



İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

TÜRKİYE'DE BATILILAŞMA HAREKETLERİNİN PİYANO

MÜZİK EĞİTİMİNE ETKİSİ TARİHSEL

BİR YAKLAŞIM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MASTER'S THESIS

ENGİN ŞAHİN

MALATYA, 2026

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

TÜRKİYE’DE BATILILAŞMA HAREKETLERİNİN PİYANO MÜZİK EĞİTİMİNE ETKİSİ TARİHSEL
BİR YAKLAŞIM

Engin ŞAHİN

Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Müzik Eğitimi Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı
Prof. Cemal YURGA

MALATYA

2026

	KABUL ONAY FORMU	Doküman No	İNÜ-KYS-FRM-142
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ		Yayın Tarihi	19.08.2019
Eğitim Bilimleri Enstitüsü		Revizyon No	
		Revizyon Tarihi	
		Sayfa No	1 / 1

İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TÜRKİYE’DE BATILILAŞMA HAREKETLERİNİN PİYANO MÜZİK EĞİTİMİNE ETKİSİ TARİHSEL BİR
YAKLAŞIM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Prof. CEMAL YURGA

HAZIRLAYAN
ENGİN ŞAHİN

Jürimiz tarafından . . . / . . . / 20. . . tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda bu tez **oybirliği / oyçokluğu** ile başarılı bulunarak Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi olarak kabul etmiştir.

Jüri Üyelerinin: Unvanı Adı SOYADI

İmza

- | | |
|---------------------------------|-------|
| 1. Prof. Cemal YURGA | |
| 2. Prof. Dr. Engin GÜRPINAR | |
| 3. Dr. Öğr. Üyesi Olcay KORKMAZ | |
| 4. Unvanı Adı SOYADI | |
| 5. Unvanı Adı SOYADI | |

ONAY

Bu tez, İnönü Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği’nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri üyeleri tarafından kabul edilmiş ve Enstitü Yönetim Kurulu’nun . . . / . . . / 20. . . tarih ve 20. . . / . . . sayılı Kararıyla da uygun görülmüştür.

Prof. Dr. Eyüp İZCİ
Enstitü Müdürü

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

ETİK ve YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI

16/07/2026

İnönü Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak, “Prof. Cemal YURGA” danışmanlığında hazırlayıp sunduğum “Türkiye’de Batılılaşma Hareketlerinin Piyano Müzik Eğitime Etkisi Tarihsel Bir Yaklaşım” başlıklı Yüksek Lisans tezimde:

1. ETİK ve BİLİMSEL SORUMLULUKLARIM:

- Tezimde yer alan verileri, bilgileri ve belgeleri akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Çalışmada yararlandığım tüm kaynaklara bilimsel kurallara uygun şekilde atıfta bulunduğumu ve kaynakça gösterimde APA 7. baskı kurallarına uyduğumu,
- Tezimin özgün olduğunu, çalışma ve yazım sürecinde patent ve telif haklarını ihlal edici hiçbir davranışta bulunmadığımı,
- Aksi bir durumda doğabilecek tüm hukuki ve akademik sonuçları kabul ettiğimi,

2. YAPAY ZEKÂ KULLANIMINA İLİŞKİN BEYANIM:

(X) Tez yazım sürecinde yapay zekâ tabanlı araçlardan **faydalanmadım.**

() Tez yazım sürecinde yapay zekâ tabanlı araçlardan **faydalandım.**

Bu durumda:

- Yapay zekâ araçlarını yalnızca bilimsel üretim sürecini desteklemek amacıyla kullandığımı,
- Kullanımın hipotez geliştirme, teorik tartışma ve yorumlama gibi üst düzey akademik becerileri içermediğini,
- Kullanımın tezin özgünlüğüne, bilimsel etik kurallarına ve ilgili mevzuata aykırı olmadığını,
- Usulsüz kullanımlara (kaynak göstermeksizin metin üretimi, yanıltıcı kaynak gösterimi, otomatik içeriklerin özgün eser gibi sunulması vb.) kesinlikle başvurmadığımı,
- Kullanılan yapay zekâ araçlarının ve işlevlerinin, danışmanımın bilgisi dâhilinde, ekte verilen tabloda şeffaf biçimde belirtildiğini,
- Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Faaliyetlerinde Üretken Yapay Zekâ Kullanımına Dair Etik Rehber’de belirtilen ilkelere riayet ettiğimi, kabul ve taahhüt ederim.

Engin ŞAHİN

İmza

TEŞEKKÜR

Bu yüksek lisans tez çalışmasının hazırlanması sürecinde bilgi, deneyim ve akademik birikimiyle bana yol gösteren, her aşamada desteğini, sabrını ve güvenini esirgemeyen, bilimsel yaklaşımıyla çalışmama değerli katkılar sağlayan kıymetli danışman hocam Prof. Cemal Yurga'ya en içten saygı ve teşekkürlerimi sunarım. Kendisi, yalnızca bu çalışmanın tamamlanmasında değil, akademik gelişimime de önemli katkılar sağlamış, araştırma sürecini titizlikle yönlendirerek bana her zaman rehber olmuştur.

Hayatım boyunca sevgilerini, emeklerini, fedakârlıklarını ve dualarını benden hiçbir zaman esirgemeyen, her koşulda yanımda olarak bana güç veren, bugünlere gelmemde en büyük pay sahibi olan kıymetli aileme sonsuz minnet ve teşekkürlerimi sunarım. Onların bana duyduğu güven, sabrı ve desteği, bu çalışmanın en büyük motivasyon kaynağı olmuştur.

Ayrıca eğitim hayatım boyunca bilgi ve deneyimlerinden faydalandığım tüm değerli hocalarıma, çalışma sürecinde desteklerini esirgemeyen arkadaşlarıma ve emeği geçen herkese içten teşekkür ederim.

Engin ŞAHİN

Tarih: Temmuz 2026

ÖZET

Türkiye’de Batılılaşma Hareketlerinin Piyano Müzik Eğitime Etkisi Tarihsel Bir

Yaklaşım

Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinden itibaren başlayan ve Cumhuriyet ile ivme kazanan Batılılaşma hareketleri, Türkiye’nin sosyo-kültürel ve eğitimsel yapısında köklü değişimler yaratmış; bu dönüşümün en belirgin yansımalarından biri de müzik ve piyano eğitimi alanında görülmüştür. Bu araştırmanın amacı; Türkiye’de 1839 Tanzimat Fermanı ile başlayan ve günümüze kadar uzanan Batılılaşma hareketlerinin, piyano müzik eğitimi üzerindeki pedagojik ve kurumsal etkilerini tarihsel bir perspektifle incelemektir. Piyanonun, Tanzimat’tan Cumhuriyet devrimlerine, çok partili dönemden neo-liberal politikalara kadar uzanan sosyo-politik dönüşümlerle iç içe geçmiş köklü bir eğitim olgusu olarak ele alınması, araştırmanın önemini oluşturmaktadır. Nitel araştırma yaklaşımlarına dayalı tarihsel araştırma modelinde tasarlanan çalışmada, veri toplama ve analiz aracı olarak “doküman analizi” tekniği kullanılmıştır. Alanyazındaki resmî belgeler, akademik kitaplar, makaleler ve lisansüstü tezler incelenerek; piyano eğitiminin gelişimi 1839-1923, 1923-1950, 1950-1980 ve 1980-2025 olmak üzere dört temel dönem üzerinden kronolojik ve tematik olarak sentezlenmiştir. Araştırma bulgularına göre; birinci dönemde; piyano, sarayda ve mekteplerde bir Batılılaşma sembolü olarak girmiş, geleneksel meşk sisteminden nota sistemine geçilmiştir. İkinci dönemde; Erken Cumhuriyet’in “Milli Musiki” hedefiyle çağdaş ulus inşasının stratejik ve ideolojik bir taşıyıcısı olmuştur. Üçüncü dönemde; popüler kültürün yükselişiyle birlikte piyano eğitimi, devlet eliyle akademik kurumlara çekilmiştir. Son dönemde ise; neo-liberalizm ve dijitalleşmenin etkisiyle piyano eğitimi, devlet tekelinden büyük ölçüde çıkarak informal ve küresel bir ağa entegre olmuştur. Sonuç olarak; Batılılaşmanın veya Türk modernleşmesinin önemli bir göstergesi olan piyano eğitimi; devletin “yukarıdan aşağıya” dikte ettiği ideolojik bir proje olarak başlamış, zamanla kurumsallaşmış ve süreçle teknoloji tabanlı, bireysel ve uluslararası akademik standartları yakalamış bir eğitim disiplinine evrilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Batılılaşma, Müzik Politikaları, Piyano Eğitimi, Türk Müzik Tarihi.

ABSTRACT

The Effects of Westernization Movements on Piano Music Education in Türkiye: A Historical Perspective

Westernization movements, which began in the late periods of the Ottoman Empire and gained momentum with the Republic, have created radical changes in the socio-cultural and educational structure of Turkey; one of the most prominent reflections of this transformation has been observed in the field of music and piano education. The aim of this research is to examine the pedagogical and institutional effects of the Westernization movements in Turkey, starting with the 1839 Tanzimat Edict and extending to the present, on piano music education from a historical perspective. The significance of the research lies in addressing the piano as a deep-rooted educational phenomenon intertwined with socio-political transformations ranging from the Tanzimat to the Republican revolutions, and from the multi-party period to neo-liberal policies. In the study, which was designed in a historical research model based on qualitative research approaches, the “document analysis” technique was used as a data collection and analysis tool. Official documents, academic books, articles, and postgraduate theses in the literature were examined, and the development of piano education was synthesized chronologically and thematically over four basic periods: 1839-1923, 1923-1950, 1950-1980, and 1980-2025. According to the research findings; in the first period, the piano entered the palace and schools as a symbol of Westernization, and a transition was made from the traditional *meşk* (master-apprentice) system to the notation system. In the second period, it became a strategic and ideological carrier of contemporary nation-building with the “National Music” objective of the Early Republic. In the third period, alongside the rise of popular culture, piano education was withdrawn into academic institutions by the state. In the last period, owing to the effects of neo-liberalism and digitalization, piano education broke free largely from the state monopoly and integrated into an informal and global network. In conclusion, piano education, which is an important indicator of Westernization or Turkish modernization, started as an ideological project dictated “top-down” by the state, institutionalized over time, and eventually evolved into an educational discipline that is technology-based, individualized, and has attained international academic standards.

Keywords: Music Policies, Piano Education, Turkish Music History, Westernization.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	vi
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	x
TABLolar DİZİNİ	xi
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	xii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Amacı	3
1.2. Araştırmanın Önemi.....	4
1.3. Araştırmanın Problemi.....	4
1.3.1. Araştırmanın Alt Problemleri	4
1.4. Araştırmanın Sayıltıları.....	5
1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	5
1.6. Araştırmanın Temel Kavramları	5
2. KURAMSAL ÇERÇEVE	7
2.1. Batılılaşma Hareketleri veya Türk Modernleşmesi ile Piyano İlişkisi.....	7
2.1.1. Batılılaşma Hareketleri ve Arka Planı	8
2.1.2. Bir Modernleşme Simgesi Olarak Piyanonun Türk Kültürüne Girişi	11
2.2. Tanzimattan Günümüze Piyano Eğitiminin Tarihsel Serüveni ve Gelişimi	13
2.2.1. Piyano Eğitiminde Saraydan Mektebe Geçiş (1839-1923).....	14
2.2.2. Piyano Eğitiminde Kurumsallaşma Adımları (1923-1950)	18
2.2.3. Piyano Eğitiminde Akademikleşme Çabaları (1950-1980)	25
2.2.4. Piyano Eğitiminde Dijital Dönüşüm (1980-2025)	28
3. YÖNTEM	32
3.1. Araştırmanın Modeli	32
3.2. Araştırmanın Veri Kaynakları ve Verilerin Toplanması	32
3.3. Verilerin Analizi	33
3.4. Geçerlik ve Güvenirlik	34

4. BULGULAR	35
4.1. Birinci Alt Problemin Bulguları: 1839-1923 Döneminde Piyano Eğitimi, Dönem Ruhunun Piyano Eğitime Yansımaları	35
4.2. İkinci Alt Problemin Bulguları: 1923-1950 Döneminde Piyano Eğitimi, Dönem Ruhunun Piyano Eğitime Yansımaları	53
4.3. Üçüncü Alt Problemin Bulguları: 1950-1980 Döneminde Piyano Eğitimi, Dönem Ruhunun Piyano Eğitime Yansımaları	62
4.4. Dördüncü Alt Problemin Bulguları: 1980-2025 Döneminde Piyano Eğitimi, Dönem Ruhunun Piyano Eğitime Yansımaları	70
4.5. Bulguların Sentezi: Alt Problemlerdeki Temel Tematikler ve Dönemsel Mukayese.....	79
5. TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER	81
5.1. Tartışma	81
5.2. Sonuç.....	86
5.3. Öneriler	87
KAYNAKLAR	90

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

ABD	:	Amerika Birleşik Devletleri
AI	:	Yapay Zekâ
CD	:	Kompakt Disk (Compact Disc)
MEB	:	Milli Eğitim Bakanlığı
MIDI	:	Musical Instrument Digital Interface
TRT	:	Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu
vb.	:	Ve benzeri
vd.	:	Ve diğerleri
WoS	:	Web of Science
YÖK	:	Yükseköğretim Kurulu

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo No	Sayfa
Tablo 1. Hanedan üyelerinin müziğe olan ilgileri.....	36
Tablo 2. Piyano eğitiminin tarihsel evriminde dönemsel ve tematik mukayese	80



ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil No	Sayfa
Şekil 1. Mehterhane takımı.....	38
Şekil 2. Bahriye sıbyan muzıkası.....	38
Şekil 3. Giuseppe Donizetti'nin hazırladığı Hamparsum ve Batı notası karşılaştırma tablosu.....	40
Şekil 4. Mahmudiye Marşı'nın el yazması piyano partisi.....	41
Şekil 5. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemi ve Cumhuriyet'in ilk yıllarının bir tanığı; besteci ve piyanist Leyla Saz Hanım (1850-1936).....	43
Şekil 6. Eduard Strauss'un Sultan Abdülaziz'e ithaf ettiği vals notasının kapak sayfası	45
Şekil 7. Eduard Strauss'un Sultan Abdülaziz'e ithaf ettiği vals notasının piyano partisi	46
Şekil 8. Mekâtiblerde Okutulacak Mûsikî Derslerine Dair Tâlimatnâme	48
Şekil 9. Sermüezzin Rifat Bey tarafından çoksesli olarak bestelenen Hamidiye Marşı kapağı	50
Şekil 10. Dârülelhan Müfredât Programı	52
Şekil 11. Dârülelhandaki kurulan Tarihî Türk Mûsikisi Eserlerini Tasnif ve Tesbit Heyeti	54
Şekil 12. İsmet İnönü Halkevi salonunda	56
Şekil 13. Hasan Ferit Alnar'a ait "Biraz Yürüdükçe" parçasından bir bölüm.....	59
Şekil 14. Musiki Muallim Mektebi'nin mirasını devralarak Cumhuriyet'in müzik öğretmeni yetiştirme misyonunu üstlenen Gazi Muallim Mektebi (Gazi Terbiye Enstitüsü)	61
Şekil 15. 1970'lerin sonlarında Türkiye'de müzik endüstrisinin kalbi olan Unkapanı Plakçılar Çarşısı'nın iç kesiminden bir görünüm	63
Şekil 16. Dönemin popüler müzik endüstrisini ve tüketim kültürünü yansıtan, Unkapanı Plakçılar Çarşısı'ndaki bir plak dükkânının iç mekânı ve tezgâhı	64

Şekil 17. 25 Aralık 1988 tarihli Cumhuriyet gazetesinin müzik sektörüyle ilgili haber kupürü ve Türkiye’de kaset sektörünün yıllık cirosu ile arabesk müziğin pazar payı	72
Şekil 18. Grup piyano laboratuvarında kullanılan öğrenci piyanoları ve laboratuvarın görünümü.....	74
Şekil 19. Grup piyano laboratuvarındaki öğretmen piyanosunun laboratuvardaki görünümü.....	75
Şekil 20. Piyano öğrenme uygulaması; Artie by ArtMaster’ın mobil cihazdaki görünümü	77



1. GİRİŞ

Osmanlı İmparatorluğu'nun 17. yüzyıldan itibaren Batı karşısında aldığı askerî ve siyasi mağlubiyetler (özellikle Karlofça Antlaşması sonrası yaşanan toprak kayıpları), devleti büyük bir beka arayışına itmiştir. Bu arayış, 19. yüzyılda “Batılılaşma” veya “çağdaşlaşma” olarak adlandırılan köklü reform hareketlerini doğurmuştur (Taş, 2002; Şen, 2020). Askerî ve idari alanlarda zorunlulukla başlayan bu yenileşme hareketleri, kısa süre içinde imparatorluğun tüm kurumlarına, toplumun sosyo-kültürel yapısına, eğitim sistemine ve en nihayetinde sanat anlayışına da derinden nüfuz etmiştir (Akkol, 2008). Avrupa medeniyetinin kurumsal ve teknolojik üstünlüğünü kabul etme eğilimi, Osmanlı'nın yüzyıllardır sahip olduğu geleneksel yapıyı sorgulamasına ve sanat alanında da Batı'nın estetik değerlerini örnek almasına yol açmıştır (Çolakoğlu Sarı, 2014). Yaşanan bu köklü kültürel dönüşümün en belirgin izlendiği alanların başında ise müzik gelmektedir. Batılılaşma hareketleri, yüzyıllardır sözlü kültürle (meşk) aktarılan tek sesli geleneksel Osmanlı-Türk müziği yapısında keskin bir kırılma yaratmış ve çoksesli Batı müziği formlarının, rasyonel nota sisteminin ve yepyeni enstrümanların Osmanlı topraklarında filizlenmesine zemin hazırlamıştır (Şen, 2020).

Müzikal alandaki bu Batılılaşma sürecinin en somut ve radikal adımı, Sultan II. Mahmud döneminde 1826 yılında Yeniçeri Ocağı'nın (Vaka-i Hayriye) kaldırılmasıyla birlikte, asırlardır ordunun geleneksel müzik kurumu olan Mehterhâne'nin de tamamen kapatılmasıdır (Dilber ve Karabaşoğlu, 2023). Mehterhâne'nin yerine, tamamen Batı normlarında çoksesli bir askerî bando takımı olan Mûzıkâ-yı Hümâyûn kurulmuş ve başına İtalyan müzisyen Giuseppe Donizetti (Donizetti Paşa) getirilmiştir (Hatipoğlu, 2017). Mûzıkâ-yı Hümâyûn'un faaliyete geçmesiyle birlikte; Batı notasyonu, armoni kuralları ve evrensel çalgılar resmî olarak Osmanlı eğitim sistemine ve saray yaşantısına dâhil olmuştur (Toker ve Özden, 2013). Bu dönemde bilhassa “piyano”, sıradan bir yeni enstrüman olmanın çok ötesine geçerek; Osmanlı Devleti'nin Batı'ya dönük yeni yüzünü, diplomatik uyumunu ve sosyo-kültürel modernleşme refleksini temsil eden temel bir sembol hâline gelmiştir. (Güzel, 2021; Özdamar, 2025). Sultan Abdülmecid döneminden itibaren piyano, saray yaşamının, hanedan eğitiminin ve elit zümrenin ayrılmaz bir parçası olmuş; hanedan üyeleri, kadın

sultanlar ve İstanbul'un varlıklı aileleri Avrupa'dan getirtilen özel öğretmenlerden düzenli piyano dersleri alarak bu kültürel değişime öncülük etmişlerdir (Güzel, 2021). Bu süreçte piyano, toplumda "alafranga" bir sosyal statü simgesi ve kültürel bir sermaye olarak konumlanırken; geleneksel "meşk" sistemi de yerini yavaş yavaş notasyona dayalı rasyonel ve Batı merkezli akademik eğitime bırakmaya başlamıştır (Özdamar, 2025).

Osmanlı'dan devralınan bu saray merkezli Batılılaşma mirası, 1923'te Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte devlet eliyle yürütülen köklü, planlı ve ideolojik bir "ulusal çağdaşlaşma" seferberliğine dönüşmüştür (Usta, 2010). Yeni kurulan ulus-devletin eğitim ve kültür politikaları, Ziya Gökalp'in Türk halk müziği ezgilerinin (hars) Batı'nın çoksesli tekniğiyle (medeniyet) sentezlenmesi fikri üzerine inşa edilmiştir (Gökalp, 1968; İrten, 2018). Bu doğrultuda, evrensel çoksesli müziğin bilimsel yöntemlerle geniş halk kitlelerine yayılmasını hedefleyen "Musiki İnkılabı" hayata geçirilmiş ve 1924 yılında Musiki Muallim Mektebi kurularak Türkiye'de müstakil müzik öğretmeni yetiştiren kurumsal bir yapı inşa edilmiştir (Tangülü ve Becerikli, 2020). Cumhuriyet kadroları, çoksesli evrensel müzik yapısını yeni nesillere aktarmada ve Batılı bir zihniyet inşasında piyanoyu en temel ve güçlü pedagojik aygıt olarak kullanmışlardır (Erdoğan, 2022). Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kuruluşu, Paul Hindemith gibi yabancı uzmanların Türkiye'ye davet edilmesi ve devlet bursuyla Avrupa'ya eğitime gönderilen yetenekli öğrencilerin yurda dönmesiyle piyano eğitimi, uluslararası akademik standartlara ulaşmıştır (Şahin ve Duman, 2008; Ata, 2023). Bu süreçte "Türk Beşleri" (Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar vb.) olarak anılan besteci ve piyanistler, Batı'da aldıkları eğitimleri Türkiye'ye taşıyarak hem piyano pedagojisinde yeni bir milli ekol yaratmış hem de halk ezgilerini Batı armonisiyle sentezleyerek ulusal piyano repertuvarını bizzat inşa etmişlerdir (Erdoğan, 2022).

Türkiye'de piyano eğitiminin ideolojik bir devlet projesi olmaktan çıkıp, kendi kuralları olan akademik bir disipline evrildiği dönem ise 1950'li yıllarla başlamaktadır (Özmenteş ve Şenel, 2019). 1950'lerden itibaren çok partili hayata geçiş, köyden kente göç olgusu ve popüler kültürün ve arabeskin yükselişi, devletin müzik politikalarını daha muhafazakâr ve akademik bir çizgiye çekilmeye zorlamıştır (Akduman, 2011). Bu dönemde eğitim enstitülerinin (Gazi, Buca, Necatibey vb.) ve devlet konservatuvarlarının İstanbul ve Ankara

sınırlarının dışına çıkarak Anadolu'nun farklı şehirlerine yayılmasıyla, piyano eğitimi kurumsal bir çeşitliliğe ve çok daha geniş bir tabana ulaşmıştır (Tangülü ve Becerikli, 2020).

1980 sonrası dönemde ise Türkiye'nin dışa açılması, neo-liberal politikaların etkisi ve Yükseköğretim Kurulu'nun (YÖK) kuruluşuyla birlikte dağınık hâldeki tüm konservatuvarlar ve akademiler üniversitelere bağlanmıştır (Özer ve Onuray Eğilmez, 2021). Bu merkezleşme adımıyla piyano eğitimi; salt fiziksel bir performans sanatı olmanın ötesine geçerek, lisansüstü düzeyde bilimsel araştırmalara, makalelere ve doktora tezlerine konu olan rasyonel bir bilim dalı formasyonuna kavuşmuştur (Mansur ve Serin Özparlak, 2025). Alanyazında piyano eğitimi üzerine yapılan tezlerin bibliyometrik verileri de bu alanın yüksek lisans ve doktora düzeyinde son derece zengin, evrensel ve akademik bir literatüre ulaştığını kanıtlamaktadır (Özer ve Onuray Eğilmez, 2021; Mansur ve Serin Özparlak, 2025).

Günümüzde ise küreselleşme, dijital devrim ve serbest piyasa ekonomisinin etkisiyle piyano pedagojisi yepyeni ve sınırları belirsiz bir dönüşüm evresi yaşamaktadır (Güdek, Sezgin ve Akmanoğlu, 2022). İnternet ağlarının, akıllı tabletlerin, mobil piyano uygulamalarının (GarageBand, Perfect Piano vb.), yapay zekâ (AI) destekli değerlendirme programlarının ve asenkron/senkron uzaktan eğitim modellerinin sisteme dâhil olması, piyano öğrenimini geleneksel stüdyo mekânlarından ve hoca otoritesinden bağımsız, informal ve küresel bir yapıya taşımıştır (Ertem ve Akbulut, 2022; Arslanhan ve Onuray Eğilmez, 2023).

Kısaca değinilen bu çok boyutlu tarihsel arka plan ve yaşanan süreç bütüncül olarak değerlendirildiğinde; 1839 Tanzimat Fermanı ile Osmanlı sarayına elit bir sembol olarak giren, Cumhuriyet devrimleriyle "Milli Musiki" hedefi doğrultusunda kurumsallaşan ve günümüzde küresel, dijital ve akademik standartlara ulaşan piyano eğitiminin, Türkiye'deki "Batılılaşma" ve/veya "Modernleşme" hareketlerinin en kalıcı, en canlı ve en stratejik pedagojik yansımalarından biri olduğu açıkça görülmektedir.

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı; Türkiye'de 1839 Tanzimat Fermanı ile başlayan ve günümüze kadar uzanan Batılılaşma hareketlerinin, bir eğitim disiplini olarak piyano müzik eğitimi üzerindeki etkilerini tarihsel bir perspektifle ve sistematik bir bütünlük içinde incelemektir.

Çalışma; Batılılaşma ekseninde şekillenen devlet ve eğitim politikalarının piyano pedagojisine, müfredat yapılarına ve kurumsal dönüşümlere nasıl yansıdığını belirlemeyi hedeflemektedir. Bu doğrultuda piyanonun Türk eğitim sistemindeki yerleşme süreci ve pedagojik gelişimi ile Batılılaşma etkisi arasındaki ilişkiyi dört temel dönemsel (1839-1923, 1923-1950, 1950-1980 ve 1980-2025) kırılma noktası eşliğinde analiz etmek hedeflenmektedir.

1.2. Araştırmanın Önemi

Türkiye’de müzik eğitiminin modernleşme süreci, Batı ile kurulan kültürel ve eğitimsel bağların en somut göstergelerinden birini oluşturmaktadır. Piyano, bu süreçte sadece çok sesli Batı müziğinin bir çalgısı olarak kalmamış, aynı zamanda modern müzik teorisinin, akademik pedagojinin ve kurumsallaşma adımlarının ana taşıyıcısı misyonunu üstlenmiştir. Bu bağlamda araştırmanın önemi, Türkiye’deki piyano eğitimini sadece teknik bir enstrüman öğretimi olarak değil; Tanzimat’tan Cumhuriyet devrimlerine, çok partili dönemden neo-liberal politikalara kadar uzanan sosyo-politik dönüşümlerle iç içe geçmiş köklü bir eğitim olgusu olmasından gelmektedir.

1.3. Araştırmanın Problemi

Araştırmanın problemi: Türkiye’de Batılılaşma hareketlerinin piyano müzik eğitimi üzerindeki etkileri nelerdir? Çalışmada; araştırmanın temel problemine bağlı olarak aşağıdaki alt problemlere de yanıtlar aranmaktadır.

1.3.1. Araştırmanın Alt Problemleri

1. Tanzimat’ın ilanı ve Cumhuriyet’in ilanı arasındaki (1839-1923) dönemde; piyano eğitimi nasıldır ve dönemin ruhu piyano eğitime nasıl yansımaktadır?
2. Cumhuriyet’in ilanı ve çok partili hayata geçiş arasındaki (1923-1950) dönemde; piyano eğitimi nasıldır ve dönemin ruhu piyano eğitime nasıl yansımaktadır?
3. Çok partili hayata geçiş ve neo-liberal politikalara geçiş arasındaki (1950-1980) dönemde; piyano eğitimi nasıldır ve dönemin ruhu piyano eğitime nasıl yansımaktadır?

4. Neo-liberal politikalara geçiş ve günümüz arasındaki (1980-2025) dönemde; piyano eēitimi nasıldır ve dönemin ruhu piyano eēitimine nasıl yansımaktadır?

1.4. Araştırmanın Sayılıları

Araştırmada incelenen tarihsel belgelerin, arşiv kayıtlarının, eēitim kurumlarına ait talimatnamelerin ve akademik literatürün ilgili dönemlerin piyano müzik eēitimi politikalarını ve pedagojik yaklaşımlarını nesnel bir biçimde yansıttıēı varsayılmaktadır.

1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma, Türkiye’deki Batılılaşma hareketlerinin müzik sanatı veya genel müzik tarihi üzerindeki geniş etkilerinden ziyade, yalnızca “piyano eēitimi”nin pedagojik, müfredat ve kurumsal gelişimi üzerindeki etkileri ile sınırlandırılmıştır. Çalışmanın tarihsel kapsamı, Tanzimat Dönemi (1839) ile başlayarak 2025 yılına kadar olan 4 ayrı dönemsel süreç ile sınırlandırılmıştır. Araştırma süreci, nitel araştırma yaklaşımlarından “doküman analizi” yöntemiyle elde edilebilen yazılı kaynaklar, resmi belgeler ve akademik çalışmalarla sınırlandırılmıştır.

1.6. Araştırmanın Temel Kavramları

Batılılaşma: Batı  lkeleri dışında kalan toplumların, Batı’nın gelişmişlik seviyesine ulaşmak amacıyla gerekleřtirdiēi siyasi, sosyal ve kültürel hareketleri ifade etmek için kullanılan bir kavramdır. Osmanlı İmparatorluēu’nun son dönemlerinden başlayarak Cumhuriyet’e uzanan süreçte; devletin askeri, teknolojik, sanatsal ve eēitimsel alanlarda Avrupa’nın kurum ve deēerlerini aēdařlařma idealiyle kendi yapısına entegre etme sürecini tanımlar (şen, 2020).

Piyano Eēitimi: Müzikalite ve teknik becerilerin geliştirilmesinin yanı sıra,  ērencilerin ilgili dönemlerin stil özelliklerini tanınması ve eşlik yapabilmesi gibi çok yönlü donanımları kazanmasını amaçlayan akademik bir süreçtir. Mesleki müzik eēitimi veren kurumlarda oksesli m ziēe uygun yapısıyla ön plana çıkan bu disiplin, evrensel müzik kültürünün aktarılmasında temel bir işlev görmektedir (Mansur ve Serin  zparlak, 2025).

Müfredat ( ēretim Programı): Eēitim kurumlarında, planlanmış ve programlanmış bir yapı doērultusunda bireyde olması istenilen davranışları kazandırmak amacıyla yürütülen

sistematik süreçtir (Özer ve Onuray Eğilmez, 2021). Müzik eğitimi bağlamında; derslerin genel amaçlarının, teorik bilgilerin, uygulanacak sanatsal etkinliklerin ve çalgı öğretim aşamalarının hedef kitleye uygun olarak ardışık bir düzen içinde tasarlanmış halidir (Kaplan ve Sakar, 2024).

Çalgı Pedagojisi: Bireye bir enstrümanın (örneğin piyanonun) çalınmasını öğretirken, teknik becerilerin yanı sıra sınıf ortamlarında veya birebir derslerde psikolojik ve bilişsel boyutların da dikkate alındığı bilimsel bir öğretim modelidir (Güdek vd., 2022). Öğrencinin sanatsal kapasitesini, eşlik edebilme yetisini ve müzikal duyarlılığını evrensel kurallar çerçevesinde en üst düzeye çıkarmayı hedefleyen akademik yöntemler bütünüdür (Mansur ve Serin Özparlak, 2025).



2. KURAMSAL ÇERÇEVE

Bu bölüm, Türkiye’de Tanzimat Fermanı (1839) ile başlayıp günümüze (2025) kadar uzanan Batılılaşma hareketlerinin, piyano müzik eğitimi üzerindeki etkilerini inceleyen araştırmanın kavramsal ve kuramsal temellerini oluşturmaktadır. Araştırmanın temel problemi olan “Türkiye’de Batılılaşma hareketlerinin piyano müzik eğitimi üzerindeki etkileri nelerdir?” sorusuna yanıt aranırken; piyano eğitiminin tarihsel süreçteki kurumsal ve pedagojik evrimi dört temel dönemsel (1839-1923, 1923-1950, 1950-1980 ve 1980-2025) kırılma noktası üzerinden ele alınmaktadır. 1. Tanzimat’ın ilanı ve Cumhuriyet’in ilanı arasındaki (1839-1923) dönem, 2. Cumhuriyet’in ilanı ve çok partili hayata geçiş arasındaki (1923-1950) dönem, 3. Çok partili hayata geçiş ve neo-liberal politikalara geçiş arasındaki (1950-1980) dönem, 4. Neo-liberal politikalara geçiş ve günümüz arasındaki (1980-2025) dönem.

2.1. Batılılaşma Hareketleri veya Türk Modernleşmesi ile Piyano İlişkisi

Kültürel ve toplumsal yapının yeniden inşasını hedefleyen Batılılaşma hareketleri, müzik eğitimi bu büyük dönüşümün en stratejik ve işlevsel araçlarından biri olmuştur (Şahin ve Duman, 2008). İmparatorluktan Cumhuriyet’e uzanan bu yenileşme sürecinde, geleneksel tek sesli müzik anlayışının yerini kademeli olarak Batı’nın çok sesli müzik formları ve çalgıları almaya başlamıştır. Müzik eğitimi veren kurumlar yaygınlaşmış, kendi kültürümüzle de harmanlanarak yeniden boyut kazanmıştır. Ülkemizde yaşanan siyasi hareketler, bazen müzik tercihlerine de etki etmiş, dinleyici, besteci ve yorumcuların, arz talep çerçevesinde hareket etmelerine olanak sağlamıştır. Modernleşme sadece teknolojik anlamda bir olgu değil; toplumsal hayat, sanat ve kültür anlamında da kendi değerlerini kaybetmeden gelişim sürecine ayak uydurabilmek olarak yorumlanmıştır. Mustafa Kemal Atatürk, medeniyete giden yolun, müzikte ve sanatta yapılacak olan reformlardan da geçtiğini her fırsatta savunmuştur. Bu görüşten yola çıkarak, kendi müzik değerlerini koruyarak besteler yapan Türk besteciler, batının müzik anlayış ve değerlerini, ülkemizin kültürel değer anlayışı ile harmanlamışlardır (Hatipoğlu, 2017). Bu bağlamda, Batılılaşma ekseninde atılan adımların

müzik eğitime ve piyano pedagojisine yansımalarını doğru okuyabilmek için, öncelikle bu hareketlerin tarihsel ve felsefi arka planının irdelenmesi gerekmektedir.

