avrupa'da sık çalmayan ama

ABD veya Asya'da büyük bir kariyere sahip kazananlarımız oldu. Böylece dünya çapındaki markaların parçası olmadan da hayatta kalabilirsiniz.

Bir menajer de (G2) bu duruma dikkat çekerek farklı ülkelerdeki endüstri aktörlerinin farklı “yıldız”lar yaratabildiğini ancak müzisyenlerin bu ülkelerin dışında fazla bir bilinirliğe sahip olmadığı görüşünü destekledi. Aynı yarışma yetkilisi, yarışmaların müzik endüstrisine giriş için bir araç olduğunu, farklı ülkelerde düzenlenen yarışmaların farklı pazarlarda görünür olmayı mümkün kıldığını da ekledi. Hatta bir meta-organizasyon yetkilisi (G16) hiyerarşide üst konuma sahip yarışmaları kazanılmasa dahi sadece finalist olmanın bile görünürlük açısından önemine değindi. Aynı noktayı vurgulayan görüşler, görüşme yaptığım yazarlar, festival yetkilileri ve menajerler tarafından da dile getirildi. Bununla birlikte bu görüşmeciler, birden fazla pazarlara kapı açabilen yarışma sayısının, en iyimser hesaplamayla dahi 15’i geçmediğinde de birleşiyorlar. Dolayısıyla bu 15 yarışmanın dışında kalan yarışmaların işlevine dair bir muğlaklık ortaya çıkıyor. Fakat görüşmeciler, bu muğlaklığı hiyerarşinin alt basamaklarındaki yarışmaları, zirvedeki yarışmalara hazırlanma ve kapı açma işlevine yerleştirerek ortadan kaldırıyor. Nitekim yarışma deneyimi olan müzisyen görüşmecilerin çoğu yarışmaların kendilerine kazandırdıklarının neler olduğunu sorduğumda sahne tecrübesi kazanma, bir orkestra ile çalma, iyi piyanolarda çalma olanağı, belirli bir hedefe dönük çalışma ve repertuvar genişletme gibi faydalardan bahsetti. Ödüllü bir piyanist (G4), gençlik yarışmalarını kenara ayırarak kariyere etkileri bağlamında yetişkin veya profesyonel piyanistlere yönelik yarışmaların seviyelerine göre üçe ayrıldığını, birinci grupta hazırlık olarak girilen küçük yarışmaların genellikle repertuvar yapmak, tecrübe kazanmak için girildiğini ve bu yarışmaların ciddi ödül paketi veya kariyer gelişim programı sunmadıklarını belirtti. İkinci grupta büyük oranda WFIMC üyesi olan ancak “en büyük” yarışmalar arasına girmeyen yarışmaların bulunduğunu, ödül paketleri içinde de genellikle birkaç seneye yayılan konserler, belki daha ufak bir plak firmasından bir CD prodüksiyonu, kariyer gelişim paketi ya da belki ufak bir konser turnesi bulunabildiğini, ancak bu gruptakilerin saygın yarışmalar olması ve ödül paketlerinin de görece iyi olmasına rağmen kariyer başlatacak kadar büyük olmadıklarını dile getirdi.¹⁵³ Bu görüşmeci, birinci grupta ise yaklaşık olarak 15 “en

¹⁵³ Görüşmeci böylesi yarışmalara San Marino Uluslararası Piyano Yarışması’nı, kendisinin de kazanmış olduğu İskoç Uluslararası Piyano Yarışması, Dublin Uluslararası Piyano Yarışması’nı örnek

iyi” veya “en büyük” yarışmanın olduğunu ve bu yarışmaların kazananlarına sağladığı imkanlarla kariyer kapılarını açabildiklerini ifade etti. Sonuç olarak hiyerarşide orta ve alt basamaklardaki yarışmalar, konser ve festival organizasyonları ya da menajerlik şirketlerinden çok, yarışma hiyerarşisinin zirvesindeki yarışmalar için bir nevi kartvizit ve tecrübe kazandırma işlevi gördüğü anlaşılmaktadır. Örneğin bir yarışma yetkilisi (G28), gençlere odaklanan yarışmaların genç müzisyenler için rekabetçi bir ortamda olmanın ne demek olduğunu öğrenmenin ilk adımı olduğunu, ancak böylesi yarışmalardan sonra iddialı yarışmaların söz konusu olabildiğini, bunun bütünüyle bir öğrenme süreci olduğunu söyledi. Benzer şekilde bir başka yarışma yetkilisi (G1), küçük organizasyonların daha iddialı yarışmalar için bir basamak olduğunu ifade etti. Her ne kadar en iyi bilinenler dışındaki yarışmaların hangi amaca hizmet ettiğinden emin olmadığını söylese de benzer bir görüşü, bir festival yetkilisi (G6) de dile getirdi. Sadece bir piyanist (G24) hiyerarşide alt basamaklardaki yarışmalara girmenin gereksiz olduğunu iletirken, görüşmecilerin hemen hepsi bu seviyedeki yarışmalara girip deneyim elde etmeden üst seviyedeki yarışmalara doğrudan girmenin büyük bir hata olacağı görüşünde hemfikirdi.

Diğer taraftan yarışma kartviziti, sadece müzisyenler tarafından kullanılmıyor; bireyler ve organizasyonlar da kendi ihtiyaç tanımlamalarına göre yarışmaları bu şekilde kullanabiliyor. Örneğin görüşme yaptığım organizasyon yetkililerinden bazıları, kimi yarışmaların yerel topluluklara hizmet ettiğini, kimi yarışmaların kendi organizasyonlarını daha kapsamlı bir uluslararası etkinlik hâline getirmekte aracı kıldıklarını ifade etti. Bir festival yetkilisi (G6) önemli bir yarışma ile gerçekleştirilen iş birliği kapsamında yarışmanın birincisine konser organize ettiklerini ve konserin duyurusunda yarışmanın logosunu kullandıklarını belirterek yarışma kartviziti benzetmesine farklı bir örnek verdi. Bir meta organizasyon yetkilisi (G16) ise bazı insanların sadece meşgul olmak veya çıkar sağlamak adına yarışma düzenlediklerini belirtti. Öte yandan dört yarışma ve organizasyon yetkilisi (G7, G28, G13, G16) ve bir menajerin (G2) yarışmalara dair yaptığı “platform” vurgusu dikkat çekti. Bu kişiler yarışmanın özellikle daha önce adını imkân duyurma

olarak verdi. Bunların dışında Japonya'daki Takamatsu Uluslararası Piyano Yarışması ve Sendai Uluslararası Müzik Yarışması, Polonya'da Uluslararası Paderewski Piyano Yarışması'nı da ekleyerek hatta bunları “en iyi” 25 yarışma içinde konumlandırdı.

imkânı olmayan müzisyenlerin bir araya gelmesi ve bu müzisyenlerin tanıtılması için bir platform veya buluşma noktası işlevini gördüğünü söyledi; bu işlev, görüştüğüm müzisyenler tarafından da sıkça dile getirildi.

Yaptığım görüşmelerde yarışmaların yukarıda dile getirilenlerin yanı sıra daha geri planda kalan ya da daha az ifade edilen birtakım dolaylı veya tali işlevlerine de atıf yapıldı. Bunlardan bir tanesi yarışmada seslendirilmek üzere yeni eserler sipariş edilmesi ve böylece yeni eser üretiminin desteklenmesiydi. Görüşmecilerin kültürel kazanım ve katkı olarak tarif ettikleri bir diğer işlev, farklı zamanlarda düzenlenen konserlerle yarışmalarda dereceye layık görülen bazı piyanistlere konser imkânı sunulmasıydı. Öte yandan bir piyanist (G4), yarışmaların kazananlarına verdikleri para ödülllerinin bazıları için eğitimlerini finanse etmek için burs işlevi gördüğünü dile getirdi. Bir meta organizasyon yetkilisi (G13) bu duruma örnek olarak Cliburn Yarışması'nın birincisi Yekwon Sunwoo'nun çalışmalarını finanse etmek için daha önce pek yarışmaya girdiğini söyledi. İki görüşmeci (G22 ve G25) ise yarışma başarılarının eğitmenlik gibi pozisyonlara başvururken de iyi bir referans olduğunu vurguladı.

Yarışmaların işlevlerine dair görüşler, görüşmecilerin yarışmaya katılma nedenlerini ifade edişlerinde de ortaya çıktı. Görüşme yaptığım müzisyenler, öğretmenler ve organizasyon yetkilileri, bu konuda da çeşitli görüşler dile getirdi. Dikkat çekici olan, bu görüşlerin yarışma hiyerarşisiyle bağlantılı olmasıydı. Örneğin görüşmecilerin işaret ettiği ilk neden, beklendiği üzere profesyonel bir kariyere başlama hedefiydi. Fakat pratik yapmak, kendini denemek, stresle başa çıkabilmeyi öğrenmek, müzik endüstrisinin aktörleriyle iletişim kurmak, repertuvar öğrenmek ve gelişimi belirli bir takvimde ilerletebilmek gibi nedenler de dile getirildi, ki bu nedenler hiyerarşinin zirvesindeki yarışmalar dışında kalan yarışmaların işlevlerine yapılan atıflarla ve görüşmecilerin yarışmaların gerekliliğine dair ortaya koyduğu görüşlerle de büyük oranda uyumluydu. Bununla beraber hemen hemen tüm görüşmeciler, yarışmalar üzerinden kariyer planlamamış müzisyenlerin varlığını, yarışma kazanmanın zorunlu olmadığı konusuna örnek olarak verdi, ancak böylesi kariyerlerin nasıl şekillendiğine dair net bir açıklama getirmediler. Sadece bir müzisyen (G4), bir festival yetkilisi (G33) ve bir piyanist-eğitmen görüşmeci (G25), yarışmaların gerekliliği üzerine görüş belirtirken sosyal medyanın sunduğu yeni olanaklara işaret etti ve sosyal medyayı kariyer planlaması içine almayı tercih etmeyenler için yarışmaların bir fırsat

olabileceğini söyledi. Buna karşın bir yarışma yetkilisi (G28), uluslararası pazarda görünürlük kazanmak açısından bu kadar çok sayıdaki genç müzisyene fırsat sunmanın alternatif bir yolu olmadığı görüşündeydi. Bir festival yetkilisi (G6) de sosyal medya platformlarında biriken içerik içinde öne çıkmanın mümkün olmadığını, yarışmaların bir tür filtreleme görevi yaptıklarını düşünüyordu:

Adaletli bir şekilde yapılırsa [yarışmaların] iyi bir işleve sahip olduğunu düşünüyorum. Buna bir alternatif olabilir miydi? Sosyal medya olsa da böyle bir uygulama yok, çok fazla seçenek olurdu. Hangi birine bakacaksın? Bir kayıtla bir sonuca varmak da zor. Sonuçta bu yarışmalarda o işin kompetanı isimler, jüri üyeleri dinliyorlar. Birkaç tur geçiyor, yani orada bir eleme sistemi var. İnternet üzerinden, oraya buraya yüklenmiş videolarla izleyeceğin bir performansla, benim o sanatçıyla ilgili bir yorum yapmam da çok doğru ve gerçekçi olmaz. Yarışmalar bu bağlamda süzüyor aslında.

Görüşmeler sırasında ilgili kişilere yönelttiğim sorulardan bazıları, ifade edilen amaç ve işlevlerin fiiliyattaki karşılığını saptayabilme amacını taşıyordu. Başka bir deyişle, yarışmaların kariyer fırsatı sunduğunu düşünen görüşmecilerin, müzik endüstrisi içinde bu bağlantıyı ne düzeyde gözlemliyor olduklarını ya da bu görüşü dile getirmeyenlerin hangi noktalardan hareketle yarışma-kariyer bağlantısının kopuk olduğu sonucuna ulaştıklarını anlamaya çalıştım. Görüşmecilerin çoğu kariyeri, müzisyenin kendisi, orkestra şefleri, diğer müzisyenler, menajerler ya da menajerlik şirketlerinin dâhil olduğu yerel ve/veya uluslararası ağ oluşturma (*networking*) süreçleri bağlamında tanımlamakta birleşti. Görüşmeciler hangi kapsamda tanımlanırsa tanımlansın kariyerin, “doğru zaman, doğru yer, doğru insanlar” olarak özetlenebilecek ideal bir denk gelişin sonucunda ortaya çıktığını, müzisyenin ailesinin ve öğretmeninin sahip oldukları da dâhil olmak üzere ekonomik ve sosyal ilişkilerinin bu sonucun ortaya çıkmasındaki önemli faktörler olduklarını ifade etti. Görüştüğüm organizasyon yetkilileri, yarışmaları böylesi denk gelişlere vesile olan, müzisyenin normal şartlarda aşması zor ekonomik ve sosyal bariyerlerin üzerinden atlamasına yarayan platformlar olarak tarif ettiler. Bu yetkililer yarışmaları, genç müzisyenlerin müzik endüstrisine dâhil oluşunda önemli bir araç olarak görüyordu. Örneğin bir meta organizasyon yetkilisi (G13), yarışmaların müzik endüstrisi içinde büyük bir oyuncu olduğunu, menajerlik şirketleri, organizatörler ve orkestralarla birlikte hareket ettiklerini söyledi. Bu mutabakat, yarışmaların müzik endüstrisinin diğer unsurlarıyla iç içe olduğunu, dolayısıyla müzik endüstrinin bir bileşeni olarak görüldüklerini gösterir. Verilen örnekler yarışmaların endüstrinin diğer aktörlerinin

kapısını çaldığı kadar aktörlerin de yarışmaların iş birliği hususunda istekli olabildiklerini gösteriyor. Hatta bir yarışma yetkilisi (G20) endüstriyle olan bu iç içe durumun son on yıl içinde başka bir boyuta doğru evirildiğine vurgu yaparak kendi organizasyonundan hareketle yarışmaların artık kazananları için gittikçe bir sanatçı ajansı gibi işlev gördüklerini dile getirdi. Zira yarışma yetkilileri, yarışma sonlandıktan sonra kazananlarının endüstriyle kuracakları bağın önemi ve bu aşamada onlara destek olmaları hususunda hemfikirdi. Yarışma kurumları ve endüstrisi arasındaki dolaysız etkileşime örnek olarak bir menajer (G31) yarışmaların jüride yer almasını istedikleri sanatçılara taleplerini iletmek için kimi zaman menajerlik ajanslarıyla iletişime geçtiklerini belirtirken, bir piyanist (G30) bunu doğrular şekilde jüri üyeliği teklifinin kendisine menajeri üzerinden geldiğini aktardı. Bu konuda bir başka yorum yarışmaların, Klasik Batı Müziği ekosisteminden tecrit edilmiş bir şekilde işlev göremeyeceklerini ifade eden bir yarışma yetkilisi (G23) tarafından dile getirdi. Bununla beraber görüşmeciler, yarışma ile müzik endüstrisinin geleneksel işleyişi arasındaki bağın dışına çıkan örnekler üzerinde de durdu, ancak bu örneklerin istisnai olduklarını düşünüyorlardı. Diğer taraftan bir akademisyen (G21), müzik endüstrisinin yarışma sonuçlarını görmezden gelebileceğini, başka birini pazarlamakla ilgilenebileceğini, bir yarışmanın galibi ile endüstrinin galibinin aynı kişi olmayabileceğini söyledi. Benzer şekilde iki yarışma yetkilisi (G28 ve G1) de endüstrinin aktörlerinin kendi fikirleri olduğunu, onların fikirlerine saygı duyduklarını, kendilerinin sadece görüş belirtmekle yetindiklerini ifade etti. Bir başka yetkili (G7) yarışmaya davet ettikleri konser organizatörlerinden bazılarının kimi zaman birincilik ödülünü alan yarışmacıyı değil, Seyirci Ödülü'nü kazanan yarışmacıyla angajman yaptıklarını dile getirdi. Bununla paralel olarak, görüşmeciler arasındaki her iki menajer de (G2, G31) birlikte çalışmak için aradıkları potansiyel müzisyeni (iş ortağını) yarışma vasıtasıyla bulabileceklerini, ancak bunun illaki yarışmayı kazanan müzisyenler olmak zorunda olmadığını, kendi kriter veya beğenilerine göre “ışık gördükleri” kişilere yanaşacaklarını dile getirdiler. Görüşmecilerin açıklamakta zorlandıkları nokta ise alternatif yolları takip edenlerin ya da endüstrinin kazananı olan müzisyenin hangi nitelikleri nedeniyle ya da hangi stratejilerle bu istisnai yoldan sonuca ulaştığı, endüstrinin neden bu isimleri pazarlamayı tercih ettiğiydi. Bir festival yetkilisi (G6), fiziksel görünüş ve giyim stili gibi müzik dışı faktörler ile sahne ışığı ve dinleyiciyle iletişim kurma beceresi gibi nesnel bir tanıma sahip olmayan faktörlerin etkisinden, bir akademisyen (G21)

fotojenik ve farklı görünmenin avantaj sağlayabileceğinden, bir piyanist (G27) ise kimi zaman politik çıkışlar yaparak adından söz ettirmenin katkısından bahsetti. Bazı müzisyen görüşmeciler ise kimi zaman tekil, kimi zaman çoğul şekilde müzisyenin arkasında duran kuvvetli kişilerden bahsetti. Bir piyanist (G15), eskiden konserlerle ilgili çok sayıda eleştiri yazısının çıktığını ve eleştirmenlerin müzisyenlerin kariyerlerindeki yükselişinde önemli bir rol oynadıklarını, ancak günümüzde hem eleştirmenlerin hem de çıkan yazıların çok az olduğunu ve bunun eskisi kadar etkili olmadığını söyledi. Görüşmecilerden sadece beşi (G11, G10, G16, G20, G33), müzisyenin sadece bir müzisyen olarak sahip olması gereken niteliklerinden bahsetti. Dolayısıyla ister geleneksel işleyişin dışına taşarak isterse sosyal medyanın sağladığı olanaklara yoğunlaşarak olsun, tüm görüşmeciler Klasik Batı Müziği endüstrisine dâhil olmanın birden fazla unsuru içeren bir pakete sahip olmanın ya da erişmenin sonucu olarak görüyorlardı, fakat daha önemlisi Klasik Batı Müziği endüstrisinin bu destek paketini kime, hangi nedenlerle ulaştırmaya karar verdiğine dair somut bir açıklamaları yoktu.

Bu noktada görüşmecilerin yarışmaların kariyer gelişimine nasıl etki ettiğine dair ortaya koydukları görüşleri irdelemeye yöneldim. Beklendiği ve daha önce ifade edildiği gibi pek çok görüşmeci, yarışmaların konser organizasyon ve menajerlik şirketleriyle iletişim kurmak açısından kariyer gelişimine olumlu yönde etki ettiğini söyledi. Görüştüğüm yarışma ve organizasyon yetkililerinin, kendilerini öncelikle yarışma sonrasındaki belirli bir süre için bir tür aracı ya da bir metaforla ifade etmek gerekirse bir rampa konumuna yerleştirdiklerini gördüm. Bir meta-organizasyon yetkilisinin (G16) “sonraki bakım” (*aftercare*) olarak tanımladığı bu rampa, konser angajmanlarının sağlanmasından, kontrat imzalamanın detaylarını öğrenmeye veya profesyonel fotoğraf çekimlerine dek uzanabiliyordu, ancak söz konusu rampa, bir kariyer boyunca müzisyenin kullanımına ayrılmış değildi. Tüm görüşmeciler, rampanın en iyi ihtimalle yarışma kazanıldıktan sonraki ilk beş yıl için müzisyene tahsis edildiğini gösteren görüşler paylaştı. Bu süreçte kazanılan yarışmanın endüstri içindeki etki gücü ile organizasyonun marka gücü arasında dolaysız bir bağlantı olduğu ifade edildi. Fakat görüşmeciler, yarışma ve organizasyonun gücünün yarışma sonrasındaki ilk süreçte yerini yavaş yavaş müzisyenin kendi yarattığı marka gücüne bırakması gerektiğini de söyledi. Dolayısıyla parlak kariyer vaat eden, Klasik Batı Müziği endüstrisinin aktörleriyle yakın iş birliği içinde olan yarışma yetkilileri

dahi uzun vadede kendilerini sürecin yegâne belirleyicisi olarak görmüyorlardı. Bir piyanist (G4) yarışma kazandıktan sonra müzik endüstrisinde kendine bir yer edinme çabasına giren müzisyenlerin durumunu yarışma bittikten sonra başka bir yarışmanın başladığını ifade ederek meselenin psikolojik boyutunu da katarak örnekledi:

Oraya [yarışmaya] gittiğimizde biz, konservatuvarın müzik öğrencileri olarak gidiyoruz. Yarışmanın uzunluğuna bağlı olarak, üç hafta ya da iki hafta içinde yarışma bitiyor. Yarışmanın arkasından bir tane ajans ya da plak firması ya da büyük bir organizasyon masanın karşısına oturuyor. Önümüzdeki iki ay içerisinde, uluslararası dağıtımı olan bir CD kaydetmek istiyoruz, angajmanlarımız Tokyo Senfoni orkestrasıyla, arkasından ertesi hafta Berlin Senfoni Orkestrası'yla çalacaksınız. Ondan sonraki konseriniz Paris Filarmoni ile vs. [diyorlar]... Orada kazandıktan sonra genellikle insanın tepkisi Yaşasın ben kazandım, Tokyo Senfoni ile konserim var! şeklinde değil, Neler oluyor! diye şok şeklinde oluyor.

Bu durum gerçekte mücadelenin tam olarak bitmediği ve kariyer yapmak isteyen bir müzisyenin hala geçmesi gerek çok sayıda eşik olduğunu gösteriyor. Nitekim görüşmecilerin hemen hepsi yarışma kazanıp birkaç yıllık aktif konser kariyerinin ardından bir daha isimlerini duymadıkları pek çok piyanistin adını andı. Görüşmeciler, böylesi müzisyenlerin yarışmanın marka gücünün kullanıldığı dönem içerisinde kendi marka güçlerini yaratamadıklarını ifade etti. Söz konusu durum yarışma sonrasındaki birkaç yıllık süreçte yarışma organizasyonun desteği altında kariyerlerini inşa etmeye başlayan müzisyenlerin daha sonrasında gerekli adımları atmamaları veya ilişkileri sürdürememelerinin bir sonucu olabilir. Sadece bir piyanist (G9), konunun yarışma jürisinin adil değerlendirme yapıp yapmamasıyla ilgili olduğunu, yarışmayı haksız şekilde kazanan bir müzisyenin kariyerinin çıkmaza girmesinin mümkün olduğunu söyledi. Adil değerlendirme, özellikle müzisyen görüşmecilerin kapsamlı şekilde değindiği bir konu olmasına rağmen pek çoğu, anılan piyanist gibi konuyu uzun vadede olumsuz sonuçlanmış kariyer örnekleriyle bağlantılı olarak ele almadı. Bununla birlikte başarı kazanmak için sadece iyi olmanın yeterli olmadığını görüşünü paylaşan, dolayısıyla adalet açısından yarışmalara oldukça eleştirel yaklaşan müzisyenlerin dahi yarışmaların dolaylı ve dolaysız şekillerde kariyere kapı açma potansiyelinden dolayı bu kurumların işlevselliğine vurgu yaptıklarını gözlemledim.

Pek çok müzisyen, yarışma kazanan kişinin kendi marka gücünü yaratıp yaratamadığını, orkestraların, şeflerin veya konser organizatörlerinin müzisyeni yeni iş birliklerine davet edip etmemesiyle ölçebildiklerini söyledi. Bu kriter, çoğu

görüşmeci nezdinde kariyer üzerindeki en büyük etki sahibinin menajerlik şirketleri ya da benzeri diğer aktörler değil, müzisyenin kendisi olduğu anlamına gelir. Zira müzisyenliğinin kalitesi bir yana, doğru kişi ve kurumlarla bağlantı kurma ve bu bağlantıları sürdürebilme becerileri, yarışmanın sınırlarının bittiği noktadan sonraki süreçte kişinin kariyerindeki gidişatı belirleyecek faktörler olduğu söylenebilir. Bir yarışma yetkilisi de (G20), doğru zamanda doğru aksiyon almanın önemine vurgu yaparak yarışma sonrası sürecin gerek yarışmayı kazanan gerekse onu yönlendiren kişiler tarafından doğru yönetilmesinin önemini vurguladı. Yetkilinin doğru yönetim ile kastettiği ise yarışmayı kazanana bir anda büyük salonların ya da orkestraların kapılarının açılması değildi, aksine yarışmacının belli bir planlamayla bu noktaya ilerlemesinin sağlanmasıydı:

Diyelim ki Cliburn'ü [yarışmasını] kazandınız ve Viyana Orkestrası sizi aradı, “Emanuel Ax'ın yerine geçmenizi ve Ravel piyano konçertosunu çalmanızı istiyoruz” dedi. Karar vermelisin, hazır mıyım? Yeterince hazır mıyım? Eğer gidersem kendimi öldürür müyüm, yoksa benim için iyi mi olur? 25 yaşından büyük gençler risk almak ve çalmak istiyorlar. Ama biz bu riski almamaları ve “hayır, bunu şimdi yapma” demek için oradayız. Biz bir “yıldız”ı yaratıyoruz. Konçertoyu önce Kentucky Senfoni, daha sonra Nashville Senfonisi, ondan sonra Fort Worth Senfoni ve bu da iyi ise ondan sonra New York Filarmoni ile çalacaksın. Onlara destek oluyoruz, bir kariyer inşa etmek üzere onlarla birlikte çalışmak için orada olmalıyız. Böylelikle yarışmadan sonraki üç yıl boyunca aynı zamanda onlar için ajans olarak çalışıyoruz.

Benzer deneyimleri, görüşme yaptığım piyanistler de aktardı. Örneğin bir piyanist (G4), kazandığı bir yarışma sonrasında aldığı yanlış kararlar (gelen konser tekliflerini yeterince dikkate almaması) nedeniyle yarışmanın organize edildiği ülkede kariyerinin devam etmediğini aktardı. Yanlış karardan kastı ise o zamanlar her kararı kendisinin vermesinin daha doğru olacağını düşünmesi, endüstrinin diğer aktörlerinden yeterince destek almamanın daha doğru olduğuna karar vermesiydi. Sonraki süreçte profesyonellerin kararlarını dikkate almaya başladığını ekleyen bu piyanist, öte yandan yarışmalara konservatuvar öğrencisi olarak gidildiğini ancak önemli bir yarışmayı kazandıktan sonra çok hızlı bir şekilde endüstrinin içine entegre olmak durumunda kaldığını, bu sebeple müzisyenin yaptığı işin bir kısmının da iş adamı olmak olduğunu belirtti. Bir diğer piyanist (G5) ise yarışma sonrası jüri üyelerinden birinin sağladığı bağlantı sayesinde tanıştığı ve birlikte konserler verdiği saygın bir İngiliz şefin Avrupa'ya taşınması önerisini dikkate almadığını, şayet bu kararı almış olsa kariyerinin farklı bir yönde ilerleyebileceğini düşünüyordu. Bu ve benzeri görüşler, müzisyenin yarışma sonrasındaki süreçte tek başına aldığı

kararların endüstrinin işleyişi içinde çoğu zaman istenilen sonuca ulaşamamakla neticelendiğini gösterir.

Süreçte belirleyici olan aktörlerin çoğulluğu, görüştüğüm piyanistlerin çoğunun kariyerleri ile yarışmalar aracılığıyla tanıştıkları aktörlere yaptıkları vurgularda da ortaya çıktı. Bu piyanistler, yarışmaların gerekliliğine dair olumlu ve net bir yanıt vermemiş olsalar da karşılarına çıkan fırsatları anlatırken yarışmanın kurumsal varlığı kadar -hatta bazen ondan daha fazla- yarışmalar sayesinde tanıştıkları bireylerin katkısından bahsetti. Dolayısıyla denebilir ki, piyanist görüşmecilerin deneyimleri yarışmaların, kimi zaman kurumsal varlıkları ve planlamalarıyla, ama çoğu zaman da müzik endüstrisinin bileşenlerini bir araya getiren bir platform olarak kariyere açılan kapının anahtarlarından biri olma iddiasını yerine getirdiğini gösteriyor. Yarışma ortamının ortaya çıkardığı bu durum, yarışmaya katılıp derece alamamış olsa da yarışmadan sonraki süreçte Klasik Batı Müziği endüstrisinin aktörleriyle ilişki kurabilenlerin ve sürdürebilenlerin başarısını da kısmen açıklıyor olabilir. Fakat derece alamayanların somut olarak hangi donanım ve becerileriyle kariyerleri için olumlu bu sonuca ulaşabildikleri sorusu yine de cevaplanmamış olarak kalıyor. Görüşmecilerin aksi yöndeki örnekler için, yani yarışma kazanıp uzun süreli bir kariyere ulaşamayanlar için dikkat çekici bir açıklamaları daha vardı: Konser yoğunluğu nedeniyle ortaya çıkan psikolojik ve kimi zaman sakatlanmaya varan fizyolojik faktörler. Bu konuda da pek çok görüşmeci, müzisyenin kendisini odağa alıyor, bir tür şok etkisi yaşayan ve sonrasında yoğun konserler nedeniyle adeta afallayan müzisyenlerin bu durumla başa çıkamadıklarını düşünüyorlardı. Diğer yandan bir menajerin (G31) süreci ağırdan almak isteyenlerin bunu çok iyi yönetmesi gerektiğini, hızlı akan bir dünyada çok hızlı unutulma riski olduğunu, bir festival yöneticisinin (G6) her şeye yetişmeye çalışmanın olumsuz sonuçlar doğurabileceğini söylemesi de dikkat çekicidir. Başka bir festival yöneticisi (G33) de, bu risklerin doğru bir menajerle bertaraf edilebileceğini söyledi. Bununla beraber aynı yönetici, doğru menajer bulunsa dahi menajer ile müzisyenin hayatında baskın bir aile üyesi arasındaki çatışmanın dahi müzisyenin kariyerini olumsuz yönde etkileyebileceğini de ekledi.

Görüşmeciler, psikolojik ve fizyolojik faktörler dışında iki biçimde ortaya çıkan tektipleşmeden bahsetti: İcrada ve repertuvarda. Müzisyen görüşmecilerin çoğu, yarışma kazanmak için öznellikleri makule çeken ya da olabildiğince törpüleyen ve

her bir jüri üyesinin onayını alacak bir anlayıştaki icralarda karar kıldıklarını, yarışma dışındaki tercihlerinin farklılık gösterdiğini ifade etti. Görece ortodoks olmayan bir icranın yarışmada başarı getirme ihtimalinin düşük olduğu çok sayıda görüşmeci tarafından ima edildi. Bununla beraber bir yarışma yetkilisi (G20), icradaki tektipleşmeden ince bir çizgiyle ayrılan başka bir noktaya da değindi: İcradaki tutarlılık. Bu ve başka bir yarışma yetkilisi (G20, G23), performanslarında yüksek istikrar sahibi piyanistlerin Klasik Batı Müziği endüstrisi içerisinde kendilerine daimî bir yer edinebilecekleri görüşünden hareketle organizasyonlarının zaman içerisinde dış dünyanın şartlarına göre evirilerek gerçek dünyanın bir simülasyonu olarak tasarlandığını ve ancak yüksek bir istikrar gösterebilen müzisyenleri artık ödüllendirdiklerini ifade etti. Müzisyen görüşmecilerin birçoğu tarafından da dile getirilen bu konu hakkında Chopin Yarışması'nda da jüri üyesi olan akademisyen görüşmeci (G21) hayal gücü yüksek ve icrasını çok daha ilginç ve büyüleyici olan piyanistler karşısında, çalışını tutarlı bulduğu piyanistlere daha yüksek puan verdiğini belirterek icradaki tutarlılığın önemini vurguladı. Söz konusu tutarlığın sadece belirli bir eser içinde tutarlı olmakla sınırlı olmadığı, yarışmada başarı gösterebilmek için aynı zamanda yarışmanın her aşamasında genel performansın da tutarlık göstermesi gerekliliği özellikle jüri üyeliği yapan görüşmeciler tarafından değinilen bir husus oldu.

Repertuvarın teptipleşmesi ise “savaş atı” olarak tarif edilen ve çok fazla icra edilmeleri nedeniyle aşırı tanındık veya basmakalıp hale gelen eserlere yoğunlaşılmasının bir sonucu olduğu söylenebilir. Bazı piyanist görüşmeciler yarışmalarda başarı elde etmek için kimi piyanistlerin kendilerini belirli bir repertuvarın içine hapsettiklerini, ancak başarı elde etseler dahi yarışma sonrasında kısıtlı repertuvarları nedeniyle fazla bir varlık gösteremeyeceklerini dile getirdi.¹⁵⁴ Öte yandan bir yarışma yetkilisi (G20), repertuvarındaki tektipleşmeye de başka bir açıdan yaklaştı ve ancak Alfred Brendel düzeyinde ve yaşındaki piyanistlerin, belirli bir repertuvar üzerine odaklanma lüksü olduğunu söyledi. Bir festival yetkilisi de (G33) ancak kendini ispatlamış ve endüstrisindeki konumunu garantilemiş kişilerin (Daniil Trifonov'u örnek vererek) repertuvar konusunda istediği özgürlüğe sahip

¹⁵⁴ Bazı piyanist görüşmeciler de herkesin çok iyi tanıdığı, farklı yorumcular tarafından çokça dinlediği eserleri yarışmada çalmanın risk oluşturduğu görüşünü savundu. İki görüşmeci Beethoven'ın Op. 57 Fa minör *Appassionata* Sonatı'nı buna örnek olarak gösterdi.

olduğunu belirterek bu görüşü destekledi. Elbette konser yaşamında belirli bir repertuvarın baskın hâle gelmesi, tek başlarına yarışmaların yarattığı bir sonuç olarak değerlendirilmemelidir. Yarışmalar daha ziyade bu konuda konser yaşamını belirleyen aktörlerin ve eğitim kurumlarının yönelimini takip eden, bu yönelimleri pekiştiren yardımcılarıdır, zira yarışmada çalınacak programlar büyük oranda yarışma organizasyonu tarafından belirlenmektedir.¹⁵⁵ Öte yandan bir görüşmeci (G18), yarışmada seslendirilecek konçertoyu belirlerken final aşamasında birlikte çalınan orkestra veya şefin etkisinin önemli olabileceğini ifade etti. Bir arkadaşının yarışmanın final aşamasında birlikte sahne alacağı orkestranın daha iyi çalacağını düşündüğü eseri tercih ettiğini, böylece yarışmadaki başarısını arttırmak için stratejik bir karar verdiğini ifade etti.

