

**İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**XIX. YÜZYILDAN İTİBAREN OSMANLI DEVLETİ'NDE BATI  
MÜZİĞİNİN BENİMSENMESİ VE TOPLUMSAL SONUÇLARI**

**DOKTORA TEZİ  
Selçuk ALİMDAR**

**Anabilim Dalı : Müzikoloji ve Müzik Teorisi**

**Programı : Müzikoloji ve Müzik Teorisi**

**Aralık 2011**



**XIX. YÜZYILDAN İTİBAREN OSMANLI DEVLETİ'NDE BATI  
MÜZİĞİNİN BENİMSENMESİ VE TOPLUMSAL SONUÇLARI**

**DOKTORA TEZİ**  
**Selçuk ALİMDAR**  
**(414032005)**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 15 Nisan 2011**  
**Tezin Savunulduğu Tarih : 23 Aralık 2011**

**Tez Danışmanı : Prof. Ş. Şehvar BEŞİROĞLU (İTÜ)**  
**Eş Danışman : Prof. Dr. Ali ERGUR (GSÜ)**  
**Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Ruhi AYANGİL (YTÜ)**  
**Prof. Dr. Ali AKYILDIZ (MÜ)**  
**Doç. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ (İTÜ)**  
**Doç. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU (İTÜ)**  
**Yard. Doç. Dr. A. Coşkun TOKSOY (İTÜ)**

**Aralık 2011**



*Eşim **Burcu** ve oğlum **Ahmed Ruhi**'ye,*



## ÖNSÖZ

Kültür kavramı ve Türkiye’de kültür değişmesi olgusu üniversite eğitimle birlikte başlayan ve her zaman ilgimi çeken bir konu olmuştur. Müzik icrası ve ardından müzikolojiyi de kapsayarak genişleyen ilgi alanım, beni doktora çalışmamda Türkiye’de müzikte modernleşme konusuna yönlendirdi. Araştırmam derinleştikçe eriştiğim bilgiler, keşfedilmeyi bekleyen ne kadar büyük bir hazine olduğunu gösterdi. Bu noktada, görüşleri ve ellerindeki bilgileriyle çalışmamı zenginleştiren ve kolaylaştıran çok sayıda kişiden ve kurumdan istifade ettim.

Çalışmalarımı yürütürken fikirlerimi tartışarak bana değerli yönlendirmelerde bulunan tez danışmanlarım Prof. Dr. Ali Ergur ve Prof. Şehvar Beşiroğlu’na teşekkür ederim. Dr. Mustafa Küçük’e Osmanlı belgelerinin diline aşinalığımı artırdığı, Prof. Dr. Ali Akyıldız’a Osmanlı ekonomik ve idarî yapısına ilişkin birikimini cömertçe paylaştığı, Prof. Ruhi Ayangil’e eleştirileriyle eserin bilimsel niteliğinin artmasına katkı sağladığı, Doç. Dr. Nilgün Doğrusöz’e kaynak önerilerinde bulunduğu, Sayın Cemal Ünlü’ye gramofon plakları ve bazı notalar konusundaki gönülden desteği ve Sayın Murat Bardakçı’ya özellikle hanedanın müzik ilgisi konusundaki kıymetli rehberliği için şükranlarımı sunarım. Fransızca metinlerin çevirisinde yardımcı olan değerli arkadaşım Yasemin Gürsel’e, Prof. Rashid Sidi Issa’ya ve Nermin Ünüsoy’a, bazı notaların yazımındaki desteği için Erdem Alpsoy’a ve tezdeki bazı görsellerin kalitesinin iyileştirilmesindeki katkısı için değerli dostum Volkan Bilenler’e ve tezde yer alan bazı makam müziği bestelerinin armonik analizine ilişkin görüşleri için Dr. Eray Altınbüken’e içten teşekkürler. Ayrıca süreli yayın taramalarındaki son derece titiz ve özverili desteği için sevgili Burçin Bozyel’e minnettar olduğumu ifade etmeliyim.

Çalışmamız ellerinde bulunan kıymetli hazineleri araştırmama imkân veren kurumlar olmasaydı pek mümkün olamayacaktı. Başbakanlık Osmanlı Arşivi yönetimine ve tüm çalışanlarına, Milli Saraylar Arşivi’nden Muharrem Varol’a, Dolmabahçe Sarayı Müzesi’nden Sayın Şule Gürbüz’e, İstanbul Deniz Müzesi Arşiv ve Kütüphanesi’nden Sayın Kemal Koç’a, Yıldız Sarayı Müzesi’nden Sayın Handan Tüzümen’e, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Nadir Eserler Bölümü’nden Sayın

Yasemen Akçay'a, Atatürk Kitaplığı'ndan Sayın Selçuk Aydın ve İrfan Dağdelen'e, SALT'tan Sayın Nida Özkaymak'a, VEKOM Müdür Yardımcısı Sayın Gülçin Özkişi'ye, Millet Kütüphanesi'nden Sayın İlknur Keleş'e, Askerî Müze, TSK Armoni Mızıkası Komutanlığı, Millî Kütüphane, Bilkent Üniversitesi Kütüphanesi, Süleymaniye Kütüphanesi, IRCICA Kütüphanesi, Steinway & Sons ve Borusan Müzik Kütüphanesi çalışanlarına, ve bir araştırmacının konforlu bir şekilde çalışmasına imkân veren ve bu anlamda Türkiye'nin nadide kütüphanelerinden birisi olan İSAM Kütüphanesi'nin yönetimine ve tüm personeline teşekkür ederim.

Bu çalışma, geçmişte edinilen birikimlere de çok şey borçludur. Bu noktada, müzik icrası kadar müzik üzerine düşünmemi sağlayan Prof. Ruhi Ayangil'e, müzikoloji çalışmalarına beni teşvik eden Sayın Murat Bardakçı'ya, İstanbul'un kültür tarihi üzerine bakışımı derinleştiren değerli hocalarım Nezih Uzel'e ve Prof. Dr. Haluk Dursun'a, ney öğretmenlerim Bahtiyar Çakmak, Ahmed Şahin ve Salih Bilgin'e, viyolonsel öğretmenim Fırat Kızıltuğ'a, kritik aklımın uyanmasını sağlayan Prof. Dr. Ahmed Yüksel Özemre'ye, beni Osmanlı Türkçesi öğrenmeye sevkeden lise kimya öğretmenim Zekeriya Hayır'a ve küçük yaşlardan itibaren entelektüel alanlara olan ilgimi besleyen sevgili dayım Yavuz Engin'e ve burada zikretmeyi unutmuş olabileceğim üstaplara minnettarlığımı telaffuz etmeyi bir borç biliyorum.

Eğitim yöneticiliği gibi akademik çalışmalarımın uzak bir konuda bir meslek sahibi olmak etkili bir doktora tezi hazırlamayı oldukça zorlaştırdı. Özel hayatımda kendilerine ayırmam gerekeni zamanı kısmen bu çalışmaya yönlendirmeme imkân tanıyan değerli eşim Burcu ve sevgili oğlum Ahmed Ruhi'nin fedakârlıkları olmasaydı bu tez meydana gelemecekti. Ayrıca beni yetiştiren ve aldığım kararları uygularken arkamda olan sevgili annem Nermin Alimdar ve babam Ali Alimdar'a sonsuz teşekkürler.

Aralık 2011

Selçuk Alimdar

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖNSÖZ.....	V
İÇİNDEKİLER.....	VII
KISALTMALAR.....	X
ÇİZELGE LİSTESİ.....	XIII
ŞEKİL LİSTESİ.....	XV
ÖZET.....	XVII
SUMMARY.....	XXI
<b>1. GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
<b>2. SARAYDA BATI MÜZİĞİ.....</b>	<b>15</b>
2.1 Hanedanın Batı Müziğine Olan İlgisi.....	15
2.1.1 Sultan III. Selim ve II. Mahmud.....	17
2.1.2 Sultan Abdülmecid.....	18
2.1.3 Sultan Abdülaziz.....	21
2.1.4 Sultan V. Murad.....	22
2.1.5 Sultan II. Abdülhamid.....	23
2.1.6 Sultan Reşad ve Vahideddin.....	24
2.1.7 Halife Abdülmecid.....	25
2.2 Saray Tiyatrosu.....	27
2.2.1 Dolmabahçe Tiyatrosu.....	27
2.2.2 Yıldız Tiyatrosu.....	29
2.3 Merasimler ve Diğer Resmî Temsiller.....	31
2.3.1 Merasimler.....	31
2.3.2 Resmî marşlar.....	43
2.3.3 Diplomatik temsiller.....	47
<b>3. ASKERÎ MÜZİK KURUMLARINDA BATI MÜZİĞİ.....</b>	<b>51</b>
3.1 Muzıka-i Hümâyun.....	51
3.1.1 Yabancı uzmanların istihdamı.....	52
3.1.1.1 Giuseppe Donizetti.....	52
3.1.1.2 Callisto Guatelli.....	55
3.1.1.3 Fernando de Aranda.....	57
3.1.1.4 Arturo Stravolo.....	61
3.1.2 Organizasyon.....	64
3.1.2.1 Derece yapısı, unvanlar ve terfiler.....	64
3.1.2.2 Organizasyon yapısı.....	75
3.1.3 Maddî ödüller.....	79
3.1.3.1 Maaşlar.....	80
3.1.3.2 Atiyyeler.....	84
3.1.3.3 Tayinatlar.....	89
3.1.3.4 Diğer ek menfaatler.....	91
3.1.4 Manevî ödüller.....	95
3.1.4.1 Nişanlar.....	95
3.1.4.2 Madalyalar.....	100

3.1.4.3	Kariyer imkânları .....	103
3.2	Kara Ordusu Bandoları.....	105
3.2.1	Alay bandolarının yaygınlaşması .....	106
3.2.2	Abdülaziz dönemindeki bazı düzenlemeler .....	108
3.2.3	Bando çalgılarında standartlaşma .....	112
3.3	Deniz Ordusu Bandoları.....	114
3.3.1	Bahriye muzıka okulları .....	114
3.3.2	Bahriye bandoları.....	117
3.4	Diğer Bandolar.....	123
3.4.1	Tophane-i Âmire Muzıkası .....	123
3.4.2	Askerî Dikimhane Muzıkası.....	125
<b>4.</b>	<b>SİVİL HAYATTA BATI MÜZİĞİ .....</b>	<b>127</b>
4.1	Batı Müziğinin Benimsenmesi ve Belirleyici Unsurlar .....	128
4.1.1	Batı müziğinin benimsenmesi .....	128
4.1.1.1	Benimseme kavramı .....	128
4.1.1.2	Batı müziğinin benimsenmesi.....	131
4.1.2	Devlet .....	134
4.1.2.1	Küresel bütünleşme .....	134
4.1.2.2	Bürokraside modernleşme .....	137
4.1.2.3	Kitle kültürünün oluşumu .....	140
4.1.2.4	Batı müziğini himaye .....	144
4.1.3	Gayrimüslimler.....	145
4.1.3.1	Gayrimüslim nüfus .....	146
4.1.3.2	Yabancı devlet kurumları .....	152
4.1.3.3	Ticarethaneler ve müzisyenler .....	155
4.1.4	Aydınlar.....	159
4.1.4.1	Alafranga hayat tüketimi .....	160
4.1.4.2	Edebiyatta müzik.....	166
4.1.4.3	Kadın ve müzik .....	170
4.1.4.4	Milliyetçilik ve müzik .....	173
4.1.4.5	Müzikte edebiyat.....	176
4.1.5	Müzik piyasası ve teknolojik gelişmeler.....	181
4.1.5.1	Eğitim ve icrada ticarileşme .....	182
4.1.5.2	Müzik yayıncılığı .....	184
4.1.5.3	Piyano .....	187
4.1.5.4	Fonograf ve gramofon .....	189
4.2	Batı Müziğinin Üretimi ve Tüketimi .....	191
4.2.1	İcra mekânları .....	192
4.2.1.1	Müzikli etkinliklere genel bir bakış .....	192
4.2.1.2	Tiyatrolar .....	196
4.2.1.3	Gazino, kahve ve oteller .....	204
4.2.1.4	Yabancı devlet kurumları .....	207
4.2.1.5	Sinemalar .....	210
4.2.2	Tedarik mekânları .....	215
4.2.2.1	Müzik mağazaları.....	216
4.2.2.2	Piyano mağazaları .....	219
4.2.2.3	Fonograf ve gramofon mağazaları .....	226
4.2.3	Müzik mesleği .....	231
4.2.3.1	Müzik öğretmenleri .....	231
4.2.3.2	Müzik eğitiminin kurumsallaşması .....	238

4.2.3.3 Basılı müzik öğretim eserleri .....	247
4.2.3.4 Saray-müziyen ilişkileri.....	251
4.3 Makam Müziği Üzerindeki Batı Müziği Etkileri .....	270
4.3.1 Müzik piyasası ve dinleme mecraları.....	270
4.3.1.1 Müzikli etkinliklere genel bir bakış.....	271
4.3.1.2 Tiyatrolar.....	277
4.3.1.3 Kırathaneler ve semaî kahveleri .....	284
4.3.1.4 Gazino ve birahaneler .....	289
4.3.1.5 Bahçe ve mesireler.....	292
4.3.1.6 Belediyenin çalgı ve oyun ruhsatiye tarifesi .....	294
4.3.1.7 Fonograf ve gramofon .....	296
4.3.1.8 Sinemalar.....	302
4.3.2 Müzik mesleği.....	304
4.3.2.1 Müzisyenler .....	304
4.3.2.2 Müzik öğretmenleri .....	314
4.3.2.3 Müzik eğitiminin kurumsallaşması .....	320
4.3.2.4 Çalgılarda değişme ve yenilikler .....	326
4.3.3 Basılı müzik literatürünün gelişimi .....	330
4.3.3.1 Müziğin yazıyla standartlaşması: Batı grafik notası.....	331
4.3.3.2 Müzik öğreniminde hocasız yöntem: Öğretim kitapları .....	346
4.3.3.3 Müzik bilmeden terennüm edebilmek: Güfte mecmuaları ...	357
4.3.4 Bestecilikte Batılı etkiler .....	363
4.3.4.1 Popüler müziğin yükselen ürünü: Şarkı.....	363
4.3.4.2 Propaganda ve kimlik tanımlama aracı: Marş.....	367
4.3.4.3 Görsellikle beslenen müzik: Opera ve kanto.....	370
4.3.4.4 Müzikte tasvir.....	381
4.3.4.5 Çokseslendirme .....	384
4.3.4.6 Bestelerdeki diğer Batılı unsurlar .....	388
<b>5. SONUÇ .....</b>	<b>397</b>
<b>KAYNAKLAR.....</b>	<b>411</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>447</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>603</b>

## KISALTMALAR

<b>AKBY</b>	: Atatürk Kitaplığı Belediye Yazmaları
<b>bkz.</b>	: Bakınız
<b>bms</b>	: Belirtilmemiş
<b>BM</b>	: Batı Müziği
<b>BOA</b>	: Başbakanlık Osmanlı Arşivi
<b>c.</b>	: Cilt
<b>CM</b>	: The Constantinople Messenger
<b>çev.</b>	: Çeviren
<b>der.</b>	: Derleyen
<b>düz.</b>	: Düzenleyen
<b>ed.</b>	: Editör
<b>EE</b>	: The Eastern Express
<b>Ef.</b>	: Efendi
<b>haz.</b>	: Hazırlayan
<b>H.</b>	: Hicrî
<b>IRCICA</b>	: Research Center for Islamic History, Art and Culture
<b>İTÜ</b>	: İstanbul Teknik Üniversitesi
<b>İÜKNE</b>	: İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Nadir Eserler Bölümü
<b>Kaymk.</b>	: Kaymakam
<b>LH</b>	: The Levant Herald
<b>LHEE</b>	: The Levant Herald and Eastern Express
<b>M.</b>	: Miladî
<b>Mdl.</b>	: Madalya
<b>Med.</b>	: Medyan
<b>MM</b>	: Makam Müziği
<b>MSHHA</b>	: Millî Saraylar Hazine-i Hassa Arşivi
<b>nr.</b>	: Numara
<b>ö.</b>	: Ölüm
<b>R.</b>	: Rumî
<b>s.</b>	: Sayfa
<b>Sağ Kol.</b>	: Sağ Kolağası
<b>sdl.</b>	: Sadeleştiren
<b>Sol Kol.</b>	: Sol Kolağası
<b>ŞTY</b>	: Şark Ticaret Yıllığı (Yıllıkları)
<b>TDK</b>	: Türk Dil Kurumu
<b>TMDK</b>	: Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
<b>TSK</b>	: Türk Silahlı Kuvvetleri
<b>TSMA</b>	: Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi
<b>TY</b>	: Türkçe Yazma
<b>t.y.</b>	: Tarih yok
<b>vb.</b>	: ve benzeri
<b>vd.</b>	: ve diğerleri
<b>VEKOM</b>	: Vedat Kosal Müzik Uygulama ve Kültür Merkezi

**yak.** : Yaklaşık

Arşiv belgelerinin tasnif kodlarına ilişkin kısaltmalar “Kaynaklar” bölümünde açıklanmıştır.



## ÇİZELGE LİSTESİ

### Sayfa

Çizelge 2.1 : Sultan III. Selim'den İtibaren Hanedanın Müziğe İlgisi. ....	16
Çizelge 2.2 : Bazı Merasimlerde Muzıkanın Varlığı. ....	33
Çizelge 2.3 : Osmanlı Resmî Marşları. ....	43
Çizelge 3.1 : Callisto Guatelli'nin Aldığı Bazı Rütbe, Nişan ve Madalyalar. ....	56
Çizelge 3.2 : Fernando de Aranda'nın Aldığı Bazı Rütbe, Nişan ve Madalyalar. ....	59
Çizelge 3.3 : Arturo Stravolo'nun Aldığı Bazı Rütbe, Nişan ve Madalyalar. ....	63
Çizelge 3.4 : Muzıka-i Hümâyun Derece Yapısı (1892 Öncesi). ....	68
Çizelge 3.5 : Muzıka-i Hümâyun Derece Yapısı (1892). ....	69
Çizelge 3.6 : Muzıka-i Hümâyun Maaş Giderleri (1835-1892). ....	70
Çizelge 3.7 : Muzıka-i Hümâyun'daki Bazı Kişilerin Terfi Tarihleri. ....	72
Çizelge 3.8 : Muzıka-i Hümâyun Personelinin Kıdemleri (1847). ....	74
Çizelge 3.9 : Muzıka-i Hümâyun Şubesinin Yapısı (1918). ....	76
Çizelge 3.10 : İnce Saz Takımı Şubesinin Yapısı (1918). ....	77
Çizelge 3.11: Müezzin Şubesinin Yapısı (1918). ....	77
Çizelge 3.12 : Muzıka-i Hümâyun'un Haftalık Çalışma Programı (1894). ....	78
Çizelge 3.13 : Muzıka-i Hümâyun'da Maaş Endeksleri (1835-1892). ....	83
Çizelge 3.14 : Muzıka-i Hümâyun'un Ücretleri ve Enflasyon. ....	83
Çizelge 3.15 : Muzıka-i Hümâyun'un Atiyyeleri (1885). ....	87
Çizelge 3.16 : Muzıka-i Hümâyun'da Atiyye-Maaş Oranı. ....	88
Çizelge 3.17 : Muzıka-i Hümâyun'da Rütbe Bazlı Aylık Gelirler (1892). ....	90
Çizelge 3.18 : Muzıka-i Hümâyun'a Hizmet Eden Mutfak Personeli (1887). ....	92
Çizelge 3.19 : Osmanlı Nişanları. ....	96
Çizelge 3.20 : Muzıka-i Hümâyun'a Verilen Nişanlar. ....	98
Çizelge 3.21 : Mecidî Nişanlarının Dereceleri Arasındaki Geçişler. ....	98
Çizelge 3.22 : Muzıka-i Hümâyun'a Verilen Madalyalar. ....	101
Çizelge 3.23 : Muzıka-i Hümâyun Organizasyonunda Dikey Büyüme (1835-1892). .....	104
Çizelge 3.24 : Askerî Bandoların Norm Kadrosu (1869). ....	108
Çizelge 3.25 : Askerî Bandolardaki Yüzbaşılara İlişkin Ücret Politikası (1869). ....	110
Çizelge 3.26 : Askerî Bandolardaki Mülâzım-ı Evvellere İlişkin Ücret Politikası (1869). ....	110
Çizelge 3.27 : Askerî Bandolardaki Mülâzım-ı Sanîlere İlişkin Ücret Politikası (1869) ....	111
Çizelge 3.28 : Aranda'ya Göre Avrupa Bandolarının Çalgı Düzeni. ....	113
Çizelge 3.29 : Cumhuriyet Öncesi Bahriye Muzıka Okulları. ....	114
Çizelge 3.30 : Cumhuriyet Öncesi Bahriye Bandoları. ....	118
Çizelge 3.31 : Mesudiye Kruvazörü Bandosu'nun Çalgı Dağılımı (1908). ....	119
Çizelge 3.32 : Salon Muzıkası'nın Çalgı Dağılımı. ....	121
Çizelge 4.1 : Dinî / Etnik Cemaatlerin İstanbul Nüfusundaki Oranı (%) (1844- 1914). ....	148
Çizelge 4.2 : Belediye Dairelerine Göre İstanbul'un Nüfusu (1885). ....	149

Çizelge 4.3	: Tanzimat ve Servet-i Fünun Romanlarında Müzik Bahsi.....	167
Çizelge 4.4	: Batı'da Piyano Üretim Tahminleri (1850-1910). ....	188
Çizelge 4.5	: İstanbul'daki Tiyatrolar (1868-1925). ....	200
Çizelge 4.6	: İstanbul'daki Dinletili Kahveler (1891-1921).....	206
Çizelge 4.7	: Osmanlı Sarayının Piyano Siparişleri. ....	220
Çizelge 4.8	: İstanbul'daki Piyano Akortçuları (1868-1921). ....	224
Çizelge 4.9	: İstanbul'daki Fonograf ve Gramofon Satıcıları (1909-1925). ....	228
Çizelge 4.10	: ŞTY'de Batı Müziği Öğretmenlerinin Dağılımı.....	232
Çizelge 4.11	: ŞTY'de Batı Müziği Öğretmenlerinin Uzmanlık Alanları.....	234
Çizelge 4.12	: İstanbul'daki Kız Okullarında Piyano Öğretmenleri (1899-1900)...	242
Çizelge 4.13	: Saraya Eser Takdimleri. ....	256
Çizelge 4.14	: Sarayın Sivil Müzisyenleri Taltif Araçları. ....	264
Çizelge 4.15	: Amerikan Muzikası'na Verilen Hediyeler (1884). ....	266
Çizelge 4.16	: Sarayın Sivil ve Yabancı Müzisyenleri Taltifi. ....	267
Çizelge 4.17	: İstanbul Belediyesi'nin Çalgı ve Oyun Ruhsatiye Tarifesi (1910)...	295
Çizelge 4.18	: İstanbul'daki Bazı Piyasa Müzisyenlerinin Gazete İlânlarına Göre İcra Dönemleri (1884-1915). ....	307
Çizelge 4.19	: Cumhuriyet Öncesinde Bestelenen Şarkılardaki Nota/Hece Oranının Değişmesi.....	366
Çizelge 4.20	: Cumhuriyet Öncesi Bazı Makam Müziği Bestelerinde Batı Müziği Unsurları.....	387

## ŞEKİL LİSTESİ

### Sayfa

Şekil 3.1 : Muzıka-i Hümâyun'un Özet Maaş Defteri (1842). .....	80
Şekil 3.2 : Muzıka-i Hümâyun'un Ayrıntılı Maaş Defterinden Bir Kesit (1847).....	81
Şekil 3.3 : Muzıka-i Hümâyun'un Rütbe Bazlı Aylık Maaşları (1892).....	85
Şekil 3.4 : Osmanlı Arşivi'nde 1827'ye Ait Birer Tranpet ve Klarinet Resmi. ....	107
Şekil 4.1: İstanbul'un Nüfusu (1844-1914).....	147
Şekil 4.2 : <i>The Levant Herald</i> Gazetesinde (1865-1913) Geçen Batı Müziği Etkinliklerinin Adetleri. ....	193
Şekil 4.3 : <i>Tarîk</i> (1884-1894) ve <i>İkdam</i> (1894-1916) Gazetelerindeki Makam Müzikli Etkinliklere İlişkin İlân Adetleri.....	275
Şekil 4.4 : Hacı Emin Efendi'ye Göre Perdelerin Batı Notasındaki Karşılıkları. ....	344
Şekil 4.5 : Basım Yıllarına Göre Makam Müziği ve Nota Öğretim Kitaplarının Dağılımı (1870-1923). ....	347
Şekil 4.6 : Basım Yıllarına Göre Güfte Mecmualarının Dağılımı (1850-1923). ....	358
Şekil 4.7 : Makam Müziği Bestelerinde Batı Tonal Unsurlarından Örnekler.....	389
Şekil 4.8 : Makam Müziği Bestelerinde Batı Çok Sesli Unsurlarından Örnekler....	391
Şekil 4.9 : Makam Müziği Bestelerinde Süsleme ve İfade Unsurlarından Örnekler. .....	394



## **XIX. YÜZYILDAN İTİBAREN OSMANLI DEVLETİ'NDE BATI MÜZİĞİNİN BENİMSENMESİ VE TOPLUMSAL SONUÇLARI**

### **ÖZET**

Ondokuzuncu yüzyıldan itibaren Osmanlı toplumunu geniş bir çerçevede etkisi altına alan modernleşme serüveni içerisinde Batı müziğinin benimsenmesi önemli bir yer tutmaktadır. Bu benimsenme sürecinin incelenmesi, sosyolojik açıdan kültürel değişme olgusunun zengin dinamiklerinin ve de müzikolojik açıdan Cumhuriyet müziğine kaynaklık eden birçok önemli faaliyetler silsilesinin aydınlanması açısından değerlidir.

Batı müziğinin benimsenmesi, Batılılaşma hareketi için kimi düşünürlerin ileri sürdüğü gibi sadece devlet tarafından dayatılan tepeden inme zorunlu bir değişimin mahsulü olarak görülmemelidir. Bu süreçte devletin önemli bir etkisi olduğu inkâr edilememekle birlikte gayrimüslimlerin ve aydınların etkisi de olmuştur. Batılılaşma hareketinin bu kültürel etkenlerinin yanı sıra İstanbul'da gelişmekte olan ve zamanla teknolojik gelişmelerle büyüyen bir müzik piyasasının etkisi de kaçınılmaz olmuştur. Bu piyasadaki üreticilerin arz ettiği ürün ve hizmetlerin tüketimi, halkın belirli ihtiyaçlarının karşılandığını gösteren bir ekonomik talebin de benimsenmede belirleyici olduğunu ortaya koymaktadır.

İstanbul örneklemiyle ele alınan Osmanlı toplumunda Batı müziğinin benimsenmesi sürecinin incelenmesinde Osmanlı arşiv belgeleri, el yazmaları, özel ve devlet yıllıkları, döneme ait süreli yayın ve kitapların yanı sıra, hatırat, tezler, notalar, plaklar ve fotoğraflardan oluşan geniş bir kaynak yelpazesinden istifade edilmiştir. Sultan II. Mahmud'dan Cumhuriyet'e kadar olan dönem içerisinde devlet ve sivil hayatta Batı müziğinin benimsenmesi müzikoloji, sosyoloji, tarih, istatistik ve işletme disiplinlerinden faydalanılarak incelenmiştir.

Sultan II. Mahmud'un, Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye'nin müzik örgütlenmesi için attığı ilk adımlar, saray, bürokrasi ve orduda Batı müziğinin benimsenmesinde belirleyici olmuştur. Sarayda hanedan mensupları eğitim, icra ve beste ile meşgul olurken bir yandan saray bünyesinde kurulan tiyatrolar çeşitli müzikli etkinliklerin

düzenlenmesini sağlamıştır. Batı müziğinin devletin resmî müziği haline gelmesiyle merasim ve diplomatik temsillerden oluşan çeşitli etkinliklerde resmî marşlar icra edilmiştir. Saraya bağlı bir müzik kurumu olarak Muzıka-i Hümayun, bando, orkestra ve tiyatroyu içerecek ve yabancı uzmanların da desteğini alacak şekilde büyüyerek Cumhuriyet'in başlıca müzik kurumlarının temelini oluşturacak bir olgunluğa erişmiştir. Osmanlı coğrafyasına yayılmış olan ordularda bandolar oluşturulmuştur. Devlette başlayan benimsenme süreci, daha sonra sivil hayatı kuşatacak şekilde genişlemiştir.

Batı müziğinin Osmanlı toplumuyla etkileşimi, iki tip benimsemeyi beraberinde getirmiştir. Bunlardan birisi Batı müziğinin Avrupa'da içinde yaşadığı kültürel sisteminin takliden İstanbul'da yaşatıldığı bütüncül bir benimsemedir. İkinci tip benimseme ise Avrupa'daki sistemi tanımlayan ve oluşturan müzik teorisi, çalgı, müzik türleri, yayıncılık, gramofon, vb. çok sayıda unsurun münferit olarak alınarak yerel müziğe aktarımını işaret etmektedir.

Ondokuzuncu yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren İstanbul'da Batı müziği ile ilgili bir piyasanın temelleri atılmıştır. Pera merkezli gelişen bu piyasa içerisinde tiyatro, gazino, kahve ve otellerin yanı sıra yabancı devletlere ait elçilik, kulüp, dernek ve okul gibi yapılar çeşitli müzik etkinliklerine sahne olmuştur. Müzik, çalgı ve fonograf-gramafon gibi konularda uzmanlaşan ticarethaneler müziğin tüketimi ve üretimi için gerekli olan ürün ve hizmetleri sağlamada kolaylaştırıcı bir rol oynamışlardır. Yine Pera'daki pek çok müzik öğretmeni de amatör müzisyenlerin yetiştirilmesine katkı sağlamışlardır.

Ondokuzuncu yüzyılın üçüncü çeyreği itibarıyla İstanbul'daki müzik piyasası makam müziğini de içine alarak kitleselleşme yolunda bir adım daha atmıştır. Tiyatro, kıraathane, gazino, birahane, bahçe ve mesireler farklı türlerde ve sunuş şekillerinde makam müziği icralarına yer vermiştir. Amatör müzik eğitime olan ilgi, geleneksel meşk sisteminden ayrışan bir profesyonel öğretmen zümresinin yaygınlaşması sonucunu doğurmuştur. Yirminci yüzyıla birlikte müzik eğitimi kurumsallaşarak müfredatın standartlaşması ve müzik öğretmenliği mesleğinde uzmanlaşma yolunda kalıcı bir adım atılmıştır. Yayıncılığın ve Batı grafik notasının benimsenmesiyle, müzik notalarının yanı sıra, nota, teori ve çalgı öğretim kitaplarının basımı giderek artmıştır. Batı müziğinin, makam müziğinde beste üretimi üzerinde de çeşitli tesirleri görülmüştür. Kitleselleşen bir müzik piyasasında şarkı,

marş, opera ve kanto türlerinde yapılan bestelerin sayısı artmıştır. Tasvirî müzik denemelerinin yanı sıra çok sesli, tonal, süsleme ve ifade unsularının kullanımıyla beste üzerinde doğrudan görülen etkilerin de ilk örnekleri kaydedilmiştir.

Batı müziğinin Osmanlı toplumunda bütüncül ve kısmî olarak benimsenmesinde devlet, gayrimüslimler, aydınlar ve müzik piyasası ile teknolojik gelişmeler belirleyici etkilerde bulunmuştur. Devlet, bu süreç için gerekli olan zemini ve motivasyonu sağlamıştır. Gayrimüslimler piyasanın öncü tüketicileri ve üreticileri olarak gerekli kültürel iklimin en azından ilk zamanlar devamlılığını sağlamıştır. Aydınlar ise, müziği ile birlikte Batı kültürünün toplumda rağbet görmesini teşvik edecek şekilde yayıncılık ve yazarlık faaliyetleri ile kamu oyunu biçimlendirmeye ve etkilemeye çalışmıştır. Müzik piyasası ve teknolojik gelişmeler ise oluşmakta olan kitle kültürünün tüketicilerini tatmin edecek ürünler arz ederek, toplumun belirli kesimlerinden gelen ekonomik anlamda bir talebin karşılanmasını sağlamıştır.



## **APPROPRIATION OF THE WESTERN MUSIC IN THE OTTOMAN STATE AND ITS SOCIAL CONSEQUENCES AS OF NINETEENTH CENTURY**

### **SUMMARY**

The appropriation of western music takes a large share in the modernization quest that exerted direct influence on the Ottoman society at large as of the nineteenth century. The examination of this appropriation process is invaluable in terms of shedding light on the wealthy dynamics of the cultural change phenomenon in sociological terms and a series of significant activities that became source of the music in the Republican era in musicological terms.

The appropriation of western music should not be only seen as a top-down change enforced by the state regarding the westernization movement as some some thinkers say. As one cannot refuse the significant effect of the state in this process, the effect of non-muslims and intelligentsia should also be considered. Along with these cultural agents of the westernization movement, the effect of a musical market emerging and growing with technological developments in Istanbul became inevitable. The consumption of the products and services supplied by the producers in this market states that an economical demand is determinative of the appropriation as it shows certain requirements of the public is met.

A wide mix of sources encompassing Ottoman archival documents, manuscripts, private and public annuals, periodical and books of the period with memoirs, dissertations, notations, discs and photographs, is utilized on examination of the appropriation process of western music in the Ottoman society with the Istanbul sample. The appropriation of western music in the state and the civilian life during the period from Sultan Mahmud II to the Republic, is examined by employing the disciplines of musicology, sociology, history, record keeping, statistics and business administration.

The initial steps taken by Sultan Mahmud II for the musical organization of Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye, became determinative of the appropriation of western music in the palace, bureaucracy and the army. As the members of the dynasty were

dealing with education, performance and composing, the theaters established in the palace let the organization of various musical events. As the western music became the official music of the state, official anthems were played on various events comprising ceremonies and diplomatic representations. Muzıka-i Hümâyun, the musical institution connected with the palace, reached a maturity to constitute the basis of the leading musical institutions of the Republic as it grew by including the band, orchestra and theater with the support of the foreign specialists. Bands were established in the armies dispersed on the Ottoman geography. The appropriation process being commenced in the state, subsequently expanded by involving the civilian life.

The interaction of western music with the Ottoman society, brought two kinds of appropriation. The first one is a holistic appropriation that is keeping the western music alive in Istanbul through imitation of its original cultural system in Europe. The second type of appropriation refers to the transfer of individual elements such as music theory, instrument, musical genres, publication, gramophone that defines and forms the system in Europe, to the local music.

As of the second quarter of the nineteenth century, a market related with the western music was founded in Istanbul. In this market with its Pera-centered development, buildings such as theaters, casinos, cafes and hotels along with the embassies, clubs, associations and schools of the foreign states became stages for various music events. The business establishments specialized on music, instrument and phonograph-gramophone played a facilitating role in supplying products and services required for the musical production and consumption. Moreover, many music teachers in Pera contributed to growing amateur musicians.

As of the third quarter of the nineteenth century, the music market in Istanbul took one more step on the way for massification by incorporating the maqam music. Theaters, coffeehouses, casinos, beer houses, gardens and promenades, housed maqam music performances in various genres and presentational forms. The interest on amateur musical education resulted in dissemination of a professional teacher circle differentiated from the traditional meşk system. Together with the twentieth century, the musical education took a permanent step on the way for the standardization of the curriculum and specialization on the profession of music teaching through institutionalization. Thanks to appropriation of the publishing and

western graphic notation, the print of scores along with the educational books on notation, theory and instruments gradually increased. Western music had various impacts on the composition in maqam music. In a massifying musical market, the number of compositions in the genres of song, march, opera and kanto increased. In addition to the programme music attempts, the initial examples of effects directly seen on the composition through employment of polyphonic, tonal, ornamental and expressional elements were achieved.

The state, non-Muslims, intelligentsia and the music market with the technological developments were determinative of both holistic and partial appropriation of the western music in the Ottoman society. The state provided the necessary basis and motivation for this process. As the pioneer producers and consumers of the market, the non-Muslims provided the continuity of the cultural climate at least in the earlier stages. The intelligentsia tried to affect and form the public opinion through publishing and authoring activities to reinforce the desire for the western culture with its music in the society. The music market with its technological developments ensured meeting the demand coming from certain segments of the society by supplying products that would satisfy the consumers of the mass culture being formed.



## 1. GİRİŞ

Türkiye'nin son 300 yıllık tarihi, modernleşme süreciyle adeta özdeşleşmiş ve belirlenmiştir. Modernleşme, kamusal alandan özel alana, iç işlerinden uluslararası ilişkilere kadar toplumun çeşitli alanlarına nüfuz etmiş ve sayısız tartışmanın odağında olmuştur. Müzik, bu modernleşme deneyiminin iyi bir şekilde izlenebildiği alanlardan birisidir. Çünkü Osmanlı toplumunun Batı müziği ile temasının toplumsal sonuçları, çeşitli seviyelerde benimseme tepkilerinin gözlemlenmesine ve böylece kültürel değişme olgusunun dinamiklerine ilişkin etraflı bir kavrayışa izin vermektedir. Taşındığı tarihî ve sosyolojik anlamlar, Batı müziğinin benimsenmesi sürecinin araştırma konusu olarak seçilmesinde etkili olmuştur.

Osmanlı Devleti, kuruluş yıllarından itibaren her zaman Batı medeniyeti ile iletişim halinde olmuştur. Batı ile kurulan özellikle ticarî ve siyasî mahiyetli ilişkiler, kültürel etkileşimi kaçınılmaz kılmıştır. Bu etkileşim, ondokuzuncu yüzyıl öncesinde Batı müziğini içeren temasların da ilk örneklerini içermiştir. Bu temaslar, yabancı hükümdarların diplomatik amaçlı hediyeleri, Osmanlı elçilerinin yurtdışındaki gözlemleri ve yabancı gezginlerin Osmanlı'daki ziyaretleri, vb. vesileler ile sağlanmıştır.

Yabancı devletlerin, Osmanlı ile diplomatik ilişkilerini güçlendirmek amacıyla gönderdikleri bazı hediyeler müzik içerikli olmuştur. Bunlardan ilki, Fransa kralı I. François'in Sultan II. Süleyman'a iki ülke arasındaki dostluğu pekiştirmek münasebetiyle 1543 yılında gönderdiği orkestradır. Sarayda üç konser veren bu müzik takımı padişahın takdirlerini kazanmıştır. Ancak sultan dinlediği müziğin cengâver ruhunu yumuşattığını düşünerek, bunun kötü tesirlere sebep olmaması amacıyla müzisyenlerin çalgılarını kırdırarak ve imparatorluk içerisinde ikametlerini yasak ederek ülkelerine geri göndermiş fakat sanatlarını takdir etmeyi ihmâl etmemiştir<sup>1</sup> (Kösemihal, 1939; s. 49-50).

---

<sup>1</sup> Bu temas sayesinde *frenkçin* usûlünün makam müziğine kazandırıldığı rivayet edilmektedir (Kösemihal, 1939; s. 50).

Diğer bir diplomatik hediye, 1599 yılında İngiltere Kraliçesi I. Elizabeth tarafından Sultan III. Mehmed'e gönderilmiştir. Kraliçe, Levant Tüccarları Kumpanyası'nın çalışmalarına kolaylık sağlamak ve padişahın dostluğunu kazanmak üzere Thomas Dallam'ı İstanbul'a göndermiştir (Spatar, 2000; s. 7-8). Dallam kendi imâl ettiği bir mekanik orgu bizzat sarayda kurarak padişahın huzurunda çalmıştır. Sultan III. Mehmed bu icradan memnun kalmış ve kendisine 45,5 altın sikke ihsan etmiştir (Mayes, 2000; s. 221-222). Saraya hediye edilen bu org, daha sonra Sultan I. Ahmed tarafından üzerindeki tasvir ve suretler sebebiyle yaktırılmıştır (Spatar, 2000; s. 9).

Onyedinci yüzyılda Avrupa'dan bir opera getirme girişimi ise Saray merkezli Yönetici sınıfın seçkinleri arasındaki bilgi seviyesini göstermesi açısından güçlü bir örnek olarak görülebilir. Sultan IV. Mehmed'in şehzadelerinin sünneti ve padişahın kızı Hatice Sultan'ın İkinci Vezir Mustafa Paşa ile evlendirilmesi sebebiyle Edirne'de bir eğlence düzenlenmiştir. Sadrazam Köprülü Fazıl Ahmed Paşa, programa Venedik'ten gelecek bir opera heyetinin temsilini eklemek istemiş fakat düğün tarihi yaklaştığından kısa sürede bu amacına ulaşamamıştır (Sevengil, 1969; s. 7-8).

Osmanlı'da makam müziğini gözlemleyerek eserler kaleme alan kimi araştırmacıların, Batı müziği hakkında bilgi aktaracak çift taraflı bir iletişim içerisinde olduklarını düşünmek yanlış olmayacaktır. Ali Ufkî (1610-1675), bazı makam müziği eserlerini, Batı grafik notasının değiştirilmiş bir varyantını kullanarak kayda almıştır (Behar, 2008; s. 147-148). Ondan yaklaşık yarım yüzyıl sonra, Dimitrie Cantemir (1673-1723) makam müziğini öğrenerek kendine özel bir yöntemle bir teori kitabı (edvar) kaleme almıştır (Popescu-Judet, 2000; s. 37-45, 81-82). Eserinde kendi icadı olan harf notası ile 355 eseri kayda almıştır (Kantemiroğlu, 2001/II; s. X-XVIII). Onsekizinci yüzyılda Charles Fonton (yak. 1726- ? ) da makam müziğini inceleyerek özellikle usûller ve çalgılar konusunu, Batı grafik notasıyla yazılmış birkaç eseri içerecek şekilde *Şark Musikisi* adlı eserini kaleme almıştır (Fonton, 1987; s. 51-121). Marsigli, Donado, Ferriol, Niebuhr, Laborde, Sulzer ve Toderini de Osmanlı'daki makam müziğine ilişkin gözlemlerini aktaran gezginleri arasında yerini almıştır (Aksoy, 1994; s. 72, 74, 92, 123, 125, 138, 146).

Sarayın Batı müziği hakkında bilgi sahibi olduğu diğer önemli kaynaklar arasında Avrupa'ya gönderilen elçilik görevlilerinin kaleme aldığı sefaretnameler yer almaktadır. Bu sefaretnameler arasında 1720'de Fransa'ya elçi olarak gönderilen

Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin kaleme aldığı Fransa Sefaretnamesi ilk müzik içerikleri örneklerden birisini oluşturmaktadır. Mehmed Efendi, Avrupa kültür ve medeniyetinin önemli merkezlerinden birisi olan Fransa'daki gözlemleri sonucunda eğitim, sanat, mimari, teknoloji gibi bir çok alanda bilgi aktarmıştır. Fransa'da kendisi için düzenlenen karşılama merasiminde mehterhane diye tanımladığı askerî bando kendisini karşılamıştır. Mehmed Efendi'nin iştirak ettiği davette daha önce görmediği çalgılar yemek boyunca onlara müzikleriyle eşlik etmiştir. Müziğe ilişkin gözlemler bununla da sınırlı kalmamış ve Mehmed Efendi saraydaki ve saray dışında seyrettiği opera temsillerini ayrıntılı olarak tasvir etmiştir (Yirmisekiz Mehmet Çelebi, 2006; s. 18, 19, 52-58; Unat, 1968; s. 56-57).

1757 yılında Avusturya'ya ve 1763'te Prusya'ya gönderilen Ahmed Resmî Efendi de ziyaret ettiği şehirlerin topografik özellikleri, gündelik hayata ilişkin bazı âdetler, hükümdarların karakterleri ve kanunlar gibi konuların yanı sıra müzik hayatına ilişkin gözlemlerini de kaleme almıştır (Ahmed Resmî Efendi, 1980; s. 33, 66, 67, 71-73).

Onsekizinci yüzyılın sonlarına ait sefaretnamelerden birisi de Ebubekir Ratib Efendi'ye aittir. 1791 yılında Avusturya ile imzalanan Zıştovi antlaşması kapsamında orta elçi olarak Viyana'ya gönderilen Ratib Efendi, *Nemçe Sefaretnamesi* olarak bilinen eserinde, Avusturya'nın askerî ve siyasî tahlilinin yanı sıra toplumsal konulara ilişkin zengin bilgilere yer vermiştir. Türk, Arap ve Fars dillerinin öğrenildiği Asya Akademisi'nden ayrıntılı olarak bahsetmiştir (Ebubekir Ratib Efendi, 1999; s. 10, 22). Müzik konusuna da ayrıntılı olarak yer verilen eserde Ratib Efendi, Sibin ve Peşte'de örneklerini gördüğü opera ve komedyayı şu şekilde tarif etmiştir (Ebubekir Ratib Efendi, 1999; s. 60-61, 74):

“Komedyada dedikleri lûb aynı ile meddah ve çengi hikâyeleri şeklinde ve opera, hayâl ile çengi lûblarından müretteb olup ikisi dahi mudhikaâtan ve ekseri âşık ve maşûka dair hikâyât ve ezmine-i sâlifede olan vâkıattan ibaret...”

Katıldığı bir baloda incelediği orkestraya ilişkin tespitlerini, makam müziği ile kıyaslamalı bir şekilde sunan Ratib Efendi, hânendelerden daha ziyade sâzendelerin icrasını beğendiğini aşağıdaki dörtlükte ifade etmiştir (Ebubekir Ratib Efendi, 1999; s. 81):

“Hânendeleri gerçi değil Rûm’a müşâbih  
Sâzendeleri nağme ile başka edâdır  
Raks itmededir hûbları el ele virmiş  
Bu saate rakkas-ı felek gıpta-nümâdır...”

1792’de Ruslar ile imzalanan Yaş antlaşması uyarınca Petersburg’a Rumeli beylerbeyi payesiyle elçi olarak gönderilen Mustafa Rasih Paşa, Petersburg’da Rusların askerî teşkilât ve tesislerinin yanı sıra eğitim, ekonomi, gündelik hayat gibi konulara ilişkin gözlemlerine sefaretnamesinde yer vermiştir (Unat, 1968; s. 162-167). Rasih Paşa, merasimlerde muzıkanın varlığına “her orta neferâtı önünde tranbete sazları tantana-perdaz olarak” gibi ifadelerle dikkat çekmiş, muzıkacıların da dâhil olduğu saray hizmetlilerine ihsanda bulunmuştur. *Kumadiyehane* olarak adlandırdığı ve ziyaret ettiği bir tiyatroyu ayrıntılı olarak tasvir etmiş ve çalgı çalanlara dair “sâzendegân otuz nefer kadar mevcut olup her biri bir gûna saz ile izhâr-ı makâmât-ı efrencî sürud iderler” ifadelerini kullanmıştır (Karakaya, 1996; s. 81, 88).

Ondokuzuncu yüzyıl öncesinde Batı müziği ile olan bu etkileşimlerin kurumsallaşmamış, yaygınlaşmamış ve kısa süreli özellikler içerdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu etkileşim aslında bu dönemde devletin ortaya koyduğu Batılılaşma uygulamalarının kapsam ve istikrar açısından sınırlılığı ile de tutarlılık arz etmektedir. Osmanlı Batılılaşması ilk olarak derin bir şekilde eksikliğini hissettiği ve devletin gerileyişinin yüzeyde görünen sebebi olan askeriyede başlamıştır. Gelişimin yollarını aramak için iyileştirme teklifi mâhiyetindeki lâyhaları (raporları) ve eserleri kabul eden devletin girişimlerinden ilki ordunun eğitimi ve teknolojisinin geliştirilmesine yatırım yapmak olmuştur. Bu gaye ile hendesehane ve mühendishaneler kurulmuştur. Yapılan kısmî yenileşme çalışmalarının en önemli adımını Sultan III. Selim atmaya çalışmış ve bozulan Yeniçeri Ocağı’na alternatif olarak birisi Levent’te ve diğeri Üsküdar’da olmak üzere iki Nizâm-ı Cedîd alayı kurdurmuş fakat bu ordu daha kullanılmadan 1807’deki yeniçeri ayaklanmasıyla ortadan kaldırılmıştır (Berkes, 1978; s. 94-95).

Ondokuzuncu yüzyılla birlikte hem Batı müziğinin hem Batılılaşmanın Osmanlı toplumuna nüfuzlarında dramatik bir gelişme olmuştur. Sultan II. Mahmud 1826’da

etkisiz hale getirdiği Yeniçeri Ocağı'nın yerine Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye'yi devreye alarak reformlarının devamlılığını temin edecek siyasî iradeyi kazanma yolunda önemli bir adım atmıştır (Zakia, 1999; s. 252).

Askerî alanda başlayan reform hareketlerinin bürokrasi üzerindeki dönüştürücü etkileri, eskiye nazaran bütüncül bir Batılılaşma'nın Osmanlı toplumunda Yönetici sınıf dışında Reaya tarafından da hissedilmesine yol açmıştır. Sivil bürokrasinin idare ettiği Maârif Nezâreti çok sayıda okul açarak ve politikalar üreterek eğitimin yaygınlaşmasını kolaylaştırmıştır (Okumuş, 2002; s. 649). Diğer yandan 1831'den sonra ilk resmî Türk gazetesi *Le Moniteur Ottoman* ve onun ardından ilk Türkçe gazete olan *Takvim-i Vekayi* ile gelişmeye başlayan Osmanlı basını giderek genişleyerek daha fazla okuru gazete ile tanıştırmıştır (Zakia, 1999; s. 254-255).

Gülhane Hatt-ı Humâyunu'nun ilânıyla (1839) başlayan Tanzimat dönemi ile birlikte Batılılaşma giderek toplumsal hayata daha fazla nüfuz etmiştir. Şerî haklar sisteminin yanında laik haklar sisteminin de tanınması ve özellikle adalet, mülkiyet, vergi ve askere alma işlemlerinde bütün tebaaya eşit hakların verilmesi gibi temel ilkesel değişmelerin ardından (Kılıçbay, 1985; s. 151) 1856 tarihli Islâhat Fermanı ile gayrimüslimlerin toplumdaki hak ve statüleri iyileştirilmiştir (Berkes, 1978; s. 211).

Osmanlı Devleti'nin Batılı ülkeler tarafından yönetilen küresel ekonomi ile bütünleşme gayretleri, Batı kültürünün maddî ve manevî unsurlarının imparatorluk bünyesine yaygınlaşmasını kolaylaştıracak ticarî faaliyetlere imkân vermiştir. Böylece büyük şehirlerde (İstanbul'da özellikle Pera ve Galata'da) kahve, lokanta, kitapçı, tiyatro gibi çok çeşitli ihtiyaçlara cevap veren yabancı ticarethanelerin yanı sıra ve eğitim, kültür, sosyal dayanışma gibi amaçlar edinen okul ve kulüp gibi yabancı kurumların sayısı giderek artmıştır. Başta Osmanlı Sarayı, üst düzey bürokratlar ve aydınlar bu kuruluşlar aracılığıyla Batı kültürünü tüketmeye başlayan Müslüman kesimin öncüleri olmuştur.

Batı müziğinin benimsenmesi süreci, Saray'ın bu müziğe ilgisiyle başlamış, ardından askeriyede bu müziğin kullanılmasıyla da devletin resmî müziği haline dönüşmüştür. Saray dışında ise Pera merkezli bir sanat ve eğlence hayatı içerisinde Batı müziği yaygınlaşarak Cumhuriyet'e kadar toplumun belirli bir kesimi tarafından ilgi odağı olmaya devam etmiştir.

Sultan III. Selim döneminde sadece ilgi derecesinde bir ilişki içerisinde bulunan Batı müziği, Sultan II. Mahmud ile birlikte kurumsallaşmış ve bununla da kalmayarak Cumhuriyet'e kadar devlet himayesinde olmuştur. Sultan Abdülmecid'den itibaren Batı müziği eğitimi, sarayın eğitim müfredatının vazgeçilmez bir unsuru haline dönüşmüştür. Hanedan mensupları bu müziği öğrenme ve icra etmenin yanı sıra günümüze kadar örnekleri ulaşan çok sayıda besteye imza atmıştır. Saray için bestelenen marşların devlet merasimlerinde icrasıyla birlikte Batı müziği devletin resmî müziği olmuştur.

Batı müziğinin kurumsallaşması yolunda ilk adım ise Sultan II. Mahmud'un 1826'da ilga ettiği Yeniçeri Ocağı'nın yerine kurduğu Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye için Batı tarzında bir askerî bando kurma girişimi olmuştur. Giuseppe Donizetti'nin 1828 yılında İtalya'dan davet edilmesiyle gelişmeye başlayan askerî bandolar zaman içerisinde Osmanlı coğrafyasındaki kara, deniz ve topçu birliklerine yayılmıştır. Donizetti'nin temellerini attığı Muzika-i Hümâyun ise sarayın müzik kurumu olmasının yanı sıra Osmanlı askerî müziğinin gelişmesine önemli katkılar sağlamış ve bu anlamda Harbiye Nezâreti ile de organik bir bağ içerisinde bulunmuştur. Bu kurum zaman içerisinde bandonun yanı sıra orkestra ve sonra tiyatro bölümlerinin de kurulmasıyla genişlemiştir.

Sarayda ve orduda Batı müziği kurumsallaşma yolunda önemli adımlar atarken gayrimüslim tebaa ve yabancıların beslediği ve yaşattığı Pera'da alafranga hayat içerisinde müzik de giderek kendisine özel bir piyasa oluşturacak bir takım faaliyetlerin merkezine yerleşmiştir. Bu faaliyetlerin başında tiyatrolarda verilen konserler ve opera temsilleri gelmiştir. Tiyatrolar dışında İstanbul'da müziğin icra edildiği mekânlar arasında dinletili kahveler (café-concert) ve kulüpler gibi çeşitli mekânlar yer almıştır.

İstanbul'daki çeşitli müzik mağazaları ve müzisyenler, müzik piyasasının hacmi konusunda önemli ipuçları vermektedir. Bu müzik mağazaları, çalgı satışı ve bakımı, nota, nota kağıdı, metronom ve müzik öğretmeni temini gibi zengin bir ürün ve hizmet ağıyla donanmıştır. Ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde özellikle piyano tüketiminin artmasıyla müzik mağazaları arasında piyano tüccarları, piyano fabrikaları, piyano akortçuları gibi uzmanlaşmalar başlamıştır.

İstanbul'da sivil hayatta Batı müziği eğitiminde ilk olarak özel dersler veren müzik öğretmenleri yer almıştır. Çeşitli uzmanlık alanlarına sahip olan öğretmenler arasında dönemin alafranga kültür kodlarından birisi olan amatör piyano icrasına imkân sağlayan uzman öğretmenler önemli yer tutmuştur. Ondokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru piyano eğitimi, resmî ve özel girişimler sayesinde kurumsallaşmıştır. Çeşitli müzik kulüp ve dernekleriyle ve resmî eğitim kurumlarındaki müzik derslerinden sonra yirminci yüzyılın başında Darülbeyt ve Darülelhan ile birlikte müzik alanında uzmanlaşmış eğitim kurumları kurulmuştur. Yirminci yüzyıla birlikte yaygınlaşmaya başlayan fonograf ve gramofon da Batı müziği tüketimini sağlayan yeni kitlesel dinleme mecraları olmuştur.

Matbaa kullanımının yaygınlaşmasıyla ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren İstanbul'da müzik konusunda çeşitli eserler basılmaya başlanmıştır. Notacı Hacı Emin Efendi'nin girişimiyle, 1876'da ilk nota yayıncılığı başlamıştır. Batı müziği ve makam müziği tüketiciler için nota öğreten eserler basılmıştır. Basılan diğer eserler müzik teorisi, çalgı metodu, biyografi alanlarında yazılırken, gazete ve dergilerde yayınlanan müzik kültürüne ilişkin yazılar da toplumun müzik bilgi ve görgüsünün gelişmesine hizmet etmiştir. Tanzimat dönemiyle başlayan romancılık ile birlikte müzik de romanlarda önemli bir tüketim malzemesi haline dönüşmüştür.