2.1.1. Batılılaşma Hareketleri ve Arka Planı

Osmanlı İmparatorluğu'nun "Batılılaşma" veya "Modernleşme" serüvenini anlayabilmek için, bu köklü değişimi doğuran tarihsel, siyasi ve sosyal arka planı çok iyi tahlil etmek gerekmektedir. 16. yüzyılın sonlarına kadar askerî, siyasi ve ekonomik açıdan dünyanın en büyük süper gücü olan Osmanlı Devleti, Avrupa'da yaşanan Rönesans, Reform, Coğrafi Keşifler ve Bilimsel Devrim gibi aydınlanma süreçlerinin uzağında kalmıştır. Avrupa'nın akılcı, rasyonel ve bilimsel temellere dayalı olarak başlattığı bu büyük dönüşüm, Batı'yı sanayi ve teknoloji alanında hızla ivmelendirirken; Osmanlı İmparatorluğu kendi geleneksel yapısı içinde statik bir döneme girmiştir. 1699 Karlofça ve 1718 Pasarofça antlaşmalarıyla askerî alanda alınan ağır mağlubiyetler ve yaşanan büyük toprak kayıpları, Osmanlı devlet adamlarında ve aydınlarında derin bir psikolojik travma ve "beka" (var olma) kaygısı yaratmıştır (Taş, 2002). Bu travma, devletin yüzyıllardır süregelen "kendi sisteminin kusursuzluğuna" dair inancını temelden sarsmış ve kurtuluş reçetesi olarak yönün zorunlu olarak Batı'ya çevrilmesine neden olmuştur. Bu bağlamda, Türk modernleşmesi tabandan (halktan) gelen organik bir evrim süreci olarak değil; devletin askerî ve siyasi çöküşünü durdurmak amacıyla bizzat yönetici elitler tarafından başlatılan "tepeden inme" bir hayatta kalma stratejisi olarak tarih sahnesine çıkmıştır (Akkol, 2008).

Batılılaşma hareketlerinin ilk evresi, Avrupa'nın askerî ve teknik üstünlüğünün kabul edilmesiyle başlamıştır. Lale Devri (1718-1730) ile birlikte, Avrupa başkentlerine (Paris, Viyana, Londra) gönderilen ilk daimi elçilerin kaleme aldığı "Sefaretnâmeler", Batı'nın sadece ordularının değil; aynı zamanda mimarisinin, sanatının, eğitim sisteminin ve sosyal yaşamının da Osmanlı sarayına taşınmasında bir köprü işlevi görmüştür (Şen, 2020). Bu elçilerin gözlemleri, Avrupa medeniyetinin bir bütün olduğunu ve sadece askerî teknolojiyi alarak devletin kurtarılamayacağını ortaya koymuştur. 18. yüzyıl boyunca III. Selim'in (1789-1807) Nizam-ı Cedid (Yeni Düzen) hareketleriyle olgunlaşan bu sancılı süreç, 19. yüzyılda Sultan II. Mahmud'un radikal reformlarıyla geri dönülemez bir yola girmiş ve nihayetinde 1839 Tanzimat Fermanı (Gülhane Hatt-ı Hümayunu) ile Batılılaşma, devletin resmî politikası hâline

gelmiştir (Taş, 2002). Tanzimat Fermanı, Osmanlı toplumunda sadece hukuki ve idari bir düzenleme olmamış; aynı zamanda giyim kuşamdan eğitime, mimariden sanata kadar günlük yaşamın her hücreğine nüfuz eden devasa bir “kabuk değişimi”nin miladı olmuştur (Çolakoğlu Sarı, 2014).

Bu büyük değişimin içinde; “müzik”, Batılılaşmanın en görünür, en hızlı ve en etkili kültürel aracı (taşıyıcısı) olarak seçilmiştir. Sanat ve müzik, bir toplumun zihniyet dünyasını, estetik algısını ve felsefi altyapısını yansıtan en önemli aynalardır. Yüzyıllar boyunca Osmanlı-Türk müziği, makamsal yapıya dayalı, tek sesli (monofonik) ve ustadan çırağa kulak yoluyla (meşk sistemiyle) aktarılan, Doğu’nun mistik ve içsel ruhunu yansıtan bir karaktere sahipti. Ancak Batı müziği; rasyonel kurallara dayanan, notasyon sistemiyle matematiksel olarak kâğıda dökülebilen ve çoksesliliğin (polifoninin) getirdiği armoniyle birden fazla sesin aynı anda disiplin içinde tınladığı devasa bir yapıydı (Çolakoğlu Sarı, 2014). Osmanlı aydını ve devlet akli, Batı müziğindeki bu “çoksesli ve kurallı” yapıyı, ulaşılmak istenen “Batılı devlet düzeninin, matematiğin ve akılcılığın” sanattaki karşılığı olarak görmüştür. Dolayısıyla müziğin Batılılaşması, salt bir işitsel zevk değişimi değil; toplumun matematiksel düşünmeye, rasyonel kurallara ve çağdaş bir disipline uyum sağlaması için uygulanan estetik bir modernleşme projesi olmuştur (Akkol, 2008; Toker, 2024).

Müzikal modernleşmenin ve Batılılaşmanın en keskin ve somut kırılma noktası ise, Sultan II. Mahmud döneminde 1826 yılında gerçekleşmiştir. “Vaka-i Hayriye” (Hayırlı Olay) olarak adlandırılan Yeniçeri Ocağı’nın kaldırılması, sadece askerî bir tasfiye değil, aynı zamanda eski düzene (geleneğe) ait kimi kurumların yıkılması anlamına gelmekteydi. Bu tasfiye sürecinde, yüzyıllardır Osmanlı ordusunun geleneksel tek sesli müziğinin en büyük kurumsal temsilcisi olan “Mehterhâne” de devlet kararıyla kapatılmıştır (Dilber ve Karabaşoğlu, 2023). Mehterhâne’nin ilga edilmesi, Doğu’ya ait eski kültürel bağların devlet eliyle radikal biçimde koparılıp atılmasıdır. Mehterhâne’nin yarattığı boşluğu doldurmak ve yeni kurulan Batı tarzı orduya (Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye) uygun bir müzik kurumu yaratmak amacıyla, tamamen Avrupa standartlarında çoksesli bir askerî bando olan “Mûzıkâ-yı Hümayun” (Saray Bandosu) kurulmuştur (Somakçı, 2017; Kılıç, 2019). Bu yeni ve Batılı kurum, Türkiye’de Batı müziği eğitiminin ve dolayısıyla akademik piyano eğitiminin atıldığı ilk resmî ve sivil tohum olmuştur.

Mûzıkâ-yı Hümâyûn'un kurulmasının ardından, bu kurumu Avrupa standartlarında yönetmek ve yapılandırmak üzere 1828 yılında İtalyan müzisyen Giuseppe Donizetti (Donizetti Paşa) İstanbul'a davet edilerek kurumun başına getirilmiştir (Kılıç, 2019). Donizetti Paşa'nın Osmanlı sarayına gelişi, Batılılaşma hareketlerinin müzik alanındaki seyrini tamamen değiştirmiştir. Donizetti Paşa, yüzyıllardır süregelen "meşk" (işitmeye ve ezbere dayalı öğrenme) sistemini askerî alanda yavaş yavaş tasfiye ederek, Batı'nın rasyonel "nota" sistemini, solfej eğitimini ve evrensel armoni kurallarını Osmanlı'ya resmen ithal etmiştir (Toker ve Özden, 2013). Flüt, klarnet, trompet, keman, viyolonsel ve bilhassa "piyano" gibi Batılı enstrümanlar, Mûzıkâ-yı Hümâyûn aracılığıyla sarayın ve İstanbul'un kültürel envanterine resmen dâhil olmuştur. Donizetti Paşa'nın liderliğinde, sarayda sadece askerî marşlar değil; Avrupa saraylarında yankılanan devasa operalar, operetler, valsler ve polkalar da icra edilmeye başlanmış, Osmanlı padişahları (özellikle Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz) Batılı müzisyenleri sarayda ağırlayarak bu yeni kültürel iklime bizzat öncülük etmişlerdir (Hatipoğlu, 2017).

Batılılaşma hareketlerinin bu yoğun ve dönüştürücü atmosferi içinde "piyano", diğer tüm enstrümanlardan ayrılarak çok özel, prestijli ve imtiyazlı bir konuma yerleşmiştir. Yüzyıllardır Avrupa burjuvazisinin ve aydınlanmasının temel ev içi çalgısı olan piyano, Osmanlı Devleti'nde de modernleşmenin, "alafranga" (Avrupalı) yaşam tarzının ve yüksek sosyal statünün sembol bir nesnesi hâline gelmiştir (Özdamar, 2025). Özellikle 19. yüzyılın ortalarından itibaren piyano, saray eğitiminin (şehzade ve kadın sultanların müfredatının) ayrılmaz, zorunlu bir parçası olmuştur. Hanedan mensupları ve İstanbul'un varlıklı bürokrat aileleri, Avrupa'dan yüksek meblağlarla özel piyano hocaları getirtmeye, köşk ve yalılarının baş köşesine bu görkemli enstrümanı yerleştirmeye başlamışlardır (Güzel, 2021). Piyano çalabilmek; o dönemde sadece sıradan bir sanat veya yetenek icrası değil, kişinin Batılı değerleri özümsemişliğinin, çağdaş dünyaya entegre olduğunun, estetik zevklerinin geliştiğinin ve iyi bir eğitim aldığıının en güçlü göstergesi olarak kabul edilmiştir (Çolakoğlu Sarı, 2014).

Genel bir değerlendirme yapıldığında; 19. yüzyılda devletin beka kaygısıyla ve askerî/siyasi zorunluluklarla refleks olarak başlattığı Batılılaşma hareketleri, zamanla devasa bir kültürel ve pedagojik dönüşüm projesine evrilmiştir. Avrupa'nın rasyonel aklını ve estetiğini imparatorluğa taşıma hedefi, geleneksel tek sesli meşk kültürünün yerini çoksesli

Batı müziğine bırakmasıyla en somut karşılığını bulmuştur. Yeniçeri Ocağı'nın ve Mehterhâne'nin kapatılıp yerine Mûzıkâ-yı Hümâyûn'un kurulmasıyla başlayan bu tarihsel süreç, Donizetti Paşa'nın kurumsal reformlarıyla akademik bir nitelik kazanmış ve piyanonun bir "çağdaşlık ve medeniyet simgesi" olarak Türk eğitim kültürüne girmesiyle zirveye ulaşmıştır. Osmanlı sarayında bir elit aktivitesi olarak yeşeren ve Cumhuriyet devrimleriyle birlikte tüm Anadolu'ya yayılarak "Milli Musiki" ülküsü etrafında makro düzeyde ideolojik bir eğitim politikasına dönüşecek olan piyano eğitiminin tarihsel, sosyolojik ve felsefi kökleri; işte bu ağır, sancılı ve radikal "Batılılaşma" hamlelerinin ruhunda yatmaktadır.

2.1.2. Bir Modernleşme Simgesi Olarak Piyanonun Türk Kültürüne Girişi

Batılılaşma hareketlerinin kültürel ve sosyal alandaki en keskin ve somut yansımalarından biri, evrensel çok sesli Batı müziğinin ve bu müzikal yapının omurgasını oluşturan piyanonun Türk toplum hayatına dâhil olmasıdır. Bu dâhil oluş, sıradan bir çalgı ithalatı olmanın çok ötesindedir. Köklü bir zihinsel değişimin ve devletin yeni politikasının sonucudur. Müzikteki bu kurumsal ve kültürel kırılma noktası, Sultan II. Mahmud (1808-1839) döneminde yaşanmıştır. Devletin askerî, idari ve eğitimsel yapısını Batı normlarına göre topyekûn yeniden dizayn etme kararı alan II. Mahmud (1808-1839), 1826 yılındaki Vaka-i Hayriye ile geleneksel askerî yapının sembolü olan Yeniçeri Ocağı'nı ve onunla birlikte geleneksel müzik kurumu olan Mehterhâne'yi kapatmıştır. Hemen ardından, 1828 yılında Batılı anlamda çok sesli bir müzik teşkilatı olarak Mûzıkâ-yı Hümâyûn'u kurmuştur. Bu tarihî hamle, piyanonun Osmanlı kültürüne kurumsal anlamdaki ilk resmî girişi olarak kabul edilmektedir (Kılıç, 2019).

Kurulan bu yeni müzik teşkilatının başına, 1828 yılının Eylül ayında "Saltanat Mûzıkâları Baş Ustakârı" unvanıyla Napolyon savaşlarına katılmış İtalyan müzisyen Giuseppe Donizetti (Donizetti Paşa olarak da anılır) getirilmiştir (Güzel, 2021). Donizetti Paşa'nın göreve başlamasıyla birlikte, Osmanlı eğitim sistemine Batı notasyonu, evrensel armoni kuralları ve özellikle piyano gibi polifonik çalgılar sistematik bir biçimde girmeye başlamıştır (Dilber ve Karabaşoğlu, 2023). Bu süreçte piyano, sadece Avrupa'dan ithal edilen yeni bir müzik aleti olarak değil; İmparatorluğun yüzünü Batı'ya dönme politikasının, kültürel uyumun ve çağdaşlaşma vizyonunun pedagojik bağlamdaki en güçlü fiziksel sembolü hâline gelmiştir (Özdamar, 2025).

Piyanonun asıl altın çağı ve bir modernleşme simgesi olarak saray yaşamının mutlak merkezine yerleşmesi ise Sultan Abdülmecid (1839-1861) döneminden itibaren hız kazanmıştır. Kendisi de Batı müziği eğitimi almış ve piyano çalabilen bir padişaktır. Sultan Abdülmecid, operalara ve Avrupaî müzik formlarına büyük ilgi göstermiş ve bu dönemde piyano, hanedan eğitiminin ayrılmaz bir parçası konumuna yükselmiştir (Güzel, 2021). Sultanın çocukları, hanedan üyeleri, kadın sultanlar ve İstanbul'un seçkin aileleri, Avrupa'dan getirtilen özel öğretmenlerden düzenli piyano dersleri almaya başlamışlardır. Örneğin, Sultan V. Murad¹ henüz şehzadeliği sırasında Callisto Guatelli, Augusto Lombardi ve Dussap Paşa gibi yabancı hocaların gözetiminde ciddi bir piyano ve solfej eğitimi almıştır. Polka, vals ve galop formlarında yüzlerce piyano eseri besteleyecek kadar bu çalgıda ustalaşmıştır (Ünal Akbulut, 2022). Sarayda sadece padişah ve şehzadeler değil; kadın sultanlar ve cariyeler de piyano eğitimine dâhil edilmişlerdir. Liszt'in öğrencisi olan Hegyei tarafından piyano dersleri alan II. Abdülhamid'in kızı Ayşe Sultan, Şadiye Sultan ve bizzat sarayda piyano eğitmenliği yapan kalfalardan Dürr-i Nigar Hanım gibi isimler, Osmanlı kadınının Batı müziği icrasındaki etkin rolünü ve piyanonun haremdeki yerini gözler önüne sermektedir (Güzel, 2021; Ünal Akbulut, 2022).

Sarayın himayesinde gelişen bu süreç, piyanonun toplumsal hayatta yalnızca sanatsal bir zevk aracı değil, aynı zamanda sınıfsal bir statü simgesi ve güçlü bir kültürel sermaye olarak konumlanmasını sağlamıştır. Konaklarında piyano bulundurmak, İstanbul'un elit tabakası için "asrileşme" (çağdaşlaşma) veya Batılılaşma (modernleşme) göstergesi sayılmıştır. Yaşanan bu kültürel dönüşüm, dönemin sosyal yaşamını yansıtan edebî eserlerde de açıkça yankı bulmuştur. Müzikte başlayan Batılılaşma hareketiyle beraber Türk kültürüne giren piyano, kültürel mirasın aktarıcısı olan edebi ürünlerde de doğrudan bir Batılılaşma sembolü olarak değerlendirilmiştir (Özdamar, 2025). Tanzimat ile birlikte kaleme alınan popüler romanlardan itibaren piyano; alaturka müziğe karşı alafranga (Batılı) müziğin yüceltildiği bir değer ve köşklere/konaklara ait vazgeçilmez bir dekor olarak okuyucuya sunulmuştur. Edebî metinlerde, Batılı hayat tarzını benimsemeyi amaçlayan roman kahramanlarının küçük yaşlarda aldıkları özel piyano dersleri ve hocalarının gözetiminde

¹ Nam-ı diğer Murâd-ı Hâmis (1840-904) olan V. Murad, 33. Osmanlı padişahı ve 112. İslam halifesidir. 93 gün (30 Mayıs - 31 Ağustos 1876) tahtta kalmıştır.

sergiledikleri icralar, toplumdaki zihinsel değişimin yaşandığını göstermektedir (Çakmakçı, 2013). Öyle ki, akademik literatürde piyano; *“Batılılaşma sürecinde, bilhassa kadının eğitimini, ailenin asrîleşme düzeyini işaret eden bir fetiş enstrümandır. Üstelik pahalılığı ve gösterilebilir olması dolayısıyla aynı zamanda statü simgesidir.”* (Gür, 2010: 275) şeklinde tanımlanmıştır.

Piyanonun taşıdığı bu kültürel statü ve ayrıcalıklı konum, zamanla saray duvarlarını ve köşkleri aşarak daha geniş kitlelerin talep ettiği kurumsal bir eğitim modeline dönüşmüştür. Şark Ticaret Yıllıklarının kayıtlarına göre, 1868-1925 yılları arasında sadece İstanbul’da serbest piyano dersi veren 28 farklı eğitmenin bulunması, sivil halkın piyanoya olan yoğun ilgisini göstermektedir. Keza Karnik Garmiryan Efendi’nin 1902 yılında bestelediği bir kantoda geçen “O güzel parmakların / Piyanoya vuruşun” dizeleri, İstanbul hanımlarının piyano icrasına duyduğu toplumsal hayranlığın müzikal bir yansımasıdır (Ünal Akbulut, 2022).

Bir modernleşme simgesi olarak piyanonun Osmanlı sarayında ve çevresindeki seçkin zümre arasında kazandığı bu dokunulmaz yer, zamanla bireysel bir hobi veya elit bir ev içi aktivitesi olmanın ötesine geçme ihtiyacı doğurmuştur. Batılılaşma hareketlerinin köklü bir “devlet ve eğitim politikasına” dönüşmesiyle birlikte, konakların ihtişamlı salonlarında yankılanan piyano sesinin, sistemli okul müfredatlarına ve pedagojik kurumlara entegre edilmesi zorunlu hâle gelmiştir. Böylece piyanonun vitrindeki bu sembolik serüveni, zamanla yerini mekteplerde verilecek olan ciddi bir akademik yapılanmaya ve pedagojik evrime bırakmıştır.

2.2. Tanzimattan Günümüze Piyano Eğitiminin Tarihsel Serüveni ve Gelişimi

Osmanlı İmparatorluğu’nda Batılılaşma hareketlerinin bir yansıması olarak saray ve çevresinde elit bir sembol olarak benimsenen piyano, zamanla bu dar sosyokültürel çerçeveyi aşarak sistemli bir eğitim modelinin merkezine yerleşmiştir. Tanzimat’tan Cumhuriyet’e ve oradan günümüze uzanan bir serüvene sahiptir. Piyanonun modern eğitim kurumlarında devam eden bu tarihsel serüveni; Türkiye’deki müzik öğretim müfredatlarında, konservatuvarlarda ve öğretmen yetiştiren okulların temel pedagojik aracı hâline gelerek varlığını sürdürmektedir. Farklı dönemlerde, dönemin dinamikleriyle piyano eğitimi devam etmektedir. Bu bağlamda piyano eğitiminin Türkiye’deki pedagojik, müfredat tabanlı ve

kurumsal gelişimini 4 dönem (1839-1923, 1923-1950, 1950-1980, 1980-2025) üzerinden incelemek mümkündür.

2.2.1. Pişano Eğitiminde Saraydan Mektebe Geçiş (1839-1923)

Pişano eğitiminin rasyonel, çoksesli ve akademik bir temele oturtulması, Osmanlı Devleti için salt bir enstrüman ithalatından çok daha fazlası anlamına gelmektedir. Bu durum, yüzyıllardır süregelen ve tamamen işitsel hafızaya dayanan eğitim sisteminde köklü bir pedagojik dönüşümü ifade etmektedir. Pişanonun kurumsal öğretim sisteminin bir parçası hâline gelmesi süreci, geleneksel Türk müziğindeki usta-çırak ilişkisine dayanan “meşk” sistemi ile Batı’nın evrensel nota sistemi arasındaki tarihi geçişin merkezini oluşturmaktadır. Geleneksel Osmanlı/Türk musikisinin öğretimi ve nesilden nesile aktarımında yegâne yöntem olarak kullanılan meşk usulü; “eser geçme” tabiriyle mûsikî eserinin hoca tarafından seslendirilmesi, eserin öğrencinin hafızasına nakşedilmesi, güftenin usul vurularak ezberletilmesi ve kesinlikle notasız bir aktarımın benimsenmesi esasına dayanmaktaydı (Somakçı, 2017; Toker ve Özden, 2013). Dönemin geleneksel müzik anlayışında notanın hafızayı körelteceğı ve icradaki üslubu bozacağı inancı hâkim olduğundan, eğitim tamamen birebir taklide ve tekrara dayalı olarak yürütölmekteydi (Somakçı, 2017). Ancak Batı’nın rasyonel aklını ve matematiksel uyumunu temsil eden çoksesli müziğın saraya girmesiyle birlikte bu salt işitsel aktarım modeli yerine; çoksesli formların sistematik bir disiplinle kâğıda dökölmesini sağılayan Batı notasyonu ve solfej eğitimi pedagojiye dahil edilmiştir (Dilber ve Karabaşoğılu, 2023). Bu bağlamda geleneksel pedagojik yapının yerine; yazılı, sistematik ve evrensel bir metodoloji olan “Batı notasyonu”nun pişano gibi çoksesli çalgılar üzerinden eğitim sistemine entegre edilmesi, pişano eğitiminin Türkiye’deki kurumsallaşmasının başlangıcı sayılmaktadır.

Meşk sisteminden rasyonel nota sistemine geçişi simgeleyen bu pedagojik kırılmanın yaşandığı ilk resmî devlet kurumu, Sultan II. Mahmud (1808-1839) döneminde kurulan Mûzıkâ-yı Hümâyun’dur. Sultan II. Mahmud, devletin askerî ve idari yapısını Batı normlarına göre yeniden dizayn etme vizyonunun bir parçası olarak; 1826 yılındaki Vaka-i Hayriye ile yalnızca Yeniçeri Ocağı’nı değıl, aynı zamanda geleneksel askeri müzik kurumu olan ve meşk sisteminin kalesi sayılan Mehterhâne’yi de bir tamamen kapatmıştır (Dilber ve Karabaşoğılu, 2023). Geleneksel müziğın bu kurumsal temsilcisinin tasfiye edilmesinin hemen ardından,

1828 yılında tamamen Avrupa standartlarında çoksesli bir bando takımı olan Mûzıkâ-yı Hümâyûn inşa edilmiştir. Bu hamle, yalnızca ordudaki bir bando değişikliği veya şekilsel bir yenilik değildir; doğrudan çoksesli müziğin, evrensel armoni kurallarının ve Batılı enstrümanların saraya ve dolayısıyla Osmanlı eğitim sistemine girişinin önünü açan tarihi, radikal bir reformdur (Çolakoğlu Sarı, 2014). Bu yeni kurumun akademik bir vizyonla yapılandırılması amacıyla, 1828 yılında İtalyan müzisyen Giuseppe Donizetti (Donizetti Paşa) “Saltanat Mûzikaları Baş Ustakârı” unvanıyla İstanbul’a davet edilerek kurumun başına getirilmiştir (Kılıç, 2019; Güzel, 2021). Donizetti Paşa’nın göreve gelmesiyle birlikte Mûzıkâ-yı Hümâyûn, sıradan bir askerî bando olmaktan hızla uzaklaşmış; piyano, keman, flüt gibi Batı çalgılarının yanı sıra evrensel armoni (ilm-i ahenk), solfej (bona) ve Batı müziği formasyonunun sistematik ve kurallı bir şekilde verildiği devasa bir müzik laboratuvarı ve Osmanlı’nın ilk modern konservatuvarı hâline gelmiştir (Toker ve Özden, 2013). Özellikle çoksesliliğin temelini oluşturan piyano eğitimi, Donizetti Paşa’nın kurduğu bu yeni pedagojik sistemin tam merkezinde yer almış; öğrencilere Batı notasyonunu okuma, deşifre etme ve armoni kurallarına göre çalma disiplini getirilerek Türk müzik eğitiminde, yeni bir akademik ekolün temelleri atılmıştır. Donizetti Paşa, bu Batılı nota sistemini ve çok sesli çalgıları öğrencilerine öğretebilmek için doğrudan ve sert bir dayatma yapmak yerine pedagojik bir geçiş (köprü) kurmayı tercih etmiştir. Osmanlı müzisyenlerinin o dönem yaygın olarak kullandığı *Hamparsum* nota yazısını öğrenmiş, hatta Batı notasyonu ile *Hamparsum* sistemini birlikte gösteren pedagojik çizelgeler hazırlamıştır (Kılıç, 2019). Böylelikle öğrencilerine piyano ve Batı müziği teorisini çok daha kolay ve sistematik bir yolla aktarmayı başarmıştır.

Mûzıkâ-yı Hümâyûn’da atılan bu akademik tohumlar, Tanzimat Fermanı’nın (1839) ilanı ile başlayan süreçte saray sınırlarını aşarak sivil eğitim kurumlarına (mekteplere) doğru genişlemiş ve Osmanlı toplumunun müzikal eğitiminde yeni bir sayfa açmıştır. Devletin modernleşme politikaları doğrultusunda, müzik dersleri sivil okulların resmî müfredatlarına girmeye başlamıştır. Bu çerçevede Dârülmuallimin (1847), Ziraat Mektebi (1847), Mekteb-i Mülkiye (1859), Orman Mektebi (1860) ve kız öğretmen okulu olan Dârülmuallimat gibi sivil okulların eğitim programlarına mûsikî dersleri eklenmiştir. Eğitimi tabana yayma politikasının en somut ve bürokratik adımı ise 1869 yılında yayımlanan Maarif-i Umumiye Nizamnamesi olmuştur. Bu nizamname ile müzik dersleri devlet eliyle resmîleştirilmiş; kız rüştiyelerinde

seçmeli de olsa yer bulmuş, Dârümuallimat'ın sıbyan ve rüştiye şubelerinin müfredatına doğrudan dâhil edilmiştir (Toker ve Özden, 2013). Bu yasal düzenlemeler sadece kız okulları veya öğretmen okulları ile sınırlı kalmamış; lise düzeyinde eğitim veren İdadi ve Sultani mektepleri ile Dârüşşafaka ve Sanayi Mekteplerinde de uygulanmıştır. Nitekim 1881 yılında Mekteb-i Sultani'de (Galatasaray Lisesi) Avadis Havarsenciyan tarafından piyano derslerinin verilmeye başlanması, Batı müziği eğitiminin sivil mekteplerdeki en prestijli yansımalarından biri olmuştur (Ünal Akbulut, 2022). Benzer şekilde, 1884 tarihli İstanbul Kız Sanayi Mektebi nizamnamesinin ilgili maddesinde, üçüncü, dördüncü ve beşinci sınıftaki kız öğrencilere resmî olarak “piyano ve musiki-i Osmanî talim ettirilecektir” ibaresinin yer alması, piyanonun sivil eğitim müfredatlarına kesin ve kurumsal olarak girdiğini kanıtlamaktadır (Güzel, 2021). Devletin bu mekteplerde piyano ve müzik derslerini yaygınlaştırmaktaki asıl felsefesi; yeni, donanımlı ve Batılı değerleri özümsemiş çağdaş bir sivil toplum inşa etmektir (Dilber ve Karabaşoğlu, 2023). İlerleyen yıllarda, özellikle 1908'deki II. Meşrûtiyet'in ilanı ile birlikte eğitimdeki bu ivme daha da artmış ve müzik dersleri tüm okullarda müfredatın ayrılmaz, zorunlu bir parçası hâline gelmiştir. Mekatib-i İbtidaiye Kanunu'nun çıkarılmasıyla ilkokullara (İbtidâ-i Mekteplere) “gına” (şarkı/müzik) adı ile dâhil olan bu dersler, öğretmen ve derslik sayısına göre haftalık programlara bağlanarak modern okul müzik eğitiminin zeminini sağlamlaştırmıştır (Toker ve Özden, 2013).

Sivil mekteplerin ders programlarında piyano ve Batı müziği (gına) derslerinin böylesine hızla yaygınlaşması, Osmanlı eğitim sisteminde yeni ve çok kritik bir problemi gün yüzüne çıkarmıştır: Bu dersleri rasyonel, bilimsel ve çoksesli metotlarla verebilecek donanımlı müzik öğretmeni açığı. Geleneksel “meşk” sisteminden yetişen müzisyenlerin Batı notasyonuna ve çoksesliliğe tam anlamıyla hâkim olmamaları, sivil okullardaki müzik eğitiminin istenilen düzeyde yürümesini engellemiştir. İşte tam bu noktada, öğretmen yetiştiren en önemli kurum olan Dârümuallimîn devreye girmiş ve dönemin en vizyoner müzik eğitimcilerinden biri olan Mehmet Zati Arca bu kurumda tarihî bir görev üstlenmiştir. Mûzikâ-yı Hümâyun çıkışlı köklü bir eğitimden gelen, aynı zamanda iyi bir flüt ve klarnet sanatçısı olan Zati Arca, müzik eğitiminin okullarda yalnızca kulaktan (meşk yoluyla) ezbere dayalı olarak yapılmasına şiddetle karşı çıkmıştır. Ona göre çağdaş bir müzik eğitimi; ancak notanın, evrensel teorisinin ve çoksesli formasyonun mekteplerde tam anlamıyla

kuramsallaşmasıyla mümkün olabilirdi. Bu güçlü pedagojik inançla hareket eden Zati Arca, okullardaki nota ve müzik teorisi eksikliğini kapatmak amacıyla; *Kütüphanesi-i Musiki ve Talim Kıraat-i Musiki* gibi dönemi için devrim niteliği taşıyan birçok nota lektürü ve ders kitabı kaleme almıştır (Koçak, 2008). Zati Arca'nın yazdığı bu akademik ders kitapları, Dârülmualimîn başta olmak üzere okullardaki çoksesli müzik temelinin resmî ve yazılı müfredatını bizzat inşa etmiştir. Okullarda nota ile yazılı eğitim anlayışını yerleştiren bu çabalar, piyano ve Batı müziği eğitiminin Türkiye’de bir disipline dönüşmesinde ve Cumhuriyet’in devralacağı pedagojik altyapının kurulmasında kilit bir rol oynamıştır.

Piyano eğitiminin ve çoksesli Batı müziği teorisinin saray koridorlarından çıkarak sivil aydınlar arasında felsefi ve bilimsel bir disiplin olarak tartışılmaya başlanması, özellikle 1908 II. Meşrutiyet sonrasındaki nispeten özgürlükçü atmosfere denk gelmektedir. Bu dönemde müziğin kapalı mekânlardan (konaklardan ve tekkelerden) çıkarak konser salonlarına ve basılı yayın organlarına taşınması, Batı müziği taraftarları ile geleneksel Türk mûsikîsi savunucuları arasında verimli bir teorik tartışma zemini yaratmıştır. Bu dönemin en önemli yayın organlarından biri olan ve Hüseyin Sadettin Arel tarafından çıkarılan *Şehbal* dergisi (1909-1914), Batılılaşma sürecindeki kuramsal müzik tartışmalarının merkez üssü olmuştur. Derginin sayfalarında Rauf Yekta, Suphi Ezgi ve Bedi Mensi gibi dönemin en önemli müzikologları tarafından; geleneksel Türk mûsikîsinin köklerinin nasıl korunacağı, bu müziğin nasıl armonize edilebileceği ve Batı’nın “İlm-i Ahenk” (armoni) kurallarının Türk müziğine nasıl entegre edilebileceği yoğun biçimde tartışılmıştır. Hatta Türk aydınlarının çokseslilik ve piyano icrası için hayati bir önem taşıyan armoni konusunda Türkçe bir kaynağa sahip olmamaları eleştirilmiş; bunun üzerine *Şehbal* dergisinde Heinrich Wohlfahrt’ın *Vorschule der Harmonienlehre* adlı armoni kitabı tefrika edilerek (bölümler hâlinde yayımlanarak) Batı müziği teorisi sivil halka öğretilmeye çalışılmıştır (Öztürk, 2011). Sivil basında yürütülen bu köklü teorik birikimin ve “Milli bir mûsikî yaratma” fikrinin en üst düzeyde kurumsallaştığı yer ise 1917 yılında Maarif Nezareti tarafından kurulan Dârülelhan olmuştur. Osmanlı Devleti’nin son döneminde uyguladığı müzik politikasının en büyük göstergesi olan bu resmî sivil konservatuvarda; o güne kadar mekteplerde dağınık hâlde verilen müzik dersleri akademik bir çatı altında toplanmıştır (Toker, 2024). Dârülelhan’ın müfredatında sadece Türk mûsikîsi değil; piyano, viyolonsel ve flüt gibi Batı çalgıları ile majör-minör diziler, koro ve armoni

dersleri de resmî olarak yer almıştır (Toker ve Özden, 2013). Böylece usta-çırak ilişkisine dayanan meşk sistemi yerine, eğitimde Batı notasyonuna ve evrensel müzik teorisine dayalı yeni bir pedagoji kurumsallaştırılmıştır.

Sonuç olarak; Tanzimat Fermanı (1839) ile başlayıp Cumhuriyet'in ilanına (1923) kadar uzanan süreçte piyano eğitimi, bireysel icra pratiklerinden çıkarak resmî eğitim nizamnamelerine, sivil okulların sınıflarına, öğretmen yetiştiren kurumlara ve müfredatlarına köklü bir giriş yapmıştır. II. Mahmud döneminde Mûzıkâ-yı Hümâyûn ile atılan ilk metodolojik tohumlar; Kız Sanayi Mekteplerinde ve Mekteb-i Sultani gibi sivil halkın eğitimine, Dârülmualimîn'de akademik öğretmen yetiştirme modeline ve nihayetinde Dârülelhan ile konservatuvar standartlarına ulaşmıştır. Kurumsal ve pedagojik anlamda atılan bu köklü Batılılaşma adımları, 1923 yılında kurulacak olan yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin müzik devrimleri ve "Musiki İnkılabı" için ihtiyaç duyduğu insan kaynağını, eğitimci kadrosunu ve kuramsal bilgi birikimini hazır hâle getirmiştir. Tanzimat'ın piyano eğitiminde açtığı bu kurumsal yol, Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte çok daha radikal, planlı ve devletçi bir müzik politikasına evrilerek piyano eğitiminin kurumsallaşma sürecinin temel taşlarını oluşturmuştur.