Görüşmecilerin aktardıklarına göre icradaki tektipleşmenin en baskın özelliği kusursuz teknik ya da hatasız çalış fetişi olarak ifade edilebilir. Yarışma başarısı için olmazsa olmaz olarak konumlandırılan bu özellik, yine görüşmecilerin aktardığına göre geçmişin efsanevi müzisyenlerinin baskın özelliği değildi, aksine 1970'lerden sonra, özellikle de yarışmaların sayısının artmasıyla ortaya çıkmıştı. Pek çok görüşmeci, Uzak Doğulu piyanistlerin neredeyse elenmelerinin önüne geçecek şekilde hatasız çaldığını, böylelikle hatırı sayılır yol kat ettiklerini, fakat bir süre sonra sanatsal nitelikle kusursuz teknik arasındaki bağlantıyı sorgulatacak bir robotlaşmanın ortaya çıktığından bahsetti. Bununla beraber bir piyanist görüşmeci (G4), Uzak Doğululara atfedilen bu durumun, ayrımcı ve Avrupa merkezci yaklaşımın Klasik Batı Müziği'ndeki tezahürlerinden biri olabileceğini söyledi. Bir başka piyanist görüşmeci (G17) ise benzer bir ayrımcılığı, Müslüman bir ülke vatandaşı olarak kendisinin -ve elbette kendisi gibi olan diğerlerinin- yaşadığını ifade etti. Öte yandan, bir yarışma yetkilisi (G28) Uzak Doğulu yarışmacılarla ilgili bir başka durumu dile getirdi: Batı toplumları için bazı Asyalı müzisyenlerin isimlerinin akılda kalıcılığının güç olduğunu, bunun pazarlama için bir sorun teşkil edebildiğini ve hatta aynı zamanda yarışma başarısı ile pazardaki başarı arasında gerçek bir bağıntı olmamasının nedenlerinden birinin bu olduğunu dile getirdi.

Görüşmecilerin aktardığına göre icradaki tektipleşmenin nedenlerinden biri de jüri üyeleridir. Örneğin bir piyanist görüşmeci (G4), öğretmenlerin öğrencilerini

¹⁵⁵ Bununla birlikte monografik yarışmaları saymazsak son yıllarda özellikle belirli isim yapmış yarışmaların repertuvar seçiminde katılımcıları daha özgür bırakmaya başladıkları görülmektedir.

yarışmaya hazırlarken tanıdığı jüri üyelerinin beğenilerine göre hazırladıklarını söyledi. Görüşmecilerin aktardıklarından yola çıkarak hem icradaki hem de repertuvardaki tektipleşmede yarışmaların -ve yarışma odaklı eğitim anlayışının- önemli rol oynadığı, tektipleşmenin yarışma kazanmak isteyen müzisyenin “güvenli çalış”ı tercih ederek jüriyi asgari müşterekte buluşturmaya çalışmasının bir sonucu olduğu söylenebilir. Nitekim üç piyanist görüşmeci (G11, G22, G24) açıkça yarışmalarda asgari müştereklere ulaşma gayretlerinin kendi tercihlerinin üzerine çıkmaya başladığını hissettiklerinde yarışmalara katılmaktan vazgeçtiklerini söyledi. Bir diğer piyanist (G4) ise bilinçli olarak yöneldiğini düşünmediği bu çalma yaklaşımından konser vermeye başladıktan sonra vazgeçtiğini gözlemlediğini söyledi. Buna rağmen piyanistlerin yarışmanın belli aşamalarında güvenli çalışı ön plana aldıkları, belli aşamalarında esnettikleri stratejilerinin olduğu da söylenebilir. Örneğin bir piyanist görüşmeci (G11), yarışmanın ilk aşamalarında dikkat çekmemenin, jürinin bir katılımcıyı öne çıkarmak niyetinde olduğu durumlarda daha avantajlı olabildiğini, aşamalar ilerledikçe daha iddialı ve kendi gibi yorumları tercih ettiğini söyledi. Fakat bu piyanist, yarışma başarısını hedefleyen tüm bu stratejilerin profesyonel müzisyen için etik bir soru doğurduğunu da dile getirdi:

Bu bir oynusa ve bu oyunu gerçekten iyi bir icracı olduğu için değil, en sonuna kadar kendin olduğun için değil, sence iyi tasarlanmış bir yarışmacı modeli olarak girdiğin bir yarışmayı kazanırsan ne oluyor? Bu yarışmayı kazanmak ne anlam ifade ediyor? Yani bu oyunu çok iyi oynaman demek, çok iyi stratejin olduğunu gösteriyor ama sonrasında ne kadar anlamı oluyor?

Bu görüşle paralel olarak pek çok müzisyen, icrada izlenen “güvenli çalış” gibi stratejilerin yarışma sonrasında kariyer yolunda tam tersi bir etki yaratarak başarı getirmeyeceği görüşünde hemfikirdi. Öte yandan yukarıda görüşleri aktarılan piyanistlerin kişisel tespitlerinin özünde kişisel olmadığı söylenebilir, zira diğer görüşmeciler de tektipleşmenin yarışma sonrasında müzisyenin aşması gereken engellerden biri olduğunu, yarışmaların müziğin kendisine en fazla zarar veren yanının bu olduğunu ifade etti. Sonuç olarak yarışma kazanılan yaşlarda ve yarışma sürecinde ön planda olmamasına rağmen müzisyenin yarışma sonrasında kariyerinin olumlu ya da olumsuz olarak ilerlemesinde tektipleşmeden ne derecede kaçınabildiği ne derecede ana akım dışına taşabildiği ya da “kendi” olabildiği pek çok görüşmeci tarafından dile getirildi. Bazı müzisyen görüşmeciler öylesi bir çalışla yarışma kazanılsa dahi sonraki süreçte bu kişilerin ortadan kaybolduklarını dile getirdiler.

Görüşmecilerin çoğu, özellikle müzisyen olanlar yarışma icrası ile konser icrasını iki farklı icra yaklaşımı olarak birbirinden ayırma yoluna gitse de sadece iki piyanist (G9, G26) yarışma icrası ile konser icrasının birbirinden farklı şeyler olmadığını düşündüklerini, yarışmalardaki icralarını hiçbir şekilde kazanmaya yönelik stratejilerle kurgulamadıklarını, bunun, yaptıkları işin özüne aykırı olduğunu dile getirdi. Öte yandan, çoğu görüşmecenin aktardıklarından ortaya çıkan başarılı kariyer formülü, ana hatlarıyla imkansıza yakın ya da daha hafif ifadeyle nadir bulunan bir bileşim gibi görünüyor: Bir taraftan yarışma başarısı getirecek icraya ulaşmak, diğer taraftan müzisyenin kendisini tanımlayacak konser icrasını oluşturmak ve tüm bunları yaparken kendini psikolojik ve fizyolojik olumsuzluklardan korumak, sosyal ilişkilerini ve bağlantılarını düzenlemek zorunda olmak.

Diğer yandan yarışmalara atfedilen tektipleşmenin yarışma düzenleyenler açısından da bir sorun olarak görüldüğü, yarışmaların tasarımının -adil değerlendirmeyeyle birlikte- bu sorunu aşmak için de sürekli yenilendiğini gözlemlemek mümkün. Nitekim yarışma yetkilileri sıkça yarışmalarını güncel koşullara göre yenilediklerinden bahsetti. Örneğin bir yarışma yetkilisi (G28), düzenledikleri yarışmanın 10 yıl önce diğer standart yarışmalar gibi aşamalı ve elemeye dayalı olduğunu, ancak son yıllarda bu sistemden vazgeçtiklerini söyledi. Yarışma ve organizasyon yetkilisi tarafından yapılan yarışma kurumlarındaki değişim ve yenilik vurgusu yarışmaların iç dinamiklerine ait pek çok hususu kapsıyor. Öte yandan yarışma ekosistemi içerisinde bu kurumların hem birbiriyle rekabet ettiği hem de birbirlerinden öğrendikleri bir durumun varlığına işaret ediyor.

4. ULUSLARARASI PİYANO YARIŞMALARINI PIERRE BOURDIEU’NUN KAVRAMLARIYLA OKUMAK

Bu bölümde, öncelikle çalışmanın 3. bölümünde paylaştığım bulguların ilk bakışta araştırmanın hangi temel sorularına ışık tutabildiklerini ve hangi yeni soruları ortaya çıkardıklarını anlatacağım. Ardından istatistiksel yöntem ve yüz yüze görüşmelerden elde edilen bulguların araştırmanın temel ve yeni sorularını cevaplayabilmek için neden ve nasıl bir kuramsal çerçeve ihtiyacı doğurduklarını paylaşacağım.

3. Bölümde elde edilen bulgular, araştırmanın bazı sorularına belirli sınırlar dahilinde olsa da cevap vermektedir. Bunlardan biri, yarışma başarısı ile kariyer arasında bir bağıntının bulunup bulunmadığına, şayet varsa da bunun ne ölçüde olduğuna dair sorudur. İstatistiksel yöntemle elde edilen bulgular özellikle bu soruyla ilişkili olup ilk bakışta bu bağıntının zayıf olduğunu ortaya koyar. Ancak istatistiksel yöntem kullanılırken yaşanan sınırlılıklar bir yana, bu verilerin araştırmacıya sunduğu tek yönlü bakış açısı, çıkan sonuçları ihtiyatlı bir şekilde ele almayı gerektirir. Aynı zamanda elde edilen nicel verilerin 3. bölümde betimlenen “ideal kariyer” tanımı bağlamında ele alındığı unutulmamalıdır. İstatistiksel verilerin toplanması için oluşturulan örneklemde kariyerler sadece etkinlik sayılarına göre değil, aynı zamanda iş birliği yapılan kurumların görece prestiji veya kalitesine ve hatta piyanistlerin ne sayıda farklı kurumla iş birliği yaptığına göre de değerlendirildi. Örneklem dahilinde toplanan istatistiksel bulgular oldukça az sayıda ödüllü piyanistin birden fazla kurumla iş birliği yaptığını da ortaya koyar; önemli bir yarışma kazanan her on piyanistten yaklaşık bir ila ikisi “ideal” tanımına giren bir kariyere ulaşabilmektedir. Ancak eldeki bulgular, bu sonucu doğrudan bir coğrafi dağılım olarak gösteremez. Elbette bu noktada, etkinlikleri küresel çapta olmayan, iş birliği yaptığı kurumlar fazla çeşitlilik gösteremeyen veya örneklem dışındaki kurumları kapsayan piyanistlerin, kariyerlerinde başarısız oldukları anlamına geldiği çıkarımı yapılmamalıdır. Vurgulanması gereken bir diğer husus da yarışma-kariyer bağıntısına dairdir. Elde edilen istatistiki bulgular, yarışma kazanmanın kariyer başlatmak için bir basamak görüp görmediği hususuna dair herhangi bir açıklama

getirmez. Yani toplanan nicel veriler iki başarı türü arasındaki sadece bağıntıya işaret eder, ancak aralarında bir nedensellik kuramaz. Bu sebeple bu bulguların kariyer başarısının kesin olarak yarışma başarısından dolayı gerçekleştiğini yönünde kanıt sunmadıkları unutulmamalıdır. Öte yandan yüz yüze görüşmelerden elde edilen bulgular da yarışma başarısı ve kariyer arasındaki bağıntıya dair net bir sonuç çıkarmadı. Görüşmeciler bunun yerine genel olarak kariyer yapmada belirleyici olan çeşitli faktörler üzerinde durdular. Sunulan imkanları doğru bir şekilde değerlendirmekten endüstrinin aktörleriyle ilişki kurma becerisine, atılacak adımlara dair verilen kararlardan sürdürebilir bir kariyerin önünde engel teşkil edebilen çeşitli psikolojik ve fizyolojik sorunlara uzanan çok sayıda faktörün kariyer için belirleyici unsurlardan olduğunu paylaştılar.

Yüz yüze yapılan görüşmelerden elde edilen bulguların araştırmanın diğer bazı sorularına cevaplamaya çalıştığı görülür. Yarışmaların işlevleri ve gerekliliği olmak üzere iki eksen etrafında toplanan cevapların çalışmanın temel sorularına ışık tutarken bazı soruları sadece kısmen cevaplar. Örneğin görüşme bulgularından uluslararası piyano yarışmalarının ortaya çıkmasını sağlayan koşulların neler olduğuna dair elle tutulur bir sonuç çıkmaz. Bazı görüşmeciler yarışma sayılarındaki çokluğu örnek göstererek yarışmaların muhakkak belirli ihtiyaçları karşıladıklarını, ihtiyaç olmama durumunda bu kadar yarışmanın olmayacağı argümanını savunur. Ancak bu ihtiyaç sahiplerinin kim olduğu meselesi yeterince açıklığa kavuşmaz. Bu konuda çoğunlukla genç müzisyenlerin Klasik Batı Müziği camiasına adım atma isteklerini bir sonucu olarak arz-talep meselesine vurgu yapılırken, endüstrideki diğer aktörlerin hangi ihtiyaçlar ve çıkarlarla bu ekosisteme dahil oldukları meselesi üstü kapalı kalır. Yarışmaların varlığından kimlerin veya hangi kuruluşların tam olarak nasıl fayda ve çıkar sağladıkları hususuna yeterince değinilmez. Oysaki önceden de ifade edildiği gibi böylesi bir araştırma elbette arz, talep ve ihtiyaç sahiplerinin kimler olduğunu netleştirmeyi gerektirir. İlerleyen sayfalarda görüleceği üzere endüstrinin aktörlerinin çeşitli beklenti ve ihtiyaçları yarışmaların varoluşları ve gelişmelerinde önemli bir rol oynamaktadır.

Görüşme bulguları, uluslararası piyano yarışmalarının mikro ve makro işlevlerinin neler olduğuna dair çok çeşitli cevaplar barındırır. Bu konu da, kendi içinde dolaylı-dolaysız veya birincil-ikincil olmak üzere iki eksenli ele alınabilir. En temelde yarışmaların genç yeteneklerin keşfedilmesi, desteklenmesi ve endüstride yer

edinmesi gibi temel işlevlerin yanı sıra müzisyenlerin gelişimi, topluma katkı veya bir ismin yaşatılması gibi pek çok ikincil veya örtük işleve de sahip oldukları görüşmelerde dile getirildi. Ancak işlevlerin çoğunlukla müzisyen perspektifli ele alındığını gözlemledim. Ortaya çıkan önemli noktalardan biri yarışmaların işlevinin yarışmanın hiyerarşisine göre de şekillenmesi oldu.¹⁵⁶ En basit ifadeyle hiyerarşide üst konuma sahip yarışmalar kartvizit benzeri bir işlev gördüğü, kazananlarına belirli pazarları açtığı, bir süre için mentörlük yaptığı veya bir marka yaratmaya çalıştığı, daha alt konumdaki yarışmaların ise hem üst konumdakilere yönelik bir hazırlık hem de sahne tecrübesi kazanma, bir orkestra ile çalma, belirli bir hedefe dönük çalışma ve repertuvar genişletme gibi öğrenme/gelişme işlevlerine sahip olduğu ifade edildi. Öte yandan yarışmaların dolaysız olduğu kadar dolaylı olarak işlev görebildiği ortaya çıkan önemli hususlardan biriydi. Yani organizasyonların doğrudan sunduğu ödül, angajman ve diğer çeşitli imkanların yanı sıra Klasik Batı Müziği alanından farklı aktörlerin bulunduğu bir tür platform olmasından ötürü, önceden belirlenmeyen veya kurumsal yapının dışında gelişen iletişimlerin sonucunda gerçekleşen çeşitli iş birliklerinin olabildiği görüldü. Bunların yanı sıra yarışmaların değer atfetme gücü bulunduğu hem genç müzisyenlere hem de kendilerine, düzenlendikleri ülkeye ve şehre, piyano müziğine veya bir besteciye değer atfedebilen kurumlar oldukları ortaya çıktı.

Araştırma soruları arasında yer alan uluslararası piyano yarışmalarının vaadettikleri amaçlara ve ideallere ne ölçüde ulaşabildikleri sorusu da görece muallak kalan sorulardan biri oldu. Zira çoğu görüşmeci bu soruyu tekil örnekler üzerinden cevaplamaya çalıştığını ve ellerinden somut bir veri olmadığı için zaman zaman tutarsız cevaplarla yaklaştıklarını gözlemledim. Özellikle yarışmaların ilk akla gelen amaçları arasında olan kariyer başlatma konusunda farklı kutuplarda yer alan örnekler verildi: Çok önemli bir yarışmada parlak bir birincilik almasına rağmen ismi sonradan duyulmayan piyanistlerden, yarışmada önemli bir başarı kazanmamasına rağmen endüstride kendine yer edinen piyanistlere kadar çeşitli örnekler üzerinden

¹⁵⁶ Bu noktada, öncelikle yarışmaların çeşitli şekillerde sınıflandırılmaya tabi tutuldukları 2. bölümdeki bilgileri hatırlamakta fayda vardır. Zira farklı niteliklere sahip yarışmaların işlevlerinin de farklılık gösterebileceği aşıkardır. Bunun yanı sıra yarışmaların amaçları, kapsamları, imkanları, kazananlarına sunduğu olanakları, bütçeleri, endüstrisinin diğer aktörleriyle kurduğu ilişkileri gibi pek çok farklı faktör de işlevlerini şekillendiren unsurlardandır. Bu sebeple, söz gelimi kariyer başlatıcı olma iddiasındaki büyük bir yarışma ile sadece genç müzisyenlere yönelik düzenlenen küçük bir yarışmanın işlevleri farklılık gösterecektir. Öte yandan daha makro bir düzeyde, farklı amaç ve kapsamdaki yarışmaların belirli ortak işlevlere de sahip olabildikleri görülür.

cevaplamaya çalıştılar. Öte yandan kültürel hayata hareketlilik kazandırma, topluma katkı, belirli figürlerin isimlerini yaşatma gibi yarışmaların daha ikincil görünen amaçların ne ölçüde gerçeğe dönüştüğü hakkında ise çok fazla eller tutulur cevap sunulmadı. Bununla birlikte yarışmaların zaman içerisinde işleyişlerinde evrim geçirdikleri ve hatırı sayılır yeniliklerle temel amaçlarına ulaşma yolunda somut adımlar attıkları ifade edildi. Birbirleriyle yarışır şekilde sayıları ve kalitesi artan konser ve kayıt angajmanları sunmanın yanı sıra organizasyonların ajans benzeri bir işlev de kazanarak genç müzisyenleri belirli bir süre için destek olmaları bu yeniliklerin başında gösterildi. Aynı zamanda yarışmaların giderek dış dünyadaki piyasa koşullarını da dikkate alarak işleyişine getirdiği yenilikler amaçlarına ulaşmak için verdikleri mücadelenin bir göstergesidir.

Araştırmanın bir diğer sorusu olan yarışmaların alternatifsiz kurumlar olup olmadığı, yarışmalarının gerekliliğine dair verilen cevaplar çerçevesinde şekillendi. Yarışmasız yapılan çok sayıdaki kariyeri örnek gösteren görüşmeciler aynı zamanda günümüzde özellikle sosyal medyanın sunduğu olanaklarla kariyer için yarışmaların alternatifsiz olmadıklarını dile getirdi. Hatta günümüz şartlarında yarışmaların eski önem ve tesirini kaybettikleri çoğu görüşmeci tarafından dile getirildi. Öyle ki yarışma kazanma durumunda dahi etkin bir sosyal medya yönetiminin zaruri olduğu vurgulanan hususlardandı.

Yukarıdaki görüldüğü üzere çeşitli oranlarda cevap bulan araştırma sorularının yanında yüz yüze görüşmelerden elde edilen bulguların bazı yeni sorular da doğurduğu görülür. Bu sorulardan bazıları yarışmaların yapısal özelliklerine, iç işleyişine, Klasik Batı Müziği evrenindeki konumu ve bu evrendeki aktörlerin rollerine dairdir. Ancak çalışmanın merkezine aldığı konulara yakınlığı sebebiyle özellikle yarışmaların Klasik Batı Müziği evrenindeki konumu ve aktörlerin rolleri ve stratejileri üzerine çıkan yeni sorulara yönelmeyi tercih ettim. Ortaya çıkan yeni soruların bazıları şunlardır: Neden Klasik Batı Müziği endüstrisinin tercihleri yarışmaların tercihleriyle her zaman uyuşmamaktadır? Müzisyenlerin Klasik Batı Müziği endüstrisine dahil olmak için endüstrinin aktörlerinin gerekli gördükleri kriterler nelerdir? Klasik Batı Müziği ekosistemindeki aktörlerin endüstriye dâhil etmek için birden fazla unsuru içeren destek paketini kime, hangi nedenlerle ulaştırmaya karar vermektedir? Yarışmalara hiç girmeyen ya da girip de derece almamasına rağmen ilerleyen zamanda başarılı bir kariyer yapabilen müzisyenlerin

olumlu sonuçlara ulaşabilmek için sahip oldukları donanım ve becerilere hangileridir? Yarışmalar ve Klasik Batı Müziği ekosisteminde yer alan diğer aktörler arasında nasıl bir ilişkisel ağ mevcuttur? Bu aktörler ve yarışmalar arasında bir hiyerarşi söz konusu mudur? Yarışmaların düzenlemelerinde hangi kurum ve kuruluşlar tam olarak nasıl fayda ve çıkar sağlamaktadır? Yarışmalar geçmişten günümüze geçirdiği değişimlerin sebepleri ve değişimin endüstriye yansımaları nelerdir? Yarışma kurumları ve yarışmalara giren piyanistler ne tür stratejiler geliştirmektedir?

Çalışmanın hem 3. bölümde elde edilen bulgular, hem de ortaya çıkan yeni sorular, araştırmada bağlayıcı bir kuramsal çerçeveye olan ihtiyacı ortaya çıkarır. Bu noktada kuramsal çerçeveye neden ihtiyaç olduğunu açıklamakta fayda var. Kuramsal çerçevelerin en basit ifadeyle bir tür akışkan bir niteliğe sahip oldukları söylenebilir. Araştırma alanı içinde ele alınan çeşitli konuları, başlıkları, meselenin farklı yanlarını ve boyutlarını bir arada ele almaya müsaade ederler. Kuramsal çerçeve aynı zamanda birbirinden kopuk görünen noktaları da kendisinde toplayabilir ve bunların arasındaki bağlayıcılık görevi görür. Bu açıdan, kuramsal çerçevenin bir mıknaş gibi işlev gördüğü söylenebilir. Yüz yüze görüşmelerden elde edilen verileri bir araya getirdiğimde farklı sorulara verilen cevapların çoğu zaman birbiriyle ilişkili olduklarını, bulguları kuramsal bir çerçeve içinde ele alarak çeşitli konuların birbirini açıklayan ve tamamlayan bir format kazanabileceğini gördüm. Böylece, kuramsal çerçeve araştırmanın temel soruları ve ortaya çıkan yeni sorularının tümünü aynı yerde toplayabilmek ve sorulara bir merkezden cevap verebilmemi, dolayısıyla yarışmaların işlevleri, rolleri ve Klasik Batı Müziği alanındaki aktörlerle etkileşimleri gibi hususları birbirine bağlayabilmeyi, birbiriyle bağlantılı olgular haline getirmeyi mümkün kıldı. Bu noktada kuramsal çerçeveyi nasıl oluşturacağımı öncelikle açıklayacağım.

4.1 Kuramsal Çerçeveye Giriş

Çalışma boyunca gerek oluşturduğum istatistiksel verilerden gerekse yaptığım yüz yüze görüşmelerden topladığım verileri, Howard Becker'in *Mesleğin İncelikleri* başlıklı kitabında önerdiği şekilde vakanın kavramları belirlemesine ve kavramların "karmaşayı" düzene sokmasına izin vererek yorumlamayı tercih ettim. Zira Becker'ın da belirttiği gibi "vakanın kavramı tanımlamasına müsaade etmek,

vakalarda çeşitlilik gösteren boyutları tanımlama imkân sunar” (Becker, 2015b, ss. 206–208). Bu tercihimin ardında yatan nedenlerden biri, Becker’ın da belirttiği gibi aksi yöndeki önerinin, yani kavramın vakayı tanımlamasının vakanın kendine özgü bazı unsurlarını göz ardı etme riski ve potansiyeliydi. Nedenlerden bir diğeri ise böylesi bir doğrultunun iyi tanımlanmış, bu nedenle de sınırları belli ve neredeyse stabil olan kavramları belli durumlar ve koşullar bağlamında daha dinamik hâle getirmesiydi. Bu sebeple söz konusu yaklaşımın araştırma konusunu katı kuramlara hapsetmeyip ona esnek bir şekilde bakabilmeye izin vermesinden, dolayısıyla vakaya içkin detayların ve çeşitliliğin yakalanabilmesini mümkün kılmasından ötürü oldukça verimli bir yöntem olduğu söylenebilir.

Becker’ın önerdiği yöntem öncelikle araştırma nesnesine içkin olan temel kavramları ve ham verileri kullanmadan, vakayı daha genel bir ifadeyle tanımlanmasını gerektirir. Böylece, araştırma konusu bir üst boyutta, kuramsal çerçeve ile vakanın kendisi arasında kalan bir ara katmanda ifade edilir. Bu yöntem vakanın detaylarında kaybolmadan, araştırma konusunun çok boyutlu yapısı ve elde edilen bulguların çokluğu ve çeşitliliğinden kaynaklanan karmaşayı düzene sokmak için atılacak ilk adımı oluşturur. Bu ara tanımlamayı yaptıktan sonra araştırmanın hangi veya nasıl bir kuramsal çerçeve içinde ele alınması ve hangi kavramları çağrıştırdığı ve dolayısıyla hangi kavramlara başvurulması gerektiği görünürlük kazanacaktır.

4.2 Vakanın Ara Katmanda İfade Edilmesi

Araştırmanın temel sorularına cevap ararken elde ettiğim bulgular bazı çıkarımlar yapmamı sağladı. Bu çıkarımları yukarıda değindiğim ara katmanla şu şekilde özetledim:

Sanat alanlarında söz sahibi olmak isteyenler arasında süregelen çekişmenin varlığı, rekabetin zaman içinde kurumsal yapılar altında vücut bulmasıyla neticelenir. Rekabet kurumları ortaya çıktıkları andan itibaren kendilerini estetik ölçütleri ve standartları belirleyen bir konuma yerleştirir. Sanatsal alanda belirli konumlara talip olan bireyleri çeşitli kriterler dahilinde değerlendirir ve onlara değer atfederek kamuoyunun gözünde meşrulaştırır. Böylelikle failleri alan içinde görünürlük kazandırırken alandaki diğer aktörlerle kuracakları iş birliklerini de tetikleyen bir araç olur. Ancak araştırma bulguları, meşrulaştırma yetkinliğine sahip bu kurumların değer atfettikleri faillerin çok azının “ideal” kabul edilen mesleki imkanlara

ulaşabildiklerini gösterir. Bununla birlikte bu rekabet kurumlarının failleri belirli ölçüde Klasik Batı Müziği alanına dahil etme gücü olduğu yadsınmaz. Rekabet kurumlarının alan içerisinde kimlerin nasıl bir konum edineceği hususunda mutlak belirleyici olamamaları ve alandaki diğer faillerin alana giriş hususunda kimi zaman farklı tercihleri olması, söz konusu kurumların alan içinde bir otorite olmadıklarını göstergesidir.

Sanatsal yetkinliğin rekabet kurumlarınca tescillenmesi, bu kurumların belirli bir sanat alanındaki mesleki başarının garantörü olduğu anlamına gelmez. Bir başka deyişle kurumsal yapı içinde gerçekleşen rekabetten başarıyla çıkmak, girmek istenilen sanat alanına bir kapı açabilse de, burada tutunmak için mutlak bir reçete sunmaz. Zira mesleki açıdan sanatsal alanda başarılı olmak için çok sayıda unsurun devreye girmesi gerekir. Alanda sürdürebilir bir konum elde etmek, faillerin izledikleri stratejiler ve gösterdikleri gayretle belirlenir. Bunun yanında kurumsal rekabetteki başarısızlığına rağmen alana giriş için fırsat yakalayan müzisyenler de bulunur. Zaman zaman ortaya çıkan sansasyonlar bazen belirli bir failin alana hızlı ve etkili bir girişine yol açabilir. Sansasyonlar çoğu zaman kurumların iç işleyişinden ortaya çıkan sorunlardan doğsa da, bu durum kurumların prestijleri üzerinde uzun vadede olumsuz etkileri olmadığı görülür. Öte yandan değer atfettikleri faillerin alanda önemli konumlara gelmeleri rekabet kurumlarının da değer kazanmalarına yol açar.

Sanat alanındaki rekabet kurumları çeşitli ihtiyaçlardan ötürü ortaya çıkar. Bu durum öncelikle ihtiyaç sahiplerinin kimler olduğunu belirlemeyi gerektirir. Bunlardan biri alana yeni girmeyi talep eden ve belirli bir konum elde etmek isteyen sanat icracısı faillerdir. Bir diğeri kendi ihtiyaç ve çıkarlarına göre alandaki pastadan çeşitli şekillerde pay almak isteyen çeşitli aktörlerdir. Bunların arasında ekonomik beklentilerle pazarda dolaşıma sokmak istenilen taze kanın karşılamak isteyen veya farklı beklentilerle kültürel faaliyetler yürüten bazı kuruluşlar yer alır. Böylelikle, alandaki yerleşik aktörlerin farklı niyetleri bu kurumların varlıklarına ve işleyişlerine sebep oluşturur.

Sanat alanındaki rekabet kurumları alanda yer alan aktörler için çeşitli şekillerde işlev görür. En basit haliyle bu kurumlar hem sanat icra eden faille değer atfederek hem de onlar için içinde çeşitli bağlantılar kurarak alan içerisinde konum kazanmalarına yol açarlar. Bununla birlikte alanda konum sağlamalarını istedikleri

faillere değer atfetmenin ve sınırlı sayıda bağlantı kurmanın bir zaman sonra yeterli olmadığı gerçeğinden hareketle, daha aktif bir rol almaya ve alanla daha fazla entegre olmaya başladıkları görülür. Böylece değer atfedilen faillerin alana giriş sürecinde destek veren, mentörlük yapan kurumlara da dönüşürler. Böylece rekabet kurumları yeni bir işlev daha kazanmış olur. Bu, sermayesi ve alanındaki diğer aktörle iş birliği yapabilme hacmi yüksek olan rekabet kurumlarınca sağladığı bir olanaktır. Zira rekabet kurumları sermayeleri kadar değer atfetme güçleri açısından da farklılık gösterirler ve hiyerarşik olarak birbirlerinden ayrışırlar. Alanda daha düşük hiyerarşiye sahip olan rekabet kurumları ise henüz alana dair yeterli deneyime sahip olmayan faillerin hem hiyerarşinin üstündeki rekabet kurumları içinde hem de alan içinde başarılı olmak ve hâkim konumlarına erişmek için temel şart olan tecrübenin sağlanması ve gerekli pratik bilginin edinilmesi açısından işlev görür. Öte yandan bu kurumların varlığının dolaylı etkileri de vardır: alandaki aktörler arasında etkileşim kurulmasına imkân tanıyan bir buluşma noktası, bir aracı görevi görür. Böylelikle alana girişler için kapıyı açan (*gatekeeper*) bir aktör konumunda görülebilir. Rekabetin kurumsallaştığı bu yapılar yukarıda bahsedilen değer atfetme (meşrulaştırma), alana kapı açma, destek ve aracı olmak gibi işlevlerinin yanında ikincil denebilecek işlevlere de sahiptir. Bu kurumlar belirli bir sanat türü, kültür ürünleri, topluma mal olan bazı figürleri, toplumun yer aldığı coğrafya gibi çok çeşitli unsurlara da değer atfederek onları muhafaza eden ve yücelten bir işlev görür. Rekabet kurumları aynı zamanda atfetme ve meşrulaştırma güçlerini muhafaza edebilmek için kendi varlıklarına da değer atfeden kurumlardır.

Rekabet kurumlarının sanat alanında doğrudan söz sahibi yapan bir etkisi veya alanı biçimlendirme kapasitesi olmamakla birlikte sahip olduğu aracı konumu, onu çok sayıda aktörler iş birliği yapmasına yol açan bir ağın içine yerleştirir. Rekabet kurumları alandaki diğer faillerle ciddi bir bilgi ve sermaye alışverişi içindedir. Rekabet kurumlarının sahip olduğu bu ilişkisellik onların alandaki gücünü oluşturur.

Her ne kadar rekabet kurumların temel işlevi yeni failleri alanda görünür kılmak kabul edilse de faillerin uzun vadede alanda gösterecekleri başarı hem izledikleri stratejiler hem de alandaki diğer aktörlerin tercihleriyle ilişkili olarak belirlenir. Bu durum rekabet kurumlarının dışında kalan, farklı yollar izleyerek alana giren ve kendilerine belirli konumlar elde eden çok sayıda fail için de geçerlidir. Alana giriş için rekabet kurumlarının görünürlük kazandırmasına ihtiyaç duymayan faillerin

alanda konum edinmelerinin sağlayan beceri ve imkanların hangileri olduğu bu noktada belirleyicidir. Bununla birlikte alanda yer edinme mücadelesi için başvuru alan başka platformlar da bulunur: Sosyal medya. Günümüzde sosyal medyanın bir sanat alanında konum edinmek açısından önemli unsurlardan biri olduğu tartışmasız kabul edilir. Sosyal medyanın sunduğu çeşitli platformlar rekabet kurumlarına bir alternatif getirmekle beraber, aynı zamanda bu kurumlar için de kullanışlı araçlardır.

Geçtiğimiz yarım yüzyıl boyunca rekabet kurumlarıyla birlikte alana girmek isteyen faillerin sayıları katlanarak artar. Gittikçe daha çok fail alanda konum elde etmek için rekabet kurumlarının atfettiği değere sahip olmaya çalışır. Bunu kurumlara yapılan başvuru rakamlarında görmek mümkündür. Ancak öte yandan rekabet kurumlarının sayılarındaki artışla beraber bu kurumların değer atfetme gücü de zayıflar. Genel kanıya göre yaklaşık 15-20 civarı kurumun alandaki hiyerarşisi ve ana giriş için referans olma durumu görece etkisini sürdürür. Bu durum alandaki pastadan pay almak isteyen fail sayısı ile ilintili düşünülebilir. Alana rekabet kurumlarıyla girme stratejisini izleyen failler bu sebeple değer atfetme gücü yüksek kurumların kapısını çalırken artık birden fazla kurumun tesciline ve bağlantısına ihtiyaç duyar. Değer atfetme gücü yüksek olan kurumlar yoğun talep görürken failler gittikçe daha yoğun bir mücadele ortamına maruz kalmaya başlar.

Rekabetin kurumsallaştığı yapılar temelde belirli kuralları olan ve rekabeti gerektiren bir oyun şeklinde fiiliyat bulur. Bu noktada hem oyunu hem de mücadeleyi içeren bir yapıdır. Rekabetin kurumsal olarak cisimleştiği yarışmalar doğası gereği hem bir oyundur hem de mücadele yerleridir. Oyundur çünkü belirli kuralları, amacı ve ortak olarak paylaşılan bir heyecanı vardır. Öte yandan mücadele yerleridir çünkü kazanma-kaybetme dualitesine sahip oldukları için rekabeti gerektirirler.

4.3 Pierre Bourdieu'nün Kavramlarına Bir Bakış

Çalışma konusunu ara katmanda ifade ederken kullanma ihtiyacını duyduğum bazı kavramlar, araştırmada model olarak aldığım kuramsal çerçeveyi belirlememde bana yol gösterdi. Araştırma olgusuna bir üst seviyeden bakmayı sağlayan bu ara katmanda özellikle “alan”, “mücadele”, “strateji”, “aktör”, “sermaye” “yapı”, “değer atfetme” gibi kavramlara yaslandığımı fark ettim. Söz konusu kavramlar birtakım daha genel kavramların da kullanımını gerekli kılan belirli bir kavram paketini

kullanma ihtiyacını doğurdu. Bu durum, kavramların yaptığı çağrışımlardan dolayı Fransız sosyolog Pierre Bourdieu'nün kavram setine yönelmeme sebep oldu.