Bu çalışmanın amacı, Batı müziğinin Osmanlı toplumunda benimsenmesiyle ilgili aşağıda tanımlanmış olan hipotezi test etmektir.

**Hipotez:** Batı müziğinin ondokuzuncu yüzyıldan itibaren Osmanlı toplumunda belli ölçüde benimsenmesi, bir yandan Batılılaşma hareketinin kültürel etkenleri, diğer yandan gelişmekte olan piyasa koşullarının biçimleyici etkisiyle mümkün olmuştur.

Ondokuzuncu yüzyıldan itibaren Batı müziği, Osmanlı toplumunun farklı tabakalarından temsilciler tarafından farklı seviyelerde benimsenmiştir. Bu tabakaların başında Osmanlı Sarayı, sivil ve askerî bürokrasinin üst düzey temsilcileri, gayrimüslim tebaa ve yabancılar gelmektedir. Ardından toplumun diğer üyelerinin de benimseme süreci içerisinde rol oynadıkları görülmektedir.

Batı müziğinin benimsenmesinde şu belirleyici etkenlerden bahsedebiliriz: Devlet, gayrimüslimler, aydınlar, müzik piyasası ve teknolojik gelişmeler. Bunlardan ilk üçü Batılılaşma hareketinin kültürel etkenleri olarak da okunabilmektedir. Devlet, Batı müziğini himaye ederek, benimsenme sürecinde etkili ve tetikleyici bir işleve sahiptir. Batı müziğini devlet bünyesinde ve sivil hayatta çeşitli yöntem ve araçlarla himaye etmesi sonucunda, Osmanlı Devleti, Batı müziğinin sadece imparatorluk bünyesinde değil uluslararası alanda da hamisi konumuna gelmiştir.

Gayrimüslimler ise Batı müziğinin sivil hayatta yaygınlaşmasında itici güç olan müzik piyasasının devamlılığını destekleyen bir unsurdur. Ermeni ve Rum gayrimüslim tebaanın ve imparatorluk bünyesinde ikamet eden diplomat ve tüccarların başını çektiği Batılı yabancılardan oluşan bu kitle, müzik piyasasının gerek üretim gerek tüketim faaliyetlerine katılma ve bunları biçimlendirme açısından önemli bir işleve sahiptir.

Tanzimat ile birlikte Osmanlı toplumunu ve kamu oyunu etkilemeye çalışan aydınlar da Batı müziğinin benimsenmesinde etkili olmuştur. Bu zümrenin belirli temsilcileri gerek Batılılaşmayı teşvik ederek gerek önerdikleri alafranga hayat içerisinde bir unsur olarak özendirdikleri Batı müziğinin tüketimine ilişkin davranışları biçimlendirmeye katkı sağlamıştır.

Batılılaşma hareketinin kültürel etkenlerinden devlet, gayrimüslimler ve aydınlardan oluşan ve bunun yanı sıra gelişmekte olan bir müzik piyasasının ekonomik dinamiklerinin de Batı müziğinin benimsenmesinde rol oynadığı düşünülmektedir. Yayıncılık ve ses kayıt teknolojilerindeki gelişmelerle güçlenen müzik piyasası giderek kitlesel bir hüviyet kazanmıştır. Gelişmekte olan bir kitle kültürünün popüler denebilecek ihtiyaçlarını tatmin edecek bir tüketim sisteminin oluşu, kendi başına Batı müziğinin bir benimsenme şekli olarak görülmelidir.

Yaklaşık bir yüzyıllık dönem içerisinde, devlet ve sivil hayatı kapsayacak şekilde Osmanlı toplumunda Batı müziğinin benimsemesi sürecini ele alanın bir doktora tezi için yeteri kadar odaklı olamayabileceğinden hareketle, belirli sınırlılıklar tanımlanmıştır. Öncelikle coğrafi bir sınırlılık ile İstanbul'a odaklanılmıştır. Bu tercihin iki nedeni bulunmaktadır: İstanbul, Osmanlı Devleti'nin yeni medeniyet yöneliminin merkezi olması sebebiyle, değişimin kaynağının anlaşılması açısından öncelikli bir coğrafi alan konumundadır. İstanbul aynı zamanda Osmanlı

coğrafyasının küçük bir örnekleme gibi de kabul edilebilir; Farklı din, dil ve sınıftan bir çok insanı barındıran bu şehrin, Osmanlı coğrafyasındaki dinî ve etnik zenginliğini temsil etme kabiliyeti oldukça yüksektir.

Diğer bir sınırlılık ise Batı müziğinin benimsenmesinin bir sonucu olan yerel müzik üzerindeki etkileri görebilmek amacıyla sadece makam müziğinin incelemeye alınmasıdır. Makam müziği, din dışı repertuarıyla İstanbul'da gelişmekte olduğu düşünülen kitlesel müzik piyasasının merkezinde olan en önemli müziktir. Makam müziğinin dinî kısmı, halk müziği ve gayrimüslimlerin kendi dinî-etnik müzikleri veya estudiantina gibi yeni popüler müzik türleri kapsam dışı tutulmuştur. Makam müziği bağlamında yapılan bir başka sınırlılık ise araştırma dönemi içerisinde makam müziği üzerine yazılan eserlerin Arap harfleriyle Türkçe olarak yazılmış olanlarının incelemeye alınmasıdır. Türkçe, makam müziğini üreten ve tüketen kitleyi en fazla temsil eden ortak bir konuşma ve yazma dilidir. Bu sınırlılığın kitlesel tüketimi anlama çabasını olumsuz etkilemeyeceği düşünülmektedir. Bu sebeple, başta Ermeni ve Rum dilleriyle yazılmış veya bu dillerin alfabelerinin kullanılmasıyla Türkçe olarak yazılmış olan güfte mecmuası ve nazariyat kitabı gibi eserler kapsam dışına alınmıştır.

Bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır. İlk iki bölüm, Batı müziğinin benimsenmesinde tetikleyici bir role sahip olan devletin bu müziği resmî olarak ele alışına ayrılmıştır. *Sarayda Batı Müziği* başlıklı ilk bölüm, hanedan mensupları ve hizmetlilerini içeren saray ve sivil bürokrasiyi temsil eden kalemiyedeki Batı müziği uygulamalarını ele almaktadır. Hanedanın bu müziğe olan kişisel ilgisi ve devletin temsil aracı merasimlerde ve diplomatik temsillerde müziğin resmî konumuna yer verilmektedir. *Askerî Müzik Kurumlarında Batı Müziği* başlıklı ikinci bölüm ise Muzıka-i Hümayun'un örgütsel analizi ve ordu bandolarında müziğin gelişimine ayrılmıştır.

*Sivil Hayatta Batı Müziği* başlıklı üçüncü ve son bölüm ise Batı müziğinin Osmanlı toplumunda benimsenmesi süreci açısından çalışmanın ana odak alanını oluşturmaktadır. Bu bölümde öncelikle benimsenme sürecinin belirleyici etkenleri olan devlet, gayrimüslimler, aydınlar ve müzik piyasası ile teknolojik gelişmeler tanımlanmıştır. Ardından Batı müziğinin sivil hayatta benimsenmesi ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

Herşeyden önce Batı müziğinin benimsenmesi olgusunun, bu müziğin Avrupa'da yaşatıldığı kültürel sistemin aynen Osmanlı'da uygulanmasıyla sınırlı tutulmadığını belirtmek gerekmektedir. Bu şekildeki bir bütüncül benimsemenin yanı sıra kısmî benimseme de çalışma kapsamına alınmıştır. Diğer bir deyişle Avrupa'daki Batı müziği kültürel sistemini tanımlayan unsurlardan bir veya birkaçının alınarak yerel müziğe uyarlanmasının benimsenme sürecinin ayrılmaz bir parçası olması bir gereklilik olarak görülmektedir.

Bu çalışmanın, *Batı Müziğinin Üretimi ve Tüketimi* başlıklı bölümünde ele alınan ilk benimseme tipi, Batı müziğinin Avrupa'da yaşatıldığı kültürel sistemin aynı şekilde Osmanlı'da uygulanma gayretini işaret eden bütüncül bir benimseme seviyesidir. Bu uygulama şekli, Avrupa'da üretilen veya Avrupa'daki standartlara bağlı kalarak Osmanlı'da üretilen Batı müziği repertuarının, Batılı çalgılar ve Batılı usûlde eğitim almış müzik profesyonelleri tarafından kendine has mekânlarında üretilmesi, öğretilmesi ve dinlenilmesi gibi faaliyetleri kapsamaktadır.

*Makam Müziği Üzerindeki Batı Müziği Etkileri* başlıklı müteakip bölüm ise Batı müziği kültürel sisteminden alınarak yerel müziğe uyarlanan münferit unsurları kapsayan kısmî bir benimsemeyi işaret etmektedir. Avrupa'daki sistemi tanımlayan müzik yayıncılığı, Batı grafik notası, çokseslilik, Batılı çalgılar, müzik piyasası, müzik mesleğinde profesyonelleşme, ses kayıt teknolojileri, vb. birçok unsurun alınarak doğrudan uyarlanması veya daha yaratıcı bir şekilde makam müziğinde yeni unsurların oluşturulması gibi sonuçlar bu kapsamda ele alınmaktadır.

Bu çalışma, birden fazla bilimsel disiplinden faydalanılarak meydana getirilmiştir. Eser dönemin ayrıntılı bir resmini görmeyi sağlayan bir tarih çalışmasıdır. Çok sayıda Osmanlı belgesinin kullanımıyla arşivcilik disiplininden faydalanılmıştır. Araştırma konusunun müzikle ilgisi ve yapılan müzikal analizler noktasında müzikolojiden faydalanılmıştır. Batılılaşma ile paralel kurulan bir kültürel değişme süreci olarak konuya yaklaşılmasında da sosyoloji kullanılmıştır. Askerî müzik kurumlarının örgütsel analizinde işletme, iktisat ve istatistikten faydalanılmıştır.

Benimsenme sürecinin kapsamlı bir resminin çizilebilmesi amacıyla arşiv belgeleri, el yazmaları, dönemin süreli yayınları ve kitapları, yıllıklar, hatırat, basılı kitap ve makale tez, notalar, plaklar ve fotoğraflardan faydalanılmıştır. Bu kaynakların başında şüphesiz Osmanlı arşiv belgeleri gelmektedir. Bu çalışmada 400'den fazla

arşiv belgesi kullanılmıştır. Belgelerin çoğu Başbakanlık Osmanlı Arşivi'ne aittir. Bu belgeler, Muzika-i Hümayun, askerî müzik, Saray'a yapılan eser takdimleri, Saray'ın taltifleri, merasimler konusunda zengin kaynaklar sunmakla birlikte bununla sınırlı değildir; sivil hayatta müziğin yerine ilişkin de önemli bilgiler sağlamaktadır. Tiyatrolar, sivil ve yabancı müzisyenler, müzik mağazalarını oluşturan müzik piyasasına dair çok sayıda belge bulunmaktadır. Millî Saraylar Hazine-i Hassa Arşivi ve Deniz Müzesi Arşivi istifade edilen diğer arşivleri oluşturmaktadır.

Sivil hayatta Batı müziğinin benimsenmesine ilişkin en önemli kaynakların başında ise süreli yayınlar gelmektedir. Dönemin gazete ve dergileri, müzik literatürü, konserler ve müzik eğitimi gibi konularda kıymetli bilgiler vermektedir. *The Levant Herald*'ın 1865-1913, *Basiret*'in 1870-1876, *Tarık*'in 1884-1894, *İkdam*'ın 1894-1916 dönemlerine ait sayılarının taranması, özellikle dönemin müzik etkinliklerinin yıllık dağılımlarına ilişkin istatistikî verilere ulaşmayı mümkün kılmıştır. Bunların dışında *Journal de Constantinople*'dan da faydalanılmıştır.

Dönemin basılı olmayan bazı müzik ve müzikoloji eserlerine ulaşmak için el yazmalarına müracaat edildiği halde, bir kültürel benimseme sürecinin ele alınıyor olması sebebiyle, geniş kitlelere yayılma potansiyeli olan basılı eserler üzerine daha fazla odaklanılmıştır. Bu sebeple, araştırma döneminde yayınlanmış olan gazete ve dergi makaleleriyle kitaplardan mümkün olduğunca faydalanılmaya çalışılmıştır.

İstanbul'daki özellikle Batı müziği piyasasında rol oynayan ticarethaneler ve müzik öğretmenlerinin tespiti açısından Şark Ticaret Yıllıkları'na başvurulmuştur. 1868'den başlayarak, 1881'den itibaren düzenli olarak Cumhuriyet'e kadar yayınlanan bu başvuru kaynağı, İstanbul'daki tiyatro, dinletili kahve (café-concert) gibi icra mekânları, müzik öğretmenleri ve çalgı, piyano ve gramofon gibi konularda uzmanlaşmış çeşitli müzik mağazalarının adreslerini içermektedir. Böylece kronolojik olarak müzik piyasasının üretim tarafında faaliyet gösteren gerçek ve tüzel kişilerin önemli bir kısmını tanımak mümkün olmaktadır. Maârif Nezâreti'nin yayınladığı *Salnâme-i Nezâret-i Maârif-i Umûmiye* de, Batı müziğinin resmî eğitimine ilişkin müfredatın ve öğretmenlerin tespiti için önemli bir başvuru niteliği taşımaktadır.

Padişah, Harem-i Hümayun mensupları ve onlarla temas halinde olan üst düzey bürokratların Batı müziğine ilişkin himaye faaliyetlerini aydınlatma noktasında bu

zümrenin üretim ve tüketim alışkanlıklarını yakından tanımak büyük önem arz etmektedir. Arşiv belgeleri ve diğer kaynaklar bu zümrenin özel hayatına ilişkin bilgi edinmede yetersiz kalabilmektedir. Bu sebeple özellikle hanedanın Batı müziği ilgisi için özel hatıralara başvurulmuştur.

Dönemin müzik piyasası içerisinde üretilen ve tüketilen müzik repertuarını anlama noktasında bir takım notaların ve plakların incelenmesi gerekmiştir. Özellikle Batı müziğinin makam müziği üzerindeki etkilerini görebilmek amacıyla bazı örnek notalar ayrıntılı analize tâbi tutulmuştur. Diğer taraftan kitlesel tüketim alışkanlıklarının tespitinde geniş bir gramofon plakları listesine müracaat edilmiştir.

Yazılı ve işitsel medya dışında ise bugüne ulaşmış bir takım saray çalgılarının tespiti için İstanbul'daki saray, köşk ve kasırların çalgıları yerinde incelenmiş ve fotoğrafları çekilerek kayda alınmıştır. Bu çalgıların özellikle arşiv belgelerinde sipariş edilen çalgılar ile eşlenmesine çalışılmıştır.

Çalışma boyunca kullanılan ve çoğu müzikolojiye ait olan terimler mümkün olduğu kadar bu çalışmanın sonunda yer alan *Kavram Dizini* bölümünde tanımlanmaya çalışılmıştır. Bunların dışında eser boyunca sıkça kullanılan birkaç kavramı bu noktada açıklamak gerekmektedir. *Batı müziği* kavramı, çalışmanın bir kültürel değişmeye odaklanan bağlamı itibarıyla sosyolojik bir kavram olarak kullanılmıştır. Batı medeniyetine gönderme yapmak için kullanılan bu kavram, müzikolojik olarak daha ziyade 18., 19. ve biraz da 20. yüzyıla ait Avrupa'daki kültürel sistemi içerisinde yaşatılan Avrupa Akademik Müziği'ni işaret etmektedir. Eser içerisinde kullanılan *gayrimüslim* kavramı ise Osmanlı uyruğunda olan ve olmayan gayrimüslimleri tanımlamak için kullanılmıştır. Daha ayrıntılı gönderme yapılması gerektiğinde *gayrimüslim tebaa* ve *gayrimüslim yabancı* ifadeleri de kullanılmıştır.

Çalışmanın imlâsına gelince; Müzikoloji ve sosyoloji gibi disiplinlere ait terimlerle ilgili gerektiğinde özel sözlüklere başvurulmuştur. Bunların dışında mümkün olduğu kadar Türk Dil Kurumu'nun sözlük ve kılavuzları dikkate alınmıştır. Ancak, eş anlamlısı olan, okunuşu zor ve günümüzde artık kullanılmayan Osmanlı Türkçesi'ne ait kelimelerin genç kuşaklar tarafından doğru telaffuzunu kolaylaştırmak için inceltme ve uzatma işaretleri de kullanılmıştır.

Bu araştırmada, Türkiye'nin yaşadığı modernleşme süreci içerisinde Batı müziğinin benimsenmesinin etkenleri ve bunun toplumsal sonuçları, çok çeşitli kaynak ve

disiplinlerin kullanımıyla irdelenmeye çalışılmıştır. Tüm sınırlılıklarına rağmen konunun derinliği, kuşkusuz araştırmanın bazı eksiklikleri taşımasını mümkün kılmaktadır. Bu çalışma, eğer alanında ufuk açıcı olarak nitelendirilir ve taşıdığı eksikliklerin tamamlanmasını sağlayacak olan yeni araştırmaların yapılmasını teşvik ederse amacına ulaşmış olacaktır.



## 2. SARAYDA BATI MÜZİĞİ

Osmanlı Sarayı, Osmanlı toplumunda rağbet gören Batı müziğinin ilk üretim ve tüketime tâbi olduğu toplumsal bir alan olarak ortaya çıkar. Başta padişah olmak üzere hanedan mensuplarının Batı medeniyetine ve müziğine olan ilgisi, bu müziğin yaygınlaşmasında kilit bir konuma sahiptir. Yeniçeri Ocağı'nın yerini alan Batılı düzendeki Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye'nin bando örgütlenmesiyle başlayan bu ilgiyi, Batı müziğinin sarayda ve sivil bürokraside kullanımıyla yaygınlaşan bir dizi benimsenme aşaması takip etmiştir.

Hanedanın Batı müziğine ilişkin öğrenme, dinleme ve icra faaliyetleri, saray tiyatrolarının kurulmasında önemli bir motivasyon olmuştur. Naum Tiyatrosu'ndaki temsillere katılarak başlayan bu ilgi daha sonra Dolmabahçe ve Yıldız Tiyatro'larının kurulması ve kullanımıyla devam etmiştir.

Cumhuriyet'e kadar padişahların Batı müziği himayelerinin sürekliliğinin en somut göstergelerinden birisi bu müziğin devletin resmî müziği olmasıdır. Gerek devlet merasimlerinde gerek diğer resmî temsillerde makam müziği yerine Batı müziği kullanılmıştır.

### 2.1 Hanedanın Batı Müziğine Olan İlgisi

Ondokuzuncu yüzyıl ile birlikte hanedanın Batı müziğine olan ilgisi yoğun bir şekilde başlamıştır. Bu ilgi, dinleyici olmaktan öte bu müziğin eğitimini almak ve hatta bu müzikte besteler meydana getirmek şeklinde karşılık bulmuştur. Sultan III. Selim ile onsekizinci yüzyılın sonunda kaydedilen bu ilgi, Sultan II. Mahmud'un Batı müziğini kurumsallaştırma girişimleriyle ilk meyvesini vermiştir.

Muzika-i Hümâyun'un ve askerî bandoların kurulmasıyla vücut bulan bu kurumsallaşmanın hemen ardından, Batı müziği Osmanlı sarayında önemli bir yer işgâl etmeye başlamıştır. Özellikle Sultan Abdülmecid ile birlikte hanedan üyelerinin eğitiminde Batı müziği ve piyano kalıcı olarak yer edinmiştir. **Çizelge 2.1'**de Sultan

**Çizelge 2.1 : Sultan III. Selim’den İtibaren Hanedanın Müziğe İlgisi.**

Hanedan Üyesi	Doğ.	Öl.	MM	BM	Öğrenilen Çalgılar	Beste
<b>III. Selim</b>	<b>1761</b>	<b>1808</b>			Tanbur, ney	√
<b>II. Mahmud</b>	<b>1785</b>	<b>1839</b>			Tanbur, ney	√
<b>Abdülmeccid</b>	<b>1823</b>	<b>1861</b>		√	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	√
<b>Abdülaziz</b>	<b>1830</b>	<b>1876</b>	√	√	Piyano, ney, lavta	√
Nâzime Sultan	1866	1947		√		
Mehmed Seyfeddin Ef.	1874	1927	√		Kanun	√
Mehmed Abdülaziz	1901	1977	√		Tanbur	√
Fatma Gevherî Sultan	1904	1980	√		Kemençe, tanbur, lavta	√
Mahmud Şevket Ef.	1903	1973	√			
Mehmed Şevket Ef.	1872	1899	√			
Mehmed Cemaletdin Ef.	1890	1946	√		Ud, lavta	√
<b>V. Murad</b>	<b>1840</b>	<b>1904</b>		√	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	√
<b>II. Abdülhamid</b>	<b>1842</b>	<b>1918</b>		√	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	
Hamide 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	
<b>V. Mehmed (Reşad)</b>	<b>1844</b>	<b>1918</b>	√	√	Piyano	
Ziyaeddin Ef.	1873	1938	√		Kanun	
<b>VI. Mehmed (Vahideddin)</b>	<b>1861</b>	<b>1926</b>	√	√	Piyano, kanun	√
Rukiye Sabiha Sultan	1894	1971		√	Piyano	
Fatma Ulviye Sultan	1892	1967		√	Piyano	
<b>Abdülmeccid (Halife)</b>	<b>1868</b>	<b>1944</b>		√	Piyano	√

Kaynak: İnal, 1958; Aksüt, 1967; Öztuna, 1969-1976; Uluçay, 1980; Bardakçı, 1997; Kosal, 1999; Ali Vasıb Efendi, 2004; Osmanoğlu, 2008; Osmanoğlu, 2009; Aredba, 2009; Atıf Hüseyin, 2010; Bardakçı, 2011.

III. Selim'den itibaren bazı hanedan mensubunun müzik ilgileri listelenmiştir. Bu çizelge, Sultan Abdülaziz ve ailesi hariç tutulacak olursa, hanedan üyelerinin neredeyse tamamının Batı müziği ile ilgilendiğini göstermektedir.

### 2.1.1 Sultan III. Selim ve II. Mahmud

Sultan III. Selim, makam müziğine büyük katkı sağlayan padişahlar arasında belki de en önemlisidir. Kendisi tanburî, neyzen ve hânende olan sultan (Öztuna, 1969-1976/II; s. 221), çeşitli makamlar geliştirmiştir<sup>2</sup>. Sultan Selim peşrev, saz semaisi, ilahi, tevşih, ayin, naat, kâr, beste, semai, şarkı ve köçekçe türlerinde toplam 117 makam müziği eseri bestelemiştir (Koç, 2003; s. 21-25). Abdülbaki Nasır Dede'yi yazmaya teşvik ettiği eserler, onun teori ve notalama konusundaki yeni arayışlarının bir sonucu olarak kabul edilmelidir (Öztuna, 1969-1976/I; s. 5).

Geleneksel değerlere sahip çıkan padişah diğer taraftan Batı'ya da dönük yüzüyle her iki medeniyete yakından ilgi duymuştur. Osmanlı Devleti'nin Batılılaşması'nda hazırlayıcı anlamda önemli etkileri olan Sultan III. Selim, Avrupa'yı kültür, sanat, teknoloji, vb. çeşitli noktalarda yakından takip etmiştir. Elçilik hizmetleri aracılığıyla edindiği bu bilgiler arasında Avrupa operalarına dair olanlar da yer almıştır.

Kendisi her ne kadar Batı müziği icra etmiş olduğu bilinmese de hanedanın Batı müziğine olan ilgisini çekmede ilk adımlardan birisini atmış olmalıdır. Kardeşi Hatice Sultan'ın sarayında Fransa'nın İzmir Konsolosu Mösyö Amoureux'nin kızı ile Sicilyateyn Sefiri Mösyö De Lodo'nun kızı org çalıp dans ederlerken Sultan Selim paravanın arkasından çıkarak hanımlara iltifatlarda bulunmuştur (Sevengil, 1969; s. 15-16). Sultanın bu ilgisi onu Topkapı Sarayı'na bir opera topluluğu davet etmeye sevketmiş olmalıdır. Sultanın sır kâtibi Ahmed Efendi tarafından tutulan günlüğe göre 2 Mayıs 1797'de bir opera heyeti padişahın huzurunda temsil vermiştir. Günlükteki notlar, böyle bir temsilin en azından Ahmed Efendi tarafından beğenilmeyerek alay konusu yapıldığını göstermektedir (Arıkan, 1993; s. 248):

“[Zilkade'nin] altıncı çahâr-ı şenbih günü Topkapı'ya nüzûl ve dün gice Topkapı'da Ağa yerinde opera nâm müzahref mülâabe-i efencî izhar eyliyen çend nefer frenglerin temaşa ettirdikleri mülâabe-i çengiyâne ve etvâr-ı

<sup>2</sup> Adet konusunda farklı görüşler bulunmaktadır. Fatih Salgar 16 (2001; s. 47-55), Yılmaz Öztuna 14 (1969-1976/II; s. 221) ve Ferdi Koç 18 (2003; S. 61-84) makam saymaktadır.

efrencâneleri sohbetleri ve dimâğı zükâm eyleyen is ve pasları ve tûfengleri tezkârıyla eğlenildi.”

Mora Konsolosu Fransız Pouqueville de padişahın bir komik opera seyrettiğini nakletmiştir. Pera’dan bazı İtalyanlar’ın saraya çağrıldığından bahseden konsolos, padişahın İtalyan müziğini ve dansını beğenmediğini ifade etmiştir<sup>3</sup>. Padişahın sır kâtibi ile konsolosun naklettiği opera temsillerinin aynı olma ihtimâli yüksek görünmektedir (Aksoy, 1994; s. 205).

Muzıka-i Hümâyûn’un kurulmasını sağlayarak Batı müziğinin Saray’da ilgi görmesinde öncülük eden Sultan II. Mahmud, Sultan III. Selim’den makam müziği eğitimi almıştır. Neyzen, tanburî ve hânende olan sultan, dîvan, tavşanca, marş ve özellikle şarkı türünde yirmiden fazla eser bestelemiştir (Öztuna, 1969-1976/II; s. 2).

Besteleri arasında yer alan *Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye Marşı* dikkat çekicidir<sup>4</sup>. Padişahın Batı müziği bildiğine dair kesin bulgular olmamakla birlikte en azından Batı müziğine ait olan marş türünde bir eser bestelemiş olduğu bilinmektedir. Batılılaşma projesini istikrarlı ve kapsamlı bir şekilde hayata geçiren padişah, bu marşı en önemli eserlerden birisi olan Batılı düzendeki yeni ordusu için bestelemiştir (Öztuna, 1969-1976/II; s. 2). Muzıka-i Hümâyûn’u kurmak üzere Giuseppe Donizetti’yi İtalya’dan getirterek bando müziğinin orduda yer almasını sağlamasının yanı sıra Sultan Abdülmecid’e şehzadelğinde piyano dersi aldırması da bu ilgisinin açık göstergelerinden birisidir. Bu adımlar, Batı müziğinin saray tarafından himaye edilmesini sağlayacak bir gelişmenin aynı zamanda tohumlarıdır.

### 2.1.2 Sultan Abdülmecid

Sultan Abdülmecid, Batılı anlamda müzik eğitimi alan ve piyano çalan ilk padişaktır. Muzıka-i Hümayûn onun devrinde genişlemiştir (Kosal, 2001; s. 30). Sultan Abdülmecid ile birlikte Batı müziği Harem-i Hümayûn’da uygulanan eğitim müfredatında önemli bir yer edinmiştir.

Sultan kadar zevceleri de bu yeni müziğin yaygınlaşmasını teşvik etmişlerdir. Sultanın ilk haremî olan Servetsezâ kadınefendi, hizmetinde bulunan cariyelerin de

<sup>3</sup> Bu rivayet doğru ise, Sultan III. Selim, Ebubekir Ratib Efendi gibi, Batı’nın çalgı müziğini beğenmiş fakat söz müziğini beğenmemiş olabilir.

<sup>4</sup> Yılmaz Öztuna, Acemaşiran makamında olduğunu belirtmiştir (1969-1976/II; s. 2).

kendisi gibi kültürlü ve bilgili olmalarına özen göstermiştir. Bu yüzden hizmetkârlarının piyano çalmalarını sağlamıştır (Açba, 2005, s. 22). Sarayın hemen her yerinde bulunan piyanolar Harem mensupları tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Beklenmedik bir biçimde sultan bu çalışmaların ortasında geldiğinde müziğin yarıda kesilmesini istemeyerek ve tersine sürdürülmesini buyurarak hem müzisyenleri hem de dinleyenleri yüreklendirmiştir (Saz, 2000; s. 37).

Saraydaki selamlığın yanındaki giriş katı müzik derslerine ayrılmıştır. Başta Donizetti ve Necib paşalar olmak üzere Muzıka-i Hümayûn'un kıymetli hocaları buraya ders vermeye gelmiştir (Osmanoğlu, 2008; s. 29; Saz, 2000; s. 34). Bu eğitim çabaları sonucunda haremden erkek kıyafeti giyen kırk kişilik bir muzıka bandosunu icra eder hale getirilmiştir. Kalfalardan kurulmuş olan bu bando takımı Muzıka-i Hümayûn kıyafetiyle sarayda çalmıştır (Osmanoğlu, 2008; s. 19). Bu bandoda flütler, klarnetler, pistonlu kornolar, ikinci ve üçüncü sırada büyük aletler, davullar yer almıştır (Saz, 2000; s. 85-86).

Sarayda hanımlardan oluşan bir de orkestra kurulmuştur. Orkestrada keman, viyolonsel ve kontrbas çalan kızlar, bando takımında da yer almışlardır<sup>5</sup> (Saz, 2000; s. 133). Leyla Saz, Harem'deki hanım müzisyenlerin Muzıka-i Hümayûn müzisyenleri kadar iyi çalabildiğini şu olayla aktarmaktadır (Saz, 2000; s. 34-35):

“Sultan Abdülmecid'in oğlu Şehzade Vahideddin doğumu<sup>6</sup> nedeniyle verilen kutlama davetinde harem ve sultanın orkestraları sırayla çaldılar. Erkekler bahçede kapının önünde kızlar içeride bahçe kapısının yanında bir paravanın arkasında yer almışlardı. Harem orkestrasının kadın müzisyenleri, erkek meslektaşlarının kendi çalışmaları konusunda ne düşündüğünü merak ediyorlardı. Bunu öğrenmek amacıyla biz küçükleri, paravanın öbür yanına geçip erkeklerin konuştuklarını dinlemekle görevlendirdiler. Bizler de görevimizi gizlice yerine getirebilmek için sanki hiç ilgilenmiyormuş gibi aralarına karışıp bu beyleri dinledik. Söylenen sözler, “Bu hanımlar nasıl oluyor da bu kadar iyi çalabiliyorlar, neredeyse bizden daha iyiler” yolundaydı... O akşam, zaten üstün nitelikte, özellikle de o dönemde İstanbul'da moda olan *Guillaume Tell* ve *Traviata* operalarından bazı parçaları güzel çalmışlardı.”

<sup>5</sup> Marşların ve operaların yer aldığı Harem'in müzik repertuarında oyun ve dans müzikleri de yer almıştır. Avrupa kıyafetleriyle sahnelenen İspanyol ve İskoçya dansları, pandomim ve komedi gibi gösterilerde uzun boylu hanımlar ikili danslardaki kavalie görevini üstlenmişler (Saz, 2000; s. 133-134).

<sup>6</sup> 2 Şubat 1861.

Sultan Abdülmecid'in ailesinden çok sayıda müzisyen yetişmiştir. Şehzade Mehmed Burhaneddin Efendi (1849-1876) flüt öğrenmiş ve beste yapmıştır (Öztuna, 1969-1976/I; s. 115). Oğlu İbrahim Tefvik Efendi'nin ise çok iyi piyano çaldığı rivayet edilmiştir (Ali Vasıb Efendi, 2004; s. 69). Tefvik Efendi'nin kızlarından Arife Kadriye Sultan (1895-1933) da babası gibi piyano öğrenmiş, 29 yaşında Türkiye'yi terk ettikten sonra İsviçre'de piyano ve müzik dersleri vererek geçimini sağlamıştır (Öztuna, 1969-1976/I; s. 320). Şehzade Selim Süleyman Efendi'nin (1860-1909) tek kızı Emine Naciye Sultan'ın (1896-1957) da usta bir piyanist olduğu kaydedilmektedir (Öztuna, 1969-1976/II; s. 61).

Sultan Abdülmecid'in kızlarından Fatma Sultan (1840-1884), sarayın bu zengin müzik ortamında Batı müziği derslerini Guatelli Paşa'dan almıştır (Öztuna, 1969-1976/I; s. 217), 1859 yılına ait muzıka takımı siparişi onun ilgisini açıkça ortaya koymaktadır (BOA, HR.MKT, 283/23).

Sultanın bir diğer kızı Refia Sultan (1842-1880), Thérèse Romano adlı bir İtalyan hocadan piyano dersleri almıştır (Uluçay, 1980; s. 153). Refia Sultan'ın çaldığı eserler arasında marşların da olduğu Şehzade Murad ile olan bir yazışmasından anlaşılmaktadır. Bu mektupta Refia Sultan, şehzadeden bir marşın notasını istemektedir. Notayı göndermekle kalmayan Şehzade Murad, sultanın marşı çalabilme konusundaki endişelerini bertaraf edecek ifadeler kullanarak kendisini cesaretlendirmiştir (Akyıldız, 1998; s. 16-17).

Refia Sultan'ın tereke kayıtları, Sultan Abdülmecid'in sarayında Batı müziği eğitiminin ve icrasının ne denli geniş imkânlarla sağlandığını açıkça göstermektedir. Bu terekede yer alan çalgılar ve müzikle ilgili eşyalar şunlardır: üç adet keman, iki adet gitar, iki adet lavta, iki adet pirinç boru, zil takımı, bir adet flavta<sup>7</sup>, bir adet kemençe, bir adet kırnata<sup>8</sup>, iki adet nota iskemlesi, birisi beyaz ipek kumaş kaplı yaldızlı beyaz boyalı ve diğeri maun olmak üzere iki adet piyano sandalyesi, biri pelesenk ağacı üzerine yaldızlı pirinç donanmalı dört tuğralı orta boy ve diğeri yine pelesenk ağacından yapılmış tam takım büyük boy olmak üzere iki adet piyano (Akyıldız, 1998; s. 17).

---

<sup>7</sup> Flüt.

<sup>8</sup> Klarnet.

### 2.1.3 Sultan Abdülaziz

Sultan II. Mahmud'dan itibaren daha çok Batı müziği ile ilgilenen padişah ve haremleri arasında Sultan Abdülaziz (1830-1876), Batı müziğinin yanı sıra makam müziğine de olan ilgisiyle bu çizgiden kısmen ayrılır. Piyano, ney ve lavta çalan padişahın *Hicaz Sirto*, *Şevkefza Şarkı: Ey nevbahar-i hüsn-i ân* ve *Muhayyer Şarkı: Bî huzurum nâle-i mürğ-i dil-i divaneden* olmak üzere üç adet makam müziği bestesi mevcuttur (İnal, 1958, s. 20; Kosal, 1999, s. 35; Öztuna, 1969-1976/I; s. 3).

Sultanın Batı müziği besteleri de bulunmaktadır. Bunlardan en fazla bilineni *Invitation à la Valse* adlı eserdir (Sultan Abdülaziz, İÜKNE, 781/120)<sup>9</sup>. Bu eserle birlikte *La Harpe Caprice*, *La Gondole Barcarolle* İtalya'da F.Lucca yayınevi tarafından basılmıştır. Ayrıca TSK Armoni Mızıkası Komutanlığı'nın arşivinde yer alan *Mazurka per S. M. I. Il Sultano* ve *Valtz composto da S. M. I. Sultano Abdulaziz* başlıklı şef partiyonunun bulunması bu eserlerin Muzıka-i Hümâyun tarafından seslendirildiğini ortaya koymaktadır (Aracı, 2003; s. 30).

Sultan Abdülaziz'in makam müziği eğilimini Batılılaşma karşıtı bir anlayışın izdüşümü olarak kabul etmektense kişisel bir zevk tercihi olarak kabul etmek uygun olacaktır. Lâkin Sultan biraz daha temkinli olmakla birlikte Batılılaşma politikasını korumuştur. Bu temkin, geçmişe sırt dönmeyerek yumuşak bir geçişi esas almıştır.

Sultan Abdülaziz'in ailesinden Şehzade Mehmed Seyfeddin Efendi (1874-1927) ve onun çocukları Mehmed Abdülaziz Efendi (1901-1977) Fatma Gevherî Sultan (1904-1980) ve Mahmud Şevket Efendi (1903-1973) makam müziğiyle ilgilenmişlerdir. Bunlardan Mehmed Seyfeddin Efendi, Abdülaziz Efendi<sup>10</sup> ve Gevherî Sultan bestecidir. Ayrıca Gevherî Sultan tanbur, kemençe ve lavta çalmıştır (Öztuna, 1969-1976/I; s. 234). Makam müziğiyle ilgilenen diğer hanedan mensupları arasında Nâzime Sultan (1866-1947) (Bardakçı, 2011; s. 230-231), Şehzade Mehmed Şevket Efendi (1872-1899) ve oğlu Mehmed Cemaleddin Efendi (1890-1946) gelmektedir. Cemaleddin Efendi ud ve lavta çalmış ve şarkılar bestelemiştir (Öztuna, 1969-1976/I; s. 123).

<sup>9</sup> bkz. Ek 70 : Sultan Abdülaziz'in *Valse Davet*'inin İlk Sayfası.

<sup>10</sup> Mehmed Abdülaziz Efendi'nin aralarında Eviç evsat ilahi ve Ferahnak ağır düyek şarkının olduğu sekiz bestesi Murat Bardakçı'nın özel koleksiyonundadır.

#### 2.1.4 Sultan V. Murad

Sultan Abdülmecid'in oğlu Sultan V. Murad (1840-1904) en fazla besteye sahip olan Osmanlı hükümdarıdır. Donizetti Paşa'dan ve Lombardi Bey'den müzik dersleri alan sultan piyano ve keman çalmıştır (Kosal, 1999; s. 37). Sultan V. Murad'ın günümüze kalan üç beste albümü bulunmaktadır<sup>11</sup>. Bunlardan 2 numaralı olanı 1878-1885, 3 numaralı olanı 1885-1887 ve numarasız olan diğer albüm ise 1881-1892 tarihleri arasında bestelenen eserlerden oluşmaktadır. Albümlerde yer alan toplam 514 eserin 488'i Sultan V. Murad'a aittir. Diğer besteler ise Fehime Sultan, Hatice Sultan ve kalfalara aittir. Sultan bestelediği eserlerden bazılarını kızları Hatice, Fehime ve Fatma sultanlara, Şehzade Selahaddin Efendi'ye ve kadınefendilere ithaf etmiştir (Kosal, 1999; s. 29-31).

Piyano için bestelenen eserlerde en çok polka, mazurka, galop, vals, schottisch ve marş türleri tercih edilmiştir. Eserlerin çoğu 2/4'lük polka, 3/4'lük mazurka veya vals ritimlerinde bestelenmiştir. Sultanın eserleri arasında *Aydın Hevası* isimli zeybek dikkati çekmektedir. Sultan bu eseri piyano için çokseslendirmiştir.

Sultanın ailesinde hemen herkes Batı müziği ile ilgilenmiştir. Şehzade Mehmed Selahaddin Efendi piyano ve keman çalıp beste yapmıştır (Ali Vasıb Efendi, 2004; s. 26). Selahaddin Efendi'nin oğlu Ahmed Nihad Efendi (1883-1954) piyano öğrenmiş ve aynı zamanda marş, vals, schottisch ve mazurkalar bestelemiştir (Ali Vasıb Efendi, 2004; s. 29-31). Selahaddin Efendi'nin bir diğer oğlu Osman Fuad Efendi (1895-1973) keman, banço ve flüt çalmıştır (Ali Vasıb Efendi, 2004; s. 69).

Selahaddin Efendi'nin kızlarından Behiye Sultan (1881-1948), Celile Sultan (1882-1899), Adile Sultan (1887-1973) ve Rukiye Sultan (1885-1971) piyano çalmıştır. Eşi Şerif Abdülmecid ise keman çalmıştır. Atiye Sultan'ın (1891-1978) Rukiye Sultan kadar olmasa da pek tatlı piyano çaldığı, bilhassa dans ve hafif parçalar bildiği rivayet edilmiştir (Ali Vasıb Efendi, 2004; s. 50-52).

Sultan V. Murad'ın kızları Hatice Sultan (1870-1938) ve Fehime Sultan (1875-1929) da piyano öğrenmiştir. Hatta V. Murad'ın albümlerinde bulunan eserlerinden bestecilikle de meşgul oldukları anlaşılmaktadır. Haremde bulunan kalfa ve hanımlar arasında Tarzınevin Hanım hem besteler yapmış hem piyano çalmıştır. Ayrıca

---

<sup>11</sup> Bu albümlerin birer fotokopi nüshası Vedat Kosal Müzik Uygulama ve Kültür Merkezi'nde bulunmaktadır.

Nevperver Hanım ile ikisi flüt çalmışlardır. Durnat ismindeki kalfanın ise, Ahmed Nihad Efendi ve onun kız kardeşlerine piyano dersi verecek kadar iyi olduğu rivayet edilmiştir (Ali Vasıb Efendi, 2004; s. 26).

### 2.1.5 Sultan II. Abdülhamid

Sultan Abdülhamid, Batı müziği ve operaya en fazla ilgi duyan padişahlar arasındadır. Batı müziği ve piyano eğitimini Aleksan Efendi, Guatelli Paşa, Lombardi Bey ve Dussap Paşa'dan almıştır. Batı müziğine makam müziğinden daha fazla ilgi göstermiş ve onun döneminde sarayda tiyatro faaliyetleri en yoğun dönemlerinden birisini yaşamıştır. Sultan yurtdışından birçok sanatçıyı da huzuruna kabul etmiştir (Kosal, 1999; s. 42). En sevdiği parçanın *La Fille de Madama Angot* olduğu ifade edilmektedir (Schiffer, 1999; s. 318).

Batı müziği sevgisini ailesine de aşlamaya çalışan padişah, Avrupa'dan ve İstanbul'daki müzik mağazalarından başta piyano olmak üzere çeşitli çalgılar getirtmiştir (BOA, Y.PRK.EŞA, 30/57; 30/73). Ayrıca padişah İtalyan ve Fransız hocalardan ders aldırıldığı çocuklarının sık sık piyano icralarını dinlemiş, gerektiğinde duyduğu yanlışları dahi düzeltirmiştir (Osmanoğlu, 2008; s. 29).

Bu ilgi meyvelerini vermiş ve Şehzade Burhaneddin Efendi (1885-1949) yedi yaşında bir marş bestelemiştir. Sultan Abdülhamid tarafından bastırılıp Bahriye Muzikası'na verilen eser Cuma Selamlığı merasimlerinde çalınmıştır (Osmanoğlu, 2008; s. 64). Şehzade, bestelediği bu marşı Mısır Hidivi Abbas Hilmi Paşa'ya ithaf etmiştir (BOA, Y.PRK.MK 6/28).

Piyano çalan Burhaneddin Efendi'nin öğretmenlerinden birisi Anna Grosser Rilke (1853-1938) olmuştur<sup>12</sup>. Anılarında şehzadeden sadık bir öğrencisi olarak bahseden Rilke, şehzadenin birçok müzik akşamları düzenlediğini ve kendisinin de sıklıkla çağrıldığını belirtmiştir (Rilke, 2009; s. 207).

Almanya imparatorunun üçüncü oğlu Prens Albert, misafir olarak ağırlandığı sarayda kendisiyle yakından ilgilenen Şehzade Burhaneddin Efendi ile dinletiler düzenlemişlerdir. Bunlardan birisinde Burhaneddin Efendi piyano ve Prens Albert

<sup>12</sup> Grosser, 1888-1906 döneminde İstanbul'da Teutonia (*LHEE*, 30.12.1888), Alman Elçiliği (*LHEE*, 21.01.1895), Rum Syllogosu (*LHEE*, 23.02.1903) ve Keller'in salonu (*LHEE*, 30.01.1905) olmak üzere çeşitli mekânlardaki konserlerde icrada bulunmuştur.

mandolin olmak üzere ikisi Sultan Abdülhamid'in huzurunda çalmışlardır (Osmanoğlu, 2008; s. 53-54).

Şehzade Abdürrahim Hayri Efendi (1894-1952) ve Nureddin Efendi (1901-1944) müzik derslerini Aranda Paşa'dan (Fernando de Aranda) alarak piyano öğrenmişlerdir (Osmanoğlu, 2008; s. 75). Abdürrahim Efendi ayrıca orkestra da idare etmiştir (Ali Vasıf Efendi, 2004; s. 69).

Sultanın müzikle ilgilenen kızlarından Ayşe Sultan (1887-1960) piyano çalmıştır. Aleksan Efendi (Osmanoğlu, 2008; s. 29) ve piyanist Prof. Hegyei'den ders alan sultanın (Osmanoğlu, 2009; s. 64) diğer hocaları arasında Hazinedar Dürrüyekta ve onun hocası Lombardi Bey bulunmaktadır (Osmanoğlu, 2008; s. 119-120).

Şadiye Sultan (1886-1977) piyano, tanbur, ud ve mandolin çalmıştır. Şadiye Sultan hatıratında evine bir piyano hocasının geldiğini ve birlikte eserler seslendirdiklerini belirtmiştir (Osmanoğlu, 2009; s. 20). Sultan Abdülhamid'in diğer kızlarından Refia Sultan (1891-1938), Zekiye Sultan (1872-1950) ve Naime Sultan (1876-1945) da piyano eğitimi alan diğer sultanlar arasındadır (Kosal, 1999; s. 53).

Sultan Abdülhamid'in ailesi müziğin yanı sıra tiyatro ile de yakından ilgilenmiştir. Sarayda Cuma geceleri eğlence ve temaşaya ayrılmıştır. Saray tiyatrosuna Avrupa'dan özel gruplar getirilmiştir. O devrin meşhur artisti Réjane, müteaddit defalar Paris'ten gelmiş ve temsiller vermiştir (Osmanoğlu, 2009; s. 23).

Batı müziğine olan ilginin, sarayda makam müziği uğraşlarını tamamen ortadan kaldırdığını ileri sürmek yanlış olacaktır. Hanım sultanların bir kısmı da dâhil olmak üzere fasıllar tertip edilmiştir. Ayrıca hanımlar mensup oldukları şehzade ve sultandan izin alarak büyük saz âlemleri yapmışlardır (Ünüvar, 2009; s. 105).

### **2.1.6 Sultan Reşad ve Vahideddin**

Sultan Abdülmecid'in soyundan gelen sultanlar arasında kişisel ilgi olarak Batı müziği yerine makam müziğini tercih eden padişahlar Sultan Reşad (1844-1918) ve Sultan Vahideddin (1861-1926) olmuşlardır. Sultan Reşad, Sultan Abdülmecid döneminden itibaren şehzadelerin eğitiminde bir standart haline gelen piyano ve Batı müziği eğitimi almıştır. Necib Paşa'dan ders alan sultan, daha ziyade makam müziği ile ve özellikle mevlevî müziğiyle ilgilenmiştir (Kosal, 1999; s. 45).

Selefi gibi Sultan Vahideddin de hem Batı müziği hem makam müziği eğitimi almıştır. Piyano ve kanun öğrenmiştir (Kosal, 1999; s. 45; Aredba, 2009; s. 75-76)<sup>13</sup>. Sultan Vahideddin, makam müziği icra etmekle kalmamış, bu alanda 63 eser bestelemiştir. Bunların 41'inin notası günümüze ulaşmıştır. Bestelerin çoğu şarkı türündedir. Sultan, bestelerini Muzıka-i Hümâyun'a çaldırmıştır (Bardakçı, 1997; s. 14; Aredba, 2009; s. 76).

Kızları Sabiha Sultan (1894-1971) ve Ulviye Sultan (1892-1967) ise aksine Batı müziğinde ilerleyerek piyano öğrenmiştir (Kosal, 1999; s. 45, 53). Sabiha Sultan, bir dönem Aleksan Efendi'den keman dersleri almıştır (Bardakçı, 1997; s. 6).

Haremde bulunan kalfalar daha ziyade makam müziği ile meşgul olmuşlardır. Sabiha Sultan'ın yayınlanmamış hatıratında Leon Hancıyan ve Melekset Efendi'nin haftada iki defa gelerek sâzende kalfalara keman, ud, kanun ve santur, hânendelere de nota ve usûl öğrettiği belirtilmektedir. Daha sonraları Aleksan Efendi ve Asdik Usta da ders vermeye gelmiştir (Bardakçı, 1997; s.6).

### 2.1.7 Halife Abdülmecid

Sultan Abdülaziz'in oğlu ve Osmanlı İmparatorluğu'nun son halifesi II. Abdülmecid babası gibi hem Batı müziği hem makam müziği öğrenmiştir. Ağır basan Batı müziği ilgisiyle Azizî kolu içerisinde bir istisna teşkil eder. Selefleri gibi piyano eğitimi alan halifeye, hanedan mensupları arasında büyük ölçekli bestelere imza atan tek bestecidir. Piyano konçertosu, piyano sonatı, mazurka, prelüd bestelemiştir. Beste çalışmaları kapsamında Itri'nin *Tekbir*'i için yapmış olduğu çok sesli düzenleme dikkat çekicidir (Kosal, 1999; s. 45-48; Öztuna, 1969-1976/I; s. 10).

Halife Abdülmecid, uzun saatler boyunca müzik icra edilen akşamlar tertip etmiştir. Halifenin seresvapçısı İsmail Baykal, oda müziği icra edilen akşamlardan birini şöyle aktarmıştır (Baykal, 1950; 707-710):

“...Şehzadenin musikiye de merakı vardır. Bilhassa Garp musikîsi üzerinde durmuşlardı. Kendisi viyolen, büyük hanım keman çalarlardı. İkinci hanım (Hayrünnisa Hanım) viyolonsel. Ofelya Kalfa piyano. Firuze Kalfa

<sup>13</sup> Kızı Sabiha Sultan'ın hatıralarında çalgı çalmadığı belirtilmekle birlikte İbnülemin'in Son Sadrazamlar adlı eserinde sultanın çalgı çaldığına dair bir rivayet yer almaktadır (Bardakçı, 1997; s. 6-7). Rumeysa Aredba'nın hatıraları ise kesin bir bilgi vermektedir; Sultanın San Remo'daki sürgün yıllarında evinin bir odasında saatlerce kanun çaldığı belirtilmektedir (Aredba, 2009; s. 75-76).

kontrbas çalmak suretiyle dairelerinde kendileri yetiştirdikleri bir orkestra heyeti meydana gelmişti. Bazı akşam yemeklerinden sonra, orkestra faaliyette bulunurdu. Bir gece bizler için bir konser tertip etmişler, davet ettiler. Piyano odası önüne paravan konulmuş, içeride orkestra çalmıştı. Ara sıra elinde viyolonla gelen Mecid Efendi, bizim yanımızda da çalmışlar, bizler de alkışlamıştık.”

Günümüzde Dolmabahçe Sarayı’nda 49 numaralı odada muhafaza edilmekte olan müzik eserlerinin kendisine ait olduğu tahmin edilmektedir. Dolmabahçe Sarayı’nda oluşturulan envantere<sup>14</sup> göre eser sayısı 400’ün üzerindedir. Eserlerin çoğu müzik notasından oluşmaktadır. Bunların dışında viyolonsel, piyano ve keman için metotlar dikkati çekmektedir<sup>15</sup>. Notaların neredeyse tamamı çok sesli Batı müziği eserlerine aittir. Bu eserler daha çok oda müziği için bestelenmiş eserlerdir. Halifenin ilgilendiği eserler Mendelssohn, Beethoven, Dvorak, Schubert, Bach, Haydn, Paganini, Schumann, Chopin, Rubinstein gibi çok sayıda besteciye içeren geniş bir repertuarı kapsamaktadır.

Özellikle Sultan Abdülmecid’den itibaren başlayan piyano eğitimi ilgisi, Sultan II. Abdülhamid döneminde artarak saraya birçok marka piyanonun alınmasını sağlamıştır (Uluçay, 2001; s. 87, 153). Bu piyanolar, hanedan mensuplarının yaşadığı veya ziyaret ettiği çeşitli saray, kasr ve köşklere kullanılmıştır (Ali Vasıb Efendi, 2004; s. 68-69, 94). Bugün de İstanbul ve Yalova’daki çeşitli yapılarda korunmakta olan çalgılar, hanedanın Batı müziğine olan ilgisini gösteren maddî delillerdir<sup>16</sup>.

Sultan III. Selim’in saraya opera topluluğu çağırmasıyla başlayan ilgi, Sultan II. Mahmud döneminde sarayda Batı müziği eğitimi alınmasıyla zenginleşmiştir. Sultan Abdülmecid ile birlikte piyano, Cumhuriyet’e kadar tüm padişahların eğitim müfredatının vazgeçilmez bir unsuru haline gelmiştir. Sultan Abdülaziz, V. Murad ve Halife Abdülmecid ise icranın ötesine geçerek çeşitli türlerde bestelere imza atmışlardır. Batı müziği eğitimi ve icrası, Harem-i Hümayun bünyesinde bulunan diğer hanedan mensupları ve hizmetlileri arasında da yaygınlaşmıştır. Bu yoğun

<sup>14</sup> bkz. Ek 20 : Dolmabahçe Sarayı’nda Bulunan Notaların Envanteri.

<sup>15</sup> Bu belgeler dışında bugün Dolmabahçe Sarayı’nda bulunan çalgıları da unutmamak gerekir. Özellikle halifenin kalfalarına ait olduğu tahmin edilen viyolonsel için bkz. Ek 71 : Halife Abdülmecid’in Kalfalarına Ait Viyolonsel.

<sup>16</sup> Bu çalgıların büyük bir kısmı piyanolardan oluşmaktadır. Bu piyanoların meşhur Avrupalı ve ABD’li üreticileri hakkında sonraki bölümlerde ayrıntılı bilgiye yer verilmiştir. Ayrıca bkz. Ek 83 : Günümüzde İstanbul ve Civarındaki Çeşitli Saraylarda Bulunan Batı Müziği Çalgıları.

ilginin bir mahsulü de, gerek Muzıka-i Hümâyun gerek saray dışından sanatçıların sarayda konser ve opera icralarının izlenmesini kolaylaştıracak tiyatro binalarının yapılması olmuştur.

## 2.2 Saray Tiyatrosu

Saray tiyatrosu tâbiri, saray içerisinde yer alan tiyatrolar anlamında kullanılacak olursa, ilk saray tiyatrosu Dolmabahçe Tiyatrosu'dur. Ardından Yıldız Tiyatrosu gelmektedir. Ancak saray tiyatrosu tanımı daha çok saray ve özellikle hanedan mensuplarının müzik icrasına olan ilgilerini ortaya koymak amacıyla kullanıldığında, ilk saray tiyatrosu olarak Pera'daki Naum Tiyatrosu'nu işaret etmek gerekir. Zira Naum Tiyatrosu için "imparatorluk tiyatrosu" tâbiri de kullanılmıştır. Sultan Abdülmecid özellikle şehzadeleri ile burayı sıklıkla ziyaret etmiş ve yabancı misafirlerini ağırlama programlarının bir parçası haline getirmiştir<sup>17</sup>.