2.2.2. Piyano Eğitiminde Kurumsallaşma Adımları (1923-1950)

Erken Cumhuriyet dönemi modernleşme çabalarının en temel ayaklarından birini, yeni kurulan ulus-devletin ideolojik vizyonunu kitlelere aktarmada stratejik bir araç olarak konumlandırılan "Musiki İnkılabı" oluşturmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'ndan devralınan çok kültürlü yapı yerine, homojen ve yüzünü kesin bir kararlılıkla Batı'ya dönmüş çağdaş bir toplum inşa etme gayesi, müziği salt estetik bir tüketim nesnesi olmaktan çıkarıp makro düzeyde bir "toplum mühendisliği" aracına dönüştürmüştür (Akkol, 2008; Usta, 2010). Yeni rejimin kurucu kadroları, Osmanlı/Türk müziğini; yaratılmak istenen çağdaş kimlikle uyuşmayan, "çağdışı" ve geride bırakılması gereken bir miras olarak değerlendirmişlerdir (İrten, 2018). Bu bağlamda müzik, yeni Türk toplumunun medeniyet seviyesini belirleyen ve devrimlerin ideolojik meşruiyetini halka benimseten en güçlü kültürel araç olarak işlev görmüştür (Akduman, 2011).

Bu dönemin kültür ve eğitim politikalarının felsefi omurgası, bizzat Ziya Gökalp'in formüle ettiği; Türk halk kültürünün (hars) evrensel Batı tekniği ve çoksesliliğiyle (medeniyet) sentezlenmesi fikrine dayanmaktadır (Yücel, 2022). Gökalp'e göre; Cumhuriyet'in ilânı sonrasında Türk halkı üç farklı müzik ile karşı karşıya kalmıştır: Doğu Müziği, Batı Müziği ve Halk Müziği (Gökalp, 1968). Gökalp, saray çevresinde gelişen klasik Türk (Doğu) müziğini hem "hasta" hem de "gayrimillî" olarak tanımlayarak sistemin dışına itmiş; buna karşın kırsalda yaşayan Türk halkının öz kültürünü yansıtan halk müziğini "millî harsımızın", Batı müziğini ise "yeni medeniyetimizin" temsilcisi olarak kabul etmiştir (İrten, 2018; Öztürk, 2020). Ona göre; "ulusal müziğimiz, yurdumuzdaki halk müziğiyle Batı müziğinin kaynaşmasından doğacaktır". Çünkü halk müziğimiz bize işlenmeye hazır pek çok ezgi vermiştir; eğer bu ezgileri toplar ve Batı müziğinin rasyonel kurallarına (armoniye) göre işlersek, hem ulusal hem de çağdaş/Batılı bir müziğe kavuşmuş oluruz (Gökalp, 1968; Akkol, 2008).

Gökalp'in ortaya koyduğu ve Cumhuriyet aydınları tarafından benimsenen bu "sentez" ülküsü, güncel literatürde post-kolonyal ve sosyolojik açılardan ciddi eleştirilere tabi tutulmaktadır. Müzikte çağdaşlaşmayı tamamen "Batı müziğinin rasyonel kurallarına entegre olmak" şeklinde okuyan bu yaklaşım, literatürde; "geleneksel olanla Batı'ya özgü olanın mukayesesinde geleneğin çoğunlukla 'kaybeden' ya da 'benzetilmek istenen' taraf olması" biçiminde tanımlanarak eleştirilmektedir (Aykurt, 2025). Batı medeniyetini harsa aşılama görevi, kitlelere tepeden inme bir biçimde sunulmuş; Batı müziğinin çoksesliliği ve armonisi evrensel bir "üstünlük" ve "gelişmişlik" göstergesi olarak kabul edilirken, geleneksel halk müzikleri ancak bu Batılı kalıpların içine sokulabildiği ölçüde değerli sayılmıştır (Öztürk, 2020). Bu durum, Batılı düşünce kalıplarının içselleştirildiği ve kendi müziğini Batı'nın değer yargıları üzerinden ötekileştiren hegemonik bir "öz-oryantalizm" (self-orientalism) inşası olarak da yorumlanmaktadır (Özmenteş ve Şenel, 2019).

İdeolojik sınırları net bir şekilde çizilen bu "milli musiki" ülküsü doğrultusunda, evrensel çoksesliliğin ve armoninin en temel teorik/pratik temsilcisi olan piyano eğitimi; devletin müzik, politika ve toplum üçgeninde kurguladığı çağdaşlaşma projesinin tam merkezine yerleşmiştir. Yeni rejimin eğitim ideologları, geleneksel tek sesli halk ezgilerini Batı normlarında çokseslendirebilmek ve bu yeni müzik zevkini gelecek nesillere aktarabilmek için, Batı armonisini somutlaştıran piyanoyu vazgeçilmez bir pedagojik araç olarak

görmüşlerdir (Erdoğan, 2022). Bu bağlamda piyano eğitimi; salt bireysel bir çalgı öğrenimi olmaktan çıkarak, halk ezgilerinin Batı formlarıyla yoğrulduğu laboratuvarların ana aracı olmuş ve Cumhuriyet'in yeni, çağdaş yüzünü temsil eden kurumsal bir eğitim disiplinine dönüşmüştür.

Ziya Gökalp'in sentez fikri etrafında şekillenen bu ideolojik vizyonun, sadece teoride kalmayıp okullarda ve toplum tabanında fiilen hayata geçirilebilmesi için öncelikle evrensel müzik formasyonuna sahip, donanımlı eğitimcilere ihtiyaç duyulmuştur. Bu doğrultuda atılan ilk somut ve kurumsal adım, 1 Kasım 1924 tarihinde Ankara'nın Cebeci semtinde Musiki Muallim Mektebi'nin kurulmasıdır (Tangülü ve Becerikli, 2020). Lise, ortaokul ve muallim mekteplerine Batı müziği donanımına sahip öğretmenler yetiştirmek amacıyla açılan bu kurum, Türkiye eğitim tarihinde müstakil olarak müzik öğretmeni yetiştirmek üzere açılan ilk resmi okul olma özelliğini taşımaktadır (Tangülü ve Becerikli, 2020). Kurucu müdürlüğünü Osman Zeki (Üngör) Bey'in üstlendiği ve ilk eğitim kadrosunu Riyaset-i Cumhur Filarmonik Orkestrası üyelerinin oluşturduğu bu okul; piyano eğitiminin devlet eliyle kurumsallaştığı ve yeni rejimin müzik ideolojisinin üretildiği ilk “pedagojik mutfak” olmuştur (Şahin ve Duman, 2008). Başlangıçta yalnızca 12 öğrenciyle eğitime başlayan, ancak devletin müzik devrimine verdiği stratejik önem sayesinde tamamen yatılı ve parasız olarak hizmet vererek öğrenci sayısını hızla artıran bu kurum, Cumhuriyet'in aydınlanmacı müzik öğretmenlerini tüm Anadolu'ya dağıtmak üzere yetiştirmiştir (Tangülü ve Becerikli, 2020). Eğitim kadrolarının bu planlı inşasına paralel olarak, ilkokul ve ortaokul müfredatları da rasyonel ve çoksesli Batı müziği teorisine göre köklü bir şekilde yeniden tasarlanmıştır.

Erken Cumhuriyet dönemi öğretim programlarını inceleyen Kaplan ve Sakar (2024), özellikle 1924, 1926 ve 1936 yıllarında hazırlanan müfredatların içeriklerinde temel solfej eğitime, Batı çalgılarının öğretilmesine ve teorik bilgilere özel bir ağırlık verildiğini saptamıştır. Geleneksel meşk sisteminin izlerini tamamen silmeyi hedefleyen bu yeni programlarda; okullarda nota okuma (solfej) ve Batı çalgılarının öğretimi, okul müzik eğitiminde etkililik ve verimliliği sağlamanın en temel “çağdaşlık kriteri” olarak kabul edilmiştir (Kaplan ve Sakar, 2024). Dolayısıyla, Musiki Muallim Mektebi'nde yetiştirilen donanımlı öğretmenler ve yenilenen bu Batı merkezli müfredatlar; piyano ve çoksesli müzik eğitimini elit bir saray kesiminin tekelinden çıkararak, devlet okulları aracılığıyla doğrudan tabana (halka) yaymayı

hedefleyen makro bir toplum mühendisliği projesinin en kritik pedagojik ayaklarını oluşturmuştur.

Musiki Muallim Mektebi'nde yürütülen öğretmen yetiştirme ve müfredat oluşturma adımları müzik eğitiminin tabanını güçlendirirken; piyano eğitimini uluslararası virtüöze ve akademik kompozisyon seviyesine taşımak için devletin en üst kademelerinden desteklenen elit bir “yurt dışı eğitim politikası” devreye sokulmuştur. Bu doğrultuda 1924 yılından itibaren “Maarif Vekâleti Avrupa Sınavı” adıyla tahsis edilen devlet burslarıyla yetenekli gençler, Avrupa'nın Paris, Viyana, Leipzig ve Budapeşte gibi en önemli sanat merkezlerine gönderilmiştir. Tarihsel kayıtlara göre 1924'te Ekrem Zeki Ün, 1925'te Ulvi Cemal Erkin, 1928'de Ahmet Adnan Saygun Paris'e; 1926 ve 1927 yıllarında ise Necil Kazım Akses ile Hasan Ferit Alnar Viyana'ya gönderilmiştir (Erdoğan, 2022). Dönemin devlet yöneticilerinin “sizler birer kıvılcım olarak gönderiliyorsunuz, volkan olup dönmelisiniz” vizyonuyla Avrupa'ya yolladığı bu gençler, 1930'lu yıllarda eğitimlerini tamamlayıp yurda dönmüş ve ülkedeki eğitim kurumlarının başöğretmenleri olarak Çağdaş Türk Müziği'nin kurumsal temellerini atmışlardır (Şahin ve Duman, 2008).

Yurda döndüklerinde “Türk Beşleri” (Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar, Ahmet Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses) olarak anılacak olan bu öncü nesil, Ziya Gökalp'in “halk kültürünü (hars) Batı tekniğiyle (medeniyet) sentezleme” fikrini bizzat piyano tuşlarına aktarmıştır. Geleneksel Türk makamlarını ve aksak ritimlerini Batı armonisinin polifonik yapısı içinde eriterek, piyano eğitiminde kullanılacak ilk yerli ve çağdaş repertuarı bizzat yaratmışlardır. Örneğin Ahmet Adnan Saygun'un *İnci'nin Kitabı* ve Ulvi Cemal Erkin'in *Köçekçe* gibi eserleri bu sentezin pedagojik ürünleri olmuştur (Akkol, 2008). Özellikle müzik eğitimine geleneksel kanun çalgısıyla başlayan Hasan Ferit Alnar, *Sekiz Piyano Parçası* adlı eserinde Saba ve Hicaz gibi makam dizilerini Batılı bir form olan majör/minör tonlarla harmanlamıştır. Ezgiyi sağ ele, Batı müziği kurallarına uygun akorları ise sol ele vererek Türk piyano pedagojisi için eşsiz bir sentez materyali sunmuştur (Erdoğan, 2022). Bu devrimsel adımlarla piyano; salt Avrupa'dan ithal edilen mekanik bir çalgı olmaktan çıkmış, devletin “Milli Musiki” yaratma hedefinin en işlevsel ve estetik eğitim aracı hâline gelmiştir.

Türk Beşleri ve yerli besteciler tarafından üretilen bu ulusal piyano materyallerinin tam akademik bir zeminde öğretilmesi ve müzik eğitiminin evrensel standartlara ulaştırılabilmesi için, kurumların daha profesyonel bir yükseköğretim yapısına kavuşturulması ihtiyacı doğmuştur. Bu doğrultuda gerçekleştirilecek akademik sıçrama, devletin kararıyla 1935 yılında Türkiye'ye davet edilen dünyaca ünlü Alman besteci ve müzik eğitimcisi Paul Hindemith'in hazırladığı raporlar ekseninde şekillenmiştir (Akkol, 2008). Hindemith'in "Türk Müzik Hayatını Kurtarmak İçin Öneriler" (1936) başlıklı raporları doğrultusunda atılan en büyük kurumsallaşma adımı, 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'nın faaliyete geçirilmesi ile taçlandırılmıştır (Şahin ve Duman, 2008). Bu kurumun açılmasıyla birlikte, daha önce Musiki Muallim Mektebi bünyesinde yürütülen lise düzeyindeki piyano ve Batı müziği eğitimi; tam donanımlı, uluslararası standartlara sahip ve katı kuralları olan rasyonel bir konservatuvar disiplinine dönüştürülmüştür.

Ankara'daki bu devletçi atılımı, İstanbul'da Dârüelhan'ın tarihsel mirasından süzülerek gelen ve bünyesindeki Türk müziği eğitimini tamamen tasfiye ederek Batı müziğine odaklanan İstanbul Belediye Konservatuvarı'nın akademikleşme süreci takip etmiştir. Bu konservatuvarların kökleşmesiyle birlikte, Avrupa'da eğitim gören piyanistlerin Türkiye'ye taşıdıkları "akademik ekoller" piyano müfredatlarına doğrudan entegre olmuştur. İstanbul'da, Paris'te Marguerite Long ile çalışan Cemal Reşit Rey ve Viyana ekolünden gelen Ferdi Ştatzer; Ankara'da ise Almanya'da Otto Weinreich'in öğrencisi olan Ferhunde Erkin ile Paris'te Alfred Cortot ile çalışma fırsatı bulan Mithat Fenmen gibi eğitimcilerin önderliğinde, Fransız ve Alman ekolleri Türk piyano eğitimine resmen aşılanmıştır (Kodak, 2007). Kuralları, deşifre yöntemleri ve tuşe teknikleri belirlenmiş bu sistematik "piyano ekolleri" sayesinde, Türkiye'nin evrensel müzik dilini kusursuz konuşabilen ilk nesil uluslararası piyanistleri yetiştirmeye başlamıştır.

Devletin zirvesinde, yurt dışı burslarıyla desteklenen ve konservatuvarların akademik ortamında şekillenen bu çoksesli müzik politikasının; halka, Anadolu'ya ve kırsal kesime (köylüye) nüfuz etmesi süreci son derece planlı bir yaygın eğitim ağıyla yürütülmüştür. Bu sürecin en önemli taşıyıcı kolonlarından biri, 1932 yılında faaliyete geçen Halkevleridir. Cumhuriyet ideolojisinin halka aktarımında birer "kültür laboratuvarı" işlevi gören Halkevleri, bünyesinde kurulan müzik kolları aracılığıyla sivil halka tamamen ücretsiz piyano, keman,

viyolonsel ve çoksesli koro eğitimleri vermiştir (Yücel, 2022). Yurt çapına yayılan bu kurumlar, basit birer hobi kursu olmaktan ziyade; devletin en üst kademeleri tarafından bizzat himaye edilen ve yeni rejimin “müziksel davranış mühendisliğini” de üstlenen stratejik merkezler olmuştur (İlhan, 2026). Halkevleri aracılığıyla Anadolu insanının kulağı çoksesli müziğe alıştırmaya çalışılmış, Batı müziği formları yeni bir yaşam tarzının ve uygarlaşmanın estetik normu olarak halka sunulmuştur.

Yürütülen bu makro ölçekli yaygın eğitim seferberliğinin ideolojik meşruiyetini sağlamak, elde edilen sanatsal başarıları halka duyurmak ve müzikteki Batılılaşma ülküsünü kitlelere teorik düzeyde benimsetmek amacıyla basının gücünden de sistemli bir biçimde yararlanılmıştır. Bu bağlamda, bizzat Halkevlerinin merkez yayın organı olan *Ülkü Mecmuası* devredeki en büyük entelektüel aktör olmuştur. Dergide dönemin önde gelen aydınları tarafından kaleme alınan müzik yazıları incelendiğinde; içeriğin büyük bir oranının (%42,90) doğrudan Halkevlerindeki müzik çalışmalarına, çoksesli koro faaliyetlerine ve Batı müziği haberlerine ayrıldığı görülmektedir. *Ülkü Mecmuası* sayfalarında Batı müziği ve çokseslilik; geri kalmışlıktan kurtulmanın, rasyonel düşünmenin ve “çağdaş medeniyetin” yegâne unsuru olarak topluma sunulmuştur. Dolayısıyla dergideki müzik yazıları, uygulanan radikal müzik inkılabının felsefi zeminini haklı çıkarmak üzere kurgulanmış ve rejimin “müzikal Batılılaşma” konusundaki en gür sesi olmuştur (Erol ve Akgül, 2019).

Yaygın eğitimde Halkevleri ve basın aracılığıyla yürütülen bu faaliyetler, örgün eğitim sisteminde ise öğretmen yetiştiren kurumların çoğalmasıyla desteklenerek tabana indirilmiştir. 1924 yılında kurulan Musiki Muallim Mektebi’nin attığı akademik tohumlar, 1924-1950 yılları arasında Anadolu’nun farklı kentlerinde açılan çok sayıda “Müzik Öğretmen Okulu” ve eğitim enstitüleri ile geniş bir platforma taşınmıştır. Başta Gazi Eğitim Enstitüsü olmak üzere bu okullar, Cumhuriyet’in müzik ideolojisini köylere ve kasabalara kadar taşıyacak donanımlı ve evrensel formasyona sahip nitelikli müzik öğretmenlerinin yetiştirilmesine odaklanmıştır (Say, 2001; Tangülü ve Becerikli, 2020). Müzik öğretmen okulları; eğitim müfredatlarında piyanoyu, kemanı ve Batı armonisini zorunlu kılarak, piyano eğitiminin sadece muhafazakâr konservatuvar duvarları arasında kalan bir icra sanatı olmasını engellemiş ve okullarda kitlesel olarak yaygınlaşmasını sağlamıştır. Bu kurumlar,

Batı algılarının eğitimine öncülük ederek, piyano pedagojisinde uzmanlaşmış yeni ve aydınlanmacı bir eğitimci neslinin doğmasına katkıda bulunmuştur (Say, 2001).

Cumhuriyet döneminin kırsal kesimi kalkındırma projesi olarak tarihe geçen Köy Enstitülerinde ise, devletin bu modernleşme ve Batılılaşma lks, müzik derslerindeki “algı tercihleri” ve pedagojik hedefler üzerinden oldukça keskin bir biçimde somutlaşmıştır. Enstitülerin müzik müfredatı incelendiğinde; yöresel kültürü yansıtan bağlama, davul, zurna gibi geleneksel (hars) algıların metotlu ve akademik bir ders aracı olarak görülmediği, daha çok boş zaman ve eğlence (şetaret) unsuru olarak konumlandırıldığı görülür. Geleneksel algıların yerine; piyanonun klavye mantığına, Batı armonisinin yapısal kurallarına (oksesliliğe) hazırlık niteliği taşıyan ve eşit-aralıklı ses sistemine (tampere sisteme) sahip olan “mandolin, akordeon ve keman” gibi Batı algıları eğitimin tam merkezine yerleştirilmiştir. Türk halk şarkılarının Batı kurallarına göre armonize edilerek mandolinle alınması ve oksesli söylenmesi, devletin kırsaldaki en net toplum mühendisliği ve estetik dönüşüm aracı olmuştur. Bu doğrultuda, Köy Enstitülerindeki müzik eğitimi; köylüyü salt kendi doğal kültürü içinde geliştirmekten ziyade, mandolin, okseslilik ve Batı enstrümanları üzerinden “muasırılaştırmak” (Batılılaştırmak) hedeflenmiştir (ztrk, 2020).

Müzik, politika ve toplum üçgeninde 1923’ten itibaren büyük bir hızla örülen Batı merkezli kurumsallaşma çabaları, 1948 yılında çıkarılan yasayla ile zirvesine ulaşmıştır (şahin ve Duman, 2008). Bu bağlamda Cumhuriyet’in modernleşme tasavvuru ve müzik eğitimi alanında uygulanan politikaları, Atatürkün ölümünden sonra İsmet İnönü tarafından da sürdürülmüştür. Devraldığı görevin yanında batı sanat müziğine duyduğu kişisel ilgiyi de anılarında bizzat belirten İnönü, eğitim kurumlarını yeniden yapılandırmıştır. 1948’de üstün yetenekli çocukların yurtdışında öğrenim görmelerinin yolunu açan, kamuoyu tarafından “Harika ocuk Yasası” olarak bilinen yasa kapsamında İdil Biret ile Suna Kan gibi yetenekler Paris’e gönderilmiştir. Ancak, geleneksel tek sesli müziği eğitim kurumlarından tamamen tasfiye ederek saf bir Batılılaşma vizyonu çizen bu radikal politikalar, toplumda “alafranga-alaturka” (ok sesli-tek sesli) şeklinde beliren derin bir ideolojik ve kültürel kampaşmanın da tohumlarını atmıştır (Ata, 2023). Sonuç olarak; 1923-1950 yılları arasındaki bu dönem, piyano eğitiminin salt bir enstrüman ğretimi olmaktan çıkıp, Cumhuriyet’in “modern ve

Batılı bir ulus yaratma” refleksinin en güçlü taşıyıcılarından biri olarak kurumlaştığı, Türk müzik tarihinin en dinamik ve dönüştürücü evresi olmuştur.

2.2.3. Piyano Eğitiminde Akademikleşme Çabaları (1950-1980)

Türkiye’nin modernleşme serüveninde 1950 ve 1980 yılları hem siyasi ve toplumsal hem de müzik eğitimindeki kurumsallaşma adımları açısından çok net iki kırılma noktasıdır. Erken Cumhuriyet döneminde devletin radikal ve katı bir modernleşme projesi olarak şekillendirdiği müzik devrimi, 1950 yılında çok partili siyasi hayata geçişle birlikte büyük bir değişime uğramış ve daha farklı bir toplumsal zemine oturmuştur (Usta, 2010). Bu yıllarda başlayan sanayileşme hamleleri ve köyden kente doğru hızlanan yoğun göç dalgası, şehirlerin demografik yapısını değiştirmiş; yeni bir kentli kültürünün doğmasına zemin hazırlamıştır. Bu dönüşümle birlikte, devletin Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren halka benimsetmeye çalıştığı tek yönlü çoksesli Batı müziği ideali, sokağın yeni müzikal gerçekliği ve popüler kültür arayışlarıyla uyumsuzluk yaşamaya başlamıştır. Dönemin kapanışını belirleyen 1980 yılı ise; askeri darbenin yaşandığı, Türkiye’nin dışa açılarak küresel neo-liberal politikalarla tanıştığı ve Yükseköğretim Kurulu’nun (YÖK) temellerinin atıldığı yepyeni bir dönemin başlangıcıdır. 1950 ile 1980 yılları arasındaki bu otuz yıllık geçiş periyodu; Cumhuriyetin ilk yıllarındaki devletçi müzik hamlelerinin sokağın popüler tüketiminden görece yalıtılarak daha kurumsal, yaygın ve tabana inen bir “akademik yapıya” dönüştüğü dönem olmuştur (Akduman, 2011). Bu süreçte Osmanlı’dan devralınan ve Cumhuriyet ile ivme kazanan “Batılılaşma” anlayışı sivil hayatta sekteye uğramış gibi görünse de kurumsal boyutta devam etmekte; müzik kurumlarının kendi iç dinamiklerinde Batı (özellikle Amerikan) yükseköğretim ve müfredat modellerini benimseyerek rasyonelleştirdiği ve bilimselleştirdiği bir “akademikleşme” süreci olarak kendini göstermektedir.

Bu dönemin ilk somut akademik gelişmesi, piyano ve Batı müziği eğitiminin yalnızca İstanbul ve Ankara gibi büyük merkezlerin tekeline bırakılarak Anadolu’nun farklı yörelerine yayılmasıdır. Dönemin toplumsal değişimine ve kentleşme hızına paralel olarak, eğitim alanında müzik ile ilgili akademik kurumların sayısında ciddi bir artış yaşanmış; konservatuvar ve performans bölümlerinin ülke çapında çoğalması, müzik eğitiminin toplum üzerindeki en önemli kurumsal yansıması olmuştur (Akduman, 2011). Erken Cumhuriyet yıllarının eğitim kurumu olan Musiki Muallim Mektebi, bu dönemde yapısal bir dönüşüm geçirerek Gazi

Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü formatına bürünmüştür. Bunun yanı sıra merkezîleşen müzik öğretmeni yetiştirme modeli, 1950'lerden itibaren İzmir (Buca), Bursa (Necatibey) ve İstanbul (Atatürk) gibi yeni Eğitim Enstitülerinin açılmasıyla çok daha geniş bir tabana ulaşmıştır. Aynı süreçte, 1936'da kurulan Ankara Devlet Konservatuvarı'nın öncülüğüne İzmir ve İstanbul devlet konservatuvarlarının da eklenmesiyle, piyano eğitimi ülke çapında birbirine entegre olmuş sağlam bir akademik ağa kavuşma yoluna girmiştir. Bu ağın pedagojik liderliğini ise Cumhuriyet'in ilk yıllarında devlet bursuyla yurt dışına (Paris, Viyana, Leipzig gibi merkezlere) gönderilen ilk nesil piyanistler üstlenmiştir. Bu dönemde eğitimlerini tamamlayarak ülkeye dönen sanatçılar, yeni açılan konservatuvarların ve enstitülerin temel eğitici kadrolarını oluşturmuşlardır. İstanbul'da Paris Konservatuvarı (Marguerite Long) çıkışlı Cemal Reşit Rey ve Viyana ekolünden gelen Ferdi Ştatzer; Ankara'da ise Almanya'da Otto Weinreich ile çalışan Ferhunde Erkin ve Paris'te Alfred Cortot'nun öğrencisi olan Mithat Fenmen gibi eğitimcilerin önderliğinde, köklü Fransız ve Alman piyano ekolleri Türk müzik eğitim sistemine entegre olmuştur (Kodak, 2007). Böylelikle piyano eğitiminde; tamamen Batılı normlarda, kuralları, deşifre teknikleri ve müfredatı katı bir şekilde belirlenmiş sistematik ve evrensel bir "akademik ekol" aktarımına bırakmaya başlamıştır.

Kurumların Anadolu geneline yayılmasına paralel olarak, piyano ve çalgı eğitiminin pedagojik olarak bilimsel bir formata kavuşması, özellikle 1960'lı yıllardan itibaren örgün eğitim müfredatlarına doğrudan yansımıştır. Erken Cumhuriyet döneminin katı teorik ve temel solfej odaklı eğitim anlayışı, bu yıllarla birlikte yerini yavaş yavaş daha modern ve öğrenci merkezli yaklaşımlara bırakmaya başlamıştır. Okul müzik eğitimindeki etkililiği ve verimliliği 1923'ten 2023'e uzanan tarihsel bir perspektifle, doküman analizi yöntemi üzerinden inceleyen Kaplan ve Sakar (2024); 1960 yılından itibaren ilkokul ve ortaokul müzik dersi öğretim programları ile ders kitaplarında "görsel-yapısal içerik tasarımının" ve yaratıcı/disiplinlerarası çalışmaların gözle görülür bir gelişim kaydetmeye başladığını belirtmektedir. Bu dönemde müzik müfredatlarında eğitim psikolojisinin güncel verileri dikkate alınmış, çalgı öğretimi okul kitaplarında daha sistematik ve görsel bir temele oturtulmuştur. Hayata geçirilen bu pedagojik reformlar sayesinde piyano ve genel çalgı eğitimi; sadece konservatuvar duvarları ardında özel yetenekli bireylerin tekelinde olan bir "virtüözite" (üstün icracılık) alanı olmaktan çıkarak, genel müzik eğitiminin de temel bir aracı

olarak ders kitaplarında, eğitim materyallerinde ve sınıf içi yaratıcı etkinliklerde yer bulmaya başlamıştır (Kaplan ve Sakar, 2024).

Piyano eğitiminin asıl “akademikleşme” serüveni ve evrensel bir üniversite disiplinine dönüşümü ise 1970’li yıllarda yükseköğretim sisteminde hayata geçirilen yapısal reformlarla gerçekleşmiştir. Bu dönemde; Tanzimat’tan itibaren süregelen “Batılılaşma” hareketleri, salt enstrüman icrası (performans) ve nota okuma pratiğinin ötesine geçerek, “bilimsel araştırma ve müzikolojik literatür üretimi” boyutunda da Türkiye’ye entegre edilmiştir. Bu köklü bilimselleşme sürecinde Türkiye’deki müzik eğitimi, doğrudan Amerika Birleşik Devletleri (ABD) yükseköğretim modeli örnek alınarak yeniden yapılandırılmıştır. Piyano eğitimi alanında Türkiye’de üretilen lisansüstü tezleri bibliyometrik yöntemle analiz eden kapsamlı araştırmalar; Türkiye’de lisansüstü müzik eğitiminin 1970-1982 yılları arasında doğrudan ABD yükseköğretim sisteminden model alınarak başlatıldığını vurgulamaktadır (Özer ve Onuray Eğilmez, 2021; Mansur ve Serin Özparlak, 2025). İthal edilen bu ABD modeline göre; müzik eğitiminde yüksek lisans ve doktora (sanatta yeterlik) gibi yeni akademik derecelendirmeler resmen kurumsallaşmış ve performansın yanı sıra bilimsel “tez yazım” şartı zorunlu hâle getirilmiştir. Nitekim gerçekleştirilen bu yapısal devrimin bir sonucu olarak Türkiye’deki ilk müzik yüksek lisans programı 1977 yılında, ilk doktora programı ise 1982 yılında Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde faaliyete geçmiştir (Özer ve Onuray Eğilmez, 2021). Atılan bu akademik adımlarla birlikte piyano; yalnızca yetenekle çalınan fiziksel bir enstrüman olmanın ötesine geçmiş; öğretim yöntemlerinin, karşılaşılan teknik güçlüklerin, deşifre becerilerinin ve form analizlerinin bilimsel tezlerle (literatürle) derinlemesine incelendiği tam teşekküllü ve evrensel bir “akademik araştırma dalı” statüsüne evrilmiştir.

1950’deki çok partili siyasal yaşamla başlayan ve 1980 askeri darbesine kadar uzanan dönem; Türkiye’de piyano eğitiminin “ideolojik bir Batılılaşma” ülküsünden, “batılı tarzda bilimsel bir akademikleşme” aşamasına evrildiği dönemdir. Konservatuvarların ve eğitim enstitülerinin ülke geneline yayılarak akademik müzik eğitimi veren kurumların artması (Akduman, 2011), müfredatların 1960’lardan itibaren pedagojik bir içerikle modernleşmesi ve nihayetinde 1970’lerde ABD modeliyle yüksek lisans ve doktora tez yazım süreçlerinin başlatılması, bu dönemde gerçekleşmiştir. 1980’lerin başındaki neo-liberal politikalara geçiş ve 1981 yılında YÖK’ün kurulmasıyla; tüm akademilerin, enstitülerin ve konservatuvarların

tek bir çatı altında toplanması ise, bu akademik geçiş döneminin resmen kapanışını ilan etmiş ve piyano eğitiminde dijital dönüşüm (1980-2025) döneminin kapılarını aralamıştır.

2.2.4. Piyano Eğitiminde Dijital Dönüşüm (1980-2025)

Türkiye’de 1980 yılı, yalnızca siyasal sistemin değil, aynı zamanda Tanzimat’tan bu yana devlet eliyle yürütölen “Batılılaşma” veya “modernleşme” politikalarının da köklü bir değişime uğradığı tarihi bir eşiktir. 1981 yılında Yükseköğretim Kurulu’nun kurulmasıyla, tüm konservatuvarlar ve eğitim enstitöleri aynı çatı altında toplanarak akademik merkezîleşmeyi sağlarken; diğer yandan 1980 sonrası benimsenen neo-liberal politikalar, Türkiye’yi küresel serbest piyasa ekonomisine ve dijital teknoloji ağına entegre etmiştir. Erken Cumhuriyet döneminde Batılılaşma, devletin sıkı denetiminde topluma sunulan “ideal bir medeniyet projesi” iken; 1980 sonrasında bu kavram yerini “küreselleşme”ye ve “dijital entegrasyon”a bırakmıştır (Akduman, 2011). Bir başka deyişle, 19. yüzyılda saraya fiziksel olarak ithal edilen, 20. yüzyılda devlet konservatuvarlarında ideolojik bir formasyonla işlenen “Batı müziğı ve piyano”; 21. yüzyıla gelindiğinde dijital ağılar, ekranlar ve yazılımlar üzerinden sanal olarak, doğrudan bireyin evine ithal edilmeye başlanmıştır.

Piyano eğitiminin bu yeni küresel ve dijital ekosistemle karşılaşması, yüzyıllardır süregelen ve tamamen ustanın (hocanın) anlık işitsel otoritesine dayanan geleneksel pedagojiyi ciddi bir yapısal sorgulamaya itmiştir. Bu doğrultuda, 2000’li yılların başından itibaren akademik piyano stüdyolarına giren ilk önemli teknolojik devrim, “görsel-işitsel geri bildirim” araçlarının (özellikle video kameraların) eğitim sürecine sistematik olarak entegre edilmesidir. Çelik (2010) tarafından piyano eğitiminde görsel-işitsel teknolojilerin kullanımına yönelik yürütölen araştırmanın bulgularına göre; derslerde video kamera kullanılması, öğrencinin kendi performansını nesnel bir gözlemci gibi dışarıdan izlemesine ve hatalarını kendi kendine analiz etmesine (öz-değerlendirme yapmasına) imkân tanımıştır. Geleneksel yöntemde teknik veya müzikal sorunları yalnızca öğretmenin fark edip anında düzeltmesi beklenirken; video kayıtları sayesinde öğrenciler kendi el, kol, parmak ve bilek hareketlerini; *legato*, *portato* ve *staccato* gibi temel piyano tekniklerini devinişsel (psikomotor) olarak davranışa dönüştürme süreçlerini bizzat gözlemleme fırsatı bulmuşlardır (Çelik, 2010). Bunun yanı sıra söz konusu teknoloji, öğrenciye çaldığı eserin melodik ve armonik yapısına uygun nüanslar kullanıp kullanmadığına dair anlık ve nesnel bir geri bildirim sağlamıştır. Bu durum,

piyano eğitiminde gelenekselleşmiş hoca otoritesinin yanına teknolojinin nesnel ve tartışılmaz yönlendiriciliğinin eklendiğini; öğrencinin öğretmenden bağımsız düşünme, kendini eleştirme ve analitik değerlendirme yapabilme becerisi kazandığı yepyeni, öğrenci merkezli bir pedagojik dönemin başladığını göstermektedir.

Teknolojinin müziksel yaratım, üretim ve öğretim biçimlerini böylesine dönüştürmesiyle birlikte, piyano çalgısının asırlardır değişmeyen fiziksel yapısı da bu dijital ivmeye ayak uydurmuştur. Akustik piyanonun yapımı zor, maliyetli, akort gerektiren ve tek bir mekâna bağımlı elitist yapısına karşın; teknolojik gelişmelerin bir sonucu olarak daha düşük maliyetli, ses seviyesi ayarlanabilir ve kolay taşınabilir “dijital piyanolar” eğitim kurumlarına hızla girmeye başlamıştır. Bu elektronik cihazların akademik sisteme entegre ettiği en önemli teknik yeniliklerden biri ise “silent” (sessiz) teknolojisi ve MIDI laboratuvarları olmuştur. Sessiz özellik devreye girdiğinde, piyano mekanizması içindeki çekiçlerin tellere çarpması özel bir ray sistemiyle engellenerek üretilen sesin yalnızca elektronik kulaklıklar aracılığıyla duyulması sağlanmaktadır. Teknolojinin sağladığı bu yalıtılmış duyum imkânı, akademik kurumlarda yüzyıllardır uygulanan ve dokunulmaz kabul edilen tekli (birebir/private) piyano dersi modelinin yanına “toplu piyano dersleri” (group piano) formülünü ekleyerek müfredatları köklü biçimde dönüştürmüştür. Akıllı tahta, bilgisayar ağları ve öğrenciye özel kulaklıklarla donatılmış bu piyano laboratuvarları sayesinde; tarihte ilk defa birden fazla öğrenci aynı sınıf ortamında, birbirlerinin ses frekanslarından kesinlikle etkilenmeden eşzamanlı olarak piyano eğitimi alabilme imkânına kavuşmuştur (Güdek vd., 2022). Bu donanımsal ve pedagojik dönüşüm; piyano eğitimini mekâna bağımlı ve bireysel sınırlarından sıyrarak çok daha erişilebilir, ekonomik ve işbirlikli bir yapıya ulaştırmış; öğrencilerin aynı anda çalıp birbirlerini dinleyebildikleri, kıyaslama yapabildikleri ve sosyal etkileşimi ön plana çıkaran interaktif bir sınıf modelini piyano eğitim sistemine kazandırmıştır.