Bourdieu'nün toplumsal gerçekliği ortaya koymak üzere geliştirdiği ve sosyal teorilerinde örgütlediği çeşitli kavramların araştırma konusunun kendine özgü karmaşasını bir düzene sokmak için oldukça kullanışlı olduğunu gözlemledim. Buna örnek olarak endüstriyel ilişkileri, sanat çevrelerini veya sanat eğitimi gibi farklı unsurları tek bir bağlamda ele almayı mümkün kılan “alan” kavramı, bu alan içerisinde konumlanan kişi ve kurumların tümüne karşılık gelen “aktör” ve “fail” kavramları veya değer atfedilme durumuna karşılayan gelen “sembolik sermaye” kavramı gibi kavramlar gösterilebilir. Bourdieu'nün kavram setini kullanmak çalışmadaki parçalı ve karmaşık yapıyı sadeleştirerek birbirinden kopuk görünen parçaları bir arada ele almaya izin verdi ve böylece araştırma olgusuna genel geçer bir açıklama getirmeme imkân kıldı. Elbette araştırma kapsamında kullandığım kavramlar sadece yukarıdakilerle sınırlı değil. Aşağıda öncelikle araştırma konusu dahilinde ele aldığım kavramları kısaca açıkladım. Ardından araştırmanın temel tartışmalarını bu kavram setinin çizdiği kuramsal çerçeve içinde ele adım. Böylelikle uluslararası piyano yarışmalarını ortaya çıkaran ve varlıklarını sürdürmelerini sağlayan sistemi bütünsel olarak ortaya koymaya çalıştım.

Bourdieu'nün kavram setini ana hatlarıyla açıklamadan önce, öncelikle Bourdieu terminolojisinin niçin bu çalışmanın kuramsal çerçevesi için uygun olduğunu ve buradaki kavramların araştırmadaki bulgularla nasıl örtüştüklerine biraz daha değinmek istiyorum. Çağdaşlarına göre çok daha esnek bir kuramsal yapı benimseyen Bourdieu, zaman zaman bu konuda eleştirilir. Ancak onu öncüllerinden büyük oranda da ayırıştıran bu esneklik, toplumsal gerçekliğe bütünsel bir kuramla yaklaşma imkânı sunar. Mesela o, sınıflar arası geçişe müsaade eden yaklaşımıyla Karl Marx'dan ayrılır. Marx'ın toplumsal uzamı çözümlemek için kullandığı ve geçirgenliği sınırlı olan ekonomik ilişkiler, altyapı, üstyapı gibi kavramlarının yerine çok daha esnek olarak ele adlığı ve birbirine dönüşebilen sermaye kuramını getirir. Yarışmaların kültürel değer ürettiği Klasik Batı Müziği ekosisteminde bu değer in aynı zamanda ticari bir kazanca, Bourdieu'nün ifadesiyle ekonomik sermayeye dönüştürülmesi bu yüzden karşılık bulur. Öte yandan Bourdieu metodolojik olarak salt sosyolojik betimlemeler veya sayısal verilerle sınırlı kalmanın yetersizliğini, ancak her ikisinin senteziyle sonuca varılmasının gerekliliğini ifade eder (Dursun,

2018, s. 118). Bu noktada çalışmanın veri toplama yöntemleri arasında hem istatistik verilerin hem de yüz yüze görüşmelerden elde edilen bulguların yer alması Bourdieu'nün sentezci metodolojisiyle de örtüşmektedir.

Bourdieu her tür toplumsal inceleme için kullanılabilecek yeni bir bilimsel bakış modeli ortaya koyar. Bu modele göre toplumsal ve kültürel olarak yeniden üretilen iktidar ilişkilerini öznelci ve nesnelci bilgiler ışığında ele alarak eylemin oluşumunda kültür, yapı ve iktidar ile ilişkisine odaklanır (Swartz, 2011, ss. 19–22). Toplumsal olan ile bireysel olanı, sosyal yapı ile bireysel eylemin dengede tutulduğu bu hem holist (bütüncül) hem de individüalist (bireyci) yaklaşımla mikro/makro ve öznel/nesnel ikiliğini aşmaya çalışır. Bu yüzden sadece holist bir yaklaşım benimseyen Marx'ın yanı sıra sadece individüalist yaklaşım benimseyen Weber'den de ayrışır. Bunun yanı sıra Bourdieu toplumsal olanı incelerken 'ilişkisel' bir yaklaşım da benimser. Ancak bu sadece toplumsal alanda görünür ilişkilerle sınırlı değildir. Gözle görülmeyen ilişkiler veya sıradan ilişkiler tarafından gölgelenen ilişkileri de çalışmasına dahil eder. Bir konuya alan çerçevesinden bakmanın, düşünmenin "ilişkisel düşünmek" olduğunu belirtir (Bourdieu & Wacquant, 1992, s. 96). Bu yüzden, uluslararası piyano yarışmalarının yer aldığı toplumsal uzamdaki görünen ve örtük ilişki ağlarının ortaya çıkması açısından 'ilişkisel' yaklaşım, bu çalışmada önemli bir anahtar işlevi görmektedir.

Çalışmanın kuramsal çerçevesini oluştururken Bourdieu'nün yaklaşımını cazip kılan, onun diliyle konuşma ihtiyacını hissettiren bir kavram seti bulunur. Bu kavram setinin merkezindeki alan, *habitus* ve sermaye gibi çeşitli ana kavramların yanı sıra onlarla ilişkili başka kavramlar da yatar. Bu noktada öncelikle alan kavramını tanımlamakla başlamakta fayda var. Bourdieu'ye göre alan, üretimin ve yeniden üretimin olduğu, kurum ve faillerin içerisinde konumlandıkları bir evrendir. "Bu evren diğerleri gibi bir sosyal dünyadır ancak az veya çok daha hususi sosyal yasalara riayet eden bir dünyadır. Alan kavramı, nispeten özerk bu uzamı, kendine özgü yasalarla donanmış bu mikrokozmosu işaret etmeye yarar" (Bourdieu, 2015, s. 63). Bourdieu ayrıca alanı bu mikrokozmosda yer alan konumların nesnel ilişki 'ağı' veya 'konfigürasyonu' olarak da tanımlar (Bourdieu & Wacquant, 1992, s. 97). Swartz, Bourdieu'nün sosyolojisinin bu kilit mekânsal metaforunu tanımlarken mal, hizmet, bilgi, statü gibi farklı türdeki olguların hem üretildiği hem el değiştirdiği hem de sahiplenildiği bir yer olarak tarif eder. Ona göre alan, faillerin farklı sermaye

türleri biriktirmek için mücadele ettikleri, sermayeyi tekellerine almak istedikleri bir rekabet ortamına tekabül eder. Bourdieu, alanın “bir sermaye türünün belirli bir şekilde dağıtıldığı yapı” anlamına geldiğini belirtir (Swartz, 2011, s. 167). Kaya ise Bourdieu’nün alan kavramını çok boyutlu konumlandığını ve alan içerisindeki yapısal-nesnel ilişki ağının faillerin ilişkilerini ve etkileşimlerini biçimlendirdiğini belirtir. Öte yandan her alanın kendine özgü işleyişi biçimi ve “tüm alanları belirleyen genel yasalar vardır” (Kaya, 2007, ss. 397–400). Bununla birlikte alan kavramı sadece failler arasındaki ilişkileri ortaya çıkarmakla kalmaz aynı zamanda ilişkiler arasındaki dikey yapılanmaya, hiyerarşiye de dikkat çeker.

Alan kavramını daha iyi anlamak için alanın yapısal özelliklerini anlamak önemlidir. Bu yapısal özellikler arasında Bourdieu’nün ‘güç alanı’ olarak ifade ettiği ve içinde bulunan alanın kendi belirlenimlerinin dayatmasına, alanın adet ve düzenlemelerine tabi olunma durumu yatar. “Her alan, ..., bir güç alanıdır; alandaki güç dengesini dönüştürmek veya muhafaza etmek için girilen mücadelelerin alanıdır” (Bourdieu, 2015, s. 65). Bourdieu bu yüzden alanı, bir çatışma/mücadele yeri olarak da tanımlar. İktidara veya sermayeye meşru bir şekilde sahip olmak için verilen mücadelenin, egemen olanlar veya baskın gruplarla alana yeni girenler arasında, yani onların yerine talip olanlar arasında gerçekleştiğini belirtir. Bu rekabet aynı zamanda alanda neyin meşru olarak kabul edileceğine dair de gerçekleşir (Bourdieu, 2005, s. 44). Alandaki failler mevcut durumlarını korumaya veya değiştirmeye çalıştıkları bir mücadele içindedir. Bourdieu alanın yapılanmış bir toplumsal uzam olduğunu, bir kuvvetler alanı olduğunu belirtir. Mücadele, ezenler ve ezilenlerin arasında kuvvetler alanını dönüştürmek ya da korumak için verilir (Bourdieu, 1997, ss. 46–47). Alana yeni girenler ve hâkim konumdakiler arasındaki bu mücadele alana dinamik bir yapı kazandırır. Swartz, alanların değerli kaynakların denetimi üzerinde yürütülen mücadele arenaları olduklarını ve alan mücadelesinin belirli sermaye biçimleri etrafında döndüğünü belirtir. Hâkim konumdakilerle tâbi konumdakileri sürekli bir mücadele içinde tutan, karşı karşıya getiren alanda, sermayenin dağıtımı sermayenin tanımıdır. Bunun yanı sıra mücadele, alanda neyin değerli kabul edileceği için de verilmektedir (Swartz, 2011, ss. 174–176). Bourdieu, öte yandan, alandaki değişimlere yönelik olarak basit bir nedensellik ilişkisi kurmaz. Zira her bir alan, kendi içindeki güç ilişkileri, stratejiler, hatta makrokozmos etkilerine açıktır ve bunlar tarafından şekillenir. Bu sebeple yukarıda da değinildiği üzere Bourdieu,

Çalışma nesnesine alan bağlamında yaklaşmanın aslında ona “ilişkisel” bakmak olduğunu düşünür.

Bu noktada Bourdieu’nün alan kavramıyla i ie kullandığı diğer kavramların da temel niteliklerine değinmekte fayda var. Bourdieu’nün alan kavramıyla sıkı bir ilişki içinde kullandığı kavramlardan biri sermaye kavramıdır. Toplumsal uzamda sermayenin çok farklı biçimlerde ortaya çıktığını belirten Bourdieu temelde üç sermaye türünden bahseder: para, mülk ve gelir gibi varlıklara dayanan iktisad sermaye; eğitim de dahil olmak üzere kültürel mallar ve hizmetlerden oluşan kültürel sermaye; tanışıklıklar ve ilişki ağlarından meydana gelen sosyal sermaye (Swartz, 2011, s. 110). Bunların yanı sıra meşruluk ile oluşan farklı bir sermayenin varlığından da bahseder ve buna simgesel (sembolik) sermaye adını verir. Bourdieu’ye göre bu sermaye türleri biriktirilebilen ve birbirlerine dönüştürülebilen bir niteliğe sahiptir. Ancak Bourdieu, bu sermaye türlerinden iktisadi sermayeyi merkezi bir konuma yerleştirir. Tüm sermaye türlerinin temelde iktisadi sermayeden trediyini ve bir şekilde bu sermaye ile bağlantılı olduğunu belirtir. Ancak yine de diğer sermaye türlerini doğrudan iktisadi sermayeye indirgemez. Her alanın kendine özgü, geçerli sermaye türlerinin ve hacminin olduğunu belirten Kaya, alandaki faillerin, alana özgü sermayenin türü, hacmi ve kalitesine dair farkındalığa sahip olduklarını da belirtir (2007, s. 402).

Bourdieu’nün alan kapsamında kullandığı bir diğer kavram *illusio*’dur. *Illusio* ıkar, menfaat, ilgi duyma hali gibi kavramlara denk gelir. Alanı tanımlarken sıklıkla oyun analojisine de başvuran Bourdieu, alanı bir oyuna benzetir ve alana girmek için oyunun kurallarını kabul etmenin ve kurallara inanmanın gerekliliğini belirtir. *Illusio*, alanın oynamaya değer olduğuna, ilgi gösterilmeye layık olduğuna dair olan inanç ve kabuldür. Kaya, *illusio*’nun “failleri alandaki oyuna yönlendiren ve benim çıkarım ne sorusunu sorduran” mekanizma olduğunu ifade eder. Aynı zamanda *illusio*’nun oyunu değerli kıldığını, oyundaki hedefleri ve sermayeyi belirlediğini ve oyuna olan inancı artırdığını ekleyerek oyunu işlevsel ve çalışabilir hale getirenin de *illusio* olduğunu belirtir (Kaya, 2007, s. 402). Faillerin alana duydukları aidiyeti gösteren, kendilerini oyuna kaptırmalarına yol açan, kendilerini adamaya değer bulmalarını sağlayan *illusio*, Bourdieu’nün “menfaatsiz çıkar veya menfaatsizlikten menfaati olmak” şeklinde tanımladığı inancı tanımlar (Bourdieu, 2015, ss. 71–72). Öte yandan

Bourdieu alana içkin çıkarların alana yeni girenler tarafından yceleştirilmesini açıkça talep edildiğini de ekler.

Bourdieu'nün alan kavramıyla birlikte dolaşıma soktuğu diğer kavramlar arasında *doxa* da yer alır. *Doxa* en basit ifadeyle oyunun temel kuralları olarak tanımlanabilir. Alanda hâkim ve tabi durumda olanların paylaştığı ortak n kabuldür. *Doxa* gerçekliği sorgulanmayan, üzerine konuşulmayan, sessizce ve örtük bir şekilde mutlak kabul edilen değerler bütünüdür. Kaya, *doxa*'yı alandaki egemenlerin yeniden-üretimlerini sağlayan sabit kanaat olarak tanımlar (Kaya, 2007, s. 401). Swartz'a göre ise *doxa* alandaki tüm faillerin örtük olarak kabul ettiği bir mutabakatı temsil eder. Bu temel mutabakat hem heterodoks hem de ortodoks söyleme sahip gruplar tarafından kabul edilir. Ancak *doxa*'nın sadece alana özgü olduğunu, toplumun bütünü için geçerli olmadığını da ekler (Swartz, 2011, s. 177). Alandaki düzenin sürekliliğinin sağlanmasında önemli bir etken olan *doxa*, aynı zamanda egemen olan bakış asını da yansıtmaktadır. Bourdieu her alanda bir *doxa*'nın olduğunu belirtir.

Alandaki mücadele faillerin çıkarlarına ulaşmaları için çeşitli stratejiler geliştirilmelerini gerektirir. Bourdieu'ye göre bu stratejiler koruma (muhafaza), takip (izleme) ve altüst etme (bozgun) olmak üzere üç tiptir. Alandaki hâkim konumlarını sürdürme gayretinde olan baskın grup koruma stratejisini izler. Alana yeni girenlerin ise benimsediği strateji takip etme olur. Bu stratejiyi alandaki hâkim konuma ulaşmayı amaçlayanlar benimser. Öte yandan alana heterodoks heyecanla yeni girip daha sonra alanın cazibesine kapılarak ortodoks söyleme kapılan faillerin de takip stratejisini benimsedikleri görülür (Kaya, 2007, s. 401). Alanın meşrutiyetini sorgulayanlar ise altüst etme stratejini benimser. Bu stratejiyi benimseyenlerin alandaki egemen gruplardan bir beklentisi bulunmaz ve alanı kendi çıkarları doğrultusunda değiştirmeyi hedefler. Ancak alandaki egemen gruplar şayet bir değişim olacaksa bunun kendi kontrollerinde gerçekleşmesi için gayret gösterir ve dışarıdan gelecek talep ve çıkışlara temkinli yaklaşır (Palabıyık, 2020, s. 18). Tüm failler stratejilerini alandaki çıkarların en st seviyeye getirmek üzere oluşturur. Tıpkı *doxa* gibi stratejiler de hiçbir zaman açıkça ifade edilmez. Hatta “en etkin stratejiler, hiçbir çıkar görüntüsünün olmadığı durumlarda gerçekleştirilir (Kaya, 2007, s. 403).

Alanın yapısal özelliğini belirleyen bir başka husus ise onun özerklik derecesidir. Bourdieu'ye göre bir alanda nelerin olduğunu anlamak için o alanın özerklik derecesine bakmak gerekir. Özerklik, alanın iç yapısının kendi dinamikleri tarafından belirlenmesi ve dış dünyadan bir ölçüde bağımsız olması olarak tanımlanabilir. Swartz, alanların önemli bir ölçüde, kendi içsel gelişme mekanizmalarıyla yapılandıklarını ve bu sebeple dışsal çevreden bir nebze kadar özerklik kazandıklarını yazar. Bourdieu'nün da alanların göreceli bir özerklik içinde bulunduklarını ve hem dışsal etkenlerle karşılıklı bir bağ içinde olduklarını hem de onlardan bağımsız olduklarını vurguladığını ekler (Swartz, 2011, s. 179). Kaya ise, bu bağımsızlığın görece bir bağımsızlık olduğunu, çünkü alanın ikili karakterde olduğunu, bu yüzden belli noktalarda kesişim kümelerinin oluştuğunu ifade eder (Kaya, 2007, s. 404). Belirli alanlar daha heteronom olabilirken, diğerleri daha otonom bir yapıya sahip olabilir. Bir alan ne kadar heteronomsa, yani başka alanlara bağımlıysa, o ölçüde diğer alanların etkisine maruz kalır. Bu sebeple alanlar arasında hiyerarşik bir yapı bulunur. Bunun en temel örneği olarak ekonomik alanın diğer alanların üzerinde baskın bir konuma sahip olması gösterilebilir.

Bourdieu terminolojisinde yer alan bir diğer ana kavram *habitus*'tür. *Habitus*, Bourdieu'nün açıklanması ve kavranması en zor kavramlarından biridir. Bourdieu, *habitusü* faillerin edinilmiş yatkınlıkları olarak tanımlar: "kişileri, yeri geldiğinde alanın güçlerine karşı çıkmaya veya direnmeye sevk eden, sürekli, kalıcı olma-var olma biçimleri"dir (Bourdieu, 2015, s. 69). Bilişsel ve bedensel eylemleri tanımlayan *habitus* aynı zamanda hem alışkanlık haline gelmiş eylemleri hem de yaratıcı eylemleri de içine alacak şekilde kapsamaktadır. Bilinçli olmayan ve daha çok pratik bir bilgi türünü betimleyen *habitus* sözlü ifadeler, fiziksel haller, yürüyüş, duruş ve çeşitli tavırlarla cisimleşir. Kavramın bir başka tanımı ise *habitusün* insanların içinde yaşadıkları kültürün zihinlerinde oluşturduğu temel bilgi stokunu temsil ettiği şeklindedir (Palabıyık, 2020, s. 8). *Habitusü* eylemi doğuran, derinden içselleştirilmiş yatkınlıklar kümesi olarak tanımlayan Swartz, bu kavramın doğuştan gelen bir niteliği tanımlamadığını, içinde yaşanan sınıfa özgü sosyalleşme deneyimlerinden oluşan bir yapı (yapılandırılmış yapı) olduğunu belirtir. Faillerin içinde konumlandıkları sosyal uzama göre neyin mümkün ve makul olup olmadığını belirleyen ve yargılarını şekillendiren onların *habitusleridir*. Bu sebeple Swartz *habitusü* sınıfsal durumların nedeni değil, ürünü olarak görür ve Bourdieu'nün de

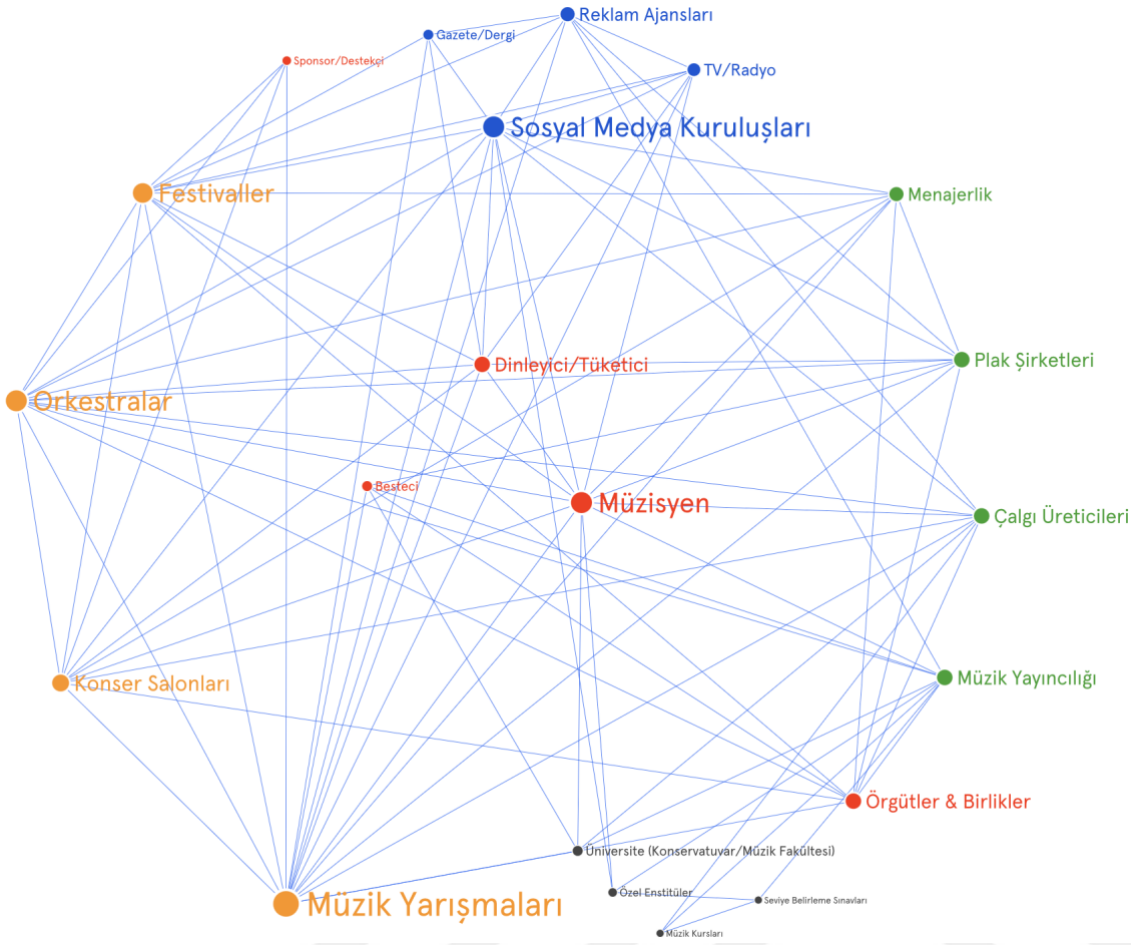
benzer yaşam tarzlarını içselleştiren kişilerin aynı *habitusü* paylaştıklarını belirttiğini aktarır. (Swartz, 2011, ss. 145–150). Bireyin, varlığını devam ettirebilmesini sağlayan ve bireye eylem yetisi veren *habitus*tür. Toplumsal uzamın kurallarından sapmayan *habitus*, aksine bu kurallarla birlikte kendisini oluştururken aynı zamanda bu toplumsal uzamı da dönüştürür (Dursun, 2018, s. 77).

4.4 Araştırma Bulgularının Kuramsal Çerçeve Tartışılması

Uluslararası piyano yarışmalarını Bourdieu'nün kuramsal çerçevesini kullanarak okumaya başlamadan, öncelikle onun kavram setinde yer alan belirli kavramları araştırma olgusuna göre tanımlamak gerekir. Böylesi kavramlardan biri “alan” kavramıdır. Bourdieu'nün alanı bir kavram olarak ele alış biçiminin tüm çalışmaları göz önüne alınca farklılık gösterdiği, dolayısıyla kavramı oldukça esnek bir biçimde kullanabildiği görülür. Alan ile bazen sermaye, ekonomik, kültürel, sosyal ve sembolik boyutlara indirgenebilen genel bir sosyal alanı vurgularken bazen de spor ya da sanat gibi bağımsız uğraş alanlarına ya da fotoğraf, edebiyat, Fransız akademik dünyası gibi spesifik alanları ele alır (Martin, 2003, s. 23). Bourdieu'nün alan kavramıyla ele aldığı olgulara gösterilebilecek bir başka örnek ise yazarlar, sanatçılar ve akademisyenler gibi simgesel üreticilerin simgesel sermaye için mücadele ettikleri entelektüel alandır (Swartz, 2011, ss. 167–168). Bir başka deyişle alan kavramı görece serbest, ancak belirli kriterleri karşılayacak şekilde çeşitli toplumsal evrenlere uygulanabilmektedir. Her ne kadar bu durum alan kavramı için bir enflasyon yaratsa da Bourdieu bunu sorun etmez ve alan kavramının esnemesine izin verir. Hatta Bourdieu, “çıkartıcı”ların sayısı kadar alan olduğunu belirtir (Bourdieu & Wacquant, 1992, s. 117). Unutulmamalıdır ki alan kavramının sınırları hiçbir zaman keskin çizgilerle çizilememekte ve dolayısıyla sınırları da muğlak kalabilmektedir. Bu durum, kavramın doğasındaki esneklikten kaynaklanır.

Yukarıdaki bilgiler ışığında uluslararası piyano yarışmalarını merkeze alan bu çalışmada öncelikle alan kavramının nereye oturduğunu belirlemek gerekir. Bu noktada ilk akla gelen uluslararası müzik yarışmalarının kendisini alan olarak ele almak olabilir. Ancak bu yaklaşım araştırma olgusunu çok dar bir uzama hapsetmenin yanı sıra etkileşimde bulunduğu çeşitli kurumların farklı bir alanın aktörleri gibi algılanmasına sebep olur. Zira yarışmalar kendi başına bir sistem değil, varlığı Klasik Batı Müziği endüstrisindeki diğer aktörlere bağımlı olan, bir başka

sosyal kurumdur. Araştırmanın temel amacı yarışma kurumlarının iç yapısını anlamaktan ziyade içinde bulundukları ekosistemle ilişkilerini ve bu ekosistemle olan etkileşimini ortaya çıkarmak olduğu için alanı yarışmalar ile sınırlamak bu ilişkisel boyutun gözden kaçmasına sebep olur. Öte yandan işlerliği ancak etrafındaki diğer aktörlerin varlığı ile mümkün olan yarışma kurumunun özerkliğinden de bahsetmek de bu durumda söz konusu olmaz. Müzik yarışmaları, Klasik Batı Müziği camiasındaki çarklardan birini oluşturmaya rağmen ortadan kalkmaları, konser salonları, orkestralar, plak firmaları, eğitim kurumları vb. gibi sistemdeki diğer çarkların işleyişinde büyük bir engel teşkil etmez. Böylesi bir durumda sistemin işlerliğini koruyabileceği açıktır. Ancak tam tersi senaryoda, söz konusu kurumlardan bir veya birkaçının sistemden çıkışı, mevcut Klasik Batı Müziği camiasında taşları yerinden oynatacaktır. Bu noktada alanda ihtiyaç önceliği açısından hiyerarşik olarak daha aşağıda görülebilecek ve ilk bakışta makro bir alanda mikro bir konuma sahip olduğu görülen yarışma kurumlarına niçin araştırmanın odağına alındığı düşüncesi akla gelebilir. Ancak çalışmanın ilerleyen kısımlarında da görüleceği üzere, yarışmalar Klasik Batı Müziği alanındaki diğer pek çok kurumla oldukça yoğun bir ilişki ağı içindedir (Bkz. Grafik 4.1). Hatta Grafik 4.1’de görüleceği üzere alan içinde farklı aktörlerle en çok etkileşimi olan aktör, yarışmalardır. Görece az önemine rağmen etkileşim alanının yüksek oluşu bu kurumları incelemek açısından ilgi çekici bir konuma koyar. Yarışmaları ve onların işleyiş mekanizmalarını anladığımız zaman bu ekosistemdeki tüm o etkileşim ağına dair genel bir kanı edinmiş oluruz.



Grafik 4.1 : Klasik Batı Müziği Alanındaki Aktörlerin Etkileşim Grafiği¹⁵⁷

Çalışma kapsamında alanı daha genel bir ölçekte “müzik alanı” olarak tanımlamak bir diğer seçenek olabilir. Bourdieu, çalışmalarında müzik alanından bahsetmez; o kültürel üretime dair alanlardan sanat alanı, edebiyat alanı veya fotoğrafçılık alanı gibi alanlara değinir. Öte yandan oldukça özerk bir alan olan müzik alanı, kendi iç dinamiklerinin zengin çeşitliliği ile pek çok alandan ayrılır. Zira en basit bir ezginin veya müzik yapıtının icrası ve bu icranın alımlanması, gelenekten gelen müzikal birikim, çalgıların gelişimi, icra teknikleri, (varsa) notasyon, müzisyenlerin eğitimi gibi pek çok bileşenin bir araya gelmesi sonucunda ortaya çıkar. Bunlar her ne kadar eğitim ve ekonomi alanlarıyla da bağlantılı olan unsurlar olsalar da özünde müziğin üretimi ve icrasıyla ilgili hususlar, bu alana özgüdür. Ancak çalışma için alanı bu ölçekte (müzik alanı olarak) ele almak, tüm dünyadaki müzik üretimini ve

¹⁵⁷ Grafikteki aktörlerin punto büyüklüğü sahip oldukları etkileşim sayısı ile doğru orantılıdır. Grafikteki aktör olarak tanımlanan sponsorların/destekçilerin kimler olduğu değişkenlik gösterebilir. Bunlar arasında alan içinden piyano firmaları bulunabileceği gibi alan dışından da basın, finans kurumları veya yerel/merkezî yönetimler gibi çok çeşitli aktörler yer alır.

dolayısıyla her bir müzik türünün yarattığı kültürel, ekonomik ve sosyal etkileri de göz önüne almayı gerektirir. Zira pop, rock, Klasik Batı Müziği, caz ve halk müziği gibi farklı müzik türleri hem farklı kültürel sermayeye hem de farklı iktisadi sermayeye ihtiyaç duyabilir.¹⁵⁸ Ayrıca bu sermayelerle ilişki kurma biçimleriyle de birbirilerinden ayrılabilir. Örnek verilen müzik türleriyle uğraşan faillerin kültürel sermayeleri, edindikleri sembolik sermayeleri, dolayısıyla *habitus*leri de büyük çeşitlilik barındırır. Her ne kadar birçoğu, müzik endüstrisiyle kurduğu ilişkilerde benzer veya ortak stratejiler veya ilişki ağları kullansa da her birinin ayrı ayrı yönleri, belirli bir müzik türüne özgü niteliklerin göz ardı edilmesine yol açabilir. Hem bu durumdan hem de araştırmanın odağı sadece Klasik Batı Müziği türünde düzenlenen yarışmalardan oluştuğundan ötürü, alanı Klasik Batı Müziği üzerinden tanımlamak ve “Klasik Batı Müziği alanı” olarak betimlemek daha uygun olur. Böylece alan içindeki faillerin stratejileri, ilişkileri ve sermaye mücadeleleri daha detaylı bir şekilde izlenebilir.

Şüphesiz, Klasik Batı Müziği alanı, müzik veya sanat alanlarından bağımsız bir alan değildir. Bu nedenle Klasik Batı Müziği’ni, müzik alanı içerisinde bir alt-alan olarak tanımlamak da mümkündür. Bu noktada müzik alanı da sanat alanının bir alt-alan olarak görülebilir. Çalışmalarından da görüldüğü üzere, alanın sınırlarının nerede başladığı veya nerede bittiğini keskin çizgilerle çizmeyen Bourdieu, yukarıda bahsi geçen çalışmalarında da olduğu gibi alanı genel olgulardan çok daha spesifik konulara kadar indirgeyebildiği bir yelpaze içinde kullanabilmektedir. Her ne kadar kurumsal rekabet olgusu farklı müzik türlerinde görülen bir olguysa da ve bunun toplum üzerinde sosyal, kültürel, ekonomik etkileri bulursa da araştırmanın merkezinde konumlanan uluslararası piyano yarışmalarının Klasik Batı Müziği’ne içkin doğası, çalışmada alanın Klasik Batı Müziği evreni dâhilinde ele almayı çok daha sağlıklı kılar. Öte yandan Klasik Batı Müziği’ni bir alt-alan veya üst-alan tartışmalarından bağımsız olarak bu müzik türü hakkında Bourdieu’nün kavram setinde yer alan sermaye türlerinden, oyundaki mücadeleden veya birtakım *doxa*’lardan bahsetmeye bir engel değildir. Bu sebeple alanı tanımlarken ve sınırları

¹⁵⁸ Klasik Batı Müziği’nin, pop, caz veya rock gibi farklı müzik türlerinin yer aldığı müzik alanlarıyla benzeştikleri ve ayrıştıkları noktalar vardır. En temelde her alan çeşitli aktörlerin mücadele yeri olduğu için her biri kendi yıldızlarına, dinleyici kitlesine, üretim ve tüketim aşamalarına ve dolayısıyla kendi çıkar çatışmalarına sahiptir. Klasik Batı Müziği’nin çoğunlukla yeni üretimden ziyade belirli bir repertuvara odaklı oluşu ve aynı zamanda performans mekânlarının ve icra pratiklerinin kendine özgü boyutu onu diğer müzik türlerinden ayırtan temel unsurlardan sayılabilir.

belirlemeye çalışırken en temelde Bourdieu'nün yaptığı gibi alanı bir güç ilişkileri bütünü olarak görmek bu noktada esastır. Buradaki kavramsal tartışmalar belirli kavramların çalışma içinde nereye oturabileceğimizi görmeye yardımcı olmakla birlikte çalışmanın ilerleyen kısımlarında bu kavramların kullanımında bir genişleme de olması da mümkündür. Sonuç olarak çalışmanın bundan önceki bölümlerinde yarışma ekosistemi ve Klasik Batı Müziği endüstrisi olarak tanımlanan kavramların artık Klasik Batı Müziği alanı altında ele alındığı anlaşılmalıdır. Öte yandan Bourdieu'nün alan kavramı için kullandığı oyun analojisinin, her oyunun belirli kuralları (*doxa*) ve oynamaya duyulan isteği de (*illusio*) içerdiğini yukarıda bahsetmiştim. Bu benzetmeden hareketle, Klasik Batı Müziği alanı dâhilinde ele aldığım uluslararası piyano yarışmalarını, bir açıdan oyun içerisinde oyun olarak görmek de mümkündür.

Klasik Batı Müziği alanı, içinde çok sayıda aktörün yer aldığı bir evrendir. Aktörlerin bazıları konser salonları, orkestralar, menajerlik ajansları, festivaller, yarışmalar, plak firmaları, müzik okulları gibi kurumsal yapılardan oluşurken bazıları ise müzisyen, eğitmen, menajer, konser organizatörü, dinleyici gibi insan faillerdir. Klasik Batı Müziği alanında aktörler çeşitlilik göstermekle birlikte hepsinin birbiriyle organik ilişkileri vardır. Söz gelimi menajerler tekil hareket ettikleri gibi belirli bir kurum (menajerlik/sanatçı ajansı) altında da faaliyet gösterebilirler. Dinleyici fail, aynı zamanda bir bütün olarak dinlerkitle olarak ele alınabilir. Öğretmeler bireysel oldukları kadar, bir eğitim kurumu altında da etkin olan aktörlerdir. Orkestra ve konser salonları kurumsal çizgilerinin yanı sıra çoğu zaman insan faillerin karar mekanizmalarına göre biçimlenir. Müzisyenler, aynı zamanda belirli bir yarışmanın organizatörü de olabilirler. Özetle, takibi oldukça karmaşık olan bu geçişlilik, aktörlerin alandaki mücadelesine engel değildir ve hatta mücadeleyi belirleyen unsurlardan biridir. İleride bahsedileceği üzere alandaki mücadele, çeşitli biçimlerde ve konumlarda sürdürülmektedir. Klasik Batı Müziği yarışmaları bu aktörlerin mücadele ettikleri, mücadelelerinin görünür olduğu yerlerden sadece biridir.