### 2.2.1 Dolmabahçe Tiyatrosu

Sultan Abdülmecid, Naum Tiyatrosu'ndaki temsilleri takip etmiştir. Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde bulunan bazı opera tercümeleri Sultan Abdülmecid'e ait olsa gerektir. Tarih kaydı olmayan bu tercümeler arasında Gaetano Donizetti'nin *Il Campanello*'su yer almaktadır (BOA, HH.D, 17657): Tercümenin ilk sayfasında şu ifadeler yer alıyor:

“Bu defa Naum'un tiyatrosanesinde icra olunan Campanello mukallid operasının terceme-i halidir.

İşbu operaya dâhil olan zevâtın esâmîsi:

Madam Rosa

Serefina mersûmenin kızı

Enrico, Serefina'nın amcaoğlu

Don Annibale, meşhur eczacı

Spiridione, eczacı mersûmenin budala çırağı...”

Naum Tiyatrosu'ndaki opera temsilleri Sultan Abdülmecid'in beğenisini kazanmıştır. Sultan, Muzıka-i Hümâyun'da başında olan Giuseppe Donizetti'den muzıkalı

---

<sup>17</sup> Naum Tiyatrosu'na ilişkin tanıtıcı bilgiler sivil hayatta müziğin ele alındığı bölümde sunulmuştur.

gençlerin bu müzikli temsili sunabilecek şekilde yetiştirilmesini emretmiştir. Donizetti 1846 tarihinde İtalya'daki bir dostundan çeşitli operet notaları istemiştir (Sevengil, 1970; s. 16-17).

Muzikanın operetler ile meşgul olmaya başladığı, 1848'de İstanbul'a gelerek Sultan Abdülmecid'in huzurunda konser veren Belçikalı kemancı Henri Vieuxtemps'in ziyaretinin kapsamında da anlaşılmaktadır. Padişahın isteği üzerine Muzika-i Hümayun'u teftiş eden Vieuxtemps, bandodan başka bir de sarayın sanat okulu olduğunu hatıralarında anlatırken 60 gencin burada yaylı sazlar, şan, dans ve hokkabazlık gibi sanatlar öğrendiklerini belirtmiştir. Ayrıca bu gençler Bellini'nin *Sonnambula* operasından bir perdeyi temsil etmişler fakat Vieuxtemps oldukça kötü bir icrada bulduklarını kaydetmiştir (Sevengil, 1970; s. 17).

Operaya ilgi duyan Sultan Abdülmecid, müzikli sahne sanatlarını seyredebileceği bir tiyatroya 1859 yılında sahip olabilmıştır. Tiyatronun yapılacağına ilişkin ilk haberlerden birisi 27 Nisan 1857 tarihli *Journal de Constantinople*'de yayınlanmış olduğu halde, Dolmabahçe Tiyatrosu'nun açılışı 12 Ocak 1859'de gerçekleşebilmiştir (Yılmaz, 2007; s. 92-93). Tiyatronun resmi 25 Haziran 1859 tarihli *Illustration* dergisinde yayınlamıştır. Dergide bu tiyatronun Versaille Sarayı tiyatrosu ile boy ölçüşebilecek kadar güzel olduğu ileri sürülmüştür. Sahnenin hemen yanında padişaha özel bir locanın olduğu bu binanın üç yüz kişilik bir kapasiteye sahip olduğu da belirtilmiştir (Sevengil, 1970; s. 20).

Sultan Abdülaziz'in 1861'de tahta çıkışından bir ay sonra yani 23 Temmuz 1861'de Dolmabahçe Tiyatrosu'nda Muzika-i Hümayun mensupları tarafından çeşitli oyunlar sergilenmiştir. Temsilde şehzadeler, sarayın ileri gelenleri, çeşitli yerlerden getirtilen askerler hazır bulunmuştur. Bu temsilden 47 gün sonra aynı tiyatroya gerçekleşen bir başka bir temsile ilişkin *Tercüman-ı Ahvâl*'de yayınlanan haber ise şöyledir:

“Dolmabahçe'de kâin tiyatroyanede işbu Salı gecesi Padişahımız efendimizin nur saçan huzurunda bazı tuhaf ve güzel oyunlar icra olunmuş, bazı kulları da seyrederek sevinç duydukları gibi yeni tarz elbise giymiş oldukları halde tiyatroyane önünde durarak Padişahımızın gelişini selâmlayan nizamiye erlerinin de içeriye girmelerine Padişahımızın müsaadeleri çıkmış ve erler oyunu temâşâ etmek şerefini kazanmışlardır.”

1862 ve 1863 yıllarında Dolmabahçe Tiyatrosu'ndaki temsiller devam etmiştir. 1863 yılında tiyatro kısmen yanmıştır ve bir daha tamir edilmemiştir. Sonradan bu bina tahliye edilmiş tütün deposu olarak kullanılmış ve 1939 yılında yol yapımı sebebiyle yıkılmıştır (Aracı, 2006; s. 125; Yılmaz, 2007; s. 94-95). Devletin içerisinde bulunduğu maddî sıkıntılardan olsa gerektir ki Dolmabahçe Tiyatrosu tamir ettirilmemiştir. Sultan Abdülaziz, bunun yerine Naum Tiyatrosu'ndaki temsilleri izlemeyi tercih etmiştir (Sevengil, 1970; s. 49).

### **2.2.2 Yıldız Tiyatrosu**

Batı müziğine karşı son derece ilgili olan ve Harem-i Hümayun'da müzik eğitimi ve icrasını teşvik eden Sultan II. Abdülhamid, Yıldız Sarayı'na yerleştikten sonraki 1889 yılında Yıldız Tiyatrosu'nu yaptırmıştır. Mimarının Vasilâki kalfanın oğlu Yanko'nun olduğu bu yapının salonu küçük, dar ve uzunca bir dörtgen şeklindedir. Harem dairesinin altında, padişahın oturduğu köşke bitişik olan tiyatrodaki padişahın locası sahnenin karşısında konumlandırılmıştır. Şehzadeler ve davetlilere özel localar ise yan taraflarda yer almıştır (Sevengil, 1970; s. 118). Tavanı altın yıldızlarla süslenmiş olan bu yapı hâlen korunmaktadır.

Sultan II. Abdülhamid, Yıldız Tiyatrosu inşa edilmeden önce de pandomim ve opera gösterileri seyretmiştir. 1885 tarihli bir belge Guatelli Paşa idaresinde gerçekleşen bir temsilde görev alan 105 Muzıka-i Hümayun mensubunun aldıkları atiyye dağılımını göstermektedir. Sanatçılar orkestra ve pandomim olmak üzere iki sınıfa ayrılmıştır. Orkestrada 56 kişi ve pandomim takımında 49 kişi yer almaktadır. Ödenen atiyye tutarı toplamda 20.000 kuruştur (BOA, Y.PRK.A, 4/13).

1886'da gerçekleşen bir başka temsilde ise 45 sanatçı görev almıştır. Bunlardan Guatelli Paşa, Bugvani ve Wondra beyler piyano takımını oluşturmaktadır. İkinci takım ise pandomim takımındadır ve 42 kişiden oluşmaktadır. Pandomim takımının başında Mösyö Grandi yer almaktadır. Aldığı atiyye tutarı olan 2.000 kuruş Guatelli Paşa'nın aldığı miktar ile aynıdır. Tüm takıma toplamda 20.000 kuruş atiyye verilmiştir (BOA, Y.PRK.ASK, 33/60).

Yıldız Tiyatrosu'nda 1892-1893'den başlayarak on beş yıl boyunca düzenli temsiller verilmiştir. Bu milat Arturo Stravolo ve beraberinde olan Salvatore Stravolo, Alfred Stravolo, Rosina Stravolo, Maria, Luigi Falcone, Raffaele Borghini'nin saraya alınmasıyla aynı döneme denk gelmektedir. Opera konusunda uzmanlaşmış olan bu

grup önce 1893 yılında verdikleri temsil sonrasında sanayi madalyası ile taltif edilmiş (BOA, İ.TAL, 27/1311/M-152) ve 1896'da kendileriyle iki yıllık bir sözleşme imzalanmıştır (BOA, Y.PRK.HH, 29/6).

Bu heyetin en çok oynadığı oyunlar arasında *Traviata*, *Troubadour*, *Bal Masqué*, *Barbier de Seville*, *La Fille de Regiment*, *Fra diavolo*, *Mascotte* ve *La Belle Hélène* yer almıştır. Sarayda operalara Türkçe isimler verilmiştir. *Traviata*'ya *Madam Kamelya*, *Troubadour*'a *Demirci Operası*, *Barbier de Seville*'e *Berber Operası*, *Bal Masque*'ye *Maskeli Opera*, *Fra diavolo*'ya *Haydut Operası*, *La Fille de Regiment*'e *Asker Kız Operası*, *La Belle Hélène*'e *Çoban Operası*, *Rigoletto*'ya *Kral Kız Operası* ve *Mascotte*'a da *Maskot* denilmiştir (Sevengil, 1970; s. 122).

Arturo Stravolo, opera ve operet heyetinin müdürü olarak rol dağılımı, provalar, rejisörlük görevleriyle ilgilenmiş ve gerektiğinde oyunlarda rol almıştır. Koro, aksesuar ve mizansen tamamen Muzıka-i Hümâyün tarafından sağlanmıştır. Muzıka-i Hümâyün kumandanı Neşet Bey sahne müdürü olarak bu işleri düzenlemiştir. Hazine-i Hassa'dan karşılanan giderler arasında dekor, elbise, aksesuar masrafları Ahmed Bey tarafından idare edilmiştir. Yine Muzıka-i Hümâyün'dan Marangoz Sait Bey, Necati Efendi, Ali Hasan, Asım ve Ali beyler dekor hazırlıklarıyla ilgilenmiştir. İsmail Hakkı Bey aksesuar ve gardrop işleriyle ve terzi Söylemeziyan elbise dikimleriyle uğraşmıştır (Sevengil, 1970; s. 126-127).

Yıldız Tiyatrosu'nda kadrolu sanatçılar dışında birçok sanatçı da dışarıdan gelmiştir. Madam Yudit, Sarah Bernhardt, Violette, Mösyö de Remier, Coquelin kardeşler, Le loin, Matmazel Suzanne Despré gibi sanatçılar, İstanbul'daki tiyatro ve salonlarda verdikleri temsillerin yanı sıra davet edildikleri saray tiyatrosunda da icrada bulunmuşlardır (Sevengil, 1970; s. 131).

Saraya gelen müzisyenler arasında Macar asıllı kemancı Leopold Auer (1845-1930), piyanist Milačevski ve Madam Gorlenko ile birlikte Sultan II. Abdülhamid'e bir konser vermiştir. Programda İtalyan operalarından ariyalar, Chopin'in noktürnleri, Brahms'ın *Macar Dansları* ve Rus halk şarkılarına yer verilmiştir (Aksoy, 1994; s. 104-105; Ergin, 1999; s. 32).

Ünlü Fransız opera sanatçısı Anna Judic, Yıldız Tiyatrosu'nda verdiği temsilde *Le Cancan de la Corde Sensible* ve *Ne me Chatouillez pas!* şarkıların icrasını *Femme a*

*Papa* komik operası takip etmiştir. Bu temsilde Sultan II. Abdülhamid'in misafiri olarak İsveç veliahdı ve elçiler hazır bulunmuştur (Ergin, 1999; s. 33).

Sultan II. Abdülhamid'in tahtan indirilişinden sonra Yıldız Tiyatrosu mekânı ve kadrosu halkla buluşmuştur. Hayır kurumları yararına Yıldız Tiyatrosu'nda halka açık temsiller verilmesi için Sultan Reşad'dan müsaade alındıktan sonra ilk temsil 15 Şubat 1910'da hanımlara özel olarak verilmiştir. Mekteb-i Osmanî yararına düzenlenen müsamerede Halide Edip (Adıvar) Hanım bir konferans vermiş ve ardından Mekteb-i Osmanî öğrencileri ve Bahriye Muzikası marşlar ve şarkılar seslendirmiştir (Sevengil, 1970; s. 158-159).

### **2.3 Merasimler ve Diğer Resmî Temsiller**

Batı müziğinin, Osmanlı Sarayı tarafından ne derece kabul gördüğünü incelemek için bu müziğin kullanım alanlarına bakmak icap eder. Bu alanları iki kategoride incelemek bu benimsenme sürecinin derinliği açısından ipuçları sağlayacaktır.

İlk alan, Saray'ın dış dünya ile temas halinde olmadığı zamanlardaki faaliyetlerine yer verir. Padişah huzurunda Muzıka-i Hümmâyün ve dışarıdan gelen sanatçıların müzik icraları sarayın özel yaşam alanı hudutları içerisinde yapılan faaliyetlere örnek teşkil eder.

İkinci kullanım alanı ise Saray'ın toplumun tamamına veya belirli kesimlerine açık olan ortamlardaki Batı müziğinin kullanımınıdır. Bürokrasinin işlevsel alanı içerisinde yürütülen merasimler ve diplomatik temsiller, Batı müziğinin devlet tarafından kullanıldığı yeni bir alan olmuştur. Bu alanda, devletin resmî müziği haline gelen Batı müziğinde bestelenen marşlar Cumhuriyet'e kadar kullanılmıştır. Batı müziğinin bürokrasi organında üretildiği önemli alanlardan birisi de eğitim olmuştur<sup>18</sup>.

#### **2.3.1 Merasimler**

Merasimler, Osmanlı Devleti'nin topluma yönelik mesajlarını görsel ve işitsel öğelerle beslediği en zengin iletişim mecralarından birisi olmuştur. Bu mecra, okur-yazarlığın düşük olduğu, kitap ve gazete gibi süreli yayınlara fazla rağbet olmadığı ondokuzuncu yüzyılda dahi etkisini sürdürmüştür. İletişim mecralarının bu genel

---

<sup>18</sup> Maârif Nezareti'ne bağlı okulların eğitim müfredatında bu müziği konumu ise sivil hayat bölümünde ele alınmıştır.

durumu, merasimleri toplumun iktidar tasavvurunu biçimlendirmeye yönelik etkili bir propoganda vasıtası kılmıştır<sup>19</sup>.

Müzik, Osmanlı devlet merasimlerinin vazgeçilmez bir unsuru olarak görünmektedir. Yeniçeriliğin kaldırılmasından sonra törenlerde mehterin yerini bandonun almasıyla Batı müziği devlet merasimlerini süsleyen yeni bir unsur haline gelmiştir. Muzıka-i Hümâyun ve ordu bandoları, merasimlerde bu müziği icra eden resmî müzik kurumları olarak yer almıştır.

Batı müziğinin merasimlerde yer alması, onun saray içerisinde padişahın veya diğer hanedan mensuplarının kendi zevklerinin tatmininden öte modernleşen devletin tanımında yer alan medeniyet tercihinin bir yansımasıdır. Böylece merasimler bu yeni müziğin meşruiyetinin sağlanmaya çalışıldığı önemli bir araç işlevi görmektedir.

Muzıkanın, merasimlerde oynadığı role bakılarak Batı müziğinin Saray âdet ve geleneklerine ne kadar nüfuz ettiği hakkında kıymetli bir bilgiye ulaşmak mümkündür. Böylece Osmanlı Devleti'nin dünya görüşünü dinî-seküler, gelenek-yeni düzen, Batılı-Doğulu gibi önemli ikilemler açısından tanımlayacak yeni ipuçları elde edilebilecektir. Burada dinî-seküler boyut, muzıkanın Saray içerisindeki nüfuzunu açıklayan önemli boyut olarak görülebilir. Çünkü Batılı-Doğulu ve gelenek-yeni düzen ikilemlerine ilişkin fikrî gel-gitler, ondokuzuncu yüzyıldaki Osmanlı Devleti için nispeten geride kalmıştır. Özellikle Sultan II. Mahmud döneminden itibaren Batılılaşma yer yer aksasa veya yavaşlasa da devletin geri dönülmez bir siyasî tercihi olmuştur. Batılı-Doğulu ikileminin doğurduğu sorunlar çözüldükten sonra geriye dinî-seküler boyut kalmıştır. Batıdan gelen çok sesli müzik kültürünün toplumun her alanına nüfuz etmediği bir gerçektir. Yani Batı'daki gibi aynı müzik askerî, dinî ve sivil-seküler alanda var olmamaktadır. Batılı-Doğulu sorunu çözülmüş gibi görünse de bu yeni çok sesli müzik hâlâ Batılı'dır. Bu yüzden gerek Osmanlı saray ritüellerine gerek Osmanlı toplumuna nüfuz etmesi noktasında hâlâ bir engel vardır. Bu da, Batılı unsurların Osmanlı'da dinî alanda varlık

---

<sup>19</sup> Merasimler, iktidarın gücünü teşhir etmekle birlikte muhataplarına yönelik dünya görüşünü, değerlerini ve hedeflerini simgesel olarak tasvir eder. Bu özelliğiyle merasimler iktidarın kendisini nasıl tanımladığına dair ipuçları vermektedir. Merasimlerin sıklığı, iktidarın iletmek istediği iktidar tanımının toplum tarafından içselleştirilmesi için hayattır. Merasimlerin birbirini tekrar etmesi verilen mesajın pekişmesini sağlamaktadır. Böylece iktidarın meşruiyetine duyulacak saygının bir alışkanlık haline dönüştürülerek iktidarın gücünün artması amaçlanmaktadır (Karateke, 2004; s. 210-211).

gösterememesi gerçeğiyle alâkalıdır. Dinî alana ilişkin ritüellerde çok sesli dinî müzik yer almamaktadır. Bu durum, bir başarısızlık değil devletin nasıl bir Batılılaşma siyaseti güttüğüne ilişkin önemli bir göstergedir.

**Çizelge 2.2 : Bazı Merasimlerde Müziğin Varlığı.**

Merisim Tipi	Dinî / Seküler	Müziğin Varlığı
Kabul	Seküler	Var
Cülûs ve Biat	Seküler	Var
Doğum Yıldönümü	Seküler	Var
Sûr-ı Hümâyun	Seküler	Var
Muâyede	Yarı Dinî	Var
Cuma Selamlığı	Yarı Dinî	Var
Surre Alayı	Yarı Dinî	Var
Mevlid	Dinî	Yok
Hırka-i Saadet Ziyareti	Dinî	Yok

**Çizelge 2.2**, bazı Osmanlı devlet merasimlerinin bir listesini sunmaktadır. Listede bulunan merasimler dinî veya seküler olmalarına göre sınıflandırılmaya çalışıldığında üç kategori ortaya çıkmaktadır: dinî, yarı dinî ve seküler. Böyle bir ayırımın amacı Batı müziğinin nüfuzuna ilişkin önemli olabilecek bir farka dikkat çekmektir. Kabul, cülûs ve biat, doğum yıldönümü merasimlerinden oluşan ilk grup seküler bir karaktere sahiptir. Onu takip eden muâyede ve Cuma Selamlığı ise amaç olarak dinî görünse de işlevsel olarak seküler bir tabiata sahiptir. Üçüncü grubu oluşturan diğer dinî merasimler ise dinî öğelerin yoğun bir şekilde barındırıldığı ve daha çok sarayın kendi içerisinde yaşadığı merasimlerdir. Merasimlerde boy gösteren tek müzik örgütü olarak müziğe Batı müziğinin temsilcisi olarak diğer dinî merasimler dışında tüm merasimlerde rol alır ve performans gösterir<sup>20</sup>.

Kabul merasimleri, **Çizelge 2.2**'deki seküler grubun başında yer almaktadır. Kabul merasimlerinin çoğu yabancı misafirlerin padişah tarafından kabulünü içerir. Bu yabancı misafirler daha çok elçiler ve kraliyet ailesi mensubu asilzadelerden oluşmaktadır (Karateke, 2004;123-194).

<sup>20</sup> Dinî içerikli merasimlerdeki müezzinler hariç tutulmuştur.

Elçi kabullerinde müzik de tamamlayıcı bir unsur olmuştur. Bu törenlerde özel olarak *Elçi Peşrevi*<sup>21</sup> adlı eserin bestelenip çalındığı kuvvetle muhtemeldir (Sanal, 1966; s. 40-41; Öztuna, 1969-1976/I; s. 188). Irak makamında ve düyek usûlünde bestelenen eser, Dimitrie Cantemir'in *Kitabu ilmi'l-musikî ala vecchi'l-hurufat* isimli müzik kitabında kayıtlıdır (Kantemiroğlu, 2001; s. 579-80).

Ondokuzuncu yüzyılla birlikte Osmanlı'nın Batı Avrupa ile artan diplomasi ihtiyacı ve bütünleşme isteği ile birlikte elçilerin etkileri ve itibarları giderek artmıştır. Yeniçeriliğin kaldırılmasından sonra merasimlerde muzıka boy göstermeye başlamıştır. İngiltere Büyükelçisi Sir Robert Gordon'un 1829'da İstanbul'a gelişiinde 2000 Nizam-ı Cedid askeri ve muzıka elçiyi karşılamak üzere bulunmuştur (Karateke, 2004; 143).

Giuseppe Donizetti yönetimindeki bandonun repertuarının genişlemesiyle elçiler kendi millî marşlarıyla karşılanmaya başlamıştır. 1833'te İngiltere elçisi Lord Ponsonby Dolmabahçe'deki sahilсарayın rıhtımına çıktığında saray bandosunun *God Save the King*'i çalması bunun örneklerindedir (Auldjo, 1835; 64). Kraliyet hanedanı mensuplarının kabulünde de muzıka yer almıştır. Prens Konstantin Nikolayeviç'in 1845'teki ziyaretinde Donizetti'nin yönettiği muzıka Rus devlet marşını çalarak prensi karşılamıştır (Karateke, 2004; 161). Bilinmeyen bir nedenden dolayı 1860 öncesinde bir süre Dolmabahçe Sarayı'nda marş çalınmadan elçiler karşılanırken 1860'larda çıkan bir iradeyle tekrar elçilerin devlet marşları çalınmaya başlamıştır (Karateke, 2004; 153).

Kabul merasimlerinde muzıkanın varlığının 1890'larda dahi devam ettiği görülmektedir. 1888'de İstanbul'a gelen grandükü Tophane-i Âmire Bandosu karşılamıştır. Grandük bu merasimden memnun kalmış olacak ki söz konusu olan bandoya altın dağıtmıştır (BOA, Y.PRK.ASK, 50/107). 1895'te İngiltere elçisinin padişahın huzuruna kabul edileceği gün Bâbiâli'ye bir bando gönderilmiştir (BOA, İ.HUS, 21/1311.Ş/98). 1896'ta bu sefer İtalya büyükelçisi Bâbiâli'de bando ile karşılanmıştır (BOA, Y.MTV, 103/51). Muzıkanın sadece elçilerin ve kraliyet mensuplarının kabulünde kullanılmadığını 1911 tarihli bir belge desteklemektedir. O tarihte Romanya Sanatkâran Cemiyeti üyelerinden oluşan bir heyet İstanbul'a gelmiş ve bando ile karşılanması uygun görülmüştür (BOA, DH.EUM.VRK, 1/9).

---

<sup>21</sup> Eserin notası için bkz. Ek 36 : Elçi Peşrevi.

Cülûs ve biat, Osmanlı padişahlarının tahta geçmesi sebebiyle düzenlenen iki önemli törendir. Cülûs, tahta geçme anlamındadır. Biat ise padişahın meşruiyetini sağlamak üzere tebaanın kendisine olan bağlılığının resmîleştirilmesidir. Biat, birden fazla şehzadenin tahta aday olduğu durumlarda özellikle hayatî bir işleve sahiptir. Şeriatı temsil eden şeyhülislam ve siyâsî otoriteyi temsil eden sadrazam padişaha biat eden ilk grubu oluşturmaktadır (Karateke, 2004; 32).

Muzikanın biat töreni başlamadan önce ve de bittiğinde üç defa selam havası çalması adet olmuştur. Vefat etmiş sultanın na'sı önünde muzıka çalınmamış, burada hürmeten sadece alkış yapılmıştır. Mabeyn Başkâtibi Türkgeldi'ye göre, Sultan Vahideddin'in cülûsunda bu adetleri bilen kalmadığından, Sultan Reşad'ın cenazesi önünde resm-i selamı muzıka yapmış ve biat töreninin sonuna kadar durmadan çalmaya devam etmiştir (Türkgeldi, 1949; 152).

Sultan V. Murad'ın 1876'daki hastalığı sebebiyle tahtan indirilmesi sonucunda Sultan Abdülhamid tahtın yeni sahibi olmuştur. Bu vesileyle yapılan merasimlerde muzikanın yer aldığı görülür (BOA, Y.PRK.TKM, 1/19). 1895 tarihli bir belgeden cülûs yıldönümünde Mekteb-i Sultanî'ye bir askerî bandonun gönderildiği anlaşılmaktadır. Belgeler bunun tekrar eden bir uygulama olduğunu göstermektedir (BOA, MF.MKT, 279/15).

Şehzadelerin doğumlarının kutlanması eski saray adetlerinde birisini oluşturmaktadır. Sultan II. Mahmud'un 1785'teki (BOA, C.AS, 1207/54078) ve Abdülaziz'in 1830'daki doğumu top atışlarının olduğu şenliklerle kutlanmıştır (BOA, C.SM, 114/5715). Doğum yıldönümlerinin kutlanması ise Sultan II. Mahmud ile birlikte başlamıştır. 1810'da padişahın doğum günü (velâdet) münasebetiyle Göksu Kalesi'nde üç gün top atılması emri verilmiştir (BOA, C.SM, 30/1502). Kutlamalarla birlikte padişah yurtdışından tebrikleri de kabul etmeye başlamıştır (BOA, HAT, 243/13638). Abdülhamid döneminde kutlamalar yaygınlaşmıştır. Mekteb-i Mülkiye'ye düzenli olarak bando gönderilmiştir (BOA, MF.MKT, 148/135; MF.MKT, 137/32). Tebriklere zaman zaman padişah adına bestelenen ve kendisine takdim edilen çok sesli besteler de eşlik etmiştir (BOA, Y.A.HUS, 319/58; HR.TO, 547/13; HR.TO, 547/72, İ.MBH, 19/1334.R/21).

Padişahın doğum yıldönümü münasebetiyle yapılan kutlamalara 1892'de bir yenisi eklenmiştir. Sultan II. Abdülhamid'in doğum günü şerefine 15 Mart 1892'de saat

21.30'da Beyoğlu'ndaki Yeni Fransız Tiyatrosu'nda bir konser düzenlenmiştir. İpek bez üzerine basılan konser afişinde<sup>22</sup> Türkçe olarak konsere ilişkin özet bilgiler verildikten sonra alt bölümde Fransızca olarak konsere ilişkin tüm ayrıntılara yer verilmiştir (BOA, Y.PRK.TŞF, 3/39).

Bu konser, Salih Münir Paşa'nın<sup>23</sup> (1859-1939) himayesinde düzenlenmiştir. Etkinliğin afişinde "Devletlü Münir Paşa hazretlerinin taht-ı himayelerinde" ifadesi yer almaktadır. Bu belge, padişah dışında bir başka seçkin kişinin de böylesine bir konseri himaye edebileceğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Padişahın doğum yıldönümü vesilesiyle yapılan bu organizasyonun geliri Darülaceze'ye bağışlanacaktır. Böylece etkinliğe ulvî bir amaç da biçilmiştir.

Ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinden itibaren yardım amaçlı çok sayıda konser ve tiyatro düzenlenmiştir. Gelirler Mekteb-i Sanayi (BOA, MF.MKT, 27/127), Darülaceze (BOA, DH.MKT, 2039/51), Hicaz Demir Yolları (BOA, Y.PRK.ZB, 29/42), Hilâl-i Ahmer Cemiyeti (Kızılay) (BOA, HR.SYS, 2171/13), Himaye-i Etfal Cemiyeti (Çocuk Esirgeme Kurumu) (BOA, DH.UMVM, 96/64) gibi kamu teşkilâtları, yoksullar ve azınlık okulları menfaatine toplanmıştır.

Konserin ana eserlerinden birisi Pietro Mascagni'nin<sup>24</sup> (1863-1945) bestelediği *Chevalerie Rustique* (Cavalleria Rusticana) adlı tek perdelik bir operadır. Oyunun, Mayıs 1890'da Roma'da bestelenmesinden (Randel, 1995; s. 87) kısa bir süre sonra İstanbul'da gösteriliyor olması İstanbul tiyatrolarının Batı müziği konusundaki ilgisi ve bilgisi açısından dikkat çekicidir.

Konserde birçok müzisyen görev almıştır. Bunların başında bu konser için getirtilen Büyük Paris Operası Birinci Tenoru Dereims yer almaktadır. Bir diğer müzisyen olan Madam Eugénie Violet, *Chevalerie Rustique*'teki icrasının yanı sıra Sultan II. Abdülhamid'in 1908'e kadar resmî marş olarak kabul ettiği *Marş-ı Hamidî*'yi seslendirmiştir.

Muzikanın boy gösterdiği faaliyet alanlarının bir diğerini de Sûr-i Hümâyunlar oluşturmaktadır. Padişahların erkek çocuklarının sünnetleri, kızlarının da

<sup>22</sup> bkz. Ek 81 : Sultan II. Abdülhamid'in Doğum Yıldönümü Münasebetiyle Konser Afişi.

<sup>23</sup> Münir Paşa, Abdülhamid devrinde uzun zaman Paris elçiliğinde bulunmuş ve bu sıfatla meşhur olmuş vezirlerdendir. Subhi Paşa'nın Nâzırlığı sırasında Ticaret Mektupçusu sonra Hariciye Mektupçusu olmuştur. Bu işte uzun yıllar kaldıktan sonra Paris büyük elçisi olan Münir Paşa daha sonraları Bern ve Brüksel elçiliklerine de tayin edilmiştir. Abdülhamid'in itimadını en çok kazanmış kişiler arasındadır (Gövsa, 1949; s. 267-68).

<sup>24</sup> 1875 sonrasında güçlenmiş olan İtalyan verismo (gerçeklik) akımının öncülerindendir.

evlendirilmeleri için yapılan Sûr-i Hümâyunlar sarayın ihtişamını gösteren önemli kutlama etkinlikleridir<sup>25</sup>. Bunun ilk örneklerinden birisi de 1833 yılında Saliha Sultan'ın Mehmed Halil Rifat Paşa ile olan evliliği münasebetiyle yapılan ve on üç gün süren düğünleridir. Düğüne davet edilen çok çeşitli misafirler arasında elçiler de yer almıştır. Fransa, İngiltere, Avusturya, Rusya, Prusya, İsveç, İspanya, Amerika ve Sardunya gibi farklı memleketlerin elçileri veya maslahatgüzârları törende hazır bulunmuştur. Elçilere verilen bu ziyafette muzıka da hazır bulunur. Yemekten önce müzik çalan muzıka aynı zamanda yemeğe başlanırken sofradakilerin Avrupa usûlünde ayağa kalkarak şarap içtikleri esnada da icralarını sürdürmüştür (Aynur, 1995; s. 25-26).

Muzıka, elçi kabullerinin yanı sıra düğün merasiminin önemli bölümlerinden olan nişan, çeyiz ve gelin alaylarında ordu mensuplarıyla birlikte boy göstermiştir. Muzıkanın bu varlığı, genel olarak diğer alay içeren merasimlerle benzerlik göstermesiyle yürüyüşlerde vazgeçilmez bir unsur olduğunu desteklemektedir (Aynur, 1995; s. 32-35).

Batı müziği, muzıkanın dışında düğünün eğlence kısmında da kullanılmıştır. Halil İbrahim Rifat Bey'in *Surnâme-i Rifat*'ında hânendeler, sâzendeler ve müzik aletleri tarif edilir. Def, kanun, keman, lavta, kemençe, ney, klarnet, saz ve tanbur sazlarıyla çalınan şarkıların makamlarının listesi verilir. Surnâmede müzik kısmına ilişkin beyitlerden bazıları şunlardır (Arslan, 1999; s. 701-702):

Hânendeleri misâl-i bülbül

Âgâzeleri sadâ-yı kulkul

---

<sup>25</sup> Öyle ki Sultan III. Murad'ın oğlu Şehzade Mehmed'e ait düğün elli üç gün sürmüştür. Dördüncü Mehmed'in iki oğlunun sünneti ve kızının evlenmesi sebebiyle düzenlenen düğünde dört yüz elli aşçı, iki yüz tablakâr, 150 saka, binden fazla meşaleci çalıştırılmıştır. Tanzimattan sonra da gösterişli düğünler yapılmıştır. Sultan Abdülmecid döneminde Reşad Burhaneddin ve Kemaleddin Efendilerin sünnetleri (1856) on gün sürmüştür. 1857'de Cemile Sultan'ın Fethi Paşazade Mahmud Paşa ve Münire Sultan'ın Mısır Valisi Abbas Paşazade İlhami Paşa ile olan evlilik düğünleri on beş gün boyunca devam etmiştir. Bu tarihlerde bu düğünler halkın da kolayca dâhil olabilmesi için Nişantaşı civarında yapılmıştır. Hatta bu organizasyonlarda çadırların dikilmesi ve etkinlik alanının düzenlemesi sorumluluğu bir dönem Muzıka-i Hümâyun Mirlivâsı Necib Paşa'ya verilmiştir (Pakalın, 1993; s. 278).

Yorgaki o hoş sadalı üstad  
Eylerdi nice nevâlar icad

Tanbur u keman u nay u kanun  
Onda o koca kemânî Mirun

Gâhîce Acem gâhîce Mâhur  
Gâhîce Hicâz u geh Nişâbur

Arada çok sesli parçaların da çalınmış olduğu Rifat'ın aşağıda bulunan 186. beytinden anlaşılmaktadır:

Geh marş gehî alafranga  
Düzd-i gama urdular pranga

Ondokuzuncu yüzyıla ait bir diğer Sûr-i Hümâyun, II. Mahmud'un kızı Mihrimah Sultan'ın Ferik Mehmed Said Paşa ile 1836'da gerçekleşen düğünüdür. Bu düğünün ardından Şehzade Abdülmecid ve Abdülaziz'in sünnet törenleri gerçekleşmiştir. Bu düğünleri anlatan üç surnâme bulunmaktadır. Bunlardan Mehmed Lebib Efendi'ye ait olan ve 142 varaktan oluşan Surnâme-i Lebib'de sultanın kızını evlendirme kararı, nikâh akdi, nişan alayı, düğün hazırlıkları, şehrin süslenmesi, misafirler, canbaz gösterileri, oyunlar, kandil ve fişek gösterileri, çeyiz alayı ve gelin alayı ayrıntılı bir şekilde anlatılmaktadır (A. Baycar, 2006; s. 24-40).

Surnâmeden muzıkanın düğünün iki alanında yer aldığı anlaşılmaktadır. İlki yabancı misafirlere eşlik edilmesi, diğeri ise çeyiz ve gelin alaylarıdır. Düğünün yedinci gününde yabancı sefirler davet edilmiştir. Bu misafirler arasında Fransa, İngiltere, Rusya, Avusturya, Prusya, Danimarka, Yunanistan, İsveç, Sardunya, Amerika'dan gelen elçiler veya maslahatgüzarlar yer almıştır. Muzıka, misafirlere Kasr-ı Hümâyun'a varışta ve dönüşte iskeleye kadar eşlik etmiştir (A. Baycar, 2006; s. 33-34). Elçilere özel yapılan kabul merasimlerinde muzıkanın bulunması ilkesi, bu düğün içerisinde de karşılığını bulmaktadır. Ayrıca elçilere yemekten önce ve yemek boyunca müzik dinletilmiştir fakat ne tür bir müzik olduğuna dair bir ipucu bulunmamaktadır.

Düğünün sekizinci gününde çeyiz alayı düzenlenmiştir. Alayda Asâkir-i Hassa, Tersane-i Amire, Hazine-i Hümâyun, Harem-i Hümâyun vb. teşkilâtlara ait memurlar ve amirler hazır bulunmuştur. Çeyiz yüklü katırların da dâhil olduğu bu kabile, Beşiktaş Sarayı'ndan hareket ederek Dolmabahçe Meydanı, Kasr-ı Hümâyun, Harbiye Mektebi Kışlasının üzerinde bulunduğu güzergâhı takip ederek Mihrimah Sultan'ın sahil sarayına varmıştır. Muzıka bu alayın ön safında yer almıştır (A. Baycar, 2006; s. 36-37).

Düğünün dokuzuncu günü ise gelin alayı düzenlenmiştir. Devlet adamları, şehzadeler, ordu mensupları, hanım sultanlar, saray halkı, mütesellimlerden ve muzıkadan oluşan alay, Harbiye Mektebi'ne vardığında orada beklemekte olan padişahı selamlayarak Bebek civarındaki saraya ulaşmıştır. Kurbanlar kesilmesini müteakip bazı kimseler sarayda kalmış ve alay geri dönmüştür (A. Baycar, 2006; s. 37-39).

Bayramlaşma anlamına gelen muâyede Ramazan ve Kurban Bayramı münasebetiyle düzenlenen merasimler eşliğinde yapılmıştır. Yapılış amacı dinî olsa da ondokuzuncu yüzyıl ile birlikte siyasî yönleri ön plana çıkmaya başlayan muâyedeler özellikle yabancı uyruklu seyircilere yönelik bir propaganda aracı olarak kullanılmaya başlamıştır. Biat, mevlid ve hırka ziyareti merasimlerinin aksine muâyedeye dışarıdan seyirci alınmıştır (Karateke, 2004; s. 97).

Sultan II. Mahmud ile birlikte muâyede organizasyonlarında önemli değişiklikler görülmektedir. Bunda yeniçeriliğin kaldırılması ve sultanın kurumsal Batılılaşma eylemlerinin etkileri bulunmaktadır. 5 Nisan 1829'da Ramazan Bayramı'nda kullanılan yeni kıyafetler ve bu törende ilk defa boy gösteren muzıka değişiminin iki görsel unsuru olmuştur. Muzıka, bu gibi törenlerde müzik icrasının yanı sıra dua içerikli alkışları da seslendirmiştir (Karateke, 2004; s. 78-79).

Sultan II. Abdülhamid döneminde muzıka üç çeşit alkış seslendirmiştir. Birincisi sultan herhangi bir alay için saraydan çıkarken ve cami çıkışlarında ata ya da arabaya binerken yapılan "Uğurun hayır ola, yaşın uzun ola, Hak Teâlâ, efendimize ömürler vere, devletinle çok yaşa" alkışıdır. İkincisi, sultan attan veya arabadan inerken

“Yardımcın Allah ola, yaşın uzun ola, Hak Teâlâ efendimize ömürler vere, devletinle çok yaşa” şeklinde yapılmıştır<sup>26</sup>.

Muzika tören öncesinde, herkes beklerken hafif müzikler çalarken, sultanın iştirakini müteakip, çeşitli marşlar icra edilmiştir (Karateke, 2004; s. 88; Mayakon, 1940; s. 33). Abdülhamid dönemi bayramlarının bir diğer âdeti de bayramın ilk günü sarayın önünde çeşitli bandoların gelerek marşlar çalmalarıdır (Karateke, 2004; s. 90). Bu bandolardan bazıları Ertuğrul Alayı, Mızraklı Süvari Alayı, Topçu Alayı, Bahriye Alayı, Taş Kışla Bandoları ve Sıbyan Muzikası’dır (Ayyıldız, 2008; s. 77). Hatta bir bando bir dönem Yıldız Sarayı önünde hep hazır bulundurulmuştur (BOA, Y.PRK.ASK, 91/113).

Abdülhamid sonrasındaki törenler eski gösterişini kaybetmeye başlamıştır. Bayram namazları için Beşiktaş dışındaki camiler de seçilmeye başlanmıştır. Sultan Vahideddin, Yıldız’a geçtikten sonra bayram namazı için camiye alaysız olarak gitmiştir. Bu sadeleşme içerisinde Vahideddin’in muâyedelerinde bayramlaşma süresince muzika çalmaz olmuştur (Karateke, 2004; 92-93).

Cuma selamlıkları Osmanlı Devleti’nin ilk dönemlerinden beri yapılmıştır. Ancak ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra bir devlet merasimi haline gelmiştir. Ayrıca Cuma Selamlığı ifadesinin 1846 öncesi resmi belgelerde geçmediği görülmektedir (BOA, A.}MKT, 47/63). Ancak fiilen Sultan II. Mahmud döneminde, Cuma Selamlığı’nda muzikanın görev aldığı bilinmektedir. Herkes sultanın camiye gelmesini beklerken hazır bulunan muzika sultanın gelmesini müzik çalarak haber vermiştir.

Merasimin cami öncesindeki alay ve selamlık tertibi Sultan II. Abdülhamid’e gelinceye dek bayram alaylarıyla aynı olmuştur. Abdülhamid ile birlikte Cuma selamlıkları ayrı birer merasim olarak yeniden tanımlanmıştır (Karateke, 2004; s. 102). Özellikle 1886-1909 arasında yapılan Hamidiye Camii selamlıkları ondokuzuncu yüzyılın en şaşılahtı olanlarıdır.

Bu merasimler içerisinde muzikalar sıklıkla yer almıştır. Plevne taburu, bandoyla beraber hareket ederek Beyazıt’a gelmesinin ardından borular eşliğinde Beşiktaş’a yürünmüştür. Alaylar Kapı İçi karakolunun önüne geldiğinde borular susmuş ve

---

<sup>26</sup> Bunun sadrazam ve şeyhülislamın bayram tebriki esnasında yapılan kısa şekli ise şöyledir: “Yardımcın Allah ola, devletinle çok yaşa”. Sadrazamın alayla gelen sultanı camide karşıladığı esnada yapılan bir diğer alkış “Maşaallah, ömr-ü devletinle çok yaşa” şeklindeydi (Karateke, 2004; s. 85-86).

bando çalmaya başlamıştır. Hamidiye Camii'ne gidiş ve dönüş yollarında askerî bandoların halk türküleri de çalıp söyledikleri rivayet edilmiştir (Karateke, 2004; s. 108). Hagop Mıntzuri anılarında Muzıka-i Hümâyün başta olmak üzere geçitte beş bandonun yer aldığını belirtmektedir (Mıntzuri, 2010; s. 36).

Müzik, bu merasimlerin ihtişamını pekiştiren önemli bir unsurdur. Sultan Abdülhamid döneminde İstanbul'da ikamet eden bir yabancı olan Neave hatıratında, seyrettiği bir Cuma Selamlığı'ndaki izlenimlerini şöyle aktarmaktadır (Neave, 2008; s. 26)

“Sultanın arabası yaklaşırken dikkat kesildik ve *Hamidiye Marşı*'nın ilham veren nağmeleri eşliğinde bu harika sahnenin kahramanının birliklerin önünden yavaşça geçişini izledik. Bundan daha muhteşem bir manzara olamazdı.”

Cuma selamlıklarında resmî marşların yanı sıra yabancı eserler de seslendirilmiştir. Mozart ve Rossini'nin operalarının (Turan, 1990; s. 125) yanı sıra Neave'in aşağıdaki ifadelerine göre İngiliz havalarını da kapsayan bir çeşitlilik görülmektedir (Neave, 2008; s. 25):

“... Askerî bandonun çaldığı hafif Londra operaları eşliğinde süvariler muhteşem Arap atlarının üzerinde ilerlerken, şık üniformalarıyla mızraklı süvari erleri parlak renkli flamalarını dalgalandırarak oturduğumuz yerin hemen altındaki yerlerini alıyorlardı.”

Osmanlı devlet merasimlerinden birisi de, Surre-i Hümâyün'un Haremeyn'e gönderilmesi amacıyla yapılan Surre Alayı'dır. Surre-i Hümâyün ise bu merasimle Haremeyn'e gönderilen para ve hediyelere verilen isimdir. (Pakalın, 1993; s. 280-84). Abbasiler döneminde başlayan bu âdet Osmanlı'nın son zamanlarına kadar devam etmiştir. Onsekizinci yüzyıl öncesinde surreler deniz yoluyla Mısır'a ve oradan Haremeyn'e gönderilirken, 1908'de Hicaz demiryolunun tamamlanmasından sonra Surre Alayı demiryoluyla gönderilmiştir (Buzpınar, 2009; s. 569). Sultan Abdülhamid döneminde deniz üzerinden düzenlenen Surre Alayı, Beşiktaş, Üsküdar ve Harem yoluyla İstanbul'dan ayrılarak Gelibolu, Bozcaada, Midilli, Rodos, Kıbrıs ve Beyrut üzerinden Şam, Medine ve Mekke'ye ulaşmıştır (Atalar, 1991; s. 158-59).

Dinî içerikli gibi görünse de Surre Alayı, Osmanlı'nın İslâm medeniyeti içerisindeki liderlik kimliğinin desteklenmesini sağlaması açısından siyasî bir hüviyet de kazanmaktadır.

Muzikanın Surre Alayı'nda yer aldığı görülmektedir. Şam'da ve Mekke'de Surre Alayı'nı karşılama törenleri içerisinde bandonun müzik çaldığı bilinmektedir (Atalar, 1991; s. 126-27). Kutsal topraklarda dahi bandonun yer almasının iki açıdan önemli olduğu ileri sürülebilir. Birincisi Batı müziğinin İstanbul ile sınırlı olmadığı görülmektedir. İkincisi ise kutsal topraklarda dahi Batı'ya yönelen Osmanlı'nın tüm kimliğinin yansımaya engel olunmamaktadır.

Hırka-i Saadet ziyareti ve mevlid Osmanlı Devleti'nin iki önemli dinî merasimidir. Hırka-i Şerif'in Hz. Muhammed'in bizzat giydiği ve ondan bugüne kadar muhafaza edildiğine inanılmaktadır. 1517'den sonra İstanbul'a getirilen hırka Topkapı Sarayı'nda muhafaza edilmeye başlanmıştır. Osmanlı sultanları belirli zamanlarda uğur diye giydikleri gibi Ramazan ayının ortasında bu hırkayı ziyaret etmişlerdir. Bu ziyaretler sırasında sultan, hırkanın içinde bulunduğu sandukayı açıp hırkanın köşesine yüzünü sürdükten sonra başta sadrazam ve şeyhülislam olmak üzere hazır bulunanların bunu yapmasına imkân vermiştir. Yabancı misafirlere kapalı olan bu tören, dualar ve Kuran tilâveti ile geçirilmiştir (Karateke, 2004; s. 195-98).

Hz. Muhammed'in doğum günü olduğu kabul edildiği gün olan mevlid için peygamberin hayatı ve faziletlerinden bahseden dini eserler okunmuştur. Eski İslam devletlerine kadar giden bu gelenek Osmanlı'da da devam ettirilmiştir. Resmî bir devlet merasimi haline getirilen mevlid padişahın seçtiği camide gerçekleştirilmiştir. Padişahın camiye gelişi ve gidişi bayram alaylarıyla aynı şekilde olan mevlid alayları ile yapılmıştır (Karateke, 2004; s. 199-205). Hırka ziyareti gibi mevlidlere de yabancı misafir alınmamıştır.

Bu merasimlerin diğer dinî içerikli muâyede ve Cuma Selamlığı gibi törenlere göre fazla siyasîleşmediği görülmektedir. Diğer taraftan bir devlet töreni olarak siyasetten kopuk olduklarını söylemek de mümkün değildir. Özellikle ulemanın, diğer din ulularının ve halkın dinî beklentilerinin karşılandığı bu iki törende müzika yer almamıştır (Karateke, 2004; s. 206). Bunun arkasında iki neden olabilir. Birincisi, bu merasimlerin muâyede ve Cuma Selamlığı'na göre daha yoğun dinî duyguların yaşandığı ortamlar olmaları ve Batı müziğinin bu ortama uyum sağlayabilecek bir

repertuarı ve görevi olmayışdır. İkinci neden ise dinî hassasiyeti olan bireylerin odaklandığı bu merasimlere Batılı bir unsur dâhil ederek bir çatışmaya sebebiyet vermeme arzusu olabilir.

### 2.3.2 Resmî marşlar

Osmanlı Devleti, Batılı usûllerle protokol tanımını radikal bir biçimde değiştirmeye başladığı ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısında resmî marş tanımlamaya ve çaldırmaya başlamıştır. Bu usûl, İstanbul'daki diplomatik temaslarda yer alan Avrupalı devletlerden aktarılmıştır.

Osmanlı Devleti, Sultan II. Mahmud ile resmî marş kullanmaya başlamıştır. Sultanın kendisinin bestelediği *Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye Marşı*, onun resmî marş konusundaki istekliliğini göstermektedir (Uzunçarşılı, 1977, s. 106). Bu dönemden itibaren tahta çıkan her padişah resmî marş çaldırmayı benimsemiştir (**Çizelge 2.3**). Çoğunlukla padişah kendisi için yeni bir marş besteleyerek bandolara bunu çaldırtmıştır.

**Çizelge 2.3 : Osmanlı Resmî Marşları.**

Padişah	Marş Adı	Dönem	Besteci
II. Mahmud	Askerî Marş	? - 1829	Ahmed Ağa
	Mahmudiye Marşı	1829-1839	Giuseppe Donizetti
Abdülmecid	Mecidiye Marşı	1839-1861	Giuseppe Donizetti
Abdülaziz	Aziziye Marşı	1861-1876	Callisto Guatelli
V. Murad	Mecidiye Marşı	1876-1876	Giuseppe Donizetti
II. Abdülhamid	Hamidiye Marşı	1876-1908	Necib Paşa
	Milli Osmanlı Marşı	1908-1909	Vedî Sabrâ
Mehmed Reşad	Reşadiye Marşı	1909-1912	Italo Selvelli
	Mecidiye Marşı	1912-1918	Giuseppe Donizetti
Mehmed Vahideddin	Mahmudiye Marşı	1918-1922	Giuseppe Donizetti

İlk resmî marşın Ahmed Ağa'ya ait olduğu tahmin edilmektedir. Avusturya Millî Kütüphanesi'nde bulunan bir notanın üzerinde "Marche militaire et favorite du grand turc Mahmud II" ibaresi yer almaktadır. Bestecisi olarak gösterilen Ahmed Ağa

bütün alayların bando şefi olarak tanıtılmaktadır. Bu durumda Ahmed Ağa'nın marşının ilk resmî marş olduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır. Bestenin ne zaman yapıldığı bilinmese de notanın kapağında kullanılan II. Mahmud gravürü, bestenin geç bir döneme ait olmadığını göstermektedir. Bu marşın çalındığına dair ilk belge, ikinci topçu alayı muzıka takımının 18 Mayıs 1847 tarihinde verdikleri konser programıdır (Aracı, 2006; s. 57).

Sultan II. Mahmud'un ikinci resmî marşı Giuseppe Donizetti'ye aittir. Donizetti, İstanbul'a geldiği ilk dört ay içerisinde sultan için Mahmudiye marşını besteler. Napoli Konservatuarı Kütüphanesi'nde bulunan eserin ilk orijinal nüshasının üzerinde "1829 Constantinopoli" ibaresinin yanı sıra notanın kenarında kendisinden dört aydır ders alan öğrencilerinin acemî olmaları sebebiyle eserinin sade bir üslupta bestelendiği ifadesi de yer almaktadır (Aracı, 2006; s. 66).

Sultan Abdülmecid 1839'da tahta geçtiğinde hâlâ Muzıka-i Hümâyun'un başında olan Donizetti sultan için bestelediği *Mecidiye Marşı*'nı resmî marş kabul edilerek çalınmaya başlanmıştır. Bu marşı çalan müzisyenler arasında 1847'de İstanbul'a gelen Franz Liszt da bulunmaktadır. Sekiz Haziran'da padişahın huzuruna çağrılan ünlü müzisyenden ertesi gün bir konser vermesi istenmiştir. Liszt, padişahın zevkine hitap edecek bir icrada bulunmak amacıyla Donizetti'den *Mahmudiye* ve *Mecidiye* marşlarının notasını almıştır. Padişaha verilen konserde bu marşlar üzerine varyasyonlar yapıldığı tahmin edilmektedir (Umur, 1986; s. 7). Ancak kesin olan şu ki Liszt konserden sonra *Mecidiye* marşı üzerine yaptığı bir piyano eserini *Grande Paraphrase de la Marche de Donizetti – Grande Marche d'Abdul Médjid han* ismiyle padişaha sunmak istemiştir. Avusturya elçisinin aracı olduğu bu takdime cevaben, 1 Temmuz 1847'de Abdülmecid Liszt'e dördüncü rütbeden bir Mecidî Nişanı verilmesi uygun görülmüştür (BOA, İ.HR, 41/1915).

Sultan Abdülaziz 1861'de tahta geçtiğinde *Mahmudiye* ve *Mecidiye* marşlarının bestecisi Donizetti vefat edeli beş sene olmuştur. Pera'daki Naum Tiyatrosu'nda orkestra şefi iken 1856'da Muzıka-i Hümâyun'a muallim sıfatıyla alınan Callisto Guatelli 1861'de artık miralay olmuştur (BOA, İ.DH, 474/31789). Guatelli'nin bestelediği *Aziziye Marşı*, Sultan Abdülaziz döneminin resmî marşı olarak kabul edilmiştir (Umur, 1986; s. 7).

Üç ay süren 1876'daki kısa hükümdarlığına rağmen Sultan V. Murad, Osmanlı padişahları arasında Batı müziği besteciliği konusunda en üretken padişah olmuştur. Sultan, babası Abdülmecid için bestelenen *Mecidiye Marşı*'nı resmî marş olarak kabul etmiştir (Umur, 1986; s. 8).

Abdülhamid için resmî marş besteleyen kişi ise Necib Paşa'dır. *Hamidiye Marşı*, sözleri olan ilk sözlü resmî marş olma özelliğine sahiptir. "Ey velinimet-i âlem, şehinşah-ı cihan" diye başlayan eser 1908 senesine kadar resmîyetini korumuştur. 1908'de yapılan ihtilal sonrasında millî duyguları ön plana çıkaran yeni bir marş kabul edilmiştir. "Millî" ifadesi ilk defa resmî bir marşın adı olarak kullanılmıştır. "Bir fedaî milletiz, mert oğlu mert Osmanlıyız" sözlerine sahip bu eserin bestecisi Vedî Sabrâ'dır<sup>27</sup> (Umur, 1986; s. 8).

Sultan Mehmed Reşad 1909'da tahta geçtiğinde, Saray'a takdim edilen yaklaşık yüz eser içerisinde İtalyan Italo Selvelli'nin yazdığı marş, resmî marş olarak seçilmiştir. Seçilen marş sözsüz bir marştır. Bir ihtimâl marşın seçilmesindeki etkenlerden birisi onun sözsüz bir eser oluşudur. Çünkü Abdülhamid döneminde marşın güftesi siyasî açıdan rahatsızlık uyandırmıştır. Böyle bir sorunun tekrarının önüne böylece geçilmek istenmiş olabilir. 1910 tarihli bir belge bu görüşü destekler niteliktedir. Sultan Reşad tahta geçtikten on dört ay sonra Vedî Sabrâ'nın marşının tekrar resmî marş olarak kabul edilmesi için başvuru Meclis-i Mebusan'dan olumlu bir cevap alamamıştır (BOA, MF.MKT, 1154/5). Sabrâ'nın marşının kabul edilmemesinin ardındaki neden padişahın yeni bir marş devreye sokma konusundaki isteksizliği değildir. Çünkü 26 Aralık 1912'de Sultan Reşad babası Abdülmecid'in marşının tekrar resmî marş olmasını sağlamıştır (BOA, İ.MBH, 11/1331.M/18). Bu marş da sözsüz olması sebebiyle herhangi bir siyasî çekişmeye konu olmamıştır.