Teknolojik gelişmeler ve Web teknolojilerinin (akıllı telefonlar, mobil uygulamalar, YouTube, Instagram vb.) sosyal hayatın vazgeçilmez bir parçası olmasıyla birlikte, akademik piyano eğitiminin karşısına oldukça karmaşık ve tartışmalı yepyeni bir zemin çıkmıştır. Müzik eğitimi, internet ve sosyal medya platformları aracılığıyla yüzyıllardır hapsediği kurumsal sınırların (konservatuvarların ve okulların) dışına taşmış; nota okuma, deşifre ve ritim

becerilerini oyunlaştırarak (gamification) öğreten dijital mobil uygulamalar, geleneksel basılı piyano metotlarının en büyük alternatifi hâline gelmiştir (Arıcı, 2017). Nitekim Arslanhan ve Onuray Eğilmez (2023) tarafından yürütülen araştırmada, akıllı telefonlardaki piyano odaklı mobil uygulamaların %65,71 oranında doğrudan “eğitim” kategorisinde yer aldığı ve öğrencilerin *GarageBand*, *Perfect Piano* gibi arayüzleri geleneksel ders materyallerine yardımcı olarak yoğun biçimde kullandıkları saptanmıştır. Bu durum, neo-liberal serbest piyasa ekonomisi bağlamında müziğin nasıl küresel bir “tüketim metası”na dönüştüğünü açıkça göstermektedir. Öte taraftan, YouTube gibi platformlarda yer alan milyonlarca eğitici müzik videosu, geleneksel hocanın "akademik otoritesini" derinden sarsarak piyano eğitimini informal (gayriresmî) ve denetimsiz bir alana çekmiştir. Öyle ki, sosyal ağlara yüklenen solo çalgı eğitim videoları içerisinde %37 gibi ezici bir oranla en çok piyano çalgısına yer verilmesi (Güdek vd., 2022), bu enstrümanın küresel popüler kültür içindeki yerini kanıtlamaktadır. Informelleşen bu alanın, yerel kimlik ve popüler kültür bağlamında nasıl ideolojik çatışmalar yarattığı meselesi araştırmanın “bulgular” bölümünde derinlemesine tartışılacaktır. Ancak pedagojik ve kuramsal bir çerçeveden bakıldığında kesin olan şudur ki; dijitalleşme, öğrencinin bilgiye ve repertuvara ulaşma hızını olağanüstü artırırken, geleneksel piyano eğitiminin yöntemlerini ve otorite figürlerini geri dönülemez biçimde değiştirmiştir.

Piyano eğitiminin bu teknolojik ve informel evriminde en keskin, zorunlu ve radikal kırılma (zirve noktası) ise tüm dünyayı etkisi altına alan COVID-19 pandemisi ile yaşanmıştır. Yüzyıllardır aynı odada, aynı enstrüman başında nefes alarak (yüz yüze) ve ustanın anlık devinişsel (psikomotor) müdahaleleriyle yapılan geleneksel piyano eğitimi, pandemiyle birlikte tamamen fiber optik kablolar, dijital ekranlara ve uzaktan eğitim (e-learning) platformlarına taşınmak zorunda kalmıştır (Güdek vd., 2022). Ertem ve Akbulut’un (2022) üniversitelerdeki çevrimiçi piyano eğitimi üzerine yürüttüğü araştırmanın bulgularına göre; derslerin video kaydına alınabilmesi (tekrar izlenebilme imkânı), esnek zaman yönetimi ve her iki tarafın kendi mekânından derse katılabilmesi (mekân bağımsızlığı) uzaktan piyano eğitiminin en güçlü (fırsat) yönleri olarak belirlenmiştir. Ancak aynı araştırmada; internet altyapısındaki zayıflıklar, eşzamanlı (senkron) çalmayı imkânsız kılan ses gecikmeleri, öğretmen-öğrenci arasındaki fiziksel ve duygusal etkileşim eksikliği ve öğrencilerin evlerinde akustik bir enstrümanın bulunmaması gibi faktörler, sürecin en büyük zayıflıkları olarak

kayıtlara geçmiştir (Ertem ve Akbulut, 2022). Özellikle sese, rezonansa ve tuşeye (fiziksel dokunuş hassasiyetine) dayalı bir sanat disiplini olan piyanonun, yalnızca dijital veri paketlerine dönüşerek ekranlardan iletilmesi, eğitimciler arasında derin bir “verimlilik ve kalite” tartışmasını alevlendirmiş; nitekim araştırmaya katılan öğretim elemanlarının %91,6’sı, yüz yüze piyano eğitiminin uzaktan eğitime kıyasla çok daha işlevsel olduğunu belirtmişlerdir (Ertem ve Akbulut, 2022). Pandemiyle ivme kazanan bu kalite açığını kapatmak amacıyla günümüzde yapay zekâ (AI) ve *Disklavier* (uzaktan eşzamanlı piyano çalma) teknolojileri devreye girmiş; *Tonara* ve *SmartMusic* gibi algoritmalar öğrencinin çaldığı notayı ve ritmi otomatik puanlayarak piyano stüdyolarına “dijital asistan” olarak dâhil olmuştur (Güdek vd., 2022).

1980 yılındaki kurumsal merkezîleşmeyle (YÖK) başlayıp 2025 yılına uzanan bu dördüncü dönemin genel bir değerlendirmesi yapıldığında; Türkiye’deki piyano eğitiminin ideolojik bir devlet projesi olmaktan çıkarak, “dijital ekranlarla” ve “küresel algoritmalarla” yüzleştiği yepyeni bir evreye girdiği görülmektedir. 1828’de Donizetti Paşa’nın Mûzıkâ-yı Hümâyûn’a getirdiği ilk piyanoyla başlayan ve 1936’da Ankara Devlet Konservatuarı’nın katı akademik disipliniyle kurumsallaşan o uzun, devletçi Batılılaşma serüveni; 1980’lerden sonra hızla teknolojiyle birleşmiş ve bugün yerini senkron/asenkron çevrimiçi derslere, akıllı nota uygulamalarına ve sanal piyano stüdyolarına bırakmıştır. Tanzimat ve Cumhuriyet dönemlerinde “toplumu muasırлаştırmak (Batılıлаştırmak)” amacıyla bizzat devlet eliyle “yukarıdan aşağıya” başlatılan makro modernleşme projesi; 21. yüzyılın küresel dinamikleri karşısında otoritesini esnetmiş, yerini bireyin, yapay zekânın ve dijital ağların şekillendirdiği sınırsız ve informel bir küresel eğitim pazarına bırakmıştır.

3. YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli

Araştırmada, nitel araştırma yaklaşımlarından tarihsel araştırma yöntemi benimsenmiştir. Bu yöntem; geçmişte yaşanmış olayları, olguları, kurumları ya da gelişim süreçlerini kaynaklar ve belgeler ışığında inceleyerek açıklamayı ve betimlemeyi amaçlamaktadır (Karasar, 2012; Yıldırım ve Şimşek, 2016). Müzik eğitimi ve müzikoloji alanındaki tarihsel çalışmalarda, bir çalgının veya eğitim sisteminin geçmişten günümüze geçirdiği evreleri bütüncül olarak görebilmek için bu tarz modeller sıklıkla tercih edilmektedir.

Bu doğrultuda çalışmanın modeli; Türkiye’de Tanzimat’tan (1839) başlayarak günümüze (2025) kadar uzanan tarihsel süreçte, Batılılaşma hareketleri ile piyano eğitimi arasındaki ilişkinin ve kurumsal gelişimin kendi doğal süreci içerisinde betimlenmesi üzerine yapılandırılmıştır. Bu bağlamda araştırmanın modeli; söz konusu ilişkinin ve tarihsel süreçteki kültürel değişimin, devletin müzik politikalarının ve açılan yeni eğitim kurumlarının (konservatuvarlar, eğitim enstitüleri, güzel sanatlar liseleri vb.) piyano eğitimine ve müfredatlara nasıl yansıdığını tarihsel bir perspektifle ortaya koymayı amaçlayan çalışma için en uygun yöntem olduğuna karar verilmiştir.

3.2. Araştırmanın Veri Kaynakları ve Verilerin Toplanması

Eğitim bilimleri alanında yapılan nicel (sayısal) çalışmalarda genellikle “evren ve örneklem” gibi metodolojik sınırlandırmalar kullanılırken; bu çalışma tarihsel ve kuramsal bir inceleme olduğu için araştırmanın temel materyalini “veri kaynakları” oluşturmaktadır. Bu bağlamda araştırmanın veri kaynakları; 1839 yılından başlayıp günümüze kadar olan süreçteki müzik politikaları, kültürel yenileşme hareketleri, müzik kurumlarının tarihçesi ve piyano eğitimi üzerine yapılmış olan ikincil el akademik çalışmalardan (lisansüstü tezler, hakemli makaleler ve akademik kitaplar) meydana gelmektedir.

Araştırmanın verileri; geniş kapsamlı bir alan yazın (literatür) taraması yoluyla toplanmıştır. Çalışmanın bilimsel güvenirliğini ve şeffaflığını sağlamak amacıyla, literatürde

dağılık hâlde bulunan kuramsal bilgilere dijital akademik veri tabanları üzerinden ulaşılmıştır. Veri toplama sürecinde araştırmacı tarafından YÖK Ulusal Tez Merkezi, DergiPark, TR Dizin, Web of Science (WoS), Scopus, ResearchGate ve Google Scholar gibi ulusal ve uluslararası veri tabanlarında derinlemesine taramalar yapılmıştır.

Yapılan taramalarda, araştırmının alt problemleriyle doğrudan ilişkili olan; “Batılılaşma, müzikte modernleşme, Türk müzik tarihi, müzik eğitimi politikaları, piyano eğitimi, konservatuvarlar, Mûzıkâ-yı Hümâyun, Musiki Muallim Mektebi” gibi temel kavramlar anahtar kelime olarak kullanılmıştır. Ayrıca araştırmının dönemsel sınırlarını belirleyen (1839-1923, 1923-1950, 1950-1980, 1980-2025) tarih aralıkları da tarama kriterlerine dâhil edilmiştir. İlgili veri tabanlarında bu kavramlar etrafında filtrelenen, piyano eğitiminin tarihsel ve pedagojik gelişimine ışık tutan nitelikli akademik metinler bir araya getirilerek araştırmının veri havuzu oluşturulmuştur.

3.3. Verilerin Analizi

Veri tabanlarından toplanan akademik metinlerin çözümlenmesinde, nitel araştırma tekniklerinden biri olan “Doküman Analizi” tekniği kullanılmıştır. Doküman analizi, araştırılması hedeflenen olgu ve olaylar hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin sistematik bir biçimde incelenmesini kapsayan bilimsel bir analiz yöntemidir (Yıldırım ve Şimşek, 2016). Bu araştırmada doküman olarak birincil resmi devlet arşivleri veya kanun metinlerinden ziyade; konuyu daha önce eğitim, tarih ve müzikoloji boyutlarıyla ele almış olan tanınmış ve güvenilir yayınevlerinden çıkan kitaplar, YÖK onaylı lisansüstü tezler ve hakemli akademik makaleler doküman olarak kabul edilmiş ve analiz edilmiştir.

Verilerin analizi süreci, toplanan bu akademik dokümanların araştırmının alt problemlerine göre tasnif edilmesiyle (sınıflandırılmasıyla) yürütülmüştür. Bu bağlamda elde edilen kuramsal bilgiler ve önceki araştırmacıların bulguları; Türkiye'deki müzik eğitiminin geçirdiği 4 farklı dönemsel kırılma noktasına göre kronolojik olarak ayrılmıştır. Analiz aşamasında her bir dönem; o dönemin genel müzik politikaları, açılan müzik okulları, yetiştirilen müzik öğretmenleri ve piyano müfredatındaki değişimler gibi eksenlerde incelenmiştir. Literatürden elde edilen bilgiler, bu dört dönem altında bir araya getirilerek,

Türkiye’de piyano eğitiminin tarihsel ve kültürel gelişimi bütüncül bir biçimde sentezlenmiş ve yorumlanmıştır.

3.4. Geçerlik ve Güvenirlik

Nitel araştırmalarda geçerlik ve güvenirlik; araştırmanın inandırıcılığını, aktarılabilirliğini ve ulaşılan sonuçların tutarlılığını ifade etmektedir. Bu araştırma, deneysel veya nicel bir saha araştırması olmadığı için, metinlerin analiz sürecinde herhangi bir istatistiksel kodlama veya tema (kod) oluşturma yazılımı kullanılmamıştır.

Bu çalışmanın araştırma materyallerini (veri kaynaklarını); tanınmış ve güvenilir yayınevlerinden çıkan kitaplar, hâlihazırda bilimsel denetimlerden geçmiş, enstitüler ve Yükseköğretim Kurulu (YÖK) tarafından onaylanmış lisansüstü tezler ile ulusal/uluslararası hakemli akademik dergilerde yayımlanmış olan makaleler oluşturmaktadır. Araştırmanın temelini oluşturan bu kuramsal bilgilerin tamamı “güvenilir” olarak kabul edilmiştir. Çalışmanın geçerliği ise, ulaşılan bu kuramsal ve tarihsel bilgilerin “doküman analizi” yöntemi üzerinden çapraz okumalarla doğrulanması yoluyla sağlanmıştır. Bunun yanı sıra; farklı araştırmacıların aynı tarihsel dönemlere, açılan eğitim kurumlarına ve piyano eğitiminin gelişimine ilişkin tespitleri birbirleriyle karşılaştırılarak, araştırmanın kendi içerisindeki nesnelliği ve tarihsel tutarlılığı korunmuştur.

4. BULGULAR

Bu bölümde, araştırmanın temel problemi olan “Türkiye’de Batılılaşma hareketlerinin piyano müzik eğitimi üzerindeki etkileri” çerçevesinde toplanan veriler, araştırmanın dört alt problemini oluşturan tarihsel dönemlere göre tasnif edilerek sunulmuştur. Nitel doküman analizi sonucunda akademik literatürden elde edilen kuramsal ve tarihsel bulgular; 1839 Tanzimat Fermanı’ndan günümüze (2025) kadar uzanan her bir dönemsel kırılma noktası için sırasıyla ‘dönemin sosyo-politik ve müzikal atmosferi’, ‘müzik eğitiminde atılan adımlar’ ve ‘piyano pedagojisi ve uygulamaları’ olmak üzere üç tematik noktada sentezlenmiştir. Bu sistematik yapılandırmadaki temel gaye; devletin kültürel Batılılaşma vizyonunun ve genel müzik politikalarının, ilgili dönemlerin ruhuna uygun olarak açılan müzik okullarına, yetiştirilen eğitimcilere ve doğrudan piyano dersi müfredatlarına nasıl yansıdığını tarihsel bir bütünlük içerisinde ortaya koymaktır.

4.1. Birinci Alt Problemin Bulguları: 1839-1923 Döneminde Piyano Eğitimi, Dönem Ruhunun Piyano Eğitimine Yansımaları

Araştırmanın birinci alt problemi ile ilgili elde edilenler; 1839 Tanzimat Fermanı’ndan 1923 Cumhuriyet’in ilanına kadar geçen tarihsel süreçte piyano eğitiminde yaşanan değişimlerdir. Osmanlı İmparatorluğu’nun yüzünü Batı’ya döndüğü bu tarihsel kırılma noktası; dönemin sosyo-politik ve müzikal atmosferi, saraydan mektebe doğru evrilen müzik kurumlarının inşası ve geleneksel meşk sisteminden nota sistemine geçişle şekillenen piyano pedagojisi olmak üzere üç tema altında incelenerek sentezlenmiştir.

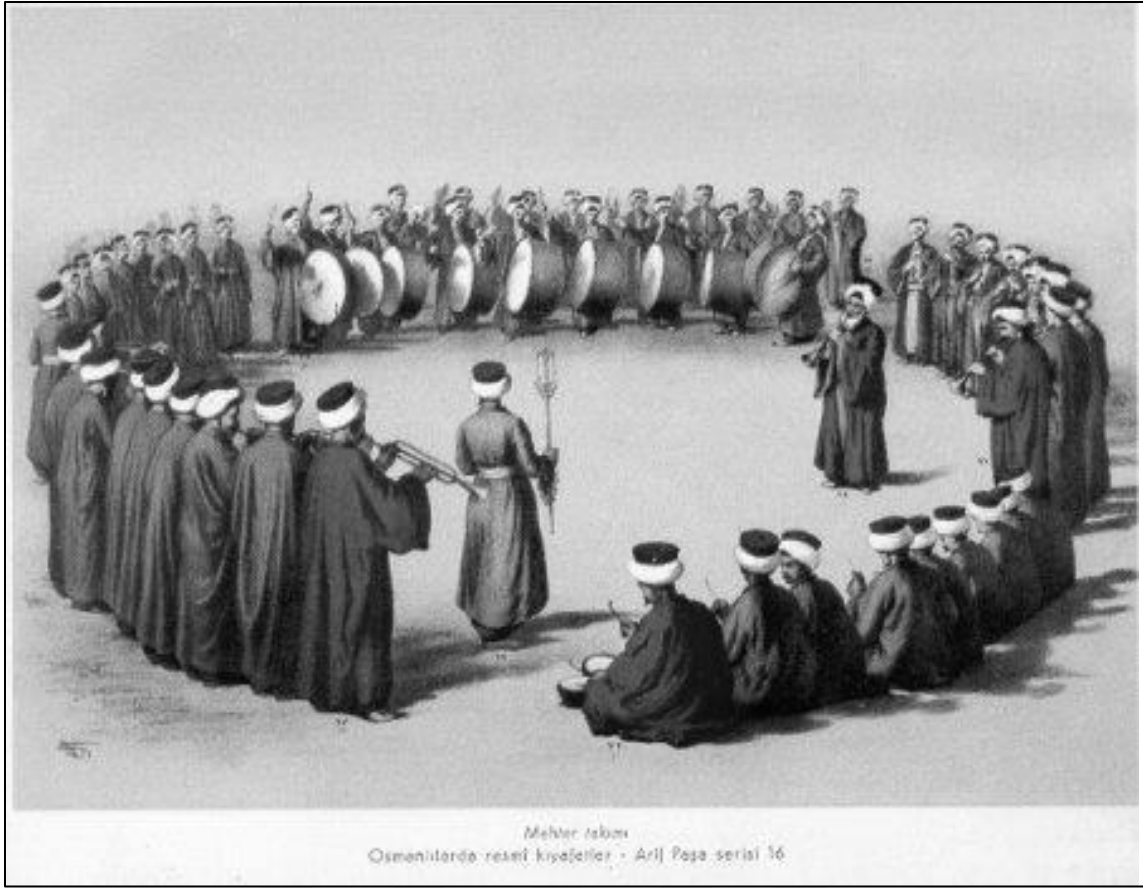
Osmanlı Devleti’nde müzik eğitiminin ve kültürel yapının Batı eksenli dönüşümü, 1839 Tanzimat Fermanı ile bir anda ortaya çıkmamıştır. Bu sürecin temelleri Tanzimat öncesinde bizzat devletin zirvesinde, hanedan üyelerinin kişisel eğitim yaşantılarında filizlenmiştir (Güzel, 2021). Özellikle 19. yüzyılın başlarından itibaren Batılılaşma vizyonu, sarayda padişah ve şehzadelerin geleneksel çalgıların yanı sıra Batı müziğine ve bilhassa piyanoya olan ilgileriyle somutlaşmıştır (Kılıç, 2019). Bu erken dönem modernleşme eğiliminin en net kanıtı, hanedan üyelerinin müzik tercihlerini gösteren tarihi kayıtlara yansımıştır (bakınız Tablo 1).

Tablo 1. Hanedan üyelerinin müziğe olan ilgileri

Hanedan Üyesi	Doğum	Ölüm	A	B	Öğrenilen Çalgılar
Abdülmecid	1829	1861	✓		Piyano
M. Burhaneddin Ef.	1849	1876	✓		Flüt
İbrahim Tevfik Ef.	1874	1931	✓		Piyano
Kadriye Sultan	1895	1933	✓		Piyano
Refia Sultan	1842	1880	✓		Piyano
Fatma Sultan	1840	1884	✓		
(Naciye Sultan)	1896	1957	✓		Piyano
Abdülaziz	1830	1876	✓	✓	Piyano, ney, lavta
Nazime Sultan	1866	1947		✓	
Mehmed Seyfeddin Ef.	1874	1927	✓		Kanun
Mehmed Abdülaziz	1901	1977	✓		Tanbur
Fatma Gevheri Sultan	1904	1980	✓		Kemençe, tanbur, lavta
Mahmud Şevket Ef.	1903	1973	✓		
Mahmud Şevket Ef.	1872	1899	✓		
Mehmed Cemaleddin Ef.	1890	1946	✓		Ud, lavta
V. Murad	1840	1904		✓	Piyano, keman
M. Selahaddin Ef.	1861	1895		✓	Piyano, keman
Ahmed Nihad Ef.	1883	1954		✓	Piyano
Behiye Sultan	1881	1948		✓	Piyano
Celile Sultan	1882	1899		✓	Piyano
Adile Sultan	1887	1973		✓	Piyano
Rukiye Sultan	1885	1971		✓	Piyano
Atiye Sultan	1891	1978		✓	Piyano
Osman Fuad Ef.	1895	1973		✓	Keman, banço, flüt
Hatice Sultan	1870	1938		✓	Piyano
Fehime Sultan	1875	1929		✓	Piyano
II. Abdülhamid	1842	1918		✓	Piyano
Mehmed Selim Ef.	1870	1937		✓	Piyano
Zekiye Sultan	1872	1950		✓	Piyano
Fatma Naime Sultan	1876	1945		✓	Piyano
Abdülkadir Ef.	1878	1944		✓	Piyano, keman
Ahmed Nuri Ef.	1878	1945		✓	Piyano
Naile Sultan	1884	1957	✓	✓	Piyano
M. Burhaneddin Ef.	1885	1949		✓	Piyano
Şadiye Sultan	1886	1977	✓	✓	Piyano, arp, tanbur, ud
Hamidiye Ayşe Sultan	1887	1960		✓	Piyano
Refia Sultan	1891	1938		✓	Piyano
Abdurrahim Hayri Ef.	1894	1952		✓	Piyano
Ahmed Nureddin Ef.	1901	1944		✓	Piyano
Mehmet Abid Ef.	1905	1973		✓	Piyano
V. Mehmed (Reşad)	1844	1918	✓	✓	Piyano
Ziyaeddin Ef.	1973	1938	✓		Kanun
VI. Mehmed (Vahideddin)	1861	1926	✓	✓	Piyano, kanun
Rukiye Sabiha Sultan	1864	1971		✓	Piyano
Fatma Ulviye Sultan	1892	1967		✓	Piyano
Abdülmecid (Halife)	1868	1944		✓	Piyano

(Kaynak: Alpagut, 2020: 10-11'den akt. Özdamar, 2025: 339)

Tablo 1'e bakıldığında; Sultan Abdülmecid ile birlikte hanedan üyelerinin eğitiminde Batı müziği ve piyano yerini almıştır. Tabloda; III. Selim'den itibaren bazı hanedan üyelerinin Alaturka (A) ve Batı (B) müzik tercihleri belirtilmiştir (Özdamar, 2025). Tanzimat öncesinde doğan hanedan üyeleri ve özellikle saray kadınları arasında piyanonun önemi oldukça büyüktür. Piyano, bu dönemde kültürel dönüşümün, Batılı yaşam tarzının ve elit bir sosyal statünün erken bir temsilcisi olarak kabul edilmiştir. Sarayda hanedan üyeleri aracılığıyla başlayan bu zihinsel değişim, zamanla devletin resmi müzik politikasına da doğrudan tesir etmiş ve Osmanlı'nın genel kurumsal yapısında radikal adımların atılmasına zemin hazırlamıştır (Güzel, 2021). 1826 yılında "Vaka-i Hayriye" olarak adlandırılan olayla, Yeniçeri Ocağı kaldırılmıştır. Tanzimat Dönemi'ne de zemin hazırlayan bu tarihsel olayla birlikte, yüzyıllardır Osmanlı'nın geleneksel askeri müziğini temsil eden Mehterhâne tamamen kapatılmıştır. Yerine Batı normlarına uygun çoksesli bir bando olan Mûzıkâ-yı Hümâyûn kurulmuştur (Dilber ve Karabaşoğlu, 2023). Bu değişim, 19. yüzyıldaki bu Batılılaşma hareketi, müzikte de bazı değişimleri tetiklemiştir. Sadece işitsel bir farklılaşma yaratmamış; müzisyenlerin kılık kıyafetlerinden, kullandıkları enstrümanların formuna kadar her alanda Batı'yı referans alan yapısal bir dönüşüme sahne olmuştur (Çolakoğlu Sarı, 2014). Nitekim dönemin geleneksel yapısını temsil eden Mehterhane takımı ile Batılılaşmanın bir sonucu olarak kurulan yeni askeri muzıka mekteplerinin (Bahriye Sıbyan Muzıkası) durumu tarihi belgelere şu şekilde yansımıştır (bakınız Şekil 1 ve Şekil 2).



Mehter takımı
Osmanlılarda resmi kıyafetler - Arif Paşa serisi 56

(Kaynak: Çolakoğlu Sarı, 2014: 40)

Şekil 1. Mehterhane takımı

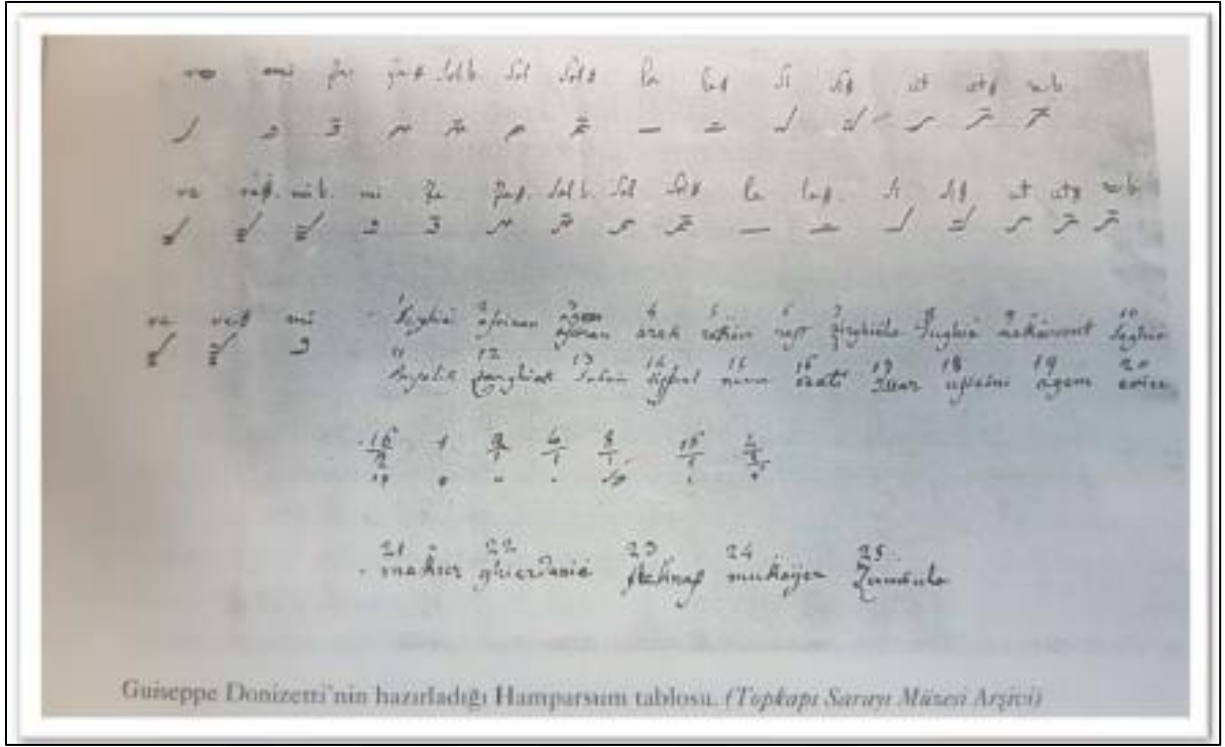


(Kaynak: Malumat Mecmuası, 1909'dan akt. Çolakoğlu Sarı, 2014: 40)

Şekil 2. Bahriye sıbyan muzıkası

Şekil 1 ve Şekil 2’de yer alan iki farklı müzik birliğine karşılaştırmalı bir perspektifle bakıldığında; Osmanlı’da müzik kurumlarının geleneksel vurmali çalgılar ve yerel kıyafetlerden, tamamen Batı tipi üflemeli/bakır çalgılara ve modern askerî üniformalara geçiş yaptığı görülmektedir (Çolakoğlu Sarı, 2014). Bu köklü değişim, müzikal modernleşmenin halk tabanından gelen organik bir talepten ziyade, bizzat devlet otoritesi tarafından “tepeden inme” uygulanan politik bir çağdaşlaşma projesi olduğunu göstermektedir (Dilber ve Karabaşoğlu, 2023). Ayrıca, yeni kurulan Mûzıkâ-yı Hümâyûn, yalnızca bir bando takımı olarak kalmamış; çoksesli Batı müziğinin ve piyano eğitiminin sarayda ilk kez resmî ve kurumsal bir kimlik kazanmasını sağlamıştır (Somakçı, 2017).

Müzik eğitiminin kurumsallaşmasıyla birlikte, yüzyıllardır süregelen geleneksel öğretim yöntemlerinde de köklü bir pedagojik dönüşüm yaşanması kaçınılmaz olmuştur. Yeni kurulan Mûzıkâ-yı Hümâyûn öncesinde Osmanlı’daki müzik kurumlarında eğitim, hafızaya dayalı “meşk” usulü ile verilmekteydi “Eser geçme” tabirinin kullanıldığı bu geleneksel sistemde nota kullanılmaz, mûsikî eserleri hoca tarafından seslendirilir ve talebeye usulüyle birlikte defalarca tekrar ettirilerek ezberletilirdi (Toker ve Özden, 2013). Ancak İtalyan maestro Giuseppe Donizetti’nin (Donizetti Paşa) kurumun başına getirilmesiyle bu sistemden, “notasyon” (Batı notası) eğitime geçişin temelleri atılmıştır. Donizetti Paşa, Batı notasını öğrencilere doğrudan ve katı bir şekilde dayatmak yerine, iki müzik kültürü arasında eğitimsel bir köprü kurmayı hedeflemiştir. Nitekim Donizetti’nin buradaki asıl pedagojik amacı; Osmanlı musikisinde kullanılan perde isimlerini öğrenerek Batı musikisine adapte etmek ve yerel bir nota yazım tekniği olan *Hamparsum* notasını bilen öğrencilere Batı notasındaki karşılıklarını kavratmaktır (Kılıç, 2019). Bu doğrultuda Donizetti, *Hamparsum* notasını bizzat öğrenmiş ve öğrencileri için iki notasyon sistemini eşleştiren bir çizelge (materyal) hazırlamıştır (bakınız Şekil 3).



(Kaynak: Kılıç, 2019: 559)

Şekil 3. Giuseppe Donizetti'nin hazırladığı Hamparsum ve Batı notası karşılaştırma tablosu

Şekil 3'te yer alan ve günümüzde Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi'nde korunan bu belgede de görüldüğü üzere; Batı müziği eğitimi Osmanlı'da veren eğitimciler iki kültür arasında köprüler kurmuştur. Eğitimciler, "öğretim yöntem ve teknikleri" açısından bilinçli bir eğitim materyali tasarladıkları görülmektedir. Hazırlanan bu karşılaştırmalı tablo sayesinde Osmanlı piyano ve bando öğrencileri, aşina oldukları yerel müzik yazısı (*Hamparsum*) üzerinden Batı notalarını hızla öğrenerek, Batılı müzik eğitime ilk adımlarını atmışlardır. Öte taraftan "Meşk" sisteminden "notasyon" sistemine geçişle birlikte, Mûzıkâ-yı Hümâyûn'daki piyano pedagojisinde yeni bir ihtiyaç doğmuştur: Öğrencilerin teknik seviyesine uygun eğitim materyalleri geliştirmek. Giuseppe Donizetti, Batı notasını öğretmekle yetinmemiş; aynı zamanda talebelerin çoksesliliğe ve piyano tuşelerine daha kolay adapte olabilmeleri için eserleri pedagojik bir süzgeçten geçirerek yeniden düzenlemiştir (Kılıç, 2019). Bu pratik uygulamanın en somut tarihsel bulgusu, Donizetti Paşa'nın 1828 yılında Sultan II. Mahmud adına bestelediği Mahmudiye Marşı'nın piyano notalarında görülmektedir (bakınız Şekil 4).



(Kaynak: Kılıç, 2019: 559)

Şekil 4. Mahmudiye Marşı'nın el yazması piyano partiyonu

Şekil 4'te görülen, 1829 tarihli ilk el yazması arşiv belgesi incelendiğinde; müzik eğitimi tarihi açısından son derece mühim bir detay göze çarpmaktadır. Belgenin üzerinde, bizzat bestecisi tarafından yazılmış olan “semplicita” (basitleştirilmiş/sade) ibaresi yer almaktadır. Devletin ve padişahın ihtişamını temsil eden görkemli bir marşın, acemi piyano öğrencilerinin kolayca çalabilmeleri ve öğrenebilmeleri amacıyla teknik olarak basitleştirilerek partiyona dökülmesi oldukça çarpıcıdır (Kılıç, 2019). Bu bulgu, dönemin saray kurumlarında rastgele bir eğitim verilmediğini, amaca yönelik bilinçli bir “eğitim materyali tasarımı” yapıldığını ve eğitim bilimlerinin temel disiplinlerinden olan “öğrenci

seviyesine görelilik” ilkesinin Osmanlı’daki piyano pedagojisinde bizzat uygulandığını göstermektedir.