Şimdi Klasik Batı Müziği alanına öncelikle müzisyen merkezli bir perspektiften bakalım. Çok sayıda müzisyenin artan bir biçimde alana girmek ve alanda hâkim konumlara erişmek için mücadele içinde olduğu görülür. Bu mücadele daha eğitim sürecinde başlar. Ancak Klasik Batı Müziği eğitimi, kültürel sermaye ile yakından bağlantılı olmasının yanı sıra büyük miktarda iktisadi sermaye gerektirmesi

nedeniyle büyük ölçüde orta ve üst orta sınıf üyeleriyle sınırlı kalmaktadır. “Bu eğitimin maliyeti, [onu] genellikle en az orta sınıf bir geliri ve yaşam tarzı olmayanların erişemeyeceği bir yere koyar” (Yoshihara, 2007, s. 143). Söz konusu sermaye engelini aşabilen failler, alanda başarılı olmanın ilk koşulu olan çalgıda yetkinlik kazanmak için, mümkün olan en iyi eğitimi almaya çalışır ve bunun için birbirleriyle bir yarış içine girer. Bu aşamada hedef, pek çok bakımdan “iyi” bir öğretmenle çalışmaktır. İsim yapmış, saygınlığı olan ve hatta alandaki diğer aktörlerle en güçlü bağlantılara sahip olan öğretmenlerin peşine düşülür, dünya çapında önde gelen konservatuvar veya müzik okullarından kabul almaya çalışılır. Failler arasındaki mücadele okula girdikten sonra bitmediği gibi katlanarak artar. Bir öğretmenin sınıfına kabul edilseler dahi sınıfın ve okulun diğer öğrencilerinden sıyrılabilmek için ortalamanın üzerinde bir performans göstermeleri gerekir. İlk öğretmenin gözünde bir değer kazanmaya çalışılır ve şayet öğretmenin yeterli sosyal sermayesi varsa onun sağlayabileceği çeşitli imkanlardan faydalanmak hedeflenir. Ancak bu yol, alana girişlerde nadiren ve muhtemelen sınırlı olanaklarla etkili olur.¹⁵⁹ İşte bu noktada, müzik yarışmaları alana bir giriş sağlamak için kullanılabilecek bir araç olarak devreye girer.

Pek çok öğretmen, şartların uygunluğuna, ulaşılabilirliğine ve öğrencinin o dönemdeki seviyesine göre öğrencilerini yarışmalara yönlendirir. Bu yarışmalar öğrencinin repertuarı, yaşı ve teknik seviyesi gibi birtakım parametrelere uygun olacak şekilde bölgesel, ulusal veya uluslararası kapsamda olabilir. Bu aşamada genç yaştaki faillerin katıldığı gençlik yarışmaları, alana giriş için anlamlı bir işlev görmez. Bu yarışmalar daha ziyade hedefe yönelik çalışma için motivasyon sağlar, sahne tecrübesi ve yarışma ortamının deneyimlenmesine yarar. Böylelikle ileriki dönemde girecekleri yetişkin kategorilerinde düzenlenen yarışmalar ve verecekleri konserler için birikimlerini, yani kültürel sermayelerini arttırmış olurlar. Bununla birlikte bu yarışmalar vesilesiyle tanıştıkları bazı başka failler (öğretmen, jüri üyesi,

¹⁵⁹ Bu durumun geçmişteki örneklerinden biri olarak XX. yüzyılın önde gelen pedagoglarından Nadia Boulanger gösterilebilir. Boulanger’in evi, onun özel alanı olmasının dışında aynı zamanda özel derslerini verdiği bir derslik ve konserler organize ettiği bir sosyete salonuydu. Organize ettiği ev konserlerine, öğrenciler, konservatuvar profesörleri, müzisyenler, gazeteciler, potansiyel hayırseverler ve hamileri davet eder, bir kamusal alana dönüşen evi onlar için bir buluşma noktası olurdu. Bu etkinlikler Boulanger’in profesyonel kariyeri için adını duyurmak ve öğretmenliğini göstermek için kullandığı bir kartvizit olduğu kadar genç yetenekleri için de bir nevi podyum niteliği taşıyor ve alandaki söz sahibi failler tarafından tanınmalarına, yeni sosyal ilişkiler kurmalarına da imkan tanıyordu (Segond-Genovesi, 2020, s. 123).

organizatör vs.) onların sosyal sermayeleri için de bir yatırıma dönüşür. Öte yandan yetişkin kategorisinde düzenlenen yarışmaların doğrudan alana giriş için bir kartvizit niteliğine sahip olduğu düşünülür. Bunun sebebi yarışmanın kazananlarına atfettiği değer sayesinde onlara kazandırdığı sembolik sermayedir. McCormick de yarışmaların sembolik sermayenin dağılımını kontrol eden bir mekanizma olduğunu dile getirir (McCormick, 2015, s. 3). Bu sembolik sermaye, yarışmanın prestiji kadar (yani kendi sembolik sermayesi oranında) müzisyen failleri alan içinde görünür kılmaya başlar. Böylece alandaki diğer aktörler bu failleri fark ederek iş birliği yapıp yapmayacaklarına karar verebilirler. Yarışmaların prestijini belirleyen unsurların başında organizasyonun marka gücüyle doğru orantılı olan endüstri içindeki etki gücü gelir. Yani Bourdieu terminolojisiyle yarışmaların dağıttıkları sembolik sermayenin hacmini ve kalitesini belirleyen, organizasyonların sahip oldukları iktisadi ve sosyal sermayeler olduğu söylenebilir. Çoğu zaman da yarışma kurumlarının sahip olduğu iktisadi sermayenin yanı sıra organizasyondaki faillerin sosyal sermayesi de diğer aktörlerle yapılacak iş birlikleri için belirleyici olur. Bu noktada jüri üyesi olarak çağrılacak kişiler de organizasyondaki faillerin sosyal sermayeleriyle belirlenir. Belirli bir yarışmanın kazananlarına sunduğu bu sembolik sermaye sayesinde alandaki görünürlükleri artan failler, alacakları kararlar ve izleyecekleri stratejiler sonucunda yollarını çizmeye başlar. Bu sebeple alana girmek için yeterli kültürel sermayeye sahip faillerin Klasik Batı Müziği alanında konum elde etmeleri için ön şart görünür olmalarıdır.

Yarışmaların kazananlarına sağladığı sembolik sermaye vasıtasıyla alana doğrudan erişim sağladığı görüşü hâkimdir. Bu görüş özünde alanın *doxa*'sına işaret eder. Klasik Batı Müziği alanının *doxa*'sı, dünya çapında büyük bir sanatçı, bir “yıldız” olmak için kişinin olağanüstü bir yeteneğinin olması ve alanın gerektirdiği müzikal ve teknik beceri için yüksek bir kültürel sermayeye sahip olması gerektiğini söyler. Ardında elbette bu yeteneğin keşfedilmesi gerektiği inancı gelir. O halde ister hâkim ister tabi konumda olsun, alandaki tüm aktörler alana girecek müzisyen faillerin bu şartları sağlaması gerektiği konusunda hemfikirdir. Yarışma kurumları da yeni yeteneklerin bulunmasında rol oynayarak bu sabit kanaati güçlendiren aktörlerdendir. Öte yandan yetişkin kategorilerinde düzenlenen yarışmaların üstlendikleri rol, sadece genç yeteneklerin keşfedilmelerini değil, aynı zamanda onlara kariyer kapılarının açılmasını da kapsar. Müzisyen failler alana giriş için bir araç olarak gördükleri bu

tür yarışmalara girerken bu *doxa*'yı kabul etmiş olurlar. Bu kabul, yarışmaların en yetenekli ve gelecek vaat eden müzisyenin belirleneceği üzerinedir. Ancak uygulamada ulaşılan sonuç her zaman böyle değildir. Öncelikle herhangi bir sanat dalının nesnel olarak değerlendirebilip değerlendirilemeyeceği tartışmalıdır. Değerlendirmeler her ne kadar belirli kriterlere göre yapılsa da değerlendirme son tahlilde değerlendiricilerin öznel bakış açılarını yansıtır. 1982 Çaykovski Yarışması'nda kazandığı birinciliğin (*ex aequo*) yanı sıra pek çok uluslararası yarışmada finalist olan İngiliz piyanist Peter Donohoe, herhangi bir yarışmayı kazanmanın şanslı olmayı gerektirdiğini ve sanattaki rekabetçi etkinliklerin bir güzellik yarışmasından daha çok bir piyango olduğunu ifade eder (Donohoe, 2020). Bunun yanı sıra zaman zaman gerek organizasyonda gerekse jüride yer alan faillerin kasıtlı olarak süreci çıkarları doğrultusunda biçimlendirmeye çalıştığı, bu biçimlendirmeler etkisinde organizasyonların yozlaştığı durumlar da söz konusudur. Hatta bu durum bazen çeşitli sansasyonların ortaya çıkmasına dek uzanır. Bu hususlar yarışmaların gerçekten en yetenekli ve alana özgü kültürel sermayesi en fazla olanı seçmekten uzak bir noktada olduklarını gösterir. Bu sebeple, temelde kariyer başlatmak için tasarlandıkları kabul edilen ve alana girecek failleri öngörebilmeleri beklenen piyano yarışmalarının hem estetik değerlendirmelerinin zayıf hem de uzun vadede alandaki sürdürülebilir bir konum sağlamakta yetersiz oluşları bu kurumları eleştirilerin odağına koyar (Lang & Sawhney, 2016, s. 76). Ancak yukarıda da değinildiği gibi alanın *doxa*'sı bunun tersini dikte eder.

Klasik Batı Müziği alanına girmek isteyen failler bu alanın *doxa*'sını kabul ettikleri gibi bu oyunu oynamaya değer de bulur. Müzisyen perspektifinden baktığımızda alanın *illusio*'su, yani alana girmek ve burada hâkim bir konum elde etmek için duyulan istek Klasik Batı Müziği'ne, sanatçıya ve hatta piyano gibi Batı medeniyetinin zirvesinin bir ürünü olan bir çalgıya atfedilen kutsiyetin ve saygınlığın bir sonucudur. Ayrıca modern toplumlarda özellikle orta ve üst sınıfların ilgi gösterebildiği ve belirli bir seviyede kültürel ve iktisadi sermaye gerektiren “yüksek kültür”e ait sanat dallarıyla uğraşan bir sanatçı olmak, toplumu oluşturan piramidin üst kesimlerinde konumlanmak olarak görülür. Bir performans sanatçısı olmanın ardında toplumun gözü önünde yer almak, alkışlanmak ve talep edilen biri olmak gibi cezbedici ve oldukça insani istekler yatar. Sanatla uğraşmanın manevi doyumu da buna eklediğinde bu sanat alanına girmeyi cazip kılan güçlü bir *illusio* olduğu

görlür. Klasik Batı Müziği alanının içerdği yüksek mücadeleden başarılı çıkan failler toplumda saygın bir konum elde eder. Yani toplumda dikey olarak yükselerek çıkar sağlarlar. Ancak alanda başarıya ulaşmak, tam da *illusio*'nun gerektirdiği gibi faillerin kendilerini bu müziğe adamalarını gerektirir. Müzisyen faillerin çok büyük kısmı küçük yaştan beri her gün çalgıları başında saatler geçirerek yetkinlik kazanmaya çalışır. Alana giriş için gösterilen bu çaba *illusio*'nun bir sonucudur. Müzisyen failler her ne kadar alanın *illusio*'suna kapılmış olsa da elbette bazıları alana giriş için sürdürülen bu mücadeleden bir noktada vazgeçer. Ancak yıllar sonra meyvesini verecek olan bu çaba, henüz eğitim aşamasındaki genç yaştaki faillerin alanın *illusio*'sunu benimsediklerinin bir göstergesidir. Alanın ne kadar saygın ve değerli olduğu, geçmişin “dahi” bestecilerine, “muhteşem” yapıtlarına ve “yüksek” sanata vurgu yapan söylemlerin yanı sıra alanda hâkim konumdaki müzisyenlerin icralarını çeşitli biçimlerde yücelten (teknik kusursuzluk, duyarlı bir müzikalite, orijinallik, müziksel iletişimde köprü olmak, vb.), kutsiyet atfeden söylemlerle sürdürülür. Özetle alanın kıymetli olduğu, alan içinden ve alan dışından çeşitli aktörlerin söylemleriyle pekiştirilir. Yarışma kurumlarının yukarıda ifade edilen ve kendilerine sembolik sermayelerini arttırmalarını sağlayan söylemleri de *illusio* 'yu pekiştirir. Söz konusu söylemler, faillerin alana daha fazla ilgi duymalarına ve alana girmeleri durumunda kazanımlarının, çıkarlarının neler olacağını değerlendirmelerine sebep olur. Öte yandan alanın *illusio*'su sembolik ve sosyal sermaye vaat eder. Öncelikli amacı iktisadi sermaye olan bir fail Klasik Batı Müziği alanına girmeye yönelmez, zira bu alanın *illusio*'sunun yüksek iktisadi sermaye vaat etmediğini bilir. Ancak özellikle belirli popüler müzik türlerine ait alanlarda, failler yüksek iktisadi sermaye sağlayabilirler.

Herhangi bir alana girmek isteyen failler birden fazla sermaye türüne ihtiyaç duyar. Klasik Batı Müziği alanına girmek için yeterli sermayesi olmayan müzisyen failler yarışmaların vadettiği sembolik sermayeden faydalanmak ister. Yarışmalar kazananlarının tanıtımını yaparak faillere sembolik sermaye sağlar ve böylece onlara alanda görünürlük kazandırır. Ayrıca alandaki farklı aktörlerle kurdukları iş birlikleri (örneğin ödöl kapsamındaki angajmanlar) vasıtasıyla kazananlarının alandaki görünürlüklerini somut bir hâle de getirmiş olurlar. Ancak söz konusu sembolik sermaye uzun vadede alanda iyi bir konum elde etmek için her zaman yeterli olmaz.

Bu noktada faillerin yarışma sonrasında süreci nasıl değerlendirdikleri ve ne tür stratejiler izledikleri de önemlidir.

Sembolik sermaye sadece yarışma kazananlarının elde ettiği bir sermaye türü değildir. Yarışmayı kazanan faillerin öğretmenleri de belirli bir ölçüde sembolik sermaye elde eder. Böylece alandaki öğretmen rolündeki konumu sağlamlaştır, saygınlığı ve görünürlüğü artar. Öğretmenin alandaki görünürlüğünün artmasının başka bir sonucu da ona daha fazla öğrencinin gelmesiyle birlikte iktisadi sermayesinin artmasıdır. Benzer bir durum eğitim kurumları için de geçerlidir. Uluslararası yarışmaların sadece müzisyenlerin tanıtımı için bir podyum değil, aynı zamanda konservatuvar veya müzik okulları için de dolaylı olarak hem bir rekabet alanı hem de bir prestij unsuru oldukları söylenebilir. 2015 yılında düzenlenen Chopin Yarışması'nda finale kalan 10 yarışmacının üçünün ABD'deki Curtis Enstitüsü'nün öğrencileri olmaları dikkat çeker. Daha eski bir örnek 1950'li yıllarda Sovyetler Birliği'ni aldıkları ödüllerle uluslararası arenada başarıyla temsil eden Vladimir Askenazy, Lev Vlassenko ve Naum Shtarkman'ın Moskova Konservatuvarı'nda eğitim görmeleridir. Bunun gibi örnekler alanda hâkim konumdaki eğitim kurumlarının da yarışmalarda başarı kazanan öğrencileri vasıtasıyla sembolik sermayelerini arttırmalarına yol açar. Öte yandan bazen eğitim kurumları da yarışmaların düzenleyicisi olarak doğrudan organizasyonun merkezinde yer alır. Böylelikle hem kendi kurumlarına sembolik sermaye kazandırırken aynı zamanda doğrudan sembolik sermaye dağıtan bir rol edinir. Bu durum ayrıca yarışma kurumlarının alandaki diğer aktörlerle büyük çeşitlilik gösteren etkileşimlerine bir örnek teşkil eder.¹⁶⁰ Bununla birlikte yarışmaların dağıttığı sembolik sermayeden faydalanan başka aktörler de mevcuttur. Kişisel görüşmelerde bir festival yetkilisinin de (G6) örneklediği üzere, angajman gereği organize edilen konserlerde, yarışmanın marka değerini yansıtan logosunun kullanılması, o konserin değerini arttıran ve

¹⁶⁰ Konservatuvarların veya müzik okullarının düzenleyicisi veya organizasyonun ortaklarından olduğu yarışmaların genellikle genç yaş kategorilerine sahip yarışmalardan oluşur. Bunların arasında Polonya-Kielce'deki Ludomir Różycki Devlet Müzik Okulu'nun organize ettiği Moritz Moszkowski Uluslararası Piyano Yarışması, ABD-Oberlin'deki Oberlin Konservatuvarı'nın organize ettiği Thomas & Evon Cooper Uluslararası Yarışması, İtalya-Parma'daki Arrigo Boito Müzik Konservatuvarı tarafından organize edilen Uluslararası Franz Liszt Piyano Yarışması-Mario Zanfi Ödülü ve Çek Cumhuriyeti-Pilsen'de Pilsen Konservatuvarı tarafından düzenlenen (yetişkin kategorisi de bulunur) Smetana Uluslararası Piyano Yarışması gösterilebilir. Öte yandan bir müzik eğitim kurumu olmamasına rağmen İstanbul'daki Notre-Dame de Sion Lisesi de İstanbul – Orchestra'Sion-Uluslararası Piyano Yarışması'nı düzenler.

dolayısıyla etkinliği düzenleyen aktörün sembolik sermayesine katkı sağlayan bir unsur olarak karşımıza çıkar. Özetle, yarışmaların marka değeri festival, konser salonu ve yayın kuruluşları vb. diğer aktörler tarafından kendi sembolik sermayelerini arttırmak için kullanılır ve böylece alandaki aktörler birbirlerinin sembolik sermayelerinden faydalanmış olur.

Özellikle alanda iyi bilinen, basında ve sosyal medyada görünür olan ve takip edilen orta ve büyük ölçekli yarışmalar kazananlarına sembolik sermaye dağıtmanın yanı sıra kendi kurumsal varlıklarına da değeri atfederek sembolik sermayelerini arttırmaya çalışırlar. Bunun için organizasyonların genellikle belirli hususları vurguladıkları görülür. Bunu kimi zaman yarışmayı önemli bir besteci veya belirli bir figür adına organize ederek, kimi zaman da genç yetenekleri keşfetmenin önemini, kendilerinin bu saygın işe soyunduklarını dile getirerek ve Klasik Batı Müziği'nin önemini vurgulayarak yaparlar. Ancak bunun da ötesinde yarışmalara en fazla sembolik sermaye kazandıran, kazananların (yani yarışmanın çıkardığı ürünün) başarıları, bir diğer deyişle sürdürülebilir bir kariyere sahip olmalarıdır. En ideal durumda da bu, kazananın bir “süper yıldız” olması, bir “yıldız kariyeri” sürdürmesidir. Yaptığım yüz yüze görüşmelerde bazı organizasyon yetkilerinin “müzisyenin kendi markasını yaratması” olarak ifade ettiği şey, budur. Bir yarışmanın prestiji olarak da adlandırabilecek sembolik sermayeyi bunun dışında da belirleyen çok fazla parametre bulunur: jürideki kişilerin profilleri, organizasyonun kurumsal kimliği, etkinliğin düzenlendiği salon(lar), final aşamasında sahne alan orkestra ve şef, iş birliği yapılan partnerlerin sayısı ve kalitesi, ödöl paketinin kapsamı bunların arasında sayılabilir.¹⁶¹ Bununla birlikte özellikle son yıllarda sosyal medyanın türlü olanaklarını kullanarak çok daha interaktif ve şeffaf bir yapı kazanan çok sayıda yarışma, artık yarışmanın ürünün olan müzisyene (“süper yıldız”a) odaklanmak yerine etkinliğin kendisini ürün olarak sunarak seyirciyi cezbetmeye yönelir (Lang & Sawhney, 2016, s. 81). Bu şekilde kendi varlıklarına değeri atfeden yarışma kurumları, sembolik sermayelerini de arttırmış olur.

Yarışmaların organize edilmesi, kapsamlarına bağlı olarak yüksek miktarda iktisadi sermayenin varlığını gerekli kılar. Bunun için organizasyonların çoğunlukla

¹⁶¹ Çalışmanın “Yarışmaların Türleri ve Sınıflandırılmasına Yönelik Yaklaşımlar” başlıklı 2.2 numaralı bölümde paylaşılan parametreler yarışmanın sembolik sermayesini belirleyen unsurları daha kapsamlı olarak ortaya koyar.

Avrupa’da olduğu gibi devlet desteği veya Kuzey Amerika’da olduğu gibi güçlü bağışçıların fonlarıyla düzenlenebildikleri görölmektedir. Bunun yanı sıra yerel yönetimler ve özel şirketler de yarışmaların finanse edilmelerinde rol oynayan aktörlerdendir. Yarışmalara finansal destek sağlayan aktörler kim olursa olsun, bu aktörlerin iktisadi sermaye karşılığında almak istediği başka bir sermaye bulunur. Alandaki bu tür bir çıkar ilişkisine en güzel örnek, iktisadi sermayeleri karşılığında kültürel ve sembolik sermayesini arttırmak üzere geniş çapta ses getirebilen, üst düzey kültürel etkinliklerle iş birliği yapan yerel ve merkezî yönetimlerdir. Yarışmalar toplumla üç farklı düzeyde -kültürel, sosyolojik ve ekonomik- derinden ilişki kuran kurumlardır (Želvytė, 2014, s. 114). Bulundukları coğrafyaya kültürel, sosyolojik ve ekonomik olarak sundukları katkı, ne kadar çoksa yönetimlerin daha fazla desteğini almaları kolaylaşır. Kültürel olanaklarını genişletmeyi amaçlayan, şehir ve bölge projelerinin bir parçası olarak işlev görebilen uluslararası piyano yarışmaları, böylece ev sahibi bölgelere değer katarken, onlara uluslararası tanınırlık ve yeni iş birlikleri kazandırabilir. Özetle, yarışma kurumlarının kültürel, sosyal ve iktisadi alanlarla sürekli olarak temas ve etkileşim halinde oldukları söylenebilir.

Yarışma kurumları her ne kadar dağıttıkları sembolik ve sosyal sermayeyle alana kapı açabilseler de elbette alana giriş için tek yol değildir. Görüşmecilerin de dile getirdiği üzere geçmişte ve günümüzde farklı stratejiler izleyerek alanda hâkim konumlara gelen çok sayıda müzisyen fail bulunur. Ancak bu faillerin hangi yollardan alana girerek bu konumlara geldikleri çoğu zaman muğlaktır. Bu hususa Bourdieu’nün sermaye kavramından yararlanarak açıklama getirmek mümkündür. Çeşitli örneklerde de göröldüğu üzere bu tür faillerin alana girişleri için kullandıkları sermaye türü, çoğunlukla kültürel ve sosyal sermayedir. Bu failler yarışmaların tanıtım yoluyla sağladığı sembolik sermayeye ve angajmanlar aracılığıyla sağladığı sosyal sermayeye ihtiyaç duymadan kendi sosyal sermayelerinin onlara sağladığı iş birlikleri sonucu alandaki görünürlüklerini sağlayabilmektedir. Bu bazen bir akıl hocası (*mentor*), bazen bir öğretmen veya çeşitli sebeplerden dolayı kişiyi himayesine alan bir figür (tanınmış bir orkestra şefi veya müzisyen gibi) tarafından sağlanabilir. Her şekilde bu kişilerin ortak noktası, sahip oldukları kendi sosyal sermayelerinin arzu edilen kurumlarla iş birliğini sağlayabilecek kapasitede olmasıdır. Bazen de iktisadi sermayesi yüksek failler, sosyal sermayelerinin sınırlı

olduğu noktada bu sermayesini devreye sokarlar. Alana bu şekilde giriş yaparak hâkim konum edinen çok sayıda örnek vardır.

Bu duruma yakın zamanda gösterilebilecek en iyi örneklerden arasında Lang Lang ve Yuja Wang yer alır. Bugün her ikisi de dünya çapına süper yıldız olan Çinli piyanistler herhangi bir uluslararası yarışmaya girmeden kariyerlilerini inşa eder.¹⁶² Her ikisi de genç yaşta Çin'den ABD'ye gelerek Curtis Enstitüsü'nde Gary Graffman'ın öğrencisi olur. Geçmişte Leventritt Yarışması'nı kazanan ve kariyerini inşa ederken yarışmanın imkanlarından faydalandanmış olan Graffman, buna rağmen bu iki öğrencisinin yarışmalara girmelerine izin vermediğini, çünkü buna ihtiyaçları olmadıklarını belirtir (*Episode 53: Gary Graffman — Living the Classical Life*, 2018). Graffman, kariyeri boyunca dünya çapında birlikte çalıştığı çok sayıda orkestra şefi olduğunu ve onlara bu iki genç piyanisti dinlettirdiğinde her ikisinden de çok etkilendiklerini ve kısa süre içinde (ya da en geç bir sene içerisinde) onlarla iş birliği yapmak istediklerini ifade eder. Böylesi bir durumda yarışmalara girme zahmetinin manasızlığını vurgulayan Graffman, yine de Lang Lang veya Yuja Wang'ın yarışmalara girmek konusunda ısrarcı olmuş olmaları durumunda onlara izin vermiş olacağını da söyler. Ancak Graffman, sistemin her zaman bu şekilde işlemediğini de ekler. Bir başka Çinli öğrencisi Haochen Zhang'ın Philadelphia Orkestrası ile çalıştığını, yöneticilerin onu müthiş bulduklarını ancak ajandalarında çok sayıda piyanist olduğundan ötürü yakın zamanda içerisinde konser angaje edemeyeceklerini söylediklerini aktarır. Bununla birlikte Zhang'ın da büyük bir yetenek olduğunu kabul ederek ancak iki yıl sonrası için tekrardan değerlendirebileceklerini ifade ettiklerini söyler. Graffman, bunun üzerine Zhang'ın Cliburn Yarışması'na¹⁶³ gittiğini ve kendisinin buna hiçbir itirazı olmadığını, zira hiç kimsenin zaten ona bir şey sunmadığını aktarır. Graffman, halihazırda gelişmiş bir kariyeri olan birinin, yarışmalara ihtiyacı olmadığını, Lang Lang henüz on dört yaşındayken menajerler tarafından zaten tanındığını ve önemli şeflere çalıştığını ancak Haochen ise menajerler

¹⁶² Lang Lang'ın genç yaş kategorisinde kazandığı çeşitli ulusal ve uluslararası yarışmalar bulunmaktadır; 1987 yılında (5 yaşında) Shenyang Piyano Yarışması, 1993 yılında (11 yaşında) Xinghai Ulusal Piyano Yarışması-Pekin, 1994 yılında (12 yaşında) Ettlingen'de Uluslararası Piyano Yarışması-Ettlingen ve 1995 yılında (13 yaşında) Genç Müzisyenler için Uluslararası Çaykovski Yarışması-Sendai. Ancak bu kategorideki yarışmalar, çalışmanın önceki bölümlerinde aktardığım üzere kariyer başlatma özelliğine sahip yarışmalar değildir. Buna rağmen Lang Lang örneğinde olduğu gibi göreceli olarak alandaki görünürlük kazandırabilme potansiyelleri olduğu anlaşılmaktadır.

¹⁶³ 2009 yılında düzenlenen yarışmanın birincilik ödülünü görme engelli piyanist Nobuyuki Tsujii ve Haochen Zhang paylaşır.

tarafından bilinmediğini ve bu yüzden onun durumunda yarışmalara girmenin yardımcı olduğunu ifade eder (Ye, 2012). Graffman'ın aktardıklarından alandaki arz doygunluğunun kariyeri yapmanın önündeki önemli etmenlerden biri olduğu ve bu durumda kişi ne kadar muhteşem bir müzisyen olsa da, bir nevi sıraya girmek durumunda olduğunu anlıyoruz. Ancak böylesi durumlarda aradan sıyrılmak için yarışmanın etkili bir araç olabileceği anlaşılmaktadır, zira Zhang yarışmanın ödül paketi kapsamında Van Cliburn Vakfı'nın sunduğu üç yıllık menajerlik desteği altında Avrupa, Kuzey Amerika ve Asya'da 200 kadar konser vererek kariyeri için büyük bir sıçrama yakalar. Bu durumu Bourdieu kavramlarıyla ifade edecek olursak; Graffman gibi sosyal sermayesi yüksek failler, öğrencilerinin alana girişleri için bu sermayelerini kullanabilmektedir. Ancak bu durumun her zaman doğrusal işlemediği ve Graffman gibi sosyal sermayesi yüksek faillerin bile belirli bir sınırları veya bir başka deyişle kotaları olduğu görülmektedir. Bu noktada Graffman'ın kredisini Lang ve Wang gibi isimler için harcadığı, yani sosyal sermayesini bir nevi tükettiği düşünülebilir. Bu durum aynı zamanda bu tür faillerin sosyal sermayesi ne kadar yüksek olursa olsun, alanın arz-talep dengesinde oluşan doygunluktan ötürü alana kapı açabilen diğer aktörlerin çıkarlarıyla çatışması durumunda bu sermayenin yeterli olamayabildiğini göstermektedir. Özetle, alana girecek ve hâkim konuma yükselecek faillerin kimler olacağının belirlenmesinde arz-talep dengesinin yoğunluğu ve aktörlerin çıkarlarının belirleyici olduğu söylenebilir. Öte yandan sosyal sermayenin yeterli olmadığı durumda Graffman'ın da kabul ettiği gibi, belirli yarışmaların sunduğu yüksek sembolik sermaye ve çok sayıda başat aktörle kurulan bağlantılar alana girişler için oldukça işlevsel olabilmektedir. Bu noktada yarışma kurumları sahip oldukları sosyal sermayelerini kazananları için kullanır ve böylece alana girişleri ve burada iyi konumlar elde etmelerine yardımcı olur. Özetle Yuja Wang ve Lang Lang gibi failler erişimlerine açılan bağlantılar sayesinde (sosyal sermaye) yarışmalara girmeden kariyerlerini başlatarak alanda bugünkü hâkim konumlara ulaşabilmiştir. Kariyerlerini sosyal sermayelerine borçlu olan piyanistler arasında Vladimir Horowitz,¹⁶⁴ Evgeny Kissin, İdil Biret veya Arcadi Volodos gibi çok sayıda piyanist gösterilebilir. Elbette sosyal sermayenin hacmi kadar kalitesi de alanda konum almak açısından belirleyicidir. İş birliği yapılacak kurum veya faillerin sayısı

¹⁶⁴ Vladimir Horowitz, 1927 yılında ilk kez düzenlenecek olan Chopin Yarışması'nda SSCB'ni temsil etmesi için Sovyet yetkililerin tarafından aday olarak seçilir. Ancak 1925 yılında Batı'ya göç etmiş olan Horowitz, artık tamamen burada kalmaya karar verir ve yarışmaya katılmaz.

bu sermaye türünün hacmini belirlerken, bu kurum ve faillerin bilinirliği, prestiji de sermayenin kalitesine işaret eder. Yarışma organizasyonlarında kilit figürlerin (bu bazen kurucusu veya bir süre için yöneticiliğini yapan biri de olabilir) kendi sosyal sermayelerini çoğu zaman organizasyonun sosyal sermayesini arttırmak için kullanır. Bunun yanında devlet desteği veya yüksek miktarda fon alan yarışmaların yüksek iktisadi sermayeleri sayesinde pek çok önemli iş birliğini sağlayabilir. Graffman'ın öğrencilerine sunduğu sosyal sermaye alandaki az sayıda failin sunabildiği ve etki alanı kişinin sosyal sermayesinin hacmine ve kalitesine bağlı olarak çeşitlilik gösterecek bir imkandır.

McCormick yarışmalar dışında alana girişlerde belirleyici olan başka aktörlerin de mevcut olduğunu ancak alan içerisinde zaman içerisinde görülen değişimle birlikte yarışmaların bu aktörlerin yerini aldığını Bourdieu'nün terminolojisiyle açıklar: “emprezayolar ve şefler gibi birikmiş sembolik sermayelerini teminat olarak sunmaya istekli geleneksel ‘sembolik bankerler’in ortadan kalkmasıyla birlikte, hevesli profesyoneller sembolik sermaye elde etmek için yarışmalar gibi başka kaynaklara yöneliyor.” Ancak bununla birlikte 1950'lerden bu yana hızla sayılarının artmasından dolayı yarışmaların sembolik değerinin düştüğünü de ifade eder (McCormick, 2015, s. 163). Özetle, her ne kadar geçtiğimiz elli yıl içinde alandaki karar verici/belirleyici etkisi azalsa da yarışmalar yeterli sosyal ve iktisadi sermayesi olmayan genç müzisyenlerin alana girişte aşmaları gereken bariyerleri aşmalarında destek olabilen bir araç olma niteliğini taşır. Ancak bir yıldız kariyeri başlatma ihtimali artık çok düşüktür.

Bu noktada McCormick'in alana girişlerinde etkili olduğunu ifade ettiği aktörlerden bahsetmekte fayda var. Sadece müzik alanıyla sınırlı olmamakla birlikte, genel olarak sanat alanı açısından baktığımızda XVIII. yüzyılın ortalarından itibaren sanat hamiliği sisteminin çökmeye başladığını, bununla birlikte sanatçıların üretimlerinde daha fazla özgürleştiğini, ancak bu durumun onları için ekonomik olarak belirsiz ve piyasanın şartlarına bağımlı kıldığı görülür. Bu dönem itibarıyla edebiyat alanında yayıncılar ve kitapçılar, resim alanında akademiler ve onların çevresinde odaklanan tüccar-eleştirmenler sanat üretiminin yeni hamileri, destekçileri olur. Böylelikle sanatçılar için hayati öneme sahip olan çeşitli fail ve kurumların aracı konuma yerleştiği yeni bir düzen oluşur. XX. yüzyıl itibarıyla hükümetler de sanatın üretimine destek veren bir diğer aktör olarak karşımıza çıkar. Bu sosyo-ekonomik

sistemdeki değişim öte yandan sanatçının ve eserinin toplumla buluşmasında aracı (*mediator*) ve kapı bekçisi (*gatekeeper*) olarak isimlendirilen başka bir grup aktörün ortaya çıkmasına yol açar. “Edebiyatın veya resmin ‘büyük geleneğini’ inşa etmede yayıncıların, eleştirmenlerin, galeri sahiplerinin, müze küratörlerinin ve dergi editörlerinin rolü göz ardı edilemez” (Wolff, 1981, ss. 44-45). Benzer şekilde müzik alanı içinde de bu tür araçların varlığından söz edilebilir. Bu aktörler arasında müzik eleştirmenleri, menajerleri, şefleri, plak firmalarını (A&R bölümleri)¹⁶⁵ ve elbette yarışmaları sayabiliriz. Bu rolü alanda hâkim konumdaki tekil failler de üstlenebilmektedir. Bu bazen Graffman örneğinde olduğu gibi ikili ilişkiler sağlayan bir öğretmen olabilirken bazen de genç müzisyenlerin mentörlüğünü üstlenen sanatçılar olabilmektedir. Bunun yarı-kurumsal bir örneği olarak “Dünya Sahnelerinde Genç Müzisyenler”¹⁶⁶ projesiyle piyanist Güher-Süher Pekinel kardeşler gösterilebilir. Elbette yukarıda aracı olarak da nitelendirilen aktörlerin alana girişlerdeki etki seviyelerinin farklılık gösterebileceği unutulmamalıdır. Ayrıca geçmişte eleştirmelerin yazılarının alandaki diğer aktörleri harekete geçirme gücü çok daha fazlayken bugün yok denecek kadar azdır. Günümüzde bunun yerine sosyal medya platformlarının bir tür aracı olarak karşımıza çıktığını söylemek yanlış olmaz.