Osmanlı Devleti'nin son padişahı Sultan Vahideddin, Osmanlı'nın ilk resmî marşı olan *Mahmudiye Marşı*'nı kendi dört yıllık saltanatı süresince tekrar resmîleştirmiştir. Tahta geçişinden yirmi gün sonra 24 Temmuz 1918'de Sadrazam Talat Paşa tarafından kaleme alınan ve padişah tarafından imzalanan iradede şu ifadeler yer almıştır (BOA, İ.DUİT, 17/35):

---

<sup>27</sup> Sabrâ, Osmanlı Devleti'nin Suriye vilayetine bağlı Lübnan Mutasarrıflığı'nda doğmuş Katolik bir Arap'tır. Paris'te konservatuar eğitimi aldıktan sonra Saint Esprit Kilisesi'ne birinci org sanatçısı olarak atanmış ve on altı yıl bu görevde kalmıştır. İkinci Meşrutiyet'ten sonra İstanbul'a gelerek Halide Edip (Adivar) Hanım ile dostluk kurmuştur. İstanbul'da Bahriye Musikî Mektebi Müdürlüğü de yapan (Sevengil, 1968a; s. 275-76) Sabrâ'nın marşının güftesi Tevfik Fikret'e aittir. Bu güfte aynı zamanda Subhi (Ezgi) Bey'in bestelediği Vatan Marşı'nda da kullanılmıştır (Üngör, 1965; s. 255).

“...Cennetmekân Sultan Mahmud Han-ı Sâni hazretleri tarafından nizam-ı cedid askerinin hân-i ihdasında ilk defa kabul buyurulmuş olan ve meher-i musikîşinasândan Donizetti'nin âsâr-ı meşhuresinden bulunan marşın sûret-i dâimede Osmanlı marşı olarak kabulü tensib olunmuştur.”

Osmanlı'da resmî marş uygulamasının 91 senelik müddeti içerisinde en uzun süre yürürlükte kalan marşların başında *Hamidiye Marşı* (32 yıl; %35), *Mecidiye Marşı* (28 yıl; %31), *Aziziye Marşı* (15 yıl; %16) ve *Mahmudiye Marşı* (12 yıl; %13) gelmektedir. Padişahların saltanat süreleri arasındaki büyük sapma söz konusu marşlara duyulan ilgi hakkında tek başına yeterli bilgi vermemektedir. Padişahların birden fazla marş kullandığı ve geçmiş dönem marşlarına yöneldikleri gerçeği dikkate alındığında en fazla kullanılan marşlar *Mecidiye Marşı* (3) ve *Mahmudiye Marşı*'dir (2).

Bandoların repertuarı şüphesiz bu resmî marşlar ile sınırlı kalmamıştır. Yabancı devletlerin marşlarını da kapsayan bu repertuar, yabancı devlet temsilcilerinin dâhil olduğu merasimlerde bandolar tarafından etkin bir şekilde seslendirilmiştir. Sultan II. Abdülhamid'in 25. cülûs yıldönümü münasebetiyle yapılacak olan merasim için haftalar öncesinden Muzıka-i Hümâyun Muallimi Zatî Bey, misafir devletlerin marşların notalarını temin etmiştir (Ramber, s. 79).

Osmanlı ve yabancı devletlerin askerî bandoları arasındaki nota alışverişi çift yönlü olmuştur. İngiltere başbakanlarından Lord Salisbury (1830-1903) Nisan 1887'de Londra Elçiliği vasıtasıyla gönderdiği mektubunda merasimlerde çalınmak üzere o dönemin resmî marşı olan *Hamidiye Marşı*'nı istemiştir (BOA, Y.PRK.EŞA, 6/66).

Alman İmparatoru Kaiser Wilhelm'in Sultanahmet Meydanı'nda 1901'de Sultan Abdülhamid'e armağan ettiği Alman Çeşmesi'nin açılış töreninde her iki devletin bandoları karşılıklı hünelerini sergilemiştir. Bu vesile ile Alman bandosunu temsil eden Bernard Walter, Dersaadet Merkez ve Birinci Fırka-i Hümâyunu Kumandanlığı'na hitaben gönderdiği mektupta *Hamidiye Marşı*'nın notasını şu sözlerle istemiştir (BOA, Y.MTV, 211/56):

“...Refik-i Muhterem Efendim,

İmparator Haşmetlü Wilhelm Hazretlerinin Dersaadet’de inşa ettirdikleri çeşmenin meserretle telâkki olunan resm-i küşâdının icrasında bandonuz tarafından terennüm olunan Hamidiye Marş-ı Âlisi notasına askerî muzıkası bulunmak ve Marş-ı Âli-i mezkûr bizce de mukaddes olmak münasebetiyle ihtiyacımız derkâr olmasıyla mezkûr Marş-ı Âli matbu notasının veyahud bir suret-i müstensiha-i sahîhasının tarafımıza sür’at-i irsâline ibzal-i inâyetleri ricasıyla arz-ı selam ve ihtiram olunur. Fi Şubat 1901.

[İmza]

Bernard Walter, Bavyera Kralı’nın On Sekizinci Prens Ludwig Ferdinand Alayı Muzıka Muallimi, Almanya (Landau)’dan.

### 2.3.3 Diplomatik temsiller

Osmanlı Devleti, ondokuzuncu yüzyılda diplomasi ilişkilerine ağırlık vermeye başlamıştır. Londra’da 1793 yılında ilk ikamet elçiliğinin kurulması, Osmanlı’nın diplomasiye verdiği önemi gösteren bir dönüm noktasıdır (Kuran, 1968; s. 15). Oysa Avrupa devletleri 15. asrın ikinci yarısı gibi erken bir tarihten itibaren İstanbul’da kurdukları daimî elçiliklerle bu konuda öncü adımı atmıştır (Kuran, 1968; s. 10). Osmanlı’nın bu girişiminin ardında şüphesiz askerî alanlarda aldığı yenilgiler ve devlet içi düzensizliklerinin etkisi olmuştur. Osmanlı, güçlü konumundan Avrupa’ya karşı zayıf bir konuma doğru giderken diplomatik ilişkilere eskiden olmadığı kadar hassasiyetle yaklaşmak zorunda kalmıştır. İletişim ve Batılılaşma konusundaki bu isteklilik özellikle Avrupa devletleriyle aynı dilden konuşmayı gerektirmiştir. Bu sebeple Osmanlı ve Avrupa arasındaki diplomatik ilişkilerde boy gösteren kültürel öğeler benzerlik arz etmiştir.

İstanbul’da Saray ve yabancı elçilikler arasında gerçekleşen düzenli iletişimler sadece kabul merasimleri ve ciddi politik konular üzerine olmamıştır. Balolar, ziyafetler ve diğer kutlamalar her iki tarafın paylaştığı ortak kültürel atmosferleri oluşturmuştur.

Osmanlı’nın balo ile olan ilk tanışıklığı 1792 sonunda Osmanlı’ya gelen Rus elçisi Kutuzof onuruna Rus Elçiliği’nde verilen baloyla gerçekleşmiştir. İlk resmî katılım ise 1829’de yılbaşında İngiltere sefirinin Haliç’te demirlediği sefaret gemisinde düzenlediği balodur. Kapudanıderya Çengeloğlu Tahir Paşa’nın 1832’de Mahmudiye Kalyonu’nda vükelâ ve elçiler şerefine düzenlediği baloya II. Mahmud’un katılması Saray’ın da bu tip eğlencelere iltifat ettiğini göstermektedir (Kınlı, 2006; s. 149).

Bu baloda olduğu gibi yabancı elçiliklerle yapılan teşrifat içerisinde Batı müziği vazgeçilmez bir unsur olarak yer almıştır (Koçu, 1960; s. 2060). Meselâ, 1853 yılında sadrazam tarafından Tophane-i Âmire Müşiri'ne gönderilen tezkireyle Fransız Elçiliği'nde verilecek olan baloya asker ve bando gönderilmesi için talimat verilmiştir (BOA, HR.MKT, 56/57).

Ondokuzuncu yüzyılın yarısından sonraki ve özellikle Sultan Abdülhamid döneminde müzikli etkinliklerin varlığını işaret eden birçok belge bulunmaktadır. Almanya Elçiliği'ne 1883 yılında Tophane-i Âmire Muzıkası gönderilmiştir (BOA, Y.PRK.EŞA, 3/50). Bundan tam 60 yıl sonra ise Beyoğlu'ndaki İngiltere Elçiliği bahçesinde İngiltere kraliçesinin doğum yıldönümünü kutlamak amacıyla tertip edilen şenlikte bu sefer Tersane-i Âmire Sıbyan Muzıkası görev almıştır. İngiltere Sefiri Sandison icradan duyduğu memnuniyeti bir şükran yazısıyla ifade etme ihtiyacı duymuştur (BOA, Y.MTV, 62/117).

Elçiliklerde yapılan kutlamalar sadece Avrupa devletleriyle sınırlı değildir. Ondokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru İran da Osmanlı gibi Avrupa diplomasi kültürünü benimsemiştir. İstanbul'da bulunan İran elçiliğinde de Avrupalılar'dan aşağı kalmayacak şekilde organizasyonlar yapılmıştır. 1896'da İran Elçiliği, İran şahının doğum yıldönümünü kutlamak için elçiliğe bando gönderilmesini istemiştir (BOA, Y.PRK.BŞK, 48/78). Bundan iki sene sonra yapılan bir ziyafet için tekrar bando isteğinde bulunulmuştur (BOA, Y.PRK.ASK, 119/113). 1900 yılına ait bir diğer belge ise, İran şahının doğum yıldönümünde Osmanlı bandosunun düzenli olarak istendiği ihtimâlini kuvvetlendirmektedir (BOA, Y.PRK.BŞK, 63/17). İran Elçiliği'ndeki kutlamalara 1908'de bir yenisi eklenmiştir. Şahın evlenmesi münasebetiyle Divan-ı Hümâyün Tercümanı Galib Bey ve Maiyet-i Seniye Erkân-ı Harbiye Müşiri Abdullah Paşa beraberinde bir bandoyla elçiliğe gitmiştir (BOA, İ.HUS, 150/1324.Z/8).

Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde 1898 yılında İsveç-Norveç kralının doğum günü kutlaması için ilgili elçiliğe (BOA, Y.PRK.ASK, 119/113), 1899'da İngiltere Elçiliği'ne (BOA, Y.PRK.PT, 14/47), 1903'te Avusturya Elçiliği'ne (BOA, Y.PRK.ASK, 173/18) ve 1904'te Rus Elçiliği'ne (BOA, Y.PRK.TŞF, 6/106) bando gönderildiğine dair belgeler mevcuttur.

Batı devletleri ile olan merasim ve diğer diplomatik temsillerden etkileşim alanlarında Batı müziği, devletlerin resmî bir iletişim aracı olarak işlev görmüştür. İcra edilen müzikler askerî bandolar veya orkestralar tarafından icrâ edilmiştir. Barış ve savaş dönemlerinde de işlerlik gösteren bu müziğin öğretildiği kurumların başında Muzıka-i Hümayun gelmektedir. Osmanlı devletinin ilk Batı müziği takımını içeren bu kurum, doğrudan Saray'ın emrinde olmakla birlikte bando örgütlenmesini desteklemek bakımında da Osmanlı ordusuna da fayda sağlamıştır. Böylece Osmanlı coğrafyasındaki alay bandoları hızlı bir şekilde gelişmiş ve bando örgütlenmesi deniz ordusu gibi diğer askerî kurumlara nüfûz etmiştir.



### 3. ASKERÎ MÜZİK KURUMLARINDA BATI MÜZİĞİ

Batı müziğinin hızlı bir şekilde yaygınlaştığı öncü kurumlar askerî müzik kurumları olmuştur. Giuseppe Donizetti'nin katkılarıyla bir askerî müzik okulu olan Muzıka-i Hümâyun kurulmuştur. Muzıka-i Hümâyun, Saray'ın müzik kurumu olmakla birlikte ordu bandolarının gelişimine ilişkin de sorumluluklar taşımıştır. Muzıka-i Hümâyun Donizetti gibi yabancı müzisyenlerin idaresinde önemli gelişmeler katetmiştir. Kurum, bando teşkilâtından sonra zaman içerisinde orkestra ve tiyatro gibi kısımları içine alarak genişlemiştir. Kadrodaki müzisyenlerin aldığı taltifler, Saray'ın Batı müziği konusunda ne kadar teşvik edici olduğunu ortaya koymaktadır.

Batı müziğinin kurumsallaşmasında en büyük motivasyon yeni bir askerî müzik yapılanması olmuştur. Batı düzeninde kurulan Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye, yine Batı usûlünde bir müzik örgütlenmesini gerekli kılmıştır. 1828'den itibaren ilk on yıl Osmanlı coğrafyasındaki çeşitli bandoların gerek çalgı gerek öğretmen teminiyle kurulduğu ve geliştiği önemli bir dönemdir. Bu örgütlenme, sadece alay bandolarını değil Bahriye ve Tophane gibi askerî teşkilâtları da kapsamıştır.

#### 3.1 Muzıka-i Hümâyun

Muzıka-i Hümâyun, yerli kadrolar yetişene kadar uzun süre çalgı ve idare konularında yabancı uzmanlardan istifade etmiştir. Doğrudan yurtdışından veya İstanbul müzik piyasasından genelde yabancı elçiliklerin aracılığıyla alınan Giuseppe Donizetti ve Callisto Guatelli başta olmak üzere çeşitli uzmanlar, Batı müziğinin kurumsallaşmasında önemli katkılarda bulunmuştur. Muzıka gerek organizasyon gerek ödüllendirme sistemleri ve araçları açısından ordunun sistemlerine benzer şekilde örgütlenmiştir. Orduda kullanılan dereceler, unvanlar ve terfi sistemleri, yirminci yüzyıla kadar neredeyse aynen kullanılmıştır. Maaş, atıyye ve ek menfaatlerden oluşan maddî ödüllerin yanı sıra nişan ve madalyalar başta olmak üzere sunulan manevî ödüller muzıkamın himayesine ilişkin zengin ipuçları vermektedir.

### 3.1.1 Yabancı uzmanların istihdamı

Batı müziğinin kurumsallaşması için yabancı müzisyenlere ihtiyaç duyan Saray, Batı müziğini öğretmek ve yaygınlaştırmak üzere Fransız Manguel'i ve hemen ardından Giuseppe Donizetti'yi görevlendirmiştir. Donizetti, Muzika-i Hümâyun'u kurarak Batı müziğinin yaygınlaşması için öncü adımları atmıştır. Ardından gelen Callisto Guatelli ve Fernando de Aranda yeni müzisyenlerin yetiştirilmesi, tiyatro ve orkestranın güçlenmesi, askerî müziğin geliştirilmesi ve hanedan mensuplarının eğitilmesinde etkili olmuşlardır. Arturo Stravolo ise Sultan II. Abdülhamid devrinin en önemli tiyatrocusu olarak padişahın takdirini kazanmış ve çok sayıda opera temsilini yönetmiş veya oyuncu olarak içlerinde yer almıştır.

Yabancı müzisyenlerin istihdamı sadece idarî pozisyonlarda değil yabancı çalgıların öğretilmesi için de yapılmıştır. Spinelli, Romano, Lombardi, Borghini, Robelli, Falconi, Berteran, Miliço, Wondra, Bugvani gibi çeşitli çalgı öğretmenleri bu yabancıların bir kısmını oluşturmaktadır. Yabancıların yetiştirdiği Necib Paşa, Zati Arca gibi önemli Türk müzisyenler zaman içerisinde idarî mevkileri doldurmuştur.

Yabancıların istihdamında en önemli araçlar İstanbul'daki yabancı devletlerin elçilikleri olmuştur. Batı medeniyeti ile arada bir köprü vazifesi gören elçilikler, yurtdışında veya İstanbul'daki sahnelerde başarılarıyla öne çıkan müzisyenleri saraya tavsiye etmişlerdir. Sözleşmeler yoluyla istihdam edilen yabancı müzisyenlere olan ilgi, II. Meşrutiyet dönemine kadar sürmüştür. Ardından yapılan tensikat ve yabancı karşıtı politikalar sebebiyle bu müzisyenler, sözleşmeleri feshedilerek uzaklaştırılmıştır.

#### 3.1.1.1 Giuseppe Donizetti

1826'da Vaka-i Hayriye ile Yeniçeri Ocağı'nın yerini alan Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye'nin Avrupaî tarzdaki yeni yapısına uyum sağlaması için yine Batılı bir müzik teşkilâtı uygun görülmüştür. Vaka-i Hayriye'den önce de Osmanlı ordusunda boruzen Vaybelim Ahmed Ağa ve tranpeteci Ahmed Usta gibi Batı müziğine aşina ustalar bulunmaktaydı. Ancak yeni müzik teşkilâtı oluşturacak kadar ehil olmasalar gerek bu görev ilk olarak Fransız Manguel'e verilmiştir. Manguel'in hizmeti kısa süreli olmuş ve başarısızlıkla sonuçlanmıştır (Tayyazade Ahmed Atâ, 1875-76; s. 109-110).

Bu başarısız çabadan sonra Sultan II. Mahmud İtalyan bir bando şefinin getirilmesini emretmiştir. Hüsrev Paşa, Sardunya ve Piemonte Krallığı'nın İstanbul'daki temsilciliği ile irtibata geçmesi sonucunda Torino'daki Dışişleri Bakanlığı tarafından Giuseppe Donizetti (1788-1856) tavsiye edilmiştir (Aracı, 2006; s. 42).

Gaetano Donizetti'nin ağabeyi olan Giuseppe Donizetti, doğduğu Bergamo'da<sup>28</sup> Johann Simon Mayr'den (1763-1845) eğitim almıştır. Bir dönem kilise korosunda koristlik yaptıktan sonra Riccardi Tiyatrosu'ndaki temsillerde görev almıştır. 1806'da Bonaparte'ın ordusuna flütçü olarak yazılan Donizetti burada flüt öğretmenliği yapmıştır. Dönemin yoğun savaş ikliminde zor şartlar altında yaşayan Donizetti en son Sardunya ve Piemonte Krallığı'nın ordusunda görev almıştır. Bu durum, Donizetti'nin iş arayışını durdurmamış; ekonomik sıkıntı çekmesinin önüne geçememiştir (Aracı, 2006; s. 23-42).

Bu şartlar düşünüldüğünde, Giuseppe Donizetti Osmanlı Sarayı'ndan gelen teklifi iyi bir fırsat olarak değerlendirilmiş olmalıdır. Bir hükümdarın himayesinde “Osmanlı Saltanat Müzikalarının Baş Ustakân” unvanına sahip olmak ilgisini çekmiş olmalı ki Katolik yakınlarının bir İslâm halifesinin emrine gireceği konusundaki endişelerine rağmen gelen teklifi kabul etmiştir (Aracı, 2006; s. 42-43).

1828'de İstanbul'a gelen Donizetti'nin Batı müziğinin benimsenmesinde değerli katkıları olmuştur. Bunlar askerî bandoyu geliştirme, saraya bağlı bir müzik okulu olan Muzıka-i Hümayun'un kurulması ve geliştirilmesi, Osmanlı'nın ilk resmî marşı ve bunun gibi Osmanlı'ya özel çok sesli bir müzik repertuarının oluşmasında ilk adımı atması, saray mensuplarına eğitim vererek Harem-i Hümayun'da bu yeni müzik zevkinin oluşmasını sağlamasıdır.

Donizetti'nin İstanbul'a çağrılma nedenlerinin başında askerî bandoyu geliştirmek gelmektedir. İstidatlı gençlerden oluşan bir grup öğrenciyi yetiştirmeye başlar. Donizetti Batı notasını onlara öğretmek için öncelikle Hamparsum notasını öğrenir

---

<sup>28</sup> O dönemde Bergamo'da zengin bir müzik hayatı sürmekteydi. Bergamasco denilen Bergamo'ya ait komik ve şakacı bir dans türü de literatüre geçmiştir. Bergamo'nun ilk opera binası 1784'te kurulmuştur. Teatro Riccardi adlı bu binaya 1897'de Teatro Donizetti adı verilmiştir. Bergamo Giacomo David (1750-1830), Giovanni David (1790-1864), Domenico Viganoni (1754-1823), Andrea Nozzari (1775-1832) gibi birçok meşhur opera sanatçısını da barındırmıştır (Aracı, 2006; s. 23-29).

ve öğrencilerine perdelerin Batı notasındaki karşılıklarını öğretir (Donizetti, 1986; s. 8; Gazimihal, 1955; s. 43).

Askerî bandonun gelişmesi yeni çalgıların teminini gerektiriyordu. Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde bulunan bir belge<sup>29</sup>, Muzıka-i Hümâyun Ustakârı Donizetti vasıtasıyla 1831 yılında sipariş ettiği çalgıların ulaştığını ve bedelinin 24.700 kuruş olduğunu göstermektedir (BOA, C.ML, 182/7653).

Donizetti, bandoya oldukça kısa bir sürede bazı çok sesli parçaları çalmayı öğretmiştir. Rossini'nin parçaları ve İtalyan operatik uvertürlerinin yanı sıra İngiliz besteleri dahi çalmıştır (MacFarlane, 1829/II; s. 170-171). 1830'larda repertuar daha genişlemeye başlamıştır. Sultan Abdülmecid'in doktoru Spitzer Büyükçekmece'ya yapılan bir kır gezintisinde opera nağmelerinin yanı sıra Fransız millî marşı *Marseillaise*'i duyduğunu anılarında belirtmektedir (Sevengil, 1959; s. 59). Bandonun diplomatik törenlerde yer almasıyla birlikte repertuara diğer milletlerin resmî marşları da dâhil edilmiştir.

Donizetti, müzik okulunu geliştirmekle birlikte Osmanlı çok sesli müzik repertuarına eklenecek yeni beste teşebbüslerinde de bulunmuştur. Bestelerin başında marşlar gelmektedir. Sultan II. Mahmud için bestelediği *Mahmudiye Marşı* ve Sultan Abdülmecid için bestelediği *Mecidiye Marşı* resmî marşı olarak kabul edilmiştir (Aracı, 2006; s. 66; Umur, 1986; s. 7). *Grande Marche Militaire* onun diğer marşları arasındadır<sup>30</sup>.

Donizetti, besteleri askerî alanla sınırlı tutmamış ve Türkçe sözlü şarkılar da bestelemiştir. Sultan Abdülmecid döneminde padişaha ve Valide Sultan'a sunduğu *Şarkı-i Cedidler*, Latin alfabesiyle yazılmış Türkçe sözlü eserlerdir. Kısmen makam müziği ezgileri kullanılmış olsa da temelde Batı tamperamanına uygun olarak yazılmış Batı müziği eserleridir (Aracı, 2006; s. 132).

Donizetti'nin zengin müzik bilgisinden faydalanlar arasında hanedan mensupları da yerini almıştır. Gerek Donizetti gerek onun yetiştirdiği Necib Paşa ve Kadri Bey gibi müzisyenler Harem-i Hümâyun'a gelip ders versmiştir. Harem'de bir orkestra dahi kurulmuş ve Şehzade Vahideddin'in doğumu münasebetiyle yapılan kutlamalarda

<sup>29</sup> bkz. Ek 82 : Donizetti'nin Avusturya'dan Sipariş Ettiği Çalgıların Bedelini Gösterir Arıza.

<sup>30</sup> bkz. Ek 79 : Donizetti'nin Sultan Abdülmecid'e İthaf Ettiği Marche Militaire'nin Nota Kapağı.

Donizetti'nin ve harem orkestrası sırayla hüneleri göstermiş ve harem orkestrasının performansı beğenilmiştir (Saz, 2000; s. 34-35).

### 3.1.1.2 Callisto Guatelli

Callisto Guatelli (1819-1900), İtalya'nın Parma şehrinde dünyaya gelmiştir. 1830'da müzik okuluna girerek Francesco Hiserich'ten (1772-1851) kontrbas ve Antonino de Cesari'den (1797-1853) şan dersleri almıştır. 1838'de mezun olduktan sonra farklı İtalyan tiyatrolarında koro şefi olarak görev almıştır. Guatelli, İstanbul'a olduğu bilinen 1845 yılında Naum Tiyatrosu opera bölümünün başındadır (Journal de Constantinople, 16.10.1845). 1846 yılındaki bir gazete haberinde Naum Tiyatrosu'nun maestrosu, piyanist ve besteci olarak tanıtılan Guatelli, Çırağan Sarayı'nda padişah huzurunda bir solo piyano resitali vererek 5.000 kuruş atıyye ile ödüllendirilmiştir (Journal de Constantinople, 21.12.1846).

Giuseppe Donizetti'nin 12 Şubat 1856'daki vefatından sonra Muzıka-i Hümâyun'un başına Callisto Guatelli getirilmiştir. Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde bulunan 12 Haziran 1856 tarihli bir belge, bu tarihten önce Guatelli'nin görevine başladığını göstermektedir. Belgede İstanbul'daki Avusturya sefirinin teşekkür mektubu yer almaktadır<sup>31</sup>. Sefir, Avusturyalı Guatelli'yi hüner ve marifeti sebebiyle överek padişaha onu Muzıka-i Hümâyun bünyesinde istihdam ettiği için şükranlarını sunmaktadır<sup>32</sup> (BOA, HR.TO, 157/34).

Guatelli, bilinmeyen bir sebeple 1856'da başladığı görevini 1858'de Bartolomeo Pisani'ye bırakır (Gazimihal, 1955; s. 69). Her ne kadar bazı kaynaklar Guatelli'nin Sultan Abdülaziz'in Avrupa seyahati dönüşüne tekabül eden 1868 yılında Muzıka-i Hümâyun'daki görevine döndüğünü belirtse de (Gazimihal, 1955; s. 69; Tuğlacı, 1986; s. 147) Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde bulunan bazı belgeler, bu iddiaların doğru olamayacağını ortaya koymaktadır. Sultan Abdülaziz'in 25 Haziran 1861'de padişah olmasından hemen sonra, 4 Temmuz 1861'de Guatelli'ye miralay rütbesi verilmiştir (BOA, İ.DH, 474/31789). Bu iradede Guatelli'nin olgun bilgisi ve uzun hizmeti vurgulandıktan sonra Muzıka-i Hümâyun ve İstanbul'da bulunan askerî bandoları eğitmek üzere bu rütbenin verildiği belirtilmektedir. Terfilerde bu tip görev beyanlarına pek rastlanmaması sebebiyle bu iradenin aynı zamanda Guatelli'nin

<sup>31</sup> bkz. Ek 9: Callisto Guatelli'nin Muzıka-i Hümâyun'da İstihdamından Dolayı Avusturya Sefiri'nin Teşekkür Mektubu.

<sup>32</sup> Sultan Abdülmecid, bu mektubu 10 gün sonra almış ve okumuştur (BOA, İ.HR, 132/6753).

saraya geri dönüşünü belgelediğini öne sürmek pek de yanlış olmayacaktır. Bu durumda Sultan Abdülaziz'in cülûsuyla birlikte hemen Guatelli'nin göreve getirilişi, Guatelli'nin 1858'de ayrılışının Sultan Abdülmecid ile ilgili olabileceği ihtimâlini kuvvetlendirmektedir. Diğer yandan 1863'te Guatelli'nin dördüncü dereceden Osmanî Nişanı ile taltif edilmesi (BOA, İ.DH, 519/35330), onun 1868'den çok önce saraya dönmüş olduğunu gösteren ayrı bir delil niteliğindedir.

Guatelli'nin aldığı rütbe, nişan ve madalyalar incelendiğinde (**Çizelge 3.1**)<sup>33</sup> başarılı halefleri kadar yüksek takdirle karşılanmadığı ileri sürülebilir; birinci derece Mecidî Nişanı'na erişmesi otuz yıldan fazla bir süre gerektirmiştir. Gazimihal'e göre, Sultan II. Abdülhamid onun müzikteki yetersizliğini bilmekle birlikte müsamaha ile yaklaşmıştır (Gazimihal, 1955; s. 70). Diğer yandan Mehmed Ali Bey'in bandonun ve Aranda'nın 1886'da istihdam edilerek saray orkestrasının başına getirildiği bilgisi de önceki bilgilerle bir araya getirildiğinde, Guatelli'nin Muzıka-i Hümâyun'un başında tutularak ama iyi müzik beklentisinin de sorumluluklarının yetkin kişilere kısmen aktarılmasıyla etkin bir çözüme ulaşılmış olduğu ileri sürülebilir.

**Çizelge 3.1 : Callisto Guatelli'nin Aldığı Bazı Rütbe, Nişan ve Madalyalar.**

Sene	Alınan Rütbe, Nişan, Madalya	Kaynak
1857	Mecidî Nişanı – 4. Derece	BOA, İ.DH, 388/25625
1861	Miralay Rütbesi	BOA, İ.DH, 474/31789
1863	Osmanî Nişanı – 4. Derece	BOA, İ.DH, 519/35330
1875	Mirlivâ Rütbesi	Tuğlacı, 1986; s. 147
1885	Mecidî Nişanı – 2. Derece	BOA, İ.DH, 942/74616
1893	Mecidî Nişanı – 1. Derece	BOA, İ.TAL, 24/1310.Z/114

Guatelli'nin Osmanlı çok sesli müziğine önemli katkılarından birisi de beste ve düzenlemeleriyle ilgilidir. Türk temalarını da kullandığı marşlar ve solo piyano için eserler bestelemiş, bazı makam müziği eserlerini de çokseslendirmiştir. Sultan Abdülmecid'e ithaf ettiği *Mecidiye Marşı* ve *Hymne*, Sultan Abdülaziz'e ithaf ettiği

<sup>33</sup> Gazetede yayınlanan ölüm haberine göre, cenazesi alayında teşhir edilen nişanlar arasında İtalya, Almanya, Sırbistan ve Avusturya nişanları da yer almaktadır (LHEE, 26.03.1900).

*Osmaniye Marşı* ve resmî marşı olarak kabul edilen *Aziziye Marşı*, Sultan II. Abdülhamid'e ithaf ettiği *Hamidiye* ve *Yıldız*<sup>34</sup> marşları, Sadrazam Mehmed Fuad Paşa'ya ithaf ettiği *Osmanlı Sergi Marşı*'nın yanı sıra *Şefkât Marşı*, *Şevket Marşı* ve *Şark Uvertürü* gibi besteleri askerî müzik ağırlıklı besteleri arasındadır. Ayrıca *Arie Nazionali e Canti Popolari Orientali* adını verdiği ve İstanbul'da bastırıldığı, Türk şarkı ve havalarından ilham alarak bestelediği kısa piyano parçaları içeren albümü de bulunmaktadır. Bir nüshası İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Nadir Eserler Bölümü'nde 781/63-65 sayılarıyla kayıtlı olan albümdeki eserler, Sultan Abdülmecid, Fatma Sultan, Refia Sultan, Cemile Sultan, Valide Sultan, Münire Sultan, Adile Sultan gibi hanedan mensuplarına ithaf edilmiştir.

Guatelli, makam müziğindeki bazı eserleri çokseslendirerek yeni bir alanın ilk temsilcilerinden birisi olmuştur. Bugün İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Nadir Eserler Bölümü'nde bir matbu nüshası bulunan Rifat Bey'e ait Hicazkâr şarkı, Guatelli'nin piyano için çokseslendirdiği bir eserdir. Sultan V. Murad'a ithaf edilmiştir. Padişaha övgüler içeren eserin güftesinin ilk mısraları şöyle:

“Askeriz Gülbangımızdır daima  
Devletinle Padişahım çok yaşa  
Bir ağızdan eyleriz böyle dua  
Devletinle Padişahım çok yaşa”

Guatelli'nin diğer çokseslendirme örnekleri bugün TSK Armoni Müzikası Komutanlığı Arşivi'nde bulunan Müzik-i Hümayun'a ait nota defterlerinde görülebilir. Bunların arasında Dede Efendi'ye ait olduğu belirtilen bir peşrev ile *Şevkefza Peşrevi* yer almaktadır.

### **3.1.1.3 Fernando de Aranda**

Müzik-i Hümayun'un müzik faaliyetlerinde ondokuzuncu yüzyılın son çeyreği itibarıyla İtalyan ekolünün yerini yavaş yavaş Fransız ekolüne bıraktığı görülür. İspanyol asıllı piyanist, organist, şef ve besteci olan Fernando de Aranda'nın (1846-1919) Müzik-i Hümayun'a alınmasında bu yeni ekolün etkisi olduğu söylenebilir.

---

<sup>34</sup> bkz. Ek 80 : Guatelli'nin Sultan II. Abdülhamid'e İthaf Ettiği Yıldız Marşı'nın Nota Kapağı.

Madrid’de doğan Aranda, Brüksel Konservatuarı’nda eğitim aldıktan sonra Madrid’e dönerek Ulusal Müzik Okulu’nda asistanlık ve San Louis de Franceses’de organist olarak görev almıştır. Madrid’de verdiği konserlerden sonra 1878’de Paris’e taşınan Aranda, burada ünlü bir besteci ve orkestra şefi olarak itibarlı bir konuma yükselmiştir. Paris’in org salonlarında birkaç konser vermiş, Paris’in en büyük üç orkestrasından ikisi *La Colonne* ve *Lamoureux* orkestralarıyla piyano konçertoları çalmıştır. Paris’te ayrıca bir müzik akademisi de kuran Aranda, sonradan Madrid’e geri dönmüştür.

Madrid ve Paris’te konserler vermeye devam eden Aranda, Osmanlı’nın Paris Büyükelçisi Esad Paşa tarafından fark edilir. Esad Paşa’nın tavsiyesi ile Aranda 1886 tarihinde Muzıka-i Hümayun’a atanmıştır (Baydar, 2010; s. 159-161; Yönetken, 1927; s. 234). Başbakanlık Osmanlı Arşivi’nde bulunan bir belge<sup>35</sup>, Aranda’nın Muzıka-i Hümayun’a atanması ve görevlerine ilişkin bir şartname özelliği taşımaktadır (BOA, Y.PRK.SGE, 11/82). Belgenin metni şöyledir:

“Birinci madde: Piyanist Mösyö D’Aranda hizmet-i seniye-i hazret-i padişahîye kabul buyurulduğu cihetle atıyyü’z-zıkr şerâite tevffikan hizmet eyleyecektir.

İkinci madde: Muzıka-i Hümayun’un daha ziyade bir derece-i mükkemelliyete irsâli matlûb-i âlî olduğundan Mösyö D’Aranda Muzıka-i Hümayun notalarına ve usûl talimlerine nezâret ve inde’l-icab tadil ve ıslah ile bunlar için marş ve sâir havalar kompoze edecek ve lüzûmu halinde huzur-i âlîde icra-yı sanat eyleyecek ve icab edenlere ders verecek ve bilcümle Asâkir-i Şahâne muzıklarına dahi nezâretle ıslah ve notalarını tevzi her üç ayda bir Hâk-pâ-yı Şahâne’ye bir rapor tanzim ve takdim edecektir.

Üçüncü madde: Mûmâileyh Mösyö D’Aranda’nın Dersaadet’e tevassulundan iki ay zarfında Muzıka-i Hümayunca göstereceği ıslahat ve maharete göre mazhar-ı kabul-i âlî olduğu halde üç sene müddetle kontratosu akd edilecek ve matluba mutabık bulunmadığı surette üç aylık maaşı nisbetinde avdet harcırahı verilip hizmetinden af olunacaktır.

Dördüncü madde: Mûmâileyh Mösyö D’Aranda’nın maaşı şehrî 70 adet Osmanlı lirasından ibaret olacak ve hane icaresi ve bilcümle mesarif-i sairesi mukabilinde kendisine şehrî nakden yalnız .... Osmanlı lirası ita olunacaktır<sup>36</sup>.”

Arşiv kataloğunda bu belge 16 Mayıs 1912 olarak kayıtlı görünse de bu tarihin doğru olmama ihtimâli bulunmaktadır. Metnin içerisinde herhangi bir tarih geçmemektedir.

<sup>35</sup> bkz. Ek 5: Fernando de Aranda’nın İstihdamına İlişkin Belge (1886?).

<sup>36</sup> Tutar belgede belirtilmemiştir.

Bu tarih doğru ise, Aranda 1909’da Muzıka-i Hümâyun’daki görevinden alındıktan üç sene sonra tekrar geri çağırılmış olmalıdır. Belgede Aranda için “piyanist” unvanının kullanılmış olması önemli bir ipucu olarak kabul edilebilir. Çünkü Esad Paşa’nın kendisini tanıdığı dönemde Aranda önemli bir piyano sanatçısıydı. 1886’da Muzıka-i Hümâyun’a girdikten sonra saray orkestrasını idare etmesi, ardından Muzıka-i Hümâyun’un başına geçmesi ve yirmi altı senelik emeğinden sonra 1912 yılında hâlâ piyanist olarak anılıyor olması bu tarihin doğruluğuna gölge düşürmektedir. Tüm bu değerlendirmeler ışığında bu belgenin, Aranda’nın henüz Muzıka-i Hümâyun’daki ilk görevine başlamak üzere İstanbul’a gelmeden önce Paris büyükelçiliği aracılığıyla edinilen bilgiler ışığında 1886 civarında düzenlenmiş olma ihtimâli oldukça yüksektir.

**Çizelge 3.2 :** Fernando de Aranda’nın Aldığı Bazı Rütbe, Nişan ve Madalyalar.

Sene	Alınan Rütbe, Nişan, Madalya	Kaynak
1887	Osmanî Nişanı – 3. derece	BOA, İ.DH, 1060/83223
1889	Mecidî Nişanı – 3. derece	BOA, İ.DH, 1159/90616
1892	Mecidî Nişanı – 2. derece	BOA, İ.TAL, 1310.Ra/20
1893	Miralay Rütbesi	BOA, İ.TAL, 21/1310.Za/75
1894	Osmanî Nişanı – 2. Derece	BOA, İ.TAL, 48/1311.N/129
1895	Mirlivâ Rütbesi	BOA, İ.TAL, 70/1312.B/103
1897	Liyakat Madalyası – Gümüş Liyakat Madalyası - Altın Mecidî Nişanı – 1. derece	BOA, İ.TAL, 116/1315.S/134 BOA, İ.TAL, 116/1315.S/134 BOA, İ.TAL, 125/1315.B/48
1899	Ferik Rütbesi	BOA, İ.TAL, 187/1317.Ca/76
1902	Osmanî Nişanı – 1. derece	BOA, İ.TAL, 297/1320.Z/23
<1905	İmtiyaz Madalyası – Gümüş İmtiyaz Madalyası – Altın	BOA, İ.TAL, 373/1323.B/153 BOA, İ.TAL, 373/1323.B/153
1908	Osmanî Nişanı – Murassa	BOA, İ.TAL, 446/1326.S/72

Aranda, Muzıka-i Hümâyun’un muallim kısmında görevine başlar. Guatelli kendisine saray orkestrasını idare etme görevini verir. Aranda, Guatelli’nin ölümünden sonra Muzıka-i Hümâyun’un başına geçer (Sevengil, 1970; s. 103). Görev alanı sadece Muzıka-i Hümâyun ile sınırlı değildir. Sözleşmesinde belirtildiği gibi Asâkir-i Şahâne bandolarını inceleyerek rapor sunma yükümlülüğü de vardı. 1893 yılına ait bu tipte bir raporda Aranda, askerî bandoların çalgılarının aynı standartta olmak üzere yenilenmesini teklif etmektedir (BOA, Y.PRK.AZJ, 25/83).

Aranda'nın, gerek kendisine verilen görevler gerek terfileri gerek aldığı nişan ve madalyalara bakıldığında Saray tarafından oldukça beğenildiği ve takdir edildiği kolayca görülebilir. **Çizelge 3.2**, Aranda'nın Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde bulunan belgeler ışığında elde ettiği rütbelere, nişanlar ve madalyalar göstermektedir. İstihdam edildiği 1886 yılından itibaren 13 yıl içerisinde ferik rütbesine erişmiş olması önemli bir başarı olarak kabul edilebilir. Nişan ve madalyalara bakıldığında Aranda Osmanî Nişanı, Mecidî Nişanı, Liyakat Madalyası ve İmtiyaz Madalyası almıştır. Bu ödüller Aranda'nın makam ve görevinde bir kişinin alabileceği en önemli ödüllerdir. Ayrıca bu nişan ve madalyaların en üst derecelerine de erişmiştir.

Aranda ailesinde, Saray'ın sunduğu manevî ödüllerden faydalanan bir kişi daha vardır. Bu kişi, Aranda'nın kendisi ile aynı ismi taşıyan oğlu Mimar Fernando de Aranda (1878-1969)'dır. Oğul Aranda babası ile birlikte İstanbul'a yerleşmiş ve mimarlık yapmıştır. Tomás Alcoverro'nun *Lavanguardia* isimli İspanyol gazetesinde 2005 yılında kaleme aldığı "Reivindicación de Aranda" başlığını taşıyan makalesinde oğul Aranda'dan şöyle bahsetmektedir (Baydar, 2010; s. 173):

"Aynı adı taşıyan ve ünlü bir müzisyen olan ve Sultan tarafından paşa rütbesi ile taltif edilen babasının görev yaptığı İstanbul'da, Osmanlı kültürel elitleri gibi iyi bir eğitim gören, genç adam, mimarî ve tasarıma karşı derin bir merak duyuyordu. Hayatının çoğunu Şam'da geçirse de, Türkiye'de İstanbul Üniversitesi ve şehrin çeşitli hastanelerinde yaratıcılığının örneklerini görebiliyoruz."

Oğul Aranda, İstanbul dışında Şam'da da değerli mimarî yapılara imza atmıştır. Aranda'nın bu başarısı Saray tarafından da takdir edilmiştir. Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde bulunan 1904 yılına ait bir belge<sup>37</sup> bunu doğrular niteliktedir. Kendisine beşinci rütbeden bir Mecidî Nişanı verilmiştir (BOA, İ.TAL, 351/1322.L/58).

II. Meşrutiyet ile birlikte Harbiye Nezâreti tarafından alınan tensikat yani kısıtlama eylemleri 1909 yılında Aranda'nın Muzıka-i Hümayun'daki görevinin son bulmasına sebep olmuştur. Hazine-i Hassa Nezâreti, 7 Nisan 1909 tarihinde Meclis-i Vükelâ'ya gönderdiği cevap niteliğindeki tezkeresinden Aranda için iki durumun söz konusu olduğu anlaşılmaktadır. Birincisi, feriklik rütbesinden daha alt rütbeye düşürülmesi ve ikincisi de Muzıka-i Hümayun'daki görevinden alınması. Hazine, kanun

<sup>37</sup> bkz. Ek 6 : Fernando de Aranda'nın Mimar Oğluna Mecidî Nişanı Verilmesine Dair İrade (1904).

çerçevesinde yapılması gündemde olduğu için rütbe düşürülmesi konusunda bir görüş belirtmenin mümkün olmadığını ifade ederek, Aranda'nın görevinin sonlandırılmasıyla ilgili olarak esas görüşünü bildirmektedir. Aranda'nın ihracı için mevcut sözleşme süresinin bitmesinin gerektiği belirtilmektedir.

Meclis-i Vükelâ, bu cevabı dikkate alarak 26 Temmuz 1909'da kararını açıklar. Aranda'nın görevinden alınması için iki gerekçe öne sürülmektedir. Birincisi, Sultan II. Abdülhamid döneminde istihdam edildiğinden ve yeni padişahın başa geçmesiyle birlikte Aranda'nın devamına lüzum kalmamıştır. İkincisi ise Harbiye Nezâreti'nce yapılan kısıtlamalar sebebiyle de rütbesinin düşürülmüş olmasıdır.

Kurul, Aranda'nın mahkemeler vasıtasıyla hakkını araması halinde de başarısız olacağını çünkü Sultan II. Abdülhamid'in Maliyet Hazinesi'ne olan borcu sebebiyle herhangi bir şey alamayacağını belirtmiştir. Kurul, Aranda'nın mahrum bırakılmaya çalışarak bir yıllık maaşı kadar bir tazminat ile iş akdinin feshedilmesi kararını almıştır (BOA, MV, 130/18)<sup>38</sup>.

Aranda'nın günümüzde kaydedilebilen eserlerinden birisi İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Nadir Eserler Bölümü'nde yer almaktadır. Eser 1889 yılında bestelenerek Sultan II. Abdülhamid'e ithaf edilmiştir. Bir fantezi olan eserin adı *Humble Hommage*'dir (Aranda, İÜKNE, 781/166).

#### **3.1.1.4 Arturo Stravolo**

Bir İtalyan opera oyuncusu ve yöneticisi olan Arturo Stravolo (1867-1956) İtalya'nın Gaeta şehrinde doğdu. Sanatçı bir aileden gelen Arturo'nun babası Salvatore Stravolo ve annesi Maria Secondo İtalya'nın ünlü tiyatro sanatçılarındandı. 1892'de kurduğu *Citta di Napoli* topluluğu ile turneye çıktı. Topluluk İskenderiye, Kahire, Port Said, Beyrut ve İzmir'den sonra İstanbul'a 1893'de ulaştı. Concordia Tiyatrosu'ndaki başarılı temsillerin akabinde Selânik, Krayova, Bükreş, Bralya ve Mısır'a giden topluluk aynı yıl İstanbul'a döndü. Tepebaşı'nda bulunan Petit Champs Tiyatrosu'ndaki temsilleri Sultan II. Abdülhamid tarafından beğenildi. Bu temsilden üç gün sonra saraya çağrılan Stravolo sultanın huzurunda Bocaco'nun *Serenade*'ını, Granvia'nın *Üçlü*'sünü ve *Befana*'yı oynadı. Temsilden memnun kalan padişah 300 altın liralık atıyye ihsan etti.

---

<sup>38</sup> bkz. Ek 7 : Fernando de Aranda'nın Sözleşmesinin Feshine İlişkin Belge (1909).

İstanbul'da birkaç sene daha kalan Stravolo sonunda Muzıka-i Hümâyün'a alınmıştır. Üstelik yanında babası Salvatore Stravolo, eşi Rosina Stravolo, kardeşi Alfredo Stravolo, kızı piyanist Maria, kızkardeşi ve onun eşi Luigi Falcone ve Raffaele Borghini'nin de saraya alınmasını sağlamıştır (Tuğlacı, 1986; s. 211). Bu takımın saraydaki yeni görevlerine ilişkin 29 Mart 1896 tarihli iş akdinin metni şöyledir<sup>39</sup> (BOA, Y.PRK.HH, 29/6):

“Hazine-i Hassa-i Şahâne nam ve hesabına olarak, Hazine-i müşarünileyhâ Nâzırı devletlü Mikail Paşa hazretleri, Mösyö Salvatore Stravolo, Arturo Stravolo, Alfredo Stravolo, Raffaele Borghini ve Luigi Falconi beyinde mevad-ı atıyye kararlaştırılmıştır.

Birinci madde:

Mûmâileyh hizmet-i müstelzim'ül-mefharet-i hazret-i padişahîye dâhil olup hizmetleri dilhâh-ı âlîye verilecek evâmire tevfik hareketle ifaya itina ve hal ve tavırlarının be gayet muntazaman olmasına dikkat edilecektir.

İkinci madde:

Hazine-i Hassa-i Şahâne zirde mikdar ve esâmisi muharrer maaşâtın mâh-be-mâh tediyesini taahhüd eyler.

#### Lira-i Osmanî Aded

Mösyö	Salvatore	Stravolo	28
”	Arturo	”	30
”	Alfredo	”	20
”	Raffaello	Borghini	23
”	Luigi	Falconi	15

116

Üçüncü madde:

Mûmâileyhimden birinin hizmetinde tahakkuk eden tekasül vesair gûne uygunsuzluk görüldüğü takdirde bir gûne talep ve iddiaya hak ve selahiyeti olmamak üzere işbu kontratonun müddeti hitam bulmazdan evvel kendisine ruhsat verilecek ve maaş-ı mahsus hizmetinden ihraç olunduğu günden itibaren kat olunacaktır.

Dördüncü madde:

İşbu kontratonun hükmü 2 sene müddet muteber olup 1896 senesinin Kânun-ı Sanîsi'nin birinci gününden itibaren cârî olacaktır.

Üç nüsha olarak tanzim ve teati edilmiştir.

<sup>39</sup> Belge için bkz. Ek 3: Arturo Stravolo ve Beraberindekiler ile Yapılan Sözleşme (1896).

6/18 Kânun-ı Sanî 1896.

Nezâret-i Hazine-i Hassa-i Şahâne”

1898 yılına ait olduğunu tahmin edilen bu belge, bu sözleşmedeki sanatçıların katıldığı bir temsilin sonunda verilen atıyyeler miktarlarını göstermektedir. Sûr-i Hümâyun münasebetiyle verilen bu temsilde Muzıka-i Hümâyun’un bando, orkestra ve tiyatro bölümlerinde görevli olan toplam 236 kişi görev almıştır. Belgede en yüksek atıyyeyi (1.000 kuruş) alan Mirlivâ Aranda Paşa’dan sonra miralaylarla birlikte Arturo Stravolo gelmektedir (700 kuruş). Alfredo Stravolo 600, Salvatore Stravolo 550, Raffaele Borghini 550, Luigi Falconi 550 kuruş almıştır. Ayrıca listede Alfredo Stravolo ile evli olan oyuncu Emilia Ciampi de 450 kuruş almıştır (BOA, Y.PRK.ASK, 192/41).

**Çizelge 3.3 : Arturo Stravolo’nun Aldığı Bazı Rütbe, Nişan ve Madalyalar.**

Sene	Alınan Rütbe, Nişan, Madalya	Kaynak
1893	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 27/1311.M/152
1894	Mecidî Nişanı – 5. Derece	Tuğlacı, 1986; s. 217
1897	Mecidî Nişanı – 3. Derece	Tuğlacı, 1986; s. 217
1898	Mülâzım Rütbesi	Tuğlacı, 1986; s. 218
1902	Sol Kolağası Rütbesi	BOA, İ.TAL, 279/1320.Ra/9
1904	Binbaşı Rütbesi	BOA, İ.TAL, 348/1322.Ş/65
1905	Liyakat Madalyası – Altın	BOA, İ.TAL, 373/1323.B/136
1907	Kaymakam Rütbesi	BOA, İ.TAL, 434/1325.N/31

Arturo Stravolo’nun sarayda beğenildiğini ve takdir edildiğini **Çizelge 3.3** açık bir şekilde göstermektedir. Dokuz senede mülâzımlık rütbesinden kaymakam rütbesine erişmiştir. Ayrıca Sanayi Madalyası ile Mecidî Nişanı ve Liyakat Madalyası’nın farklı derecelerini elde etmeyi başarmıştır.

Stravolo’nun beraberinde saraya alınmasına vesile olduğu kişiler de takdir görmüşlerdi. 1893 yılında kendisi ile birlikte Raffaele Borghini ve Alfred Stravolo da Sanayi Madalyası ile taltif edilmiştir (BOA, İ.TAL, 27/1311.M/152). Ayrıca Arturo’nun oyunculuk yapan eşi Rosina Stravolo 1898’de Şefkât Nişanı’nın üçüncü derecesini ve 1907’de ikinci derecesini almıştır (Tuğlacı, 1986; s. 212).

Arturo Stravolo 1909'daki tensikat uygulamaları kapsamında Muzıka-i Hümâyun'daki görevinden ayrılmak zorunda kalmıştır. İstanbul'da yaşamaya devam eden sanatçı anılarını yazmayı 1948'de tamamlamış ve 1956'da hayata gözlerini yumarak İstanbul'daki Feriköy Latin Katolik Mezarlığı'na gömülmüştür (Tuğlacı, 1986; s. 213).

Stravolo gibi yabancı yeteneklerin başarılı performanslarında, Muzıka-i Hümâyun'un onlara sağladığı çalışma ikliminin etkisi inkâr edilemez. Organizasyonun onlara sağladığı maddî ve manevî ödüllerin biçimlendirdiği bu iklim, onların kuruma sadakatini artıran bir unsur olmuştur.

### **3.1.2 Organizasyon**

Muzıka-i Hümâyun organizasyonu zaman içerisinde hem dikey hem yatay olarak büyümüştür. Organizasyon içerisindeki hiyerarşi, ordudan alınan derece yapısı, unvanlar ve kariyer sistemi gibi unsurlar üzerine kurulmuştur. Ondokuzuncu yüzyılın sonlarında, bu unsurlardan kısmen vazgeçilerek farklı yapı önerileri geliştirilmiştir. Yatay organizasyon yapısında ise zaman içerisinde orkestra, tiyatro, canbaz gibi bölümler açılarak genişlemeler olmuştur.

Terfiler belirli kurallara göre yapılmıştır. Bir kişinin terfi kararı üzerinde bağlılığı ve yeteneği önemli belirleyici değişkenler olarak görülmektedir. Muzıka-i Hümâyun'un bir haftalık çalışma programı, kurumdaki çalışma disiplini hakkında oldukça aydınlatıcı bilgiler vermektedir.

#### **3.1.2.1 Derece yapısı, unvanlar ve terfiler**

Muzıka-i Hümâyun'un ondokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar geçerli olan derece yapısı temel olarak Osmanlı ordusundaki rütbe sistemi üzerine kuruludur (Mahmud Şevket Paşa, 1983; s. 80). Zaman içerisindeki küçük değişikliklerin dışında, alt dereceden üst dereceye doğru şu unvanlar kullanılmıştır: nefer (er), onbaşı, çavuş, başçavuş (başçavuş), mülâzım (teğmen), yüzbaşı, kolağası (önyüzbaşı), binbaşı, kaymakam (yarbay), miralay (albay), mirlivâ (tuğgeneral-tümgeneral) ve ferik (korgeneral)<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Bu unvanlar devlet teşrifatında kullanılan farklı elkap ile pekiştirilmiştir. Elkap rütbelere göre farklılık arz etmektedir. Meselâ mirlivâlara saadetlü, miralaylara izzetlü veya faziletlü, kaymakamlara

1847'den sonraki ve 1892'den önceki bir tarihe kadar bu hiyerarşide şu görevler de yer almıştır: Bölük emini, kâtib ve esvab emini (BOA, MF.MKT, 1137/52). Bölük emini, çavuş ile onbaşı arasındaki küçük zabite verilen unvandır. Bu vazifeye okuryazarlar geçirildiği için işleri bölük ve taburlarda yazıcılık yapmaktır (Pakalın, 1993; s. 243). Kâtib de alay emini ve bölük emini gibi alayın idarî ve hesap işleriyle meşgul olmuştur (Pakalın, 1993; s. 45). Esvab emini, ordu teşkilâtında özellikle süvari alaylarında askerî depo işlerine nezâret etmek, alayın resmî dairelerdeki işlerini takip eden mülâzım veya yüzbaşı rütbesindeki zabite verilen unvandır (Pakalın, 1993; s. 559).

Muzika-i Hümâyün'da destek hizmetlerde bulunan görevler de olmuştur. Bunlar nota yazıcısı, tercüman, kapı çuhadarı, yoklama memurudur (BOA, MF.MKT, 1137/52). 1835 tarihli maaş defterinde, nota yazmakla sorumlu olan Necib Bey'in yer aldığı görülüyor (BOA, D.ASM.D, 38835). Bu tarihten itibaren müzisyen sayısının genellikle 100'ün üzerinde olduğunu dikkate alındığında nota yazımının kayda değer bir mesai gerektiren iş olduğu rahatça anlaşılabilir. Ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde İstanbul'da matbu nota yayıncılığı gelişmeye başlamış olsa da Muzika-i Hümâyün'undan kalan ve bugün Türk Silahlı Kuvvetler bünyesinde olan Armoni Muzikası Komutanlığı'nda bulunan partiyonların da matbu olmadığı görülmektedir.

Muzikada görevli bir diğer uzman tercümandır. 1835 tarihli defterde Napolyon isimli bir tercümanın 200 kuruş aylık aldığı görülmektedir (BOA, D.ASM.D, 38835). Böyle bir uzmana ihtiyaç duyulduğu kolaylıkla anlaşılabilir. Bunun birkaç nedeni ileri sürülebilir. Birincisi, büyüyen muzika organizasyonu ve genişleyen eser repertuarı için gerekli olan nota (BOA, C.ML, 182/7653) ve çalgıların (BOA, Y.PRK.SGE, 11/20) yurtdışından temin edilmesidir. İkincisi, muzikanın diplomatik temsiller veya diğer konular sebebiyle sözlü veya yazılı iletişim kurma ihtiyacı düşünülebilir. Bunun dışında tercüman yabancı hocaların özel veya resmi işleri için de kullanılmış olabilir.