1839 Tanzimat Fermanı’nın ilanıyla birlikte devletin idari ve yapısal alanlarında başlayan değişim rüzgârları, sosyal yaşama da yansiyarak özellikle Osmanlı kadınının müzikal dünyasını derinden etkilemiştir (Güzel, 2021). Müzik eğitimindeki bu köklü sosyo-kültürel dönüşüm, kendisi de Batı müziği eğitimi almış ve piyano çalabilen bir padişah olan Sultan Abdülmecid (1839-1861) döneminde hız kazanmış; piyano, hanedan eğitiminin ayrılmaz bir parçası konumuna yükselerek saray yaşamının merkezine yerleşmiştir. Bu dönemde müzik eğitimi sadece padişah ve şehzadelerle sınırlı kalmamış, haremdeki kadın sultanlar ve cariyeler de Avrupa’dan getirtilen özel öğretmenlerden düzenli ve sistemli piyano dersleri almaya başlamışlardır (Ünal Akbulut, 2022).



(Kaynak: Alpagut, 2020: 34’ten akt. Özdamar, 2025: 346)

Şekil 5. Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemi ve Cumhuriyet’in ilk yıllarının bir tanığı; besteci ve piyanist Leyla Saz Hanım (1850-1936)

Batı merkezli eğitimin sonucunda; ünlü besteci Franz Liszt’in öğrencisi olan Hegyei’den piyano dersleri alan Ayşe Sultan ve bizzat sarayda piyano eğitmenliği yapacak seviyeye gelen kalfalardan Dürr-i Nigar Hanım gibi yetkin isimler yetişmiştir. Bu bağlamda Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemi ve Cumhuriyet’in ilk yıllarının bir tanığı olarak besteci ve piyanist Leyla Saz Hanım (1850-1936), bu durumlarla ilgili şu bilgileri aktarmaktadır;

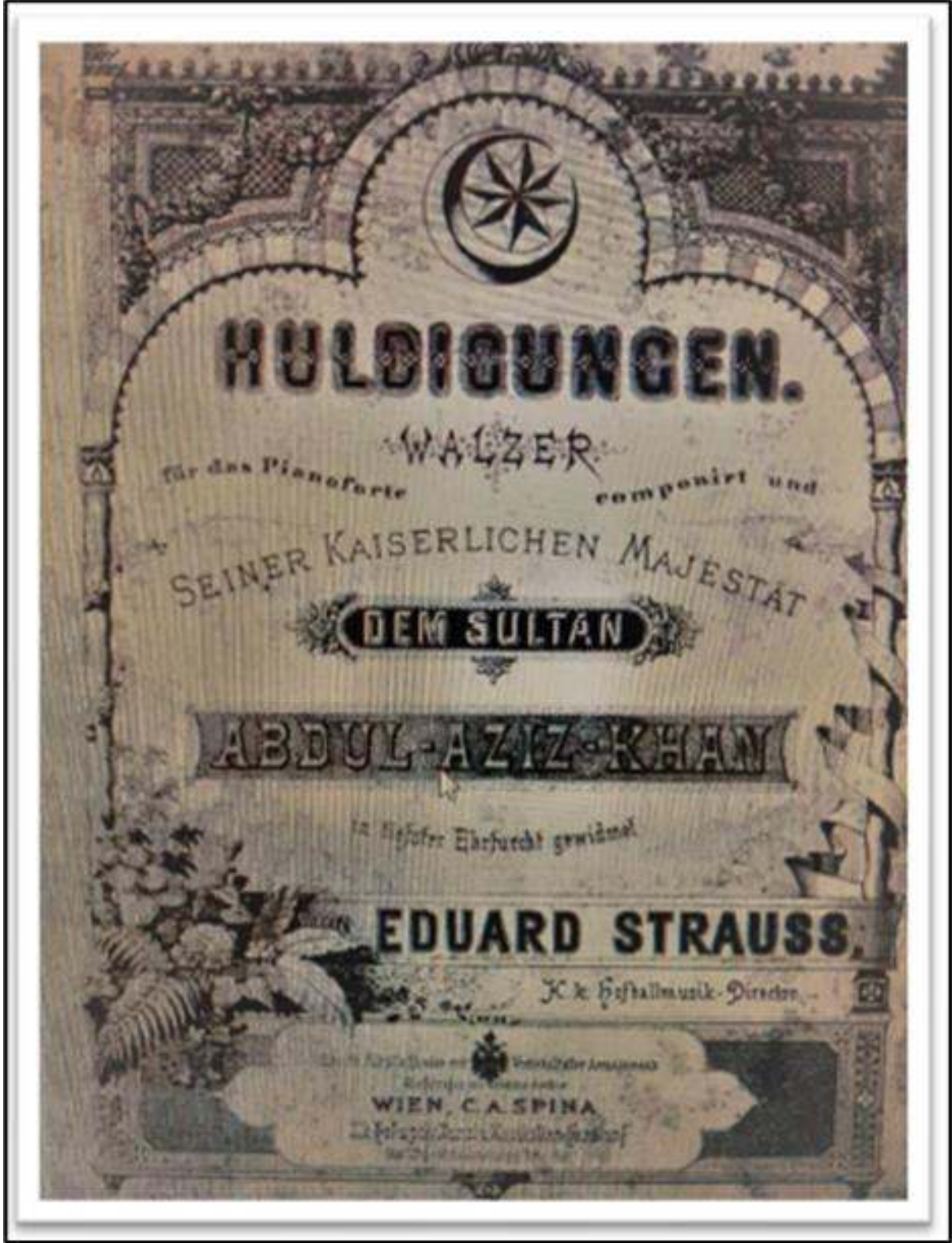
“Sultan Efendilerin ayrıcasız çok iyi müzisyenler olduklarını söylemiştim. Küçük Sultanların eğitimini, bu iş için yetiştirilmiş çok değerli müzik öğretmenleri üstlenmişti. Tanıdığım bu tür kalfalar arasında piyano öğretmeni, dünyaca ünlü besteci Gaetano Donizetti’nin kardeşi, orkestra şefi, Maestro Donizzetti’nin öğrencisi Dürrünigar gibi iyi yetişmiş kalfalar vardı” (Özdamar, 2025: 346).

Osmanlı döneminde, piyano eğitiminin kadınların yüksek eğitime dahil edilmesi kıymetli bir hal almış, piyano çalan kadınlar toplum içerisinde statü sahibi olarak kabul edilmeye başlamıştır. Bu bağlamda piyano, Tanzimat sonrası süreçte bir enstrüman olmanın ötesine geçerek; Osmanlı kadınının modernleşme, eğitim ve kültürel vizyon kazanma sürecini yansıtan en güçlü sosyolojik gösterge olmaktadır.

Abdülmecid’in ardından tahta çıkan Abdülaziz (1861-1876), idarî ıslahatı önemsemiş, merkeziyetçiliği hafifleterek, yerel halka idarede sınırlı ve kurumlaşmış bir söz hakkı vermiştir. Hem Batı hem de Osmanlı-Türk Müziği alanındaki besteleri ve müzisyen kişiliği ile bilinen Abdülaziz, dönemin Batılılaşma hareketlerine atfen çaldığı piyanonun yanında, iyi derecede lavta icracısı olan ve ney üfleyen bir padişah’tır. Yine kendisine ait eserler, özellikle Hicaz makamında besteliği *sırto* günümüzde halen sevilerek icra edilmektedir (Çolakoğlu Sarı, 2014). Bununla birlikte 1860’lı yıllarda veya Sultan Abdülaziz döneminde, sarayda filizlenen piyano ve çoksesli Batı müziği geleneği sadece saray içi eğitim olmaktan çıkmış; devletin dış politikasında uluslararası bir diplomasi ve kültürel kabul aracı hâline gelmiştir. Ayrıca, 19.yüzyılda Abdülaziz’e ithafen bestelenen birçok eserde kayda geçmiştir. Bunların başında Mûzıkâ-yı Hümâyûn ustakârı Callisto Guatelli’nin *Marş-ı Sultani* eseridir. Bu besteden 10 yıl sonra ise dönemin ünlü bestecilerinden Strauss kardeşlerin en küçüğü Eduard Strauss

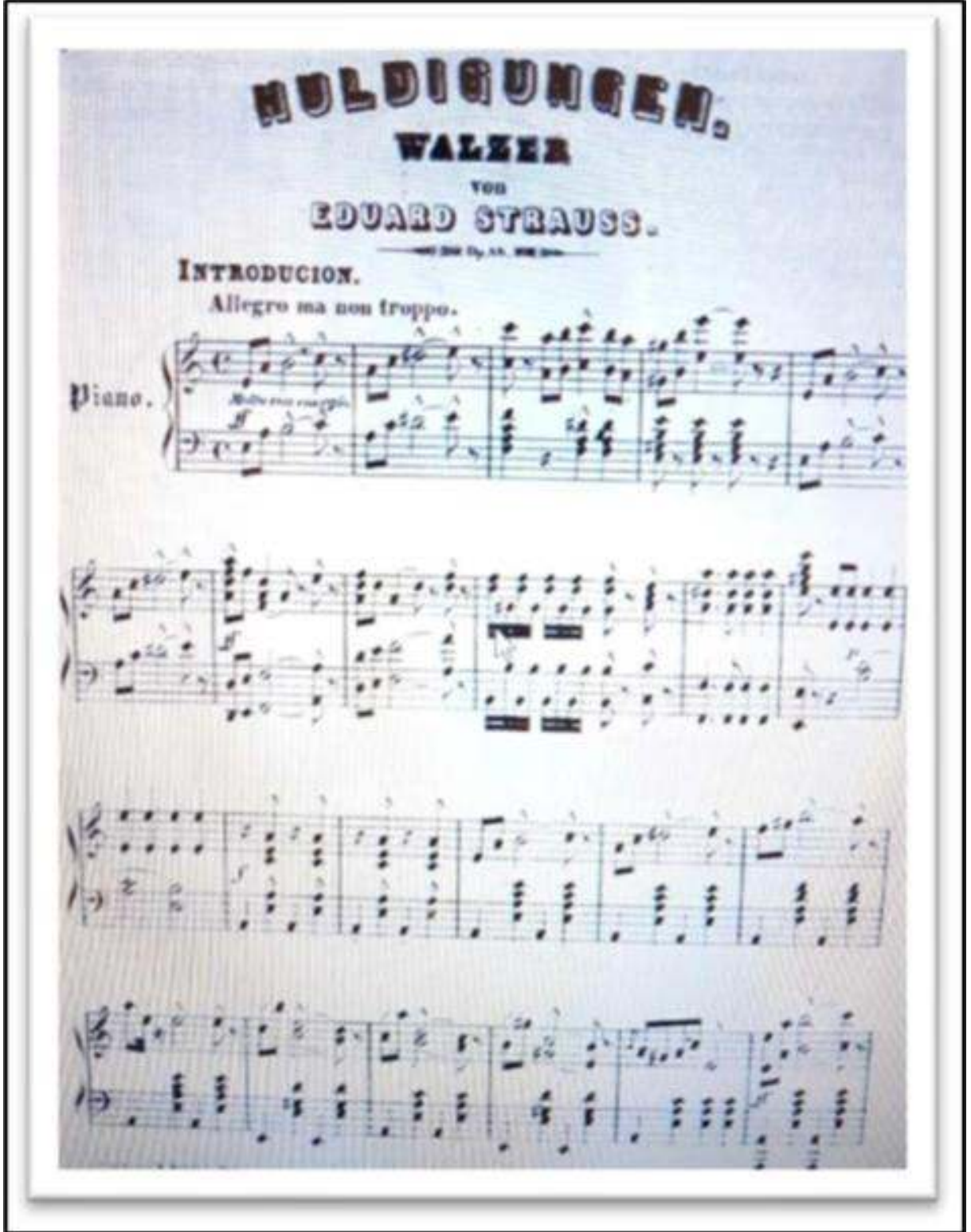
tarafından Huldigungen-Walzer op.88 adlı eser Sultan Abdülaziz için bestelenmiştir. Bu eserin notasının orkestra partisinin C.A. Spina yayınevi tarafından 1872 yılında Viyana’da basıldığı Yıldız Sarayında Saraya ithaf edilen 700B/329 envanter numarası ile kayıtlı olarak belirtilmiştir (Kılıç, 2019). Bu eser sonrası Abdülaziz’in Eduard Strauss’a Mecidiye Nişanı ile onurlandığı bilinmektedir. Aşağıda Eduard Strauss’un Sultan Abdülaziz’e İthaf ettiği vals notasının kapak sayfası ile vals notasının piyano partisi verilmiştir (bakınız Şekil 6 ve Şekil 7).





(Kaynak: Kılıç, 2019: 564)

Şekil 6. Eduard Strauss'un Sultan Abdülaziz'e ithaf ettiği vals notasının kapak sayfası



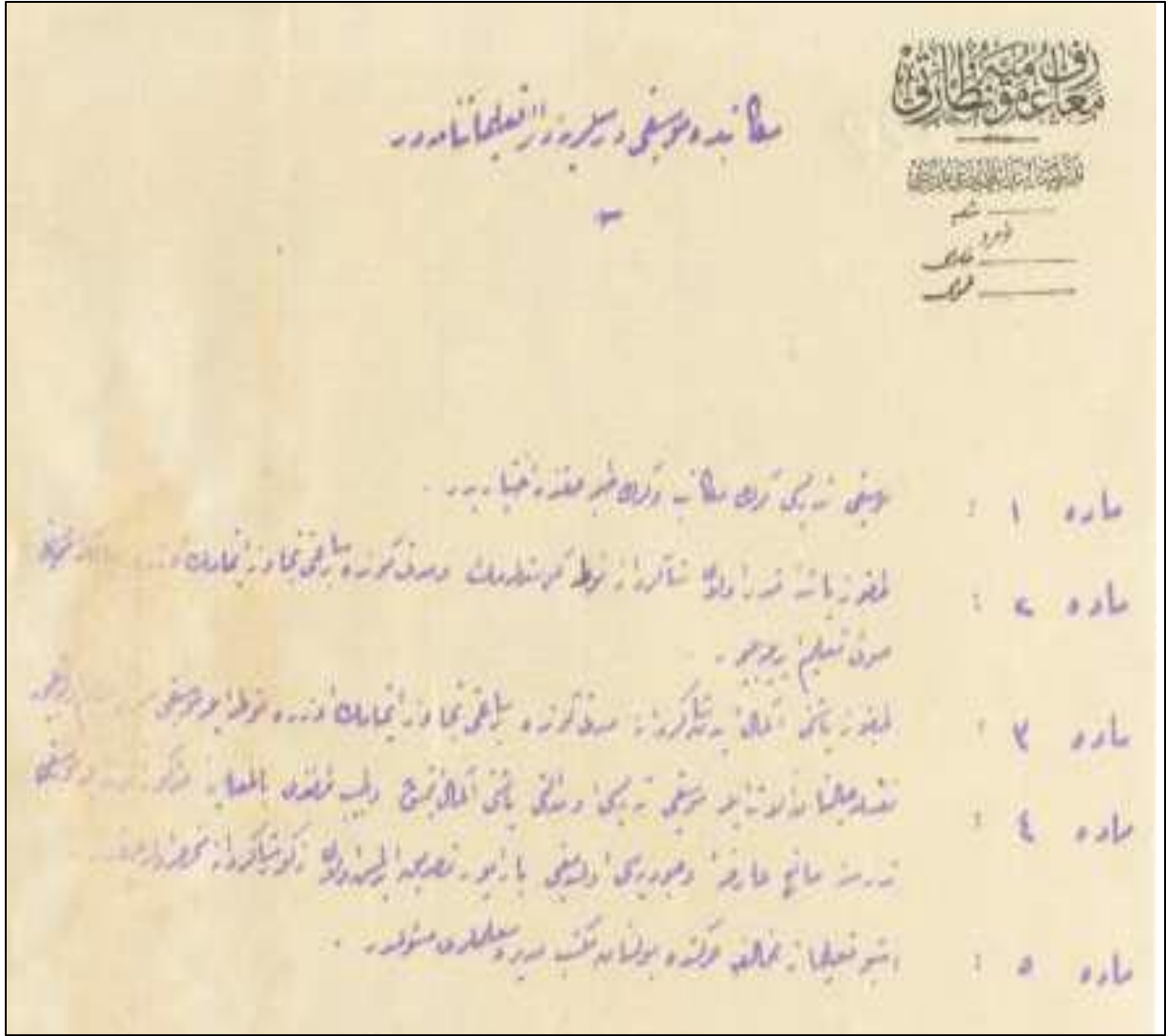
(Kaynak: Kılıç, 2019: 564)

Şekil 7. Eduard Strauss'un Sultan Abdülaziz'e ithaf ettiği vals notasının piyano partisi

Şekil 6'da ve Şekil 7'de yer alan tarihî belgeler incelendiğinde; Avrupalı bir bestecinin doğrudan bir Osmanlı padişahına ithafen piyano için Batılı bir form olan "vals" bestelemesi,

saraydaki müzikal modernleşme vizyonunun uluslararası alanda ulaştığı noktayı göstermektedir (Kılıç, 2019). Bu bulgu, piyanonun ve nota kültürünün Osmanlı Devleti tarafından yalnızca müzikal bir tercih olmadığını; aynı zamanda Batılılaşmayla ciddi kopmaz bağlar kurduğuna işaret etmektedir.

1860'ların sonlarına gelindiğinde, sarayda kurumsallaşan Batı müziği ve piyano eğitimi, devletin modernleşme (Batılılaşma) politikaları doğrultusunda sivil eğitim kurumlarına (mekteplere) da yansımaya başlamıştır. Bu bağlamda, 1869 yılında yayımlanan Maarif-i Umumiye Nizamnamesi (Eğitim Genel Tüzüğü), getirdiği yenilikler ve koyduğu kurallar ile Osmanlı'da sivil eğitimin düzenlenmesine önemli katkılar sağlamıştır. Söz konusu nizamname ile müzik dersi, bazı sivil okulların eğitim programına bizzat devlet eliyle resmî olarak eklenmiştir. Örneğin, nizamnamenin yirminci maddesinde kız rüştiyelerinde okutulan dersler arasında müziğe yer verilmiş; yetmiş beşinci maddesinde ise Dârülmuallimat'ın (Kız Öğretmen Okulu) sıbyân ve rüştiye şubelerinin müfredatına müzik dersi dâhil edilmiştir (Toker ve Özden, 2013). Bu yasal düzenlemelerin ardından mûsikî eğitimi sadece Dârülmuallimât veya Kız Sanayi Mektepleri ile sınırlı kalmamış; lise dengi olarak kurulan İdadi ve Sultani mekteplerinin ders müfredatlarında da piyano ve müzik (gınâ) derslerine yer verilmiştir (Güzel, 2021). Aynı şekilde sivil halk tabanına yönelik açılan Dârüşşafaka'da ve Sanayi Mektepleri'nde de mûsikî dersleri müfredatın ayrılmaz bir parçası olmuştur (Toker ve Özden, 2013). Devletin çoksesli müziği ve piyano eğitimini sivil okullarda nasıl kurumsallaştırdığını gösteren en önemli resmî kayıtlar ise Eğitim Bakanlığı'nın (Maarif Nezareti) arşiv belgelerinde görülmektedir (bakınız Şekil 8).



(Kaynak: Dilber ve Karabaşoğlu, 2023: 470)

Şekil 8. Mekâtiblerde Okutulacak Mûsikî Derslerine Dair Tâlimatnâme

Şekil 8’de sunulan ve Dilber ile Karabaşoğlu (2023) tarafından incelenen Maarif Nezareti’ne ait tâlimatnâme gibi arşiv belgeleri değerlendirildiğinde; müzik eğitimi tabana yayma politikasının ne denli ciddi bir bürokratik zemine oturtulduğu anlaşılmaktadır. İster 1869 Nizamnamesi ile kız mekteplerinde başlayan müzik ve piyano dersleri olsun, isterse Dârüşşafaka ve Mekteb-i Sultânî gibi köklü eğitim kurumlarında verilen eğitimler olsun; devletin temel amacı, bu çalgılar ve eğitimler üzerinden “yeni, donanımlı ve çağdaş” bir sivil toplum inşa etmektir (Dilber ve Karabaşoğlu, 2023). Yapılan bu bürokratik ve eğitimsel hamleler sonucunda piyano, yalnızca saray ve çevresinin çalgısı olmaktan çıkarak, sivil Osmanlı eğitim sisteminin vazgeçilmez bir unsuru hâline gelmiştir.

1800'lerin son çeyreğine ve 1900'lerin başına gelindiğinde; resmî mekteplerin müfredatına giren piyano ve çoksesli müzik eğitimi, devletin veya sarayın tekelinden çıkarak İstanbullu sivil burjuvazinin sosyal yaşamına doğrudan nüfuz etmeye başlamıştır. Bu sosyalleşme sürecinin mekânsal merkezi ise Batılı yaşam tarzının ve kültürel dönüşümün kalbi konumundaki Pera (Beyoğlu) olmuştur (Çakmakçı, 2013). Okullarda piyano eğitiminin yaygınlaşması ve icracı sayısının artmasıyla birlikte, enstrüman ve nota temin edebilmek için ticari müzik mağazalarına büyük bir ihtiyaç duyulmuştur. Nitekim İstanbul'daki ilk müzik mağazalarından birinin sahibi ve aynı zamanda piyano akordörü olan Coppini'nin Pera'daki Dudu Sokak'ta açtığı ticarethane, bu sivil talebin en somut göstergelerindendir. Şark Yıllıkları'nın 1881 yılından itibaren tuttuğu istatistiki kayıtlarda İstanbul'daki müzik mağazası sayısının zamanla 128'e kadar ulaşması, piyanonun sivil toplumda nasıl bir pazar ve kültürel ihtiyaç yarattığını göstermektedir (Özdamar, 2025). Piyanonun köşk ve konaklara girmesiyle birlikte, "özel piyano öğretmenliği" kavramı da sivilleşerek yaygınlaşmıştır. Dönemin basını ve tarihî kayıtları incelendiğinde; Dikran Çuhacıyan'ın saray dışında sivil halka özel piyano dersleri verdiği, Edgar Manas'ın Nişantaşı'ndaki evinde piyano eğitimi vermek üzere Sabah gazetesine ilan verdiği ve Matmazel Mevazil Dilbenciyan'ın 1894 tarihli gazetelerde piyano muallimesi olarak ilanlarının yer aldığı tespit edilmiştir (Ünal Akbulut, 2022). Tüm bu bulgular, piyano eğitiminin 19. yüzyılın sonlarında yalnızca bürokratik bir "okul müfredatı" olmaktan öteye geçtiğini; Pera'daki mağazalar, gazetelere verilen özel ders ilanları ve serbest müzik öğretmenleri aracılığıyla sivil halkın günlük yaşamına, kültürel tüketimine ve ev içi eğitim pratiğine tamamen entegre olduğunu göstermektedir.

Sivil yaşamda ve mekteplerde piyano ile Batı müziği hızla yayılırken, devletin zirvesinde Sultan II. Abdülhamid (1876-1909) dönemi de müzikal modernleşmenin kesintiye uğramadan devlet eliyle desteklendiği bir evre olmuştur (Öztürk, 2011). II. Abdülhamid, Batı müziğine ve çoksesliliğe büyük bir ilgi duymuş; Yıldız Sarayı Tiyatrosu'nu inşa ettirerek opera, operet ve Batılı orkestra temsillerinin sarayda kurumsallaşmasını sağlamıştır (Akkol, 2008). Padişahın müzikal zevkindeki bu kesin Batı yönelimi, kızı Ayşe Osmanoğlu'nun hatıratlarında; *"Babam Batı müziğini alaturkaya tercih ederdi. Alaturka güzeldir ama daima gam verir. Alafranga değişiktir, neşe verir. Piyano da alaturka dinlenmez"* şeklindeki tarihî itiraflarıyla açıkça ifade edilmiştir (Kılıç, 2019: 565). Bu ideolojik ve estetik tercih, sarayın resmî müzik

üretimlerine de yansımış ve dönemin çoksesli resmî marşları doğrudan bu vizyonla bestelenmiştir. Sermüezzin Rifat Bey tarafından çoksesli olarak bestelenen *Hamidiye Marşı*'nın kapağı aşağıda verilmiştir (bakınız Şekil 9).



(Kaynak: Dilber ve Karabaşoğlu, 2023: 472)

Şekil 9. Sermüezzin Rifat Bey tarafından çoksesli olarak bestelenen Hamidiye Marşı kapağı

Şekil 9’de görülen ve II. Abdülhamid dönemini temsil eden çoksesli marş belgesi incelendiğinde; eserin kapağında Fransızca “*Marche Imperiale Approuvee Par S.M.I Le Sultan Abdul Hamid Han II*” (Majesteleri Sultan II. Abdülhamid Han Tarafından Onaylanmış İmparatorluk Marşı) ibaresinin yer aldığı görülmektedir. Geleneksel Türk mûsikîsi formlarında eserler veren Sermüezzîn Rifat Bey’in dahi böylesine Batılı/çoksesli bir marş bestelemeye yönelmesi, saraydaki Batı müziği tutumunu açıkça göstermektedir (Dilber ve Karabaşoğlu, 2023). Ayrıca padişah, kendi çocuklarının da Batı müziği eğitimi almasını teşvik etmiş; kızları Ayşe, Naime ve Şadiye Sultanların sarayda François Lombardi gibi yabancı hocalardan ileri düzeyde piyano dersleri alarak usta birer piyanist olmalarını sağlamıştır (Güzel, 2021). Bu durum, II. Abdülhamid devrinde piyanonun ve çoksesliliğin hem devletin diplomatik yüzü hem de hanedanın çağdaş eğitim vizyonu olarak güçlü bir şekilde desteklendiğini göstermektedir.

Sarayda ve sivil mekteplerde ilerleyen Batılılaşma ve müzik eğitimi hareketleri, 1917 yılında ilk resmî devlet konservatuarı niteliğindeki Dârüelhan’ın kurulmasıyla, tam anlamıyla akademik ve kurumsal bir çatı altında toplanmıştır (Yücel, 2022; Toker ve Özden, 2013). Dârüelhan’ın kuruluşu, müzik eğitiminde yüzyıllardır süregelen hafızaya ve usta-çırak ilişkisine dayalı geleneksel “meşk” sisteminin devlet eliyle sonlandırılarak, yerine notaya dayalı modern ve rasyonel müzik pedagojisinin getirildiği en büyük akademikleşme adımıdır. Nitekim okulun eğitim kalitesini ve Batılılaşma vizyonunu belgeleyen içtüzüğünün 8. maddesinde yer alan; “*Fasl-ı mûsikî için emr-ü tâlim talebe takım edilerek baş muallimin ve talebenin önlerinde notalar mevzû olduğu halde icrâ edilecektir*” (Toker, 2024: 29) şeklindeki kesin kural, meşk usulünün resmen yasaklanıp notalı eğitimin yasal bir zorunluluğa dönüştüğünü göstermektedir. Bu akademikleşme sürecinin devlet müfredatına yansıyan en somut kanıtı ise kurumun eğitim programıdır (bakınız Şekil 10).



(Kaynak: Toker ve Özden, 2013: 127)

Şekil 10. Dârü'l-han Müfredât Programı

Şekil 10'da sunulan resmi müfredat programı incelendiğinde; öğrencilere dört yıllık formel bir eğitim planı sunulduğu ve "sazlar için metod" derslerinin yanı sıra "mûsikî hurufu" (Batı notasyonu), ses ilmi, genel müzik tarihi ve dördüncü sınıfta "ilm-i ahenk" (armoni) gibi tamamen Batı pedagojisine ait müzik derslerinin verildiği görülmektedir (Toker ve Özden,

2013). Bu tarihsel gösterge, 19. yüzyılda başlayan modernleşme arayışlarının Dârülelhan ile formel, Batılı standartlara uygun ve derecelendirilmiş bir yükseköğretim yapısına dönüştüğüne işaret etmektedir. Bununla birlikte, Dârülelhan Cumhuriyet dönemindeki akademik müzik eğitiminin de en sağlam altyapısını oluşturmaktadır.

4.2. İkinci Alt Problemin Bulguları: 1923-1950 Döneminde Piyano Eğitimi, Dönem Ruhunun Piyano Eğitimine Yansımaları

1839 Tanzimat Fermanı ile sarayda başlayıp sivil mekteplere ve Dârülelhan ile akademik bir zemine uzanan Batılılaşma süreci, 1923 yılında Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte müzik politikaları açısından yeni bir milada dönüşmüştür. Sosyal yaşamın her alanında olduğu gibi müzik alanında da Osmanlı Devleti’nden büyük bir kültür bakiyesi devralan genç Türkiye Cumhuriyeti, bu mirası politik, ekonomik ve radikal bir modernleşme süzgecinden geçirmiştir (Hatipoğlu, 2017; Yücel, 2022). Yeni rejimin müzik planlamasında temel hedef; geleneksel Türk müziğinin değişmez değerlerinin korunması ve aynı zamanda evrensel, çağdaş, çoksesli bir müzik anlayışının devlet eliyle inşa edilmesidir (Hatipoğlu, 2017). Bu “Müzik İnkılabı” ülküsü doğrultusunda, Osmanlı döneminin müzik kurumları yeni baştan kurgulanmış ve Batı müziğinin inceliklerini öğrenip çağdaş kurumları kurmaları maksadıyla yetenekli gençler devlet bursuyla Avrupa’ya eğitime gönderilmiştir (Yücel, 2022).

Müzik politikalarındaki bu kesin Batı yöneliminin kurumsal yapıdaki en somut yansımalarından biri Dârülelhan üzerinde gerçekleşmiştir. 1926 yılında Dârülelhan’ın adı İstanbul Belediye Konservatuarı olarak değiştirilmiş ve kurum bünyesindeki geleneksel Türk müziği bölümü tamamen kapatılarak eğitimde salt Batı müziği (çokseslilik) referans alınmıştır (Yücel, 2022). Ancak bu radikal eğitim politikası, geleneksel müziğin tamamen yok sayıldığı anlamına gelmemektedir; aksine, Türk mûsikîsinin akademik olarak korunması görevi kurulan “Tarihî Türk Mûsikîsi Eserlerini Tasnif ve Tesbit Heyeti” gibi özel komisyonlara devredilmiştir (bakınız Şekil 11).



(Kaynak: Özcan, 1993: 520'den akt. Yücel, 2022: 14)

Şekil 11. Dârülelhandâ kurulan Tarihî Türk Mûsikisi Eserlerini Tasnif ve Tesbit Heyeti

Şekil 11'de sunulan ve dönemin saygın müzikologları ile icracılarından (Zekâizâde Hâfız Ahmed Bey, Rauf Yektâ Bey, Ali Rifat Çağatay) oluşan bu heyet, devletin Erken Cumhuriyet dönemindeki ikili müzik politikasını göstermektedir (Yücel, 2022). Devlet bir yandan yeni açılan konservatuvarlarda piyano ve Batı müziği eğitimi çağdaşlaşmanın yegâne eğitim aracı olarak zorunlu kılarken; diğer yandan geçmişin tek sesli müzikal mirasını bilimsel yollarla tasnif edip notaya geçirerek, yaratılması hedeflenen çoksesli “Millî Musiki” ideolojisine hammadde sağlamaya çalışmıştır (Hatipoğlu, 2017; Yücel, 2022). Cumhuriyetin ilk yıllarındaki bu yoğun sosyo-politik zemin, Ziya Gökalp'in fikirleriyle de birleşerek, 1950'li yıllara kadar sürecek olan devletçi ve Batılı müzik (piyano) eğitiminin en temel karakteristiğini oluşturmuştur.

Cumhuriyet'in ilanından sonra eğitim alanında gerçekleştirilen yapısal değişikliklerle birlikte, çoksesli Batı müziği temelli eğitim politikalarını okullarda uygulayacak nitelikli müzik öğretmenlerine ihtiyaç duyulmuştur (Tangülü ve Becerikli, 2020). Bu ihtiyacı karşılamak amacıyla 1924 yılında Ankara'da Musiki Muallim Mektebi açılmıştır. Bu okul, yeni dönemin

müzik eğitimcilerini yetiştirme görevini üstlenmiş ve müfredatında piyano ile evrensel müzik eğitimine ağırlık vermiştir (Yücel, 2022). Söz konusu kurumun gelişim sürecini ve eğitime katılımdaki değişimi gözlemlemek açısından, yıllara göre öğrenci sayılarını gösteren istatistiklere bakılmıştır. İstatistiklere bakıldığında; Musiki Muallim Mektebi'nin açıldığı yıldan itibaren öğrenci sayısında düzenli bir artış yaşandığı ve özellikle kız öğrencilerin de bu eğitime yoğun olarak dâhil olduğu tespit edilmiştir (Tangülü ve Becerikli, 2020). Bu durum, piyano ve Batı müziği eğitiminin devletin öğretmen yetiştirme politikaları içerisinde sürdürülebilir bir yapıya kavuştuğunu ve müziğin eğitim yoluyla tabana yayılmaya çalışıldığını göstermektedir.

Yurtiçinde açılan bu kurumlara ek olarak, devletin müzik alanındaki kurumsallaşma çabalarını desteklemek ve çoksesli müziğin akademik temelini oluşturmak amacıyla yetenekli gençler Avrupa'nın çeşitli sanat merkezlerine (Paris, Berlin, Viyana vb.) devlet bursuyla eğitime gönderilmiştir. Eğitimlerini tamamlayarak yurda dönen bu gençler, daha sonra "Türk Beşleri" (Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar, Ahmet Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses) olarak adlandırılmış ve Türkiye'deki konservatuvarların kuruluşunda kurucu kadrolar olarak görev almışlardır. Bu anlamda, yurtdışına gidip gelen sanatçılar; yurtdışında piyano, kompozisyon ve orkestra şefliği gibi alanlarda eğitim almış ve yurda döndükten sonra Ankara Devlet Konservatuvarı ve Musiki Muallim Mektebi gibi kilit kurumlarda eğitimci olmuşlardır (Erdoğan, 2022). Yurtdışı eğitim deneyimiyle yetişen bu kadroların, çoksesli müzik felsefesini, piyano pedagojisini ve yeni bestecilik anlayışını Türkiye'deki resmi müzik eğitim kurumlarına aktarmada bir köprü görevi üstlenmiştir.

Örgün eğitim alanında atılan müzik öğretmeni ve sanatçı yetiştirme adımları, çoksesli müziğin geniş halk kitlelerine ulaştırılabilmesi amacıyla 1932 yılında açılan Halkevleri aracılığıyla, yaygın eğitim kurumlarıyla da desteklenmiştir. Halkevleri; devletin müzik politikalarını halk tabanına yaymak, korolar ile orkestralar kurarak çoksesli müzik kültürünü topluma tanıtmak açısından önemli bir misyon üstlenmiştir (Yücel, 2022). Anadolu'nun dört bir yanındaki Halkevleriyle; bünyesinde kurulan müzik kolları aracılığıyla sivil halka ücretsiz piyano, keman ve çoksesli koro eğitimleri verilmiş, yeni müzik anlayışının benimsetilmesi amaçlanmıştır (İlhan, 2026). Halkevlerinin yurt çapında üstlendiği bu yaygın eğitim misyonunun ulaştığı boyutlar, etkinliklerin yıllara göre sayısal verilerinde açıkça görülmektedir. Veriler incelendiğinde; 1935 yılından 1941 yılına kadar geçen süreçte Halkevi

sayısının, üye sayısının ve özellikle konser etkinliklerinin (776'dan 1750'ye) istikrarlı bir şekilde arttığı görülmektedir (Yücel, 2022). Bu artış; müzik eğitiminin ve çoksesliliğin tabana yayma düşüncesiyle ve bizzat devlet yöneticileri tarafından himaye edilerek yakından takip edilmesiyle yakından ilişkilidir. Devlet yöneticileri sık sık bu kurumları ziyaret etmiş ve etkinliklerine katılmıştır (bakınız Şekil 12).