Yukarıdaki ifade edilen aracı kavramının yanı sıra Klasik Batı Müziği alanında sanat yapıtının alımlanmasını merkeze alan bir bakış açısına göre performans olgusunu dinleyici (veya dinlerkitle) ile buluşmasını sağlayan her kurumu da bir tür aracı olarak ele almak mümkündür. Konser salonları mekânsal olarak performansın dinlekitleyle doğrudan buluştuğu araçlardır. Menajerler ve sanatçı ajansları ise sanatçıları diğer sanatçılarla veya orkestralarla bir araya getiren aracı kurumlardır. Plak firmaları ise performansın kendisini değil, ama onun bir fonetik temsili

¹⁶⁵ Açılımı “sanatçı ve repertuar” (*artist and repertoire*) olan A&R, plak firmalarının yetenek avcılığı yapan, aynı zamanda anlaşmalı sanatçısının sanatsal ve ticari gelişiminden sorumlu olan birimdir. Sanatçı ve plak şirketi arasında bir bağlantı görevi gören A&R’nin görevleri arasında yeni yetenekler bulmak, kayıt sürecini denetlemek ve pazarlama/tanıtıma yardımcı olmak bulunur (<https://www.musiccareers.net/industry-terms/a-and-r/>. Erişim tarihi: 17.04.2022).

¹⁶⁶ Dünya Sahnelerinde Genç Müzisyenler projesi kapsamında Türkiye’den seçilen belirli sayıdaki “sıradışı” genç yeteneğin dünya standartlarında rekabet edebilmeleri ve böylece uluslararası bir kariyer yapabilmeleri amaçlanır. Bunun için solistlik eğitimlerinin yanı sıra, dünyanın en iyi eğitim kurumlarında en iyi müzisyenleri ile çalışmaları sağlanır. Genç müzisyenler, sağlanan mali desteğe ek olarak, akademik seçimleri ve müziksel iş birlikleri hususlarında da yönlendirme ve destek alırlar (<https://www.pekinel.com/foundations/young-musicians-on-world-stages>.**Error!** **Hyperlink reference not valid.** Erişim tarihi: 20.04.2022). Projeye kabul edilen bursiyerler ayrıca kendileriyle yapılan anlaşmalar uyarınca önemli uluslararası yarışmalara ve yaz kurslarına katılmak üzere hazırlanmak ve gerekli başvuruları yapmakla yükümlüdür.

dinleyiciye (veya dinlerkitleye) ulaştırırlar. Benzer şekilde basın da görsel/fonetik olarak performansı ileten aracılardır. Öte yandan orkestralar performans olgusunun bir bileşeni olduklarından dolayı farklı bir konumda yer alır. Ancak bu kurumların yönetimsel kademeleri orkestraların aynı zamanda etkinlikler organize etmelerine ve yine bir tür aracı statüye de sahip olmalarını sağlar. Çalgı reticileri de performansın yeniden üretimi için ihtiyaç duyulan malzemenin tedarikini sağlayan aktörlerdir. Benzer şekilde müzik yayıncıları da performans için gerekli olan notasyonun (müziğin aktarımını sağlayan) sağlayan tedarikçilerdir. Bu noktada Klasik Batı Müziği yarışmaları da genç sanatçılar, yeni yıldızlar çıkarma iddiasıyla performansların değerlendirilmeye tabi tutulduğu arenalar olmanın yanı sıra en temelde performansın hem bir değerlendirici zümreye (jüri) hem de dinleyiciye (veya dinlerkitleye) ulaşmasına aracı olan bir başka kurumdur. Sonuç itibariyle ticari sistemlerde hammaddenin kaynağından çıkarılarak ürün olarak son kullanıcıya ulaştırılması aşamasında çok sayıdaki aracının var olması gibi, müzik yapıtı da endüstrileşen toplumlarda yukarıdaki gibi çeşitli araçlar vasıtasıyla alımlayıcı ile buluşur. Ancak bu noktada bir nevi aracı olarak ele alınabilen tüm aktörlerin tek çıkarlarının iktisadi sermaye olduğu dşnlmelidir. Söz konusu aktörler alana yeni giren müzisyen failer üzerinden iktisadi sermayelerinin yanı sıra sembolik sermayelerini de arttırmaya çalıştıkları söylenebilir.

Menajerler ve sanati ajansları, müzisyenler ve diğer aktörler arasında konumlanan bir aracı, bir temsilcidir. Her müzisyen alan içerisindeki dikey konumlanmasına katkı sağlayacak bu tür bir temsilciye ihtiyaç duyar. Alan içerisinde müzisyen failin bir menajer bulmasından daha ziyade bir manejerin sanatçıyı bulması daha sık görülen bir durumdur. Bunun birden fazla yolu vardır; bazı menajerler uluslararası yarışmaları dikkate alır, bazıları kişisel bağlantılarından aldığı tavsiyeleri dikkate alır, diğerleri ise konserler takip ederek gelecek vadeden yetenekleri bulmaya çalışır. Bununla birlikte ikisi arasındaki hem insani ilişkiler hem de “müzisyenin sanatsal kimliğine ve rekabetçi bir pazardaki önemine dair ortak bir anlayış” müzisyen failin alandaki başarısı üzerinde önemli bir rol oynar. (Swainston-Harrison, 2018, s. 56).

Uluslararası piyano yarışmaları sadece müzisyenler için değil alandaki bazı başka aktörlerin sermayelerini arttırmak için kullandıkları bir mücadele alanıdır. Bunların arasında piyano üreticileri de yer alır. Özellikle sembolik sermayeleri yüksek olan, hiyerarşide st konumdaki yarışmalarda katılımcılara en ideal icralarını

gerçekleştirebilmeleri için çeşitli piyano tercihleri sunulur.¹⁶⁷ Boesendorfer, Fazioli, Kawai, Steinway ve Yamaha gibi büyük piyano üreticilerinin rekabetine sahne olan büyük yarışmalarda, yarışmacıların hangi piyanoları seçecekleri üreticiler için ayrıca bir rekabet konusudur. Keza hem çok sayıda katılımcının ve hem de kazananların tercihi olmak bir piyano üreticisinin bu tür organizasyonda arzu ettiği nihai hedeftir. Böylesi bir durumda piyano müziği ile ilgili haberlerin takip edildiği basında ve sosyal medya platformlarında reklamını yapan bu aktörler alandaki görünürlüklerini ve sembolik sermayelerini arttırlar.

Odağında müzik yarışmaları yer alan bu çalışmada alana girişleri ağırlıklı olarak müzisyen perspektifinden ele aldım. Zira müzik yarışmaları çoğu zaman müzisyen faillerin alana girişleri noktasında kendilerini bir aracı olarak konumlandırmak eğilimindedir. Ancak bunun yanında alana girişlerin sadece müzisyen faillerle sınırlı olmadığını da belirtmekte fayda var. Yeni kurulan bir orkestra, bir menajerlik ofisi ve hatta yeni açılan bir konser salonu da Klasik Batı Müziği alanına giriş yapan aktörlerdendir. Benzer şekilde farklı bir müzik türünde kayıtlar çıkaran bir plak firması piyasaya Klasik Batı Müziği içeren kayıtlar yapmaya başladığında bu alana dahil olmuş olur. Elbette bu tür aktörlerin alana girişleri sosyal sermayeleri kadar -ve hatta bazen daha da çok- iktisadi sermayelerini gerekli kılar. Çünkü bu tür aktörler alan içinde kurumsal bir yapı ile var olur. Müzisyenler faillerin alana girişleriyle diğer aktörlerin alana girişlerinde temel fark bu aktörlerin mutlaka iktisadi sermayeye ve çoğunlukla kurumsal bir organizasyona ihtiyaç duymaları gerektiğidir. Öte yandan müzisyen failler ise alana özgü kültürel sermayeleri ve sosyal sermayelerinin sunduğu imkanlar dahilinde alana giriş yapabilir. Sosyal sermayesi yeterli olmayan failler ise yarışmaların onlara sunabileceği sembolik ve sosyal sermayeyi kullanarak alana girişlerini sağlayabilirler. Ancak bundan faydalanabilmeleri çoğu zaman pek çok değişkene bağlı olarak bir yarışma başarısını sağlamayı gerektirir. Pogorelich veya Egorov örneklerinde olduğu gibi nadiren bir yarışmayı kaybederek dahi bu imkanlara sahip olabilirler.

¹⁶⁷ Bazı yarışmalar her aşamada farklı bir piyano seçimine izin verirken (örn. Chopin Yarışması), bazılarında ise sadece yarışmanın başında bir kez tercih yapma imkanı sunulur (örn. Takamatsu Uluslararası Piyano Yarışması). Önceleri üç piyano seçim hakkı tanıyan Sydney Yarışması 2016 yılındaki etkinliği itibarıyla dört piyano yer alır, ancak yarışmacılar ilk iki turda organizasyonun belirlediği sırada tüm piyanolarda çalmakla yükümlüdür. İkinci aşamayı geçen yarışmacılar ise istedikleri piyanoyu seçebilmektedir.

Alana girmek ve saygın bir konum elde etmek isteyen müzisyen faillerin bunu sağlamaları alandaki diğer aktörlerle gerçekleştirecekleri iş birliğine bağlıdır. Bu durum, aslında çoğu zaman karşılıklı iş birliğine olan ihtiyacın da bir göstergesidir. Yani müzisyen failler alandaki konumlarını sağlamak için diğer aktörlere ne ölçüde muhtaçsa, alandaki aktörlerin de bu faillere o kadar ihtiyacı vardır, keza müzisyenler olmadan alanın işlerliği mümkün değildir. Bu açıdan alan, karşılıklı çıkarların olduğu bir uzam olduğu açıktır. O hâlde alandaki diğer aktörlerin çıkarları nelerdir? Araştırma kapsamında gerçekleştirilen yüz yüze görüşmelerde cevap bulamadığım bu hususu tartışmaya açmak için öncelikle alanların özerkliğine değinmek gerekir.

Tarihsel süreçten baktığımızda Klasik Batı Müziği'nin Aydınlanma Çağı sonrasına kadar finansal kaynağı ve iktidar ile ilişkisi bağlamında kısmen heteronom bir konumda olduğu söylenebilir. Klasik Batı Müziği'nin pek çok koldan profesyonel bir iş hâline gelmesi, XVIII. yüzyılın sonları ile başlar. Özellikle Londra ve Viyana gibi merkezlerde yükselen aristokratik himayenin yanı sıra orta sınıfın giderek müziğin eğitimi, üretimi ve tüketimine verdiği destek, bu süreci hızlandırır. Yüzyıllarca kilise ve sarayların içerisinde gelişen Klasik Batı Müziği, burjuva sınıfının ortaya çıkışı ve Aydınlanma ideallerinin yaygınlaşmasıyla daha otonom bir görünüm kazanır. Müzik üretiminin bir haminin finansal kaynağı ve beğenisi için değil, bestecinin kişisel beğeni ve idealleriyle oluşması müzik alanının otonomluğunu arttıran etmenlerdendir. Özellikle XIX. yüzyıl itibarıyla Klasik Batı Müziği'nin üretimindeki bu hızlı değişimi görmek mümkündür. Finansal kaynak açısından bağımlılığı bir yana, Klasik Batı Müziği alanına özerkliğini veren, bu sanat dalına içkin kimi unsurların sadece bu alanda konumlanan bazı aktörler tarafından bilinir ve sağlanabilir olmasıdır. Bu sebeple alana özerkliğini kazandıran en temel unsurun müzisyenler, şefler, eğitimciler ve diğer uzmanlar gibi alanda faaliyet gösteren failler ve onların sahip olduğu alana içkin kültürel sermaye olduğu söylenebilir. Öte yandan Klasik Batı Müziği'nin yeniden üretimini sağlayan çalgılardan müziğin kuşaktan kuşağa aktarımını sağlayan notasyona, sadece bu müzik türünün eğitimi için ortaya çıkan eğitim kurumlarından konserlerin gerçekleşmesi için inşa edilen yapılara veya kurulan topluluklara kadar çok sayıda unsur, Klasik Batı Müziği alanının özerkliğini oluşturan niteliklerdendir. Sadece Klasik Batı Müziği'nin icra edildiği konser salonları, köklü bir geçmişe sahip senfoni orkestraları, yüzyılı aşkın bir süredir eğitim veren konservatuvarlar, müzik yayınevleri bunlar arasında gösterilebilir. Salt

Klasik Batı Müziği sanatçılarıyla çalışan menajerlik ajansları veya Klasik Batı Müziği özelinde kayıt çıkaran plak firmaları da alanın özerkliğini arttıran bileşenlerdendir. Elbette bu unsurların bir kısmı bir üst alan olan olarak müzik alanıyla da kesişim gösterir. Zira çalgı üretimi, notasyon, müzik eğitim kurumları, konser mekânları gibi bazı bileşenler belirli ölçülerde diğer müzik alt alanlarında da görülür. Günümüzde artık pek çok modern sahne Klasik Batı Müziği, caz veya dünya müziği gibi diğer müzik türlerinin yanı sıra çeşitli dans türleri gibi sahne sanatlarını da kapsayacak şekilde geniş bir yelpazedeki etkinliğe kucak açar. Diğer müzik alanlarıyla olan etkileşim hâliyle alanların sınırlarının muğlaklaşması ve dolayısıyla özerkliklerini de azaltır. Gittikçe örnekleri çoğalan janrlar arasındaki geçişlilik de belirli müzik türlerine özgü alanların (caz alanı, pop müzik alanı, vb.) özerkliğini azaltan unsurlardan biridir. Ancak Klasik Batı Müziği alanı, görece özerk bir alan olsa da -diğer alanlarda da olduğu gibi- en çok bağımlı olduğu alan ekonomik (iktisadi) alandır. Zira iktisadi sermaye olmadan da alandaki bileşenlerin ortaya çıkması söz konusu değildir.

Klasik Batı Müziği alanındaki kurumların varlıklarını sürdürmeleri, içinde bulundukları ekonomik sisteme uyumlu hareket etmelerine bağlıdır. Sanayi toplumlarında tüm sosyal kurumlar, çıkarları için mücadele eder. Sanat alanlarında işlevlerine göre kurumlar yönettikleri kültürel sermayeleriyle iktisadi sermayelerini arttırmaya çalışır. Bu, temel bir arz-talep dengesinin mevcudiyetini gerektirir. Klasik Batı Müziği alanı söz konusu olduğunda özgün sanat yapıtlarının üretiminden ziyade icra olgusunun kemikleşen bir repertuvar içinde tekrar ettiği görülmektedir. Çoğunlukla XX. yüzyılın ortalarına kadar yazılan eserlerden oluşan bu repertuvarı icra edildiği bu müzik türünde sanat yapıtlarının yeniden üretimine talip olan faillerin alana girişleri -*illusio*'ya uygun bir şekilde- alandaki aktörlerden destek görür. Bunun iki sebebi vardır; Birincisi, alana yeni giren faillerin geleneğin devamlılığını ve kültürel sermayenin aktarımını sağlayacak aktörler olarak görülmesidir. Bir diğeri ise Klasik Batı Müziği endüstrisinin çeşitli aktörlerinin -popüler müzik türlerinde olduğu gibi- alana taze kan sağlamak ve girişleri denetiminde tutarak ekonomik bir çıkar sağlamak istemesidir. Zira sanat yapıtının hem üretim hem de icra süreci, aristokratik düzenden görece bağımsızlaştıktan sonra endüstrileşen toplumlarda bir pazarın oluşmasını yol açmıştır. Modern toplumlarda müziği talep eden (halk, toplum,

dinleyici, dinlerkitle) ile arz eden (üreten-icra eden) arasındaki ilişki, yukarıda da bahsi geçen çeşitli kurumlar aracılığı ile sağlanır.

Özellikle son yetmiş yıl içinde hem yarışma sayılarındaki hem de başvuru sayılarındaki artış arasında bir paralellik vardır. Bu durum, alandaki hâkim aktörlerin sunduğu arz ile alana girmeye talip olanların talebi arasında bir artış olduğunun da göstergesidir. Ancak bu tabloda müzik yarışmaları ekseninde alana girmeyi talep edenlerin kim olduğu belliyken (müzisyen failler) arzın hangi kurumlar tarafından sağlandığı ise muallaktır. Klasik Batı Müziği alanına girecek failler için arz oluşturanlar alanda konumlanan festival, orkestra, konser salonları, plak firmaları yöneticileri veya menajerler gibi aktörler midir? Eğer böyleyse, bu aktörler hangi sebeplerle alana yeni faillerin girişlerini istemekte ve bunun için nasıl bir yol izlemektedir?

En basit ifadeyle alandaki arzı oluşturanın, Klasik Batı Müziği türünde etkinlik düzenleyen konser salonları, festivaller ve orkestraların sayıları ile bu aktörlerin her sezon ajandalarında piyanistlere ayırabilecekleri etkinliklerin sayıları olduğu söylenebilir. Ayrıca Klasik Batı Müziği türünde kayıtlar yapan plak firmaları da arzın bir diğer ayağını oluşturur. Yine de bu kurumları, birbirinden kopuk kurumlar olarak değerlendirmemek gerekir, zira aralarında organik bir bağ ve ilişki bulunur. Orkestra ile verilen konserler, belirli bir konser salonunda yer alır. Benzer şekilde festivaller de konser mekânlarıyla etkileşim halindedir. Plak firmaları bazı kayıtlar için piyanisti ve orkestrayı bir araya getirir. Elbette tüm bu dinamiklerin iktisadi sermaye ile ilişkisi gözden kaçmamalıdır. Yani, arzın hacmi alana ayrılan kaynakların büyüklüğü ile doğru orantılıdır.

Arz-talep arasındaki dengesizlik, alana girmeyi talep edenlerin sayısındaki çokluk ile alandaki aktörlerin sunduğu performans olanakların azlığı arasındaki eşitsizliğin bir sonucudur. Leon Fleisher, 1989 yılında düzenlenen Cliburn Yarışması hakkında yayınlanan *Here to Make Music* adlı belgeselde sadece ABD’de her yıl konservatuarlardan ve üniversitelerdeki müzik bölümlerinden 40.000 lisans mezunu piyanistin çıktığını belirterek bu istatistiği korkutucu bulur (Rosen, 1989). Bu sayı hiç şüphesiz günümüzde çok daha fazladır. McCormik, bu duruma karşın Klasik Batı Müziği’nin konservatuar sisteminin başarısı nedeniyle oldukça rekabetçi bir alan haline geldiğini ve bu yüzden yarışmaların yetkin müzisyenlerin fazlalığını yönetmek ve liyakati (fazileti) standart, verimli bir şekilde belirlemek için bir mekanizma

olarak görülebileceğini dile getirir (McCormick, 2015, s. 2). Ancak özellikle günümüzde yüksek yarışma sayılarından kaynaklı olarak çok sayıda yarışma kazananın bulunması da kazanan-imkanlar/fırsatlar oranının bozulmasına yol açar ve alanda ihtiyaç duyulandan fazla konser sanatçısının ortaya çıkmasına/üretimine sebep olur (Kwok & Dromey, 2018, s. 71). Juilliard School’da Piyano Bölümü’nün başkanı Yoheved Kaplinsky de artan talebin yarattığı sıkıntıya dikkat çekerek konser sahnesinde bu kadar çok büyük genç solist için yeterli yer kalmayabileceğinden endişe ettiğini ve bu durum bir çatışma getireceğini dile getirir (Wakin, 2007).

Alanın *illusio*’suna kapılarak yaşamlarını bu müzik türüne adayan faillerin hayallerini, dünyanın en büyük salonlarında, en saygın müzisyenler ve orkestralarla çalabildikleri uluslararası bir kariyer yapmak süsler. Ancak bu senaryo arz-talep dengesizliğinden ötürü –kişi, yeterli kültürel sermayeye sahip olsa dahi- herkes için mümkün değildir. Bu durum, kısıtlı sayıdaki arza olan yoğun talebin filtrelenmesini, yani yüksek talebe rağmen alanda az sayıda müzisyene arz edilebilen performans olanaklarından kimlerin faydalanabileceğinin belirlenmesini gerektirir. Bu açıdan yarışmalar, çok sayıda çok iyi piyanistin kesin olarak tanımlanmasına izin veren ilk seçim yeri olarak görülebilir (Želvytė, 2014, s. 113). Ancak alanın dinamikleri bundan çok daha karmaşıktır. Alandaki aktörlerin görünen veya örtük olan ilişkiselliği, kimlerin arzdan faydalanacağını belirleyen temel unsurdur. Alan içinde yüksek sosyal -ve bazen de iktisadi- sermayesi olan failler (bunlar arasında emprezaryo, sanat hamileri, menajerleri ve orkestra şeflerini sayabiliriz) arzın ve talebin eşleşmesindeki belirleyici olabilirler. Bu aktörler, faillerin yeterli kültürel ve sembolik sermayeye sahip olup olmadıklarını, yani “pazarlanabilir” bir potansiyele taşıyıp taşımadıklarını değerlendirmek durumundadır.

Yarışma kurumları bu eşleşmeyi kurumsal bir yapı içinde sağlamayı vadeden aktör olarak karşımıza çıkar. Ancak bu vaat, alandaki diğer aktörlerin talebi olan “pazarlanabilir” olma ihtiyacını karşılamayabilir. Zira önceden de değindiğim üzere “ideal” bir uluslararası kariyer yapmanın veya “yıldız” olmanın çok sayıda parametreye bağlı olduğu, kariyerlerin uzun soluklu bir süreçte müzisyenlerin sermayeleri ve stratejileri sonucunda çizildiği ve aktörlerin “pazarlanabilir” olarak kabul ettiği nitelikleri karşılayıp karşılamadıkları sonucunda belirlendiği unutulmamalıdır. Yarışmalar bu noktada kazananlarını sembolik ve sosyal sermayelerinden sadece belirli bir süre için doğrudan faydalandırabilmektedir. Her

yeni yarışma etkinliğiyle birlikte arkadan yeni kazananlarının podyuma çıkması, yarışma kurumlarının sermayelerini yeni gelenlere yöneltmelerini gerektirir. Bununla birlikte çoğu prestijli yarışma, özellikle alanda görünür olan önceki kazananlarını sonraki yıllarda da düzenlenen etkinliklerde jüri üyesi veya etkinlikleri kapsamında organize edilen konserlerde solist olarak davet ederek karşılıklı sembolik sermaye alışverişini sürdürmektedir.

Müzisyenler için endüstrinin çeşitli aktörleri tarafından sunulan arzın bir veya birkaç kez karşılık bulması, sürdürebilir bir kariyer için yeterli ve arzulanan bir durum değildir. Alandaki aktörler açısından arzın talep bulması nispeten kolaydır, zira piyanist sayısı kaynaklı bir talep fazlalığı bulunmaktadır. Ancak endüstrinin aktörleri, bu yoğun talep içerisinde kimleri dikkate alacağına veya hangi faillerin podyuma çıkması gerektiğine, hangilerinin “pazarlanabilir” olduğuna nasıl karar verir? Bu noktada karar verilmesi gereken konu, en fazla gelecek vaat eden, müziğiyle “kalbe dokunan”, sahne performansıya dinleyicileri “büyüleyebilen”, özetle sembolik, ama daha çok iktisadi sermaye getireceği az çok öngörülebilir müzisyen failin kim olacağıdır. İçinde bulunulan ekonomik sistem nedeniyle endüstrinin aktörleri, kârlarını maksimize etmeye, bunun için de salonları dolduran, kayıtları çok satma potansiyeline sahip faillerle iş birliğine yönelir. Prestijli yarışmaların kazananlarına sağladığı sembolik sermayenin kamuoyunun dikkatini çekebilme ve dinlerkitlenin merakını cezbetme potansiyeli bulunması arzın taleple buluşmasında hangi faillerin rol alacağını belirlemede bir araç olarak işlev görür. Ancak araştırmanın nicel verilerinin de ortaya koyduğu gibi alandaki başat aktörlerle iş birliği süreklilik arz eden ödüllü piyanistlerin sayısı oldukça azdır. Arzın taleple buluşmasında endüstrinin başat aktörlerinin alandaki piyanist enflasyonuna rağmen görece sınırlı sayıda fail ile iş birliği yapmayı tercih etmesi ve çoğunlukla yıldız isimlere yönelmesi, bu aktörlerin iktisadi sermayelerini genişletme stratejisinin bir sonucu olarak görülebilir. Zira diğer kültürel alanlarda da görüldüğü gibi yıldız yaratma sistemi, iktisadi açıdan aktörler için çok daha kârlıdır. Öte yandan yıldız çıkarmak herhangi bir müzik pazarı için kullanışlı olsa da konu, görüldüğü kadar kolay değildir. Aynı durum yarışmalar için de geçerlidir. Yarışma ekosistemindeki hiyerarşide yukarıda konumlanan yarışmalar, geçmişteki bazı kazananların yaptığı kariyerler göz önüne alınarak çoğunlukla yıldız çıkartma beklentisini bünyelerinde taşır. Oysa aslında bu, özellikle günümüze doğru yaklaştıkça daha nadir gerçekleşir.

Buna rağmen yakın zamanın yarışmalar tarihine baktığımızda hem Rubinstein hem de Çaykovski yarışmalarını kazanan Daniil Trifonov gibi yıldız failler de yok değildir. Öte yandan yarışmalarda başarı kazanan faillerin sadece kaçının reel olarak istihdam olanakları bulabildiği değil aynı zamanda Klasik Batı Müziği alanındaki istihdamın ne olduğu da burada ortaya çıkan temel sorulardan birini oluşturur. Zira yarışmalara girsin veya girmesin, nihai hedefi konser kariyeri yapmak olan müzisyenlerin Klasik Batı Müziği alanı içerisinde düzenli bir istihdam elde etmek gibi bir seçeneği bulunmaz.¹⁶⁸ Mevcut durumda alanda sürekliliği olan bir konum kazanmak, yapılan işin kalitesinin korunması kadar alan içerisinde ilişkilerin dinamik tutulmasını da gerekli kılmaktadır.

Stratejiler, faillerin alana girerken ve buradaki varlıklarını sürdürürken çıkarlarına ulaşmak için izledikleri yoldur. Yapılan görüşmelerden ve literatürden toplanan verilerden anlaşıldığı üzere alana girmek üzere yarışmaları kullanmayı tercih eden müzisyenlerin çoğu yarışmalarda başarı kazanmak için Bourdieu'nün "takip etme stratejisi" olarak adlandırdığı stratejiyi izler. Yüz yüze görüşmelerde ve literatürde "güvenli çalış" olarak da ifade edilen bu stratejide, yarışmacıların jüriyelerden en yüksek puanı almalarının önünde engel veya risk oluşturacak unsurları törpüleyecek şekilde icralarını optimize ettikleri görülür. Bir yarışmacı ne kadar çok jüri üyesinden yüksek puan alırsa yarışmada başarı yakalama şansını artırır. Bu da icrada kabul edilmiş yolları takip etmeyi gerektirir. Alanda hâkim konumlara sahip olan jüri üyelerinin alana yeni girenler olarak yarışmacılardan talep ettiği strateji, takip etme stratejisidir. Yarışma içerisinde başarıyı getireceği ön görülen takip etme stratejileri sadece icra ile sınırlı olmayıp aynı zamanda başka parametreleri de dikkate almayı gerektirir. *The New York Times* yazarı Bernard Holland 1989'da kaleme aldığı bir köşe yazısında bu konuya dikkat çekerek yarışmada başarılı olmak için izlenmesi gerekli gördüğü stratejiyi beş maddede açıklar: (1) Açık, yorumlaması muğlak ve tartışmaya açık olmayan parçalar çalın. (2) Her piyanoda iyi duyulan ve rahat çalınan bir repertuvar seçin. (3) En çok, yüksek sesli, hızlı ve hatasız çalış dikkat çeker. (4) Jüri üyelerinin kim olduğunu bilin. (5) Her şeye hazır olun, özellikle her türlü orkestraya ve her türlü şefe. Öte yandan genç sanatçıların sanki jüri yokmuşçasına kendi tercihlerine göre müziği yorumladıklarını, ancak bunun sistemdeki aktörlerde

¹⁶⁸ Bu durumun belki de nadir örneklerinden Türkiye Cumhuriyeti Devlet tarafından 1971 yılından itibaren farklı zamanlarda çeşitli sanat dallarındaki sanatçılara verilen Devlet Sanatçısı unvanıdır.

çok az karşılık bulduğunu da dile getirir (Holland, 1989). Holland'ın yarışmalarda başarılı olmak için öne çıkardığı maddelerden bazıları, kültürel sermaye ile ilişkiliyken (1, 2 ve 3) bir tanesi de sosyal sermayenin (4) gerekliliğine vurgu yapar. Bununla birlikte tanınan bir jüri üyesinin beğenisine göre çalmak, diğer jüri üyelerinin beğenisiyle çelişebileceği için bunun ne ölçüde doğru bir strateji olduğu tartışmalıdır. Ancak bu stratejiyi benimseyen yarışmacılar -ve öğretmenleri- olduğu görüşmelerde de dile getirildi (G4). Öte yandan strateji geliştirmek ve uygulamak, yarışma ekosisteminde arzu edilen sonuçları elde etmek için sadece müzisyen faillerin izlediği bir yol değildir. İdeolojik rekabetin hüküm sürdüğü Soğuk Savaş yıllarında hükümetlerin en iyi adaylarını uluslararası yarışmalara göndererek başarı şanslarını arttırmaya çalışmaları, alan dışındaki aktörlerin de izlemiş oldukları stratejilere bir örnek oluşturur.

Yarışmalardaki icralarında heterodoks bir yaklaşım sergileyen failler çoğu zaman jüride kamplaşmalara sebep olur. Zira bu ister geleneğin sınırlarını zorlamak, ister besteciyi farklı bir anlayışla yorumlamak, isterse sadece kişisel ifade ihtiyacıyla ortaya çıkan bir özgünlük sebebiyle olsun, çoğu zaman jüri üyelerinin bazılarının yüksek puanlar, diğerlerinin ise düşük puanlar vermelerine yol açar. Söz konusu stratejiyi izleyen bir yarışmacı her jüri üyesinden ortalama veya üzerinde puan alan bir yarışmacıdan daha geride kalacaktır. Bu noktada yarışmada başarı sağlamanın anahtarının, ortodoks bir icra benimsemek olduğu söylenebilir. Öte yandan kasıtlı bir biçimde heterodoks bir icra benimseyen failler de söz konusudur. Bu tür durumlar seyirciler arasında da büyük bir karşılık bulabilir. Böylesi bir örnek 1980 yılı Chopin Yarışması'nda hem icrası hem de giyim ve tavırları gibi müzik dışı unsurlar sebebiyle heterodoks bir strateji izleyen Ivo Pogorelich'dir. Pogorelich alana girişte takip stratejisi yerine "altüst etme stratejisi"ni izler. Bu strateji, Pogorelich'in ikinci aşamada elenmesine yol açarken seyircilerin Pogorelich lehine büyük destek verdiği tartışmaların başlamasına ve Martha Argerich'in jüriyi terk etmesiyle de yarışmanın tarihindeki en büyük skandala neden olur. Bununla birlikte bu sansasyon Pogorelich'e belki de yarışmayı kazanması durumunda açılabilceğinden çok daha fazla kapının açılmasını sağlar. Martha Argerich gibi alandaki hâkim konumdaki faillerden bazılarının da heterodoks bir stratejiyi onaylaması bu sansasyonun oluşmasındaki kilit noktalardan birini oluşturur. Öte yandan McCormick bu tür büyük skandalların kronik hâle gelmediği sürece yarışma organizasyonları ve daha

geniş ölçekte Klasik Batı Müziği alanı açısından olumlu etkileri olduğunu belirtir (McCormick, 2018).

Öte yandan piyanistlerin stratejilerden ayrı olarak yarışmalara farklı çıkar veya beklentilerle girdikleri görülür. Buna dair bir tespit Indrė Eugenija Želvytė, *Along the Way of Three International Competitions: The Competitions of F. Chopin in Warsaw, M. Long-J. Thibaud in Paris and P. Tchaikovsky in Moscow* başlıklı makalesinde yer alır. Želvytė, büyük uluslararası yarışmalara katılan dört farklı piyanist “türünden” bahseder:

Birinci tür, birincilik ödülünü kazanmayı hedefleyen sanatçıların büyük çoğunluğuyla ilgilidir. Genellikle daha az prestijli diğer yarışmalarda “programlarını denerken”, repertuarları tamamen geliştikten sonra üst düzey yarışmalarda yarışır. Daha güçlü bir karaktere ve stresle daha kolay başa çıkma yeteneğine sahip ikinci tür piyanistler, dünyayı dolaşırlar ve en cazip finansal ödülleri sunan yarışmaları seçerek “hayatlarını kazanırlar”. Üçüncü tür sanatçılar, henüz performans göstermedikleri bir ülkede ödül kazanmaya çalışırlar, böylece tercih edilen bağlantı listelerini genişletirler ve dünya çapında tanınırlar; yani kariyerlerine göre yarışmaları seçerler. Dördüncü tür, maksimum birincilik ödülü kazanmak için diğer büyük yarışmalara katılmaya devam eden uluslararası yarışma kazananlarını içerir. (Želvytė, 2014, s. 111)

Klasik Batı Müziği alanına girişini yarışmadan bağımsız bir şekilde yapan ve bunu heterodoks bir strateji izleyerek gerçekleştiren faillere bir örnek Ukraynalı piyanist Valentina Lisitsa’dır. 2007 yılından itibaren popüler video paylaşım platformu YouTube’da paylaşmaya başladığı klipler sayesinde Klasik Batı Müziği’nin ilk “YouTube yıldızı” olur ve bu ona Avrupa, ABD, Güney Amerika ve Asya’nın başlıca müzik merkezlerinde küresel bir konser kariyerinin ve Decca plak firmasıyla bir sözleşmenin kapılarını açar.¹⁶⁹ Böylece alana girişteki geleneksel bir yol izlemez, daha dar anlamda da Klasik Batı Müziği endüstrisinin kurallarına ve alanın kapı bekçileri (*gatekeeper*) olan çeşitli aktörlerin kararlarını kabul etmeyi reddeder. “Lisitsa, ilerlemenin genellikle birbirine sıkı sıkıya bağlı bir mentorlar ve onların himayesindekiler ağı tarafından yönetildiği bir müzik kültüründe kendi kendine elde edilen başarının ender bir örneği olarak öne çıkar” (Eatock, 2015). Daha öncesinde piyanist Alexei Kuznetzoff ile Florida-ABD’de düzenlenen Murray Dranoff İki Piyano Yarışması’nda birincilik ödülü kazanmasına rağmen bu başarının kariyerine

¹⁶⁹ Nisan 2022 itibarıyla YouTube kanalının 682.000 abonesi ve 271 milyon görüntülenmesi mevcuttur.

hiç etkisini görmeyen Lisitsa, Ukrayna’da eğitim aldığı okulun pek çok müzik okuluna benzediğini, burada müziği öğrendiğini ancak müzik işini (business) öğretmediklerini, bununla birlikte günümüzde artık bu durumun değişmeye başladığını ve çeşitli tanıtım (pazarlama) derslerinin artık müfredata konduğunu ifade eder. Bir başka deyişle bu durum, kendine ait mevcut bir iktisadi sermayesi ve sosyal sermayesi olmadan veya yarışma gibi bir aktörün sağladığı sembolik sermayeyi kullanmadan alanda heteronom bir strateji izleyerek -bu durumda sosyal medya kullanımı- alana girişin mümkün olabileceğini de ortaya koyar.