Muzikada yer alan görevlerden bir diğeri olan kapı çuhadarı, ayak hizmetlerinde ve özellikle kâğıt getirip götürmek gibi posta işlerinde kullanılan bir unvandır (Pakalın, 1993; s. 171). Yoklama memuru ise künye defterlerinde takip edilen askerî muayene ve teftişle görevli kimsedir (Pakalın, 1993; s. 638).

---

izzetlü ve faziletlü, binbaşılara rifatlü, kolağalarına fütuvvetlü ve yüzbaşılara fütuvvetlü ile hitap edilmiştir (Alus, 1952; s. 1737).

Yukarıda bahsedilen destek hizmetlerle görevli personel dışında muzikanın ilk senelerine ait maaş defterlerinde hocalar ve üstadlar diye ayrı bir zümre dikkati çekmektedir. 1847 tarihli bir defterde hocalar yazı hocası, ders hocası ve Arapça hocası iken üstadlar sınıfında boruzan üstadı, klarnet üstadı ve üstad-ı evvel (Donizetti) olarak tanımlanmıştır (BOA, ML.MSF.D, 7796).

Sultan II. Mahmud ve Abdülmecid dönemlerine denk gelen 1835-1847 tarihleri arasındaki maaş defterlerinde müzisyen dışındaki kadroda bulunan kâtib ve esvab emini maaşlarına göre hiyerarşide müzisyenlerle birlikte sıralanırken, diğer destek hizmet personeli, hoca ve üstadlar ise özet tablolarda tek kalemde birlikte gösterilmektedir. Bu sınıftaki kişilerin ortak bir özelliği müzisyenler gibi derece yapısına tâbi olmamalarıdır. Tercüman, yazı hocası, yoklama memuru gibi mesleklerdeki kişilerin taşıyabilecekleri sorumluluklarda derece değişikliğini gerektirecek bir değişme söz konusu olamayabilir. Ancak üstad-ı evvel gibi Muzıka-i Hümâyun'dan sorumlu olan bir mevki için aynı şeyi söylemek pek mümkün değildir. Çünkü organizasyonun büyümesi ve gelişmesine paralel olarak bu mevkideki bir kişinin derecesinin artması kaçınılmazdır.

Donizetti'nin bu derece sistemine tâbi tutulmadığındaki neden muallim olmasından ziyade yabancı olmasıyla açıklanabilir. Çünkü Donizetti'nin yetiştirdiği Necib Bey'in mirlivâ olduğu zamanda Donizetti hâlâ muallim olarak anılmaktadır (BOA, DH.UMVM, 85/65). 1842 tarihli bir belge bu tezi destekler niteliktedir (BOA, C.AS, 1206/54032). Bu belgede, Muzıka-i Hümâyun Muallimi Donizetti Bey'e Asâkir-i Şahane Hassa Piyade miralaylarına mahsus bir nişan ve kılıç verildiği belirtilmektedir. Bu nişana rağmen Donizetti sonraki dönemlerde de hep muallim unvanıyla anılmaya devam etmiştir. Sonuç olarak, II. Mahmud döneminin sonundan ve Abdülmecid döneminin ortalarına kadar yabancıların rütbe adlarıyla anılması konusunda bir çekimserlik olduğu dikkati çekmektedir. Oysa II. Abdülhamid dönemine gelindiğinde Mirlivâ Guatelli Paşa, Mirlivâ Dussap Paşa, Binbaşı Aranda Paşa, Mülâzım-ı Evvel Spinelli Efendi, Mülâzım-ı Evvel Miliço Efendi, Mülâzım-ı Sanî de Luigi Efendi gibi yabancılar için bu uygulamanın değişmiş olduğu görülmektedir (BOA, Y.EE, 72/172).

Yukarıdaki son bilgiyi içeren ve 1892 yılına ait olduğu düşünölen<sup>41</sup> belge yer alan bütçe cetvelinde bulunan görevlere bir göz atıldığında daha eski tarihli maaş defterlerinde rastlanan destek hizmet personeli ve hocaların izine bu belgede<sup>42</sup> rastlanmamaktadır (BOA, Y.EE, 72/172). Bunun birkaç nedeni olabilir. Birincisi, bu kategorilerde bulunan hizmetlerin bazıları ortadan kalkmış olabilir. Misal olarak muzıkada herkesin Fransızca bilmesi sağlanarak tercüme ve nota yazma görevleri müzisyenlere paylaşılırak nota yazıcısı görevi feshedilmiş olabilir. İkinci ihtimâl ise bu görevlerin çoğunun Muzıka-i Hümâyun'da korunmaya devam edilmesidir. O halde bu görevlerdeki kişilerin unvanları meslek unvanı yerine rütbeye dönüşmüş olabilir. Böylece maaş defterinde esas görevlerini anlayabilmek mümkün olmamaktadır. Üçüncü ve en kuvvetli görölen ihtimâl ise çoğu görevin Muzıka-i Hümâyun dışına kaydırılarak kullanılmaya devam edilmiş olmasıdır. Kâtib, esvab emini ve yoklama memuru gibi görevlerin ortadan kalkmış olması pek muhtemel değildir. Bu görevler, saray içerisinde Hademe-i Hassa bünyesinde tutulmuş olabilir.

Aynı defterde dikkat çeken bir diğerk nokta ise üstadlar olarak ayrı bir sınıfın yer almamasıdır. Personel, yukarıdan aşağıya birinci muallim kısmı, ikinci muavin kısmı ve üçüncü musikî kısmı altında tasnif edilmektedir. Böylece muallimlerin birinci ve ikinci kısımda konumlandıkları görölmektedir.

Derece yapısına tekrar göz atıldığında, 1892 öncesi dönemde Muzıka-i Hümâyun'da kullanılan sistem askerî rütbe sisteminin neredeyse aynen olduğu dikkati çekmektedir. 1892 tarihli rapor bu askerî rütbe sistemini dereceleriyle tarif eder. Bunra göre, ferik mertebesinin altında on dört rütbe yer almaktadır (**Çizelge 3.4**).

Söz konusu rapor, muzıka personelinin askeriye elverişli olmadıklarından yola çıkarak askerî rütbe yapısınca bir kariyer ilerlemesinin uygun olmayacağını ileri sürer. Raporu hazırlayan komisyonun önerisi bu kişilere rütbe yerine kıdem ve

---

<sup>41</sup> Bu belge, Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde 27 Nisan 1909 tarihiyle kayıtlıdır (BOA, Y.EE, 72/172). Oysa cetvelde yer alan Mirlivâ Guatelli Paşa'nın yer alması en başta bu tarihin yanlış olabileceğini ihtimâlini akla getirmektedir. Çünkü Guatelli Paşa 1900'de vefat etmiştir (LHEE, 26.03.1900). Diğerk taraftan cetvelde Aranda binbaşı olarak kayıtlıdır. Oysa 1893'te Aranda miralay olmuştur (BOA, İ.TAL, 21/1310.Za/75). Demek ki bu cetvel 1893 veya öncesine aittir. Osmanlı Arşivi'nde 1892 tarihli bir başka belge (BOA, Y.EE, 72/173) bize kesin tarihi veriyor. Bu belge, Muzıka-i Hümâyun'un derece ve ücret sistemindeki sorunlara karşı yeniden bir yapılanma tavsiye eden bir rapordur. Raporda tarif edilen bu yeni yapılanma aynen 1909 tarihiyle kayıtlı olan cetveli bire bir tarif etmektedir. Üstelik 1892 tarihli belgede 3 numaralı bir cetvele atıfta bulunulması ama bu cetvelin belgenin devamında yer almaması bir yana, 1909 tarihli cetvelin üzerinde de 3 rakamının bulunması, 1909 tarihiyle kaydedilmiş olan bu belgenin 1892 tarihli belgenin bir parçası olduğu ve dolayısıyla bu cetvelin tarihinin 11 Ocak 1892 olduğunu kesinleştirmektedir.

<sup>42</sup> bkz. Ek 4: Muzıka-i Hümâyun Maaş ve Tayinat Bütçesi (1892).

hizmetlerine göre maaş tahsis edilmesidir. Komisyon bu raporu gerekçelendirirken mevcut düzensizliğe de değinir. Komisyona göre sorun, personelin maaşlarının çalışma sürelerine ve kişisel durumlarına göre düzensiz ve karışık bir şekilde verilmesidir. Hatta bir kişinin üst rütbesindeki başka bir kişiden daha fazla bir maaş alıyor olmasıyla da karşılaşılmakta ve bu durum rütbe sisteminin dahi tabiatına uymamaktadır.

**Çizelge 3.4 :** Muzıka-i Hümâyun Derece Yapısı (1892 Öncesi).

<b>Rütbeler</b>
Mirlivâ
Miralay
Kaymakam
Binbaşı
Sağ Kolağası
Sol Kolağası
Yüzbaşı
Mülâzım-ı Evvel
Mülâzım-ı Sanî
Başçavuş
Sıra Çavuşu
Takım Çavuşu
Onbaşı
Nefer

Derece sistemindeki değişme ise askerî rütbe sisteminden uzaklaşarak Muzıka-i Hümâyun'a kendine has bir hiyerarşi kazandırılmak istendiğini göstermektedir. Bu yeni yapıda organizasyon, kısımlara ve onun altında sınıflara ayrılır. Üç kısım altında beşer sınıf olmak üzere toplam on beş sınıf bulunmaktadır. İlk kısım muallimlere, ikinci kısım muavinlere ve üçüncü kısım müzisyenlere tahsis edilmiştir.

**Çizelge 3.5**, bu raporda eski derece sisteminden geçilen yeni sınıf yapısını ve bu sınıflara tekabül eden eski rütbe karşılıklarını göstermektedir. O zamanki kadroda Muzıka-i Hümâyun'un başında bulunan Guatelli Paşa, her ne kadar Dussap Paşa ile aynı mirlivâlık rütbesinde görünse de yeni yapıda birinci kısmın birinci sınıfına yerleştirilmektedir. Maaşının da ferikten daha yüksek olduğunu ve daha sonraki tarihlerde ferik unvanının da kullanıldığı (BOA, İ.TAL, 351/1322.L/58) dikkate alınarak ilgili çizelgede karşılaştırmayı kolaylaştırmak adına bu mertebeye ferik karşılığı uygun görülmüştür.

Yeni yapıya geçiş, çok sayıda terfi ile desteklenmektedir. Üçüncü kısmın beşinci sınıfı olan en alt dereceden yukarıya doğru neredeyse her derecede kıdemli olanlar bir üst dereceye alınmaktadır. Diğer bir deyişle üçüncü kısmın beşinci sınıfında bulunan neferlerin kıdemli olanları dördüncü sınıfa, dördüncü sınıftaki onbaşılardan kıdemli olanları üçüncü sınıfa, üçüncü sınıftaki takım çavuşlarının kıdemlileri ikinci sınıfa alınmakta ve bu hareket hiyerarşinin üst derecelerine doğru devam etmektedir.

**Çizelge 3.5 : Muzıka-i Hümayun Derece Yapısı (1892).**

Kısım	Sınıf	Rütbe Karşılıkları
1:Muallim	1	Ferik
1:Muallim	2	Mirlivâ
1:Muallim	3	Miralay
1:Muallim	4	Kaymakam
1:Muallim	5	Binbaşı
2:Muavin	1	Sağ Kolağası
2:Muavin	2	Sol Kolağası
2:Muavin	3	Yüzbaşı
2:Muavin	4	Mülâzım-ı Evvel
2:Muavin	5	Mülâzım-ı Sanî
3:Musikî	1	Başçavuş
3:Musikî	2	Sıra Çavuşu
3:Musikî	3	Takım Çavuşu
3:Musikî	4	Onbaşı
3:Musikî	5	Nefer
<b>Toplam</b>	<b>15</b>	

Komasyon, bu dönüşümle birlikte orduya mahsus olan rütbe isimlerinin tamamen kaldırılmasını istemektedir. Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde hicrî 1320 (M. 1902/1903) olarak kayıtlı olan bir belgeye göre halen rütbe isimlerinden vazgeçilmediği görülmektedir<sup>43</sup> (BOA, Y.PRK.ASK, 192/41).

<sup>43</sup> Bu belge, Muzıka-i Hümayun'da bando, orkestra ve oyun takımının muhtemelen sergilemiş olduğu bir gösteri sonrasında padişahın aldığı atıyyeyi göstermektedir. Belge her ne kadar Osmanlı Arşivi'nde 1902/1903 dönemine ait olarak kaydedilmiş olsa da belgenin üzerinde bir tarih kaydı yer almamaktadır. Belgede Zati Bey binbaşı, Safvet Bey miralay, Aranda ve Guatelli Paşalar mirlivâ olarak anılmaktadır. Safvet Bey 1898'de kaymakamlıktan miralay rütbesine (BOA, İ.TAL, 132/1315.L/68), Aranda Paşa 1899'da mirlivâlıktan ferik rütbesine (BOA, İ.TAL, 1317.Ca/76) ve Zati Bey 1898'de binbaşılıktan kaymakam rütbesine (BOA, İ.TAL, 1316.B/77) terfi ettiklerine göre bu belgenin tarihi ancak 1898 olabilir.

**Çizelge 3.6 : Muzıka-i Hümâyun Maaş Giderleri (1835-1892).**

Sıra	Rütbe	1835			1839			1841			1842			1847			1892		
		Sayı	Maaş	Toplam	Sayı	Maaş	Toplam	Sayı	Maaş	Toplam	Sayı	Maaş	Toplam	Sayı	Maaş	Toplam	Sayı	Maaş	Toplam
1	Mirlivâ																3		18.000
2	Miralay																4		8.000
3	Kaymakam																4		5.000
4	Binbaşı												1	1.500	1.500		4		4.000
5	Kolağası												2	750	1.500		20		15.000
6	Yüzbaşı	2	300	600	2		1.400	2		1.400	2		1.400	3	500	1.500	29	550	15.950
9	Kâtib	0	0	0							1	300	300	1	500	500			
10	Esvab Emini	0	0	0	1	300	300	1	300	300	1	300	300	1	500	500			
11	Mülâzım	3	150	450	3	250	750	3	250	750	3	250	750	5	300	1.500	62		25.400
12	Başçavuş	1	60	60	1	150	150	1	150	150	1	150	150	1	150	150	25	150	3.750
13	Tabur Majör													1	150	150			
14	Çavuş	6	50	300	7	130	910	7	130	910	7	130	910	7		900	61		7.245
15	Bölük Emini	1	130	130	1	120	120	1	120	120	1	120	120	1	120	120			
16	Onbaşı	14	45	630	13	100	1.300	14	100	1.400	20	100	2.000	20	100	2.000	40		4.000
17	Nefer	72		2.860	55	80	4.400	64	80	5.120	61	80	4.880	55	80	4.400	85		7.055
18	Hocalar vb.	11		5.375	9		5.625	9		5.625	9		5.625	12		8.665			
	<b>Toplam</b>	<b>110</b>		<b>10.405</b>	<b>92</b>		<b>14.955</b>	<b>102</b>		<b>15.775</b>	<b>106</b>		<b>16.435</b>	<b>110</b>		<b>23.385</b>	<b>337</b>		<b>113.400</b>
	<b>Değişme</b>	<b>1,0</b>		<b>1,0</b>	<b>0,8</b>		<b>1,4</b>	<b>0,9</b>		<b>1,5</b>	<b>1,0</b>		<b>1,6</b>	<b>1,0</b>		<b>2,2</b>	<b>3,1</b>		<b>10,9</b>

**Kaynak:** 1835 (BOA, D.ASM.D, 38835), 1839 (BOA, C.SM, 123/6194), 1841 (BOA, C.SM, 141/7087), 1842 (BOA, ML.MSF.D, 3820), 1847 (BOA, ML.MSF.D, 7796), 1892 (BOA, Y.EE, 72/172).

Organizasyonun 1832'den 1892'ye kadar olan gelişiminde dikkat çeken bir diğer unsur derece sistemindeki genişlemedir. Bu genişleme iki şekilde ortaya çıkmaktadır. Birincisi üst yönetici pozisyonlarının, ikincisi ise ara pozisyonların ortaya çıkmasıdır. **Çizelge 3.6**'da görüleceği üzere, 1835-1842 döneminde en üst mevki yüzbaşısıdır. 1847'den itibaren kolağası ve binbaşı kademeleri ortaya çıkar. 1892'ye gelindiğinde ise öncekilere ilaveten kaymakam, miralay ve mirlivâ mertebeleri görülür. Yukarıya doğru hiyerarşinin artmasının ardında hem organizasyonun büyümesi hem de yöneticilerin kıdemlerinin artmasıyla beraber üst pozisyonlara doğru yükselmeleri gerçeğinin olduğu düşünülebilir.

Organizasyondaki derece yapısı, zamanla ara derecelerin çıkmasıyla genişleme göstermiştir. Bunun en belirgin örneği çavuş pozisyonudur. 1835-1847 döneminde sadece çavuş ve başçavuş pozisyonları mevcuttur. 1885'ten itibaren ikili çavuş hiyerarşisinin üçlü bir yapıya döndüğü görülür: çavuş, sıra çavuşu, başçavuş (BOA, Y.PRK.A, 4/13). 1892 (BOA, Y.EE, 72/172) ve 1898 (BOA, Y.PRK.ASK, 192/41) yıllarına ait olduğu tahmin edilen belgelerde bu üçlü yapı küçük bir değişikliklerle korunmaya devam eder: çavuş yerine takım çavuşu ifadesi kullanılır.

Bu genişlemenin organizasyonun büyümesi sebebiyle âmir başına düşen memur sayısını yönetilebilir bir seviyede tutmak amacıyla konmuş olabileceğini akla getirmektedir. Onbaşılardan çavuşlara sayısal oranı 1835'te 5,1, 1839'da 4,2, 1841'de 4,6, 1842'de 3,1, 1847'de 2,8 ve 1892'de 2,1 olacak şekilde düşme eğilimi göstermektedir. 1835 (BOA, D.ASM.D, 38835) ve 1847 (BOA, ML.MSF.D, 7796) tarihli maaş defterinde personelin listelenme şekli bize onbaşılardan bir grup neferden sorumlu olduğunu destekleyen bir ast-üst ilişkisini gösterir. 1892'ye gelindiğinde ise bu oranının 2,1'e düşmesi organizasyonda ciddi bir verimsizlik olduğu fikrini akla getirmektedir. Hatta ast-üst ilişkisine çavuşları da dâhil edildiğinde tablo daha da dramatik bir hâl almaktadır. Çünkü 1835-1847 döneminde çavuş ve onbaşılardan neferlere oranı ortalama 2,5 iken 1892'de bu oran 0,7 olmaktadır; yani bir çavuş ve onbaşıya bir nefer bile denk düşmemektedir.

Eğer çavuşlar, onbaşılardan ve neferler arasında bir ast-üst ilişkisi yani arada bir idarî bağ var ise, 1835'lerdeki oranlar makul kabul edilebilir. Ancak bu orandaki değişmeyi açıklayabilecek iki neden öne sürülebilir. Birincisi, Muzika-i Hümayun'un ilk zamanlarında bando ağırlıklı bir yapılanma olduğu ve sırasıyla buna orkestra ve tiyatronun eklenmesiyle mevcut işlerin çeşitlenerek 1847 sonrasında nefer üstü

seviyedeki pozisyonların kendilerine bağlı bir takım personelin olması usûlünün hepsi için geçerli olmamasıdır. İkinci neden ise zaman içerisinde kıdemle birlikte becerileri artan müzisyenlerin askerî rütbe düzeni içerisinde terfi ettirilme ihtiyacıdır.

Bu defterlerde, personelin sıralanma düzeni ast-üst ilişkilerini veya derecelerin hiyerarşik konumu hakkındaki anlayışı pekiştirir niteliktedir. Örnek olarak 1835 tarihli bir maaş defterinde dört veya beş nefer (gulam adıyla geçiyor) birer onbaşı altında sınıflandırılmıştır (BOA, D.ASM.D, 38835). Çavuşlar ise her bir nefer-onbaşı takımlarına paylaştırılmamış ve bu sıralamanın üstünde ardışık olarak alt alta sıralanmıştır. Böylece bir çavuş ile bir onbaşı arasında bir memur-âmir ilişkisi olmadığı ileri sürülebilir. 1847 tarihli bir maaş defterinde ise benzer bir tablo vardır. Bu tabloda dikkati çeken husus, onbaşılardan sayısı daha fazla olmakla birlikte beş veya altı neferden oluşan takımların başında ikişer onbaşı görülmesidir.

**Çizelge 3.7 : Muzıka-i Hümayun'daki Bazı Kişilerin Terfi Tarihleri.**

	Yüzbaşı	Sol Kol.	Sağ Kol.	Binbaşı	Kaymk.	Miralay	Mirlivâ	Ferik
Necib Bey					1854 <sup>44</sup>		1855 <sup>45</sup>	1859 <sup>46</sup>
Fernando de Aranda					1891 <sup>47</sup>	1893 <sup>48</sup>	1895 <sup>49</sup>	1899 <sup>50</sup>
Arturo Stravolo	1900 <sup>51</sup>	1902 <sup>52</sup>		1904 <sup>53</sup>	1907 <sup>54</sup>			
Luigi Falconi				1901 <sup>55</sup>	1904 <sup>56</sup>			
Tahsin Bey		1893 <sup>57</sup>	1894 <sup>58</sup>	1895 <sup>59</sup>				
Zati Bey				1895 <sup>60</sup>	1898 <sup>61</sup>			
Safvet Bey					1896 <sup>62</sup>	1898 <sup>63</sup>		
<b>Geçiş Süresi (yıl):</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>4</b>	

<sup>44</sup> Gazimihal, 1955; s. 65.

<sup>45</sup> Gazimihal, 1955; s. 65.

<sup>46</sup> Gazimihal, 1955; s. 65.

<sup>47</sup> BOA, İ.DH, 1258/98782.

<sup>48</sup> BOA, İ.TAL, 1310.Za/75.

<sup>49</sup> BOA, İ.TAL, 1312.B/103.

<sup>50</sup> BOA, İ.TAL, 1317.Ca/76.

<sup>51</sup> Gazimihal, 1955; s. 103.

<sup>52</sup> BOA, İ.TAL, 1320.Ra/9.

<sup>53</sup> BOA, İ.TAL, 1322.Ş/65.

<sup>54</sup> BOA, İ.TAL, 1325.N/31.

<sup>55</sup> BOA, İ.TAL, 269/1319.N/104.

<sup>56</sup> BOA, İ.TAL, 341/1322.C/33.

<sup>57</sup> BOA, İ.AS, 2/1310.C/12.

<sup>58</sup> BOA, İ.TAL, 63/1312.R/37.

<sup>59</sup> BOA, İ.TAL, 69/1312.B/42.

<sup>60</sup> BOA, İ.TAL, 84/1313.Ra/48.

<sup>61</sup> BOA, İ.TAL, 1316.B/77.

<sup>62</sup> BOA, İ.TAL, 91/1313.N/18.

<sup>63</sup> BOA, İ.TAL, 132/1315.L/68.

Muzika-i Hümâyun'daki terfilere bakıldığında derece yapısının nasıl işletildiği hakkında bilgi sahibi olunabilir. Yani bu dereceler arasındaki geçiş sıklığı ve süresi derece yapısının nasıl kullanıldığı konusunda fikir vermektedir. Böylece en azından bu organizasyon içerisinde bulunan farklı kişilerin terfilerini birbirleriyle kıyaslayarak bazı çıkarımlarda bulunulabilmektedir. **Çizelge 3.7**, Muzika-i Hümâyun'daki muallim veya muavin seviyesinde bulunan yedi kişinin yüzbaşılıktan ferikliğe kadar olan hiyerarşi içerisindeki terfi hareketlerini göstermektedir. Eldeki kaynaklar bu çizelgede bazı alanlara tarih yazılabilmesine imkân vermiştir. Boş alanlara ilişkin belge bulunamamıştır.

Bu çizelgede Tahsin Bey'in hızlı yükselişi hariç tutulacak olursa, kıdem süreleri ortalama iki senedir. Burada ismi geçen tüm kişilerin başarılı olduğu tahmin edildiği için, daha az başarılı olan kişilere göre daha hızlı yükseliyor olmaları olağandır. Binbaşılıktan kaymakamlığa geçişleri kaydedilebilen üç kişinin üçünün de binbaşılık kıdemi üç senedir. Kaymakamlıktan miralaylığa geçişi kaydedilen Aranda ve Safvet beylerin kaymakamlık kıdemleri iki senedir. Şayet bunlar tesadüf değil ise, Muzika-i Hümâyun bünyesinde terfilerle ilgili olarak kıdem sürelerinin standartlaştığı fikrini desteklemektedir. Bu terfi tarihlerinin neredeyse tamamı 1892 tarihli komisyon raporunun sunulduğu zamandan sonrasına denk gelmektedir. Böylece bu raporun ardından bazı iyileştirmelerin hayata geçtiğini akla getirmektedir.

Terfi sistemini daha yakından anlamak için kıdem ve rütbe ilişkisine bakmak yerinde olacaktır. 1847 tarihli maaş defteri personele ait unvan, ad, maaş, hizmet süresi ve giriş tarihi bilgilerini vermektedir. Personelin sahip olduğu rütbe ile kıdemleri (medyan değerleri) karşılaştırıldığında yukarıya doğru kıdem sürelerinin arttığı görülmektedir<sup>64</sup> (**Çizelge 3.8**). Bu temelde beklenen bir durumdur çünkü kıdem ile ehliyet arasında doğru bir orantı vardır. Bu anlamda özellikle fazla sayıda personel içeren rütbelere bakıldığında bir normal dağılım olması beklenir. Böylece kişiye özel durumların etkisi bertaraf edilmiş olur. Binbaşı rütbesinde sadece bir kişi olduğu için, Halil Efendi'nin kolağalarına görece düşük olan kıdemi kişisel durumuna bağlanabilir. Bu çizelgenin yorumlanmasında tüm personelin, en alt kademe olan nefer kademesinden muzıkaya girdiği varsayılmıştır. Bir muzıkacının o dönemde çalışabileceği alternatif kurum ve kuruluşların sayısının az olduğu düşünülecek olursak istisnalar birkaç kişi ile sınırlı olacaktır.

---

<sup>64</sup> Çizelgedeki değerler hicrî yıldır.

Çizelgede mülâzım, yüzbaşı ve kolağası kademeleri arasında 3-4 sene fark ile tutarlı bir kıdem artışı göze çarpar. Nefer, onbaşı ve çavuş kademeleri için durum biraz farklıdır. Neferlerin en kıdemlisi 11 senedir görevde olduğu halde bu kademedeki kıdemlerin hem ortalama hem medyan değeri 4'tür. Neferden onbaşıya geçildiğinde kıdem 13'e büyük bir sıçrama yapmaktadır. Bu, bir neferin onbaşı olması için ortalama 9 sene bekleyeceği anlamına gelmemektedir çünkü 5 yıl kıdemli onbaşılar da mevcuttur. Onbaşidan çavuşa ve başçavuşa bakıldığında kıdem medyanı onbaşılardankinden sadece bir sene daha fazladır. Sonuç olarak, kıdem için yeterli olmadığı görülmektedir. Zira onbaşılardan mevcut kıdemleri çavuş olmak için oldukça yeterlidir.

**Çizelge 3.8 : Muzıka-i Hümayun Personelinin Kıdemleri (1847).**

	Sayı	En Düşük	Medyan	En Yüksek
Binbaşı	1	23	23	23
Kolağası	2	15	25	35
Yüzbaşı	3	20	21	33
Mülâzım	5	14	18	20
Başçavuş	1	14	14	14
Çavuş	7	13	14	18
Onbaşı	20	5	13	21
Nefer	55	0	4	11

Bu durumda, organizasyonda nefer-onbaşı-çavuş oranlarının belirli bir seviyede tutulması noktasında bir politikanın terfi uygulamalarında belirleyici olması kuvvetle muhtemeldir. Çizelgede görüldüğü gibi üç nefere bir onbaşı ve üç onbaşıya bir çavuş düşmektedir. Önceki senelerdeki oranlara da bakıldığında bir istikrar dikkat çekmektedir. 1835, 1839<sup>65</sup> ve 1841'de yaklaşık 5 nefere 1 onbaşı ve 2 onbaşıya bir çavuş düşerken, 1842 ve 1847'de 3 nefere 1 onbaşı ve 3 onbaşıya bir çavuş düşmektedir. Yüksek kıdem sahibi veya yetenekli neferlerin onbaşılığa yükseltilerek kariyer fırsatlarının artırılması yoluyla bir motivasyon sağlanması bu değişimi açıklayabilir.

Terfi kararları üzerinde kıdem ve organizasyonel oranlar kadar kişiye özel başka göstergelerin de etken olduğu bir gerçektir. Zira düşük kıdemlilerin yüksek

<sup>65</sup> Dört nefere bir onbaşı düşüyor ama bu senede muzıka kadrosu diğer senelere göre en az 10 kişi eksik. Bu kişiler muzıkadan bir nedenle çıkartılmış olabilir.

kıdemlilere göre daha üst derecede olmasını açıklamak mümkün olmaz. Bu göstergelerden en önemlisi şüphesiz performans ve ehliyettir. Aranda'ya miralaylık rütbesi verildiğine dair iradedeki “has hizmet ve ehliyetine mebni” (BOA, İ.TAL, 21/1310.Za/75), Zati Bey'in kaymakamlığa terfi edildiğine dair iradedeki “liyakat ve ehliyetine binaen” (BOA, İ.TAL, 157/1316.B/77) ve Yüzbaşı Feyzi Efendi'nin terfisine dair iradedeki “kıdem ve ehliyetine mebni” (BOA, İ.TAL, 15/1310.Ş/34) ifadeleri her ne kadar standart bir yazışma kalıbının ürünü gibi iddia edilse de kişinin performansının da terfide dikkate alındığını ortaya koymaktadır.

### 3.1.2.2 Organizasyon yapısı

Muzıka-i Hümayun'un organizasyonel yapısı zaman içerisinde yeni kısımların açılmasıyla büyümüştür. Giuseppe Donizetti'nin görevlendirilmesinden sonra bir kurum haline dönüşen Muzıka-i Hümayun'daki ilk Batı müziği bölümü bandodur. Bandodan sonra orkestra kurulmuş ve 1859'da açılan Dolmabahçe Tiyatrosu'ndaki temsilier tiyatro bölümü de oluşmaya başlamıştır.

Necib Paşa'nın idaresindeki tiyatro faaliyetleri pandomim ile başlar. 26 Ekim 1859'da Necib Paşa gazete ile bildirilmesi ricası ile şu haberi verir: Muzıka-i Hümayun Mektebi iki müstakil kısma ayrılmıştır: Pisani'nin idaresinde Saray Tiyatrosu ve Guatelli'nin idaresinde Askerî Muzikalar (Umur, 1987; s. 58).

1861 yılında Sultan Abdülaziz'in huzurunda, onun tahta geçişinden iki ay sonra saray tiyatrosunda bir temsil verilmiştir. Elli bin kuruş tutarındaki atiyenin dağılımına ilişkin belgede muzıka takımının yanı sıra pandomim ve canbaz takımı yer almaktadır (MSHHA, D/1827).

Muzıka-i Hümayun'da daha sonraları opera ve operet, ortaoyunu ve canbaz gibi bölümler de açılmıştır (Gazimihal, 1955; s. 98). 1894 tarihli belgede Muzıka-i Hümayun'un haftalık çalışma programı içerisinde canbaz takımı olduğu anlaşılmaktadır (BOA, Y.PRK.TKM, 32/47). 1909 tarihli bir başka belgede ise Muzıka-i Hümayun'un gitar, dram ve ortaoyunu heyetlerinin Yıldız Bahçesi'nde verilecek bir konsere katılmalarından bahsedilmektedir (BOA, İ.HUS, 178/1327/B-22).

1918'e gelindiğinde ise Muzıka-i Hümayun'un organizasyonun küçülerek sadece müzikle ilgili bölümleri içerir hale gelmiştir. **Çizelge 3.9**, Batı müziğini temsil eden

muzikacılara ilişkin dereceleri ve personel sayılarını göstermektedir (BOA, İ.DUİT, 89/51).

**Çizelge 3.9 :** Muzıka-i Hümâyun Şubesinin Yapısı (1918).

Seviye	Personel Sayısı
Muallim	1
Muallim Muavini	1
Kısım Muallimi	3
Birinci Sınıf Muzıkacı	12
İkinci Sınıf Muzıkacı	20
Üçüncü Sınıf Muzıkacı	30
Dördüncü Sınıf Muzıkacı	35
Beşinci Sınıf – Şakird Sınıfı	18
<b>Toplam</b>	<b>120</b>

Muzıka-i Hümâyun, Batı müziğinin yanı sıra makam müziğini de bünyesinde barındırmıştır. Makam müziği icra eden müezzin ve fasıl heyetleri ondokuzuncu yüzyıldan önce de var olmuş ve Muzıka-i Hümâyun kurulunca bu yapı altına taşınmışlardır. Fasıl takımı, fasl-ı atık ve fasl-ı cedid olmak iki üzere iki bölümden oluşmaktadır. Makam müziğini geleneksel çizgide icra eden fasl-ı atikte zaman içerisinde Hammamizade İsmail Dede Efendi, Dellalzade İsmail Efendi, Haşim Bey, Rifat Bey, Hacı Arif Bey, Lâtif Ağa, İsmail Hakkı Bey, Lütfi Bey, Şekerci Cemil Bey ve Nuri Halil Poyraz gibi isimler icrada bulunmuşlardır. Fasl-ı cedid ise Santurî Miralay Hilmi Bey, Binbaşı Pazı Osman Bey ve Binbaşı Faik Bey gibi müzisyenler tarafından kurulmuştur. Heyette ud, keman, lavta, flüt, trombon, kitara, mandolin, ney, viyolonsel, dümbelek, kastanyet ve zil çalgıları yer almıştır. Bu heyet, makam müziğine Batı müziğinin başta çalgıları ve çok sesliliğini uyarlayarak bir modernleştirme denemeleri yapmıştır (Gazimihal, 1955; s. 99-101).

1918'e gelindiğinde, fasıl takımının İnce Saz Takımı olarak adlandırılmaya başlamıştır. **Çizelge 3.10**, bu takımın derece yapısını ve personel sayısını göstermektedir. Sâzende ve hânendelerin oluşturduğu heyette iki unvan da eşit statüye sahip görünmektedir. Şubenin başında ve her bir sınıfta iki unvandan müzisyenler de yer alabilmektedir (BOA, İ.DUİT, 89/51).

**Çizelge 3.10 : İnce Saz Takımı Şubesinin Yapısı (1918).**

Seviye	Personel Sayısı
Serhânende (veya Sersâzende)	1
Birinci Sınıf Hânende (veya Sâzende)	3
İkinci Sınıf Hânende (veya Sâzende)	3
Üçüncü Sınıf Hânende (veya Sâzende)	3
Dördüncü Sınıf Hânende (veya Sâzende)	3
<b>Toplam</b>	<b>13</b>

Muzıka-i Hümâyun'un bir diğer şubesi olan Müezzınan sarayın en eski müzik heyetlerinden birisidir. Onbeşinci yüzyılda saray görevlileri arasına giren padişah müezzinleri, “müezzin-i hassa”, “müezzin-i şehriyârî” veya “hünkâr müezzini” olarak anılmıştır. Hünkâr müezzinleri, padişahın saray içinde ve dışında katıldığı ibadetlerin yanı sıra Osmanlı ordusunun yola çıkması ve karşılanması, Surre Alayı'nın İstanbul'dan ayrılışı gibi törenlerde de hazır bulunmuşlardır (Küçükaşçı, 2006; s. 493). Hünkâr müezzinleri, **Çizelge 3.11**'de görüleceği üzere müezzinliğin en üst derecesi olan sermüezzin tarafından idare edilmişlerdir (BOA, İ.DUİT, 89/51). Sermüezzinin aynı zamanda fasıl heyetinin reisliğini de ifa ettikleri olmuştur<sup>66</sup>.

**Çizelge 3.11: Müezzin Şubesinin Yapısı (1918).**

Seviye	Personel Sayısı
Sermüezzin	1
Birinci Sınıf Müezzin	4
İkinci Sınıf Müezzin	4
Üçüncü Sınıf Müezzin	3
<b>Toplam</b>	<b>12</b>

Aynı kurumun bir parçası olan bu birimler, haftanın farklı zamanlarında meşk etmişlerdir. Kurena-i Sani-i Şehriyârî Esseyyid Mehmed Nuri'nin sunduğu 1894 tarihli lâyhada Muzıka-i Hümâyun mensuplarının görevleri bir haftalık çalışma programı içerisinde yer almaktadır (BOA, Y.PRK.TKM, 32/47). **Çizelge 3.12**, haftanın her bir gününde saat saat yapılan işleri göstermektedir<sup>67</sup>.

<sup>66</sup> Bu makamı dolduran meşhur besteciler arasında Hammamizade İsmail Dede Efendi, Dellalzade İsmail Efendi, Rifat Bey ve İsmail Hakkı Bey yer almıştır (Özcan, 1998; s. 491).

<sup>67</sup> Buradaki saatler alaturka saat düzenine göredir. Bu düzende güneşin batışı saat 12.00 olarak kabul edilir.

**Çizelge 3.12 : Muzıka-i Hümmâyun'un Haftalık Çalışma Programı (1894).**

	Cumartesi	Pazar	Pazartesi	Salı	Çarşamba	Perşembe	Cuma		
12.00 – 01.00	Tranpet çalınarak yataktan kalkılır ve serbest zaman verilir.						İzin günü	Cuma Selamlığı	
01.00 – 02.00	Tranpet çalınarak küçüklere cami-i şerifte Kur'an-ı Kerim ve ilmihal okutulur.								
02.00 – 03.00	Arapça ve Farsça dersleri alınır. Sonra koğuşlarda sülüs ve rik'a hattında 20 satır yazı yazılır (Pazartesi hüsn ü hat hocası gelir ve öğrenciler talimlerini gösterirler). Sabah kahvaltısı edilir. Kahvaltı ile öğle namazı arasında istirahat edilir.								
03.00 – 04.00									
04.00 – 05.00									
05.00 – 06.00	Tranpet çalınır ve acemiler meşkhaneye toplanır. Muallimler bir saat meşk eder.								
06.00 – 09.00	Tranpet çalınmasını müteakip muallimler meşkhane den çıkar ve acemiler kendi kendilerine meşikleri üzerinde çalışırlar.								
	Bando meşk eder. Gerekliğinde sonrasında orkestra da meşk eder. Fasil Heyeti meşk eder.	Bando o gün çalınacak eserleri meşk eder. Fasil Heyeti meşk eder. Bazen komedyaya meşk olunur.	Canbaz takımları ve kanto meşikleri yapılır.	Orkestra meşk eder. Fasil heyeti meşk eder. Gerekliğinde opera ve kanto meşk edilir.	Gerekliğinde piyano takımıyla opera meşk edilir.				
09.00 – 12.00	Bando ve orkestra ve oyun takımları kışlada hazır bulunurlar.	Bando sarayda çalar.	-	-	-				
12.00 – 01.00	Koğuşlarda yoklama yapılır ve çavuşlar sabah yapılan karalamaları kontrol ederek tavsiyelerde bulunur. Daha sonra ise yatılır.								

Kaynak: BOA, Y.PRK.TKM, 32/47.

### 3.1.3 Maddî ödüller

Sarayın Batı müziğini himaye ettiği en önemli alanlardan birisi olan Muzıka-i Hümayun'da yetenekli müzisyenlerin elde tutulması noktasında kariyer ve ücret politikaları önemli işlevlere sahiptir. Kariyer politikaları, personelin hak ettiği iş derecesinde olması ve geleceğe yönelik kariyer imkânlarına sahip olması açısından hayattır. Bu noktada organizasyonun nasıl bir derecelendirme ve terfi sistemine sahip olduğunu incelemek gerekir. Derece yapısı içerisinde derecelerin sayısı ve bu bağlamda hiyerarşik olarak yukarıya doğru yükselme imkânı personel için gerekli olan motivasyonlardan birisidir. Diğer taraftan bu dereceler üzerinde dikey olarak hareketliliği sağlayan terfi kararlarında etken olan kriterlerin neler olduğu da önemlidir. Özetle, kariyer sisteminin ne kadar adaletli yönetildiği personelin motivasyonu ve kurum içerisinde elde tutulması noktasında önemlidir.

Derece yapısı ve ücret yapısı birbirlerini tamamlayan iki bileşendir. Personelin sahip olduğu dereceye değerini veren en önemli unsurlardan birisi ücrettir. Dereceye ücret açısından hakkının verilmesinin yanı sıra, üst dereceye geçişte anlamlı bir ücret farkının verilmesi gerekir. Bunun dışında aynı dereceye sahip olan personelin aynı maaşı alıp almaması da incelenmeye değer bir diğer konudur.

Muzıka-i Hümayun'daki ücret yönetimini ele alırken sadece maaşlara bakmak yanıltıcı olacaktır. Bu noktada toplam gelire bakmak gerekir. Toplam gelir, bir çalışanın kazandığı maddî ödüllerin ve ek menfaatlerin toplamıdır. Toplam gelirin içerisinde baz ücret, değişken ücretler ve ek menfaatler yer almaktadır (Armstrong, 2004; s. 12). Muzıka-i Hümayun'da maaşlar baz ücrete, atıyyeler primi içeren değişken ücrete ve tayinatlar ile diğer menfaatler de ek menfaatlere denk gelmektedir.

Toplam gelirin incelenmesi personelin gelirlerinin bütüncül bir resminin çekilmesini sağlar. Böylece yaşam standartlarını anlamak ve aynı kurum içerisinde veya dışarıda herhangi bir pozisyon ile doğru bir kıyaslama yapılması mümkün olur. Aksi halde karşılaşılabilecek sorunlardan birisine örnek vermek gerekirse, farklı iki kurumda çalışan iki kişi aynı maaşı alıyor görünseler de bir kurumdaki çalışan maaşının örnek olarak yüzde yirmisi kadar ek tayinat alıyorsa aslında toplam gelirleri arasında yüzde yirmi bir gelir farkı ortaya çıkar.

موزيقه شاهانه هابوده مولانا صاحبده رفقائک اشيوکة سکر سنی صفالخبریه محوہ اعظمی  
لذوکلورہ ماہرہ ریبہ منفا مدرس معاشریبان مقدری مبیہہ اجماع رفقیر

موزيقه شاهانه هابوده مولانا صاحبده رفقائک		موزيقه شاهانه هابوده مولانا صاحبده رفقائک	
بزرگ پشی اراد	۱۰۰۰	سرهنگه رکانب هابوده	۱۰۰۰
نائب	۵۰۰	بزرگ باکم	۵۰۰
معلم کاتب	۴۰۰	نفس کاتب	۴۰۰
اعلیٰ الخواف	۴۰۰	اعلیٰ الخواف	۴۰۰
ملازم صاف	۳۵۰	ملازم صاف	۳۵۰
سرکارشان	۱۵۰	سرکارشان	۱۵۰
حارثان	۹۱۰	حارثان	۱۵۰
اعلیٰ ہابودہ	۱۴۰	اعلیٰ ہابودہ	۱۴۰
ارشد نیان	۴۰۰	ارشد نیان	۱۴۰
نقراقت	۶۱	نقراقت	۱۴۰
<b>مجموعہ</b>	<b>۶۸۸۰</b>	<b>مجموعہ</b>	<b>۱۹۶۰</b>
بوس وباری خواجہ ریبہ استادار	۸۷		
<b>مجموعہ</b>	<b>۷۰۰۰</b>		
	<b>۷۰۰۰</b>		<b>۷۰۰۰</b>

۷-۸۵۵  
۱۶۰  
۷۷۵۵

Şekil 3.1 : Muzıka-i Hümâyun'un Özet Maaş Defteri (1842).

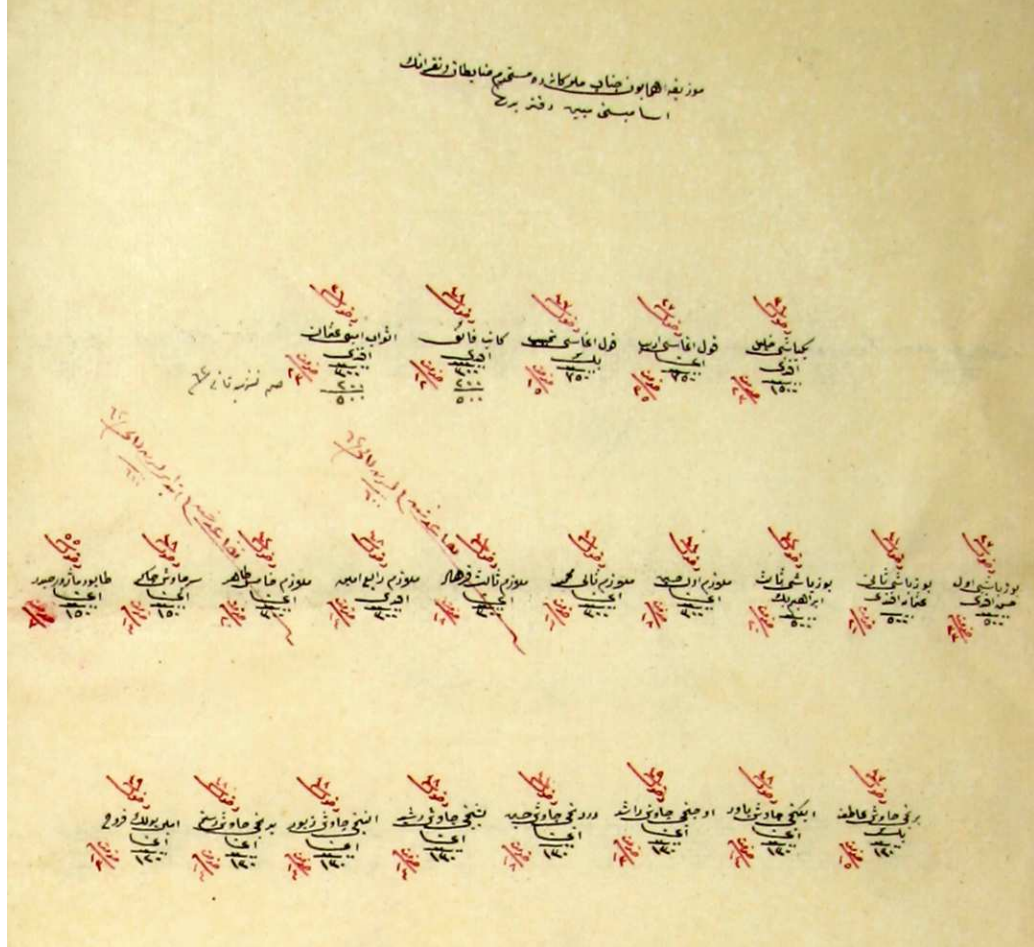
Kaynak: BOA, ML.MSF.D, 3820.

### 3.1.3.1 Maaşlar

Muzıka-i Hümâyun'da sağlanan toplam gelir içerisinde maaşlar önemli bir kısmı oluşturur. Maaşlar, Başbakanlık Osmanlı Arşivi'ndeki maaş defterlerinde kayıtlıdır. Maaş defterlerinin özet ve ayrıntılı olmak üzere kapsam açısından iki çeşidi bulunmaktadır. Özet defterler, sadece rütbe bazında personel sayısını ve maaş (kuruş cinsinden) toplamlarını verir (Şekil 3.1). Aynı unvandaki personelin aynı maaşı aldığı hallerde birim maaşın da yazıldığı görülür. Bu defterlerde emekliye ayrılan personelin de bazen rütbe bazında sayıları ve emeklilik ikramiyelerine yer verilir.

Ayrıntılı maaş defterleri ise her bir personelin sırasıyla unvan, isim ve maaş (kuruş cinsinden) bilgisine yer verir (Şekil 3.2). Bazılarında ise bunlara ilaveten doğum

yeri, giriş tarihi, hizmet süresi ve emekli olan personel için isminin üstünde emekli olduğuna dair ibare yer alır.



Şekil 3.2 : Muzıka-i Hümayun'un Ayrıntılı Maaş Defterinden Bir Kesit (1847).  
Kaynak: BOA, ML.MSF.D, 7796.

Rütbe yapısının Muzıka-i Hümayun'da ondokuzuncu yüzyıl boyunca korunuyor olması, maaşların senelik değişmelerini takip edebilmeye imkân tanımaktadır. Elde bulunan 1835, 1839, 1841, 1842, 1847 ve 1892 olmak üzere altı yıla ait maaş defterleri, Muzıka-i Hümayun'un ondokuzuncu yüzyıldaki maaş politikasının aydınlatılmasına yardımcı olmaktadır.

**Çizelge 3.13**, bir rütbede kaydedilen en eski tarihli maaşın başvuru noktası kabul edilmesiyle oluşturulan sonraki yılların endekslerini göstermektedir. Endeksler, aynı rütbedeki maaşların medyan değerleri dikkate alınarak üretilmiştir. Çoğunlukla aynı

sene içerisinde aynı rütbedeki personel maaşlarının birbirleriyle aynı olduğunu belirtmek gerekir. İstisnalar ise küçük farklara işaret etmektedir.

Endekslere bakıldığında, 1835 ile 1839 arasında ortalama 2,2'lik bir sıçrama dikkati çekiyor. Eğer bu dramatik artış 1839'dan önceki bir tarihte değil, ilk defa 1839'da gerçekleştiyse, bu artışı Sultan Abdülmecid'in tahta geçişiyle açıklamak mümkün olabilir. Çünkü bu maaş defteri Sultan Abdülmecid'in cülûsundan (1 Temmuz 1839) iki ay sonrasına (9 Eylül 1839) aittir.

Sultan Abdülmecid dönemine tekabül eden 1839-1847 tarihleri arasındaki dört defterdeki maaşların neredeyse hiçbir senelik değişme göstermediği dikkati çekmektedir. Sadece 1842'den 1847'ye geçişte başçavuş ve altı pozisyonların maaşları hiç değişme göstermezken yüzbaşı ve mülâzım maaşlarında % 25 ve % 20 artış görülmektedir. Bu değişimin bariz bir nedeni görünmese de bazı tahminlerde bulunmak mümkündür. 1892 tarihli daha önce tanıtılan raporda organizasyon muallim, muavin ve musikî olmak üzere üç kısma ayrılmaktadır. Bu tasnif tarzının yeni olmadığı düşünülecek olursa, 1847'de musikî kısmının son kademesi olan başçavuş ile muavin kısmının ilk kademesi olan mülâzım arasındaki ücret farkının artırılması ve bu hareketten bir üst kademe olan yüzbaşının da etkilenmiş olması muhtemeldir. Diğer bir tahmin ise 1847'de kadroda üstad sıfatıyla var olan ama unvanları belirtilmeyen klarnet üstadı, boruzan üstadı ve üstad-ı evvel Donizetti'nin maaşlarının muavin kısmının ücretlerinin belirlenmesinde başvuru noktası kabul edilmesiyle ücretlerin göreceli olarak yukarıya çekilmiş olmasıdır.

Sultan II. Abdülhamid dönemine ait 1892 yılında, bir önceki 1847 tarihi ile aralarında 45 sene olmasına rağmen büyük değişmeye rastlanmaktadır. Binbaşı maaşındaki 0,3'lük düşme bir istisna addedilebilir. 1892'de dört binbaşı 1.000'er kuruş aylık alırken, 1847'de ise bir binbaşı var ve rütbe listesinin en başında durmaktadır. Rütbece en kıdemli olması maaşının farklı konumlanmasına sebep olmuş olabilir. Bir diğer -0,3'lük değişme ise çavuş kademesinde bulunmaktadır. 1847'de sadece çavuş ve başçavuş rütbeleri varken 1892'de başçavuş, sıra çavuşu ve takım çavuşu rütbeleri dikkat çekmektedir. Yani çavuş rütbesi sıra çavuşu ve takım çavuşu rütbelere bölünmüştür. Çizelgede bulunan 1892'deki çavuş maaşı (medyan değeri), o tarihte takım çavuşlarının sayısının sıra çavuşlarının sayısından fazla olması sebebiyle takım çavuşlarına aittir. Oysa sıra çavuşlarının maaşı referans alındığında iki senedeki çavuş maaş endekslerinin farkı 0,3'ten 0,1'e düşmektedir.

**Çizelge 3.13 : Muzıka-i Hümâyun'da Maaş Endeksleri (1835-1892).**

	1835	1839	1841	1842	1847	1892
	0	+4	+6	+7	+12	+57
Binbaşı					1,0	0,7
Kolağası					1,0	1,0
Yüzbaşı	1,0	1,3	1,3	1,3	1,7	1,8
Mülâzım	1,0	1,7	1,7	1,7	2,0	2,0
Başçavuş	1,0	2,5	2,5	2,5	2,5	2,5
Çavuş	1,0	2,6	2,6	2,6	2,6	2,3
Onbaşı	1,0	2,2	2,2	2,2	2,2	2,2
Nefer	1,0	2,0	2,0	2,0	2,0	2,1
<b>Ortalama*</b>	<b>1,0</b>	<b>2,1</b>	<b>2,1</b>	<b>2,1</b>	<b>2,2</b>	<b>2,2</b>

\*Yüzbaşı-nefer aralığındaki değışmelerin ortalaması

Muzıka-i Hümâyun'daki maaşlar enflasyon karşısında güçlü durabilmiştir. Yukarıda ele alınan ücretler, enflasyon göstergesi olarak İstanbul'daki tüketici fiyat endeksleriyle karşılaştırılmıştır. Ayrıca vasıflı işçi ücret endeksi de konuya daha zengin bir bakış sağlamak adına karşılaştırmaya dâhil edilmiştir (Pamuk, 2000; s. 73). **Çizelge 3.14**'te görüleceği üzere, tüketici fiyat endeksi ve vasıflı işçi ücret endeksleri pozitif korelasyon içerisinde birbirlerine oldukça yakın değerler göstermektedir. Muzıka-i Hümâyun'daki ücretlerde 1835 ve 1839 arasında gerçekleşen yaklaşık iki katlık sıçrama, enflasyon ile göreceli konumu belirlemiştir. Bu sıçrama sebebiyle 1892 yılına kadar tüketici fiyat endeksi Muzıka-i Hümâyun endeksinin altında kalabilmiştir.

**Çizelge 3.14 : Muzıka-i Hümâyun'un Ücretleri ve Enflasyon.**

Yıllar	Muzıka-i Hümâyun Ücret Endeksi	Vasıflı İşçi Ücret Endeksi	Tüketici Fiyat Endeksi
1835	1,0	1,0	1,0
1839	2,1	1,0	1,1
1841	2,1	1,0	1,2
1847	2,2	1,1	0,9
1892	2,2	1,5	1,7

Muzıka-i Hümâyun'da (birkaç istisna hariç) genelde aynı rütbeyle aynı maaş ödenmesi üzerine kurulu nokta ücret politikası vardır. Dolayısıyla maaşın artması için tek yol terfi etmektir. 1892 tarihli raporda, askerî usûldeki rütbelerde yükselmek yerine personelin kıdeminin ve ehliyetinin dikkate alınarak maaş verilmesi politikası önerilmektedir. Bu politikanın uygulanması belki de (1847 tarihine ait (**Çizelge 3.8**) kıdem örneklerinde görüldüğü gibi) bir neferin maaşının artması için 13 sene beklemesini gerektirmeyecektir.