(Kaynak: Yücel, 2022: 16)

Şekil 12. İsmet İnönü Halkevi salonunda

Şekil 12'de de görüldüğü üzere; devletin üst düzey yöneticilerinin Halkevi salonlarındaki etkinliklere bizzat katılarak müzik ve kültür politikalarına fiilî olarak destek verdikleri anlaşılmaktadır (Yücel, 2022). Devlet yöneticilerinin bu himayesi ve artan etkinlik sayıları, Halkevlerindeki pratik müzik faaliyetlerinin kurumsal bir ciddiyetle yürütüldüğünü göstermektedir.

Halkevleri salonlarında devletin zirvesinin de katılımıyla gerçekleştirilen ve sayıları giderek artan bu pratik müzikal faaliyetlerin teorik altyapısını oluşturmak, yapılan çalışmaları tüm yurda duyurmak amacıyla yayın organlarına da ihtiyaç duyulmuştur. Bu doğrultuda 1933 yılında yayın hayatına başlayan *Ülkü Mecmuası*, Halkevleri ile organik bir bağ kurarak yeni

müzik anlayışını topluma aktarmada eğitici ve bilgilendirici bir işlev görmüştür. Dergide kaleme alınan müzik yazıları, Batı müziğini ve çoksesliliği çağdaş medeniyetin bir unsuru olarak topluma tanıtmaya amacı taşımıştır (Erol ve Akgül, 2019). *Ülkü Mecmuası*’nın müzik eğitimindeki bu işlevini kavrayabilmek adına yapılan bir çalışma oldukça aydınlatıcı bilgiler içermektedir. Çalışmanın içerik analizi verilerine göre; dergide en büyük pay %42,90 oranıyla “Halkevlerinin müzik çalışmaları ve dönemin güncel müzik haberlerine” ayrılmaktadır (Erol ve Akgül, 2019). Bu bulgu, devletin yeni müzik anlayışını halka tanıtmak amacıyla süreli yayınları (*Ülkü Mecmuası*) ve fiziksel mekânları (Halkevleri) birbirini tamamlayan sistematik bir yaygın eğitim aracı olarak kullandığını göstermektedir.

Halkevleri ve *Ülkü Mecmuası* aracılığıyla yürütülen bu yaygın eğitim seferberliğinin yanı sıra, müziğin Batılı ve aynı zamanda evrensel standartlarda kurumsallaşabilmesi için; örgün eğitim ve sanat kurumlarında da belirli bir plan dâhilinde sistemli adımlar atılmıştır. Hatipoğlu (2017) tarafından aktarıldığı üzere; 1924 yılında Mızıka-i Hümayun’un Ankara’ya taşınarak Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti adını alması ve aynı yıl müzik öğretmeni yetiştirmek amacıyla Musiki Muallim Mektebi’nin açılması bu zincirin ilk halkalarıdır. Ardından 1926 yılında Dârüelhan’ın yeniden yapılandırılarak İstanbul Belediye Konservatuarı adını almasıyla, kurum bünyesinde tamamen çoksesli müzik eğitimine odaklanılan yeni bir döneme girilmiştir (Hatipoğlu, 2017). Birbiriyle entegre çalışan bu icra ve eğitim kurumlarının 1920’ler boyunca inşa ettiği sağlam altyapı, çoksesli müziğin okullarda ve resmi devlet kademelerinde yerleşmesini sağlamıştır. Atılan bu kurumsal adımlar, 1934 yılına gelindiğinde devletin müzik politikalarında çok daha yönlendirici kararların alınabileceği tarihsel zemini hazırlamıştır.

Cumhuriyet’in ilk on yılında örgün ve yaygın eğitim kurumlarında oluşturulan bu sistemli altyapı, 1934 yılına gelindiğinde devletin en üst kademesinden gelen yönlendirici bir vizyonla yeni bir ivme kazanmıştır. Nitekim Mustafa Kemal Atatürk’ün 1 Kasım 1934 tarihinde Türkiye Büyük Millet Meclisi’nin açılışında yaptığı tarihi konuşma, dönemin müzik politikaları açısından en önemli dönüm noktalarından biri olmuştur (Usta, 2010). Atatürk bu konuşmasında; “Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide bu değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir” ifadelerini kullanarak, toplumsal modernleşmenin en önemli göstergelerinden birini müzik alanındaki değişime bağlamıştır (Akkol, 2008). Aynı

konuşmanın devamında yer alan “Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri toplamak, onları bir an önce genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir; ancak bu düzeyde Türk ulusal musikisi yükselir, evrensel musikide yerini alabilir” şeklindeki sözleri, devletin müzikte çağdaşlaşma hedefini açıkça ortaya koymaktadır (Hatipoğlu, 2017). Bu ifadeler, geleneksel Türk halk ezgilerinin evrensel Batı müziği teknikleriyle işlenmesi gerektiği yönündeki resmi politikanın en net tezahürü olarak değerlendirilmektedir (Usta, 2010). Söz konusu meclis konuşmasının ardından, müzik alanında evrensel normlara ulaşma çabaları hız kazanmış; yurtdışından dönen yetenekli bestecilerin (Türk Beşleri’nin) piyano ve opera gibi çoksesli formlarda eserler üretmeleri devlet eliyle güçlü bir şekilde desteklenmiştir (Usta, 2010).

Atatürk’ün 1934 yılında Türkiye Büyük Millet Meclisi’nde yaptığı konuşmayla ortaya koyduğu “ulusal ezgilerin evrensel musiki kurallarına göre işlenmesi” hedefi, kısa süre içinde meyvelerini vermeye başlamış ve dönemin bestecileri tarafından müzik eğitime doğrudan yansıtılmıştır. Avrupa’da eğitimlerini tamamlayarak yurda dönen ve “Türk Beşleri” olarak anılan Cumhuriyetin ilk nesil bestecileri, geleneksel Türk müziği unsurlarını çoksesli Batı formlarıyla sentezleyerek yeni bir ekol oluşturmuşlardır. Bu sentezin piyano eğitime yansıyan en somut ve erken örneklerinden biri, Hasan Ferit Alnar’dır. Erdoğan (2022), Hasan Ferit Alnar’ın eserlerini incelediği çalışmasında; Hasan Ferit Alnar’ın geleneksel Türk makamlarını ve ritimlerini piyano tuşlarına aktararak, Türk piyano pedagojisi için yerel motiflerle bezeli evrensel bir öğretim materyali ürettiğini ifade eder (bakınız Şekil 13).



(Kaynak: Erdoğan, 2022: 70)

Şekil 13. Hasan Ferit Alnar'a ait "Biraz Yürüdükçe" parçasından bir bölüm

Şekil 13'e bakıldığında; Batı müziğinin temel eğitim çalgısı olan piyanonun notasyonunda geleneksel Türk müziğine ait makam dizilerinin (örneğin Saba veya Hicaz makamının) Batılı bir form olan minör/majör tonlarla harmanlanarak kullanıldığı görülmektedir. Parçada ezgi sağ ele verilmiş, sol el ise Batı müziği kurallarına uygun olarak akorlarla ezgiyi takip etmiştir (Erdoğan, 2022). Bu durum, Cumhuriyet'in erken dönemindeki müzik politikalarının yalnızca Batı'yı taklit etmekten ibaret olmadığını; aksine, "halkın öz kültürünü Batı tekniğiyle işleme" idealinin piyano eğitimi materyallerine bizzat yansıtıldığını göstermektedir. Bu yönüyle piyano, sadece ithal edilen bir çalgı değil, devletin "Milli Musiki" yaratma hedefinin en işlevsel araçlarından biridir.

Türk Beşleri ve dönemin yerli bestecileri tarafından üretilen bu ulusal piyano materyallerinin akademik bir zeminde öğretilmesi ve müzik eğitiminin evrensel standartlara ulaştırılabilmesi için, kurumların daha profesyonel bir yapıya kavuşturulması ihtiyacı doğmuştur. Bu doğrultuda, devletin en üst kademelerinin kararıyla 1935 yılında ünlü Alman besteci ve müzik eğitimcisi Paul Hindemith Türkiye'ye davet edilmiştir (Akkol, 2008). Hindemith, Türkiye'deki müzik kurumlarının yeniden yapılandırılması amacıyla incelemelerde bulunarak eğitim sistemine yön verecek kapsamlı raporlar hazırlamıştır (Akkol, 2008; Öztürk, 2020). Bu raporlar doğrultusunda atılan en büyük kurumsallaşma adımı, 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'nın faaliyete geçirilmesi olmuştur (Hatipoğlu, 2017). Bu kurumun açılmasıyla birlikte, daha önce Musiki Muallim Mektebi bünyesinde yürütülen piyano ve Batı müziği eğitimi, tam donanımlı ve uluslararası standartlara sahip bir yükseköğretim yapısına kavuşmuştur. Konservatuvarın eğitim kadrosunda, yurtdışından dönen Türk Beşleri üyelerinin yanı sıra Ferhunde Erkin ve Mithat Fenmen gibi önemli müzik insanlarının yer alması, Türk piyano eğitiminde modern pedagojik ekollerin sistemli bir biçimde yerleşmesini sağlamıştır (Kodak, 2007). Atılan bu adımlar, erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının yalnızca teorik bir hedef olmaktan çıkarak; icracı, besteci ve eğitimci yetiştiren, planlı ve tam akademik bir sisteme dönüştüğünü göstermektedir.

1936 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kurulmasıyla ivme kazanan örgün eğitimdeki kurumsallaşma süreci; 1937'de Gazi Terbiye Enstitüsü Müzik Bölümü'nün ve 1938'de Ankara Askeri Müzik Okulu'nun öğretime açılmasıyla şehir merkezlerinde son derece sağlam ve profesyonel bir yapıya kavuşmuştur (Hatipoğlu, 2017). Devletin zirvesinde, konservatuvarlarda ve şehir okullarında şekillenen bu çoksesli müzik eğitiminin Anadolu'nun en ücra köşelerine ve kırsal kesime ulaştırılması ise 1940 yılında açılan Köy Enstitüleri aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Köy Enstitülerindeki müzik eğitimi, köylü nüfusun modernleştirilmesi ve çağdaş müzik kültürünün tabana yayılması amacıyla son derece planlı bir müfredata dayandırılmıştır. Bu müfredatta, çoksesli Batı armonisinin temel mantığına hazırlık niteliği taşıyan ve eşit-aralıklı ses sistemine sahip olan mandolin, akordeon gibi Batı çalgıları eğitimin merkezine yerleştirilmiştir (Öztürk, 2020). Köylü çocuklara verilen bu uygulamalı eğitimin niteliğini ve devletin müzik politikalarındaki hedeflerini anlamak açısından, enstitülerin beş yıllık müzik müfredatının içerik analizini yapan Öztürk (2020)'e

göre; Köy Enstitülerindeki beş yıllık müzik eğitiminde ağırlıklı olarak Batı müziği teorisi, nota (imla) öğretimi ve çoksesli koro (teganni) eğitimi üzerine yapılandırılmıştır. Öğrencilere majör-minör tonların kavratılması ve çoksesli şarkıların öğretilmesi, devletin müzik alanındaki “çağdaşlaşma” idealinin kırsaldaki en net pedagojik yansımalarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır (Öztürk, 2020). Bu durum, Erken Cumhuriyet döneminde Batı müziği eğitiminin sadece kentsel bir elit yetiştirme projesi olmadığını; aynı zamanda nota eğitimi vb. eğitimler aracılığıyla kırsal kesimi de kapsayan çok boyutlu ve sistematik bir modernleşme aracı olarak kullanıldığını göstermektedir.



(Kaynak: Altunya, 2006)

Şekil 14. Musiki Muallim Mektebi’nin mirasını devralarak Cumhuriyet’in müzik öğretmeni yetiştirme misyonunu üstlenen Gazi Muallim Mektebi (Gazi Terbiye Enstitüsü)

Köy Enstitüleri ve Halkevleri aracılığıyla tabana yayılan, konservatuvarlar ile akademik bir zemine oturtulan müzik eğitiminin uluslararası boyuttaki en somut meyvesi ise 1940’ların sonlarında alınmıştır. Erken Cumhuriyet dönemi boyunca atılan kurumsallaşma adımlarını uluslararası virtüözite seviyesine taşımak amacıyla, devletin en üst kademelerinin desteğiyle elit bir yurtdışı eğitim politikası devreye sokulmuştur. Bu doğrultuda, üstün yetenekli çocukların yurtdışında devlet bursuyla öğrenim görmelerinin yolunu açan ve kamuoyunda “Harika Çocuk Yasası” olarak bilinen 4933 sayılı kanun, 1948 yılında Türkiye Büyük Millet

Meclisi'nde kabul edilmiştir. Bu yasa kapsamında, İdil Biret ve Suna Kan gibi isimler eğitimlerine Paris'te devam etmek üzere yurtdışına gönderilmişlerdir (Ata, 2023). Bu yasal ve eğitimsel hamle, devletin piyano ve Batı müziği eğitime verdiği önemin yalnızca yurt içindeki kurumlarla sınırlı kalmadığını; evrensel çapta sanatçılar yetiştirerek “çağdaş ve modern Türkiye” profilini uluslararası arenada temsil etme idealinde olduğunu göstermektedir.

1923'ten 1950 yılına kadar geçen süreçte; Türkiye'de piyano ve çoksesli müzik eğitimi, devletin “modern ve Batılı bir ulus yaratma” refleksinin en güçlü taşıyıcısı olarak kurumsallaştığı dinamik bir evre olmuştur. Musiki Muallim Mektebi'nden Türk Beşleri'nin milli repertuvar inşasına, Halkevleri'nden Köy Enstitüleri'ne ve nihayetinde Harika Çocuklar Yasası'na kadar uzanan bu süreç, müzik eğitiminin devletçi ve planlı bir politikayla inşa edildiğini göstermektedir. 1950 yılına gelindiğinde, Türkiye'de çok partili siyasi hayata geçilmesiyle birlikte hem toplumsal yapıda hem de devletin müzik ve kültür politikalarında yeni bir döneme girilmiştir. Siyasi iktidarın değişmesi (Demokrat Parti'nin iktidar olmasıyla), ülkenin dışa açılma süreci ve Batı ülkeleriyle (özellikle Avrupa ve Amerika ile) ilişkilerin artması, müzik alanındaki katı devletçi uygulamaların da esnemesine zemin hazırlamıştır. Bu tarihsel eşik, piyano eğitiminin Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki “ideolojik Batılılaşma” ülküsünden çıkarak, kurumların kendi iç dinamikleriyle geliştiği bilimsel bir “akademik Batılılaşma” evresine (1950-1980) dönüştüğü yeni bir dönemin başlangıcını işaret etmektedir.

4.3. Üçüncü Alt Problemin Bulguları: 1950-1980 Döneminde Piyano Eğitimi, Dönem Ruhunun Piyano Eğitime Yansımaları

1950'li yıllar, Türkiye'nin siyasi ve toplumsal yapısında çok partili hayata geçişle birlikte köklü bir kırılmanın yaşandığı ve liberalleşme eğilimlerinin ivme kazandığı bir dönem olmuştur. Bu süreçte hızlanan sanayileşme adımları, köyden kente doğru yoğun bir göç dalgası yaratmış ve kent çeperlerinde kendi kültürel kodlarını barındıran yeni bir “gecekondu” veya “arabesk müzik” kültürünün doğmasına zemin hazırlamıştır (Akduman, 2011). Erken Cumhuriyet döneminde devlet eliyle yürütülen ve konservatuvarlar aracılığıyla kitlelere aktarılmaya çalışılan çoksesli Batı müziği ve piyano eğitimi ideali, 1950'lerdeki bu

demografik ve sosyolojik değişim karşısında toplumun geniş kesimlerinin beklentileriyle uyuşmazlık yaşamıştır (Ata, 2023).

Köyden kente göç eden kitlelerin kendi sosyolojik gerçekliklerine uygun müzik arayışlarına girmesi, müzik tüketimindeki devlet tekelinin kırılarak melez ve endüstriyel müzik türlerinin sivil toplumda karşılık bulmasına neden olmuştur (Akduman, 2011). Literatür, Cumhuriyet'in ilk yıllarında hedeflenen tek yönlü ve devlet merkezli müzikal modernleşme projesinin sokaktaki tüketim karşısında tekeli kaybetmeye başladığını ve çoksesli Batı müziği idealinin, popüler kültürün yükselişle birlikte ciddi bir kırılmaya uğradığını göstermektedir.



(Kaynak: Dip Sahaf, 2016)

Şekil 15. 1970'lerin sonlarında Türkiye'de müzik endüstrisinin kalbi olan

Unkapanı Plakçılar Çarşısı'nın iç kesiminden bir görünüm



(Kaynak: Hürriyet, 2021)

Şekil 16. Dönemin popüler müzik endüstrisini ve tüketim kültürünü yansıtan, Unkapanı Plakçılar Çarşısı'ndaki bir plak dükkânının iç mekânı ve tezgâhı

Şekil 15 ve Şekil 16'da yer alan Unkapanı Plakçılar Çarşısı'na ait tarihî fotoğraflar; 1970'lerden itibaren yaşanan hızlı kentleşme ve göç ile yeni müzik türlerinin ortaya çıkmasını ve yaygınlaşmasını göstermektedir. Artıkay'a (2026)'a göre; bu süreçte "değerli ve otantik" kabul edilen türlerle, "melez" ya da yeni görülen türler arasında keskin tartışmalar yaşanmıştır. Söz konusu dönemde Arabesk müzik, "yozlaşma" yargılarının en çok tartışıldığı alanlardan biri hâline gelmiştir. Nitekim Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT) uzun bir süre boyunca arabesk eserleri resmî yayınlarından uzak tutmuştur. Arabeskin sahneye ilk çıktığı dönemde entelektüel çevreler ve kültür elitleri onu "dejenere" (yoz) olarak damgalasa da 1970'lerin sonlarına gelindiğinde bu müzik türü ülkenin en popüler akımına dönüşerek "resmî" ve "popüler" algılar arasındaki gerilimi daha da derinleştirmiştir (Artıkay, 2026).

Toplumsal tabanda yaşanan göç olgusu ve kültürel çeşitlilik ile birlikte popüler müziğin (özellikle arabeskin) yükselişe geçmesi, devletin kültür politikalarında yeni bir kurumsal denetim ve yönlendirme refleksini beraberinde getirmiştir. Bu doğrultuda, Erken

Cumhuriyet döneminden devralınan “müzikte çağdaşlaşma” idealini kitle iletişim araçları üzerinden sürdürmek amacıyla 1964 yılında kurulan Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT), müziği yalnızca bir eğlence aracı olarak değil; toplumu eğiten, müzikal beğeniyi şekillendiren ve bu alanda önderlik eden kurumsal bir yapı olarak konumlandırmıştır. Bu misyonun bir yansıması olarak, özellikle 1970’li yılların başlarında TRT bünyesinde Müzik Denetleme Kurulu hayata geçirilmiş ve kitlelere ulaşacak olan müzik eserleri çok daha kapsamlı ve teknik bir değerlendirme sürecine tabi tutulmuştur. Kurulun yayın ilkeleri incelendiğinde; eserlerin yalnızca sanatsal bir süzgeçten değil, “çokseslendirme kurallarına uygunluk”, “prozodi ve entonasyon hataları”, “sözlerin niteliği” ve “yabancı hafif müziklerin taklit edilip edilmemesi” gibi oldukça katı akademik ve teknik ölçütlerden geçirildiği görülmektedir. Belirlenen bu teknik standartları karşılamayan veya dönemin resmi ideolojisinde “yozlaşma” unsuru taşıdığı düşünülen “arabesk müzik” gibi popüler türlerin yayınlanmasına kısıtlamalar getirilmiştir (Karşıcı, 2010). Sosyolojik bir perspektifle durum incelendiğinde; kitle iletişim araçları üzerinden yürütülen bu seçici tutum, devletin çoksesli Batı müziğini ve klasik müzik formlarını “yüksek kültür” seviyesinde tutma ve toplumsal müzik zevkini belirli bir akademik çerçevede koruma çabasının bir sonucudur. Müzik sosyolojisi alanındaki araştırmalar, bu tür kurumsal yaklaşımların müziği yalnızca sanatsal bir icra alanı olmaktan çıkarıp, çağdaşlaşma ülküsünü destekleyen, belirli bir estetik kimlik inşa eden ve kültürel sınırları belirleyen kurumsal bir araca dönüştürdüğüne işaret etmektedir (Özmenteş ve Şenel, 2019). Sonuç olarak, TRT’nin yayın ilkeleri aracılığıyla uyguladığı bu korumacı yaklaşım, bir yandan çoksesli müziğin evrensel standartlarını radyo ve televizyon aracılığıyla topluma sunmayı hedeflerken; diğer yandan sokaktaki melez müzikal gerçekliği kurumsal sistemin dışında bırakarak, hedeflenen “akademik müzik” ile “popüler müzik” arasındaki mesafeyi daha da belirginleştirmiştir.

Toplumsal alanda ve kitle iletişim araçlarında yaşanan bu yönlendirme çabalarıyla eş zamanlı olarak, mesleki müzik eğitimi veren kurumlardaki piyano eğitimi sokağın müzikal çeşitliliğinden görece uzaklaşmış ve kendi akademik sınırları içerisine çekilerek belirgin bir ekolleşme sürecine girmiştir. Erken Cumhuriyet döneminde eğitim amacıyla Fransa ve Almanya gibi Avrupa ülkelerine gönderilen ilk nesil müzisyenler, yurda dönerek konservatuvarların piyano eğitim kadrolarını oluşturmaya başlamışlardır. Bu süreçte

İstanbul’da Cemal Reşit Rey ve Ferdi Ştatzer; Ankara’da ise Ferhunde Erkin, Mithat Fenmen ve Kâmuran Gündemir gibi eğitimciler, edindikleri Batılı pedagojik birikimi Türkiye’deki resmi eğitim kurumlarına aktarmışlardır (Kodak, 2007). Araştırmalar, bu eğitimcilerin konservatuvarlarda uyguladıkları metotlar ve yetiştirdikleri yeni nesil öğrenciler sayesinde piyano eğitiminin, bireysel bir yönlendirmeden ziyade kuralları ve yöntemleri belirlenmiş sistematik bir “piyano ekolüne” dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Konservatuvarların korunaklı yapısı içerisinde sürdürülen bu eğitim modeli, dışarıdaki popüler kültürün ve melez müzik türlerinin etkisinden büyük ölçüde izole edilerek, ağırlıklı olarak Batı müziği formasyonuna ve evrensel icra tekniklerine odaklanmıştır. Özellikle Mithat Fenmen ve Kâmuran Gündemir gibi isimlerin Ankara Devlet Konservatuvarı’nda verdikleri eğitimin sonucunda ilerleyen yıllarda uluslararası düzeyde tanınan piyanistlerin yetişmesi, bu dönemde kurulan akademik temelin evrensel standartlara uygun bir öğretim modeli sunduğuna işaret etmektedir (Kodak, 2007). Bu bağlamda, 1950-1980 yılları arasında mesleki kurumlardaki piyano eğitiminin, kitlelerin günlük müzik pratiklerinden bağımsızlaştığı; kendi akademik disiplinini, pedagojik kurallarını ve sanatsal sınırlarını belirleyen profesyonel bir alan formuna ulaştığı ifade edilebilir.

Mesleki müzik kurumlarında yaşanan bu ekolleşme ve içe kapanma süreciyle eş zamanlı olarak, genel okul müzik eğitimi müfredatlarında da belirgin bir yapısal dönüşüm ve etkililik arayışı ortaya çıkmıştır. Okul müzik eğitiminde etkililik ve verimlilik olgularını doküman analizi yöntemiyle inceleyen Kaplan ve Sakar (2024), özellikle 1960’lı yıllardan itibaren ilköğretim ve ortaokul müzik dersi öğretim programları ile ders kitaplarında “görsel-yapısal içerik tasarımının” belirgin bir gelişim gösterdiğini saptamıştır. Erken Cumhuriyet döneminin katı teorik ve temel solfej odaklı eğitim anlayışı bu dönemde azalma eğilimi göstermiş; yerini öğrencilerin ilgisini çekmeyi hedefleyen yaratıcı ve disiplinlerarası çalışmalara bırakmıştır. Bu pedagojik reformlar sürecinde müzik müfredatlarında eğitim psikolojisinin verileri dikkate alınmış ve Carl Orff, Zoltan Kodaly gibi modern öğretim yöntemleri sisteme entegre edilmeye çalışılmıştır. Çalgı ve piyano eğitiminin pedagojik hedefleri de bu dönemde yeniden şekillenmiş; salt Batılı teknik etütlere bağlı kalınmayarak Türk bestecilerin eserlerine de müfredatta yer verilmiş ve böylece ulusal kimlik ile evrensel müzik tekniğinin birleştirilmesi hedeflenmiştir. Buna ek olarak, müziksel icranın entelektüel

temellerini güçlendirmek amacıyla teori, armoni ve analiz gibi alanların ders içeriklerindeki ağırlığı artırılmıştır. Ancak ders kitaplarında ve öğretim programlarında sağlanan bu görsel, yapısal ve pedagojik gelişmişlik durumu, dönemin sosyal gerçeklikleriyle tam olarak örtüşmemiştir. Sokakta popüler müziğin geniş kitlelere ulaştığı bir zaman diliminde olunmasına rağmen, ders kitaplarında popüler müzik türlerine ayrılan oranın %10'un bile altında kaldığı ve sistemin dışında tutulduğu tespit edilmiştir (Kaplan ve Sakar, 2024). Bu tespit, 1960-1980 yılları arasında müzik müfredatlarının görsel ve yapısal olarak rasyonel bir pedagojik formata kavuştuğunu, modern eğitim ve armoni prensiplerini sisteme dâhil ettiğini; ancak sokağın müzikal tüketim alışkanlıklarını büyük ölçüde görmezden gelerek kurumların benimsediği o korumacı ve izole tavrı genel eğitim okullarında da sürdürdüğünü göstermektedir.

Mesleki kurumlarda ve okul müfredatlarında sergilenen bu korumacı ve Batı merkezli yaklaşım, 1970'li yılların başlarında devletin en üst kademelerinde yaşanan kültür politikası tartışmalarıyla birlikte keskin bir ideolojik çatışmaya zemin hazırlamıştır. Dönemin Kültür Bakanı Talat Sait Halman'ın 1971 yılında Klasik Türk Müziği eğitimi verecek bir devlet konservatuarı kurma girişimi ve devlet konser salonlarında geleneksel müzik etkinlikleri düzenleme planı, çoksesli müzik temsilcileri tarafından şiddetli bir tepkiyle karşılanmıştır. Erken Cumhuriyet döneminde çıkarılan Harika Çocuklar Yasası ile yurt dışında eğitim gören keman sanatçısı Suna Kan başta olmak üzere Batı müziği savunucuları, bu girişimi yalnızca sanatsal bir tercih çeşitliliği olarak değil; Atatürk devrimlerine aykırı, geriye dönük ve "tek sesli" bir adım olarak nitelendirmişlerdir. Suna Kan'ın basına yansıyan açık mektubunda, geleneksel Türk müziği icracılarının devlet orkestralarının sahnelerinde yer almasını bir tür "işgal" ve icra edilecek eserleri "müzelik" olarak tanımlaması, dönem aydınları arasındaki "alaturka-alafranga" ve "tek sesli-çok sesli" kamplaşmasının ulaştığı boyutu gözler önüne sermektedir (Ata, 2023). Literatürdeki bu analizler, bu tartışmaların temelinde çoksesli Batı müziğinin ve çalgı eğitiminin belirli bir sınıf kimliğini inşa eden "kanonik bir söylem" aracına dönüşmesinin yattığını belirtmektedir. Araştırmalara göre, çoksesli müzik "çağdaş, evrensel ve ilerici" kavramlarıyla özdeşleştirilerek dokunulmaz bir konuma oturtulurken; bunun dışında kalan geleneksel veya popüler türler "yerel ve gerici" olarak ötekileştirilmiş ve bu durum müzik eğitimcileri tarafından bir savunma refleksi olarak kullanılmıştır (Özmenteş ve

Şenel, 2019). Bu anlamda, 1970’li yıllara gelindiğinde piyano ve çoksesli müzik eğitiminin salt pedagojik bir alan olmanın ötesine geçtiğini; resmî modernleşme ideali ile geleneksel kültür arasındaki sınırları belirleyen ve Batılılaşma ülküsünü meşrulaştıran hegemonik bir kimlik savunması işlevi gördüğünü tespit etmektedir. Davis (2005) de müzik eğitimi ve kültürel kimlik inşası arasındaki bu doğrudan ve hegemonik ilişkiyi irdelemiş, benzer bulgular elde etmiştir.

1970’li yılların başlarında devlet kademelerinde ve kültürel alanda yaşanan bu ideolojik kampaşmaların yarattığı belirsiz ortama karşı, piyano ve çoksesli müzik eğitimi kendini koruyabilmek ve daha sağlam bir kurumsal yapıya kavuşabilmek adına yükseköğretim düzeyinde köklü bir yapısal dönüşüme gitmiştir. Bu süreçte, müzik eğitimi yalnızca fiziksel bir icra ve performans pratiği olmaktan çıkıp, yazılı literatürü olan bilimsel bir temele oturtmak amacıyla 1970-1982 yılları arasında Amerika Birleşik Devletleri yükseköğretim modeli örnek alınmıştır. Söz konusu modelin eğitim sistemine entegre edilmesiyle birlikte Türkiye’deki müzik eğitimi, yüksek lisans ve doktora gibi yeni akademik derecelendirmelerle yeniden yapılandırılmış ve piyano alanında ilk kez sistematik olarak “tez yazım” şartı uygulamaya konulmuştur (Özer ve Onuray Eğilmez, 2021). Piyano eğitimi alanında üretilen lisansüstü çalışmaları bibliyometrik yöntemle inceleyen araştırmalara göre; gerçekleştirilen bu yapısal dönüşümün bir sonucu olarak Türkiye’deki ilk müzik yüksek lisans programı 1977 yılında, ilk doktora programı ise 1982 yılında Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde faaliyete geçmiştir. Açılan bu lisansüstü programlar ve enstitüler sayesinde piyano eğitimi; öğretim yöntemlerinin, deşifre tekniklerinin, karşılaşılan teknik güçlüklerin ve pedagojik yaklaşımların derinlemesine incelendiği tam teşekküllü bir bilimsel araştırma dalı statüsü kazanmıştır (Özer ve Onuray Eğilmez, 2021; Pala, 2024; Mansur ve Serin Özparlak, 2025). Böylelikle, 1950’lerde ekolleşme çabalarıyla başlayan süreç, 1980 eşğine gelindiğinde piyanonun sokağın popüler kültüründen ve günlük siyasi polemiklerinden büyük ölçüde yalıtılarak yükseköğretimin korunaklı ve bilimsel çatısı altına girmesiyle tamamlanmıştır.

Yükseköğretim düzeyinde ve mesleki kurumlarda sağlanan bu akademikleşme süreci, dönemin eğitim programlarına yansıyan somut gelişmişlik göstergeleri üzerinden değerlendirildiğinde; ilgili döneme ait alanyazına göre, 1960-1980 yılları arasındaki müfredat

düzenlemeleri yalnızca kurumların idari yapısını değil, doğrudan ders içeriklerini ve pedagojik hedefleri de dönüştürmüştür. Bu sürecin en belirgin yansımalarından biri, piyano eğitiminde salt Batı kaynaklı teknik etütlere ve klasik repertuvara bağlı kalınmayarak Türk bestecilerin eserlerine de odaklanmasıdır. Bu uygulamanın temelinde, ulusal kimlik unsurlarının evrensel piyano çalma teknikleriyle birleştirilerek öğretilmesi hedefi yatmaktadır. Çalgı eğitimindeki bu yönelimin yanı sıra, daha nitelikli müzik öğretmenleri yetiştirmek amacıyla pedagoji derslerinin kapsamı genişletilmiş; eğitim psikolojisinin verileri ve modern müzik öğretim yöntemleri kurumsal sisteme daha sistematik biçimde entegre edilmiştir. Öğrencilerin yalnızca icra becerilerinin değil, müzikal üretimlerinin entelektüel temellerinin de güçlendirilmesi hedeflenmiş; bu doğrultuda armoni ve müziksel analiz gibi teorik derslerin müfredattaki saatleri ve ağırlığı artırılmıştır. Bunlara ek olarak, öğrencilerin evrensel müzik literatürünü takip edebilmeleri ve Türkiye’deki müzik eğitiminin uluslararası akademik dünyaya daha sağlıklı eklemlenebilmesi amacıyla zorunlu yabancı dil eğitimi, destekleyici bir unsur olarak müfredatlarda yer bulmuştur. İncelenen literatür, söz konusu dönemde piyano ve müzik eğitiminin yalnızca pratik bir performans alanı olmanın ötesine geçerek; teorik altyapısı sağlam, eğitim psikolojisini merkeze alan ve uluslararası standartları yakalamayı amaçlayan çok boyutlu bir akademik öğretim modeline ulaştığını göstermektedir.

Konuyla ilgili literatür, bütüncül bir yaklaşımla değerlendirildiğinde; 1950-1980 dönemi arasındaki sosyo-politik yapı ve piyano eğitimindeki paradigmaların üç temel evre üzerinden şekillendiği görülmektedir. Birinci evreyi oluşturan 1950-1960 yılları arasında, çok partili hayata geçiş ve popülizmin yarattığı siyasi iklimin bir yansıması olarak müzik eğitiminde kurumsallaşma ve yerelleşme (belediye konservatuvarları) paradigması benimsenmiş; temel enstrümantal odak olarak piyano etrafında akademik ekoller inşa edilmiştir.

Planlı kalkınma ve özgürlükçü anayasanın hâkim olduğu 1960-1970 yılları arasındaki ikinci evrede, müzik eğitimi paradigması modern pedagojik reformlara kaymış; çalgısal odak ise çoksesli koro ve piyano eğitiminin pedagojik entegrasyonu şeklinde belirlenmiştir.

Dönemin son evresi olan 1970-1980 yılları arasında ise siyasi kutuplaşmalar ve ekonomik krizlerin yarattığı çalkantılı sosyo-politik yapıya karşı bir refleks olarak, müzik eğitiminde tam bir akademikleşme ve bilimsel çalışmalara yönelik paradigması hâkim olmuş;

temel enstrümantal odak salt bir icra olmaktan çıkıp “araştırma odaklı icra ve teori” statüsüne evrilmiştir. İncelenen dönemdeki bu paradigma değişimleri, 1950-1980 arası otuz yıllık sürecin her on yılında devletin ve toplumun değişen siyasi, ekonomik ve kültürel kodlarının, piyano eğitiminin kurumsal ve pedagojik hedeflerini doğrudan yeniden yapılandırıldığını göstermektedir.