Tarihin pek çok döneminde belirli bir sanat alanında yıldız olan isimler sadece büyük kitlelerin dikkatini çekmiş aynı zamanda ekonomik getirisi yüksek olan bir kazanç kapısı olarak da görülmüştür.¹⁷⁰ Söz konusu durum müzik sektörü içinde büyük bir fırsatlar yaratmıştır. Klasik Batı Müziği alanı popüler müzik türlerinde yaygın bir şekilde görülen yıldız fenomeninden bağımsız değildir. Avrupa’da Klasik Batı Müziği alanının nispeten bir miktar özerklik kazandığı XVIII. yüzyıl sonundan günümüze kadar çok sayıda müzisyen failin alanın yıldız isimleri olarak ortaya çıktığı görülür. Sanatçıyı yıldız yapan niteliklerin ne olduğu tartışması bir yana dursun, bir müzisyen failin yıldız olması onun sanatsal yetkinliğinin yanı sıra bazen de müzik-dışı unsurları sebebiyle kitlelerin takip etmesine yol açar. Kitlelerin takip ettiği failler her türlü endüstri için kullanışlı araçlara dönüşür. Klasik Batı Müziği alanı kapsamında konuşacak olursak, yıldız failler böylece salonların dolmasını, kayıtların satmasını, basının takip edilmesini vs. sağlayan bir ürüne dönüşür.¹⁷¹ Bu yüzden alandaki aktörlerin çıkarları açısından yıldız yaratmanın karlı olduğu ve aktörlerin zaman zaman yaptıkları seçimlerle bu ihtiyaçlarını karşıladıkları söylenebilir. Ancak alandaki mücadelenin güçlüğü hangi faillerin yıldız statüsüne kavuşacağını belirlenmesini zorlaştırır. Zira her alanda yıldız olabilecek kişi sayısı sınırlıdır. Öte yandan yıldız isimlerin sayısının da giderek düştüğü ve önceden daha çok sayıda yıldızın kapalı gişe konserler yaparken artık daha az sayıdaki yıldız

¹⁷⁰ Bunun geçmiş yüzyıllardaki örnekleri arasında sahip olduğu üstün yetenekten ötürü babası tarafından Avrupa’da pek çok sarayda soylulara dinletilen Mozart ve kendi döneminin bir tür “süper yıldız”ı kabul edilen Liszt gösterilebilir.

¹⁷¹ Bunun en dikkat çeken örneklerinden biri Van Cliburn’un 1958 Çaykovski Yarışması’nı kazandıktan sonra ABD’ne döndüğünde RCA Victor plak firmasından çıkan Çaykovski 1. Piyo Konçertosu kayıdır. Bu kayıt 1961 yılında beş yüz bin satış rakamını geçerek önce altın plak, 1989’da da bir milyon üzerinde satış rakamı yakalayarak platinyum plak kazanan ilk Klasik Batı Müziği kaydı olur (https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab_active=default-award&se=van+cliburn#search_section, Erişim tarihi:21.01.2022).

sanatçıların büyük bir sahneyi kesin olarak doldurabileceğinin garantisi olmadığını dile getirenler de vardır (Midgette, 2018).

Bu noktada yarışmaların -sermayelerine bağlı olarak- kazananlarını belirli pazarlara açma gücüne sahip olduğunu hatırlatmakta fayda var. Özellikle büyük çaplı organizasyonlar sahip oldukları yüksek sembolik, iktisadi ve sosyal sermayeleri sayesinde çok sayıda prestijli kurumla iş birliği yapma gücüne sahiptir. Bu durum onların sadece düzenlendikleri ülkenin pazarı ile sınırlı kalmadan farklı ülke ve bölgelerdeki pazarlara erişimlerini, bu ülkedeki aktörlerle iş birliklerini mümkün kılar. Küresel çapta çalışan menajerlik ajansları, seçkin orkestralar, festivaller, konser salonları, yayın kuruluşları, basın vb. hepsi açılan pazarın büyüklüğünün belirleyicisidir. Bu açıdan bakıldığında yarışmanın büyüklüğünü, yani toplam sermayesini bir ölçüde açtığı pazarın genişliğiyle kıyaslamak mümkündür. Öte yandan kişisel görüşmelerde çoklu pazarlara kapı açabilen yarışma sayısının en iyimser hesaplama 15'i geçmediği hususunda ortak bir kanı paylaşılmıştır.

Hiyerarşinin üst basamaklarında yer alan yarışmaların pazar açma kabiliyetleri bulunmasına rağmen, bu onların çoğu zaman kazananlarına bir kariyer garanti edebilecekleri yanılgısını doğurur. Oysa açığa kavuşması gereken husus yarışmaların sadece alana girişler için bir araç oldukları ve doğrudan bir kariyer sağlamak kudretine sahip olmadıklarıdır. Zira kariyere yapılan önceki tespitlerden hareketle kariyerin pek çok parametreye bağlı olarak biçimlenen bir süreç olduğu ve yarışma organizasyonlarının etki alanının görece dışında kalan bir olgu olduğu unutulmamalıdır. Yarışmalar, ancak sundukları kariyer gelişim programları ve angajmanlar kapsamında kazananlarının kariyerlerini başlatabilecek bir “ara süreç” sağlayabilmektedir. Her ne kadar birkaç yıllığına sağladıkları bu tür imkanların doğrudan sonuçları olsa da bu, sonsuza dek süren bir hizmet değildir. Zira destek, yukarıda da belirtildiği üzere bir noktada sonlandırılarak sermaye bir sonraki etkinliğe ve kazananlara yöneltilir. Bu sebeple yarışma kazananların kariyerleri için söz konusu ara süreç/rampayı nasıl değerlendirdikleri belirleyicidir. Ara süreç boyunca icra seviyesi yüksek konserler veren, sorumluluk sahibi olan, kişi ve kurumlarla ilişkilerini optimum seviyede tutan failler, yarışmanın açtığı bu kapıyı verimli bir şekilde kullanmış olur ve sürdürülebilir bir kariyer sağlayabilir. Çeşitli projeler üreterek bunlara doğru kişi ve kurumları dâhil edenler, sahne ışığının altında kalmayı sürdürebilir. Bu noktada alana girmek ile alanda belirli bir süre boyunca

konum elde etmenin veya konum değiştirmenin farklı hususlar olduğu anlaşılmalıdır. Ancak her ikisi için de faillerin belirli türdeki sermayelerini kullanmaları gerekir. Alana ister bir yarışanın kazandırdığı sembolik ve sosyal sermayenin imkanlarıyla isterse de kendi sosyal veya iktisadi sermayesinin olanaklarıyla girmiş olsun, alandaki konumunu sürdürmek veya hiyerarşik olarak daha yüksek veya alçak bir konuma geçmek kişinin sermayesini nasıl kullandığı ve hangi stratejileri izlediğıyle ilişkili olarak şekillenir. Müzisyen faillerin kültürel sermayelerini arttırmak kadar (repertuvarlarını genişletmek, teknik becerilerini sıvırtmak, sanatsal derinliğine yoğunlaşmak, vb.) sosyal sermayelerini geliştirmeleri de (kurduğu ilişkileri sıcak tutmak, yeni ilişkiler kurmak veya projelerine başkalarını dahil etmek, vb.) büyük öneme sahiptir. Bu sermayelerin hacmi ve kalitesi oranında alandaki konumu dikey veya yatay olarak yön alabilir. Özetle, alan içindeki mücadele, alan içinde belirli bir konumu korumak veya farklı bir konuma yönelmek istendiğı süreçte devam eder. Bu, en prestijli yarışmayı kazanan bir piyanistin bile alana girişiyle mücadelenin bitmediğı anlamına gelir.

Yarışmaların alanda çeşitli biçimlerde işlev gördüğü görülür. Ancak yarışmaların işlevinin yarışmanın özellikle hangi yaş kategorisinde düzenlendiğı ile de biçimlendiğı unutulmamalıdır. Zira genç yaş kategorilerinde düzenlenen yarışmaların temelde kariyer kapılarını açmak gibi hedefleri bulunmaz, zaten bu yaş gurubundaki çoğu müzisyen zaten hala eğitimlerinin önemli bir aşamasındadır. Ancak kendi söylemleriyle “genç yetenekleri keşfetmeyi” amaçlayan yarışmalar yine de bu potansiyel müzisyenlerin alandaki ilk görünürlükleri için bir katkı sağlamış olur. Özellikle gelişen dijital teknolojiler ve internet kullanımıyla birlikte çok sayıda yarışma organizasyonun sosyal medya ve çevrimiçi yayınlarına (ve arşivlemeye) yönelmesi/ağırlık vermesi, ilk aşamalarda elenen bir müzisyenin dahi sınırlı ölçüde de olsa alandaki görünürlüğüne doğrudan katkı sağlar. Ancak genel olarak tüm yaş kategorilerindeki yarışmalara hazırlanmak ve girmek -yüz yüze görüşmelerde de dile getirildiğı üzere- katılımcılara eğitimsel ve kişisel disiplini, yoğun çalışmayı, sahne deneyimini, baskı altında icra etme pratiğı gibi pek çok unsur kazandırır. Bu açıdan yarışmaların Klasik Batı Müziğı alanı içinde dolaylı olarak pedagojik etkilerinin olduğı söylenebilir. Özellikle üst düzeydeki ve uluslararası kapsamda olan yarışmalarda aralarında sadece yıldız isimlerin değil aynı zamanda şefler, sanatçı menajerler gibi diğer uzmanların da yer alabildiğı bir jüri tarafından

değerlendirilmek, sanatsal gelişimine devam eden bir klasik müzisyen için oldukça ayrıcalıklı bir durum oluşturur (Kwok & Dromey, 2018, s. 71). Bu jüri üyelerinin birebir geribildirimlerinin alınabildiği ve kişisel bağlantılar kurulabildiği ölçüde yarışma kurumlarını müzisyenlerin sadece akranlarıyla alelade bir rekabet içine girdikleri bir arenadan ziyade, onların hem eğitimlerine hem de belki kariyerlerini inşa eden basamaklardan birini koymalarını sağlayacak bir platform olarak görmek mümkündür. Bazı yarışma organizasyonları eğitim boyutunu sanatsal gelişime doğrudan katkı sağlayacak şekilde ele alır ve etkinlikleri kapsamında katılımcılarına yönelik ustalık sınıfları ve çeşitli konferanslar düzenler.

Uluslararası piyano yarışmalarının pedagojik etkileri haricinde farklı dolaylı işlevleri de vardır. Bunların arasında piyano repertuvarına katkı sağlayan yaklaşımlar sayılabilir. Bunun örneklerinde biri Rubinstein Yarışması'nda görüldüğü gibi organizasyonun daha ilk etkinliğinden itibaren farklı çağdaş İsraili bestecilerin eserlerini zorunlu eser olarak repertuvarına eklemesidir. Yarışma yeni eserler için sipariş verir, finanse eder ve daha sonra bu eserleri yayınlar. Böylelikle alandaki bir başka aktör olarak besteciye de yarışma ekosisteminin -küçük de bir rol de olsa- bir parçası hâline getirir. Yarışma, mikro ölçekte bu eserlere ve bestecilerine, makro ölçekte ise İsrail kültürüne ve ulusal kimliğine değer atfetmiş olur. Böylece yarışma, düzenlendiği coğrafyanın sembolik sermayesini hem kullanır hem de bu sermayeye katkı yapar. Bu durumun benzer örnekleri farklı uluslararası yarışmalarda görülmektedir. Ulusal kimliğe yapılan bu değer atfı çoğunlukla yarışmaların merkezî yönetimlerden de destek almalarını sağlar. Buna örnek olarak Kraliçe Elisabeth Yarışması ve 'Jaén Ödülü'¹⁷² gösterilebilir. Bazı organizasyonlar ise yeni eser siparişi vermez ancak düzenlediği ülkenin piyano müziğinin tanıtımına katkı sağlamak için belirli bestecilerinin eserlerinin çalınmasını teşvik eder (örn Sussex Uluslararası Piyano Yarışması). Yukarıdaki örnekler yarışmaların örtük bir şekilde kültürel propaganda aracı olarak da işlev görebildiklerini ortaya koymaktadır. Yarışmaların ideolojik rekabete sahne olduğu geçmiş dönemlerde ise yarışmaların bu tür işlevleri çok daha görünür bir boyut kazanmıştır.

¹⁷² 1993 yılından bu yana yarışmanın repertuvarında yer alan İspanyol bir besteci tarafından yazılmış zorunlu bir eser Kültür Bakanlığı'nın Çağdaş Müziği Yayma Merkezi tarafından sübvansede edilir ve 1997 yılından itibaren de İl Meclisi tarafından yayınlanmaktadır.

Öte yandan yarışmalar sadece alandan faillerin değil, aynı zamanda toplumun bir kısmının bulunduğu bir sosyal alanlardır. ABD’de düzenlenen Cliburn Yarışması ve Hilton Head Yarışması gibi yarışmalarda sayıları yüzlerle ifade edilen gönüllü ekibi, bunun bir örneğidir. Bu gönüllülerin kimileri organizasyonların içinde yer alırken kimileri yurt dışından katılan müzisyenleri evinde ağırlayarak organizasyona destek verir. Böylece özellikle bu tür yarışmalar, düzenlendiği mikro coğrafyada bir sosyal hareketliliğe yol açar. Ayrıca günümüzde birçok organizasyon yarışma etkinliği çevresinde birçok farklı aktivitelere de yer verir. Bu aktiviteler (ustalık sınıfları, atölyeler, söyleşiler, paneller vb.) başta yarışmayı takip eden müzik öğrencileri olmak üzere farklı yaş grubundaki müzik sevdalıları için yine bir buluşma ve etkileşim yeri olarak işlev görür.

Yarışmaların daha az görünür veya dolaylı diyebileceğimiz işlevleri arasında düzenlendikleri şehrin kültürel yaşamına bir hareketlilik katmak (örn. Dublin Uluslararası Piyano Yarışması organizasyonu tarafından açık bir dille belirttiği gibi), kültürel değerlerine (besteci, müzisyen, öğretmen gibi bir figüre veya müzik kültürüne) sahip çıkmak ve uluslararası müzik camiasında görünür kılmak (örn. Georges Enesco Uluslararası Yarışması) gibi çeşitli hususlar yer alır. Özellikle büyük yarışmaları takip eden çok sayıdaki fail ve aktör (uluslararası basın kuruluşları, menajerler, konser/festival organizatörleri, dinleyiciler vd.) etkinlikleri takip ettikleri süre boyunca yarışmanın düzenlendiği coğrafyadaki turizm faaliyetlerinin artmasına ve dolayısıyla farklı alandan aktörlerin de (konaklama ve yemek hizmeti gibi veren işletmeler gibi) iktisadi sermayelerini arttırmalarına yol açar. Öte yandan basın kuruluşları da başka bir alanın aktörü olarak etkileşime geçilen aktörler arasında sayılabilir.

Yarışmaların yaklaşık yarım asır önce işlev görme biçimiyle bugünkü arasında bariz bir değişimin olduğu görülür. Yarışma sayılarındaki artışla birlikte sembolik sermayenin azalması ve alandaki arz-talep dengesizliği sebebiyle kariyer başlatmanın zorluğu yarışma kurumlarının zaman içerisinde kendilerini yenilemelerine zorunlu kılar. Yarışma sayılarındaki enflasyon, çok sayıda kazananın ortaya çıkmasına ve dolayısıyla alandaki aktörlerin sunabildiği arzın üzerinde bir talep yaratır. Bu durumda sembolik sermaye atfetmenin ve belirli bir sayıdaki angajmanın sunmanın artık kazananları için kariyer başlatmak için yeterli canlandırmayı yapamaması, yarışma yetkilileri farklı yollar izlemeye yöneltir. Artık günümüzde birçok yarışma,

“kariyer geliştirme programı” adı altında kazananlarına kariyerlerinde yol göstermek için birkaç yıllığına menajerlik hizmeti sağlamaktadır. Kendilerini bir geçiş yeri olmaktan ziyade müzisyenin kariyer basamaklarını çıkmasında bir destek noktası olarak konumlandırıan yarışmalar böylelikle de “yarışmaların heyecan verici yeni yetenekler bulamadığı yönündeki sürekli suçlamaya da karşı kesinlikle savunma yapar” (Midgette, 2018). Bunun yanı sıra yarışmaların bir etkinlik organizatörü (*presenter*) gibi yıl boyunca konserler düzenledikleri, finansal kaynak için bağış topladıkları ve çeşitli eğitim etkinlikleri gibi izleyicileri geliştirmeye odaklanan girişimlerde bulundukları da görülür. Söz konusu gelişmeler yarışma organizasyonlarının artık kendilerini alanın güncel şartlarına uygun bir şekilde transforme ettiklerini göstergesidir. Zira, seçtikleri faillere sundukları salt sembolik sermaye vermenin alanda hâkim konum elde etmek için yetersiz kalmaya başlaması bu sermayelerinin hacminin de azalmasına yol açar.¹⁷³ Bunun üzerine yarışmalar sosyal ve iktisadi sermayelerini devreye sokar. Sosyal sermayelerini kullanarak kazananları için daha çok ve daha prestijli olacak angajmanlar sağlarken iktisadi sermayelerini menajerlik hizmetlerinden konserler veya çeşitli sosyal projeler organize etmek için kullanırlar. Cliburn Yarışması’nın başkanı Jacques Marquis yaklaşık 7 milyon dolarlık yıllık işletme bütçesinin sadece yarısının yarışmanın organizasyonuna harcadığını, geri kalanının ise ortak olarak üstlendikleri yılda 250 kadar konserin organizasyonu, sosyal yardım programları ve tanıtım için kullanıldığını ifade eder (Midgette, 2018). Tüm bunlar yarışmaların -tıpkı diğer kurumlar gibi- zamanın şartlarına ayak uydurdıklarını, değişime açık olduklarını ve değişime direnen organizasyonların ise -Leventritt Yarışması gibi- sonlanmaya mahkûm olduklarını ortaya koyar. Yarışmalar tarihine baktığımızda yarışmaların pek çok nedenden ötürü isimlerinin, düzenlendikleri coğrafyaların, kategorilerinin, branşlarının, değerlendirme sistemlerinin ve ödül içeriklerinin değişim gösterebildiği görülür. Öte yandan bazı yarışmaların ulusal kapsamda başlayıp uluslararası kapsama genişlemesi, giderek küreselleşen bir dünyada yarışmaların konjonktüre uymaya çalışmalarının bir çabası olarak da okunabilir.

¹⁷³ Yarışmaların sembolik sermayelerindeki azalmanın sebeplerinden biri de yarışmalara olan güvenin azalması olabilir. Özellikle Demir Perde döneminde ideolojik çekişmelere sahne olan yarışmalar ayrıca jürilerdeki öğretmenlerin kendi öğrencileri lehine oy kullanmaları veya birbirlerinin öğrencileri için oy takas etmeleri gibi adam kayırma durumları yüzünden pek çok defa yozlaşmaya maruz kalır ve bazen de bu tür durumlar sansasyonlar yaratacak boyuta ulaşır.

Yarışmaların alternatifiz kurumlar olup olmadığı yüz yüze görüşmelerin yanı sıra literatürde de tartışıldığı konulardan biridir. Bu konuda bir yarışma yetkilisi (G28) bu kadar çok sayıda genç müzisyene fırsat vermenin alternatif bir yolu olmadığını, bunun tek alternatifinin sektörde size yardımcı olabilecek birini tanıyarak olmak gerektiğini, ancak bunun da müzisyenlerin çoğu için geçerli olmadığını söyleyerek alana girişler için sosyal sermayenin gerekliliğini vurgular. ABD’li ödüllü bir piyanist olan Emanuel Ax da ironik bir yaklaşım ile yarışmaların “diğerleri dışında kesinlikle yetenek bulmanın en kötü şekli” olduğunu ifade eder (Rosen, 1989). Ax’ın bu yaklaşımı literatürde yarışmalara dair kullanılan “gerekli kötülük” (*necessary evil*)¹⁷⁴ ifadesiyle de örtüşmektedir. Zira her ne kadar adaletli ve şeffaf olsa da sanatsal değerlendirmenin öznel doğasından dolayı sonuçları öngörülemez olan yarışmalar, buna rağmen genç müzisyenlerin kendilerini hem kamuoyuna tanıtmaları hem de konser organizatörleri ve müzik ajansları gibi alandaki etkin aktörler tarafından görünmeleri için bir fırsat sağlar. Bu nedenle girilecek yarışmanın talep ettiği kültürel sermayeye (yarışmanın talep ettiği repertuvardaki eserleri belirli müzikal ve teknik standartlarla karşılayan) sahip olan failler, görece düşük bir iktisadi sermaye ile (başvuru ücreti, ulaşım ve konaklama masrafları) bu arenaya çıkmak için bir bilet almış olur. Şayet prestijli bir yarışmadan ödül alabilirlerse yatırmış oldukları sermayeyi yarışanın bağlantıları ve angajmanları sayesinde sembolik, sosyal ve iktisadi sermaye olarak artırırlar. Sembolik sermaye alan içinde görünürlüğün artmasına, sosyal sermaye ileriye dönük iş birlikleri kurulmasına ve iktisadi sermaye de hem yaşamın sürdürülmesine hem de kültürel sermaye için yatırım yapmaya izin verir. Öte yandan yarışmalara hazırlanma sürecini de kültürel sermayeye yapılan bir yatırım olarak değerlendirmek mümkündür. Zira görüşmecilerin nerdeyse ortak bir dil ile ifade ettiği, hazırlanma süreci ve yarışma deneyimi hakkındaki hususlar hedefe yönelik çalışma, repertuvar yapma, sahne tecrübesi edinme gibi pek çok açıdan mesleki yeterliliklerini arttırdığına yöneliktir. Elbette söz konusu sürecin olumsuz sonuçlarının, faillerin kişiliğine göre yıpratıcı boyutlarının da olabileceği gerçektir.

¹⁷⁴ İstenmeyen veya hoş olmayan fakat gerekli olan şeyler için kullanılan deyim.

5. SONUÇ

Bu çalışmada uluslararası piyano yarışmalarını ortaya çıkaran sebeplere, ne tür işlevleri olduklarına, kariyere etkilerine ve alanın alternatifsiz bir bileşeni olup olmadıklarına dair sorulara cevap aradım. Bunun için hem istatistiksel verileri ve yüz yüze yaptığım görüşmelerden elde ettiğim bulguları hem de literatürden edindiğim bilgileri bir araya getirdim. Çalışmanın bütünlüğünü sağlamak için öncelikle tarihsel bir okuma yapmam gerekti. Bu okumayla içinde bulundukları sosyo-ekonomik düzlem içerisinde yarışmaların değişimlerini ve etkilerini ortaya koymaya çalıştım. Müziksel rekabeti çeşitli gelişmelere göre ele aldığım tarihsel dönemlere ayırmak, yarışmaların tarihsel süreçte öne çıkan bazı özelliklerine ve geçirdikleri değişimlere dikkat çekebilmemi sağladı. Bu aşamada ise araştırma kapsamında sunmuş olduğum bulgular üzerinden yapmış olduğum tartışmaların sonuçlarını özetleyeceğim.

Geçmiş mitolojik anlatılara kadar uzanan müziksel rekabet, yaklaşık bir asır önce Avrupa ve Kuzey Amerika’da ortaya çıkan yarışmalarla kurumsal bir yapı kazanır. Müziksel rekabetin yeni bir evreye girdiği bu aşamada yarışmalar Klasik Batı Müziği ekosisteminin aktörlerinden biri olur. Zaman içinde kurumsal yapıları güçlenen uluslararası müzik yarışmalarının yaygınlaşması ise bir süre sonra bu kurumlar arasında standart eksikliğini ve iletişim ağı ihtiyacını doğurur. Bu durum Klasik Batı Müziği alanına başka bir aktörün daha girmesine yol açar: meta organizasyonlar. Yarışmalar, böylece hem kendi meşruluğunu sağlayacak olan standart arayışının hem de yarışma organizasyonları arasındaki iletişim ağının sağlanması hususunda ortaya çıkan ihtiyacın bir sonucu olarak yeni bir aktörün ortaya çıkmasında rol oynar.

Yarışmaların ortaya çıkışlarının ardında farklı amaçlar yatar. Bunların başında, alanın *doxa*’sı olan genç yeteneklerin keşfedilmesi gelir. *Doxa*, aynı zamanda yarışmaların bu keşfi yapabilme ehliyeti olduğu ön kabulünü de kapsar ve böylece yarışma kurumlarının varlığını meşrulaştırır. Yarışmaların amacı organizasyonların yapısal özellikleriyle de şekillenmektedir. Profesyonel müzisyenlere yönelik yetişkin yaş kategorilerindeki yarışmalar kazananlarını sadece keşfetmekle yetinmez, aynı zamanda onların kariyerlerini başlatmayı hedefler. Oysa genç yaş kategorilerindeki

yarışmaların böylesi bir amacı yoktur. Bununla birlikte yarışmaların ortaya çıkışlarının ardında genç yeteneklerin keşfinden ve tanıtılmasından başka amaçlar da yer alır: tanınmayan veya unutulmaya yüz tutmuş bir besteciyi ve onun eserlerini dünyaya tanıtmak; önemli bir müzikal kişiliğın ismini yaşatmak; bir ülkenin Klasik Batı Müziğı geleneğini öne çıkarmak; bir müzik eğitim kurumunun reklamını yapmak; bir şehrin kültür-sanat yaşamına hareketlilik getirmek, bir ülkenin ideolojik üstünlüğünü vurgulamak gibi pragmatik amaçlar, bunlar arasında sayılabilir. En temelde ise bu kurumlar varlıklarıyla Klasik Batı Müziğı kültürüne değeri atfeden, bu müzik türünün eğitimini teşvik eden ve dolayısıyla geleneğın sürekliliğini katkı sağlayan bir amaca hizmet eder. Alandaki hâkim aktörlerin konumlarını ve çıkarlarını sürdürmek için gerekli gördüğü *illusio*'nun korunması ve hatta daha cazip hâle getirilmesinde yarışmalar önemli bir işlev görür. Yarışmaların düzenlenmesinde aktif rolü olan aktörlerin (bu durumda organizatörler, sponsorlar ve paydaşlar) çıkarları doğrultusunda yarışmanın amaçları da şekillenir.

Araştırmada tespit edilen hususlardan biri Klasik Batı Müziğı dalında düzenlenen müzik yarışmalarının homojen bir yapıda olmadıkları, kendi içinde büyük bir çeşitliliğeri sahip olduklarıdır. Bu çeşitlilik, yarışma kapsamı (bölgesel, ulusal veya uluslararası), yaş kategorileri, çalgı dalı, aşama sayıları, aşama içeriğı (örneğin orkestralı veya oda müziğı aşaması bulunan ve bulunmayanlar), repertuvar, değeriendirme yöntemleri, ödül sayıları gibi hususları içerir. Söz konusu durum yarışmalar hakkında yapılan herhangi bir değeriendirmenin hangi tür yarışmaları kapsadığını belirtmeyi zorunlu kılar. Bu, yetişkin yaş kategorilerindeki yarışmalarla genç yaş kategorilerindeki yarışmaların veya solo kategorisindeki yarışmalarla oda müziğı yarışmalarının farklı amaçlara hizmet ettiğini, veyahut ulusal ve uluslararası yarışmaların farklı etki gücüne sahip oldukları anlamına gelir. Çalışmanın odağında solo piyano çalgısında ve uluslararası kapsamda düzenlenen yetişkin kategorisindeki yarışmalar yer aldığından, araştırmada çıkan sonuçlar temelde bu niteliklere sahip yarışmaları kapsamaktadır.

Yarışmaların yapısal özelliklerinden bağımsız olarak sembolik sermayelerinin ve sosyal sermayelerinin hacmine göre hiyerarşik olarak ayrıştıkları da anlaşılmaktadır. Gustav Alink'in ortaya attığı ve yarışmaları çeşitli faktörlere göre sıralayan bir değeriendirme sistemi bulunmasına rağmen yarışmaların hiyerarşini belirlemeye yönelik bu ilk ve tek çalışma, alan içinde yaygın bir kabule sahip değildir. Bunun

yanı sıra böylesi bir hiyerarşinin varlığı, alandaki failler ve aktörler tarafından üstü kapalı bir şekilde bilinir, yani bu durum alanın *doxa*'sının bir parçasıdır. Tüm görüşmeciler belirli yarışmaların, prestiji ve dolayısıyla kariyer üzerindeki etkileri bakımından geri kalan çoğunluktan daha yukarı bir konumda olduğu görüşündedir. Bunun için çoğunlukla referans alınan temel unsur, yarışmaların önceki kazananlarının sürdürdükleri kariyerlerdir. Elbette farklı kişilerin yapacağı sıralamada başka sonuçlar çıkması muhtemeldir. Ancak kazananlarını belirli pazarlara açma ve alanda güçlü bir görünürlük kazandırma gücüne sahip olan yarışmalar, kariyer yapıcı/açıcı olarak çoğunlukla en tepede konumlanır. Bu tür yarışmalara bir nevi hazırlayıcı işlevi gören, ancak sembolik ve sosyal sermayelerinin hacmi ve kalitesi daha düşük olan ve dolayısıyla alanda daha sınırlı bir görünüm kazandıran diğer yarışmalar ise, bu hiyerarşide altta konumlanır. En aşağıda ise sembolik ve sosyal sermayeleri çok daha kısıtlı olan ve hiyerarşinin üstündeki yarışmalarda başarı kazanmak için çoğu kişinin girilmesini elzem gördüğü genç yaş kategorisindeki yarışmalar yer almaktadır. Özetle, yarışmaların hiyerarşisi keskin çizgilerle çizilmeyen, ancak sermayenin hacmi ve kalitesiyle şekillenen bir husustur. Bunun yanı sıra tarihsel süreçte yarışmaların hiyerarşideki konumlarının değişebileceği veya alana yeni giren yarışmaların sahip oldukları sermaye hacmine göre görece hızlı bir şekilde üst konumlara yükselebildikleri de görülür.

Araştırma bulguları, yarışma başarısı ile “yıldız kariyeri” yapmak arasında zayıf bir bağıntı olduğunu veya aralarında elle tutulur bir nedensellik bulunmadığını ortaya koyar. İstatistiksel veriler 1957-2000 yılları arasında düzenlenen seçili yarışmalarda ilk üç dereceyi kazanan piyanistlerden en fazla %11 ila %15'nin alandaki başat aktörle belirli bir sayıda iş birliği yapabildiğini ortaya koymaktadır. Geçmişe dönük olarak yarışma sonuçları incelediğinde bu bağıntının zayıflığını ortaya koyan çok sayıda başka örnek de bulunur.¹⁷⁵ Bununla birlikte çalışmada ortaya çıkan bir diğer sonuç, araştırma sorularının bütün zamanlara yayılabilir şekilde cevaplanamayacak olduğudur. Tarihsel süreçte sosyo-kültürel parametrelerdeki gelişmeler dönemsel olarak farklılıklar ortaya çıkarır. Buna örnek olarak yine yarışma ve kariyer bağıntısı

¹⁷⁵ 2008 Rubinstein Yarışması'nda birincilik ödülü verilmezken ikincilik ödülü Roman Rabinovich ve Ching Yun Hu arasında paylaşılır. Üçüncü olan Gürcü piyanist Khatia Buniatishvili ise kazananlar arasında alanda en fazla görünüme sahip olan piyanist olarak dikkat çeker. Çaykovski Yarışması'nda dördüncü ve Leeds Yarışması'nda üçüncü olan Macar piyanist András Schiff, 1997 Cliburn Yarışması'nın birincisi olan Amerikalı Jon Nakamatsu'dan çok daha yüksek profilli bir kariyer sürdürmektedir. Bunlara benzer çok sayıda örnek verilebilir.

gösterilebilir. XX. yüzyılın son çeyreğine kadar hiyerarşide üst konumda bulunan yarışmaların yıldız kariyerler tetiklemekte daha etkin olabildiklerini,¹⁷⁶ ancak 1990'lı yıllardan itibaren prestijli yarışmalar kazanıp yıldız kariyeri sürdüren piyanist sayısının geçmiştekine göre oldukça azaldığı görülür. XX. yüzyılın son çeyreğinden günümüze gelen zamanda ise yarışmaların geçmişteki gibi “büyük piyanistler” çıkarma veya “yıldız kariyerler” tetikleme potansiyelinin daha zayıfladığı ve sadece pek çok yönden yüksek potansiyele sahip sanatçıları işaret edebilir bir pozisyonda oldukları anlaşılır. Elbette her dönemde, yarışma başarısı bulunmayan, ancak yıldız statüsünü yakalayan yeni piyanistler de çıkmaktadır.

Araştırmada tartışılan sorular bağlamında Klasik Batı Müziği alanında kariyerin ne olduğu önemli bir yer aldı. Uluslararası müzik yarışmaları odağında sürdürdüğüm bu çalışmada elbette müzisyen faillerin performans kariyerini dikkate aldım. Ancak kariyer yapmak denen olgunun Klasik Batı Müziği alanı içinde dahi çok çeşitli boyutları olduğunu ve pek çok faktör tarafından belirlendiğini hatırlatmakta fayda var. Bu olgunun en basit ifadeyle faillerin sahip olduğu kültürel ve sosyal sermayelerinin hacmi ve kalitesi ve aynı zamanda izledikleri stratejilerle şekillendiği söylenebilir. Daha detaylı olarak ise müzisyenlerin sanatsal derinliği, teknik yeterliliği, sahne performansı, stresle başa çıkma kabiliyeti, sosyal becerileri, icrasındaki ve ilişkilerinde tutarlılığı, yaratıcılığı, alandaki hangi kilit kişileri tanıdığı ve hatta sıklıkla seyahat gerektiren bir yaşam biçimine yatkınlığı gibi pek çok unsur sayılabilir. Öte yandan salt performans kariyeri olgusu içerisinde dahi bir hiyerarşi olduğu ortaya çıktı. Güçlü pazarlanabilir niteliklere sahip olan, etkinlikleri uzun yıllara yayılan, alandaki başat aktörlerle iş birliği yapan, geniş bir coğrafyaya yayılan, basının takip ettiği faillerin kariyerleri “başarılı”, “ideal”, “yıldız” kariyer gibi tanımlamalarla piramidin en tepesinde yer almaktadır. Bununla birlikte performans kariyeri aktif olmasına rağmen iş birliği yaptığı aktörler alanda görece az bilinen veya coğrafi açıdan belirli pazarlarla sınırlı kalan çok sayıda piyanist de mevcuttur. Böylesi bir kariyer, elbette kariyer hiyerarşisinde daha aşağıda konumlanır. Burada faillerin hangi konumda olduklarını belirleyen, gerçekleştirdikleri etkinliklerin (solo resital, oda müziği, orkestra ile solist olarak

¹⁷⁶ Elbette bunun hiyerarşideki her üst konumdaki yarışmayı kazanan piyanist için geçerli olduğu düşünülmemelidir. Öte yandan yıldız piyanistlerden birçoğunun birden fazla yarışma kazanmış olduklarını da dikkate almakta fayda vardır.