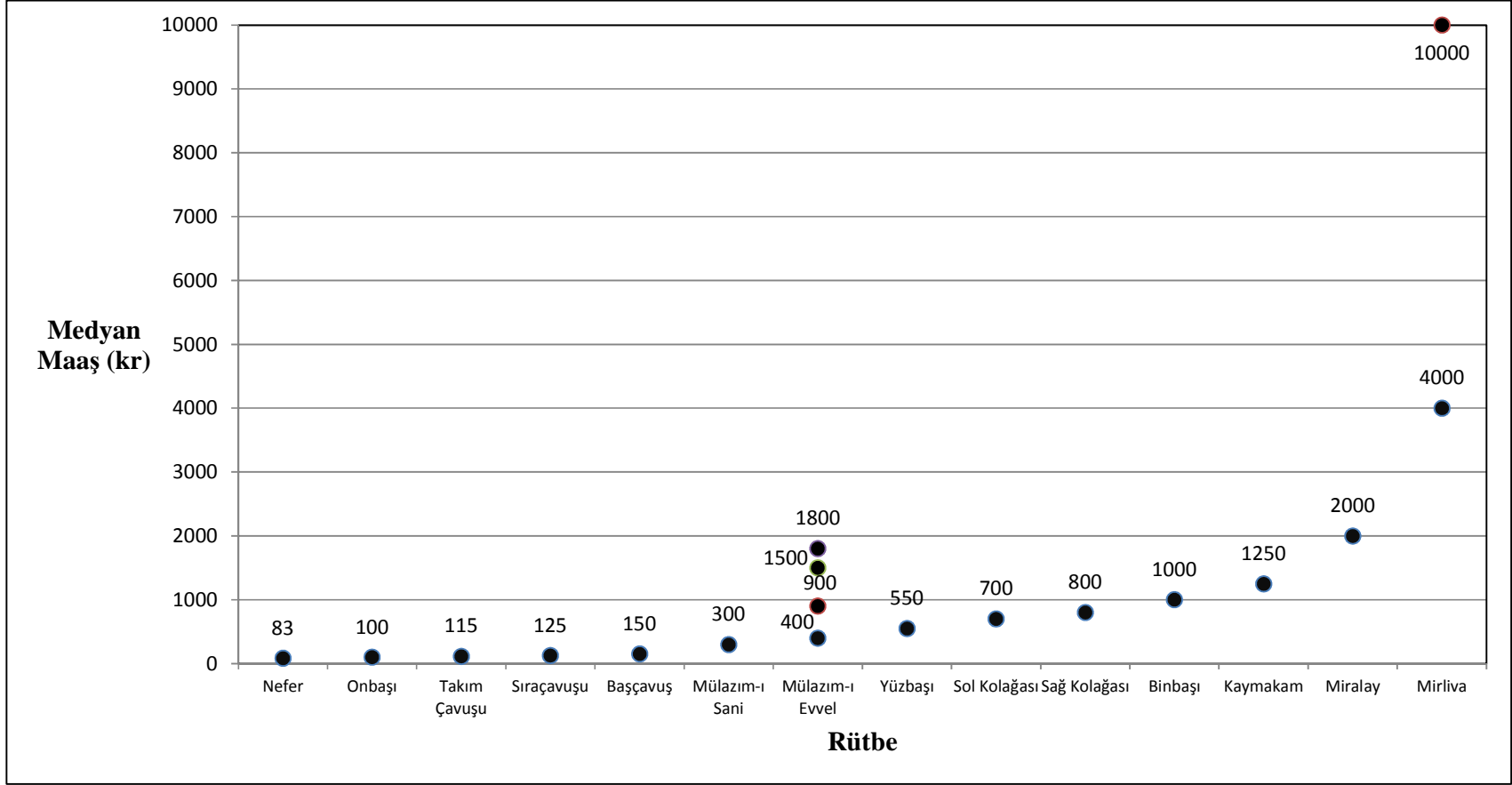
1892 tarihli bütçe cetvelinde nokta ücret uygulamasına yapılan bazı istisnalar yer almaktadır. Bu istisnaların sayısı da 337 kişilik muzıkada sadece 4 kişidir: Mirlivâ Guatelli Paşa, Mülâzım-ı Evvel Wondra Bey, Mülâzım-ı Evvel Spinelli Efendi ve Abdullah Efendi. **Şekil 3.3**, bu istisnaların maaş tutarlarını göstermektedir. Abdullah Efendi haricindeki diğer kişilerin yabancı olması, bu yeteneklerin celb edilebilmesi için yüksek bir maaş teklif edilmesini gerektirmiş olsa gerek.

1892 tarihli raporda, komisyon bunun gibi farklı sorunları tespit etmekle birlikte sorunların çözümü için keskin ve ani bir değişmeye taraftar olmadığını açıkça belirtmektedir. Bu bozulmanın uzun zamandır devam ettiği ve kalplerinin kırılmasına sebebiyet vermemek için hızlı bir düzeltmenin uygun olmayacağı belirtilerek, bunun aşamalı olarak hayata geçirilmesi tavsiye edilmektedir. Bu sebeple, sistemin yavaşça iyileştirilmesi adına istisnaların bir müddet devamına müsaade edilmektedir.

Sunulan yol haritasında yeni (müstakbel) düzene geçişten önce geçici (muvakkat) bir düzen telaffuz edilmektedir (BOA, Y.EE, 72/173). Yine bu raporun eki olan cetvelde (BOA, Y.EE, 72/172) yukarıda bahsedilen dört kişinin maaşlarının gelecekteki tutarları görülmektedir. Mülâzım-ı evvel rütbesindekiler eşdüzeyleriyle aynı maaşı alacak şekilde görünürken, ferikten de yüksek maaş aldığı belirtilen Guatelli Paşa'nın maaşı ise kendisiyle aynı rütbeyi paylaştığı Mirlivâ Dussape Paşa ve Mehmet Şah Bey'in maaşlarına yaklaştırılmıştır.

### 3.1.3.2 Atiyyeler

Atiyyeler (primler), Muzıka-i Hümâyun personelinin toplam gelirindeki değişken kısmı oluşturur. Hediye ve bahşiş anlamlarına gelen atiyyelerin en belirgin özelliği düzensiz bir gelir çeşidi olmasıdır. Atiyyenin alınması neredeyse tamamıyla padişahın takdirinde olan keyfî bir karardır. Çoğu zaman, padişahın huzurunda



Şekil 3.3 : Muzıka-i Hümâyun'un Rütbe Bazlı Aylık Maaşları (1892).

Kaynak: BOA, Y.EE, 72/172

sunulan bir performanstan memnun kalması halinde bir takdir ifadesi olarak atiyye dağıtılmıştır. Atiyye çoğu zaman nakdî bir taltif aracı olmuştur.

Atiyyelerin, maaş ve tayinat gibi düzenli bir gelir kaynağı olmamakla birlikte belirli kurallar çerçevesinde sarf edildiği söylenebilir. Bu kuralları, toplam atiyye bedelinin belirlenmesi ve toplam atiyye tutarının pay edilmesi noktalarında ayrı ayrı incelemek gerekir.

Atiyye tutarının belirlenmesinde atiyye verilen kişilerin rütbesi veya sayısının fazla bir etkisi olmadığı anlaşılmaktadır. 1885 ve 1886'ya ait iki atiyye belgesi bu tezi doğrular niteliktedir. Her iki belgeye göre Muzıka-i Hümâyun bünyesindeki farklı takımlara 20.000 kuruş verilmiştir. Ancak 1885'te atiyye alan pandomim ve orkestra takımlarından 106 kişi varken (BOA, Y.PRK.A, 4/13), 1886'da pandomim ve piyano takımlarından toplam 45 kişi bulunmaktadır (BOA, Y.PRK.ASK, 33/60). Yani 1885'te bir kişiye ortalama 189 kuruş düşerken, 1886'da bir kişiye ortalama 444 kuruş düşmektedir. Sonuç olarak toplam tutarın kişi sayısına göre belirlenmediği aşikârdır.

Bu atiyyelerin Sûr-i Hümâyun gibi bazı merasimlerde dağıtılmış olması muhtemeldir. Gerek her iki atiyye toplam tutarının aynı olması gerek sarayda sıklıkla muzıkaya atiyye verildiğine dair belgelerin olmayışı bu durumu desteklemektedir. Tutarların aynı olması bunların aynı tür etkinlikte verilmiş olabileceğini göstermektedir. Misâl olarak iki farklı Sûr-i Hümâyun'da verilmiş olabilir. Eğer böyle ise bu tip etkinliklerde aynı türde temsillere aynı tutarın ödenmesi gibi bir standart oluşmuş olabilir. Bu standardı tetikleyen nedenlerden birisi etkinlik bütçelerinin önceden oluşturulması ve diğeri ise her iki etkinliğin adlarına düzenlendiği kişilerin arasında bir kıymet farkı oluşturmamak adına özellikle aynı tutarda ödenmeye özen gösterilmesi düşünülebilir.

Atiyye tutarını padişah belirlediği halde bu tutarın kişilere pay edilmesi Muzıka-i Hümâyun'da idari bir heyetin aracılığıyla sağlanmıştır. İki belgenin sonunda bulunan mühürler bir kaymakam ve iki miralayın dağıtımdan sorumlu olduğunu göstermektedir.

Atiyyelerin 1885'te nasıl pay edildiğine bakıldığında (**Çizelge 3.15**), tutarların medyan değerinin genel olarak rütbe artışına paralel bir artış gösterdiği görülmektedir. Başçavuş rütbesi bu duruma bir istisnadır. Orkestra takımında

bulunan üç kişiden ikisi 90 ve biri 250 kuruş almıştır. Pandomim takımında yer alan kişiler ise sırasıyla 100, 150 ve 180 kuruş almışlardır. Ayrıca orkestra takımının miralayı Mehmed Ali Paşa kendisinden mevki olarak düşük olan binbaşından daha düşük bir tutarda atıyye almaktadır. Atıyye tutarları rütbe itibariyle değişmekle birlikte orkestra ve pandomim takımları için de değişkenlik göstermektedir. Onbaşı-başçavuş hiyerarşisinde orkestra ücretlerinin pandomim ücretlerine göre yaklaşık % 10 daha az iken mülâzım-binbaşı hiyerarşisinde pandomim ücretleri orkestranınkinden yaklaşık % 2 daha azdır.

**Çizelge 3.15 : Muzika-i Hümâyun'un Atıyyeleri (1885).**

	Orkestra			Pandomim			Orkestra/Pandomim		
	Min.	Med.	Maks.	Min.	Med.	Maks.	Min.	Med.	Maks.
Miralay	300	<b>300</b>	300	600	<b>600</b>	600	50%	<b>50%</b>	50%
Kaymakam				500	<b>500</b>	500			
Binbaşı	400	<b>400</b>	400	400	<b>400</b>	400	100%	<b>100%</b>	100%
Kolağası	155	<b>290</b>	300	230	<b>280</b>	340	67%	<b>104%</b>	88%
Yüzbaşı	115	<b>240</b>	250	140	<b>240</b>	270	82%	<b>100%</b>	93%
Mülâzım	100	<b>210</b>	250	200	<b>200</b>	240	50%	<b>105%</b>	104%
Mülâzım-ı Sanî	210	<b>210</b>	210						
Başçavuş	90	<b>90</b>	250	100	<b>150</b>	180	90%	<b>60%</b>	139%
Sıra çavuşu	180	<b>180</b>	180	100	<b>190</b>	200	180%	<b>95%</b>	90%
Çavuş	70	<b>140</b>	150	150	<b>155</b>	160	47%	<b>90%</b>	94%
Onbaşı	65	<b>130</b>	130	80	<b>145</b>	200	81%	<b>90%</b>	65%

Kaynak: BOA, Y.PRK.A, 4/13.

Atıyyelerin dağıtılmasındaki kurallarının iyi anlaşılabilmesi için tutarların en düşük ve en yüksek değerlerine de bakmak faydalı olacaktır. En yüksek değerlerin medyana olan yakınlığıyla o rütbedeki atıyye değerlerinin standart sapmasının temel nedeninin en düşük değerler olduğu dikkati çeker. Medyan değerlerindeki rütbeye göre olan tutarlı artış, en düşük değerlere bakıldığında oldukça karışık bir görünüm sergiler. Orkestra takımında bulunan bir yüzbaşı veya mülâzım bazı onbaşılardan dahi daha düşük ücret almıştır. Pandomim takımında ise bir başçavuşun veya sıra çavuşunun ücreti bazı onbaşılardan de düşük olabilmektedir.

**Çizelge 3.16 : Muzıka-i Hümâyun'da Atiyye-Maaş Oranı.**

	1892	1885		1898	
	Maaş	Atiyye	Atiyye /Maaş	Atiyye	Atiyye /Maaş
Miralay	2000	600	% 30	700	% 35
Kaymakam	1250	500	% 40	600	% 48
Binbaşı	1000	400	% 40	550	% 55
Kolağası	750	285	% 38	450	% 60
Yüzbaşı	550	240	% 44	200	% 36
Mülâzım	300	210	% 70	200	% 67
Başçavuş	150	125	% 83	150	% 100
Sıra çavuşu	125	185	% 148	120	% 96
Çavuş	115	140	% 122	100	% 87
Onbaşı	100	130	% 130	60	% 60
<b>Ortalama:</b>			<b>% 74</b>		<b>% 64</b>

Kaynak: 1892 (BOA, Y.EE, 72/172), 1885 (BOA, Y.PRK.A, 4/13),  
1898 (BOA, Y.PRK.ASK, 192/41).

Medyan değerleri nazar-ı dikkate alındığında rütbeye paralel bir ücret artışı olduğu ileri sürülebilirken özellikle en düşük değerlerin hesaba katılmasıyla aslında kişi bazlı düzensizliklerin dikkat çekici bir sayıda olması farklı bir değişkenin de bu paylaşımında belirleyici olabileceğini gösterir. Bu da kişilerin rütbelerinden öte atiyyeye konu olan etkinlikte kişilerin aldıkları rol, sorumluluk ve iyi performanslarının da dikkat alındığını göstermektedir.

Atiyye tutarlarının, atiyye alanların ne derece memnuniyetle karşılandığı hakkında fikir yürütebilmek için bu tutarların toplam gelirdeki paylarına bakmak gerekir (**Çizelge 3.16**). 1885'te ve 1898'de bazı Muzıka-i Hümâyun mensuplarının aldıkları atiyyeler o tarihte aldıkları tahmin edilen maaşlar ile karşılaştırılmıştır. Kıyaslanan maaşlar 1892 tarihlidir. 1847 ve 1892'e ait rütbe bazlı maaşların birbirlerine olan büyük benzerlikleri ve benzer tablonun 1898'de de olacağı varsayılarak 1892 tarihli maaşların referans olarak alınmasında bir sakınca görülmemiştir. 1885 ve 1898 senesinde dağıtılan atiyyeler arasında bir benzerlik dikkati çeker. 1885'te 106 kişiye toplam 20.000 kuruş atiyye verilirken 1898'de 236 kişiye 50.390 kuruş verilmesi bu tabloyu daha da ilginç kılmaktadır. Çünkü her iki tarihteki kişi sayıları birbirinden çok farklı da olsa atiyyelerin personelin bir aylık maaşına oranı ortalama % 74 ve % 64 olarak bir benzerlik göstermektedir.

1885 ve 1898 senelerinde muzıkaya başka atıyye verilmediği düşünülse bile bu atıyyeler ilgili personelin bir yıllık gelirinde % 5-6'lık bir artışa sahip olması açısından motive edici kabul edilebilir.

### 3.1.3.3 Tayinatlar

Muzıka-i Hümâyun personelinin toplam gelirindeki ek menfaatlerin bir kısmını da tayinatlar oluşturur. Osmanlı arşivinde tespit edilen tek tayinat cinsi erzak yardımıdır. 1843 senesine ait bir arşiv belgesinde beş ayda personele dağıtılan erzak miktarları ve tutarları, aylık düzende bir erzark yardımını olduğunu desteklemektedir. Dağıtılan malzemeler ise şöyle: pirinç, soğan, nohut, buğday, tuz, nişasta, mercimek, karabiber, bal, fasulye, zeytinyağı, sabun, mum yağı ve kömür (BOA, C.SM, 152/7610).

Bir diğer erzak dağıtımını gösteren belge 1892 tarihli bütçe cetvelidir. Bu cetvelde 1843'tekilere göre erzak çeşidi oldukça azdır: et, pirinç, yağ ve ekmek. Ayrıca bu belge her bir rütbe bazında dağıtılan erzakı göstermesi açısından daha fazla ayrıntı sunar. Personelin aldığı erzak kilogram veya adet cinsinden gösterilmekte ve de ekmek dışındaki erzakın toplam kuruş karşılıkları verilmektedir. Adetler günlük olarak belirtilmiştir. Tayinatlar büyük ihtimâlle pusula aracılığıyla verilmiştir<sup>68</sup>.

Erzak yardımını sadece birinci muallim kısmı ve ikinci muavin kısmı için geçerlidir. Nefer, onbaşı, takım çavuşu, sıra çavuşu ve başçavuşlardan oluşan üçüncü musikî kısmına erzak verilmemektedir. Dağıtılan erzak miktarları rütbeye göre alt rütbeden üst rütbeye doğru artış gösterir. Ekmek için bu artış eğilimi tamamiyle geçerli olurken ekmek dışındaki erzak için bu artışın düzenli olmadığı durumlar bulunmaktadır. Örnek olarak kaymakamların aldıkları pirinç miktarı binbaşılarkinden azdır. Yüzbaşılar ise ekmek dışındaki erzakının tamamını astları olan mülâzım-ı evvellerden daha az almaktadırlar. 1892 tarihli raporda sunulan bu farkları birer adaletsizlik unsuru olarak görüyor ki önerdikleri yeni bütçede hiçbir istisna olmaksızın tüm erzak miktarları rütbe artışına paralel bir artış gösteriyor.

Tayinat maaş ile birleştirildiğinde muallim ve muavin kısmında, personelin toplam aylık geliri önemli bir oranda artış gösterir. Bu kademelerde tayinat maaşın ortalama % 27'sini oluşturur (**Çizelge 3.17**). Toplam gelire bakmak, muzıka içerisinde veya

<sup>68</sup> Pusula ile tayinat dağıtımını orduda geçerli bir uygulamaydı. Pusula sahipleri bu aynî yardımını, pusulalarını satarak nakde çevirebilmekteydiler (Alus, 1952; s. 1738).

başka kurum ve kuruluşlardaki muadil mevkilerle yapılacak kıyaslamalar daha anlaşılır bir resme ulaşılmasını sağlar. Bu sayede mülâzım-ı evvel ile mülâzım-ı sanî arasındaki gelir farkını kavramak mümkün olabilecektir. İki kademe arasındaki maaş farkı % 33 iken toplam gelirleri arasındaki fark % 62'ye çıkar.

**Çizelge 3.17 : Muzıka-i Hümayun'da Rütbe Bazlı Aylık Gelirler (1892).**

Rütbe	Maaş	Tayinat	Toplam	Maaş/Tayinat
Mirlivâ	4.000	664	4.664	% 17
Miralay	2.000	430	2.430	% 22
Kaymakam	1.250	364	1.614	% 29
Binbaşı	1.000	304	1.304	% 30
Sağ Kolağası	800	241	1.041	% 30
Sol Kolağası	700	213	913	% 30
Yüzbaşı	550	188	738	% 34
Mülâzım-ı Evvel	400	153	553	% 38
Mülâzım-ı Sanî	300	41	341	% 14
Başçavuş	150	0	150	
Sıra Çavuşu	125	0	125	
Takım Çavuşu	115	0	115	
Onbaşı	100	0	100	
Nefer	83	0	83	

Kaynak: BOA, Y.EE, 72/172.

1892 tarihli bütçe cetvelinde dikkati çeken bir diğer tayinat cinsi de at yemidir. Yem verilen atlar kişinin kendi bindiği veya arabasına koşulan atlardır. Aranda Paşa'nın atının olduğu bilinmektedir. En azında Muzıka-i Hümayun, saray ve kişilerin evleri arasında bir ulaşım aracına ihtiyaçları bulunmaktaydı. Cetvelde geçen yem tayinine ilişkin rakamlar 1-5 arasındaki tam sayılardan oluşmaktadır. Rakamların neyi temsil ettiği anlaşılammamaktadır. Ancak yem tayinlerinin de aynen ücret ve diğer tayinatlarda olduğu gibi farklı dereceler arasındaki dağılımında hassasiyet gösterilmektedir. Tayinatların mevcut durumunu gösteren cetvelde hiyerarşik seviyede adet olarak çeşitlendirilmemiştir. Dört, iki ve bir birim yem yer alır. Gelecek için önerilen tayinatlarda yem tayinatı kolağası ve üstü tüm rütbelere için geçerli olup muzıkanın en üst seviyesi olan birinci kısmın birinci (ferik), ikinci (mirlivâ), üçüncü (miralay), dördüncü (kaymakam) ve beşinci (binbaşı) sınıflarına beş birim yem tayinatı atanmıştır. İkinci kısmın birinci ve ikinci sınıfını oluşturan sağ

ve sol kolağaları ise binbaşı ile aynı şekilde 1 birim yem tayinatına hak elde etmektedirler.

Muzıka-i Hümâyun'un resmî kıyafet masrafları da devlet tarafından karşılanmıştır. 1862 yılına ait bir terzi masraf defterinde Muzıka-i Hümâyun mensuplarının alay ve cumalık elbise bedelleri belirtilmektedir (BOA, HH.d, 22913). 1887 tarihli bir başka belgede maaş ve tayinatların yanı sıra elbise giderlerinin Hazine-i Hassa yerine Nizamiye tarafından karşılanması söz konusudur (BOA, Y.MTV, 26/41).

### 3.1.3.4 Diğer ek menfaatler

Muzıka-i Hümâyun'un tayinat dışındaki diğer ek menfaatleri arasında yemek, sağlık ve koğu hizmetleri sayılabilir. Bu teşkilâta özel aşçılar ve sağlık görevlilerinin olması saray içerisinde nisbeten bağımsız bir kurum görünümünü pekiştirir.

Muzıkanın yemekleri yine saray mutfağında pişmiştir. 1841 tarihli bir belge bize Muzıka-i Hümâyun'un Receb ayı boyunca sarf ettiği sebze ve meyvelerin listesini vermektedir. Listede elma, armut, çavuş üzümü, şeftali, portakal, limon, ayva, kızcılık, nar gibi meyvelerin yanı sıra maydanoz, patlıcan ve semizotu gibi sebzeler yer almaktadır (BOA, C.SM, 119/5983). Bu uzun liste muzıkanın çeşitli besin kaynaklarından oluşan zengin bir yemek menüsüne sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

Muzıka-i Hümâyun'a hizmet eden mutfak personeli olduğu 1887 tarihli bir belgede görülmektedir. Bu kadroya ait listede bulunan 41 personelin görevleri, isimleri, maaşları, giriş tarihleri, hizmet süreleri, yaşları ve memleketleri belirtilmiştir (**Çizelge 3.18**). Belgede bu kişilerin saray bünyesindeki başka bir görevden nakil olmadıkları doğrudan memleketlerinden alınarak ilk iş olarak Muzıka-i Hümâyun'da istihdam edildikleri belirtilmektedir.

Bu personelin görevleri aşçıbaşı, kebabcı, kalfa, pilavcı, perhizci, çırak, çöpçü, cincibaşı ve tablakârdır<sup>69</sup>. Listedeki kırk bir kişinin otuz biri tablakârdır. Tablakârın görevi mutfaktan yemek tabağını getirip götürmektir (Pakalın, 1993; s. 371). Belgenin kayıtlı olduğu tarihlerde muzıka mevcudunun yaklaşık 300 kişi olduğunu düşünecek olursak her 10 muzıkacıya bir tablakâr düşmektedir.

<sup>69</sup> Unvanlar, Osmanlı saray teşkilâtındaki mutfak personelininkiler ile benzerlik göstermektedir. Uzunçarşılı bu unvanlar dışında ocakbaşı, tatlıcı, hamurcu, balıkçı görevlerini de saymaktadır (Uzunçarşılı, 1984; s. 459).

**Çizelge 3.18 : Muzika-i Hümayun'a Hizmet Eden Mutfak Personeli (1887).**

Sıra	Görev	İsim	Maaş (Kr)	Giriş Tarihi (Hicrî)	Hizmet Süresi (Yıl)	Yaş	Memleket
1	Aşçıbaşı	Hasan Ağa bin Mehmed	240	1290	15	40	Bolu
2	Kebabcı	Mahmud Ağa bin Mehmed	80	1303	2	18	Bolu
3	Kalfa	Hasan Ağa bin Mustafa	150	1296	9	28	Bolu
4	Pilavcı	Hasan Ağa bin Halil	130	1302	1	50	Bolu
5	Kebabcı	Tevfik Ağa bin Cafer	130	1299	6	22	Bolu
6	Perhizci	Durmuş Ağa bin Halil	100	1302	1	21	Bolu
7	Çırac	Resul bin Osman	50	1303	1	20	Bolu
8	Çırac	Arif bin Mehmed	40	1303	1	18	Bolu
9	Çöpcü	Hüseyin Ağa bin Ahmed	40	1277	27	50	Ürgüp
10	Çeşnicibaşı	Mustafa Ağa bin Yusuf	96	1268	36	54	Nevşehir
11	Tablakâr	Abdullah bin Bekir	40	1290	15	30	Nevşehir
12	Tablakâr	Hüseyin bin Bekir	40	1284	21	52	Safranbolu
13	Tablakâr	Hüseyin bin Hasan	20	1302	1	40	Nevşehir
14	Tablakâr	İbrahim bin Hasan	30	1302	1	26	Nevşehir
15	Tablakâr	İsmail bin Mehmed	40	1280	24	38	Safranbolu
16	Tablakâr	Mustafa bin İbrahim	20	1303	1	25	Nevşehir
17	Tablakâr	Hüseyin bin Veli	20	1288	16	38	Arabsun
18	Tablakâr	Ahmed bin Hasan	20	1288	16	40	Arabsun
19	Tablakâr	Ali bin Hasan	30	1278	26	45	Karahisar
20	Tablakâr	Mehmed bin Mustafa	24	1283	21	46	Nevşehir
21	Tablakâr	Osman bin Ali	40	1286	18	38	Ürgüp
22	Tablakâr	Yusuf bin Mustafa	20	1303	1	22	Nevşehir
23	Tablakâr	Hasan bin Ahmed	40	1268	36	46	Safranbolu
24	Tablakâr	Mardiros veled-i Yazar	20	1303	1	30	Van
25	Tablakâr	Osman bin Mustafa	20	1298	6	25	Ürgüp
26	Tablakâr	Yunus Ağa bin Hüseyin	20	1277	27	47	Ürgüp
27	Tablakâr	Mehmed bin Ali	20	1283	21	43	Ürgüp
28	Tablakâr	Mehmed bin Süleyman	20	1286	18	39	Ürgüp
29	Tablakâr	Mehmed bin Ali	24	1287	17	35	Nevşehir
30	Tablakâr	Receb bin Ahmed	24	1303	1	33	Nevşehir
31	Tablakâr	Said bin Şakir	20	1302	2	50	Safranbolu
32	Tablakâr	Yusuf bin Ali	20	1293	11	43	Arabsun
33	Tablakâr	Mehmed bin Mustafa	20	1292	12	36	Nevşehir
34	Tablakâr	İsmail bin Mahmud	20	1282	22	32	Nevşehir
35	Tablakâr	Nuri bin Ali	20	1303	1	27	Nevşehir
36	Tablakâr	Mustafa bin Mehmed	20	1290	14	30	Nevşehir
37	Tablakâr	Halil bin Abdullah	20	1288	16	31	Ürgüp
38	Tablakâr	Salih bin Ali	30	1299	5	53	Nevşehir
39	Tablakâr	Mehmed bin Mustafa	20	1302	2	26	Nevşehir
40	Tablakâr	Ali bin Yusuf	20	1302	2	25	Arabsun
41	Tablakâr	Yusuf bin Yusuf	20	1304	1	23	Nevşehir
<b>Toplam:</b>			<b>1.818</b>	<b>Ortalama:</b>	<b>12</b>	<b>35</b>	

Kaynak: BOA, HH.d, 21459.

Listedeki en eski çalışanın hicrî 1268 (1851/1852) tarihinde işe başlamış olduğunu göstermesi Muzıka-i Hümâyun'un bu tarihten beri kendisine ait bir aşçı kadrosuna sahip olduğu görüşünü desteklemektedir. En yüksek kıdem süresi 36 yıl ve en düşüğü 1 yıldır. Ortalama kıdem süresi 12 yıldır. Yaşa bakıldığında ise en yüksek yaş 54 ve en düşük 18'dir. Ortalama yaş ise 35'tir. Personelin maaşları işin sorumluluğu nispetinde tutarlı bir artış gösterir<sup>70</sup>. Listedeki aşçı takımının tamamının Bolu'dan getirilmiş olması günümüzde Bolulu aşçıların geleneksel Türk mutfağı konusundaki şhretlerinin birkaç yüzyılı aştığını göstermektedir. Tablakârlarda en fazla tekrar eden yerler ise Ürgüp ve Nevşehir'dir.

Muzıka-i Hümâyun'un ek menfaatleri arasında sağlık hizmetleri de yer alır<sup>71</sup>. Muzıka-i Hümâyun ve Hademe-i Hassa için tahsis edilmiş bir hastane 1839 gibi erken bir tarihte dahi bulunmaktadır<sup>72</sup>. İlk dönem doktorlarından birisi 1858 senesine ait bir belgede görülmektedir: Tabib-i Evvel Vilasyum (BOA, A.}MKT.NZD, 249/47). Muzıkada 1880-1901 seneleri arasında 21 sene boyunca hizmet eden bir diğer doktor ise Arif Paşa'dır<sup>73</sup>.

Doktor unvanlarının tabib ve sertabib olarak kullanılıyor olması, 1894'te Tabib Yüzbaşı Hüseyin Hüsnü'nn Arif Paşa'nın maiyetinde çalışmak istediğine dair talebi (BOA, Y.PRK.SGE, 6/11) ve 1898'de Tabib Kolağası Galib Efendi'ye sanayi madalyası verildiğine dair (BOA, İ.TAL, 132/1315.L/129) belgeler Muzıka-i

---

<sup>70</sup> Aynı unvana sahip tablakârlar arasında iki kata kadar maaş farkları bulunmaktadır. Maaşlar arasındaki farkları ile yaş, hizmet süresi veya memleket arasında bir korelasyon dikkati çekmemektedir. En yüksek maaş aşçıbaşına aittir. Bu maaş Muzıka-i Hümâyun'daki bir mülâzım maaşına yakındır. Kalfa, pılavcı, kebabcı gibi görevlerin maaşları ise avşunkine yakındır. Tablakârlar ise Muzıka-i Hümâyun'daki bir neferin yarısı ile dörtte biri arasında bir oranda maaş almaktadır.

<sup>71</sup> Doktorluk saray teşkilâtı bünyesinde uzun zamanlardan beri varolmuş bir meslektir. Hekimbaşının sorumluluğunda hekimler, cerrahlar ve göz hekimleri bulunmaktaydı (Uzunçarşılı, 1984; s. 364). Padişahın ve hanedanın sağlığından sorumlu olması sebebiyle hekim seçimleri titizlikle yapılırdı. Öyle ki hekimbaşı yetersiz görülürse saray dışından yabancı hekimler de davet olunurdu (Uzunçarşılı, 1984; s. 367). Padişahların vefatında hekimbaşının değiştirilmesi de adettendi. Saraydan başka ordu bünyesindeki kurumların kendi özel doktorları bulunmaktaydı. Piyade, süvari ve topçu gibi farklı bölümler için farklı askerî tabibler grevdeydi. Bu tabibler de askerler gibi rütbe sahibiydiler (BOA, C.BH, 160/7588; BOA, C.AS, 990/43268; BOA, A.}MKT.MHM, 47/33)

<sup>72</sup> Bu yıla ait bir belgede hastanenin üç aylık masrafları yer almaktadır (BOA, C.SM, 98/4925).

<sup>73</sup> 1880'de Muzıka-i Hümâyun Tabibi Binbaşı Arif Bey beşinci rütbeden Mecidî Nişanı alır (BOA, İ.DH, 815/65786). 1883'te kaymakam rütbesine terfi eder (BOA, İ.DH, 877/69976). 1890 tarihinde ise rütbesi artık mirlivâdır ve sertabibdir (BOA, Y.MTV, 41/114). Arif Paşa on bir seneden sonra 1891'de üçüncü rütbeden Mecidî Nişanı alır (BOA, İ.DH, 1247/97683). 1898'de bu sefer birinci rütbeden Mecidî Nişanı ile taltif edilen Arif Paşa'nın (BOA, İ.TAL, 145/1316.Ra/100) mesleğinde başarılı olduğu 1903'te şehzade Vahideddin'in özel doktorluğunu üstlenmesiyle görülmektedir (BOA, Y.MTV, 246/100).

Hümâyün bünyesinde birkaç kişiden oluşan bir doktor kadrosu olduğunu ortaya koymaktadır.

Doktorların Muzika-i Hümâyün mensuplarının sağlık hizmetlerinin görmelerinin yanı sıra aynı zamanda fiziksel ortamın hijyenini sağlayacak görevleri de vardı. İkinci görev, doktorların her sabah koğuşları ve diğer mekânları Sıhhiye Heyeti'nin belirlediği yönetmeliğe uygun bir şekilde teftiş ve muayene etmektir (BOA, Y.PRK.TKM, 32/47).

Muzika-i Hümâyün'in en azından büyük bir kısmı geceyi kurumun koğuşlarında geçirmekteydi. Muzika, bir askerî müzik okulu gibi yönetiliyordu. 1894'e ait bir belge bu tarifi içermektedir (BOA, Y.PRK.TKM, 32/47). Bu belge, bir muzikacının sahip olması gereken ahlâkî tutum, terfi değerlendirme kuralları, emeklilik kriterleri, muzikanın haftalık çalışma programı ve nöbet sorumlulukları gibi konuları içeren zengin bilgiler verir. Belgeye göre koğuşlar gündüz ve gece istirahat için kullanılmaktadır. Perşembe günleri evleri olan küçük çocuklara izin verilebilmekteydi. Koğuşlar her gün temizlenmekte ve sağlık kontrolünden geçmektedir. Ayrıca her gece koğuşlarda bir onbaşı ve nefer saatbaşı nöbet değiştirmektedir.

Muzikanın üst düzey yabancı yöneticilerine ev desteği sağlanmıştır. Donizetti Paşa'ya ilave ek menfaatler sağlandığını 1839 tarihli üç adet belgedeki masraflardan görebilmekteyiz<sup>74</sup>. Bu masraflar ev kirası, hizmetçi bedeli, tamirat ve çeşitli giderleri kapsamaktadır (BOA, C.SM, 98/4925). Takip eden üç belgenin hepsinde Donizetti'nin masraflarının yer alması, bunların düzenli olarak saray tarafından karşılandığını desteklemektedir. Masrafların bedelleri sırasıyla 1254 senesi Şaban ayı (13 Ekim - 13 Kasım 1838) için 602,5 kuruş, 1254 Zilkade ayı (13 Ocak – 13 Şubat 1839) için 645 kuruş ve 1254 Zilhicce ayı (15 Şubat - 15 Mart 1839) için 650 kuruştur. Aylık tutarların birbirlerine çok yakın olması bu tutarın büyük bir kısmının kira ve hizmetçiye ait sabit giderler olduğunu ve geriye kalan kısmın tamirat ve saire masraflardan oluştuğunu göstermektedir. O senelerde, yukarıdaki masraflar, Donizetti'nin aylık maaşı olan 2.250 kuruşun yaklaşık %30'una denk gelmekteydi. Bu durum Donizetti'nin toplam gelirinin daha da yüksek olduğunu ortaya koymaktadır.

---

<sup>74</sup> bkz. Ek 2 : Giuseppe Donizetti'nin Ev Masraflarının Karşılandığına İlişkin Belge.

Bu tip ek menfaatler sadece Donizetti'ye özel değildir. Mirlivâ olduğu 1895 yılından bir sene sonra Aranda'nın ev kirasının da karşılındığı gösteren bir belge bulunmaktadır (BOA, Y.PRK.TŞF, 4/58). Mahmut Ragıp Gazimihal de Aranda'ya at, araba ve iki ev verildiğini belirtmektedir (Gazimihal, 1955; s. 83). Bu bilgiler ışığında yukarıda bahsi geçen ilave ek menfaatlerin yabancı üst düzey idarecilere özel olduğunu iddia etmek daha yerinde görünmektedir.

Muzıka-i Hümâyun'a verilen maaş, atıyye, tayinat ve diğer ek menfaatlerden oluşan bu geniş maddî ödül paketi, personelin kuruma sadakatini sağlamada tek başına yeterli olamayabilmektedir. Çünkü takdir, çalışma şartları ve geleceğe ilişkin fırsatlar gibi daha soyut unsurların da etkisi inkâr edilemez.

### **3.1.4 Manevî ödüller**

Muzıka-i Hümâyun personelinin toplam ödülleri arasında toplam geliri oluşturan maddî ödüllerin yanı sıra manevî ödüller yer alır. Manevî ödüller, organizasyonun üyelerine sağladığı soyut menfaatlerin tümüne verilen isimdir. Bu kapsamda, organizasyonun sağladığı tanınma ve takdir, kariyer imkânları, çalışma hayatının kalitesi, iş/hayat dengesi, gelişme fırsatları, sorumluluk, vb. birçok değişikenden bahsetmek mümkündür. (Armstrong ve Murlis, 2004; s. 12).

Manevî ödüller arasında personelin tanınmasını sağlayan taltif araçlarının önemli bir etkiye sahip olduğu inkâr edilemez. Çünkü modern devletler ve organizasyonların aksine patrimonial devlet yapısında himaye sahibinin öznel yargıları ve zevkleri hizmetin tatminkârlığı noktasında daha belirleyici olmaktadır. Bu durum hâminin taltifinin önemini büyük oranda artırmaktadır.

Muzıka-i Hümâyun için manevî taltif araçlarının başında madalyalar ve nişanlar gelir. Madalya ve nişanlar, ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısından itibaren Osmanlı Devleti'nin Batılılaşması kapsamında aktardığı bir manevî kültür unsurlarıdır.

Kariyer imkânları müzisyenlerin Muzıka-i Hümâyun'a olan bağlılıklarında etkili bir olgudur. Bu imkânlar, aynı kurum içerisinde terfi etme ve başka bir askerî müzik kurumuna daha iyi şartlarda tayin edilmeyi kapsamaktadır.

#### **3.1.4.1 Nişanlar**

Nişanlar, ondokuzuncu yüzyılda Osmanlı Devleti'nin kullanmaya başladığı bir manevî ödül, diğer bir deyişle bir taltif aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Sultan

III. Selim’de döneminde 1801’de çıkan Hilâl Nişanı’ndan sonra 1831’de ihdas edilen İftihar Nişanı ilk resmî nişan olma özelliğine sahiptir. Bu tarihten sonra kısa hükümdarlık süresi olan Sultan V. Murad hariç tutulduğunda Sultan Mehmed Reşad’a kadar her padişahın birden fazla nişan ihdas ettiği görülür (**Çizelge 3.19**).

Nişanlar, başta askerî, ilmî ve mülkî alanda olmak üzere farklı alanlarda üstün başarı veya hizmet gösterenlere verilmiştir. Nişanların verilmesine konu olan faaliyetler genellikle belirli meslek veya uzmanlık alanlarıyla sınırlı olmamıştır<sup>75</sup>. Ayrıca milliyet açısından da bir sınırlılık da getirilmemiştir; Yabancı elçilere, devlet adamlarına, hükümdarlara, sanatçılara, bilim insanlarına ve Osmanlı’ya hizmeti bulunanlara nişan verilmiştir.

**Çizelge 3.19 : Osmanlı Nişanları.**

İsim	İhdas Eden	Derece
Hilâl Nişanı	III. Selim	1, 2
İftihar Nişanı	II. Mahmud	1, 2, 3
İmtiyaz Nişanı	Abdülmecid	1
Mecidî Nişanı	Abdülmecid	1, 2, 3, 4, 5
Osmanî Nişanı	Abdülaziz	1, 2, 3, 4
Şefkat Nişanı	II. Abdülhamid	1, 2, 3
Nişan-ı Âli-i İmtiyaz	II. Abdülhamid	1
Hanedan-ı Âl-i Osman Nişanı	II. Abdülhamid	1
Ertuğrul Nişanı	II. Abdülhamid	1
Maârif Nişanı	Mehmed Reşad	1, 2, 3
Meziyet Nişanı	Mehmed Reşad	1, 2, 3, 4, 5
Ziraat Liyakat Nişanı	Mehmed Reşad	1, 2, 3
Donanma Nişanı	Mehmed Reşad	1

Kaynak: Eldem, 2004; s. 498-99.

Nişanların genellikle farklı rütbeleri veya dereceleri vardır. Derecelerin kıymeti, 5’ten başlayarak 1’e doğru artmaktadır. Genel kural olarak derecelerin sırasıyla

<sup>75</sup> Bu kurala aykırı örnekler daha çok Sultan Reşad dönemine aittir. 1910’da ihdas edilen Maârif Nişanı sadece eğitim mesleğinde ve maârif hizmetinde bulunanlara, Ziraat Liyakat Nişanı, ziraatin gelişmesine hizmet edenlere ve Donanma Nişanı ise Osmanlı donanmasına yardımcı bulunanlara verilen nişanlardı (Erüreten, 2001; s. 340-47).

katedilmesi zorunluluktur. Dereceler arasındaki geçiş kuralları nizamnamelerce tespit edilmiştir<sup>76</sup>.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde tespit edilen 66 belge<sup>77</sup> 286 adet nişanın Muzika-i Hümayun mensuplarına verilmesiyle ilgilidir. Bu nişanların, padişahların saltanat dönemlerine göre dağılımı **Çizelge 3.20**'de sunulmuştur. Nişanların % 81'i Mecidî Nişanı ve % 18.5'i Osmanî Nişanı'dır. Bunların dağıtılma performansını dönemler bazında incelemek için çizelgeye ilgili padişahın her bir hükümdarlık senesine tekabül eden ortalama nişan sayısı eklenmiştir. Abdülmecid döneminde 1 yıla 0,6 nişan, Abdülaziz döneminde 1,3 nişan ve II. Abdülhamid döneminde 7,6 nişan düşmektedir.

Sultan Abdülmecid'in dağıttığı nişan sayısı en düşük görünmekle birlikte Muzika-i Hümayun'a verilebilecek olan Mecidî Nişanı 1852 senesinde ihdas edilmiştir. Bu tarihten önce ihdas olan nişanlar yüksek kademedeki sivil, asker veya bürokratlara hitap etmiştir. 1853 senesi itibariyle Mecidî Nişanı'nın muzikalılara dağıtılmaya başlandığı görülür. Dolayısıyla sene başına düşen nişan sayısı Abdülmecid dönemi için yanıltıcı olabilir; Mecidî Nişanı'nın ihdas edildiği tarihten saltanatın bittiği tarih arasındaki dönem dikkate alınabilir. Dolayısıyla şartların eşitlenmesi için Abdülmecid için saltanat dönemine yerine Mecidî Nişanı'nın verilebildiği dönem dikkate alınacak olursa, sene başına düşen nişan sayısı 0,7'den 1,8'e çıkar. Diğer taraftan, Abdülmecid dönemindeki müzisyenlerin sayısının 100 civarında ve II. Abdülhamid döneminde ise bu sayı 300'ün üzerindedir. Müzisyen sayısının artışıyla nişan sayısının da doğru orantılı olarak artacağı varsayılması pek yanlış olmaz. Bu sebeple, Abdülmecid dönemindeki müzisyen sayısını, II. Abdülhamid devrindekiyle eşitlemek istersek yani 100'den 300'e çıkaracak olursak bu sayı 6'ya çıkar ve II. Abdülhamid'in sayısına yaklaşır.

Sultan Abdülaziz döneminde ise sene başına 1,3 nişan düşmektedir. Mecidî Nişanı ve Osmanî Nişanı hükümdarlığının ilk senesinden itibaren vardı. Diğer taraftan Gazimihal'in bu dönemde Muzika-i Hümayun'da 500 kişi olduğuna dair ifadesine

---

<sup>76</sup> Nizamnamelerde nişanın dereceleri ve bunların özellikleri, geçerlilik süresi, kaç adet imâl edileceği, kimlere verileceği, hangi kriterlere göre verileceği gibi birçok husus tanımlanmıştır. bkz. Ek 12 : Mecidî Nişanı Nizamnamesinin Özeti.

<sup>77</sup> Ayrıntılı liste için bkz. Ek 15 : Muzika-i Hümayun'a Dağıtılan Bazı Nişan ve Madalyaların Listesi

itibar edildiğinde Abdülaziz döneminde muzıkanın taltif edilmesinde dramatik bir düşünüş olduğu görülür (Gazimihal, 1955; s. 89)

**Çizelge 3.20 : Muzıka-i Hümayun'a Verilen Nişanlar.**

Dönem	İmtiyaz		Mecidî		Osmanî		Toplam	
	Adet	Adet/Yıl	Adet	Adet/Yıl	Adet	Adet/Yıl	Adet	Adet/Yıl
Abdülmeçid	1	0,0	13	0,6			14	0,6
Abdülaziz			14	0,9	6	0,4	20	1,3
II. Abdülhamid			205	6,2	47	1,4	252	7,6
<b>Toplam</b>	<b>1</b>		<b>232</b>		<b>53</b>		<b>287</b>	

Sultan Abdülmeçid, muzıkaya dağıtılan nişanların % 81'ini oluşturan Mecidî Nişanı'nı devlete her tür hizmet edenlere verilmek üzere ihdas etmiştir. Bu nişan 5 rütbeden veya dereceden oluşmakta ve her derecesinde sınırlı sayıda nişan imal edilmiştir. Her bir derece nişanın maddî özellikleri ve nasıl göğse takılacağı belirlenmiştir. Nişanı hak edebilmek için en az 20 yıl başarılı hizmet etmiş olmak esastır. Dereceler arasında geçiş için belirli hizmet süreleri tayin edilmiştir. Nişanların kim tarafından verileceği ve hangi durumlarda geri alınabileceği de ilgili nizamnamede tespit edilmiştir (Erüreten, 2001; s. 214).

**Çizelge 3.21 : Mecidî Nişanlarının Dereceleri Arasındaki Geçişler.**

		Mecidî Nişanı Dereceleri				
		5	4	3	2	1
Aranda				1889 (3)	1892 (5)	1897
Arif				1891 (2)	1893 (5)	1898
Hilmi				1893 (5)	1898	
Kadri			1892 (6)	1898		
Necib		1853		1855 (5)	1860	
Pisani		1857 (2)	1859			
Zati		1889		1898		
Zeki			1901 (5)	1906		
Geçiş Süresi (yıl)	Fiilî	2	5,5	3,8	5	
	Norm	2	3	3	4	

Muzıka-i Hümayun mensuplarının en fazla aldığı nişan olan Mecidî nişanlarının belgelerde geçen verilme nedenleri genel olarak şu iki kavram etrafında

toplanmaktadır: ehliyet ve iyi hizmet. Ehliyet, işinde usta olma ve başarıyı simgeler. İyi hizmet ise uzun seneler boyunca görevini hakkıyla ifa etmenin sonucu gösterilen sadakat ve sahip olunan kıdem ile ilişkilidir. Mecidî Nişanı'nın üzerine hak edilmiş olan "gayret", "hamiyet" ve "sadakat" kelimeleri, bu nişanın uygulamada verilme amacıyla örtüşür (Erüreten, 2001; s. 208).

Mecidî Nişanı Nizamnamesi, nişanın farklı dereceleri arasındaki geçiş sürelerine ilişkin kuralları tesis etmektedir. Bu norm (asgarî) süreler **Çizelge 3.21**'de gösterilmiştir. Aynı çizelge, Muzıka-i Hümayun mensuplarından bazılarının kaydedilebilen nişan alma tarihlerini sunmaktadır. Ardışık derecelerden düşük olanlarının verildikleri yılların yanına, kişinin o dereceyi elinde bulundurduğu yıl sayısı verilmiştir. Çizelgenin sonunda ortalama geçiş sürelerinin fiilî geçiş süreleriyle bir kıyaslaması sunulmuştur. Fiilî ortalamaların, normun üzerinde olması nişanların kurallara uygun bir şekilde verildiğini göstermektedir. Necib Bey'in 1853'te 5. dereceden ilk Mecidî Nişanı'nı almasının ardından 4. dereceye hangi tarihte geçtiği tespit edilememiştir. Ancak 3. dereceye geçiş tarihine bakıldığında iki dereceyi toplamda katetmek için en az 5 sene etmesi hizmet gerekirken, Necib Bey'in bu mesafeyi 2 senede aldığı görülüyor. Bu durum Necib Bey'in, nizamnamede sürelerle ilgili belirtilen istisnaî şarta tâbi olduğunu düşündürmektedir. Bu şart, ilmî ve mülkî sınıflarda fevkalade hizmet edenlerle, maârif, sanayi, ziraat ve ticaretin gelişmesinde başarılı olanların bu sürelerden muaf tutulacağını belirtmektedir (Erüreten, 2001; s. 214).

Nişanların dereceleri arttıkça ona sahip olanların rütbeleri de doğru orantılı olarak artış eğilimi gösterir. Muzıka-i Hümayun'da Mecidî Nişanı'nın 1. derecesine erişenler sadece ferik ve mirlivâ rütbesindekilerdir. İkinci derecede bu rütbelere miralay eklenir. Üçüncü derecede en düşük rütbe kolağasıdır. Dördüncü derece çavuşa kadar inerken beşinci derecede sadece bir onbaşı yer almaktadır. En düşük derecenin onbaşı olması yine nizamnamede geçen asker kişilerin ve memurların en az 20 yıl başarılı hizmetleri sonrasında bu nişana erişebileceklerine ilişkin kurala uygun bir görünüm sergilemektedir.

Sultan Abdülaziz tarafından 1861'de ihdas edilen Osmanî Nişanı, Mecidî Nişanı'ndan sonra Muzıka-i Hümayun mensuplarına en fazla dağıtılan nişandır. Nişanın nizamnamesi, Mecidî Nişanı Nizamnamesi'ne oldukça benzemektedir. İki nişan arasındaki dikkat çeken farklardan birisi Osmanî Nişanı'nın dört dereceye sahip

oluşudur. Aynı alanda verilen iki nişan olmasının doğal bir sonucu olarak iki nişanın göreceli konumları ilgili nizamnamede tanımlanmıştır: Osmanî Nişanı'nın birinci derecesine sahip olabilmek için öncesinde Mecidî Nişanı'nın birinci derecesini almış olma şartı aranmaktadır<sup>78</sup> (Erüreten, 2001; s. 239).

Muzıka-i Hümayun mensuplarına takdir edilen nişanlarda da aynı tabloyu seyretmek mümkündür. Abdülaziz ve II. Abdülhamid dönemlerinde verilen Mecidî Nişanları Osmanî Nişanları'na göre sayıca iki ve dört katıdır (**Çizelge 3.20**). Mecidî Nişanı'nın takdir edildiği en düşük rütbe onbaşı iken Osmanî Nişanı için en düşük rütbe mülâzımdır. Her iki nişanı alan kişilere bakıldığında Osmanî Nişanı'nın Mecidî Nişanı'na göre veriliş tarihinin daha geç olduğu görülür. Aranda Paşa, Mecidî ikinci dereceyi aldıktan 2 sene sonra Osmanî'nin aynı derecesini (BOA, İ.TAL, 1310.Ra/20; Y.MTV, 92/96) ve Mecidî birinci dereceyi aldıktan 6 sene sonra Osmanî'nin aynı derecesini almıştır (BOA, İ.TAL, 125/1315.B/48; İ.TAL, 297/1320.Z/23). Guatelli Paşa, Mecidî dördüncü dereceyi aldıktan ancak 6 sene sonra yine dördüncü derece Osmanî Nişanı'na layık görülmüştür (BOA, A.}DVN, 128/11; İ.DH, 519/35330). Aynı durumdaki Zeki Bey'in bekleme süresi ise 3 yıldır (BOA, İ.TAL, 251/1319.S/35; Y.MTV, 262/96).

### 3.1.4.2 Madalyalar

Madalyalar, Osmanlı Devleti'nin taltif araçları arasında en az nişanlar kadar önemli bir yere sahiptir. Çeşit açısından madalyaların sayısı nişanlarınkinden daha fazladır (Eldem, 2004; s. 494-99). Madalyalar, siyâsî, askerî, sınaî ve malî alanlardan eğitim ve sağlığa kadar uzanan geniş bir yelpazede belirli bir olay ya da özel bir alan için ihdas edilmiştir. Bunların aksine, Sultan II. Abdülhamid'in ihdas ettiği İmtiyaz Madalyası<sup>79</sup> (1882), İftihar (Sanayi) Madalyası (1884) ve Liyakat Madalyası (1891) devlete bağlılık, kahramanlık ve her türlü yararlılık gösterenlere verilmek üzere çıkarılan ve dolayısıyla daha geniş bir faaliyet alanını işaret eden madalyalardır.

<sup>78</sup> Osmanî Nişanı'nın nizamnamedeki bu üstün konumu uygulamada da karşılığını bulmuştur. Hem Osmanî hem Mecidî nişanlarına sahip olanlara verilen Osmanî ve Mecidî nişanlarının derecesinin bir veya iki derece aşağısında verilmekteydi. Bu da Osmanî Nişanı'nın diğerine göre daha az verilmesine sebep olmuştur (Eldem, 2004; s. 222-23).

<sup>79</sup> Diğer adıyla Sadakat ve Şecaat Madalyası (Erüreten, 2001; s.249).

**Çizelge 3.22 : Muzıka-i Hümâyun'a Verilen Madalyalar.**

<b>Dönem</b>	<b>Hilâl-i Ahmer</b>		<b>İmtiyaz</b>		<b>Liyakat</b>		<b>Tahlisiye</b>		<b>İftihar / Sanayi</b>		<b>Toplam</b>	
	<b>Adet</b>	<b>Adet/Yıl</b>	<b>Adet</b>	<b>Adet/Yıl</b>	<b>Adet</b>	<b>Adet/Yıl</b>	<b>Adet</b>	<b>Adet/Yıl</b>	<b>Adet</b>	<b>Adet/Yıl</b>	<b>Adet</b>	<b>Adet/Yıl</b>
II. Abdülhamid			6	0,2	409	12,4	2	0,1	158	4,8	575	17,4
Mehmed Reşad	1	0,1	1	0,1					1	0,1	3	0,3
Vahideddin									2	0,5	2	0,5
<b>Toplam</b>	<b>1</b>		<b>7</b>		<b>409</b>		<b>2</b>		<b>161</b>		<b>580</b>	

Nişanların dereceleri olduğu gibi bazı madalyaların da dereceleri bulunmaktadır. Madalyaların çoğunlukla imâl edildikleri madenlere göre dereceler almıştır. Daha çok altın, gümüş ve bronz dereceler kullanılmıştır. Dereceler madenin değerine göre yükselmektedir<sup>80</sup> (Erüreten, 2001; s. 250-51, 257).

Muzıka-i Hümâyün mensuplarına verilen madalyalara ilişkin Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde ulaşılan 29 adet belge toplam 580 adet madalya taltifini konu edinmektedir. Nişanlara ilişkin kayıtlar Abdülmecid dönemine kadar geriye giderken, madalyalara ilişkin bulgular en erken II. Abdülhamid dönemine aittir. **Çizelge 3.22**, 580 adet madalyanın dönem ve türlere göre adet dağılımlarını sunmaktadır. Bu madalyaların %99'u (575) II. Abdülhamid dönemine aittir. Madalyaların bir yılda dağıtılan adetlerine bakıldığında en yüksek oran 17,4 ile II. Abdülhamid dönemine aittir. En fazla dağıtılan madalyalar Liyakat (409) ve İftihar/Sanayi (161) madalyalarıdır.