4.4. Dördüncü Alt Problemin Bulguları: 1980-2025 Döneminde Piyano Eğitimi, Dönem Ruhunun Piyano Eğitimine Yansımaları

1980 yılı ve sonrasında yaşanan sosyo-politik gelişmeler, Türkiye’de piyano eğitiminin yapısal bağlamda tamamen kabuk değiştirdiği yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. 1980 askeri darbesinin ardından devletin yönetim kademelerinde ve eğitim politikalarında yaşanan radikal değişimlerin bir sonucu olarak 1981 yılında Yükseköğretim Kurulu (YÖK) kurulmuş ve yükseköğretim sisteminde kesin bir merkezîleşme adımı atılmıştır (Akduman, 2011). Bu yasal düzenleme; o güne kadar ülkenin farklı bölgelerinde dağınık idari statülerde eğitim veren tüm devlet konservatuvarlarının, eğitim enstitülerinin ve akademilerin tek bir çatı altında toplanarak doğrudan üniversitelere bağlanmasını sağlamıştır. Bu yapısal entegrasyon, piyano eğitiminin Erken Cumhuriyet döneminden beri süregelen ideolojik ve devletçi yaygınlaştırma misyonunu büyük ölçüde sonlandırmış; süreci tamamen rasyonel, standartları belirlenmiş ve merkezi kurallara bağlı bir yükseköğretim disiplinine dönüştürmüştür. Kurumların üniversite statüsü kazanmasıyla birlikte piyano; sadece fiziksel yeteneğe ve usta-çırak ilişkisine dayalı bir icra sanatı olmanın ötesine geçerek, üzerine akademik makalelerin yazıldığı, bilimsel araştırmaların yürütüldüğü ve lisansüstü tezlerin üretildiği tam teşekküllü bir bilim dalı formasyonuna kavuşmuştur (Özer ve Onuray Eğilmez, 2021). 1980 sonrasında YÖK aracılığıyla sağlanan bu kurumsal merkezîleşme, piyano eğitiminin ideolojik bir devlet projesi olmaktan çıkıp, küresel akademiye entegre olan ve kendi bilimsel literatürünü üreten rasyonel bir araştırma alanına dönüştürmüştür.

YÖK’ün kurulmasıyla sağlanan kurumsal merkezîleşmeye paralel olarak, 1980 sonrasında Türkiye’nin benimsediği neo-liberal politikalar ve dışı açılma süreci, piyano eğitiminin ve müzik tüketim alışkanlıklarının altyapısını da köklü bir biçimde değiştirmiştir. Müzik endüstrisi ve toplumsal değişim üzerine yapılan araştırmaların bulgularına göre; 1980’li yıllarda serbest piyasa ekonomisine geçilmesi ve 1983 yılından itibaren ithalat

kapılarının yasal olarak açılmasıyla birlikte, Batı’da geliştirilen kaset, CD ve elektronik kayıt teknolojileri eşzamanlı olarak Türkiye’ye hızlı bir giriş yapmıştır (Akduman, 2011). Bu teknolojik entegrasyon, Erken Cumhuriyet döneminde devlet himayesinde yürütülen ve “makro bir medeniyet projesi” olarak korunan çoksesli müzik eğitimi devleti tekeliinden yavaş yavaş çıkararak; müziği küresel pazarın endüstriyel bir “tüketim metasına” dönüştürmüştür. Aynı süreçte, 1980’li yılların sonlarına doğru yabancı müzik şirketlerinin Türkiye piyasasına girmesi ve ilerleyen yıllarda özel radyo-televizyon yayıncılığının başlamasıyla kitle iletişim araçları çeşitlenmiş; bu durum müzikteki “Unkapanı” tekeliini kırarak popüler müziğin kitleler üzerinde hızla yayılmasına zemin hazırlamıştır. Kurulan bu yeni kapitalist müzik piyasasında müziğin sanatsal “kullanım değeri”ni ziyade ticari “değişim değeri” ön plana çıkmıştır (Akduman, 2011). Literatür, 1980 sonrası neo-liberal dalganın, çoksesli müziği yalnızca kapalı kapılar ardında öğretilen modernleştirme aracı olmaktan çıkardığını; dijitalleşmeye, küresel rekabete ve endüstriyel kaset/CD tüketim pratiklerine doğrudan entegre olan yepyeni bir sosyo-kültürel zemine taşıdığını göstermektedir. Artıktay’a (2026) göre ise; 1980’lere girildiğinde arabesk, kaset sektörünün başlıca itici gücü hâline gelmiş ve ekonomik anlamda büyük bir pay kazanmıştır. O dönem gazetelerde “Arabeske 500 milyar” başlığıyla verilen haberler (bakınız Şekil 17) müzik piyasasının yıllık 700 milyar liralık cirosunun 500 milyar lirasının arabesken geldiği yazılmaktadır. Bu bağlamda arabesk müzik türünün ideolojik ve sanatsal boyutunun yanı sıra önemli bir ekonomik güç hâline geldiği görülmektedir (Artıktay, 2026).

Arabeske 500 milyar

Akırcan çok satıcı — Acros, "İstanbul Manifaturacılar Çarşısı 5. Blok Üsküdarı", Bursa, Türkiye'deki kaset piyasasının hem kabiri hem bryli. Yalnız biraz tuhaf bir "çarşı". Genellikle boy, Akırcan çok satıcı var. Zaman zaman "bangır"lar duyuluyor, biraz lazla olabilecek olanlar dikitali pöster tarafından takip ediliyor, siz vinillere bakacağınızda vinildekiler size bakıyor. İstanbul Ticaret Odası kayıtlarına göre tam 159 tescilli müzik yayım şirketi var. (Fotoğraf: Erdoğan Köseoğlu)

72

yönlendiriciliğinin eklendiğini ve piyano eğitiminin daha bağımsız, öğrenci merkezli analitik bir formata evrildiğini söylemek mümkündür.

Görsel-işitsel teknolojilerin piyano stüdyolarındaki geleneksel işleyişi değiştirmesiyle eş zamanlı olarak, piyano çalgısının fiziksel yapısı da eğitim ortamlarını köklü biçimde dönüştüren donanımsal bir evrim geçirmiştir. Akustik piyanonun yapımı zor, maliyetli ve tek bir mekâna bağımlı yapısına karşın; teknolojik gelişmelerin bir sonucu olarak daha düşük maliyetli, ses seviyesi ayarlanabilir ve taşınabilir dijital piyanolar akademik kurumlara girmeye başlamıştır. İncelenen araştırmalara göre, bu elektronik cihazların eğitim sistemine entegre ettiği en önemli teknik yeniliklerden biri “silent” (sessiz) teknolojisi ve MIDI laboratuvarlarıdır. Sessiz özellik devreye girdiğinde, mekanizma içindeki çekiçlerin tellere çarpması özel bir ray sistemiyle engellenerek üretilen sesin yalnızca elektronik kulaklıklar aracılığıyla duyulması sağlanmaktadır. Teknolojinin sağladığı bu yalıtılmış duyum ve dijital bağlantı imkânları, akademik kurumlarda yüzyıllardır uygulanan tekli (birebir) piyano dersi modelinin yanına “toplu piyano eğitimi” formülünü eklemiştir (Güdek vd., 2022). Literatürdeki bulgular; bilgisayar, akıllı tahta ve öğrenciye özel kulaklıklarla donatılmış bu piyano laboratuvarları sayesinde; tarihte ilk defa birden fazla öğrencinin aynı sınıf ortamında, birbirlerinin ses frekanslarından etkilenmeden eş zamanlı olarak piyano eğitimi alabildiğini göstermektedir. Bu donanımsal ve pedagojik dönüşüm verileri, 1980 sonrası süreçte piyano eğitiminin geçmişteki mekâna bağımlı, bireysel ve elitist sınırlarından sıyrılarak; dijital araçlar vasıtasıyla çok daha erişilebilir, pratik ve işbirlikli bir sınıf içi öğrenme modeline ulaştığını göstermektedir.



(Kaynak: Urhan, 2026: 19)

Şekil 18. Grup piyano laboratuvarında kullanılan öğrenci piyanoları ve laboratuvarın görünümü



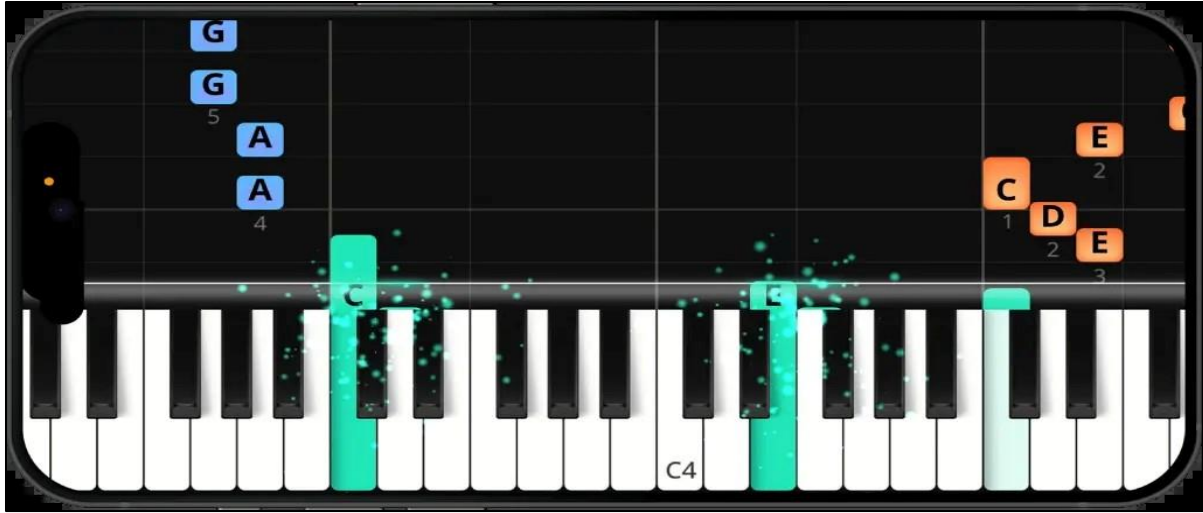
(Kaynak: Urhan, 2026: 19)

Şekil 19. Grup piyano laboratuvarındaki öğretmen piyanosunun laboratuvardaki görünümü

Dijital piyanolar ve laboratuvar uygulamalarıyla fiziksel esneklik kazanmaya başlayan piyano eğitimi, 2000’li yıllarla birlikte Web teknolojilerinin ve sosyal medya platformlarının günlük yaşama entegre olmasıyla kurumsal duvarların tamamen dışına taşarak yeni bir “informal” (bağımsız) öğrenme alanına dönüşmüştür. Dijital çağda müzik öğrenimi üzerine yapılan araştırmalar, YouTube gibi çevrimiçi portalların, öğrencilere ve amatörler saniyeler içinde milyonlarca eğitici müzik videosuna ulaşma imkânı sunarak geleneksel eğitim algısını değiştirdiğini ortaya koymaktadır. Sosyal medya platformları, müzik eğitimcilerine ve öğrencilere zaman ve mekân esnekliği sağlayarak ders materyallerinin geniş kitlelere ulaştırılmasını, eşzamansız (asenكرون) video oynatma yoluyla eser öğrenilmesini ve bireysel

performansların anında kitlelerle paylaşılmasını mümkün kılmıştır. Platform içerikleri üzerine yürütülen istatistiksel analizler, yüklenen ve tüketilen solo çalgı eğitim videoları içerisinde %37 gibi önemli bir oranla en çok piyano çalgısına yer verildiğini tespit etmektedir (Güdek vd., 2022). Bu bulgular, geleneksel piyano eğitimindeki kapalı stüdyo ve katı hiyerarşi anlayışının küresel ağlar aracılığıyla sarsıldığını göstermektedir. Artık piyano eğitimi, yalnızca mesleki müzik kurumlarının resmi müfredatlarına bağlı bir disiplin olmaktan büyük ölçüde çıkmış; küresel düzeyde erişilebilir, sivil, çok yönlü etkileşime açık ve öğrencinin kendi hızında ilerleyebildiği interaktif bir “informal öğrenme” pratiğine dönüşmüştür.

Web teknolojilerinin yarattığı bu bağımsız öğrenme ortamlarının ardından, akıllı telefon ve tabletlerin günlük yaşama entegre olmasıyla birlikte “mobil uygulamalar” piyano eğitiminin doğrudan içine dâhil olmuştur. Arslanhan ve Onuray Eğilmez (2023) tarafından piyano eğitimi odaklı mobil uygulamalar ve müzik öğretmeni adaylarının kullanım durumları üzerine yürütülen araştırma, bu teknolojik entegrasyonun boyutlarını istatistiksel verilerle ortaya koymaktadır. İlgili araştırmanın bulgularına göre; iOS ve Android işletim sistemlerinde sunulan piyano odaklı mobil uygulamaların %65,71 gibi büyük bir oranla doğrudan “eğitim” kategorisinde yer aldığı tespit edilmiştir. Söz konusu dijital araçların kullanım sıklığı incelendiğinde, müzik öğretmeni adaylarının %80’inin bu mobil uygulamaları aktif olarak eğitim süreçlerine dâhil ettiği görülmektedir. Öğrenciler arasında en çok tercih edilen dijital arayüzlerin ise sırasıyla *Garage Band* (%22) ve *Perfect Piano* (%20) olduğu saptanmıştır. Araştırmaya katılan adayların %54’ünün bu uygulamaları öğrencilerine ders vermek amacıyla değil, doğrudan kendi bireysel pratikleri için kullanması; ayrıca katılımcıların %84’lük kesiminin söz konusu dijital araçları piyano eğitimi açısından faydalı bulması pedagojik açıdan oldukça dikkat çekicidir (Arslanhan ve Onuray Eğilmez, 2023). Elde edilen bu nicel bulgular, geleneksel basılı piyano metotlarının ve mekâna bağımlı klavye zorunluluğunun yerini, zamanla mobil arayüzlere bırakmaya başladığını göstermektedir. Sonuç olarak, akıllı cihazların yaygınlaşmasıyla birlikte piyano eğitimindeki zaman ve mekân sınırlılıkları ortadan kalkmış; eğitim, taşınabilir cihazlar üzerinden sürdürülebilen, interaktif ve kesintisiz bir dijital pratiğe evrilmiştir.



(Kaynak: Artmaster, 2026)

Şekil 20. Piyano öğrenme uygulaması; Artie by ArtMaster'ın mobil cihazdaki görünümü

Mobil uygulamaların piyano eğitime entegre olmasıyla ivme kazanan bireysel dijitalleşme süreci, tüm dünyayı etkisi altına alan COVID-19 pandemisi ile birlikte zorunlu ve keskin bir sistemsel kırılma yaşamıştır. Yüzyıllardır aynı odada, sese ve tuşeye (fiziksel temasa) dayalı olarak yürütülen geleneksel piyano eğitimi, pandeminin yarattığı izolasyon koşullarında tamamen fiber optik ağlara, çevrimiçi platformlara ve uzaktan eğitim (e-learning) modellerine taşınmak durumunda kalmıştır. Ertem ve Akbulut (2022) tarafından piyano eğitimcileri üzerinde yürütülen araştırma, bu zorunlu dijital göçün pedagojik sonuçlarını nesnel bulgularla ortaya koymaktadır. İlgili araştırmanın verilerine göre; derslerin video kaydına alınarak sonradan izlenebilmesi, öğrencilerin kendi kişisel piyanolarında ders yapabilme konforu ve aynı fiziksel ortamda bulunma zorunluluğunun ortadan kalkması, uzaktan piyano eğitiminin en güçlü yönleri olarak tespit edilmiştir (Ertem ve Akbulut, 2022). Uluslararası alanyazında yapılan çalışmalar da benzer şekilde; piyano eğitiminde senkron ve asenkron uzaktan eğitim uygulamalarının öğretmen adaylarının pedagojik becerilerini dönüştürdüğünü ve geleneksel eğitim algısını yeniden şekillendirdiğini göstermektedir (Pike, 2015; Pike, 2017).

Buna karşın, sistemin teknik ve pedagojik zayıflıkları da alanyazında saptanmıştır. Özellikle internet altyapısındaki yetersizlikler, eşzamanlı çalmayı (senkronu) engelleyen veri iletimi ve senkronizasyon problemleri, öğretmen ile öğrenci arasındaki fiziksel etkileşim

eksikliği ve uzaktan öğretimin özellikle başlangıç seviyesindeki öğrenciler için verimsiz olması sürecin en büyük dezavantajları olarak kayıtlara geçmiştir. Yapılan analizler sonucunda, araştırmaya katılan öğretim elemanlarının tamamına yakınının (%91,6), yüz yüze piyano eğitiminin uzaktan eğitime kıyasla çok daha işlevsel ve verimli olduğunu saptadığı görülmüştür (Ertem ve Akbulut, 2022). Elde edilen bu bulgular, 1980 sonrası başlayan dijital dönüşümün pandemi ile birlikte mecburi bir zirve noktasına ulaştığını; teknolojinin kriz anlarında eğitimin sürekliliğini sağlayan güçlü bir alternatif sunduğunu, ancak piyano gibi doğrudan duyuşsal ve devinişsel (psikomotor) etkileşime dayalı bir sanat disiplinde henüz geleneksel stüdyo eğitiminin yerini alacak tam bir işlevselliğe erişemediğini göstermektedir.

Uzaktan eğitimin pandemi ile ulaştığı zorunlu sınırların ötesinde, günümüzde piyano çalgısının fiziksel yapısı ve pedagojik değerlendirme (ölçme) süreçleri yapay zekâ (AI) ve ileri ağ teknolojileriyle birleşerek yeni bir inovasyon evresine geçmiştir. Müzik eğitimindeki dijital gelişmeleri inceleyen Güdek vd., (2022), “Disklavier” adı verilen ileri teknoloji piyanoların, akustik çekiç ve pedal hareketlerini yüksek hassasiyetle kaydedip internet bağlantısı üzerinden başka bir enstrümana eşzamanlı (senkron) olarak aktarabildiğini saptamıştır. İncelenen bulgulara göre bu donanımsal teknoloji sayesinde; aralarında binlerce kilometre mesafe bulunan (örneğin Amerika ve Çin’deki) üniversiteler ve konservatuvarlar arasında tam senkronize ustalık sınıfları ve canlı performans sınavları gerçekleştirilebilmiştir. Enstrümanın fiziksel donanımındaki bu sınır ötesi aktarımın yanı sıra, öğrencilerin icralarını nesnel bir analize tabi tutan yapay zekâ destekli yazılımlar da akademik sisteme hızla entegre olmuştur. Araştırma verileri; *Tonara*, *SmartMusic* ve *PracticeFirst* gibi yapay zekâ tabanlı platformların, öğrencilerin ses perdesini, ritmini ve müzikal ifadelerini otomatik olarak puanlayarak onlara anında nesnel geri bildirimler sunduğunu tespit etmektedir. Eğitimcilerden elde edilen istatistiksel veriler, yapay zekâ yazılımlarının sunduğu bu analitik ve anlık geri bildirimler sayesinde, öğrencilerin bireysel piyano çalışma (pratik) sürelerinde %68 oranında belirgin bir artış yaşandığını ortaya koymaktadır (Güdek vd., 2022). Elde edilen bu teknik bulgular, yapay zekâ ve Disklavier gibi yeniliklerin, teknolojiyi salt bir iletişim veya izleme aracı olmaktan çıkarıp; piyano tuşlarına uzaktan fiziksel müdahale edebilen ve öğrenci gelişimini nesnel kriterlerle doğrudan ölçen dijital bir pedagojik asistana dönüştürdüğüne işaret etmektedir.

Literatürdeki bulgular sentezlendiğinde; 1980-2025 yılları arasını kapsayan dördüncü dönemin, Türkiye’deki piyano eğitiminde yapısal, sosyal ve teknolojik dinamiklerin eşzamanlı olarak yeniden şekillendiği bir evre olduğu saptanmaktadır. Dönemin başlarında Yükseköğretim Kurulu (YÖK) çatısı altında sağlanan kurumsal merkezîleşme, piyano eğitimini akademik bir disiplin olarak rasyonel bir zemine oturturken; neo-liberal politikaların ve küreselleşmenin etkisiyle çoksesli müzik, kapalı kurumsal sınırların ötesine geçerek daha geniş bir sosyo-kültürel tüketim alanına taşınmıştır. Bu sosyolojik değişime paralel olarak stüdyolara entegre edilen görsel-işitsel araçlar, dijital piyanolar ve piyano laboratuvarları, geleneksel usta-çırak ilişkisindeki katı otoriteyi esneterek öğrenci merkezli ve “öz-değerlendirmeye” dayalı yeni pedagojik yaklaşımların doğmasını sağlamıştır. İlerleyen yıllarda web teknolojilerinin, mobil uygulamaların ve sosyal medya platformlarının eğitim süreçlerine dâhil olması, öğrenme pratiklerini zaman ve mekân sınırlılıklarından arındırarak bağımsız (informal) bir boyuta ulaştırmıştır. Son olarak COVID-19 pandemisinin yarattığı zorunlu uzaktan eğitim tecrübesi ve yapay zekâ destekli ileri teknolojilerin akademik sürece entegre edilmesi, piyano eğitimindeki dijitalleşmeyi küresel bir boyuta taşımıştır.

4.5. Bulguların Sentezi: Alt Problemlerdeki Temel Tematikler ve Dönemsel

Mukayese

Araştırmanın dört alt problemi doğrultusunda elde edilen tüm bulgular bütüncül bir yaklaşımla sentezlendiğinde; Türkiye’de piyano eğitiminin tarihsel gelişiminin dönemin ruhunu yansıtan politik, sosyo-kültürel ve pedagojik boyutları olan çok katmanlı bir yapı arz ettiği görülmektedir. İncelenen tarihsel süreçte devlet politikalarının toplumsal kimliği nasıl şekillendirdiği ve bu değişimin piyano eğitiminin yöntemlerine (pedagojisine) nasıl yansıdığı birbirine sıkı sıkıya bağlı olduğunu göstermektedir. Bu çok boyutlu yapıyı ve dönemler arası farkları daha net bir çerçevede görebilmek amacıyla elde edilen bulgular sentezlenmiş ve dönemsel bir matris (bakınız Tablo 2) biçiminde sunulmuştur.

Tablo 2. Piyano eğitiminin tarihsel evriminde dönemselsel ve tematik mukayese

Dönemler	Politik Boyut (Devletin Rolü ve Batılılaşma)	Sosyo-Kültürel Boyut (Toplumsal Yapı ve Kimlik)	Pedagojik Boyut (Eğitim ve Öğretim Yöntemi)
1839-1923 Dönemi	Geleneksel kurumların (Mehterhane) kapatılarak devletin beka arayışıyla saray merkezli Batılılaşma adımlarını başlatması.	Piyanonun elit zümre için bir “statü ve alafranga” sembolüne, bir modernleşme aracına dönüşmesi.	Usta-çırak “meşk” sisteminden Batı notasyonuna geçiş; mekteplerin ve eğitim kurumlarının açılması.
1923-1950 Dönemi	“Milli Musiki” ülküsünün makro düzeyde resmî devlet ve eğitim politikası hâline gelmesi.	Doğu-Batı sentezi arayışı, çoksesli müziğin “çağdaş ve ulusal” bir toplum yaratma aracı olarak konumlandırılması.	Musiki Muallim Mektebi’nin kuruluşu, Türk Beşleri’nin yerel repertuvar inşası ve konservatuvarların açılması.
1950-1980 Dönemi	Popüler kültüre karşı TRT vb. kurumlar üzerinden devletin çoksesliliği koruyan yönlendirici bir refleks geliştirmesi.	Köyden kente göçle popüler kültürün veya Arabesk’in yükselmesi; piyanonun sokaktan izole, yüksek kültür alanına çekilmesi.	ABD modelinin benimsenmesiyle lisansüstü programların açılması, kuralları belirlenmiş akademik piyano ekollerinin inşası.
1980-2025 Dönemi	Neo-liberal politikalar, serbest piyasa ve YÖK ile müzik eğitiminde merkezîleşme ve küresel teknoloji ağına entegrasyon.	Müziğin küresel bir tüketim metasına dönüşmesi; otoritenin esnemesi ve dijital ağlarla informal (bağımsız) öğrenme alanlarının doğuşu.	Geleneksel hoca otoritesinden; teknoloji tabanlı (video, mobil uygulama, yapay zekâ) ve “öz-değerlendirmeye” dayalı dijital pedagojiye evrim.

Tablo 2’ye bakıldığında; erken dönemlerde devletin beka ve modernleşme kaygılarıyla bizzat saray çevresinde başlattığı piyano ve çoksesli müzik eğitimi, Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte doğrudan bir devlet politikası ve yeni bir ulus inşası aracı olarak konumlandırılmıştır. Bu ilk iki evrede geleneksel usta-çırak ilişkisinden, kurumsal ve nota temelli Batılı müzik eğitime geçilmiştir. 1950’ler sonrasında ise köyden kente göç, çok partili siyasi hayat ve popüler kültürün veya Arabesk müziğin yaygınlaşmasıyla birlikte devlet; çoksesli müziği sokağın yönelimlerinden yalıtarak korumacı bir refleksle TRT, konservatuvarlar ve eğitim enstitüleri gibi kurumsal çatılar altına çekmiştir. Nihayetinde 1980’lerden günümüze uzanan son dönemde ise neo-liberal politikalar, serbest piyasa ekonomisi ve küreselleşen dijital ağlar (sosyal medya, video platformları ve akıllı mobil uygulamalar), devletin müzik üzerindeki geleneksel yönlendirici otoritesini büyük ölçüde esnetmiştir.

5. TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırma, Türkiye’de 1839 Tanzimat Fermanı ile başlayan ve günümüze (2025) kadar uzanan Batılılaşma hareketlerinin piyano eğitime olan etkilerini; tarihsel, sosyo-kültürel ve pedagojik bir perspektifle incelemiştir. Araştırma sürecinde elde edilen bulgular; Osmanlı’nın son dönemlerinden (1839-1923), Erken Cumhuriyet dönemine (1923-1950), oradan çok partili dönemin akademikleşme çabalarına (1950-1980) ve nihayetinde günümüzün neo-liberal dijitalleşme sürecine (1980-2025) yayılan dört temel tarihsel kırılma noktası üzerinden tasnif edilmiştir. Yukarıda verilen ve yorumlanan bu dönemsel bulgular ile elde edilen tematikler ilgili alan yazında da yer yer tartışılmıştır. Ulaşılan sonuçlardan önce bu bağlamda sentezlenmiş bulgular tartışılmış ve nihai sonuçlar verilmiş ve bu sonuçlar ışığında alana yönelik geliştirilen akademik öneriler sunulmuştur.

5.1. Tartışma

Türkiye’de piyano eğitiminin ve çoksesli Batı müziğinin kurumsallaşma serüveninin ilk evresi olan 1839-1923 dönemi, tabandan gelen doğal bir kültürel talebin organik sonucu olmaktan ziyade; devletin bekasını sağlamak amacıyla yönetici elitler tarafından uygulanan makro ölçekli politik bir proje olarak şekillenmiştir. Bu durum, Batılılaşma hareketlerinin Osmanlı sarayındaki ilk kurumsal yansıması olan ve geleneksel Mehterhâne’nin kapatılmasıyla inşa edilen Mûzıkâ-yı Hümâyûn’un kuruluş felsefesinde açıkça görülmektedir (İrten ve Sazak, 2018; Dönmez ve İmik, 2021; Kaptan, 2022; Azad ve Alıcı, 2023). Müzikteki Batılılaşma ve modernleşme hareketlerini Doğu toplumları ekseninde ele alan Signell (1976), Osmanlı ve Japonya gibi köklü geleneklere sahip imparatorluklardaki müzikal modernleşme süreçlerini karşılaştırdığı çalışmasında oldukça çarpıcı sonuçlara ulaşmıştır. Signell’e göre; çoksesli Batı müziğinin bu coğrafyalara girişi ve kabul görmesi, sivil halktan veya sanatçılardan gelen doğal bir kültürel etkileşimden ziyade, devlet yöneticilerinin “çağdaşlaşma” ve “muasır medeniyetler seviyesine ulaşma” vizyonu doğrultusunda yukarıdan aşağıya (tepeden inme) uyguladıkları radikal bir resmî devlet politikası olarak gerçekleşmiştir. Eldeki tez çalışmasının bulgularından ulaştığı sonuçlar da Signell’in (1976) bu evrensel tespitiyle benzerlikler taşımaktadır. Zira asırlardır Osmanlı askerî ve kültürel

gücünün sembolü olan geleneksel Mehterhâne'nin radikal bir devlet kararıyla kapatılarak yerine tamamen Batı normlarında çoksesli bir bandonun kurulması ve bu kurum aracılığıyla piyanonun saray eğitime dâhil edilmesi, salt sanatsal bir zevk veya estetik form değişimi değildir. Aksine bu durum, bizzat devlet otoritesiyle yürütülen, Doğu toplumlarında müziğin sadece estetik bir araç olmadığını, devlet eliyle yürütülen bir medeniyet ve modernleşme projesinin en somut göstergesi olarak kullanıldığını gösteren stratejik bir yönelimdir (Akkol, 2018; İrten ve Sazak, 2018; Şenel, 2019). Bu bağlamda, incelenen ilk dönemde piyano ve çoksesli Batı müziği eğitimi; Osmanlı'nın zayıflayan siyasi gücünü toparlama arayışında yeni ve modern yüzünü, Batı ile olan diplomatik uyumunu ve kurumsal modernleşme refleksini temsil eden kusursuz bir ideolojik politika aracı olarak işlev görmüştür.

Osmanlı İmparatorluğu'nda bizzat saray ekseninde başlayan ve yukarıdan aşağıya dikte edilen bu devlet destekli müzikal Batılılaşma süreci, 1923-1950 yıllarını kapsayan Erken Cumhuriyet döneminde; çok daha radikal, planlı ve ideolojik bir "Milli Musiki" eğitim politikasına evrilmiştir. Bu yeni evrenin kültür ve müzik politikaları, sosyolog Ziya Gökalp'in formüle ettiği; Türk halk kültürü (hars) ile Batı'nın evrensel çoksesli tekniğini (medeniyet) sentezleme fikrine dayandırılmıştır. Geleneksel Osmanlı müziğini dışlayan bu yeni sistemde piyano eğitimi, söz konusu sentez ideolojisinin eğitim kurumlarındaki ana teorik ve pratik taşıyıcısı olmuştur (Yıldırım, 2015; Akkol, 2018; Koçak, 2025). Müzik eğitiminin devlet ideolojileriyle entegre biçimde toplumsal değişimi nasıl tetiklediğini inceleyen Ho (2020), Çin, Hong Kong ve Tayvan gibi farklı siyasi rejimlere sahip Asya ülkelerindeki okul müzik eğitimi politikalarını incelediği çalışmasında bu durumu açıkça kuramsallaştırmıştır. Ho, devletlerin okul müzik eğitim programlarını (müfredatları) bağımsız sanatsal kaygılarla değil, doğrudan doğruya kendi makro politik hedeflerine hizmet edecek ve kitleler üzerinde hedeflenen "toplumsal değişimi" yaratacak stratejik bir aygıt olarak tasarladıklarını vurgulamaktadır. Uluslararası ve ulusal çalışmaların ortaya koyduğu, okul müzik eğitiminin salt bir sanat pedagojisi olmadığı yönündeki tespitler; Erken Cumhuriyet döneminde bizzat devlet eliyle açılan Musiki Muallim Mektebi, sivil halkı eğiten Halkevleri ve kırsal kesimi dönüştürmeyi hedefleyen Köy Enstitüleri aracılığıyla yürütülen radikal müzik politikalarıyla tam bir felsefi ve pratik paralellik göstermektedir. Yeni rejimin, geleneksel tek sesli müzik yerine çoksesli müziği, piyanoyu ve eşit aralıklı (tampere) Batı çalgılarını okullarda yasal bir zorunluluk

kılarak çağdaş, Batılı ve rasyonel bir ulus kimliği yaratma çabası; piyano eğitiminin Türkiye’de basit bir çalgı veya sanat öğretimi olmaktan çıkarılıp, kitleleri dönüştürmeyi hedefleyen makro bir “toplum mühendisliği” aracı olarak konumlandırıldığını göstermektedir. Ancak şunu da belirtmek gerekir; Cumhuriyet kadrolarının çoksesli müzik eğitimini, tabana yaymadaki temel felsefesi; geleneksel tek sesli müziği küçümsemek veya yok saymak değil, aksine Türklerin öz ezgilerini Batı’nın çoksesli kurallarıyla işleyerek, muasır medeniyet seviyesine ulaştırmak, uluslararası alanda görünürlük kazanmak ve milli müziği dünyaya duyurmaktır.

1950-1980 yılları arasındaki dönem; Türkiye’de devletin müzik üzerindeki mutlak kurucu ve yönlendirici rolünün, çok partili siyasal hayata geçişin ve hızlanan sosyo-ekonomik dinamiklerin etkisiyle ciddi bir sarsıntı yaşadığı ve farklı bir politik tavra evrildiği tarihsel bir kesittir. Erken Cumhuriyet döneminde devlet eliyle “çağdaşlaşma ve Batılılaşma” ideali doğrultusunda yukarıdan aşağıya inşa edilen çoksesli müzik politikaları, 1950’li yıllarda başlayan sanayileşme ve yoğun köyden kente göç olgusuyla birlikte büyük bir kırılmaya uğramıştır. Akduman’ın (2011) analizlerinde belirttiği üzere; köylerinden koparak büyük şehirlerin çeperlerinde “gecekondu” mahallelerini oluşturan kitleler, devletin onlara sunduğu Batı merkezli çoksesli müziği benimsememiş, bunun yerine kendi kültürel buhranlarını ve kente tutunamama hallerini yansıtan “arabesk” müziği yaratmışlardır. Popüler kültürün ve arabeskin sokağın müzikal gerçekliği olarak ön plana çıkması, devletin erken dönemden devraldığı elitist müzik politikaları ile halkın günlük müzik tüketimi arasındaki derin uyumsuzluğu açıkça gün yüzüne çıkarmıştır (Akduman, 2011). Bu derin sosyolojik uyumsuzluk karşısında devlet, Batılılaşma ve çağdaşlaşma idealinden vazgeçmek yerine, çoksesli müziği yayma politikasını Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) gibi kitle iletişim araçları üzerinden katı bir “korumacı ve denetleyici” reflekse dönüştürmüştür. Karşıcı’nın (2010) TRT sansürü üzerine yaptığı çalışmada ortaya koyduğu üzere; 1970’li yılların başlarında TRT bünyesinde hayata geçirilen Müzik Denetleme Kurulu, yayınlanacak tüm eserleri Batı müziği normlarına, çokseslendirme kurallarına, entonasyon ve prozodi doğruluğuna göre katı bir akademik süzgeçten geçirmiştir. Dönemin resmi kültür politikalarında “yoz” ve “gerici” olarak etiketlenen arabesk müzik ve piyasa müzikleri, devletin radyo ve televizyonlarından kesin bir biçimde yasaklanmıştır (Karşıcı, 2010). Devletin uyguladığı bu bürokratik sansür ve denetim

mekanizması; çoksesli Batı müziğini günlük popüler tüketimden uzaklaştırarak dokunulmaz bir “yüksek kültür” seviyesinde tutma ve toplumsal müzik zevkini kendi belirlediği estetik sınırlar içinde kontrol altına alma çabasının doğrudan bir sonucudur. Sokakta arabesk müziğin endüstriyel bir tüketim nesnesi (meta) hâline gelerek kitleleri etki altına aldığı (Akduman, 2011) ve devletin TRT’nin sansür mekanizmalarıyla meşgul olduğu bu çalkantılı dönemde; Batılılaşmanın en temel unsuru olan piyano eğitimi, siyasal iktidarların ve popüler kültürün günlük ideolojik müdahalelerinden görece yalıtılma ihtiyacı hissetmiştir. Bu doğrultuda piyano eğitimi, sokağın müzikal karmaşasından kopararak devlet konservatuvarlarının ve eğitim enstitülerinin korunaklı akademik duvarları arasına çekilmiştir. Dahası, devletin müzik politikası 1970’li yıllarla birlikte salt icra ve performansın ötesine geçerek, doğrudan ABD (Amerika Birleşik Devletleri) yükseköğretim modelinin benimsenmesiyle “bilimsel/akademik Batılılaşma” formatına bürünmüştür (Tan, 2022; İlaslan, 2023; Şimşek ve Eruzun Özel, 2024; Aykurt, 2025). Bu yeni yapısal format sayesinde piyano eğitimi; yüksek lisans ve doktora gibi evrensel akademik derecelendirmelerin getirildiği, sanatsal performansın yanı sıra teorik “tez yazım” şartının zorunlu kılındığı ve böylece popüler kültürden tamamen arındırılmış, rasyonel ve evrensel bir “akademik bilim dalı” hâline getirilerek kurumsallaştığı bir döneme girmiştir.