çalmak, plak kaydı vs.) sayısı kadar iş birliği yaptıkları aktörler ve faillerin prestiji (sembolik sermayesi), çeşitliliği ve coğrafi dağılımı gibi çeşitli unsurlar olduğu unutulmamalıdır. Müzisyen faillerin isimlerini piyasa değeri yüksek bir markaya dönüştürdükleri oranda hiyerarşik açıdan daha üst seviye bir kariyer yaptıkları görülmektedir. Özetle, hem müzisyen faillerin hem de endüstrinin aktörlerinin marka değerlerinin seviyesi arzın taleple buluşmasındaki belirleyici bir unsurdur.

Norman Lebrecht, *The Maestro Myth* adlı kitabının giriş bölümünde her devrin kendi kahramanlarını yarattığını ve bazen asılsız ya da tamamen hayalî olan popüler kahramanların kelimenin tam anlamıyla mitsel olduklarını ifade eder. Pek çok alanın yanı sıra kültürel alanda da tanrıların yaratıldığına değinen Lebrecht, bu türden efsanevi bir kahramanın Klasik Batı Müziği’ndeki tezahürü olarak “büyük orkestra şefi” ikonunun müziksel olmayan bir amaç için yapay olarak yaratıldığını ve ticari gereklilik için sürdürüldüğünü dile getirir. Kitle iletişim araçlarıyla ve kayıt teknolojileriyle, dünya çapında para kazandıran bir kült haline gelen maestro mitinin öte yandan son derece rafine bir ibadet şekli olduğunu, orkestra şefinin hiçbir zaman bir kitle kahramanı olmadığını, ancak seçkinlerin idolü olduğunu yazar¹⁷⁷ (Lebrecht, 2001, ss. 1–3). Benzer bir mitleştirme performans sanatçıları içinde söz konusudur. XX. yüzyıl boyunca çok sayıda müzisyen “büyük piyanist” etiketiyle öne çıkarılır. Bu söylemin müzik endüstrisine yansıdığı en somut örneklerinden biri Philips plak firmasının 1999 yılında Steinway & Sons sponsorluğunda yayınladığı 200 CD’lik *Great Pianists of the 20th Century* setidir. Ayrıca çok sayıda yazar “büyük piyanist” ifadesini kaleme aldıkları kitapları başlıklarına taşıyarak (Cooke, 1913), (Mach, 1991), (Mitchell, 2000) bu söylemi sürdürür. Büyük yeteneklerin nadir olduğuna dair olan inançtan kaynaklı olarak atfedilen bu değer, alanın *doxa*’sını yansıtmaktadır.

Uluslararası piyano yarışmalarının Klasik Batı Müziği alanında yaratılan mitlerden bağımsız olmadıkları, “büyük piyanist” imgesinin tekrar ve tekrar yaratılmasındaki lokomotif kurumlar oldukları görülür. Alanın *doxa*’sına uygun bir şekilde nadir genç

¹⁷⁷ Lebrecht’in ifade ettiği mitleştirme söyleminin müzik tarihi yazımına da tesir ettiği ve Klasik Batı Müziği’ndeki belirli besteciler ve müzisyenleri de kapsadığını söyleyebiliriz. Tarih yazımında belirli besteciler diğerlerinden ayrıştırılarak çoğu zaman getirdikleri yeniliklerle bir stilin veya bir akımın öncüsü, önde gelen temsilcisi veya bir dönemi başlatan önemli figürlerden biri olarak karşımıza çıkar. Bestecilere de atfedilen bu tanrısal varlık imgesi bir XIX. yüzyıl geleneğidir ve XX. yüzyılda boyunca azalan bir şekilde etkisini sürdürür. Bu söylemin ardında büyük yeteneklerin nadir oluşu ve bir daha böylesi figürlerin çıkmasının çok zor olduğu inancı yatar. Öte yandan tarih yazımında Bach, Beethoven, Chopin veya Liszt gibi birçok bestecinin çalgılarında gösterdikleri hünerlerle de mitleştirildikleri, onlara yarı tanrısal bir değer atfedildiği görülür.

yeteneğin bulunularak bir yıldız yaratılması, bu söylemle paralellik gösterir. Büyük yarışmaların arka planında -diğerleriyle birlikte- böylesi bir mite dönüşecek, alanın kahramanı olacak figürlerin yaratılması isteği yatar. Zira bir yıldız olmak veya yaratmak hem sembolik, hem sosyal, hem de ekonomik açıdan alandaki pek çok aktör için kârlı bir durumdur. Ancak en prestijli yarışmaların dahi “büyük piyanist” mitini yaratma konusunda çok az kez başarı sağlayabildikleri görülür.

Çalışmada varılabilecek bir diğer sonuç, endüstrinin aktörlerinin yarışma sonuçlarını arzın taleple buluşma noktasında çoğu zaman değerlendirmeye istekli olmadığı, işbirliği yaptıkları failleri farklı parametrelere göre belirleme eğiliminde olduklarıdır. Başka bir deyişle, yarışmaların görece sanatsal kriterlerle ortaya çıkardığı piyanistlerin endüstrinin ön planda tuttuğu pazarlanabilir olma olgusuyla örtüşmemesi durumunda, talebin (bu noktada yarışmanın çıkardığı ürünün) arz ile eşleşmesi söz konusu olmamaktadır. Bunun yanı sıra konservatuvar mezunu sayılarındaki artış ve Uzak Doğu ülkeleri başta olmak üzere dünyanın farklı coğrafyalarında da Klasik Batı Müziği’ne üzerine eğililmesi vb. sebeplerle 50 yıl öncesi ile günümüz arasında dikkate değer bir piyanist enflasyonu oluşturur ve mevcut arz-talep dengesizliğini daha da derinleştirir.

Çalışmanın temel sorularının başında bu kurumların işlevlerinin ne olduğu yer alır. Profesyonel piyanistlere yönelik ve yetişkin kategorisinde düzenlenen yarışmaların odağında yeni yetenekleri keşfedilmesi ve kariyerlerini başlatmaya destek olmak vardır. Bu noktada yarışmalar alana talip olan failler ile endüstrinin aktörleri arasında bir aracı veya kapı açıcı (*gatekeeper*) konumunda yer alır. Bu açıdan temel işlevleri, bir nevi vitrine veya podyuma çıkartarak onlara alanda görünürlük kazandırmaktır. Zira alana girmenin ilk şartı görünür olmaktır ve yarışmalar doğrudan bu görünürlüğü sağlar.¹⁷⁸ Böylece kazananlar, yarışmanın kendilerine dağıttığı sembolik sermaye ile görünürlük kazanırken yarışmanın sağladığı sosyal sermaye ile de alandaki aktörlerle ilk iş birliklerini başlatacak imtiyaza sahip olurlar. Bu yüzden yarışma başarısını alana doğrudan bir giriş sağlayan, belirli aktörlerle iş birliğinin kapılarını dolaysız açan süreli bir kartvizit olarak tanımlamak doğrudur. Bununla birlikte yarışmaların faillere kamuoyu önünde görünürlük kazandırması zaman

¹⁷⁸ Bu noktada genç yaş kategorilerine sahip yarışmaların dahi alanda çok sınırlı da olsa bir görünürlük kazandırdığı söylenebilir. Ancak bu görünürlük endüstrinin aktörlerinin dikkatini çekmek çoğu zaman yeterli değildir.

zaman beklendiği şekilde gerçekleşmez ve bazen yaşanan bir skandal veya sansasyon, yarışma jürisinin seçtiği piyanistten farklı birini de alanda görünür kılabilir.¹⁷⁹ Ancak böylesi bir durumda dahi yarışmalar alana giriş için etkili bir araca dönüşür. Farklı aktörlerin bir araya gelebildiği yarışmalar müzisyenlere bağlantı ağlarını (*network*), yani sosyal sermayelerini dolaylı olarak genişletme imkanı sunar. Yani yarışmadan elenen bir fail bile endüstrinin çeşitli aktörleriyle tanışabilme ve kişisel iletişim kurma yeteneğinin bir sonucu olarak ilerideki iş birliklerinin tohumlarını atabilir. Özetle, endüstri ile piyanistler arasında aracı konumunda olan yarışmaların konservatuvar/müzik eğitim kurumları, orkestralar, plak firmaları, festivaller, konser salonları gibi alandaki aktörler arasında doğrudan olduğu gibi dolaylı olarak da ilişkiler kurulmasında ve etkileşimler sağlanmasında bir aracı rolü üstlendiği ortadadır.

Çalışma bulguları yarışmaların işlevinin yukarıdakilerle sınırlı olmadığını ortaya koyar. Tıpkı alanın kendisinin bir mücadele alanı olması gibi, yarışmalar da daha mikro ölçekte alana girmeye talip olan müzisyen failer için bir mücadele alanıdır. Ancak yarışmaların sahne olduğu rekabet, sadece müzisyen failerle sınırlı kalmaz. Soğuk Savaş döneminde olduğu gibi geçmişte merkezî yönetimlerin rekabeti için bir kültürel arena, kültürel üstünlüklerini ispatı için bir propaganda aracı olarak işlev görür. Bu dönemde süre gelen ideolojik rekabetlerin bir sonucu olarak, bazı yarışmalarda genç yeteneklerin keşfinden ziyade en güçlülerin (kendini önceden ispatlamış, isim yapmış müzisyenlerin) mücadelesine tanık olunur. Bunun yanı sıra yarışmalar, piyano üreticileri gibi farklı aktörlerin sembolik sermayelerini yükselterek alandaki görünürlüklerini sürdürmeye veya arttırmaya çalıştıkları, dolayısıyla iktisadi sermayeleri için yatırım yaptıkları bir yerdir. Ayrıca yarışmaların, öğrencileri başarı kazanan öğretmenler için de sembolik sermayelerini ve dolayısıyla kendisiyle çalışmaya olan taleple birlikte iktisadi sermayelerinin artmasına kapı açan bir etkisi olduğu da görülür. Yani öğrencilerinin yarışmalardaki başarıları oranında öğretmenlerin alandaki konumlarını sağlamlaştırmaya yarayan bir işleve sahiptir. Özellikle jüride yer alan öğretmenlerin hem dolaysız hem de dolaylı olarak alandaki konumlarını güçlendirmelerine yarayan bir ortam sunar. Yarışmaların bir de

¹⁷⁹ Her ne kadar böylesi bir durumun yarışmanın imajına zarar vereceği kanısı oluşsa da alanda kendi görünürlüklerini sürdürmüş olan yarışmalar -kronik bir boyuta varmadığı sürece- uzun vadede bu durumdan fayda sağlar.

eğitimsel yansımalarından bahsedilebilir. Genç yaş kategorilerindeki yarışmalar da dahil olmak üzere yarışmalar hazırlanma süreciyle dolaylı olarak, sahne tecrübesi kazandırması sebebiyle de dolaysız olarak müzisyen faillerin kültürel sermayelerini arttırmalarına yol açar. Ancak öte yandan yarışma hazırlanmak da iktisadi sermaye gerektiren bir süreçtir.

Yarışmalar sermaye için yapılan mücadelenin yeri olmalarının dışında aynı zamanda bir kamusal alandır. Toplumun kültür sanat faaliyetlerinin bir parçası olarak insanların bu müzik türü çatısı altında bir araya geldikleri bir etkileşim yeridir. Böylelikle Klasik Batı Müziği'nin devamlılığını sağlayan ve özendiren, müzik eğitimine katkı sağlayan, toplumun kültürel hayatına hareketlilik getiren, iş birliği yapılan aktörlerle sembolik sermaye alışverişinde bulunan bir kurum olarak çeşitli başka işlevlere de sahip olduğu görülür. Bunların yanı sıra bazı yarışma organizasyonları belirli bir aşamada seslendirilecek çağdaş eserlerin yazılmasını teşvik ederek literatüre yeni eserler kazandırılmasına ön ayak olur. Böylece ulusal müzik geleneğine ve bestecilere de değer atfeder. Öte yandan bu eserlerin literatürde ne ölçüde benimsendiği bir başka tartışmanın konusudur. Bununla birlikte yarışmaların düzenlenmesi turizm alanı gibi farklı alanlara da dokunan bir ekonomik hareketlilik sağlar. Böylece yarışmaların işlevi sadece Klasik Batı Müziği alanıyla sınırlı kalmayıp, düzenlenen etkinlikler aracılığıyla çeşitli ekonomik fırsatlar yaratılabilmektedir.

Yarışmaların kendi sembolik sermayesinin hacmi, kazananlarına dağıttıkları sembolik sermaye ile doğru orantılıdır. Ancak dağıtılan sembolik ve sosyal sermaye, yani yarışmanın sağlamış olduğu kartvizit süreli bir kullanıma açıktır. Uzun soluklu ve başarılı bir kariyer için piyanistlerin bu kartvizitin geçerli olduğu süreci en iyi şekilde değerlendirmeleri gerekir. Zira alandaki görünürlüklerinin ömrü piyanistlerin bu süreç içinde kendi markalarını oluşturmalarıyla doğrudan ilintilidir. Kazananlar yarışma sonrasındaki süreçte kendi markalarını yarattıkları oranda yarışmanın sağladığı sembolik sermayeden bağımsızlaşır, yani o yarışmanın ürünü olarak anılmaktan çıkarlar. Bu durum sağlanan angajmanlar sayesinde kurulan iş birliklerini sıcak tutmak ve böylece tekrar davet almak, genişletilen bir sosyal çevre ile yeni bağlantılar kurmak, müzikal derinliğini, repertuarını ve teknik kapasitesini geliştirerek kültürel sermayesini arttırmak gibi hususları içerir. Özetle, müzisyen faillerin alanda iyi bir konum elde etmek ve bu konumlarını sabitlemek için

verdikleri mücadele, yarışma kazandıktan sonraki süreçte de devam eder. Zira Bourdieu'nün ifade ettiği gibi alan zaten bir mücadele yeridir. Alandaki aktörlerden biri olan yarışmalar bu mücadelenin çok daha yoğunlaşmış bir bileşenidir.

Yarışmaların sağladığı süreli destek, organizatörlerin bir sonraki etkinlik ve yeni belirlenecek kazananlar için kaynak ayrılması gerekliliğinin de bir sonucudur. Bu durum, bir yarışma endüstrisi olgusunu, bir üretim bandı imgesini akla getirir. Klasik Batı Müziği endüstrinin diğer aktörlerinin kazananlarla ne şekilde ilişki kuracağından veya onları benimseyip benimsemeyeceğinden bağımsız olarak, yarışma kurumları (istisnalar hariç) her etkinliğinde bandından yeni piyanistler yani ürünler çıkarır. Bu ürünün sunulan arzla uzun vadede buluşup buluşmayacağı, ne sıklıkla etkileşime geçeceği ve hangi aktörlerin tercihi olacağı elbette sermaye ve strateji gibi kavramlarla ilişkili olarak belirlenir.

Araştırma sonuçlarında dikkat çeken hususlardan bir diğeri yarışma kurumlarının tarihsel süreçte üstlendikleri rolün kapsamının artmasıdır. Yarışma sayılarındaki enflasyonla birlikte zaman içerisinde çok sayıda kazanan çıkması yarışmaların alan içindeki etki gücünü olumsuz etkiler. Bu durum yarışmaların sembolik sermayelerinin azalmasına sebep olur ve dolayısıyla kazananlarına alanda görünürlük kazandırma kabiliyetini zayıflatır. Söz konusu sorunu aşmak için yarışma kurumları içinde yer aldıkları alanın koşullarına uygun olarak değişim gösterir. Hem daha şeffaf bir organizasyon yapısına bürünerek kendi meşrutiyetlerini arttırmaya, hem de kariyer destek programları başlatarak kazananlarının ödül paketi kapsamındaki angajmanlar sona erdikten sonraki süreçte alandaki görünürlüklerini sürdürebilmeleri için doğrudan etkin bir rol almaya başlarlar. Birçok yarışma sağladığı kariyer destek programı kapsamında menajerlik ajansı rolünü üstlenir ve böylece birlikte bir kariyer inşa etmeye başlarlar. Programın sonunda kazananlarının ileride ihtiyaç duyacağı bağlantılara sahip olması ve iş dünyasının gerekliliklerini öğrenmeleri sağlanır. Böylelikle kazananlarının saman alevi gibi parlayan, ancak hızlıca sönen kariyerler yapmalarına engel olarak, ilerleyen yıllarda alanda görünürlüklerini sürdürmeleri için gerekli olan bağlantılar, bilgi ve birikim aktarılır. Kazananların yarışmanın markasını bir süre kullanarak kendi markasını oluşturmaları ve sonra yarışmanın markasından bağımsızlaşmaları amaçlanır. Elbette bu hususta hem müzisyen faillerin hem de yarışma kurumlarının karşılıklı çıkarı bulunmaktadır. Organizasyonlar kazananları için sosyal ve iktisadi sermayelerini ortaya koyarken, yarışma kazanan faillerin

alanda geldiği hâkim konumlar, yarışmanın sembolik sermayesini arttıran bir unsur olur.

Gelişen dijital teknolojiler yarışmaların çok daha farklı katmanlarda toplumla etkileşime geçmesini sağlar. Organizasyonların bu süreçte kurumsal yüzlerini daha çok öne çıkarır. Ayrıca etkinliklerin internetten canlı yayınlanması (*webcast*), uzaktaki seyircinin oy kullanabilmesi, müzisyenlerle yapılan röportajlar, resmi veya gayri-resmî bloglarda izleyicilerin görüşlerini paylaşması gibi pek çok uygulama yarışma deneyimini seyirci açısından da çok daha interaktif bir boyut kazandırırken yarışmanın kendisini de bir ürüne dönüştürür.

Araştırma sorularından biri olan yarışmaların alternatifsiz olup olmadığı da çalışmada tartışılan hususlardan biriydi. Bu noktada ortodoks stratejilerle alana girmek isteyen, ancak yeterli sermayesi olmayanlar ve heterodoks stratejiler (sosyal medya kullanımı gibi) benimseyemeyen failler için yarışmaların karşısında bir alternatifi olmadığı söylenebilir. Her ne kadar nüfuslu öğretmenler, empozaryolar veya hayırseverler gibi farklı figürler, alana girmek isteyen müzisyenler için bir aracı işlevi görseler de bu çok sınırlı sayıda fail için mümkündür. Yarışmalar bu tür sosyal sermayeye sahip olmayan ancak yeterli kültürel sermayeye sahip olan faillerin alana girişleri için yegâne yol görünmektedir. Bu noktada sembolik sermayesi bir yana, yarışmanın sunduğu ödül paketi, yani dağıttığı sosyal sermaye, kazananların alanda ne ölçüde görünür olacağını belirleyen bir faktördür. Ancak hiyerarşide üst sıradaki yarışmalar yüksek sembolik ve sosyal sermayeleri sayesinde (angajmanlar ve kariyer destek programları) alanda hızlı ve etkili bir görünürlük sağlayabilmektedir. Daha alt hiyerarşideki yarışmaların sağlayacağı görünürlük ise çok daha sınırlıdır.

Tek bir büyük yarışma başarısına rağmen farklı pazarlara açılmak için gerekli görünürlüğe ve bağlantılara sahip olmak isteyen piyanistler birçok başka yarışmaya daha girer. Keza her yarışma başarısı yeni bir pazara açılmak, dolayısıyla daha fazla görünürlük kazanmak demektir. Özellikle büyük yarışmalar sosyal sermayelerinin hacmine bağlı olarak birden çok ülkede prestij sahibi aktörlerle iş birlikleri başlatma yetisine sahiptir. Yarışmaların iktisadi, sembolik ve sosyal sermayelerinin hacmi kazananlarına açabildiği pazarla doğru orantılıdır. Günümüzde büyük yarışmalara katılma hakkı kazanan piyanistlerin alanda belirli bir görünüme sahip oldukları görülür. Çoğunun öncesinde başlıca yarışmalarda dereceleri, önemli müzik merkezlerinde hem solo hem de orkestralarla verdikleri konserleri ve hatta

bazılarının albüm kayıtları dahi vardır. Yani kariyerleri bir ölçüde başlamış durumda olan bu piyanistlerin alanda görünürlükleri belli bir dereceye kadar zaten mevcuttur. Ancak bu faillerin yine de yarışmaya girmelerinin sebebi daha fazla bağlantı elde ederek yeni pazarlara açılmak, dolayısıyla alandaki varlıklarını güçlendirmek, sürdürmek ve daha üst bir konum elde etmektir. Bu sebeple yarışma hiyerarşisindeki üst yarışmaların yetenek keşfetmekten ziyade, keşfedilmiş ve kariyeri zaten başlamış olan müzisyenlere bağlantı sağlayan, onların kariyerlerinin yeni pazarlara açan ve alandaki konumlarını güçlendiren bir rolü olduğu anlaşılmaktadır. Yarışmanın büyüklüğünü, yani toplam sermayesini bir ölçüde açtığı pazarın genişliğiyle kıyaslamak mümkündür. Ancak burada vurgulanması gereken pazar açmanın kariyer garantisi olmadığı sadece alana giriş için bir bilet, bir kartvizit işlevi gördüğüdür. Öte yandan yeterli kültürel sermayeye ve alan içinde yüksek sosyal sermayeye zaten sahip olan failler için yarışmaların gerekli bir araç olmadığı anlaşılmaktadır.

Çalışma kapsamında Bourdieu'nün strateji kavramını hem genel olarak alana girişler açısından hem de yarışma içerisinde başarı getirmesi için izlenen yol olarak iki boyutta ele aldım. Her iki durumda da heterodoks ve ortodoks stratejiler izleyen faillerin olduğu ortaya çıktı. Yarışma başarısı için faillerin iyi bir planlanma, disiplin, geniş bir repertuvara sahip olma gibi bir takım ön şartları sağlamaları gerektiği anlaşıldı. Bununla birlikte piyanistlerin bir kısmının yarışma sırasındaki icrasında ortodoks bir strateji izledikleri, jüriden en çok puan alacak, dolayısıyla bir üst tura taşıyacak şekilde stratejilerini belirledikleri gördüm. Diğer taraftan bu tür bir stratejinin müzisyene ve daha genelde müziğe zarar vereceği görüşüyle sanatsal kaygılarla icrasını biçimlendiren piyanistlerin olduğu da ortaya çıktı. Heterodoks strateji izleyenlerin ise genellikle jüride kamplaşmaya yol açtığı ve puanlarının ortalamanın altında kaldığı için yarışmada istenen sonuca çoğu zaman ulaşamadıkları anlaşıldı. Ancak bu tür bir strateji izleyip seyircilerden ve jüri üyelerinden destek gören çok az sayıdaki fail ise elenmelerine rağmen -ortaya çıkan tepkiler sonucunda- nihai amaçları olan alana giriş için bir şans elde edebilmektedir. Öte yandan çalışmada stratejileri alana girişler için de değerlendirdim. Sahip olduğu sosyal sermayesi veya bir yarışmanın sağladığı sembolik sermaye vasıtasıyla alana girmek isteyen failler ortodoks bir strateji izlerken, sosyal medyanın gücünden faydalanan ve daha önce denenmemiş veya çok az kişinin kullandığı yolları izleyen failler ise heterodoks stratejiler izler. Bununla birlikte ilerleyen zaman içinde sosyal medya

vasıtasıyla alana girmenin bir ortodoks strateji olabileceğini ön görmek zor değildir. Son olarak, alana girerken hangi stratejiler izlenir izlensin endüstrinin aktörleriyle sağlıklı bağlar kurmak ve bunu sürdürmek için müzisyenlerin bu alandaki ticari faaliyetlerin (*business*) nasıl olduğunu öğrenmeleri, bunun bilincinde olmaları gerektiği anlaşılmaktadır. Bir iş insanı olarak kendilerini geliştirmeleri, kariyerlerini inşa edebilmeleri ve Klasik Batı Müziği alanında başarılı olabilmeleri için bu oldukça önemlidir.



KAYNAKLAR

- Alink, G. (2003). *Piano Competitions Worldwide*. 4. Baskı. The Hague: G.A. Alink.
- Becker, H. S. (2015a). *Hariciler (Outsiders) Bir Sapkınlık Sosyolojisi Çalışması*. 2. Baskı. Ankara: Heretik Yayıncılık.
- Becker, H. S. (2015b). *Mesleğin İncelikleri: Sosyal Bilimlerde Araştırma Nasıl Yürütülür?* 2. Baskı. Ankara: Heretik Yayıncılık.
- Benser, C. (2012). *At the piano - Interviews with 21st-Century Pianists*. Lanham: Scarecrow Press, Inc. <https://doi.org/10.1093/ml/24.2.107>.
- Bourdieu, P. (1997). *Televizyon Üzerine*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bourdieu, P. (2005). The political field, the social science field, and the journalistic field. In R. Benson & E. Neveu (Ed.), *Bourdieu and the Journalistic Field* (ss. 29–47). Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P. (2015). *Bilimin Toplumsal Kullanımları: Bilimsel Alanın Klinik Bir Sosyolojisi İçin*. 2. Baskı. Ankara: Heretik Basın Yayın.
- Bourdieu, P., & Wacquant, L. J. D. (1992). *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cline, E. T. (1985). Piano Competitions: An Analysis of Their Structure, Value, and Educational Implications [Indiana University]. In *ProQuest Dissertations and Theses*. <https://search.proquest.com/docview/303391411?accountid=7412>.
- Cooke, J. F. (1913). *Great Pianists on Piano Playing*. Philadelphia: Theo. Presser Co.
- Donohoe, P. (2020). *Archive: The Leeds Piano Competition (part 1)*. Wwww.Peter-Donohoe.Com/. <https://www.peter-donohoe.com/post/archive-the-leeds-piano-competition-part-1>.
- Dursun, O. (2018). Toplum Pierre Bourdieu İle Düşünmek. *Global Media Journal TR Edition*, 8(16), 68–123. <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=obo&AN=129706291&site=eds-live>.
- Eatock, C. (2015). *Valentina Lisitsa, In Other Words*. <https://www.colineatock.com/valentina-lisitsa.html>. Erişim tarihi: 18.02.2021.
- Episode 53: Gary Graffman — *Living the Classical Life*. (2018). Livingtheclassicallife.Com. <https://www.livingtheclassicallife.com/53-gary-graffman>. Erişim tarihi: 11.04.2021.
- Gordon, S. (1993). Canadian Music Competitions: Everyone Wins. *American Music Teacher*, 42(4), 26–27. <https://www.jstor.org/stable/43544211>.
- Gottlieb, J. (2012). Awards. In *Grove Music Online*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2227378>.
- Hiroshi, Y. (2009). The arts competitions in the Modern Olympic Games: Rethinking

- the Boundary Problem between Art and Sport. *Aesthetics*, 13(13), 111–119.
- Holland, B. (1989, May 25). Can a Pianist Sway a Competition Jury. *New York Times*. Retrieved from <https://www.proquest.com/newspapers/can-pianist-sway-competition-jury/docview/427215571/se-2?accountid=16568>.
- Horowitz, J. (1990). *The Ivory Trade: Music and the Business of Music at the Van Cliburn International Piano Competition*. New York: Summit Books.
- Isacoff, S. (2017). *When the World Stopped to Listen: Van Cliburn's Cold War Triumph, and Its Aftermath*. New York: The Knopf Doubleday Publishing Group.
- Jamason, C. (2012). The performer and the composer. In *The Cambridge History of Musical Performance* (pp. 105–134). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521896115.005>.
- Jezior, C. (Director). (2011). *Why Competitions*. Poland: Maam.TV.
- Jimbo, N. (2017, Mart 21). *Performing (Inter-)nationality on the Piano - A Crisis of French Pianism in the Age of Competition*. IMS Conference Tokyo. https://www.academia.edu/32019764/Performing_Inter_nationality_on_the_Piano_A_Crisis_of_French_Pianism_in_the_Age_of_Competition. Erişim tarihi: 23.03.2019.
- Kaya, A. (2007). Pierre Bourdieu'nün Pratik Kuramının Kilidi: Alan Kavramı. In G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı, & Ü. Tatlıcan (Eds.), *Ocak ve zanaat: Pierre Bourdieu derlemesi* (ss. 397–419). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kwok, G., & Dromey, C. (2018). On Classical Music Competitions. In C. Dromey & J. Haferkorn (Eds.), *The Classical Music Industry* (ss. 67–76). New York: Routledge.
- Lang, M., & Sawhney, H. (2016). Dismantling of the star machine: New media and the shifting balance of performance and production in piano competitions. *Popular Communication*, 14(2), 73–85. <https://doi.org/10.1080/15405702.2016.1153100>.
- Latham, A. (2011). *The Oxford Companion to Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Le Goff, J. (2017). *Tarihi Dönemlere Ayırmak Şart Mı?*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Lebrecht, N. (2001). *The Maestro Myth: Great Conductors in Pursuit of Power*. New York: Kensington Publishing Corporation.
- Lebrecht, N. (2017). *A major international piano competition is distorted by its chairman*. Slipped Disc. <https://slippedisc.com/2017/11/a-major-international-competition-is-distorted-by-its-chairman/>. Erişim tarihi: 18.02.2021.
- Lin, Y. (2020). *A Study of Select World-Federated International Piano Competitions: Influential Factors in Performer Repertoire Choices* [The University of Southern Mississippi]. <https://aquila.usm.edu/dissertations/1799>.
- Mach, E. (1991). *Great Pianists Speak for Themselves*. New York: Dover Publications. <https://doi.org/10.2307/4638416>.
- Martin, J. L. (2003). What Is Field Theory? *American Journal of Sociology*, 109(1),

- 1–49. <https://doi.org/10.1086/375201>.
- McCormick, L. (2008). Playing to Win: A Cultural Sociology of the International Music Competition [Yale University]. In *ProQuest Dissertations and Theses*. <https://search.proquest.com/docview/304390225?accountid=7412>.
- McCormick, L. (2015). *Performing Civility*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McCormick, L. (2018). Pogorelich at the Chopin: Towards a sociology of competition scandals. *The Chopin Review*, 1. <http://chopinreview.com/pages/issue/7/1>. Erişim tarihi: 05.07.2019.
- McVeigh, S. (2012). Performance in the ‘long eighteenth century’: an overview. In C. Lawson & R. Stowell (Eds.), *The Cambridge History of Musical Performance* (pp. 471–505). Cambridge University Press. <https://doi.org/DOI:10.1017/CHOL9780521896115.021>.
- Midgette, A. (2018, October 19). How classical music competitions are reinventing themselves. *The Washington Post*. https://www.washingtonpost.com/entertainment/music/more-like-a-festival-how-classical-competitions-are-reinventing-themselves/2018/10/19/d2b87542-cca1-11e8-a3e6-44daa3d35ede_story.html. Erişim tarihi: 11.03.2021.
- Mitchell, M. (2000). *Virtuosi : A Defense and a (Sometimes Erotic) Celebration of Great Pianists*. Bloomington: Indiana University Press.
- Navickaitė-Martinelli, L. (2014). *Piano Performance in a Semiotic Key: Society, Musical Canon and Novel Discourses*. Vilnius: Semiotic Society of Finland.
- Orendi, A.-M. (2017). Lipatti’s Generation: A Rediscovery. *Musicology Today: Journal of the National University of Music*, 8(2(30)), 67–88. musicologytoday.ro/30/MT30studiesOrendi.pdf.
- Palabıyık, A. (2020). Pierre Bourdieu Sosyolojisinde Habitus, Sermaye ve Alan Üzerine. *HABITUS Journal of Sociology*, 1, 1–22.
- Philip, R. (2004). *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven: Yale University Press.
- Rosen, P. (Producer). (1989). “Here to Make Music” - The Eighth Van Cliburn International Piano Competition - 1989. USA: BMG Classics. <https://www.youtube.com/watch?v=Frhne-sBRUc>.
- Segond-Genovesi, C. (2020). 36 rue Ballu: A Multifaceted Place. In J. Brooks (Ed.), *Nadia Boulanger and Her World* (pp. 123–144). The University of Chicago Press.
- Stanley, A. (1994, July 2). Musical Tradition of Acrimony. *The New York Times*, 9. <https://www.nytimes.com/1994/07/02/arts/musical-tradition-of-acrimony.html>. Erişim tarihi: 29.07.2021.
- Swainston-Harrison, A. (2018). Managing Artists in the Classical Sector. In C. Dromey & J. Haferkorn (Eds.), *The Classical Music Industry* (ss. 55–66). New York: Routledge.
- Swartz, D. (2011). *Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu’nün Sosyolojisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Volpi, L. (2018, November 08). *Once upon a tempo: a dip into the history of classical music competitions*. Bachtrack. <https://bachtrack.com/feature-history-music-competitions-naumburg-queen-elisabeth-geneva-long-thibaud-crespin>. Erişim tarihi: 18.02.2021.
- Wakin, D. J. (2007, April 4). Increasingly in the West, the Players Are From the East. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2007/04/04/arts/music/04clas.html?>. Erişim tarihi: 19.02.2021.
- Wolff, J. (1981). *The Social Production of Art* (2. Baskı). London: The Macmillan Press.
- World Federation of International Music Competitions. (2022, Nisan). *Artists and the Almighty Power of the State*. <https://www.wfimc.org/news-media/artists-and-almighty-power-state>. Erişim tarihi: 23.04.2022.
- World Federation of International Music Competitions. (2022, Ocak). *Where Winning Once means Winning Twice*. <https://www.wfimc.org/news-media/where-winning-once-means-winning-twice>. Erişim tarihi: 27.04.2022.
- Ye, L. (2012, September). An interview with Gary Graffman. *Clavier Companion*. <https://www.claviercompanion.com/article-details/aninterview-with-gary-graffman?highlight=WyJjb21wZXRpdGlubiIsImNvbXBldGl0aW9ucyIsImNvbXBldGl0aXZlIiwY29tcGV0aXRpb24ncyIsImNvbXBldGl0aXZlbnVzcyJd>. Erişim tarihi: 30.04.2021.
- Yoshihara, M. (2007). *Musicians from a Different Shore: Asians and Asian Americans in Classical Music*. Philadelphia: Temple University.
- Želvytė, I. E. (2014). Along the Way of Three International Competitions : The Competitions of F . Chopin in Warsaw , M . Long-J . Thibaud in Paris and P . Tchaikovsky in Moscow. *Lietuvos Muzikologija*, 15, 109–128.

URL

- <http://www.aboutlincolncenter.org/programs/program-avery-fisher-artist-program/program-averyfisher-artist-program>. Erişim tarihi: 04.06.2021.
- <https://www.alink-argerich.org/news?page=91>. Erişim tarihi: 28.01.2021.
- <https://www.alink-argerich.org/news?page=22>. Erişim tarihi: 18.03.2021.
- <https://www.alink-argerich.org/news?page=42>. Erişim tarihi: 24.04.2021.
- <https://www.allmusic.com/>, Erişim tarihi: 14.09.2021.
- <https://www.arkivmusic.com/classical/main.jsp>. Erişim tarihi: 11.09.2021.
- <http://ancientolympics.arts.kuleuven.be/eng/TC015EN.html>. Erişim tarihi: 12.03.2021.
- www.britannica.com/topic/Marsyas-Greek-mythology. Erişim tarihi: 22.04.2022.