Madalyaların verilmiş nedenleri nişanlarınkıyla benzerlik gösterir. Belgelerde ehliyet, gayret ve başarı ifadelerinden öte pek bir ayrıntı yer almamaktadır. Bu genel ifadelere bakılarak, madalyaların muzıkalıların meslekî performanslarına binaen verildiği görülmektedir. Dağıtılan birkaç Tahlisiye ve İftihar madalyası tespit edilen istisnalardır<sup>81</sup>.

En çok dağıtılan Liyakat Madalyası 1891'de ihdas edildiği halde ilgili belgeler 1898-1905 dönemine aittir. Madalyanın altın derecesine lâayık görülenlerin en düşük rütbesi binbaşdır. Gümüşte ise derece nefere kadar inmektedir. Neferlere de verilebilmesi madalyanın nişanlara göre daha geniş bir rütbe alanına hitap etmesini sağlamaktadır.

Adet açısından ikinci sırada gelen İftihar/Sanayi Madalyası ise 1884'te ihdas edildiği halde ilgili belgelerin tarihleri 1892-1922 dönemine aittir. Önce İftihar Madalyası olarak anılırken daha sonra Sanayi Madalyası olarak adı değiştirilmiştir<sup>82</sup> (Erüreten, 2001; s. 255). Bu

---

<sup>80</sup> Yine nişanlara benzer bir şekilde bazı madalyalara ilişkin nizamnameler vardı. Bu nizamnamelerde madalyanın neden çıkarıldığı ve hedef kitlesi, madalyanın varsa derecelerinin neler olduğu, madalya ile birlikte kişinin madalya almasının sebebinin belirtileceği bir berat verileceği, hangi durumlarda takılmalarının zorunlu olduğu, dereceler arasındaki geçiş, vb. kurallar belirtilmiştir (Erüreten, 2001; s. 250-51, 257).

<sup>81</sup> Yangınlar, ondokuzuncu yüzyılda İstanbul'un yaşadığı büyük felaketlerden birisiydi. 1903'te Çavuş Şevket (BOA, DH.MKT, 800/52) ve 1904'te Mülâzım-ı Sanî İhsan Sabri ve Çavuş Mehmed Fethi (BOA, DH.MKT, 1053/50) yangın söndürme konusundaki başarılarından dolayı İftihar Madalyası ile ödüllendirilmiştir. Biri 1894'te Yüzbaşı Osman Zeki'ye ve diğeri 1902'de Çavuş İsmail'e olmak üzere iki adet Tahlisiye Madalyası verilmiştir (BOA, İ.TAL, 50/1311.L/103; BOA, DH.MKT, 609/29). Bu madalyanın II. Abdülhamid döneminde son halini alan nizamnamesinde yangın, suda boğulma, göçük altında kalma ve diğeri afetlerde hayat kurtarmak için kendi hayatını tehlikeye atarak başarılı olanlara verildiği belirtilmektedir (Erüreten, 2001; s. 202).

<sup>82</sup> Bu değişimin izlerini belgelerde takip etmek mümkündür. 1892 tarihli belgelerde (BOA, İ.TAL, 1310.S/184; BOA, İ.DH, 1279/100645) "iftihar" ifadesi kullanılırken 1893 itibariyle olanlarda "sanayi" ifadesi kullanılmış fakat 1900'den sonra her iki ismin de farklı senelerde kullanıldığı görülmektedir (BOA, DH.MKT, 800/52; BOA, Y.MTV, 258/101; BOA, DH.MKT, 1053/50).

madalyayla ilişkilendirilen kişilerin rütbeleri nefer ile binbaşı arasındadır. Binbaşının üstüne çıkmamış olması madalyanın göreceli değeri hakkında bilgi vermektedir.

İftihar/Sanayi Madalyası ve Liyakat Madalyası'nın veriliş amaçlarının birbirine benzerlik göstermesi bu çeşitliliğinin nasıl yönetildiği sorusunu akla getirmektedir. Genelde bu gibi durumlarda uygulamaya bakıldığında bir madalya diğerinin önşartı olarak konumlandırılmış görünmektedir. Belgelerdeki kişilerden Abuzer bin Ömer (BOA, Y.MTV, 258/101; İ.TAL, 373/1323.B/153), Adil bin Şefik (BOA, İ.TAL, 83/1313.S/94; İ.TAL, 373/1323.B/153), Robelli (BOA, İ.TAL, 79/1312.Za/139; İ.TAL, 373/1323.B/153) ve Galib Bey (BOA, İ.TAL, 132/1315.L/129; İ.TAL, 373/1323.B/153), gümüş Liyakat Madalyası'na sahip olmadan evvel İftihar/Sanayi Madalyası almışlardır. Madalyaların bir kişi tarafından alınma tarihleri arasındaki fark 1 sene ile 10 sene arasında değişmektedir. Böylece Liyakat Madalyası'nın önceden İftihar/Sanayi Madalyası'nın alınmış olmasına ve bu madalyaya göre daha fazla bir kıdem süresi yani sadakat gerektirdiği öne sürülebilir.

İmtiyaz Madalyası ile diğer madalyalar arasında yukarıdakine benzer bir ilişki dikkat çekmemektedir. 1905 tarihli bir belgede (BOA, İ.TAL, 373/1323.B/153) Muzıka-i Hümayun'da daha önce gümüş Liyakat Madalyası almamış olan herkese bu madalyanın verilmesinden bahsedilmektedir. Belge muzıkadaki mevcut kişilerin İmtiyaz ve Liyakat Madalyası alma durumlarını gösterir. Listede sadece 3 kişi daha önce İmtiyaz Madalyası almıştır. Daha önce gümüş İmtiyaz Madalyası aldığı görülen Halid bin Ali Liyakat Madalyası'na sahip değildir. Bu da iki madalya arasında bir ilişki olmadığını delillendirmektedir. Bunun yanı sıra İmtiyaz Madalyası ile Nişan-ı Âli-i İmtiyaz arasında bir ilişki bulunmaktadır. İmtiyaz Madalyası'nın nizamnamesinde İmtiyaz Nişanı'na sahip olanların ancak İmtiyaz Madalyası'na sahip olabilecekleri ifade edilmektedir (Erüreten, 2001; s. 251).

### **3.1.4.3 Kariyer imkânları**

Muzıka-i Hümayun mensuplarının Osmanlı devlet dairelerinde olduğu gibi tayin ve terfiden oluşan kariyer imkânları olmuştur. Bunlar arasında en sık kullanıldığı tespit edilen imkân terfidir. Muzıka, Sultan II. Mahmud döneminde hızlıca büyüyerek 1839'larda 100 ve yüzyılın sonlarında 300'e ulaşmıştır. Kadrodaki büyüme beraberinde dikey olarak büyümeyi de getirmiştir. 1835, 1847 ve 1892 yıllarına ait her bir rütbedeki personel sayısındaki rakamsal değişme organizasyon içerisinde dikey hareketliliği açıkça ortaya koymaktadır (**Çizelge 3.23**). 1835-1892 döneminde kolağasından üzerinde dört rütbe daha kullanılmıştır. Muzıka-i

Hümâyün bir dönem tek ve her zaman en büyük ve etkili askerî müzik okulu olması ve incelenen kayıtlarda kıdem sürelerinin yüksek olması sebebiyle 227 kişinin bazı yabancı yetenekler hariç nefer derecesinden organizasyona girdiğini düşünmek yanlış olmayacaktır. Bu durumda, onbaşı-yüzbaşı rütbeleri arasındaki büyüme terfi olarak kolayca yorumlanabilir. 1835-1892 dönemindeki bu rütbelerdeki ortalama büyüme % 1.464'tür. Onbeş katlık bu büyüme personel için önemli terfi fırsatları oluşturulduğunu açıkça desteklemektedir.

**Çizelge 3.23 : Muzıka-i Hümâyün Organizasyonunda Dikey Büyüme (1835-1892).**

Rütbe	1835	1847	1892	Değişme (%) 1835-1892
Mirlivâ	-	-	3	-
Miralay	-	-	4	-
Kaymakam	-	-	4	-
Binbaşı	-	1	4	-
Kol Ağası	-	2	20	-
Yüzbaşı	2	3	29	% 1.450
Mülâzım	3	5	62	% 2.067
Başçavuş	1	1	25	% 2.500
Çavuş	6	7	61	% 1.017
Onbaşı	14	20	40	% 286
Nefer	72	55	85	-
Hocalar vd.	12	16	-	-
<b>Toplam</b>	<b>110</b>	<b>110</b>	<b>337</b>	<b>% 1.464</b>

Muzıka-i Hümâyün'da bir norm kadro uygulaması olduğuna dair bir bulguya rastlanmamıştır. Terfilere ilişkin belgelerde buna ilişkin hiçbir atıf yer almamaktadır. Terfilerin nedeni genelde sadakat ve ehliyet yani iyi performans olarak gösterilmiştir. Üst rütbelere ilişkin bir kadro sıkıntısı olmaması terfilere nispeten daha kolay kılmaktadır.

Terfiler dışında bir kariyer imkânı da başka organizasyonlara geçici veya kalıcı olarak nakillerle elde edilmektedir. Muzıka-i Hümâyün, Saray'ın müzik kurumu olmasının yanı sıra Osmanlı ordusundaki askerî bandoların gelişmesini sağlama misyonuna da sahipti. Muzıka-i Hümâyün'daki üst düzey yöneticilerden birisi genelde askerî muzıkları denetlemekle sorumlu olmuştur. Aranda Paşa, bu konuda görev alıp rapor hazırlayan kişilerden birisidir.

Muzıka-i Hümâyün'dan nakiller askerî bandolara yapılmıştır. Bu atamalar ordu bandolarını geliştirmek amacıyla idi ve öğretmen göreviyle atamalar yapılmaktaydı. Muzıka-i

Hümâyün'da görevli Hüseyin Ağa'nın, Piyade Asâkir-i Hassa-i Şahane'nin birinci livâsında bulunan müzisyenleri yetiştirmek üzere seçilerek tayin edilmiştir. Aynı zamanda bu çeşit eğitimlere standart bir ücret uygulamasının olduğu anlaşılmaktadır. Hüseyin Ağa'ya 400 kuruş maaş ve günlüğü dört nefer nispetinde bir tayinat bağlanmıştır (BOA, C.AS, 1083/47758).

Hicrî 1277 (1860/1861) senesine ait bir belge, Osmanlı Sarayı'nın ordu bandolarının öğretmen masraflarını karşıladığını göstermektedir. Belgede Hassa Ordu-yı Hümâyün, Dersaadet Ordu-yı Hümâyün ve Arabistan gibi bazı Osmanlı vilayetlerinin ordularının muzıkları, Tophane-i Âmire Muzikası, Bahriye Muzikası'nda görevli olan 32 öğretmenin maaş ve tayinatları yer almaktadır. Bu öğretmenler arasında Muzika-i Hümâyün'dan olduklarını bilinen iki kişi yer almaktadır. Birisi Hassa Ordu-yı Hümâyün muzıkları muallimi Binbaşı İbrahim Bey'dir. Diğeri ise Dersaadet Ordu-yı Hümâyün muzıkları muallimi Kaymakam Osman Bey'dir (BOA, MB, 86/59).

Muzika-i Hümâyün'da kontrbasçı olan Francesco Lombardi, Bahriye teşkilâtı bünyesinde Sıbyan Muzikası'nın kurulmasını sağlamıştır. 1890 tarihli ve Lombardi'nin binbaşılığa terfi ettiğini bildiren iradede kendisinin unvanı Sanayi-i Sıbyan Taburu Muallimi olarak geçmektedir (BOA, İ.DH, 1168/91345).

Muzika-i Hümâyün'dan öğretmen olarak başka kurumlara atanma imkânı, Osmanlı ordusundaki farklı bandolarda veya muzika okullar için önemli fırsatlardı. Çünkü bu kurum, askerî müziğin ordu bünyesinde gelişmesi için hem öğretmen hem danışmanlık sağlama noktasında yönlendirici ve geliştirici bir misyona sahip olmuştur.

### **3.2 Kara Ordusu Bandoları**

Osmanlı kara ordusu bandoları, Osmanlı orduları arasında en fazla genişleyen ve istikrarlı bir şekilde varlığını sürdüren bandolardır. Donizetti Paşa'nın istihdamıyla birlikte alay bandoları hızlı bir şekilde bir gelişme evresi geçirmiştir. Çalgı ve öğretmen teminiyle birlikte Osmanlı coğrafyasında bulunan bandolar İstanbul'dan başlayarak yeniden yapılanmıştır. Zaman içerisinde yapılan teftişler ve öneriler neticesinde kadro yapıları, çalgıların standartlaştırılması gibi geliştirici faaliyetlerde bulunulmuştur.

### 3.2.1 Alay bandolarının yaygınlaşması

1826'da Asâkir-i Mansure-i Muhammediye'nin yeni ordu olarak varlık göstermesinden itibaren Ahmed Ağa, Manguel ve sonrasında Donizetti Paşa, ordu bandolarının temelini atacak eğitimleri vermek üzere görev almışlardır. Merkezde yetişen bandocuların kazandıkları bilgi ve becerilerin Osmanlı coğrafyasında bulunan tüm askerî kuvvetlerin bünyesinde yer alan müzik takımlarına kazandırılması amaç edinilmiştir. Öğretmen olarak gönderilen bandocuların yanı sıra taşrada bulunan bu askerî bandolara kıyafet ve çalgı da merkezden gönderilmeye çalışılmıştır.

1826'daki 1527 neferlik Asâkir-i Mansûre ordusunda 27 bandocu yer almıştır (Uzunçarşılı, 1984; s. 481). Bandoların Osmanlı ordusunda yaygınlaşmaya başlamasına ilişkin ilk belgelerden birisi 12 Haziran 1828 tarihlidir. Bu belgede Anadolu'da bulunan bazı süvari alaylarında yer alan muzıka zabıtlarına rütbe nişanlarının Darbhane-i Amire'de imâl edilerek gönderilmesi konusunda ferman buyurulmaktadır (BOA, HAT, 302/17937). Ordu mensuplarının rütbe alâmeti olan nişan taşımasının bir zaruret olması sebebiyle bu belge Anadolu'da bulunan askerî birliklerde muzıka teşkilâtının yeni yeni oluşmaya başladığını göstermektedir.

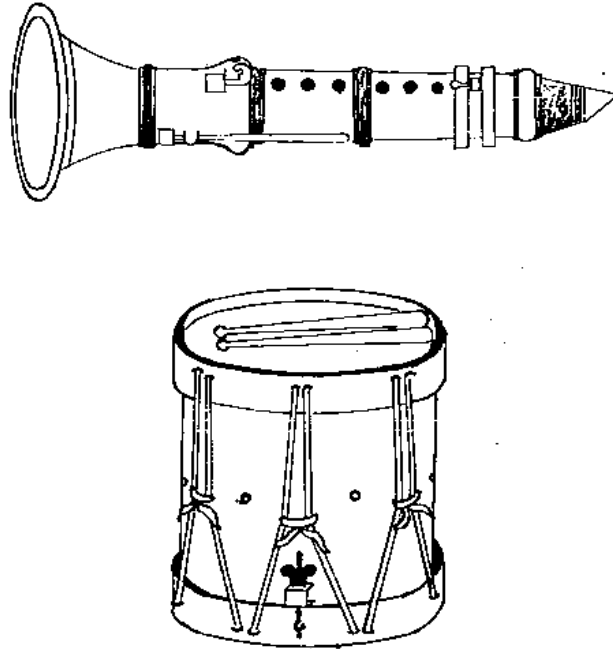
Muzıkanın oluşması için gerekli çalgıların temin edilmesi de gerekmektedir. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Nadir Eserler Bölümü'nde 5824 sıra numarası ile kayıtlı bulunan "Kanunname-i Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye" adlı defter 1826-1827 tarihlerine ait kanunları içermektedir. Bu kanunnamede yer alan "Tanzîm-i Glarnata Berây-ı Asâkir-i Mansûre"<sup>83</sup> başlıklı ve 10 Mart 1827 tarihli madde yeni ordunun ilk yıllarında kullanılmakta olan çalgılar hakkında ayrıntılı bilgi vermektedir.

1827 yılında askerî bandoda yer alan çalgılar tranpet, zurna, tabl, nara ve zil bulunmaktaydı. Bu kanunname ile askerî bandolara klarnetin resmen dâhil edilmesi emri verilmektedir. Asâkir-i Mansûre'nin tertip adı verilen her alayına üç klarnetçi ve bir klarnetçibaşı atanacaktır. Kanunnamede zurnacı kadar klarnetçinin kolay bulunamadığından hareketle merkezde klarnetçilerin öncelikle çoğalması ve ardından diğer vilayetlere de yaygınlaştırılması emredilmektedir (Yaramış ve Güneş, 2007; s. 158). Bu kanunnameden birkaç ay sonrasında yazılan 24 Temmuz 1827 tarihli bir belgede bandoda kullanılan tranpet ve klarnete ilişkin birer resim (**Şekil 3.4**) içermektedir (BOA, HAT, 296/17610/A).

---

<sup>83</sup> Asâkir-i Mansûre için Klarnet Düzenlemesi.

1831 tarihli bir hatt-ı hümayunda Erzurum'da bulunan iki tabura müzika takımı gönderilmesi istenmektedir (BOA, HAT, 319/18701/C). Diğer 1833 tarihli bir hatt-ı hümayun ise İstanbul'daki piyade taburlarında bulunan bandoların çalgıları hakkında bir fikir vermektedir. Söz konusu belgede adı geçen çalgılar tranpet, düdük ve borudur. Belgede dikkat çeken bir husus da en kıdemli müzisyenlerin tranpetçi olduğunu göstermektedir. Tranpetçiler çavuş, onbaşı ve er olarak farklı rütbelere sahipken düdükçü ve boruzen için bir rütbe telaffuz edilmemesiyle bunların nefer rütbesinde olduğu sonucuna ulaşılmaktadır (BOA, HAT, 306/18059).



**Şekil 3.4 :** Osmanlı Arşivi'nde 1827'ye Ait Birer Tranpet ve Klarnet Resmi.

Kaynak: BOA, HAT, 296/17610/A.

Orduda bulunan erken dönem bandolarında bir norm kadro olduğu görülmektedir. 1833 tarihinde İstanbul'da bulunan dokuz taburda ve Akdeniz'de yer alan bir taburun her birinde 1 tranpet çavuşu, 1 tranpet onbaşısı, 8 düdükçü ve 16 tranpetçiden oluşan 26 kişilik bir bando yer almaktadır (BOA, HAT, 306/18059/A).

Bu hatt-ı hümayunun tertip edilmesinin esas nedeni, bando mensuplarının kullandığı elbiselerle ilgili bir düzenlemeyi duyurmaktır. Her yıl bir kere yeni bir elbise tedarik edilmesi uygun görülmeyle birlikte bandocuların merasimlerde boy göstermeleri sebebiyle sahip

oldukları elbiseleri eskitmemeleri için temiz tutmaları ve her zaman giydirilmemeleri emredilmektedir (BOA, HAT, 306/18059).

Askerî bandoların örgütlenmesi için önemli bir ihtiyaçlardan birisi de eğitimlerdi. Donizetti'nin öğrencilerinden oluşan Muzıka-i Hümâyun mensupları, ordu bandolarındaki müzisyenleri yetiştirmek noktasında önemli bir görev üstlenmiştir. 1841 tarihli bir belge bu uygulamanın genel bir usûl olduğunu göstermektedir. Muzıka-i Hümâyun'da görevli Hüseyin Ağa, Piyade Asâkir-i Hassa-i Şahane'nin birinci livâsında bulunan müzisyenleri yetiştirmek üzere tayin edilmiştir (BOA, C.AS, 1083/47758).

### 3.2.2 Abdülaziz dönemindeki bazı düzenlemeler

Sultan Abdülaziz'in saltanat dönemine denk gelen 1869 yılında askerî bandolarda yeni düzenlemeler içeren bir irade yayınlanır. Bu düzenleme, tüm Ordu-yı Hümâyun'daki bandolara ilişkin kurallar vaz etmektedir. İradede öncelikle Ordu-yı Hümâyun'un birinci, üçüncü ve dördüncü alayları ile beşinci talîa taburunda görevli dört bandoyu ve ardından ikinci alay bandolarını ve diğer tüm Ordu-yı Hümâyun bandolarını kapsamaktadır. İradede bu şekilde bandoların tasnif edilmiş olmasından düzenlemenin belirtilen sırayla hayata geçirilmesinin istendiği anlaşılmaktadır (BOA, İ.DH, 590/41045).

**Çizelge 3.24 : Askerî Bandoların Norm Kadrosu (1869).**

<b>Rütbe</b>	<b>Sayı</b>
Yüzbaşı	1
Mülâzım-ı Evvel	1
Mülâzım-ı Sanî	1
Başçavuş	1
Sıra Çavuşu	6
Bölük Emni	1
Onbaşı	12
Nefer	57
<b>Toplam</b>	<b>80</b>

Düzenlemenin birinci bendi, alay bandolarının norm kadrosuna değinmektedir. Mevcut bandoların 40 kişilik kadrosunun yetersiz olduğu belirtilmekte ve bu sayının 80'e çıkarılması

zorunluluğundan bahsedilmektedir. Bandolara ilişkin vaz edilen bu yeni kadronun rütbelere göre dağılımı **Çizelge 3.24'**de sunulmuştur.

Alay bando mevcudunu iki katına çıkarmak yeni müzisyen temini açısından tüm fırsatların değerlendirilmesini ve mevcudun azalması noktasında tehdit olacak unsurların bertaraf edilmesini gerektiriyordu. İkinci hususla ilgili olarak müzisyenler içinde “adem-i isti'dad ve musikaca kusuru fehm ve idrakleri muahharen tebeyyün ederek” yani mesleğinde başarılı olmadığı sonradan görülüp anlaşılana askerî birliklere tayini kabul edilmektedir. Ancak bu hâl dışında tüfenk endaz (tüfek atıcısı) bölüklere nefer, onbaşı, bölük emini ve çavuş tayini yasaklanmıştır.

Bandolardaki mevcut personel sayısının azalmasını engellemek için atılan bir adım da tezkere alarak ordudan ayrılacak olan müzisyenlerin görevini devam etmelerini teşvik etmektir. Bunun için bando öğretmenleri tarafından kabiliyetleri uygun bulunanların hizmet sürelerini artırmaları karşılığında zam ve atıyye teklif edilecektir.

Düzenlemenin üçüncü bendi bandoya yeni müzisyen alınması için farklı yöntemlerin uygulanmasını uygun görmüştür. Birinci yöntem alay dışından yeni müzisyenlerin teminiydi. İkinci yöntem bandoda görev süresini tamamlayarak daha önce ayrılmış olanların yeniden kabul edilmesidir. Üçüncü yöntem ise alayda bando mensubu olmayanların alınmasıdır. Her üç yöntem de adayın müzik ve çalgı bilgisi imtihanlarında başarılı olmayı ve tıbbî muayenelerin olumlu bir şekilde sonuçlanması şartıyla gerçekleşecektir.

Düzenlemenin dördüncü bendi, daha önce bandoda görev yapıp ayrılanlardan bandoya geri alınacak bir kısım personel için muhtemel bir sorunu öngörerek tedbir alınmasına ilişkindir. Eğer personel bandodan daha önce bölük emini, onbaşı veya çavuş rütbesinde ayrıldıysa aynı rütbede geri alınması norm kadro sebebiyle mümkün olamayacaktır. Bu sebeple bu kişiler eski rütbelerinden daha düşük bir rütbe ile istihdam edilmek durumunda kalacaklardır. Terfileri ancak üst rütbede bir pozisyonun boşalması halinde mümkün olabilecektir. Yaşanacak bu sıkıntıyı hafifletmek amacıyla bir adım atılmaktadır. Bu kişiler eski rütbeleriyle dönemese de en azından eski rütbelerinin maaşlarıyla alınacaklardır.

Düzenlemenin beşinci bendi, bando hiyerarşisinin yukarısında bulunan yüzbaşı, mülâzım-ı evvel ve mülâzım-ı sanîlerin terfi kurallarına ilişkindir. Norm kadroda bu mevkiideki personel sayısının birer kişi olarak tespit edilmiş olması yukarı doğru bir kariyer hareketliliği açısından sıkıntıları da beraberinde getirmektedir. Tecrübeli ve yetenekli personelin kaybedilmeyerek elde tutulması noktasında bu durum için tedbir alınması son derece önemlidir.

Bando hiyerarşisinin en tepesinde bulunan yüzbaşılardan terfi edebilmesi için **Çizelge 3.25**'te belirtilen bir ücret politikası geliştirilmiştir. Bu politika, on senenin üzerinde hizmet veren yüzbaşılara maaş ve tayinat ayarlamalarıyla aşama aşama sol kolağası rütbesine yakınlaştırılmasıyla motive edici bir usûl vaz eder. Önce kolağası tayinatı verilir, daha sonra maaş sol kolağası maaşına yaklaştırılır ve bir yüzbaşı bu rütbedeki on beşinci yılına geldiğinde sol kolağası rütbesini kazanır.

**Çizelge 3.25** : Askerî Bandolardaki Yüzbaşılara İlişkin Ücret Politikası (1869).

Yüzbaşılık Kıdemi	Rütbe	Maaş	Tayinat
0-10 yıl	Yüzbaşı	Yüzbaşı Maaşı	Yüzbaşı Tayinatı
10-13 yıl	Yüzbaşı	Yüzbaşı Maaşı	Kolağası Tayinatı
13-15 yıl	Yüzbaşı	Yüzbaşı Maaşı + (Sol Kolağası Maaşı - Yüzbaşı Maaşı) / 2	Kolağası Tayinatı
15. yıl	Sol Kolağası	Kolağası Maaşı	Kolağası Tayinatı

Yüzbaşı rütbesinin bir altındaki rütbe olan mülâzım-ı evvel, rütbe kıdeminin ilk on beş yılında bir yüzbaşı pozisyonunun boşalması sebebiyle terfi etme fırsatı bulamadıysa, terfisi yolunda uygulanan ücret politikası, usûl bakımından yüzbaşıminki gibidir. **Çizelge 3.26**'da da görüleceği üzere, maaş ve tayinat ve sonrasında bir üst rütbeye erişme süreleri bire bir aynıdır.

**Çizelge 3.26** : Askerî Bandolardaki Mülâzım-ı Evvellere İlişkin Ücret Politikası (1869).

Mülâzım-ı Evvelik Kıdemi	Rütbe	Maaş	Tayinat
0-10 yıl	Mülâzım-ı Evvel	Mülâzım-ı Evvel Maaşı	Mülâzım-ı Evvel Tayinatı
10-13 yıl	Mülâzım-ı Evvel	Mülâzım-ı Evvel Maaşı	Yüzbaşı Tayinatı
13-15 yıl	Mülâzım-ı Evvel	Mülâzım-ı Evvel Maaşı + (Yüzbaşı Maaşı - Mülâzım-ı Evvel Maaşı) / 2	Yüzbaşı Tayinatı
15. yıl	Yüzbaşı	Yüzbaşı Maaşı	Yüzbaşı Tayinatı

Mülâzım-1 sanîler içinde temel işleyiş çok fazla değişmemektedir. Buradaki en temel fark mülâzım-1 sanî için sunulan politika onun mülâzım-1 evvel değil doğrudan yüzbaşı olması içindir. **Çizelge 3.27**'de görüleceği üzere, onuncu yıl itibariyle almaya başladığı tayinat yüzbaşı tayinatıdır ve maaş artışı için referans alınan nokta yine yüzbaşı maaşıdır. Mülâzım-1 evvelin yüzbaşı olabilmesi en geç on beşinci yılda söz konusu olabilirken, mülâzım-1 sanîler için sunulan kariyer yolunda bu süre on yedi yıldır<sup>84</sup>.

Yukarıda bahsedilen rütbeye sahip kişiler boşalan bir üst pozisyona geçmedikleri sürece terfileri rütbesel boyutta kalmaktadır. Diğer bir deyişle, kişiler gerek maaş ve tayinat gerek statü açısından bir üst rütbedeymiş gibi muamele görmekle birlikte önceki pozisyonun gerektirdiği görev ve sorumlulukları aynen devam ettirmektedirler.

**Çizelge 3.27 : Askerî Bandolardaki Mülâzım-1 Sanîlere İlişkin Ücret Politikası (1869)**

Mülâzım-1 Sanîlik Kıdemi	Rütbe	Maaş	Tayinat
0-10 yıl	Mülâzım-1 Sanî	Mülâzım-1 Sanî Maaşı	Mülâzım-1 Sanî Tayinatı
10-14 yıl	Mülâzım-1 Sanî	Mülâzım-1 Sanî Maaşı	Yüzbaşı Tayinatı
14-17 yıl	Mülâzım-1 Sanî	Mülâzım-1 Sanî Maaşı + (Yüzbaşı Maaşı – Mülâzım-1 Sanî Maaşı) / 2	Yüzbaşı Tayinatı
17. yıl	Yüzbaşı	Yüzbaşı Maaşı	Yüzbaşı Tayinatı

Düzenlemenin altıncı bendine göre, on sene ve daha fazla rütbe kıdemi olanlar, düzenlemenin uygulamaya geçtiği gün itibariyle politika açısından onuncu yıllarını henüz doldurmuş olarak muamele görecektir yani üst rütbenin tayinatını almaya başlayacaklardır.

Yukarıda ayrıntılarıyla aktarılan yeni düzenlemenin bir iradeyle yayınlandığı 1869 Nisanı'ndan tam beş ay sonra yayımlanan bir başka irade, askerî bandoların kadrosunun artırılmasıyla yeni personel ihtiyacına cevap veren bir düzenleme içermektedir (BOA, İ.DH, 599/41755).

30 Eylül 1869 tarihli bu iradede, piyade alaylarında olduğu gibi süvari ve topçu alaylarında bandoların bulunduğu bahsedilmektedir. Süvari ve topçu alaylarının hareket ettikleri

<sup>84</sup> Bu dolaylı yoldan mülâzım-1 evvel ve sanîleri arasında iki yıllık bir kıdem farkının kabul edildiğini göstermektedir.

zamanlarda bando mensuplarının da hayvan üzerinde seyahat etmeleri gerektiğinden böyle bir durumda müzik icra etmek mümkün olamamaktadır. Bu gerekçeyle tüm süvari ve topçu alaylarındaki bando teşkilâtlarının kaldırılması emredilmektedir.

### 3.2.3 Bando çalgılarında standartlaşma

Askerî bandolardaki norm kadro ve ücret politikası uygulamalarıyla görülen standartlaştırma girişimleri bando çalgılarını da kapsama almıştır. Muzika-i Hümâyun'un Muallim kısmında bulunan Aranda'nın, 1893 yılında askerî bandoların iyileştirilmesi maksadıyla kaleme aldığı bir rapor<sup>85</sup>, askerî bandolarca kullanılmakta olan çalgıların standartlaştırılmasıyla ilgili bir teklifi içermektedir (BOA, Y.PRK.AZJ, 25/83).

Aranda, askerî bandolarda yaptığı incelemeler sonucunda on sene önce piyade alaylarının bandoları için satın alınmış olan çalgıların artık tamir edilemez hale geldiğini ve yeni çalgıların tedarik edilmesinin gerekliliğini vurgulamaktadır. Aranda'nın dikkat çektiği bir diğer husus, çalgıların farklı üreticilerden tedarik edilmiş olduğu, akortlarının düzgün ve çalgıların kaliteli olmadığı yönündedir. Ayrıca çalgıların kalibrasyonu için örnek çalgıların belirlenmesinin yanı sıra bir sözleşme yoluyla tek bir üreticiden çalgıların tedarik edilmesini önermektedir.

Aranda'ya göre, Muzika-i Hümâyun'un çalgıları kalite ve akort açısından referans kabul edilmelidir. Aranda son olarak önerisinin doğuracağı yüksek çalgı maliyetleri için bir öneride bulunmaktadır. Eğer yerel temsilcileri atlayarak doğrudan yurt dışındaki çalgı üreticisi ile irtibata geçilip kendisine “Zat-ı Şevketsimat-ı Hazret-i Padişahîye Mahsus Muzika Alâtçısı” unvanı verilirse, fabrikanın katalog fiyatı üzerinden bir iskonto yapmasının mümkün olabileceği ifade edilmektedir.

Aranda'nın 1893 tarihli bu raporunda yer alan yeni çalgıların teminine ilişkin önerisinin hayata geçtiği ihtimâlini kuvvetlendiren ilginç bir ilân dikkat çekmektedir. 1895 tarihli Şark Ticaret Yıllığı'nda yer alan bu ilân<sup>86</sup>, merkezi Paris'te bulunan çalgı üreticisi F. Besson'a aittir. İlânda Besson “Muzika-i Hümâyun ve Osmanlı Orduları Tedarikçisi” unvanını kullanmaktadır. Besson, kendisini birçok ülkedeki konservatuar ve orduların tedarikçisi olarak nitelendirmektedir. Ayrıca ilândan bir çok madalya kazandığı da anlaşılmaktadır. Çok çeşitli bakır üflemlerli çalgıları üreten Besson'un aynı zamanda piyano, org, kontrbas gibi çalgıları da

<sup>85</sup> bkz. Ek 8: Fernando de Aranda'nın Askerî Bandoların İslahına İlişkin Raporu (1893).

<sup>86</sup> bkz. Ek 74 : Çalgı Üreticisi F. Besson'un ŞTY'deki Bir İlânı (1895).

ürettiği anlaşılmaktadır. İlânda dikkat çeken bir diğer husus, Besson'un İstanbul'daki temsilciğini Galata'da M. Missak & Fils'in üstlendiğidir.

**Çizelge 3.28 : Aranda'ya Göre Avrupa Bandolarının Çalgı Düzeni.**

Çalgı	Cins	Adet
Flüt (küçük)	Re bemol	1
Flüt	Mi bemol	2
Klarnet (küçük)	Mi bemol	2
Klarnet	Si bemol	10
Anahtarlı Klarnet (küçük)	Mi bemol	1
Geda	Si bemol	2
Korno	Si bemol	2
Alto	Mi bemol	2
Kor <sup>87</sup>	Mi bemol	4
Boru	Mi bemol	4
Bariton	Si bemol	2
Trombon	Si bemol	2
Trombon	Do	3
Baso <sup>88</sup>	Si bemol	3
Bombard	Mi bemol	1
Bombard	Si bemol	1
Tranpet, Davul, Zil	-	3
<b>Toplam</b>		<b>45</b>

Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde 30 Nisan 1900 tarihiyle kayıtlı bir başka belge, Aranda'nın önceki raporlarıyla oldukça benzerlik göstermektedir. Avrupa'daki bandoların çalgı düzenini göstermesi açısından bu belge oldukça kıymetlidir (Çizelge 3.28). Bu düzende her bir çalgının cinsi ve ne kadar sayıda bandoda yer aldığı belirtilmiştir. Raporun sahibi bu düzeni örnek göstererek mevcut bandolardaki çalgı yapılanmasına ilişkin bir değişmeyi tetiklemek arzusundadır (BOA, Y.PRK.AZJ, 40/23).

<sup>87</sup> Cor de chasse (av borusu) olabilir.

<sup>88</sup> Basson yani fagot olabilir.

### 3.3 Deniz Ordusu Bandoları

Osmanlı deniz ordusu bandolarının tarihi neredeyse kara ordusu bandolarınıninki kadar eskidir. Bahriye teşkilâtı içerisinde zamanla farklı muzıka okulları kurulmuş ve bandoları besleyecek müzisyenlerin yetişmesi sağlanmıştır. Bu okullarda orkestralar da kurulmuş ve İstanbul'daki yabancı müzik öğretmenlerine ders verdirilmiştir. Ayrıca karada ve denizde çeşitli bahriye bandoları varlığını sürdürmüştür. Ancak organizasyonel değişiklikler ve küçülme politikaları bahriye teşkilâtında bir muzıka okullarının ve bandoların mevcudiyetini tehdit etmiştir.

#### 3.3.1 Bahriye muzıka okulları

Bahriye teşkilâtı, bahriye bandolarına sahip olduğu kadar bu bandolara nitelikli müzisyen yetiştirecek okulları da kurmuştur. Giuseppe Donizetti ile askerî bandoların yapılandırılmaya başladığı 1828 tarihinden hemen üç sene sonra ilk bahriye muzıka okulu kurulmuştur ve Cumhuriyet'e kadar okullaşma devam etmiştir. **Çizelge 3.29'**da görüldüğü üzere Cumhuriyet öncesinde dört muzıka okulu kurulmuştur (Arman, 1958; s. 278).

Birinci Muzıka Okulu 1831 yılında devreye girmiştir. İki sene süren eğitimler sonucunda çalgı çalmayı geliştiren erler ile Tersane-i Âmire Şişhaneci Alayı bünyesinde iki bando kuruldu: bando-yı evvel ve bando-yı sanî. Bu okula alınan ilk öğrencilerin, bahriye erleri veya bahriye bünyesinde daha önce var olan mehterin ortadan kaldırılmasıyla açıkta kalan gönüllü müzisyenlerden oluşturulmuş olma ihtimâli yüksektir. Bu gençlerin birçoğu okuma-yazma bilmedikleri için müzik eğitimleri nota okuma ve çalgı dersleriyle sınırlı kalmış olabilir. Bu zamanda kullanılan çalgılar da oldukça basit ve bakırdan üretilmiş çalgılardı (Arman, 1958; s. 7-8).

**Çizelge 3.29 : Cumhuriyet Öncesi Bahriye Muzıka Okulları.**

Muzıka Okulu	Kuruluş Tarihi
1. Muzıka Okulu	1831
2. Muzıka Okulu	1887
3. Muzıka Okulu	1904
4. Muzıka Okulu	1916

1887 yılında bahriye bünyesinde yer alan 1. ve 2. Silâhendaz taburlarının bandoları ve Mesudiye Bandosu'nu güçlendirmek, personel açıklarını kapamak ve modern yöntemlere göre iyileştirmek amacıyla Bahriye Nâzırı Hasan Hüsnü Paşa'nın girişimi sonucunda ve Sultan II. Abdülhamid'in iradesiyle 2. Muzıka Okulu kurulmuştur.

İkinci Muzıka Okulu'na daha önce Muzıka-i Hümâyun'da kontrbasçı olarak görev alan İtalyan Lombardi öğretmen olarak atanmıştır. Kasımpaşa'nın Camialtı semtinde bulunan Sıbyan Kışlası binası okul olarak kullanılmıştır. Sanayi Sıbyan Taburu'ndan 15-16 yaşlarında yaklaşık 50 öğrenci seçildi. Lombardi, muzıka için gerekli çalgıları kendisi sipariş etmiştir. Deniz Müzesi Arşivi'ndeki bir belge satın alınan çalgı ve akort masraflarını göstermektedir (Deniz Müzesi Arşivi, MH, 1228/46).

Lombardi'nin başöğretmenliği altında İtalyan Impetua ve Tartelli bakır çalgılarda, klarnetçi Angio ise kamışlı ve ağaç çalgılarda öğretmen olarak atandı. Lombardi'nin muavini olarak da Mülâzım Hasan Ağa görevlendirilmiştir.

Bu okulda okuma-yazma, hesap ve din derslerinin yanı sıra müzik teorisi, solfej ve çalgı gibi meslek dersleri okutulmaktaydı. Ayrıca öğrenciler askerî talim de yapıyorlardı. Düzenli bir çalışmayla sürdürülen iki sene sonunda bir bando oluşturulabilmiş ve eser icralarına geçilmişti. Hazırlanan program ile Bahriye Nâzırı Hasan Hüsnü Paşa'ya bir konser verildi. Okulun gidişatından memnun olan nâzır durumu padişaha ileterek huzurda bir konser verilmesini sağladı. Padişah, bu genç bandonun performansından etkilenerek taltifte bulunmuştur.

Lombardi'nin özenli gayretleri sonucunda bu Sıbyan Muzıka Okulu, İtalyan operalarından bando için düzenlenmiş olan potpuri, fantezi, senfoni, vals, marş, polka vb. eserlerden oluşan bir repertuar kazanmıştır. Bu okulu bitiren çocuklar İstanbul Vapur-i Hümâyun Bandosu'na gönderilirken, zamanla kadrolar büyümesiyle birlikte bir kısmı müzisyen de Sultaniye Vapur-i Hümâyunu Bandosu'na sevk edilmiştir (Arman, 1958; s. 35-37).

1904 yılında Ertuğrul Bandosu Şefi Faik Daim Bey, Bahriye Nezâreti tarafından bandoların yetenekli müzisyen ihtiyacını karşılamak üzere 3. Muzıka Okulu'nu açmak için görevlendirilmiştir. Binbaşı Faik Bey başöğretmen olmuş ve yanında da Ertuğrul Muzıkası'ndan çalgı öğretmeni olarak subaylar getirmiştir.

Üçüncü Muzıka Okulu'nda eğitim müddeti en az iki yıldır. Müfredatta meslek eğitimi ağır basmaktaydı. Nota okuma, müzik teorisi, nota yazma ve çalgı bu meslekî derslerin başında geliyordu. İki yıllık eğitim tamamlandığında askerlik çağına girmiş olanlar er olarak atanırdı.

Yaşı küçük olanlar ise er adayı olarak devam etmekteydi. Yetiştirilen öğrenciler ihtiyaç halinde bandolara gönderilir, kalanlar ise okulda çalışmaya devam ederdi. Er olduktan bir yıl sonra, bekleme süreleri bir yıl olmak kaydıyla ve sırasıyla onbaşı, çavuş ve başçavuş rütbeleri alındıktan sonra subay olmak üzere terk-i tezkere sınıfına geçilirdi. Subaylık kadrosunda boş pozisyon olması halinde terfi edilebilmekteydi. Terk-i tezkere olmayanlar ise er olmaları itibariyle gerekli süreyi doldurduklarında terhis oluyorlardı.

Muzika Okulu'ndaki iki yıllık programı tamamlayanların bir kısmı Ertuğrul Muzikası veya Tâlia Vapur-i Hümayunu Bandosu'na geçmekteydi. Bu kişiler okulda öğrendikleri bilgileri bizzat buralarda uygulama fırsatı bularak olgunlaşırdı. Bu okul 1909 yılına kadar devam etmiş ve ardından öğrencilerin tamamının bandolara dağıtılmasıyla lağvedilmiştir (Arman, 1958; s. 77).

Sultan II. Abdülhamid'in saltanatının sona ermesinin ardından gerçekleştirilen tasfiye ve başka nedenler sebebiyle ortaya çıkan personel açığını kapamak amacıyla 1912 yılında yeni bir muzika okulu kurulması ihtiyacı doğmuştur<sup>89</sup>. Bunun üzerine Bahriye Nâzırı Cemal Paşa'nın emriyle Paul Lange'nin de katıldığı bir komisyon kuruldu. Bu komisyonun görevi, kurulması planlanan 4. Muzika Okulu için gerekli olan çalgıların temin edilmesi, okulun yeri, eğitim programı, öğretmen kadrosu ve öğrencilerin seçilmesi gibi konularda kararlar alınması amaçlanmıştır<sup>90</sup>. 1912'de Balkan Harbi'nin başlamasıyla bu çalışmalar sekteye uğramıştır. Muzika Okulu'nun açılması ancak 15 Ocak 1916 yılında mümkün olabilmıştır. Okul bu tarihten itibaren Tır-i Müjgan Mektep Gemisi'nde faaliyetlerine başlamıştır. Okulun başöğretmenliğine Edirneli Halil ve onun yardımcılığına da Karaferyeli İhsan Fehmi Efendiler atanmıştır (Arman, 1958; s. 102).

Teorik dersler gemide muzıkacılara tahsis edilen mekânda yapılırken çalgı dersleri ise diğer müsait yerlerde işlenmiştir. Müfredatın ortaokula denk bölümünde Türkçe, riyaziye, hendese, tarih, coğrafya, fizik, resim ve Almanca gibi dersler, askeriye ile ilgili olan bölümünde askeriye terbiyesi, silâhsız kara talimi, denizde kürek çekme, yelken ve dümen kullanma talimi ve yüzme gibi dersler okutulmuştur. Müzisyenlik mesleğiyle ilgili olan esas bölümde ise teori, nota okuma, solfej, çalgı, transpozisyon, müzik diktesi, armoni ve müzik tarihi okutulmuştur.

---

<sup>89</sup> 1909'u takip eden yıllarda muzika okulu yokmuş gibi görünse de aslında bahriye ordu bandolarında bandocu yetiştirme girişimleri olduğu bilinmektedir. Paul Lange, 1910 yılında Almanya'dan çalgı metotları getirmiştir (Kibiroğlu, 2010; s. 21-25).

<sup>90</sup> Okula alınacak 40 öğrencinin masrafları dahi çıkarılmıştır (Kibiroğlu, 2010; s. 45-46).

Okulun askerî öğretmenleri olduğu gibi aşağıda isimleri yer alan sivil öğretmenler de ders vermek üzere çağrılmıştır:

- Piyano Öğretmeni Sinanyan Efendi (Ermeni)
- Keman Öğretmeni Andonyadis Efendi (Rum)
- Keman Öğretmeni Vahran Mühendisyan Efendi (Ermeni)
- Keman Öğretmeni Braun Efendi (Avusturyalı)
- Viyolonsel Öğretmeni Korpi Efendi (İtalyan)
- Kontrbas ve Fagot Öğretmeni Fortes Efendi (Lehli)
- Kontrbas Öğretmeni Vasilâki Efendi (Rum)
- Piyano yardımcısı Şahinyan Efendi (Ermeni)
- Armoni, Vokal ve Müzik Tarihi Öğretmeni VEDI Sabra (Lübnanlı)
- Armoni Öğretmeni Gaito Efendi (İtalyan)
- Armoni Öğretmeni Edgar Manas (Ermeni)
- Armoni Öğretmeni Hâfız Mehmed Efendi (Türk)

1918’de orkestra bölümü kurulan ve beş yıl içinde usta yaylı çalgı icracıları çıkaran 4. Müzik Okulu’ndan sonra Cumhuriyet döneminde 5. Müzik Okulu ve onu takip eden okullar kurularak bahriye teşkilâtı içerisinde günümüze kadar devam eden etkili eğitim imkânları sunulmaya devam etmiştir (Arman, 1958; s. 111-115).

### **3.3.2 Bahriye bandoları**

Bahriye bandolarının tarihi neredeyse kara kuvvetleri bandolarınıninki kadar eskidir. Deniz kuvvetleri içerisinde bandoların ilk zamanından Cumhuriyet’e kadar çok sayıda farklı bando teşkilâtı kurulmuş ve kimisi lağvedilmiştir. **Çizelge 3.30**, Cumhuriyet öncesinde kurulmuş bulunan bahriye bandolarının listesini vermektedir. Bu listede yer alan bandoların personelinin temin edildiği kaynaklar da belirtilmiştir. Bu kaynak gösterimi bandolar ile müzik okulları arasındaki bağı işaret etmesi açısından oldukça önemlidir. Cumhuriyet öncesinde kurulmuş olan dört müzik okulunun da bahriye bandolarını işgücü açısından besleme noktasında etkin bir rol oynadığını açıkça ortaya koymaktadır.

Bahriye bandolarının tarihi 1831’de başlamaktadır. Tersane-i Âmire Şişhaneci Alayı bünyesinde kurulan ilk bandolar 1. Tabur Bandosu ve 2. Tabur Bandosu olmuştur. Bu bandoların müzisyenleri de 1. Müzik Okulu tarafından temin edilmiştir.

Mahmudiye Bandosu, modern anlamda düzenlenmiş ilk donanma mızıkasıdır. 1829 yılında Tersane-i Âmire’de inşa edilen Mahmudiye Kalyonu, üç ambara ve 128 topa sahipti ve personel mevcudu 1280’dir. 1831’de Sultan II. Mahmud’un en önemli savaş gemisi olan Mahmudiye Kalyonu, donanma tatbikatlarını takip etmek için sık sık sultan tarafından ziyaret edilmiştir. Daha sonra Mesudiye Zırhlısı’nın amiral gemisi olması sebebiyle Mahmudiye Bandosu buraya nakledilmiştir (Arman, 1958; s. 17; Bulgurcuoğlu, 2009; s. 44).

**Çizelge 3.30 : Cumhuriyet Öncesi Bahriye Bandoları.**

No	Bando	Personel Kaynağı
1	Tersane-i Âmire Şişhaneci Alayı 1. Tabur Bandosu	1. Muzika Okulu
2	Tersane-i Âmire Şişhaneci Alayı 2. Tabur Bandosu	1. Muzika Okulu
3	Donanma-i Hümâyün Mahmudiye Fırkateyni Bandosu	1. Muzika Okulu
4	Donanma-i Hümâyün Mesudiye Fırkateyni Bandosu	1. Muzika Okulu
5	Ertuğrul Fırkateyni Bandosu	Tabur ve Mesudiye bandolarından seçme
6	Mesudiye Zırhlısı Bandosu	1. Muzika Okulu
7	İstanbul Vapur-ı Hümâyunu Bandosu	2. Muzika Okulu
8	Sultaniye Vapur-ı Hümâyunu Bandosu	2. Muzika Okulu
9	Hamidiye Fırkateyni Bandosu (Eski Hamidiye)	Karma
10	Ertuğrul Musıka-i Hümâyunu (Faik Bey zamanında)	2. Muzika Okulu
11	Tâlia Vapur-ı Hümâyunu Bandosu	2. ve 3. Muzika Okulları
12	Merkez Bandosu	2. ve 3. Muzika Okulları
13	Basra Tersanesi Bandosu	Erlerden oluşturulmuş
14	Ertuğrul Bandosu (Lange ve İhsan Bey zamanında)	2. ve 3. Muzika Okulları
15	Mesudiye Zırhlısı (Donanma Mızıkası)	3. Muzika Okulu
16	Barbaros Zırhlısı Bandosu (aynı bandonun devamı)	3. Muzika Okulu
17	Donanma Bandosu (kışlada, aynı bandonun devamı)	3. Muzika Okulu
18	Mızika Mektebi Bandosu	4. Muzika Okulu
19	Mızika Mektebi Orkestrası	4. Muzika Okulu

Kaynak: Recep Arman, Bahriye Mızıkaları Tarihi, 1958.

1874’te İngiltere’de inşası tamamlanıp denize indirilen Mesudiye Zırhlısı, 1914’e bir İngiliz denizaltısı tarafından batırılana kadar Rus Harbi, Yunan Harbi ve Balkan Harbi olmak üzere pek çok tarihî olayda görev almıştır (Otay, 2005; s. 333-334). Mesudiye Zırhlısı’na alınan bando, müzisyen sayısını artırmak amacıyla gönüllü erler de yetiştirmiştir. 1897 yılında, Yunan Harbi’nde İstanbul’dan Çanakkale’ye geçen donanmanın başında Mesudiye Zırhlısı da yer alıyordu. Tamire ihtiyaç duyan zırhlı 1898’de Cenova’ya gönderilmiştir. Bu durum üzerine donanma kumandanlığı karargâhı ve bando, Mesudiye’den Hamidiye Fırkateyni’ne geçer ve intikâl eden bando Hamidiye Bandosu adını alır.

Tamirden sonra tekrar amiral gemisi olan Mesudiye Zırhlısı için bir bandonun oluşturulması kararının alınması üzerine 1907’de camialtı kıçlasında bulunan Tâlia Bandosu Mesudiye’ye nakledilmiştir. Personel açığını telâfi etmek amacıyla da Hamidiye Bandosu’ndan bir kısım müzisyen de alınmıştır (Arman 1958; s. 18).

1908 yılında Meşrutiyet’in ilânı münasebetiyle yapılan kutlamalara katılmak üzere kumandan gemisi olan Mesudiye Kruvazörü’ne Mesudiye Bandosu’ndan 35 kişilik bir takım (muzıka şefi dâhil) seçilerek alınmıştır. Bu takımda yer alan çalgıların listesi (**Çizelge 3.31**) bahriye bandolarının çalgı dağılımı hakkında bir fikir verebilmektedir (Arman, 1958; s. 19-20).

**Çizelge 3.31 : Mesudiye Kruvazörü Bandosu’nun Çalgı Dağılımı (1908).**

Çalgı	Adet
Mi Bemol Flüt	1
Mi Bemol Klarnet	2
Si Bemol Klarnet	5
Soprano Saksofon	1
Mi Bemol Büğlü	1
Büğlü veya Kornet	5
Alto	5
Tenor	1
Bariton	1
Trombon	3
Mi Bemol Bas	2
Si Bemol Bas	3
Davul	1
Tranpet	2
Zil	1

Ege gezisinin sonunda, bando Mesudiye Zırhlısı’na geri verilmeyip Kasımpaşa’da Camialtı Kıçlası’na yerleştirilerek ve Merkez Bandosu adını almıştır. Diğer taraftan Mesudiye Zırhlısı’dan kalmış olan bando ise geliştirilmek istenmişse de personel azlığı ve yetersizliği engel teşkil etmiştir. İdarî sorunların da baş göstermesiyle bando gemiden çıkarılmış ve karada yer alan tabur muzıkalarını takviye etmek için kullanılmıştır. 1909 yılında Mesudiye Zırhlısı’na tekrar bando verilmesi ihtiyacı doğmuş ve Camialtı’nda bulunan muzıka okulu kapanarak personel buraya tahsis edilmiştir. 1910 yılında ise Barbaros Zırhlısı’nın amiral gemisi olması üzerine Mesudiye’deki bando buraya nakledilmiş ve Mesudiye’ye bir daha bando verilmemiştir (Arman, 1958; s. 21-22).

1889’da Ertuğrul Fırkateyni Bandosu, 20 müzisyen oluşan bir kadro ile kurulmuştur. Bandonun performansı pek çok takdirle karşılanmıştır. Bu takdir uzakdoğuya kadar uzanmış,

bando Singapur'da katıldığı bir merasimdeki icrasıyla ilgi odağı olmuştur. 1890 yılında Japonya'da Kil Yarımadası'nın Kaşinozaki mevkiinde tayfuna yakalandıktan sonra kayalara çarparak batmıştır. Mürettebattan sadece 69 kişi sağ kalabilmiştir (Arman, 1958; s. 27-28; Batmaz, 2010; s. 141; Apatay, 1998; s. 170). Ertuğrul Fırkateyni'ne ait personel listesinde muzıka zabiti Üsteğmen İsmail Bey idaresinde 24 muzıkalı yer almaktadır<sup>91</sup>.

İstanbul'da inşa edilmiş olan Hamidiye Fırkateyni'nde de bir bando bulunmaktaydı. Bu bando muhtemelen taburlarda ve Mesudiye Bandosu'ndan alınan müzisyenler ile kurulmuştur. 1897'deki Yunan Harbi'nde bandonun bu gemide yer aldığı bilinmektedir. Mesudiye Zırhlısı'nın İtalya'ya tamir için gittiği zaman Mesudiye Bandosu bu fırkateyndeki bando ile birleşerek Hamidiye Bandosu adını almıştır. 1905 yılında Mesudiye Bandosu'nun takviye edilmesi Hamidiye Bandosu'ndan 15 kadar usta müzisyen alınmış, 1908'de ise geriye kalan 25 kişilik Hamidiye Bandosu Meşrutiyet'ten sonra yapılan tasfiye operasyonu esnasında gemiden alınarak Kasımpaşa'da yer alan itfaiye ve silâhendaz bandolarına dağıtılmıştır (Arman, 1958; s. 31).

Önceleri Muzıka-i Hümâyun'da kontrbasçı ve piyanist olan Francesco Lombardi (1836-1906), daha sonra Bahriye teşkilâtında görevlendirilerek Sıbyan Muzıka Okulu ve Bandosu'nu kurmuştur. Bu bando, 1899 yılında İstanbul Vapur-ı Hümâyunu Bandosu ilân edilmiş ve bundan bir yıl sonra da faaliyete geçmiştir. Sıbyan muzıka okulunu bitiren çocuklar daha sonra bu bandoya verilmiştir (Deniz Müzesi Arşivi, CB, 82).