1980 askeri darbesiyle başlayan ve 2025 yılına kadar uzanan dönem; Türkiye’de devletin piyano eğitimi ve çoksesli müzik üzerindeki politik tasavvurunun neo-liberal dalgayla birlikte tamamen kabuk değiştirdiği dördüncü ve son tarihsel kırılmadır. Bu dönemin başlarında, 1981 yılında Yükseköğretim Kurulu’nun (YÖK) kurulmasıyla birlikte mesleki müzik eğitiminde kesin bir merkezîleşme adımı atılmıştır (Kenan, 2015; Aydın ve Liman Turan, 2023). Bu yasal düzenlemeyle ülkenin farklı şehirlerindeki tüm devlet konservatuvarları ve eğitim enstitüleri tek bir çatı altında toplanarak doğrudan üniversitelere bağlanmış; böylece piyano eğitimi, Erken Cumhuriyet döneminden beri süregelen ideolojik ve devletçi yaygınlaştırma misyonunu büyük ölçüde tamamlayarak tam anlamıyla Batılı, rasyonel ve merkezi bir yükseköğretim disiplinine dönüşmüştür (Deniz, 2020; Şimşek ve Eruzun Özel, 2024). Lisansüstü (yüksek lisans ve doktora) programlarının yaygınlaşması ve bilimsel tez yazım süreçlerinin zorunlu kılınmasıyla piyano, yalnızca fiziksel bir icra alanı olmanın ötesine geçerek kendi bilimsel literatürünü üreten evrensel bir araştırma ve bilim dalı formasyonuna

kavuşmuştur. Kurumsal alanda yaşanan bu akademikleşme sürecinin öte tarafında, 1980 sonrasında devlet politikası olarak benimsenen neo-liberalizm, serbest piyasa ekonomisi ve dışa açılma süreci; müziğin toplumsal üretim ve tüketim ilişkilerini köklü bir biçimde değiştirmiştir (Küçük, 2019; Ercan, 2020; Erdoğan, 2023; Canbay, 2026). 1983 yılından itibaren ithalat kapılarının yasal olarak açılması, kaset/CD gibi elektronik kayıt teknolojilerinin ülkeye girmesi ve ilerleyen yıllarda özel radyo-televizyon yayıncılığının başlamasıyla kitle iletişim araçlarındaki devlet tekelinin kırılması hızlanmıştır. Erken Cumhuriyet döneminde devletin ideal bir “çağdaşlık ve medeniyet” projesi olarak özenle koruduğu, TRT bünyesindeki Müzik Denetleme Kurulları aracılığıyla popüler müzikleri yasaklayarak “yüksek kültür” seviyesinde bir hegemonya kurmaya çalıştığı çoksese müzik kültürü, bu değişimden doğrudan etkilenmiştir. 1980 sonrasında bu devletçi yapı; dijital ağların, melez popüler kültür ürünlerinin ve küreselleşmenin etkisiyle sivil, denetimsiz ve sınırları belirsiz devasa bir pazar alanına dâhil olmuştur. Kurulan bu yeni kapitalist müzik piyasasında müziğin sanatsal “kullanım değeri” arka plana itilmiş, müzik daha çok ticari “değişim değeri” ile öne çıkarılarak endüstriyel bir “tüketim metasına” dönüştürülmüştür (Çiftçi, 2010; Sayın ve Bostancı Ege, 2013; Aydın Öztürk, 2020). Böylelikle devletin müzik üzerindeki ideolojik tekeli, yerini büyük ölçüde sermaye ve piyasa güçlerine bırakmıştır. Sosyal ve ekonomik tabanda yaşanan bu neo-liberal dönüşüm, 2000’li yıllarla birlikte internetin, dijital platformların (YouTube vb.) ve akıllı mobil uygulamaların sosyal yaşama entegre olmasıyla piyano eğitimi de doğrudan ve geri dönülemez biçimde dönüştürmüştür (Güdek vd., 2022; Doğan, 2025; Akın ve Yücetoker, 2025). Müzik eğitimi, konservatuvarların kapalı stüdyolarından ve öğretmenin mutlak otoritesinden çıkarak, informel (gayriresmî) ve küresel bir etkileşim ağının içine çekilmiştir.

Sonuç olarak; tarihsel perspektifle bakıldığında, 19. yüzyılda devletin bekası, padişahların çağdaşlaşma vizyonu ve Batı ile diplomatik uyum sağlamak amacıyla Osmanlı sarayına (Mûzıkâ-yı Hümâyun’a) ithal edilen piyano; 20. yüzyılda Cumhuriyet ideolojisiyle çağdaş, Batılı ve ulusal bir toplum inşasında makro bir “toplum mühendisliği” aracı olarak araçsallaştırılmıştır. 21. yüzyıla (1980-2025 dönemine) gelindiğinde ise piyano eğitimi; radikal ve ideolojik bir devlet projesi olmaktan büyük ölçüde çıkmış; otoritenin esnediği, bireysel tercihlerin öne çıktığı, küresel teknoloji ve serbest piyasa dinamiklerinin yönlendirdiği uluslararası bir eğitim ve pazar alanına dönüşmüştür.

5.2. Sonuç

Araştırmadan elde edilen tüm bulgular ve yapılan tarihsel/pedagojik tartışmalar ışığında; Türkiye’de piyano eğitiminin geçirdiği evrimin yalnızca "mekanik bir enstrüman icrası" tarihi olmadığı, bizzat Türk modernleşmesinin ve toplumsal dönüşümün en önemli sosyolojik göstergelerinden biri olduğu sonucuna varılmıştır.

Araştırmadan elde edilen tüm bulgular tarihsel ve pedagojik açılardan bütüncül olarak değerlendirildiğinde; piyanonun Türkiye’deki serüveninin basit bir çalgı ithalatından ibaret olmadığı açıkça görülmektedir. Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinde (1839-1923) devletin bekasını sağlamak ve Batı ile diplomatik uyum yakalamak amacıyla bizzat padişahların onayıyla saraya ithal edilen piyano; başlangıçta elit zümrenin, şehzadelerin ve saray kadınlarının bir “prestij, statü ve Batılılaşma” nesnesi olarak işlev görmüştür. Bu süreç, yüzyıllardır süregelen hafızaya dayalı geleneksel meşk sisteminden, evrensel ve notasyon sistemine geçişi sağlayarak Türkiye’de çağdaş akademik müzik eğitiminin ilk kurumsal zeminini hazırlamıştır. Cumhuriyet’in ilanı (1923-1950) birlikte ise piyano, yalnızca saray duvarları arasında çınlayan elit bir ev içi aktivitesi veya kültürel sermaye olmaktan kesin bir kararlilikla çıkarılmıştır. Yeni rejimin Ziya Gökalp öncülüğünde kurguladığı “Milli Musiki” yaratma ve Batı normlarında çağdaş bir ulus kimliği inşa etme idealinin en temel pedagojik aracına (ideoloji taşıyıcısına) dönüştürülmüştür. Musiki Muallim Mektebi’nden Halkevleri ve Köy Enstitüleri’ne, oradan da Devlet Konservatuvarlarına uzanan bu köklü süreçte piyano eğitimi; devletin makro ölçekli “çağdaşlaşma ve toplum mühendisliği” projesiyle eşgüdümlü olarak örgün ve yaygın eğitimde kurumsallaşmıştır. Ancak 1950’lerden sonra Türkiye’de başlayan hızlı sanayileşme, köyden kente göç, çok partili siyasal hayat ve sokağın müzikal gerçeği olan melez popüler kültürün yükselişi; devletin Erken Cumhuriyet’ten beri piyano eğitimi üzerinden tabana yaymaya çalıştığı tek yönlü çoksesli müzik idealini ciddi biçimde sekteye uğratmıştır. Yaşanan bu uyuşmazlık ve TRT sansürleri neticesinde piyano eğitimi, sokağın popüler ve endüstriyel müzikal gerçekliğinden yalıtılarak korunaklı ve akademik sınırların içine çekilmiştir. Bu izolasyon süreci (1950-1980), ABD modeli yükseköğretim sisteminin benimsenmesi ve Ege Üniversitesi örneğinde olduğu gibi yüksek lisans/doktora düzeyinde “tez yazım” süreçlerinin başlatılmasıyla piyanonun evrensel bir bilim dalı olarak tescillenmesini sağlamıştır. 1980 sonrası neo-liberal dönemle birlikte ise piyano eğitimi, YÖK

ile akademik olarak merkezîleşirken; serbest piyasa ve küreselleşmenin etkisiyle devletin ideolojik tekelinden ve mekâna bağımlı konservatuvar/stüdyo sınırlarından büyük ölçüde sıyrılmıştır. Günümüzde (1980-2025) piyano eğitiminin; öğrencilere kendi devinışsel hatalarını dışarıdan bir gözle izleme imkânı sunan video kameralar, nota ve ritim becerilerini oyunlaştıran akıllı mobil uygulamalar, öğrencinin icrasını anında puanlayan yapay zekâ (AI) tabanlı değerlendirme platformları ve pandemi ile ivme kazanan senkron/asenkron çevrimiçi ders modelleri sayesinde yapısal bir dijital devrim yaşadığı tespit edilmiştir. Bu teknolojik yenilikler, yüzyıllardır süregelen geleneksel hoca (usta) otoritesinin esnediği, öğrencinin nesnel öz-değerlendirme yapabildiği, piyano eğitiminin küresel ağlara entegre olmuş erişilebilir, esnek ve bağımsız (informel) bir öğrenme edimine dönüştüğü sonucuna ulaşılmıştır.

Sonuç olarak bu 185 yıllık tarihsel serüvene bakıldığında: 19. yüzyılda devletin bekası ve Batı medeniyetine uyum kaygısıyla Osmanlı sarayına ithal edilen, 20. yüzyılda ise Cumhuriyet ideolojisi tarafından yepyeni ve çağdaş ulusal bir toplum inşasında stratejik olarak araçsallaştırılan piyano eğitimi; 21. yüzyıla gelindiğinde ideolojik ve tepeden inme bir devlet projesi olmaktan büyük ölçüde çıkmıştır. Devlet eliyle başlatılan bu uzun Batılılaşma yolculuğunun sonunda piyano; sınırların kalktığı küresel pazar dinamikleriyle uyumlu, teknolojik donanımlara (yapay zekâ, *silent* sistemler, MIDI) sahip, sivil toplum tabanında kabul görmüş ve uluslararası akademik standartları yakalamış bir eğitim disiplini olarak Türk eğitim sistemindeki yerini almıştır.

5.3. Öneriler

Benzer Tarihsel Çalışmalar İçin Öneriler: Eldeki bu araştırmada, Türkiye'nin 1839'dan günümüze uzanan Batılılaşma hareketleri ve sosyo-kültürel modernleşme serüveni, pedagojik ve ideolojik bir lokomotif olduğu tespitiyle doğrudan "piyano çalgısı" eksenini üzerinden bütüncül bir yaklaşımla incelenmiştir. Batı çoksesliliğinin Türk eğitim sistemine entegrasyonu sadece piyano ile sınırlı kalmamış; orkestra ve oda müziği kültürünün inşasında diğer evrensel çalgılar da aktif rol oynamıştır. Bu nedenle gelecek çalışmalarda, bu araştırmada kurgulanan 4 dönemli tarihsellik (1839-1923, 1923-1950, 1950-1980 ve 1980-2025); keman, viyolonsel, flüt gibi temel Batı müziği enstrümanlarının Türkiye'deki pedagojik geçmişleri üzerinden de kurgulanarak tekrarlanması literatüre katkı sağlayabilir. Böylelikle,

her bir enstrümanın Türk müzik eğitim tarihindeki özgün rolü ortaya çıkarılacak ve Batılılaşma olgusunun literatürü çok daha bütüncül, detaylı ve çok boyutlu bir şekilde zenginleştirilebilir.

Literatür ve Gelecek Araştırmalar İçin Öneriler: Alanyazında yer alan güncel bibliyometrik çalışmalar, Türkiye’de piyano eğitimi üzerine yapılan lisansüstü tezlerin çok büyük bir çoğunluğunun teknik icra, metot/etüt analizi veya nicel tutum ölçekleri üzerine yoğunlaştığını ve belirli araştırma yöntemlerinin (tarama modellerinin) dışına pek çıkılamadığını göstermektedir. Oysa piyano, Türkiye’nin modernleşme tarihinde salt mekanik bir çalgı olmanın çok ötesinde stratejik roller üstlenmiştir. Bu nedenle gelecek araştırmalarda, piyano eğitimi sadece bir performans sanatı olarak ele alan sınırların aşılması; konunun sosyolojik, felsefi ve tarihsel boyutlarını derinlemesine inceleyen nitel ve disiplinlerarası çalışmalara daha fazla ağırlık verilmesi önerilmektedir. Bu bağlamda piyano eğitiminin devlet politikalarıyla entegrasyonu, popüler kültür ile yüksek kültür (arabesk-alafranga) arasındaki çatışmalar, müzik eğitimi yoluyla kültürel kimlik ve hegemonya inşası gibi makro olguları merkezine alan yeni araştırmaların artırılması, Türk müzik eğitimi literatürüne katkılar sağlayabilir.

Müfredat ve Öğretim Programları İçin Öneriler: İçinde bulunduğumuz teknoloji çağında piyano eğitiminin, konservatuvarların kapalı stüdyolarından ve basılı metotlardan çıkarak sosyal medya platformlarına, YouTube etkileşimlerine ve akıllı mobil uygulamalara (*GarageBand, Perfect Piano, Synthesia* vb.) yöneldiği; bu sayede öğrenmenin zaman ve mekândan bağımsız “informal” (gayriresmî) bir alana kaydığı açıkça görülmektedir. Bu küresel ve dijital dönüşüm karşısında örgün müzik eğitiminin geleneksel yapıda kalması düşünülemez. Bu bağlamda, geleceğin müzik eğitimcilerini yetiştiren Eğitim Fakültelerinin ve Konservatuvarların güncel müfredatlarına; öğretmen adaylarını bu yeni dijital öğrenme çağına hazırlayacak “Dijital Müzik Pedagojisi”, “Çevrimiçi Müzik Eğitimi” ve “Yapay Zekâ Destekli Müzik Öğretimi” gibi çağdaş ders içeriklerinin ivedilikle entegre edilmesi gerekmektedir. Böylelikle öğretmen adayları, teknolojiyi reddetmek yerine onu dersin yapılandırıcı bir unsuru (asistanı) olarak kullanabilme formasyonu kazanabilir.

Kurumsal ve Altyapısal Öneriler: Tüm dünyada COVID-19 pandemisi ile zorunlu olarak deneyimlenen çevrimiçi piyano eğitime yönelik bulgular; senkronizasyon

(eşzamanlılık) sorunlarının, internet altyapısındaki yetersizliklerin ve etkileşim eksikliklerinin eğitimde kalite ve verimlilik kayıplarına yol açtığını göstermektedir. Uzaktan eğitim modellerinin, geleneksel yüz yüze eğitime karşı salt bir zorunluluk olmaktan çıkıp güçlü bir alternatif veya destekleyici bir modele dönüşebilmesi için kurumların teknolojik donanımlarının modernize edilmesi elzemdir. Bu doğrultuda, mesleki müzik kurumlarında öğrencilerin birbirlerinin ses frekanslarından etkilenmeden eşzamanlı çalışabilmelerini sağlayan “silent (sessiz) piyano” ve MIDI laboratuvarlarının kurulması; sanal ustalık sınıfları (masterclass) için tuşe hassasiyetini kilometrelerce öteye aktarabilen *Disklavier* teknolojilerine yer verilmesi ve yüksek kalitede görsel-işitsel senkronizasyon sağlayan fiber optik fiziksel altyapı yatırımları arttırılmalıdır.



KAYNAKLAR

- Akduman, A. (2011). *Türkiye’de toplumsal yapının değişim süreci ve müzik endüstrisi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Akın, O. N. ve Yücetoker, İ. (2025). Uzaktan Eğitim Modeliyle Yapılan Piyano Eşlikle Desteklenmiş Viyola Eğitiminin Öğrenci Tutumları Üzerine Etkisi. *ISOREJ-Uluslararası Sosyal Araştırmalar ve Ulusal Eğitim Dergisi*, 9(10), 1-10. <https://dx.doi.org/10.29228/isorej.82227>
- Akkol, M. L. (2008). *Türkiye’deki Modernleşme Sürecinde Müzik* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Akkol, M. L. (2018). Tanzimattan günümüze müzikte modernleşme. *The Journal of International Lingual Social and Educational Sciences*, 4(2), 310-318. <https://izlik.org/JA72RX27RZ>
- Altunya, N. (2006). *Gazi Eğitim Enstitüsü: Gazi Orta Öğretmen Okulu ve Eğitim Enstitüsü*. Ankara. <https://turkmaarifansiklopedisi.org.tr/gazi-orta-muallim-mektebi-ve-egitim-enstitusu> adresinden alınmıştır.
- Arıcı, İ. (2017). Ortaokul öğrencilerinin mobil cihazlardaki eğitsel müzik uygulamalarını kullanımlarına yönelik bir araştırma. *İlköğretim Online*, 16(4), 1897-1907. <https://doi.org/10.17051/ilkonline.2017.364499>
- Arslanhan, E. ve Onuray Eğilmez, H. (2023). Piyano eğitimi odaklı mobil uygulamaların analizi ve müzik öğretmeni adayları tarafından kullanılma durumları. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24(1), 24-41. <https://doi.org/10.17679/inuefd.1175282>
- Artıktay, G. G. (2026). Gelenek ve yenilik diyalektiği: ‘Yozlaşma-dejenerasyon’ iddialarını yeniden değerlendirmek. *Öneri Dergisi*, 21(65). <https://doi.org/10.14783/maruoneri.1644356>
- Artmaster. (2026). *Learning piano is about to change forever*. https://www.artmaster.com/artie?srsId=AfmBOoo9Yn2IVRs9A4tY3b6C_zOlK9_MjvG1mKj83Q4fw-9uoufKEDQG adresinden alınmıştır.

- Ata, Y. (2023). Suna Kan'ın ardından Cumhuriyet Dönemi "Müzikte Modernleşme" idealini yeniden sorgulamak. *Akademik Hassasiyetler*, 10(Cumhuriyet Özel Sayısı), 81-99. <https://doi.org/10.58884/akademik-hassasiyetler.1358156>
- Aydın Öztürk, T. (2020). Kültür endüstrisinden dijital kapitalizme. *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*, (79), 277-298. <https://doi.org/10.26650/jspc.2020.79.0003>
- Aydın, E. ve Liman Turan, S. (2023). Cumhuriyet'in ilânından günümüze Türkiye'de siyasetin ve eğitim politikalarının sanat eğitime etkisi. *Uluslararası Sosyal Bilimler ve Eğitim Dergisi*, 5(8), 213-242. <https://izlik.org/JA85MW47EK>
- Aykurt, H. (2025). Kurumsal halk müziği pratiklerindeki batı merkezci düşünsel hegemonyanın post-kolonyal çözümlemesi. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 18(50), 1109-1131. <https://doi.org/10.12981/mahder.1565649>
- Azad, D. ve Alıcı, S. (2023). Müzik öğretmenliği programında Türk müziğinin viyolonsel ile seslendirmesinin değerlendirilmesi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, IX(17), 256-274. <https://izlik.org/JA25LS35TT>
- Çakmakçı, S. (2013). Muazzez Tahsin'in romanlarında Batılı yaşam tarzının sosyal yaşamdaki araçlarından biri olarak musikî. *Millî Eğitim*, 43(198), 42-59. <https://izlik.org/JA69DW76JC>
- Canbay, A. (2026). Türkiye'nin Toplumsal Dönüşümünde Türk Popüler Müzik Estetiği (1960-2000). *TroyAcademy*, 11(1), 1-17. <https://doi.org/10.31454/troyacademy.1465356>
- Çelik, B. (2010). Piyano eğitiminde video kamera kullanımı. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 30(3), 785-800. <https://izlik.org/JA79EM52FF>
- Çiftçi, E. (2010). Popular Culture, Populer Music And Music Education. *Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 12(2), 149-161. <https://izlik.org/JA47TX22HS>
- Çolakoğlu Sarı, G. (2014). 19. yüzyıl Batılılaşma hareketlerinin Osmanlı-Türk müziğine yansımaları. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 181(181), 31-50. <https://doi.org/10.20296/tsad.83850>
- Davis, R. (2005). Music education and cultural identity. *Educational Philosophy and Theory*, 37(1), 47-63. <https://doi.org/10.1111/j.1469-5812.2005.00097.x>

- Deniz, J. (2020). Gagne'nin Öğretim Kuramı Temelinde Yapılandırılmış Pişano Derslerinde İşbirlikli Öğrenme Yönteminin İşlevselliğı. *OPUS International Journal of Society Researches*, 16(31), 4097-4137. <https://doi.org/10.26466/opus.680488>
- Dilber, M. C. ve Karabaşoğlu, C. (2023). Mehterhâne-ı hümayun'dan müzikâ-yı hümayun'a Osmanlı müzik kurumlarında Batılılaşma temâyülü. *Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(1), 461-478. <https://doi.org/10.30561/sinopusd.1282026>
- Dip Sahaf. (2016). 1969 – Plak piyasasının kalbi Doğubank işhanında atıyor... <https://www.dipsahaf.com/1969-plak-piyasasinin-kalbi-dogubank-ishaninda-atiyor/> adresinden alınmıştır.
- Doğan, İ. (2025). Dijital dönüşümün ekonomik yansımaları: Türkiye örneğı. *Journal of International Management Educational and Economics Perspectives*, 13(1), 60-75. <https://izlik.org/JA46MU67YS>
- Dönmez, Y. E. ve İmik, Ü. (2021). Viyolonsel çalgısının Türk müziğı çalgı topluluklarında kullanımı. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 7(2), 187-197. <https://doi.org/10.22252/ijca.1027091>
- Ercan, S. (2020). *Türkiye'de 1980'den sonra toplumsal iletişim aracı olarak pop ve rock müzik* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Erdoğan, E. (2022). Müzik Eğitiminde Türk devrimi: Hasan Ferit Alnar'ın Türk Beşlerindeki yeri ve sekiz pişano parçası. *Siirt Journal of Education*, 2(1), 57-78. <https://izlik.org/JA49CJ85DS>
- Erdoğan, U. (2023). Liberalizm, neoliberalizm ve Türkiye'de 12 eylöl askeri darbesi sonrası dönüşüm. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 10(1), 286-304. <https://izlik.org/JA85YD65EJ>
- Erol, T. ve Akgöl, S. (2019). İlkü Mecmuası (1933-1950) müzik yazıları bibliyografisi. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 5(2), 1-18. <https://doi.org/10.22252/ijca.631593>
- Ertem, A. ve Akbulut, E. (2022). Uzaktan pişano eğitiminin uygulanmasına yönelik öğretim elemanı görüşleri. *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Faköltesi Dergisi*, 9(1), 36-49. <https://doi.org/10.21666/muefd.890660>

- Gökalp, Z. (1968). *Türkçülüğün esasları*. Varlık Yayınları.
- Güdek, B., Sezgin, H. ve Akmanoğlu, B. (2022). Pişano eğitiminin geleceği. *Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR)*, 9(81), 421-433. <https://doi.org/10.26450/jshsr.3026>
- Gür, Ç. T. (2010). *Cumhuriyet dönemi Türk romanında bir sosyal değişme olgusu olarak moda (1923–1940)* [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Güzel, A. (2021). XIX. yüzyılda pişano ve Osmanlı kadını. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 8(1), 246-261. <https://izlik.org/JA62PD42GD>
- Hatipoğlu, G. (2017). Türkiye’de çoksesli müzik. *Online Journal Of Music Sciences*, 2(1), 136-165. <https://izlik.org/JA65HK45CK>
- Ho, W.C. (2020). *School music education and social change in Mainland China, Hong Kong and Taiwan*. ProQuest Ebook Central.
- Hürriyet. (2021). *Unkapanı Plakçılar Çarşısı koltuğunu dijitalleşmeye kaptırdı*. <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/unkapani-plakcilar-carsisi-koltugunu-dijitallesmeye-kaptirdi-41729985> adresinden alınmıştır.
- İlaslan, S. (2023). Radyo ve popüler müzik: 1950-1970 yılları arası dönemde Türkiye’de pop müziğın gelişimi ve radyo yayıncılığı. *Etkileşim*, 11, 68-93. doi: <https://10.32739/etkilesim.2023.6.11.190>
- İlhan, S. Y. (2026). Erken Cumhuriyet dönemindeki müzikal adımlar: Elazığ (Elaziz) Halkevi örneği. *Firat University Journal of Social Sciences*, 36(1), 1-14. <https://doi.org/10.18069/firatsbed.1574878>
- İrten, S. (2018). Gelenek ve modernizm ikileminde bir ses(sizlik): “Musiki İnkılabı”. *Online Journal of Music Sciences*, 3(2), 98-121. <https://doi.org/10.31811/ojomus.481135>
- İrten, S. ve Sazak, N. (2018). Osmanlı Modernleşme Döneminden Cumhuriyete: “Toplumsal Dönüşüm Süreçlerinde, Devletin Müziğe Müdahalesi”. *Online Journal of Music Sciences*, 3(3), 24-45. <https://doi.org/10.31811/ojomus.504503>

- Kaplan, Z. ve Sakar, M. H. (2024). Okul müzik eğitiminde verimlilik mi? etkililik mi? -erken cumhuriyet döneminden itibaren bir inceleme. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 10(20), 151-170. <https://dx.doi.org/10.14225/Joh392>
- Kaptan, Z. (2022). Türk müziği çalgılarında öğretim-metot ve metodoloji üzerine. *Cumhuriyet Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 46(1), 95-101. <https://izlik.org/JA67TT85FC>
- Karasar, N. (2012). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Nobel Yayın Dağıtım.
- Karşıcı, G. (2010). Müzik türlerine ideolojik yaklaşım: 1970-1990 yılları arasındaki TRT sansürü. *Folklor/Edebiyat*, 16(61), 169-178. <https://izlik.org/JA67DG68KH>
- Kenan, S. (2015). Modern Üniversitenin Oluşum Süreci. *Osmanlı Araştırmaları*, 45(45), 333-367. <https://doi.org/10.18589/oa.570017>
- Kılıç, K. (2019). 19. yüzyılda Osmanlıda müzik olgusu ve dönemin yenilikçi padişahları. *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(2), 551-570. <https://izlik.org/JA57CN25TA>
- Koçak, B. (2008). Mehmet Zati Arca ve Türk müzik eğitimindeki yeri. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, (24), 42-47. <https://izlik.org/JA96SK45JL>
- Koçak, P. (2025). Ziya Gökalp ve Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 8(4), 2450-2464. <https://doi.org/10.51576/ymd.1761605>
- Kodak, E. (2007). Türkiye’de Cumhuriyet döneminde yetişen piyanistlerin ülkemizde klasik müzik etkinlikleri ve piyano eğitimine ilişkin görüşleri üzerine bir çalışma. *Kastamonu Education Journal*, 15(2), 719-726. <https://izlik.org/JA97RW63UL>
- Küçük, A. (2019). Türkiye’de sosyal ve siyasal değişim: 1980 ve sonrası. *Econharran*, 3(4), 20-45. <https://izlik.org/JA99FZ98CF>
- Mansur, C. ve Serin Özparlak, Ç. (2025). Piyano eğitimi üzerine yazılan tezlerin bibliyografik yöntemle incelenmesi. *Eğitim ve Toplum Araştırmaları Dergisi (JRES)*, 12(1), 97-113. <https://doi.org/10.51725/edad.1600592>
- Özdamar, F. D. (2025). Osmanlı döneminde piyano çalgısının kültürel ve sosyal rolü. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (36), 333-350. <https://doi.org/10.18603/sanatvetasarim.1706649>

- Özer, Z. ve Onuray Eğilmez, H. (2021). Türkiye’de piyano eğitimi alanında yapılan lisansüstü tezlerin eğilimlerinin belirlenmesi. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 40(1), 291-316. <https://izlik.org/JA94PN85WY>
- Özmenteş, G. ve Şenel, O. (2019). Türkiye’de hegemonik bir araç olarak müzik eğitimi ve kanonik söylemleri. *Etnomüzikoloji Dergisi*, 2(1), 50-85. <https://izlik.org/JA94UH68JF>
- Öztürk, B. (2011). 1908 Meşrutiyeti ve müzik. *Folklor/Edebiyat*, 17(65), 81-96. <https://izlik.org/JA56NL58WD>
- Öztürk, O. M. (2020). Mandolinle muasırlaş(tır)mak: Türkçülüğün mûsikî sahasındaki programı ışığında Köy Enstitülerinde müzik eğitimi. *Etnomüzikoloji Dergisi*, 3(1), 18-55. <https://izlik.org/JA68TD92YE>
- Pala, A. (2024). Web of Science veri tabanına dayalı piyano üzerine yapılan makalelerin bibliyometrik değerlendirmesi. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 9(2), 145-161. <https://doi.org/10.22252/ijca.1390974>
- Pike, P. D. (2015). Using a synchronous online internship to develop pedagogical skills and explore teacher identity: A case study. *Journal of Music, Technology & Education*, 8(3), 227-242. <https://doi.org/10.1386/jmte.8.3.2271>
- Pike, P. D. (2017). Improving teaching and learning through service: A case study of asynchronous online teaching internship. *International Journal of Music Education*, 35(1), 107-117. <https://doi.org/10.1177/0255761415613534>
- Şahin, M. ve Duman, R. (2008). Cumhuriyetin yapılanma sürecinde müzik eğitimi. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi* 7(16), 259-72. <https://izlik.org/JA67XG35UF>
- Say, A. (2001). *Müzik tarihi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sayın, Ö. ve Bostancı Ege, G. (2013). Müziğin toplumsal ve göstergebilimsel temelleri. *Ege Eğitim Dergisi*, 14(2), 106-117. <https://izlik.org/JA39HX37NK>
- Şen, S. (2020). Osmanlı Devleti’nde batılılaşmanın müziğe yansımaları. *Meriç Uluslararası Sosyal ve Stratejik Araştırmalar Dergisi*, 4(10), 192-208. <https://izlik.org/JA73ML69TN>
- Şenel, O. (2019). Doğu Asya’da Batı Müziği hegemonyası: Japonya, Çin ve Kore’de müzik reformları. *Etnomüzikoloji Dergisi*, 2(1), 97-116. <https://izlik.org/JA73UU54DD>

- Signell, K. (1976). The modernization process in two oriental music cultures: Turkish and Japanese. *Asian Music*, 7(2), 72-102. [10.2307/833790](https://doi.org/10.2307/833790)
- Şimşek, F. ve Eruzun Özel, A. (2024). Osmanlıdan günümüze müzik politikaları ekseninde MEB 2018 ortaöğretim müzik öğretim programlarındaki Türk müziği konu ve kazanım sayılarının değerlendirilmesi. *Uluslararası Toplumsal Bilimler Dergisi*, 8(2), 157-191. <https://izlik.org/JA39FM25RT>
- Somakçı, P. (2017). Osmanlı saraylarında uygulanan müzik eğitimi ve müzik kurumları. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 2(2), 171-182. <https://izlik.org/JA85PR82AR>
- Tan, S. (2022). Katı olan her şey buharlaştı mı? Müziksel değerin batı kaynaklı hiyerarşik sınıflandırmaları üzerine. *Etnomüzikoloji Dergisi*, 5(1), 11-29. <https://izlik.org/JA39HJ98XM>
- Tangülü, Z. ve Becerikli, S. (2020). Musiki Muallim Mektebi (1924-1937). *Asia Minor Studies*, 8(2), 458-466. <https://doi.org/10.17067/asm.747050>
- Taş, K. (2002). Tanzimat ve Batılılaşma hareketlerine sosyolojik bir yaklaşım, *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (7), 87-94 <https://izlik.org/JA23MX53YC>
- Toker, H. (2024). 19. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nin kapsayıcı müzik politikası ve müzikteki değişim. *Meshk Journal of Religious Music*, 1(1), 19-33. <https://doi.org/10.26650/meshk.2024.0002>
- Toker, H. ve Özden, E. (2013). Osmanlı Devleti'nde müzik eğitimi veren önemli kurumlar. *Uluslararası Müzikoloji Dergisi*, 1(2), 107-128. <https://doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00018>
- Ünal Akbulut, E.C. (2022). İstanbul'da piyano eğitiminin başlangıç tarihçesine özet bir bakış. *Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 8(59), 1819-1823. <https://dx.doi.org/10.29228/JOSHAS.66546>
- Urhan, G. (2026). Türkiye'de bir müzik eğitimi bölümünde grup piyano laboratuvar ortamının kurulumu ve kullanımına ilişkin pilot bir çalışma. *Online Journal of Music Sciences*, 11(1), 14-29. <https://doi.org/10.31811/ojomus.1740589>

- Usta, N. (2010). Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Türkiye'de müziğin dönüşümü. *Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 1 (4), 107-117. <https://izlik.org/JA39DR73YU>
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, T. (2015). Müzik sosyolojisi perspektifi ile Ziya Gökalp'in hars ve medeniyet ayrımı üzerinden geliştirdiği milli musiki fikirlerine kısa bir bakış. *Munzur Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(7), 98-115. <https://izlik.org/JA25CU83HB>
- Yücel, H. (2022). Cumhuriyet dönemi müzik politikaları üzerine bir inceleme. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7(12), 9-20. <https://doi.org/10.55004/tykhe.1104017>