<https://www.britannica.com/art/eisteddfod>. Erişim tarihi: 21.04.2021.

<https://bachtrack.com/world-top-20-orchestras>. Erişim tarihi: 26 şubat 2020.

<https://www.bielefelder kataloge.de/>. Erişim tarihi: 13.09.2021.

<https://www.discogs.com/>. Erişim tarihi: 22.02.2020.

<https://www.festivalenescu.ro/en/competition-2022/about/>. Erişim tarihi: 11.10.2021.

<https://www.gramophone.co.uk/features/article/the-world-s-greatest-orchestras>.
Erişim tarihi: 26 şubat 2020.

https://issuu.com/sydneypianocomp/docs/sip0073_online_competition_digital_program_a4_appr. Erişim tarihi: 13.10.2021.

<http://mariacanal-org.b.help-on.org/en/concurs/retransmissio.html>. Erişim tarihi: 05.02.2021.

<https://www.musiccareers.net/industry-terms/a-and-r/>. Erişim tarihi: 17.04.2022

<https://www.pekinel.com/foundations/young-musicians-on-world-stages/>. Erişim tarihi: 20.04.2022

<https://www.pianostreet.com/smf/index.php>. Erişim tarihi: 13.01.2020.

<https://pianodao.com>. Erişim tarihi: 30.06.2020.

<https://www.telekom-beethovencompetition.de/itbcb-en/participation/bedingungen-v2>. Erişim tarihi: 24.05.2021.

<https://time.com/vault/issue/1958-05-19/page/1/>. Erişim tarihi: 07.09.2021.

https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab_active=defaultaward&se=van+cliburn#search_section. Erişim tarihi: 21.01.2022

<https://slippedisc.com>. Erişim tarihi: 12.11.2020.

web.archive.org/web/20160827024044mp_/http://www.mariacanal-org/en/quefem/remiats.html. Erişim tarihi: 12.03.2022.

<https://www.valsesiamusica.com/association.htm>. Erişim tarihi: 20.08.2021.

https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Classical_music_record_labels. Erişim tarihi: 14.04.2021.

https://en.wikipedia.org/wiki/Record_label#cite_note-5. Erişim tarihi: 15.02.2021.

<https://www.wfimc.org/sites/default/files/inline-files/wfimc-recommendations.pdf>.

Erişim tarihi: 13.06.2021.

<https://wfimc-fmcim.org/wpcontent/uploads/2018/02/STATUTES-ENG.pdf>. Erişim tarihi: 08.12.2021.

Kişisel Görüşmeler

Alink, G. (2021, 6 Nisan). Alink-Argerich Vakfı Kurucu Ortağı, evrimii Kişisel Görüşme.

Aybulus, G. (2021, 6 şubat). Konser piyanisti-Eğitmen, evrimii Kişisel Görüşme.

Aydın, . (2021, 26 Ocak). Konser piyanisti-Eğitmen, evrimii Kişisel Görüşme.

Babacan, C. (2021, 17 şubat). Konser piyanisti-Eğitmen, evrimii Kişisel Görüşme.

Bali, S. (2021, 2 Mart). Andante Dergisi Genel Yayın Yönetmeni ve Yazı İşleri Müdürü, evrimii Kişisel Görüşme.

Barker, M. (2021, 4 Mayıs). Sidney Uluslararası Piyano Yarışması Baş Yöneticisi, evrimii Kişisel Görüşme.

Beaufils, E. (2021, 9 şubat). İstanbul Orchestra’Sion Uluslararası Piyano Yarışması Koordinatörü, evrimii Kişisel Görüşme.

Biret, İ. (2021, 24 Ocak), Konser piyanisti, Kişisel e-posta.

akırkaya, E. (2021, 5 Mart). IKSVMzik Festivali Direktörü, evrimii Kişisel Görüşme.

Çakmur, C. (2021, 10 Mart). Konser piyanisti, evrimii Kişisel Görüşme.

Can, T. (2021, 25 Ocak). Konser piyanisti-Eğitmen, evrimii Kişisel Görüşme.

Cohen, A. (2021, 31 Mayıs), Arthur Rubinstein Uluslararası Piyano Ustalık Yarışması Sanat Direktörü, evrimii Kişisel Görüşme.

Elivar, E. (2021, 29 Ocak). Konser piyanisti-Eğitmen, evrimii Kişisel Görüşme.

- Gürer Oymak, Y. (2021, 16 Şubat). IKSİV Genel Müdür Yardımcısı - Leyla Gencer Şan Yarışması Direktörü, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Hilberink, R. (2021, 30 Mart). Uluslararası Franz Liszt Piyano Yarışması Yönetici Direktörü, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Kıvrak, B. (2021, 13 Şubat). Konser piyanisti-Eğitmen, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Kohlberg, Y. (2021, 20 Mayıs). Konser piyanisti - Cleveland Uluslararası Piyano Yarışması Başkanı, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Kozik, E. (2021, 5 Mayıs). ARD Uluslararası Müzik Yarışması İdari Müdürü, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Marquis, J. (2021, 12 Mayıs), Cliburn Uluslararası Piyano Yarışması Başkanı ve CEO'su, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Okonşar, M. (2021, 11 Şubat). Konser piyanisti, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Onay, G. (2021, 1 Haziran). Konser piyanisti - Ahmed Adnan Saygın Piyano Yarışması Sanat Danışmanı, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Riem, F. (2021, 25 Mayıs). WFIMC Genel Sekreteri, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Rink, J. (2021, 24 Mart). Cambridge Üniversitesi Öğretim Üyesi – Uluslararası Chopin Yarışması Jüri Üyesi, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Şen, E. (2021, 5 Ocak). Konser piyanisti-Eğitmen, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Sermet, H. (2021, 30 Ocak). Konser piyanisti, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Tez, T. (2021, 13 Şubat). HarrisonParrott Sanatçı Menajeri, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Toker, B. (2021, 11 Ocak). BT Arts Sanatçı Menajeri, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Turan, K. (2021, 31 Ocak). Konser piyanisti-Eğitmen, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Ülkü, M. (2021, 8 Mayıs). Konser piyanisti-Eğitmen, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Ünaldı, Ö. (2020, 28 Aralık). Konser piyanisti-Eğitmen, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Yahşi, E. (2021, 12 Ocak). Konser piyanisti-Eğitmen, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Yavuz, E. (2021, 28 Ocak). Konser piyanisti, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.
- Yazıcı, İ. (2021, 14 Mart). Orkestra Şefi, Çevrimiçi Kişisel Görüşme.



EKLER

EK A: Görüşme Soruları

Piyanistler İçin Sorular

1. Ulusal bir müzik yarışmasına katıldınız mı?
 - a. Hangi yarışmaya/yarışmalara katıldınız?
 - i. Katıldığınız yarışmalarda hangi sıralamada/sıralamalarda yer aldınız?
2. Uluslararası bir müzik yarışmasına katıldınız mı?
 - a. Hangi yarışmaya/yarışmalara katıldınız?
 - i. Katıldığınız yarışmalarda hangi sıralamada/sıralamalarda yer aldınız?
3. Yarışmalara girme sebebiniz ne idi? (Yarışmaya katılmaya nasıl karar verdiniz?)
4. Katıldığınız yarışmayı/yarışmaları hangi kriterlere göre seçtiniz?
5. Yarışma öncesinde yarışmaya özel bir hazırlık yaptınız mı?
 - a. Yarışma hazırlığı ile konser hazırlığı arasında fark var mıdır?
6. Yarışma sonrasında bu deneyiminizin kariyerinize doğrudan etkisini gördünüz mü? (Yarışmadan sonra kariyeriniz olumlu yönde gelişti mi?)
 - a. Evet ise kariyer yapmanızda yarışmalar ne ölçüde etkili olmuştur?
7. Katıldığınız yarışmalarda jürilerin kararlarında objektif olduklarını düşünüyor musunuz?
8. Sizce yarışmada çalmak ile konserde çalmak birbirinden farklı deneyimler mi?
 - a. Evet ise bunun sebepleri nelerdir?
 - i. Bu durum çalışınızı nasıl etkiliyor?
 1. Yarışmadaki icranız ile konser ve resitallerdeki icranız arasında farklılıklar oluyor mu?

Jüri Üyeleri İçin Sorular

1. Ulusal bir müzik yarışmasında jüri üyeliği yaptınız mı?
 - a. Evet ise hangi yarışma/yarışmalar?
 - i. Jüri üyeliği teklifi kimlerden/nasıl geldi?

2. Uluslararası bir müzik yarışmasında jüri üyeliği yaptınız mı?
 - a. Evet ise hangi yarışma/yarışmalar?
 - i. Jüri üyeliği teklifi kimlerden/nasıl geldi?
3. Kişisel olarak yarışmacıların icrasında öncelediğiniz unsurlar nelerdir?
4. Jüri üyeliği deneyiminize göre sizin öncelediğiniz unsurlar ile diğer jüri üyelerinin öncelediği kişisel unsurlar ne derece örtüşüyor ya da çakışıyor?
 - a. Kendi deneyiminize göre jüri üyeleri arasında anlaşmazlık çıktı mı?
 - i. Evet ise hangi konularda anlaşmazlık çıktı ve nasıl çözüldü?
5. Jürinin kararlarında izleyicilerin tepkileri etkili oluyor mu?
 - a. Sizce jüri değerlendirme yaparken izleyicilerin tepkilerini dikkate almalı mıdır yoksa jüri kararları izleyicilerin tepkilerinden bağımsız olarak mı verilmelidir? Neden?
6. Sizce bir jüri tamamen yansız (objektif) olabilir mi?
7. Sizce jürinin değerlendirmeleri ölçülebilir nitelikte midir yoksa verilen kararlar daha çok sezgisel ve öznel midir?
8. Öğrencinizin katıldığı bir yarışmada hiç jüri üyesi olarak bulundunuz mu?
 - a. Öğretmenlerin öğrencilerinin katıldığı yarışmalarda jüride bulunması hakkında görüşünüz nedir?
9. Jüri üyesi olduğunuz yarışmada/yarışmalarda derece kazanan piyanistlerin sonraki kariyerleri ne yönde ilerledi?

Eğitmenler İçin Sorular

1. Öğrencileriniz ulusal yarışmalara katıldı mı? Hangileri?
2. Öğrencileriniz uluslararası yarışmalara katıldı mı? Hangileri?
3. Öğrencilerinizi yarışmalara girmeleri için teşvik ediyor musunuz?
4. Öğrencilerinizi yarışmaları hedefleyerek çalıştırıyor musunuz?
 - a. Evet ise genel çalışmadan farklılıkları neler?
5. Yarışmaları takip ediyor musunuz?
6. Olumsuz bir yarışma deneyimi olan öğrenciniz oldu mu?
 - a. Oldu ise bu olumsuzluğu nasıl aştı?
7. Yarışmalar müzisyenlerin kendini geliştirmeleri için bir araç olarak görülebilir mi?
 - a. Sizce konser kariyeri hedeflemeyenler için bile yarışmalar faydalı mıdır?

Organizasyonlar İçin Sorular

1. Ulusal yarışmaların organizasyonunda yer aldınız mı? Hangileri?
2. Uluslararası yarışmaların organizasyonunda yer aldınız mı? Hangileri?
3. Organizasyonunda yer aldığınız yarışmalarda örnek/model aldığınız bir yarışma var mıydı?
4. Organizasyonunda yer aldığınız yarışmaların temel amacını nasıl tarif edersiniz?
5. Organizasyonunda yer aldığınız yarışmalar, temel amaçlarına ulaşabildi mi?
6. Organizasyonunda yer aldığınız yarışmalarda jürilerini nasıl ve hangi kriterlere göre belirlediniz?
7. Organizasyonunda yer aldığınız yarışmalarda objektif değerlendirmeyi sağlamak için nasıl bir yöntem izlediniz?
8. Organizasyonunda yer aldığınız yarışmalarda verilen ödüller nelerdi?
 - a. Bu ödülleri neye göre belirlediniz?
9. Organizasyonunda yer aldığınız yarışmalarda derece kazananların sonraki kariyerlerinde hangi olumlu gelişmeler oldu?
10. Yarışmaları düzenlerken hangi kurum/kuruluşlarla iş birliğinde bulundunuz? Bu kurum ve kuruluşları nasıl belirlediniz ve onların sizden beklentileri nelerdi?
11. Yarışma izleyicisi ile konser izleyicisi arasında bir fark görüyor musunuz? Sizce insanlar yarışmalara farklı bir beklenti içinde oluyor mu?

Menajerler İçin Sorular

1. Portföyünüzü nasıl oluşturuyorsunuz? Portföye katacağınız müzisyenleri hangi kriterlere göre tercih ediyorsunuz?
2. Portföyünüz için tercih ettiğiniz klasik müzik sanatçıları ile diğer müzik türlerini icra eden sanatçıların belirlenmesi aşamasında bir farklılık bulunuyor mu?
3. Uluslararası müzik yarışmalarını takip ediyor musunuz?
4. Bir müzisyenin yarışma başarısı olması bu kişiyi portföye almanızı etki eder mi?
5. Sanatçı ajansları arasında rekabet yaşanıyor mu?
 - a. Evet ise bu rekabet nasıl gerçekleşiyor? Yarışmaların bu rekabete bir etkisi var mı?

6. Sanatçı ajansları olarak yarışma organizasyonları ile doğrudan ilişkiler kuruyor musunuz?
7. Sanatçı ajansları olarak sektördeki diğer hangi aktörlerle ne türden ilişkiler içindesiniz?

Ortak Sorular

1. Bir kişinin kaçınıcı sırada çaldığı ve ayrıca kendinden öncesin ve sonra çalanların ne kadar iyi veya kötü çaldığı size göre yarışmadaki başarısını etkiler mi?
2. Yarışmacıların program seçimleri yarışmadaki başarılarını ne ölçüde etkiler?
3. Sizce müzik yarışmalarına katılmanın genç piyanistler açısından önemi/avantajları/faydaları/kazanımları nelerdir?
4. Sizce müzik yarışmalarına katılmanın genç piyanistler açısından dezavantajı, zararları var mıdır?
5. Sizce yarışmalara katılmamanın genç piyanistler açısından herhangi dezavantajı var mıdır?
6. Sizce yarışmalar gerekli midir?
 - a. Bu anlamda müziğin kendisine, müzik eğitime, müzik sektörüne vs kattığı avantajları ve dezavantajlar nelerdir?
7. Sizce başarılı bir yarışmacı olmak ile başarılı bir sanatçı olmak arasında bir bağlantı bulunuyor mu?
8. *Chopin, Tchaikovsky, Cliburn* gibi prestijli yarışmaları kazanmanın bugün ne gibi getirileri olmaktadır?
9. Sizce günümüzde bir piyanistin konser kariyeri yapabilmesi için nelere ihtiyacı vardır?
 - a. Bu ihtiyaçları sizce yarışmalar karşılıyor mu ve karşılıyorsa ne ölçüde karşılıyor?
10. Bugün teknik seviyenin geçmiş yüzyıla göre çok daha yüksek olmasında ve artık konser ve kayıtlarda hatasız, mükemmmel bir icra beklentisinin oluşumunda yarışmaların katkısı ne?
11. Sizce “ideal” bir jüri kimlerden oluşmalıdır? Neden?
12. Sizce uluslararası bir piyano yarışmanın prestijini belirleyen faktörler nelerdir?
13. Size göre bir yarışmanın sunabileceği en önemli ödüller nelerdir?

14. AAF verilerine göre 2017 yılından itibaren her yıl yaklaşık 340 uluslararası piyano yarışması düzenleniyor. Toplam uluslararası piyano yarışması sayısı ise 900 civarındadır. Bu sayılar hakkında ne düşünüyorsunuz?
15. Menajer ile çalışıyor musunuz?
- a. Evet ise menajer ile çalışmaya nasıl karar verdiniz ve iş birliğiniz nasıl başladı?
 - i. Yarışmanın bu iş birliğinde bir etkisi oldu?





EK B: Örnekleme Dahil Edilen Piyanist Listesi

Piyanist	Uyruk	Doğum	Ölüm
Abdel Rahman El Bacha	Lübnan	1958	
Adrian Oetiker	İsviçre	N/A	
Akiko Kitagawa	Japonya	N/A	
Akira Wakabayashi	Japonya	1965	
Alexander Ghindin	SSCB	1977	
Alexander Kobrin	SSCB	1980	
Alexander Korsantia	SSCB	1965	
Alexander Toradze	SSCB	1952	
Alexandra Ablewicz	Polonya	N/A	
Alexandre Tharaud	Fransa	1968	
Alexei Sultanov	SSCB	1969	2005
Amir Katz	İsrail	1973	
Anders Martinson	ABD	N/A	
André de Groote	Belçika	1940	
André Laplante	Kanada	1949	
Andre-Michel Schub	Fransa-ABD	1952	
Andrei Gavrilov	SSCB-İsviçre	1955	
Andrei Nikolsky	SSCB	1959	1995
Angela Cheng	Kanada	1950	
Angela Hewitt	Kanada	1958	
Anna Malikova	SSCB	1965	
Anne Queffélec	Fransa	1948	
Anthony Goldstone	İngiltere	1944	2017
Anton Mordasov	SSCB	1972	
Antonio Pompa-Baldi	İtalya-ABD	1974	
Antti Aleksi Siirala	Finlandiya	1979	
Arthur Moreira Lima	Brezilya	1940	
Arutyun Papazyan	SSCB	1954	
Asaf Zohar	İsrail	N/A	
Avedis Kouyoumdjian	Avusturya-Lübnan	N/A	
Aviram Reichert	İsrail	1971	
Ayako Uehara	Japonya	1980	
Barry Douglas	İrlanda	1960	
Barry Salwen	ABD	N/A	
Barry Snyder	ABD	1947	
Benedetto Lupo	İtalya	N/A	
Benjamin Frith	İngiltere	1957	
Bernd Glemser	Almanya	1962	
Blanca Uribe	Kolombiya	1940	
Boris Berezovsky	SSCB	1969	
Boyan Vodenitcharov	Bulgaristan	1960	
Brian Ganz	ABD	N/A	
Brigitte Engerer	Fransa-Tunus	1952	2012
Carolyn Morgan	ABD	N/A	
Catherine Vickers	Kanada	1952	

Chia Chou	Tayvan-Kanada	1960	
Chieko Oku (-Tanaka)	Japonya	N/A	
Chisato Ogino	Japonya	N/A	
Christian Zacharias	Almanya	1950	
Christoph Berner	Avusturya	1971	
Christoph Eschenbach	Almanya	1940	
Christopher Taylor	ABD	1970	
Claire Marie Le Guay	Fransa	1974	
Claude Savard	Fransa	1941	2003
Cristina Ortiz	Brezilya	1950	
Daejin Kim	Güney Kore	1962	
Dag Achatz	İsveç	1942	
Dan Riddle	ABD	N/A	
Dang Thai Son	Vietnam-Kanada	1958	
Daniel Gortler	SSCB	1965	
Daniel Rivera	Arjantin	1952	
Denis Matsuev	SSCB	1975	
Diana Kacso	Brezilya	1953	
Diane Walsh	ABD	N/A	
Dieter Weber	Avusturya	1931	1976
Dimitry Teterin	SSCB	1971	2015
Dina Joffe	SSCB	1952	
Dolores Holtz	ABD	N/A	
Douglas Montgomery	ABD	N/A	
Du Ning-wu	Çin	N/A	
Duncan Gifford	Avusturalya	1972	
Edith Fischer	Şili-İsviçre	1935	
Edson Lopes Elias	Brezilya	1947	2008
Eduardus Halim	Endonezya	1961	
Edward Auer	ABD	1941	
Edward Newman	ABD	N/A	
Ekaterina Novitskaya	SSCB-Belçika	1951	
Elena Tatulian	SSCB	N/A	
Eliso Virsaladze	SSCB	1942	
Emanuel Ax	ABD	1949	
Endre Hegedus	Macaristan	1954	
Erika Lux	Macaristan	1946	
Etsuko Hirose	Japonya	1979	
Etsuko Terada	Japonya	N/A	
Eugen Indjic	Fransa-ABD	1947	
Eugene Mogilevsky	SSCB	1945	
Evelyn Ursat	Fransa	N/A	
Evelyne Flauw	Fransa	N/A	
Evgeny Rivkin	SSCB	N/A	
Evgeny Ukhanov	Ukrayna-Avustralya	1982	
Fei-Ping Hsu	Çin-ABD	1949	2001
Filippo Gamba	İtalya	1968	
François Killian	Fransa	1962	

Frank Braley	Fransa	1968	
Freddy Kempf	İngiltere	1977	
Friedrich Wilhelm Schnurr	Almanya	1929	2017
Gabriela Montero	Venezuela	1970	
Garrick Ohlsson	ABD	1948	
Geoffrey Tozer	Avustralya	1954	2009
Gerhard Oppitz	Almanya	1953	
Gernot Kahl	Almanya	1933	2000
Giorgia Tomassi	İtalya	1970	
Giovanni Bellucci	İtalya	1965	
Gottfried Hefele	Almanya	1951	2018
Gregory Allen	ABD	N/A	
Grigory Sokolov	SSCB	1950	
Gulnora Alimova	SSCB	1971	
Hae Sun Paik	Güney Kore	N/A	
Hai-Kyung Suh	Güney Kore	1960	
Hanae Nakajima	Japonya	1940	
Hans Christian Wille	Almanya	N/A	
Hans Eckart Besch	Almanya	1931	
Helene Jeanney	Fransa-ABD	N/A	
Horacio Gutiérrez	Küba-ABD	1948	
Hung-Kuan Chen	Tayvan	1958	
Ian Fountain	İngiltere	1970	
Ian Hobson	İngiltere	1952	
Igor Tchetuev	Ukrayna	1980	
Ikuko Nishiyama	Japonya	N/A	
Ilya Itin	SSCB	1967	
Ingrid Fliter	Arjantin	1973	
Irina Plotnikova	SSCB	1954	
Irina Zaritzkaya	SSCB	1939	2001
James Tocco	ABD	1943	
Janina Fialkowska	Kanada	1951	
Jasminka Stančul	Yugoslavya	1965	
Jean-Claude Vanden Eynden	Belçika	1948	
Jean-Yves Thibaudet	Fransa	1961	
Jeffrey Kahane	ABD	1956	
Jeffrey Siegel	ABD	1942	
Jeffrey Swann	ABD	1951	
João Carlos Assis Brasil	Brezilya	1945	
Johan Schmidt	Belçika	1964	
John Lill	İngiltere	1944	
John O'Connor	İrlanda	1947	
John Ogdon	İngiltere	1937	1989
John Owings	ABD	N/A	
John-Patrick Millow	Fransa	N/A	
Jon Nakamatsu	ABD	1968	
Jonathan Bass	ABD	N/A	
Jong-Gyung Park	Güney Kore	1976	

José Carlos Cocarelli	Brezilya	1959	
José Feghali	Brezilya	1961	2014
Joseph Alfidi	ABD	1949	2015
Judith Burgänger	ABD	1939	
Julian Martin	ABD	N/A	
Kalle Randalu	SSCB	1956	
Kei Itoh	Japonya	1959	
Kenji Watanabe	Japonya	1954	
Kevin Kenner	ABD	1963	
Kosana Jablonskaja	SSCB	1938	
Krystian Zimmerman	Polonya	1956	
Krzysztof Jabłoński	Polonya	1965	
Kyoko Tabe	Japonya	1967	
Laura Mikkola	Finlandiya	1974	
Lee Luvisi	ABD	1937	
Leon McCawley	İngiltere	1973	
Lev Vlassenko	SSCB	1928	1996
Lis Smed Christensen	Danimarka	1938	2000
Liu Shikun	Çin	1939	
Lois Carole Pachucki	ABD	N/A	
Malcolm Frager	ABD	1935	1991
Marc Laforet	Fransa	1966	
Margarita Shevchenko	SSCB	1967	
Marian Migdal	Polonya	1948	2015
Marina Kolomiitseva	SSCB	1979	
Marina Lomazov	Ukrayna-ABD	N/A	
Mario Patuzzi	İtalya	N/A	
Marioara Trifan	ABD	1950	
Mark Westcott	ABD	1946	
Markus Groh	Almanya	1970	
Markus Pawlik	Almanya	1966	
Marta Sosińska	Polonya	1939	
Martha Argerich	Arjantin	1941	
Martin Zehn	Almanya	1963	
Martino Tirimo	Kıbrıs-İngiltere	1942	
Maurizio Pollini	İtalya	1942	
Mayumi Kameda	Japonya	1957	
Megumi Kaneko	Japonya	1963	
Mériem Bléger	Fransa	N/A	
Michael Houstoun	Yeni Zelanda	1952	
Michael Ponti	Almanya-ABD	1937	
Michie Koyama	Japonya	1959	
Mikhaïl Faerman	SSCB-Belçika	1955	
Mikhail Pletnev	SSCB	1957	
Mikhail Voskresensky	SSCB	1935	
Milena Mollova	Bulgaristan	N/A	
Min-Soo Sohn	Güney Kore	N/A	
Minoru Nojima	Japonya	1945	

Misha Dichter	ABD	1945	
Mitsuko Uchida	Japonya	1948	
Momo Kodama	Japonya	1972	
Myung-whun Chung	Güney Kore	1953	
Natalia Pankova	SSCB	N/A	
Natalia Trull	SSCB	N/A	
Natasha Tadson	İsrail	1956	
Natasha Vlassenko	SSCB-Avustralya	1956	
Nathalie Bera-Tagrine	Fransa	1960	
Naum Shtarkman	SSCB	1927	2006
Nicholas Angelich	ABD	1970	
Nikolai Arnoldovich Petrov	SSCB	1943	2011
Nikolai Demidenko	SSCB	1955	
Nikolai Lugansky	SSCB	1972	
Nina Tichman	ABD	1949	
Ning An	Çin	1976	
Norman Shetler	Avusturya-ABD	1931	
Ohad Ben-Ari	İsrail	1974	
Oliver Kern	Almanya	1970	
Olivier Cazal	Fransa	1962	
Oscar Tarrago	Meksika	N/A	
Özgür Aydın	Türkiye	1972	
Panayis Lyras	Yunanistan-ABD	1953	
Pascal Devoyon	Fransa	1953	
Pavel Nersessian	SSCB	1964	
Pavica Gvozdić	Yugoslavya	1937	
Per Tengstrand	İsveç	1968	
Peter Donohoe	İngiltere	1953	
Philippe Bianconi	Fransa	1960	
Philippe Giusiano	Fransa	1973	
Pi-hsien Chen	Tayvan-Almanya	1950	
Pierre-Alain Volondat	Fransa	1962	
Piotr Paleczny	Polonya	1946	
Radu Lupu	Romanya	1945	
Ralph Votapek	ABD	1937	
Rémy Loumbrozo	Fransa	N/A	
Ricardo Castro	Brezilya	1964	
Riccardo Zadra	İtalya	N/A	
Roberto Cominati	İtalya	1969	
Roland Keller	Almanya	1949	
Rolf Plagge	Almanya	1959	
Ronald Turini	Kanada	1934	
Santiago Rodriguez	Küba-ABD	1952	
Seizo Azuma	Japonya	1962	
Sergei Babayan	SSCB-ABD	1961	
Sergey Tarasov (Sergei)	SSCB	1971	
Seta Tanyel	Avusturya	1947	
Severin von Eckardstein	Almanya	1978	

Shoko Inoue	Japonya	N/A	
Simone Pedroni	İtalya	1969	
Stanislav Bunin	SSCB	1966	
Stanislav Igolinsky	SSCB	1953	
Stefan Vladar	Avusturya	1965	
Stephan Möller	Almanya	N/A	
Stéphane Lemelin	Kanada	1960	
Stephen Prutsman	ABD	1960	
Steven De Groote	Güney Afrika	1953	1989
Sumiko Inouchi	Japonya	N/A	
Susan Starr	ABD	1942	
Susanne Grützmann	Almanya	1964	
Svetlana Navasardian	SSCB	1946	
Tania Achot-Haroutounian	İran	1937	
Tatiana Fedkina	SSCB	1956	
Tatiana Shebanova	SSCB	1953	2011
Thérèse Castaing	Fransa	N/A	
Thérèse Dussaut	Fransa	1939	
Thierry Huillet	Fransa	1965	
Thomas Duis	Almanya	1958	
Vadim Rudenko	SSCB	1967	
Valeri Kastelsky	SSCB	1941	
Valery Afanassiev	SSCB	1947	
Valery Buerin	Rusya	N/A	
Valery Kamychev	SSCB	1943	
Valery Kuleshov	SSCB	1962	
Van Cliburn	ABD	1934	2013
Vassily Primakov	SSCB	1979	
Verena Pfenninger	İsviçre	N/A	
Victor Eresko	SSCB	1942	
Viktoria Postnikova	SSCB	1944	
Vitaly Samoshko	SSCB	1973	
Vladimir Ashkenazy	SSCB	1937	
Vladimir Krainev	SSCB	1944	2011
Vladimir Mischouk	SSCB	1968	
Vladimir Ovchinnikov	SSCB	1958	
Vladimir Viardo	SSCB	1949	
Wilfried Kassebaum	Almanya	N/A	
Wolfgang Manz	Almanya	1960	
Xiang-Dong Kong	Çin	1968	
Yakov Kasman	SSCB	1967	
Yiaohan Wang	Çin	N/A	
Yin Chengzong	Çin	1941	
Yoshikazu Jumei	Japonya	N/A	
Youngshin An	Güney Kore	N/A	
Youri Egorov	SSCB	1954	1988
Yuki Takao	Japonya	1977	
Yukio Yokoyama	Japonya	1971	

Yuko Fujimura	Japonya	N/A	
Yuko Nakamichi	Japonya	1967	
Yundi Li	Çin	1982	





EK C: Örneklem İçin Oluşturulan Orkestra Havuzu

Gramophone 2008	BackTrack 2015	Orkestra	Ülke
1	2	Royal Concertgebouw	Hollanda
2	1	Berlin Filarmoni Orkestrası	Almanya
3	3	Viyana Filarmoni Orkestrası	Avusturya
4	6	Londra Senfoni Orkestrası	İngiltere
5	5	Şikago Senfoni Orkestrası	ABD
6	10	Bavyera Radyo Senfoni Orkestrası	Almanya
7		Cleveland Orkestrası	ABD
8		Los Angeles Filarmoni Orkestrası	ABD
9		Budapeşte Festival Orkestrası	Macaristan
10	8	Dresden Devlet Orkestrası	Almanya
11	9	Boston Senfoni Orkestrası	ABD
12		New York Filarmoni Orkestrası	ABD
13		San Francisco Senfoni Orkestrası	ABD
14		Mariinsky Tiyatrosu Senfoni Orkestrası	Rusya
15		Rus Ulusal Orkestrası	Rusya
16		St Petersburg Filarmoni Orkestrası	Rusya
17	4	Leipzig Gewandhaus	Almanya
18		Metropolitan Opera Orkestrası	ABD
19		Saito Kinen Senfoni Orkestrası	Japonya
20		Çek Filarmoni Orkestrası	Çek Cumhuriyeti
	7	Berlin Devlet Orkestrası	Almanya



EK D: Örneklem İçin Oluşturulan Konser Salonları Havuzu

Salon	Kuruluş Yılı	Şehir	Ülke
Çaykovski Konser Salonu	1609	Moskova	Rusya
La Scala	1778	Milan	İtalya
Konzerthaus	1821	Berlin	Almanya
Bolşoy Tiyatrosu	1824	Moskova	Rusya
Mariinsky Tiyatrosu	1860	Saint Petersburg	Rusya
Viyana Devlet Operası	1869	Viyana	Avusturya
Vienna Musikverein	1870	Viyana	Avusturya
Royal Albert Hall	1871	Londra	İngiltere
Stadtcasino Basel	1876	Basel	İsviçre
Concertgebouw	1888	Amsterdam	Hollanda
Carnegie Hall	1891	New York	USA
Tonhalle Zurich	1895	Zürih	İsviçre
Rudolfinum	1896	Prag	Çek Cumhuriyeti
Boston Symphony Hall	1900	Boston	USA
Wigmore Hall	1901	Londra	İngiltere
Wiener Konzerthaus	1913	Viyana	Avusturya
Salle Pleyel	1927	Paris	Fransa
BOZAR	1928	Bürüksel	Belçika
Palacio de Bellas Artes	1934	New Mexico	Meksika
Southbank Centre	1951	Londra	İngiltere
Berlin Filarmoni	1963	Berlin	Almanya
Opernhaus Dortmund	1966	Dortmund	Almanya
Sidney Opera Binası	1973	Sidney	Avustralya
Oslo Konser Salonu	1977	Oslo	Norveç
The Barbican	1982	Londra	İngiltere
St. David's Hall	1982	Cardiff	Galler
Roy Thompson Hall	1982	Toronto	Kanada
Suntory Hall	1986	Tokyo	Japonya
Taipei Ulusal Tiyatro ve Konser Salonu	1987	Taipei	Tayvan
Walt Disney Konser Salonu	1987	Los Angeles	USA
Meyerson Center	1989	Dallas	USA
Birmingham Senfoni Salonu	1991	Birmingham	İngiltere
Bridgewater Hall	1996	Manchester	İngiltere
Tokyo Opera Şehir Konser Salonu	1997	Tokyo	Japonya
Sala São Paulo	1999	São Paulo	Brezilya
KKL Luzern	2000	Lucerne	İsviçre
The Sibelius Hall	2000	Lahti	Finlandiya
The Helix	2002	Dublin	İrlanda
Kopenhag Konser Salonu	2009	Kopenhag	Danimarka
Harpa	2011	Reykjavík	İzlanda

Philharmonie de Paris	2014	Paris	Fransa
Harbin Opera Binası	2015	Harbin	Çin
Elbphilharmonie	2017	Hamburh	Almanya



ÖZGEÇMİŞ

1997 yılında Kadıköy Anadolu Lisesi'nden mezun oldu.

1998 yılında Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Piyano Anasanat Dalı'na kabul edildi.

2001 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı'na yatay geçiş yaptı ve 2005 yılında buradan lisans diplomasını aldı.

Aynı yıl Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzikoloji Anabilim Dalı Genel Müzikoloji Yüksek Lisans programına kabul edildi.

2007-2008 sezonunda İş Bankası'nın kültür ve sanat kurumu olan İş Sanat'ta yönetmen yardımcısı olarak çalıştı. Müzik alanında çeşitli çevirmenlik ve editörlük çalışmaları yaptı.

2012 yılının Ekim ayında Karadeniz Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda araştırma görevlisi olarak göreve başladı.

2013 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzikoloji Anabilim Dalı Genel Müzikoloji Yüksek Lisans programından Prof. Metin Ülkü'nün danışmanlığında yazdığı "Erik Satie'nin Piyano Eserlerindeki Stilistik Özellikler" başlıklı tezle mezun oldu.

Şubat 2017'de Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzikoloji Anabilim Dalı Genel Müzikoloji Doktora programına kabul edildi.

2018 yılından itibaren Trabzon Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü'ndeki görevini sürdürmektedir.