İstanbul Vapur-ı Hümâyunu Bandosu'nda büyüyen kadro ile birlikte Sultaniye Vapur-ı Hümâyunu Bandosu da kurularak iki bando varlığını sürdürmüştür. İki bandonun da şeflik görevini yürüten Lombardi, İstanbul Vapuru'na Sinoplu Yüzbaşı Ahmed Ağa'yı ve Sultaniye Vapuru'na Mülâzım-ı Evvel Çerkez Hasan Ağa'yı zabıt yapmıştır. Lombardi bu bandolardaki bir kısım personelden daha sonra fanfar ve salon muzıklarını kurmuştur.

1898'de Sultan II. Abdülhamid'i ziyarete gelen Alman İmparatoru II. Willhelm, padişahın müziğe olan ilgisini bildiğinden beraberinde 8 parçadan oluşan fanfar muzıka aletlerini getirerek sultana hediye etmiştir. Gelen çalgıları Bahriye Nezâreti'ne veren sultan İstanbul Vapur-ı Hümâyunu'ndan ayrılacak personel ile bu çalgıların kullanılmasını emretmiştir. Lombardi kısa sürede fanfar takımını kurarak padişahın huzurunda başarılı bir konser vererek takdir kazanmıştır. Sultanın çok çalgılı bir bandoyu tercih etmesi sebebiyle sonrasında bu

---

<sup>91</sup> Takım, 2 çavuş, 8 onbaşı ve 14 erden oluşmaktadır. Listedeki 2 onbaşının ve 1 erin tranpetçi olduğu anlaşılmaktadır, diğer üyelerin görevleri belirtilmemiştir. Kazadan tek kurtulan muzıkalı Üsteğmen İsmail Bey olmuştur (Şimşek, 2005; s. 68-74, 142).

bandoya pek itibar etmediği öne sürülmektedir. Fanfar Müzikası daha sonra kamışlı çalgıların ilave edilmesine rağmen aynı adı korumuştur. Lombardi, Fanfar Müzikası'ndan sonra İtalya'dan getirttiği 18 çalgı (**Çizelge 3.32**) ile Salon Müzikası'nı kurmuştur (Arman, 1958; s. 36-39).

**Çizelge 3.32 : Salon Müzikası'nın Çalgı Dağılımı.**

Çalgı	Adet
Mi Bemol Flüt	1
Si Bemol Klarnet	3
Alto Klarnet	1
Alto Saksofon	1
Tenor Saksofon	1
Bariton Saksofon	1
Mi Bemol Büğlü	1
Trompet	1
Korno	2
Trombon	2
Mi Bemol Bas	1
Si Bemol Bas	1
Davul	1
Tranpet	1

Bahriye teşkilâtına bağlı Basra'da bir tersane bulunmaktaydı. Bu tersanede yer alan Basra Tersanesi Bاندosu'nun hangi tarihte kurulduğu bilinmemekle birlikte 1907-1909 döneminde varolduğu söylenebilir. Ertuğrul Müzikası'ndan Yüzbaşı Varnalı Mustafa Efendi, şef olmak arzusuyla Basra Tersanesi Bاندosu'na tayini istemiş ve 1907'de yeni görevine başlamıştır. Ancak kendisine şeflik yerine ambar memurluğu gibi idarî görevler verilmiştir. Bando tamamen Araplar'dan oluşuyordu. Mustafa Efendi'nin belirttiğine göre bu müzisyenler müzik kültüründen mahrumlardı; armoni vb. kuralları bilmiyorlardı (Arman, 1958; s. 47).

İstanbul ve Sultaniye vapurlarının eskimesi üzerine İngiltere'den alınan Ertuğrul Yatı 1903'te hizmete başlamıştır. Müzika-i Hümâyun'da başçı olan Binbaşı Faik Daim Bey bu gemide bir bando kurmaya memur edilmiştir. İstanbul ve Sultaniye bandolarından seçilen personel ile bando 1904 yılında faaliyete geçmiştir. 1909 yılında bando gemiden alınarak Camialtı Kışlası'na nakledilmiş ve 1911'de oradan da Kasımpaşa Kışlası'na yerleştirilmiştir (Arman, 1958; s. 57).

Bir diğer bahriye bandosu olan Merkez Bاندosu, Mesudiye Bاندosu'ndan güçlü bir müzisyen takımının geçici görevle Mecidiye Zırhlısı'na verilmesinden sonra 1910 yılında

Camialtı Kışlası'na nakledilmesiyle ortaya çıkmıştır. Gerek görüldüğünde bu bando donanma hizmetinde de boy göstermiştir. Barbaros Bandosu'nun Hamidiye Kruvazörü ile İngiltere'ye gittiği 1910 yılından donanma tatbikatı süresince Merkez Bandosu, Barbaros Zırhlısı'nda görev almıştır.

Barbaros Bandosu'nun güçlendirilmesi için bir dönem Merkez Bandosu'ndan personel alınmıştır. 1925'te Merkez Bandosu, Yavuz Zırhlısı'na verilmiş, bir sene sonra Kasımpaşa'ya dönmüştür. Organizasyonel değişiklikler sonucunda lağvedilmek zorunda kalmıştır. Bandonun bir kısmı Ertuğrul Bandosu'na gönderilmiş ve diğer kısmı emekli edilmiştir (Arman, 1958; s. 86).

1909 yılında Barbaros Zırhlısı'nın amiral gemisi olması üzerine Donanma Muzikası, Mesudiye'den alınmıştır. Barbaros Bandosu pek çok gezide görev almıştır. Bunlar arasında İngiltere seyahati, bandonun gücü hakkında ipuçları vermesi açısından ilgi çekicidir. Bando 1911 yılında İngiltere Kırallı George'un taç giyme merasimi sebebiyle Hamidiye Kruvazörü'nün İngiltere gezisine katılmıştır. Şef İhsan Efendi yönetiminde bir başarılı konser ile İngilizlerin takdiri kazanılmıştır. Barbaros Bandosu, diğer bahriye bandoları gibi farklı görevler de üstlenmiştir. Birinci Dünya Savaşı süresince bu bando her gün ikindi vakti bir hastaneye giderek verdiği konserler ile hastaların ruhî ve bedenî acılarını hafifletmek için çaba göstermiştir. 1915'te Barbaros Zırhlısı'ndan Kasımpaşa Kışlası'na nakledilerek Donanma Muzikası adı altında faaliyetine devam etmiştir. 1919'da parçalanarak üstün müzisyenler Ertuğrul Muzikası'na ve diğer bir kısmı da Merkez Bandosu'na verilmiştir (Arman, 1958; s. 89-98).

1915'te 4. Muzika Okulu'nun açılmasından sonra bu okul bünyesinde bir bando kurulmuş ve 1918 yılında da bir orkestra bölümü açılmıştır. 1923'te bu bando ve orkestra birçok konser ve merasimde iyi bir performans gösterecek seviyeye ulaşmıştır. Meselâ, 1922 yılında her iki takım Edirne'nin düşman işgâlinde kurtarılması münasebetiyle hükümet temsilcileri ve millî kuvvetlerle birlikte Trakya'ya gönderilerek güzergâh üzerinde bulunan köy ve kasabalarda konserler vermişlerdir (Arman, 1958; s. 116-124).

Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde yer alan üç belge bahriye bandolarında mevcut müzisyenlere takdim edilen İftihar ve Sanayi Madalyaları verildiğini göstermektedir<sup>92</sup>. Madalya alan 43 kişiden 12'si sıbyandır yani henüz er olamayacak yaşta olan küçük müzisyenlerdir. Diğer

---

<sup>92</sup> Liste için bkz. Ek 16: Bahriye Muzıklarının Nişan ve Madalyaları.

müziyenler arasında 22 nefer, 2 onbaşı, 3 bölük emini, 2 çavuş ve bir mülâzım-ı sanî yer almaktadır.

### 3.4 Diğer Bandolar

Kara ve deniz ordusu bandoları dışında Osmanlı ordusu’da iki bando daha bulunmaktadır. Bunlardan birisi Tophane-i Âmire Muzikası’dır. 1881’de kurulan bu teşkilât gerek Muzika-i Hümâyun gerek İstanbul’daki müzisyenlerin desteğiyle müzisyen yetiştirmiştir. Diğer bando ise 106 mevcudu ile 1896’da kurulan Askerî Dikimhane Muzikası’dır.

#### 3.4.1 Tophane-i Âmire Muzikası

Tophane<sup>93</sup>, Fatih Sultan Mehmed devrinde Topçu Ocağı’na bağlı olarak kurulan ve müştemilatı içerisinde dökümhane, kışlalar, ambar ve mahzenler ve talimhane bölümleri kapsayan bir kurumdur (Tunç, 2004; s. 20-31). Tophane Müşiri Zeki Paşa’nın girişimiyle, 1881 yılında kuruma bir muzika heyeti kazandırılmıştır. Öğrenciler sıbyan alayından seçilmiştir. Muzıkaya iki aylığına ders vermeye gelen Muzika-i Hümâyun’un kemancısı Pepini Gaito’dan sonraki yabancı öğretmenler 1882’de atanan İtalo Selvelli ve kornet öğretmeni Avram olmuştur. Selvelli, Beyoğlu’nun tanınmış piyano hocası ve piyano eşlikçisidir. Avram, muzıkada bakır çalgılardan ve Schimill de kamışlı çalgılardan sorumlu olmuştur. Tophane-i Âmire Muzikası’nın sınavlarına mümeyyiz olarak bir süre gelmekte olan Oscar Déthier<sup>94</sup>, 1885 yılında Müşir Zeki Paşa tarafından öğretmen olarak atandığından Selvelli’ye ihtiyaç kalmamıştır (Gazimihal, 1955; s. 174).

Muzıkaya alınan öğrenciler altı aydan önce çalgıya başlamazdı. Bonanın birinci ve ikinci bölümleri Sol ve Fa anahtarıyla öğretilmekteydi. Altı aydan sonra ilgili çalgının metoduna başlanır, bona ikinci sırada kalırdı. Dördüncü yılın sonunda yedi anahtarla bona okuma işi tamamlanmış oluyordu.

Toplu bando çalışmaları *Steiger* metodu takip edilerek yürütülürdü. Ayrıca klarnet için *Klose*, kornet için *Dominico Gatti* ve piyano için *Hanon* ve *Czerny* metotları kullanılmaktaydı. Repertuarda ise türlü opera düzenlemeleri, küçük uvertürler ve fanteziler, marş, vals vb. parçalar yer almaktaydı.

<sup>93</sup> Osmanlı’da “tophane” kelimesi, topların döküldüğü ve kundaklandığı bir kurum anlamında kullanılmakla birlikte zaman zaman baruthane, top güllesi mahzeni ve top deposu gibi yerler için de kullanılmıştır. “Âmire” kelimesi ise bir kurumun devlete ait olduğuna işaret eder. Tophane-i Âmire ise İstanbul’da Tophane semtinde bulunan top dökümhanesinin adıdır (Aydüz, 2006; s. 38).

<sup>94</sup> Şark Ticaret Yıllıkları’na göre 1880’lerden 1910’lara kadar Beyoğlu’nda piyano öğretmenliği yapmıştır.

Okulda farklı ebatlarda beş adet piyano vardı. Bandoda obua, korangle ve fagot yer alıyordu. Müzisyenlerin bir kısmı fanfar oluşturacak şekilde de toplanıyorlardı. Saksofon, davul ve tranpet fanfar için hazır bulunurdu.

Muzika-i Hümâyun, Tophane-i Âmire Muzikası'nın gelişmesinde önemli bir rol üstlenmiştir. Pepini Gaito'nun ardından Binbaşı Rıza Bey, Kolağası Saip Efendi ve Muzika-i Hümâyun Muallim Muavini ve Umum Muzikalar Müfettişi olduğu dönemde Zati Arca bu kurumda öğretmen olarak görevlendirilmiştir. Zati Bey, 1908 yılına kadar Tophane Bandosu'nun meşklerini haftada iki gün bizzat idare etmiştir.

Tophane-i Âmire Muzikası, merasim ve diğer resmî temsillerde yer almıştır. Bu etkinliklerin başında Cuma Selamlığı gelmekteydi. Her ayın üç haftasında Beyoğlu Numune Toçu Alayı'nı, diğer haftada da Selimiye Topçu Taburu'nu yürüyüşe selamlığa götüreren muzika, ayrıca Pazartesi günleri Yıldız Sarayı'nın merasim kapısında yerini alırdı. Haftanın dört akşamı Tophane Saat Kulesi'nin önünde Tophane Müşirliği makamına karşı nöbet çalardı. Bayramlarda yapılan muâyede merasimlerinde çerçevesinde bayramın bir günü saray bahçesinde görev alırlardı (Gazimihal, 1955; s. 174-178).

Muzika, Osmanlı Devleti'nin yabancı devletlerde olan ilişkiler çerçevesinde gerçekleşen resmî temsillerde yer alırdı. 1883 yılında Almanya sefirinin verdiği ziyafete Tophane-i Âmire Muzikası gönderilmiştir (BOA, Y.PRK.EŞA, 3/50). Muzika, Avrupalı hükümdar veya elçilerinin karşılanmasında yer alabiliyordu. 1888 yılında böyle bir görev karşılığında muzika mensuplarına atıyye olarak altın dağıtılmıştır (BOA, Y.PRK.ASK, 50/107). Muzika, sadece yabancı devlet görevlileri için değil sıradan yabancılar için de görevlendirilebilmekteydi. 1892 yılında Taksim Belediye Bahçesi'nde Alman turistlere konser vermiştir (BOA, Y.PRK.ASK, 84/11).

Muzika sadece merasimlerde veya diplomatik ilişkiler kapsamında görev almazdı. Bir dönem İstanbul'da süren ilkbahar kır ziyafetleri kapsamında Harbiye, Mühendishane okulları ve Galatasaray Mekteb-i Sultanîsi'ni farklı günlerde hıdırellez ve kuzu şenliklerine götürürdü. Böylece muzika farklı etkinlikler aracılığıyla halk ile temas halinde bulunurdu (Gazimihal, 1955; s. 178).

Tophane-i Âmire Muzikası'nın resmî etkinliklerde sıkça görev almasının yanı sıra mensuplarının aldıkları nişan ve madalyalar da bu teşkilâtın başarısının diğer göstergeleri arasındadır. Muzika mensuplarının 1885-1900 döneminde aldıkları çeşitli nişan ve madalyalar

bulunmaktadır<sup>95</sup>. Bu taltiflerin 5'i Mecidî Nişanı, 1'i İmtiyaz Madalyası ve diğeri Osmanî Nişanı'dır. Taltif edilenlerin üçü yabancı öğretmendir

Tophane-i Âmire Muzikası, II. Meşrutiyeti takip eden tensikat faaliyetleri esnasında kaldırılmıştır. Muzikanın mensupları Tophane teşkilâtı içerisinde yer bulamamışlardır. Rütbeli olanlar öğretmenlik görevi için alay muzıklarına gönderilmiştir (Gazimihal, 1955; s. 183).

### 3.4.2 Askerî Dikimhane Muzikası

Askerî Dikimhane, ordunun kıyafet gereksinimi karşılayan eski bir kurumdur<sup>96</sup>. Cumhuriyete kadar devam eden Askerî Dikimhane'nin muzikası Hassa Müşîri Rauf Paşa'nın yardımıyla 1896'da kurulmuştur. Muzika sınıfında olan öğrenciler dikimle hiç uğraşmaz, sadece müzikle meşgul olur ve okurlardı. Muzikanın öğretmeni olan Çerkez Hurşid, güzel yazıya sahip bir notacı ve alaylı bir muzika öğretmeni idi. Muzikanın 107 mensubu vardı ve bunların 80'i mutlaka müzik temsillerinde yer alırdı. Umum Muzıklar Müfettişliği görevinde bulunduğu dönemde Zati (Arca) Bey, haftada iki kere gelip muzika takımını çalıştırırdı. Flütçü Hamdi ve kornocu Mülâzım Hasan diğer öğretmenler arasındaydı. Bandonun başöğretmeni Çerkez Hurşid, konağında bir musikî takımı bulunan Çerkez Sadeddin Paşa'nın musikî işlerinden de sorumluydu. Hurşid Bey, muzika öğretmenliğinden çıkarıldığında, öğrencilerin bu karara karşı çıkmaları sonrasında olayların büyümesiyle Askerî Dikimhane Muzikası 1900 yılında kapatılmıştır (Gazimihal, 1955; s. 185-186).

Osmanlı ordusundaki çeşitli coğrafi ve idarî birimlerde zamanla askerî bandolar gelişerek çoğalmıştır. Böylece Batı müziği ilk başta ordu içerisinde bir tüketim aracı haline gelmiştir. Barış dönemlerinde de vazifeli olan bazı bandolar özellikle devlet merasimlerinde boy göstererek halkla temas halinde oluyorlardı. Özellikle Cuma Selamlığı İstanbul halkının ilgiyle izlediği bir merasimdi. Sivillerin Batı müziği tüketimine katıldığı alanlar bunlarla sınırlı değildi. Ondokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren özellikle Pera, Galata ve sonra Tarihî Yarımada'da boy göstermeye başlayan ve tiyatroların başını çektiği icrâ mekânları gittikçe çeşitlenmiştir. İstanbul'da oluşan müzik piyasası, Batılılaşma'nın da gelişimine

<sup>95</sup> bkz. Ek 17 : Tophane-i Âmire Muzikası'nın Nişan ve Madalyaları.

<sup>96</sup> Osmanlı ordusunun kıyafet gereksinimini karşılamak üzere uzun zamandır dikimhaneleri bulunmaktaydı. Yeniçeriler zamanında Kethüda tarafından yönetilen teşkilâtın personel ihtiyacı, acemi oğlanlarıyla karşılanırdı. Kethüdanın aynı zamanda şehirdeki serbest terzileri de denetleme sorumluluğu vardı. Personelin bir kısmı, ordu ile sefere gönderilirdi (Meydan Larousse, 1978/III; s. 681). Ondokuzuncu yüzyılda bu kurumun aynı zamanda terzilik mesleğini öğreten bir okul olduğu bilinmektedir. Eğitimi idarî derecesindeydi. Buradan mezun olanlara terzi sanat kısmında kalırlardı.

paralel olarak gittikçe güçlenmiş, müzik öğretmenleri, müzik eğitimi veren kurumlar, müzik yayınları, çalgılar ve diğer tüketim araçlarını içeren etkin bir piyasa haline dönüşmüştür.

#### 4. SİVİL HAYATTA BATI MÜZİĞİ

Batı müziğinin Osmanlı Devleti'nde benimsenmesi, sivil hayattaki benimseme eylemlerine önemli bir zemin oluşturmuştur. Sivil hayata ilişkin bu çalışmanın örneklemini oluşturan İstanbul, ondokuzuncu yüzyıl itibariyle temelde Saray'ın tetiklediği bir dizi dönüşüme maruz kalmıştır. Batılılaşmanın resmî bir devlet politikası haline geldiği Sultan II. Mahmud dönemi itibariyle gerek Osmanlı Devleti kurumları gerek sivil hayatı kuşatan sosyo-kültürel iklim bu dönüşümden nasibini almıştır.

Resmî eğitimin yaygınlaşması matbu yayınların çoğalması kitleleri yönlendirme ve Batılılaşma konusunda daha alıcı hale getiriyordu. Osmanlı'nın dâhil olduğu Avrupa merkezli küresel ekonomi, İstanbul'da özellikle Galata ve Pera'da Batı tarzı hayatın güçlü bir şekilde yaşanmasını temin ediyordu. Bu dönüşümle birlikte alaturka ve alafranga hayat ikilemi iki zıt kutup olarak halkın rağbet edeceği alternatif hayat tarzlarını şekillendiriyordu.

Batı müziği, ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğine kadar özellikle Osmanlı Sarayı'nın himayesinin de etkisiyle çok çeşitli icra mekânlarında tüketicilere sunuluyordu. Bu mekânların başında tiyatrolar gelmektedir. Ardından kahveler, kulüpler, bahçeler zaman içerisinde bu müziğin çeşitli topluluklarla sunulduğu alternatif mekânlar olarak yerlerini aldılar.

Batı müziğinin ne derece benimsendiğine ilişkin İstanbul'daki çeşitli tüketim araçları önemli bilgiler verir. Şark Ticaret Yıllıkları'nda kayıtlı olan İstanbul'da müzik dükkânları, özel piyano dükkânları, piyano akortçuları ve fonograf-gramofon dükkânları bu tüketim ekosistemindeki önemli araçlardır.

İstanbul'daki basılı yayınlar da müziğin tüketimine ilişkin önemli ipuçları vermektedir. Notalar, pratik nota öğretim kitapları, müzik teorisi kitapları, çalgı metotları, biyografiler, müzik kültürüne ilişkin süreli yayınlar sadece Batı müziğinin doğrudan benimsenmesi değil Batı müziği öğelerinin yerel makam müziği üzerinde nasıl etkiler oluşturduğunu da ortaya koymaktadır. Edebiyat eserlerinde müziğin işlenişi de genel müzik kültürü edinilmesi noktasında öğretici olması ve aynı zamanda müziğin sivil hayatta nasıl bir işleve sahip olduğunu gözler önüne sermektedir.

İstanbul'da müzik öğretimi resmî öğretim kurumları, müzik okulları ve özel dersler aracılığıyla sağlanıyordu. Şark Ticaret Yıllıkları'nda kayıtlı olan çok sayıda müzisyen, Batı müziğinin sivil hayat içerisinde ne derece ilgi gördüğünü açıklar.

Batı müziğinin doğrudan benimsenmesi dışında, onun makam müziği üzerindeki etkileri de benimsenmesinin farklı bir vechesini oluşturur. Bu etkiler, Batı müziği çalgılarının makam müziğinde kullanılması veya makam müziği çalgılarının Batı normlarından esinlenerek dönüşümü, makam müziğinin bestelerinin çokseslendirilmesi, marş ve oyun müzikleri gibi bazı formların rağbet görmesi ve en önemlisi müziğin profesyonel bir geçim kaynağı olması ve bireysel performansın geçmişe kıyasla daha ön plana çıkması olarak ele alınabilir.

#### **4.1 Batı Müziğinin Benimsenmesi ve Belirleyici Unsurlar**

Batı müziğinin Osmanlı başkentindeki benimsenmesi, gerek Batı müziğinin Avrupa'daki kültürel sisteminin aktarılması gerek yerel müzik üzerindeki etkiler şeklinde gerçekleşen karmaşık bir olgu olarak görülmelidir. Osmanlı devleti, gayrimüslimler ve aydınlar bu değişimin müziğe de olan yansımalarının başlıca etkenleridir. Devlet, Batılılaşma politikasını özellikle askeriye ve bürokrasi gibi organları yoluyla hayata geçirirken, gayrimüslimler ve aydınlar alafranga hayatın tüketimini kolaylaştırıcı ve teşvik edici bir rol oynamıştır. Bu üç etken dışında müzik piyasası ve onu besleyen teknolojik gelişmeler de, Batı müziğinin benimsenmesini kolaylaştıran ve toplumun belirli kesiminin ekonomik talebinin karşılandığı bir altyapıyı oluşturmuştur.

##### **4.1.1 Batı müziğinin benimsenmesi**

*Batı müziğinin benimsenmesi* olgusunun incelenmesi için *benimseme* ve ardından *kültür* kavramlarının tanımlanması önem arz etmektedir. Ardından Batı müziğinin bir kültürel sistem olarak ne anlama geldiği ve bu sisteminin ne tür bileşenleri olduğunu tespit etmek gerekmektedir. Bundan sonra ise *Batı müziğinin benimsenmesi* olgusunun farklı tezahürleri olduğu vurgulanarak daha kapsamlı bir benimseme resminin çizilmesi sağlanmalıdır.

##### **4.1.1.1 Benimseme kavramı**

Benimseme kavramı için sözlüklerde çeşitli karşılıklar verilmektedir. Türk Dil Kurumu, "benimseme" kelimesi için "Bir şeyi kendine mal etme, sahip çıkma, kabullenme, tesahup etme" tanımlarını vermektedir (TDK, 2005; s. 243). İlhan Ayverdi, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*'ünde ise "kendine mâletme, sâhip çıkma, tesâhup etme, kendine yakın sayma, yakınlık

duyma, kabul etme” olarak daha fazla karşılık sunmaktadır (Ayverdi, 2006; s. 330). Bazı sözlüklerde bu kavramın İngilizce karşılığı olarak *appropriation* kelimesi önerilmektedir (Atalay, 1999; s. 159; Redhouse, 1983; s. 550; Seyyar, 2007; s. 129).

Batı müziğinin benimsenmesi konusuyla doğrudan ilgili olan *kültürel benimseme* (cultural appropriation) kavramı ise pek çok disiplinin ilgi alanına girmiştir. Sanat tarihi (Harris, 2006; s. 17-18; Hauser, 1999; s. 159), felsefe (Young, 2010), edebiyat (Sanders, 2006) ve sosyoloji (Williams, 1995) disiplininden çeşitli araştırmacıların eserlerinde bu kavramın genel olarak kültür ve değişme bağlamında ele alındığı dikkati çekmektedir. *Kültürel benimseme* (cultural appropriation) kavramı, *kültürel etki* (cultural influence), *kültürel değişme* (cultural change), ve *kültürel aktarma* (cultural borrowing) ve *kültürel yayılma* (cultural diffusion) kavramlarıyla anlam açısından yakın bir ilişki içerisinde.

Young, *kültürel benimseme* (cultural appropriation) kavramını “bir kültürün üyelerinin başka bir kültürün üye veya üyeleri tarafından üretilmiş unsurları kendi kullanımları için alması” olarak tanımlamaktadır (Young, 2010; s. 5). Kültürel benimsemeyi, bir tahakküm kurma sürecinin bir parçası olarak adlandıran çalışmalar da bulunmaktadır. Sömürgeleşme karşıtı, azınlık ve feminist haklarını savunan söylemler içerisinde kullanılan kültürel benimseme, baskın kültürün azınlık kültüre ait olan bir unsuru etik olmayan bir şekilde alması olarak tek taraflı ve sömürücü bir eylem olarak nitelendirilmektedir (Anderson, 2009; s. 192; Joanna Kadi, 1996; s. 117). Diğer taraftan, bu kavramın bir azınlık kültürün baskın kültürden unsurlar alması için kullanıldığı örnekler de mevcuttur (Merry, 200; s. 30). Azınlık haklarını savunmak isteyenler tarafından farklı tanımlar getirilmeye çalışılsa da benimseme çift yönlü bir olgu olarak ele alınmalıdır (Ziff ve Rao, 1997; s. 5).

Kültürel benimseme süreci için kullanılan bir diğer tanım olan *cultural diffusion* ise Tylor tarafından kültürel bilgi, uygulamalar ve maddî ürünlerin bir sosyal sistemden diğerine yayılması süreci olarak tanımlanmaktadır (Johnson, 1996; s. 81). Ogburn ise toplumsal evrim sürecinin bir etkeni olarak gördüğü yayılma için “icatların bir alandan diğerine yayılması” ifadesini kullanmaktadır (Ogburn, 1964; s. 27). Fernand Braudel’in ise bu kavramı “bir toplumun kültürünü uzak yerlere yayması” şeklinde benzer bir anlamda kullandığı görülmektedir (Braudel, 1995; s. 763). Murdock ise *borrowing* (aktarma) kavramını *diffusion* (yayılma) ile eşanlamlı olarak kullanmakta ve ikisi için “yeni bir kalıbın (pattern) başka bir toplumun üyeleri tarafından taklid edilerek uyarlanması” tanımını önermektedir (Murdock, 1969; s. 148). Özetle, bu kavramlar toplumlar arasındaki kültür aktarımı sürecini, aktarımın

yönünü belirtecek veya belirtmeyecek şekilde ve kültürü ihraç eden veya ithal eden özne açısından bu süreçteki eyleme işaret edecek şekilde kullanılmaktadır.

Benimsemenin nesnesi olarak ele alınan kültürü Tylor, “toplumun bir üyesi olarak insanın sahip olduğu bilgi, inanç, sanat, ahlâki değerler, hukuk, gelenek ve diğer yetkinlik ve alışkanlıkları içeren bir karmaşık bütün” olarak tanımlamaktadır (Tylor, 1958; s. 1). Kültürü maddî ve maddî olmayan kültür olarak ikiye ayıran görüşler de bulunmaktadır. Seyyar, maddî kültürü “kültürün somut tarafını yansıtan üretim kaynakları ve becerileri, işletmecilik, teknoloji ve araç-gereçler” olarak tanımlamaktadır. Maddî olmayan kültür için getirdiği tanım şudur: “toplumda hâkim olan manevî değerlerin, inançların, bilgilerin, davranış kaidelerinin, geleneklerin bütünü” (Seyyar, 2007; s. 606).

Young, sanat bağlamında kültürel benimsemeyi ele alırken yukarıdaki sınıflandırmaya uygun bir şekilde benimsemenin maddî ve maddî olmayan tiplerini ayrıştırmaktadır. Somut sanat ürünlerinin (resim ve heykel gibi) bir kültürden diğerine aktarımı için *nesne benimsemesi* (object appropriation) ifadesini kullanmaktadır. Young, soyut sanat ürünlerinin (şiiir, beste, hikâye gibi) benimsenmesine *içerik benimsemesi* (content appropriation) adını vermektedir<sup>97</sup>.

Young’ın sanatla ilgili olarak tanımladığı yukarıdaki benimseme tiplerinden yola çıkılarak kültür için de bir tipoloji önermek mümkün olabilir. Maddî kültür başlığı altında nesnenin kullanım alanına veya amacına göre sanat (resim, vb.), gündelik hayat (mobilya, vb.), teknoloji (otomobil, vb.) gibi çok çeşitli kategoriler önerilebilir. Manevî kültür başlığı altında ise adetler (doğum günü kutlamak, vb.), sanat (müzik bestesi, vb.), bilim (tedavi yöntemleri, vb.) gibi alt başlıklar da üretmek mümkündür.

Yukarıda tanımlanan maddî ve manevî unsurlarıyla kültürün yanı sıra ekosistem kavramının da incelenmesi faydalı olacaktır. Ekosistem kavramının getirdiği canlı ve cansız etken yaklaşımı, bir kültürel sistem içerisindeki farklı rollere ve etkilere sahip insan kitlelerine dikkati çekmek açısından önemli görünmektedir. İngiliz çevrebilimci Tansley tarafından ilk defa kullanılan ekosistem kavramı, tüm organizmalarla birlikte fiziksel etkenleri de içine alan bir bütünsel sistem olarak tanımlanmaktadır (Tansley, 2000; s. 26; Rana, 2009; s. 329). Diğer bir deyişle canlı varlıkların ve çevrelerindeki cansız etkenlerle oluşturduğu topluluktur (Lee, 2005; s. 252). Bu yaklaşım, olguların etkileyen ve etkilenen tüm unsurları dikkate alan bütünsel bir ele alışı daha kolay hale getirmektedir. Canlı (biyotik) ve cansız (abiyotik) bileşenlerden oluşan ekosistemde, karbondioksit, su, nitrojen, kalsiyum, fiziksel çevre, hava

<sup>97</sup> Bu kategorinin altında ise stil benimsemesi (style appropriation), motif benimsemesi (motif appropriation) ve konu benimsemesi (subject appropriation) olarak üç alt kategori sıralamaktadır (Young, 2010; s. 5-7).

koşulları, vb. unsurlar cansız bileşenleri oluşturmaktadır. Canlı bileşenler ise besin üretici ve tüketici olan organizmalardır (Rana, 2009; s. 331).

Ekosistem ve ilişkili olduğu kavramlar, daha sonra sosyal bilim çalışmaları kapsamında sosyal olguları açıklamak için de kullanılmaya başlanmıştır. (Bennett, 1975; s. 277). Ekosistem kavramını sosyal bilim alanında ilk kullananlardan birisi 1961 ve 1964 yıllarında yayımlanan *Sosyal Sistemden Ekosisteme* ve *Sosyal Organizasyon ve Ekosistem* başlıklı makalelerin yazarı Otis Dudley Duncan'dır. (Pickett vd., 2008; s. 115). Antropolog Frake, 1962 tarihli bir makalesinde, ekosistem kavramını kültürel çevrebilim ile birlikte kullanmaktadır. Ona göre kültürel çevrebilim, insanın bir parçası olduğu herhangi bir ekosistemin dinamik bir bileşeni olarak kültürün oynadığı rolün araştırılmasıdır (Frake, 1976; s. 401).

Benimsenmeye konu olabilecek tüm unsurların bir listesini çıkarabilmek için yukarıdaki tanım ve yaklaşımların tamamından istifade etmek gerekliliği doğmaktadır. Böylece, bir kültürel sistem içerisinde yer alan canlı, cansız, maddî ve manevî tüm unsurları dikkate alarak bütüncül bir resmi çizmek daha olası görünmektedir.

#### **4.1.1.2 Batı müziğinin benimsenmesi**

Batı müziğinin, özellikle İstanbul'da yaygınlaştığı ilk zamanlarda dünyadaki birçok ülke için olduğu gibi Batı Avrupa'da üretilen müzik olduğunu işaret etmek gerekmektedir. Özellikle uzun süreler İtalyan etkisinde kalan İstanbul'daki müzik tüketimi, daha sonraları Almanya, Fransa, İngiltere ve Rusya gibi ülkelerdeki üretim faaliyetlerinden de etkilenmiştir. Bu ülkelerin özünde Batı müziği açısından benzer kültürel sistemlere sahip oldukları ileri sürülebilir. Bu sistem bünyesinde, canlı unsurlar (tüketiciler, üreticiler ve üreticileri etkileyen örgütler), fiziksel mekânlar (icra ve eğitim mekânları), eşyalar, eserler (müzik ve müzikoloji), müziğin yapısal unsurları, süreçler (dinleme, icra, yayın, vb.), değerler, eğilimler gibi (daha da çeşitlendirilebilecek olan) aşağıdaki kategorilerden bahsedilebilir:

- **Tüketiciler:** Bu kitle toplumsal sınıflar bakımından aristokrasi, devlet görevlileri, orta sınıf, alt sınıf, vb. şekilde veya müziğin tüketim alışkanlıkları açısından amatörler ve profesyoneller olarak, cinsiyetleri bakımından kadın ve erkek olarak çeşitli şekillerde kategorilendirilebilir.

- **Müzik profesyonelleri:** Müziği akademi veya sanat bağlamında bir meslek olarak ele alan müzik öğretmenleri, müzisyenler, müzik idarecileri (şef, müzik okulu veya bölümünün idarî yöneticisi, vb.), besteciler ve müzikologlar, vb.
- **Müzik tüccarları:** Müzik üretimine ikinci derecede katkı sağlayan, satıcı (çalgı, vb.) yayıncı (nota, vb.), üretici (piyano, vb.), bakımcı (piyano, vb.), icra mekânının (tiyatro, vb.) sahibi, işletmecisi ve personeli, vb.
- **Düzenleyici etkenler:** Müzik ekonomisini etkileyen hukukî, malî ve siyasî örgütler (mahkemeler, belediyeler, bakanlıklar, fuar düzenleyiciler, vb.), müzik eleştirmenleri, vb.
- **İcra mekânları:** Tiyatro, dinletili kahve, gazino, bahçe, vb. müzik icra edilen mekânlar.
- **Eğitim mekânları:** Özel veya devletin müzik eğitiminde uzmanlaşmış veya uzmanlaşmamış okul, müzik cemiyetleri, ev gibi özel mekânlar, vb.
- **Müzik eşyaları:** Çalgı, fonograf, silindir, gramofon, plak, nota sehпасı, metronom, nota kâğıdı, vb.
- **Müziğin yapısal unsurları:** Müzik teorisi, türler, biçimler, vb.
- **Müzik eserleri:** Çeşitli türlerde, farklı milletlerden farklı besteciler tarafından bestelenmiş Batı müziği eserleri.
- **Müzikoloji eserleri:** Çalgı metodu, teori, müzik tarihi, müzik psikolojisi, vb. konularda telif veya tercüme eserler.
- **Dinleme süreci:** Dinleme amacı (sosyalleşmek, vb.), sıklığı (haftada bir, vb.), etkinlikteki payı (müzik gösteri, yemek eşliğinde müzik, vb.), sunum şekli (canlı veya kayıtlı), kitlesellik gibi parametrelerce farklılaşan ve tekrar eden dinleme eylemleri.
- **Öğrenme süreci:** Öğrenme amacı (itibar kazanmak, vb.), katılım yoğunluğu (özel ders, vb.), odaklanma (müzik kurumunda eğitim alma, vb.), uzmanlık tercihi (şan, piyano, vb.) gibi değişkenlerle tanımlanabilen öğrenme eylemleri.
- **Yayın süreci:** Müzik eserinin yazılı olarak veya icrasının sesli olarak kaydedilerek tüketiciye sunulmasına kadar olan üretim süreci.
- **Ödüllendirme süreci:** Müzik üretimine katkı sağlayanların unvan, nişan, madalya ve diğer maddi ve manevî ödüller yoluyla ödüllendirildiği süreç.

- **Değerler:** Müziğin yazılması, uzmanlaşma (üretim ilişkilerindeki iş bölümü ve profesyonelleşme), çokseslilik, müzikte tasvir, bilimsellik, standartlaşma, bireyselleşme, sanat eseri hakları, vb. örnekleri verilebilecek olan ve Batı müziğini tanımlayan değerler.
- **Eğilimler:** Artan piyano üretimi, ses kayıt teknolojilerinin kullanımının yaygınlaşması, halk müziği unsurlarına ilgi, Romantizm, şarkı ve operanın yaygınlaşması, vb. eğilimler.

Batı müziğinin Osmanlı toplumunda benimsenmesini, onun Batı'daki kültürel sisteminin bire bir Osmanlı'da yeniden üretilmesi şeklinde yorumlamak konunun en azından sosyolojik anlamda eksik olarak değerlendirilmesine sebep olacaktır. Çünkü kültürel değişme, bir kültür unsurunun dış bir çevreden her zaman ideal tipinin tüm bileşenleriyle aktarılmasıyla sonuçlanmayacak kadar karmaşık bir süreçtir. Bütüncül bir benimsemenin yanı sıra bir kültürel unsurun belirli bileşenlerinin benimsenmesiyle oluşan kısmî bir benimsemenin de varlığından bahsetmek gerekmektedir.

Diğer bir deyişle, Batı müziğinin benimsenmesi sadece Batı müziğinin öğretilmesi veya icra edilmesi değil, onun yerel kültür üzerindeki dönüştürücü etkilerini de kapsmalıdır. Böylece bu müziğin Osmanlı toplumu içerisindeki nüfûz gücüne ilişkin daha kapsamlı bir resmi ortaya koymak mümkün olabilmektedir. Bu sebeple, Batı müziğinin Osmanlı toplumunda benimsenmesi bu çalışmada iki başlık altında incelenmektedir: 1) Batı müziğinin üretimi ve tüketimi ve 2) Yerel müzik üzerindeki Batı müziği etkileri. Bu çalışmada ikinci kategorideki yerel müzik olarak makam müziğini ele alınmıştır<sup>98</sup>.

Batı müziğinin üretimi ve tüketimi, Batı müziğini temel üretim ve tüketim ilişkileri açısından Avrupa'daki kültürel sisteminin olduğu gibi İstanbul'da yaşatmaya çalışılmasıdır. Merkezinde Batı müziğinin repertuarı olan bu benimseme şeklinde, Batı müziği sistemini tanımlayan canlı unsurlar, mekânlar, eşyalar, eserler, eğilimler ve değerler gibi tüm bileşenlerinin imkânlar dâhilinde yaşatılması söz konusudur.

Makam müziği üzerindeki etkiler, Batı müziğinin kültürel sisteminden çeşitli bileşenlerin alınarak makam müziğinin dönüşmesi anlamına gelmektedir. Makam müziğinin gazino, tiyatro gibi Avrupa'dakine benzer mekânlarda icra edilmesi, müzisyenlik ve müzik öğretmenliğinde profesyonelleşme, müziğin Batı grafik notası ile kayıt altına alınması, yazılı

---

<sup>98</sup> Halk müziği veya kilise müziği gibi unsurlar bu çalışmanın doğrudan kapsamına alınmamıştır.

müzik ve müzikoloji literatürünün oluşması, marş ve opera gibi yeni türlerin ve çok sesli unsurların makam müziği repertuarında yer alması gibi birçok noktada Batı müziği kültür sisteminden aktarımlar yapılmıştır.

Gerek Batı müziğinin aynen üretimi ve tüketiminin gerek makam müziği üzerindeki Batı müziği etkilerinin oluşmasında çeşitli unsurların belirleyiciliği söz konusudur. Bu noktada Osmanlı devleti, gayrimüslimler ve aydınlar gibi kültürel etkenler rol oynarken diğer taraftan müzik piyasasının ve teknolojinin gelişmesi de arz-talep dengesinin kurulmasına imkân veren ekonomik bir alt yapıyı sunmaktadır.

#### **4.1.2 Devlet**

Osmanlı devleti, Batılılaşma yolundaki girişimleriyle Batı müziğinin Osmanlı toplumunda belirli ölçüde benimsenmesinde rol oynayan kültürel etkenlerin başında gelmektedir. Devletin bu etkisi, Batı müziğini himaye yoluyla gerçekleştirdiği doğrudan etkiyi de içine alan geniş bir toplumsal değişme programının sonucuyla alâkalıdır. Bu değişme, Osmanlı'nın küresel ekonomiye açılarak, yabancı Batılı sermayenin ve dolayısıyla Batılı tüketim kültür öğelerinin ülkeye girişini kolaylaştırmıştır. Bir diğer değişme ise merkezîyetçi yapının güçlenmesiyle Batılı usûllerde tanzim edilmiş sivil bürokrasinin gelişerek Batılı kültürü tüketen seçkin bir zümrenin ortaya çıkmasıdır. Sivil bürokrasinin eğitimi yaygınlaştırma girişimleri ve yayıncılık konusunda verilen izinler aracılığıyla oluşmaya başlayan kitle kültürünün temellerinin atılması, beraberinde bilginin hızla yayılması, kitlesel bir müzik piyasasının oluşmasında tetikleyici bir rol oynamıştır.

##### **4.1.2.1 Küresel bütünleşme**

Batı Avrupa'nın coğrafi keşiflerle başlayan yükselişi karşısında Osmanlı devletinin ekonomik gücü onyedinci yüzyıldan itibaren zayıflamaya başlamıştır. Avrupa'nın ticarî kapitalist hareketleri, tüccarların devletten malî, askerî ve siyasî destek alarak serbestçe yabancı pazarlara girmelerine imkân vermiştir. Osmanlı ise transit ticaretten vergi kazanmak ve yabancı devletler arasında siyasî menfaat sağlamak amacıyla kapitülasyonları vermeye başlamıştır. Ancak Osmanlı'nın gerilemesi kapitülasyonların bir avantaja dönüştürülmesine izin verememiştir. Böylece Osmanlı'nın Batı küresel ekonomisiyle ilk bütünleşmesinin bu kapitülasyonlar aracılığıyla başladığı söylenebilir (Kazgan, 2006; s. 13-14).

Osmanlı'nın vermiş olduğu kapitülasyonlar zaman içerisinde daha ağır tavizleri doğurmuştur. Avrupalı tüccarlara ithâlat ve ihracatta vergi indirimi, yerleşme özgürlüğü, kişisel vergilerden

muafiyet, Osmanlı yasalarının dışında kalma gibi pek çok avantaj Avrupalılar lehine tek tek elde edilmiştir. Yabancı tüccarlara verilen bireysel tavizler, daha sonra yabancı şirketleri de kapsayacak şekilde genişlemiştir. Bu gelişmeler, İstanbul, İzmir ve Beyrut gibi şehirlerde Avrupa kolonilerinin oluşması sonucunu doğurmuştur. Yabancı tüccarlar lehine olan bu gelişmeler karşısında, yerli üreticilerin yaşadığı yetişmiş eleman eksikliği, vergiler ve devletin koyduğu kurallara bağlı kalmak, rekabet şansını oldukça düşürmüştür (Kazgan, 2006; s. 14-15; Akyıldız, 2005; s. 186).

Osmanlı ekonomisinin dışa açılmasında Avrupalı devletlerin baskılarının da etkisi olmuştur. Meselâ İngiltere, Osmanlı devletinin güçlenmesini ve reformlarını Doğu Akdeniz politikaları sebebiyle desteklemiş ve böylece Rusya'nın sıcak denizlere inmesini engellemek istemiştir. Avrupa devletleri, Osmanlı'ya sağladıkları askerî, siyasî ve malî destek karşılığında Osmanlı ekonomisinin dışa açılmasını istemiştir. Bunun sonucunda Osmanlı'nın reform çabaları, İngiltere başta olmak üzere Avrupa devletlerine verilen ticarî imtiyazlarla birlikte gelişmiştir (Pamuk, 2005; s. 204; Kasaba, 1988; s. 54).

Ekonominin dışa açılması gün geçtikçe Avrupa sermayesinin nüfuzunu artırmıştır. Birinci Dünya Savaşı öncesinde bu durum, Avrupa devletleri arasında imparatorluk coğrafyasının nüfuz bölgelerine ayrılmasına kadar ilerlemiştir. Böylece merkezî devletin malî denetimi de zayıflamıştır. Meselâ 1856'da yayınlanan Islahat Fermanı ile yabancı sermaye yatırımlarına izin verilmiştir. 1867 tarihli kararla yabancıların imparatorluk bünyesinde toprak satın almalarının yolu açılmıştır (Pamuk, 2005; s. 205).

Osmanlı ekonomisinin küresel ekonomi ile bütünleşmesi ve hatta Osmanlı maliyesinin Avrupa sermayesinin denetimi altına girmesi yolunda önemli dönüm noktaları katedilmiştir. Bu aşamalar arasında 1838 tarihli dış ticaret anlaşması, 1854 yılında başlayan dış borçlanma süreci ve 1850'lerden başlayan demiryolları yapımı konusunda yabancı sermayeye verilen imtiyazlar dikkati çekmektedir (Pamuk, 2005; s. 205).

1838 yılında İngiltere ile yapılan Baltalimanı Antlaşması, yabancılar için ticarî sınırlılıkların azalmasına katkı sağlamıştır. Bu antlaşmayla Osmanlı devleti dış ticarete ilişkin keyfî vergi uygulamasından feragat etmiştir. Yerli tüccarlar iç gümrükleri ödemeye devam ederlerken, yabancı tüccarlar bu uygulamanın dışında tutularak imtiyaz sahibi olmuşlardır. Sonuç olarak, bu antlaşma ile İngiltere'de üretilen mallar Osmanlı devletine yayılarak zanaatkâr ve küçük dükkân sahiplerinden oluşan Müslüman orta sınıfı büyük oranda zayıflatmıştır (Karpas, 2003; s. 133; Pamuk, 2005; s. 206).

Ticarî imtiyazların yanı sıra Avrupalı devletler için Osmanlı'dan sağlanacak bir diğer fayda ise finansman sağlamak olmuştur. Osmanlı devletinin içerisinde bulunduğu ekonomik zorlukları fırsat bilen Avrupalı sermayedarlar ve Avrupa devletleri temsilcileri 1840'lardan itibaren malî sorunlar ile baş etmesi için Osmanlı'yı dış borçlanma sürecine sokmak için baskı yapmaya başlamışlardır. Böylece, Osmanlı devletinin Avrupa piyasasında tahvil satması bankerlere komisyon, tahvilleri satın alanlara faiz geliri ve elde edilecek borç ile Avrupa sanayisine ek talep sağlayan bir kaynak haline getirilmeye çalışılmıştır (Pamuk, 2005; s. 230).

Özellikle 1854 itibariyle artan dış borçlanma, Avrupa ile daha sıkı ticarî münasebetler tesis edilmesine katkıda bulunmuştur. Alınan yüksek faizli borçlar yeni malî gelirlerler üretmek üzere sarfedilmediğinden Osmanlı devleti, borçları ödemek için tekrar borç almak durumunda kalmıştır. Yüksek faizler, 1873'te başlayan borsa krizleri ve devletin borçları ödeyemez hale gelmesi, Osmanlı dış ekonomisi açısından yeni bir dönemi başlatmıştır. 1876 yılında, Osmanlı devleti dış borç ödemelerini durdurduğunu ilân etmiştir. 1881 yılında Osmanlı devleti ve Fransa, İngiltere, vb. alacaklılar arasında Muharrem Kararnamesi'ni imzalanmıştır. Bu antlaşma ile dış borçların miktarları indirilmiş ve ödeme koşulları yeniden düzenlenmiştir. Böylece imparatorluk bünyesindeki yabancı alacaklıların temsilcisi olarak çalışıp devletin vergi gelirlerinin bir bölümünü yabancı alacaklılar adına toplayarak Avrupa'ya aktarmakla sorumlu olacak Düyun-u Umûmiye İdaresi kurulmuştur (Pamuk, 2005; s. 230-232; Al, 2007; s. 95).

Yabancı sermaye, doğrudan üretim alanlarından ziyade dış borçlara ve demiryollarını kapsayan ve dış ticareti geliştirmeye yönelik altyapı yatırımlarına yönelmiştir. Osmanlı devleti, iç güvenliği sağlamak, merkezî devletin gücünü imparatorluğun uzak köşelerine ulaştırmak, harp dönemlerinde lojistiği etkinleştirmek ve yeni alanları tarıma açarak gelirlerini artırmak gibi motivasyonlarla demiryollarının kurulmasını planlamıştır. Demiryolu inşası yabancı sermayeli şirketlere belli imtiyazlar karşılığında verilmiştir. Kilometre garantisi uygulaması sayesinde demiryolları yabancı sermaye için kârlı bir yatırım haline gelmiştir. Ayrıca yabancı sermaye imparatorluğun içlerine nüfuz ederek Avrupa ekonomisinin güçlenmesini sağlamıştır<sup>99</sup> (Pamuk, 2005; s. 236-237).

Gerek yabancı sermayenin elde ettiği ticarî imtiyazlar gerek 1856 Islahat Fermanı gibi siyasî gelişmelerin imparatorluk coğrafyasında bulunan gayrimüslim tebaaya ve yabancılara

---

<sup>99</sup> İngilizler İzmir-Aydın ve İzmir-Kasaba hattını yaparak bölgeyi İngiliz ticaretine elverişli hale getirmiştir. Diğer yandan İzmit-Ankara, Eskişehir- Konya ve 20. yüzyılda Güneydoğu Anadolu'ya kadar uzanan Bağdat demiryolunu inşa eden Almanlar ise buğday ve pamuk mamullerinin tedariki gibi yatırımlara yönelmiştir (Pamuk, 2005; s. 236-237).

sağladığı ekonomik kolaylıklar, İstanbul başta olmak üzere büyük şehirlerdeki Hristiyanları ticarî faaliyetler noktasında cesaretlendirmiştir (Karpat, 2003; s. 133). Şark Ticaret Yıllıkları<sup>100</sup>, ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren İstanbul'daki ekonomik dönüşümün takibini sağlayan değerli bilgiler sunar. Eserin hazırlanış amacı Osmanlı devletindeki ticarî merkezleri, buralarda yer alan tüccarları ve faaliyetlerini girişimcilere tanıtmaktır (Kut, 1999; s. 186-187). Sonraki bölümlerde bu ticarethanelere örnekler verilmiştir.

#### **4.1.2.2 Bürokraside modernleşme**

Sultan II. Mahmud ile birlikte imparatorlukta önemli bir dönüşüm yaşanmaya başlamıştır. Bu dönüşüm, onsekizinci yüzyıla damgasını vuran askerî ağırlıklı bir modernleşmeden fazlasını sunmuştur. Padişah, imparatorluğa eski gücünü kazandırması beklenen merkeziyetçi bir yapıyı elde etmeye çalışmıştır. Bunun için öncelikle âyan ve yeniçeri tehlikesinin bertaraf edilmesi düşünülmüştür. Önce âyanları bastırmaya çalışan padişah ardından 1826'da uzun süredir planladığı projesini hayat geçirme fırsatı bularak Yeniçeri Ocağı'nı fiilen ortadan kaldırmış ve yayınladığı ferman ile Asâkir-i Mansure-i Muhammediye isimli yeni ordunun zeminini hazırlamıştır (Yaramış, 2002; s. 699). Bu yeni ordu, tamamen Batılı usûller üzerine kurularak zaman içerisinde imparatorluk bünyesine yayılmıştır. Sultan II. Mahmud, gerçekleştireceği kapsamlı reformların sürekliliğini teminat altına almak için bu ordunun gücünü kontrol altında tutmayı sağlamıştır.

Sultan II. Mahmud, elde ettiği askerî güç aracılığıyla imparatorluğa geri kazandırdığı merkezî yönetim anlayışı ile reformları için gereken sağlam altyapıyı kurma fırsatını elde etmiştir. Geçmişte yaşanan tecrübeler, farklı toplumsal sınıfların yenileşme çabalarına karşı direnç gösterdiklerini açık bir şekilde ortaya koymuştur. Bu sınıflardan seyfiye, kalemiye ve ilmiye nispeten daha büyük etkiye sahip olmuştur. Seyfiyedeki reformdan sonra padişahın yöneldiği kalemiye sınıfındaki değişme, ondokuzuncu yüzyıldaki modernleşme girişimlerine damgasını vuran en önemli girişimlerden birisi olmuştur. Sultan, Osmanlı devletinin kalemiyede yapacağı değişmeyi beraberinde imparatorluğu da etkisi altına alabilecek bütüncül bir modernleşmenin anahtarı olarak görmüştür. Bu yaklaşım, ondokuzuncu yüzyılda kalemiyenin, diğer sınıfların hareket alanını kısıtlayacak şekilde genişlemesini sağlamıştır (Akyıldız, 2004; s. 45).

---

<sup>100</sup> İlk olarak 1868'de Indicateur Ottoman adıyla Raphael César Cervati ve N. C. Sargologo tarafından Türkçe ve Fransızca olarak yayınlanan yıllıklar 1880'den itibaren düzenli bir şekilde Indicateur Ottoman adıyla yayınlanmaya devam etmiştir.

Sultan II. Mahmud'a kadar kalemiye teşkilâtı içerisinde uzmanlaşma yeterli seviyede değildi. Bunun yol açtığı sorunların yaşandığı alan dahiliye ve hariciye işlerinde görülmekteydi. İki tarafın da işlerini aynı memurlar yapmaktaydı. Haricî işler ile dahilî işlerin gerektirdiği beceri farklılık arzetymekteydi. Avrupa devletleri ile yürütülecek diplomatik ilişkiler ve uygulanacak politikalar önemli bir konuydu. Uzmanlaşmaya engel olan nedenlerin başında tevcihat usûlü gelmekteydi. Bu sistem memurların yılda bir görev değiştirmelerini öngörüyordu. Memurların bu kadar kısa bir süre zarfında atandıkları işlere vakıf olmaları ve iyi performans gösterebilmeleri pek mümkün değildi (Akyıldız, 2004; s. 23-24).

II. Mahmud, nezâretler kurarak sivil bürokrasinin örgütlenmesinde büyük bir değişikliği sağlamıştır. Birer uzmanlık birimi olarak işleyen nezâretler böylece memurların alanlarında bilgi, beceri ve deneyim elde ederek bağlı buldukları kurumlara daha kaliteli hizmet sağlama imkânını elde etmişlerdir. 1836'da Hariciye ve Dahiliye nezâretlerinin temelleri atılmıştır. Evkaf-ı Hümâyün Nezâreti, Umûr-ı Maliye Nezâreti, Ticaret Nezâreti, Ziraat Nezâreti, Umûr-ı Nâfia Nezâreti, Divan-ı Deâvî Nezâreti ve sonradan Maârif-i Umumiye Nezâreti'ne dönüşecek olan Mekâtib-i Rüşdiye Nezâreti kurulan nezâretler arasındadır (Akyıldız, 2004; s. 53-62).

Sivil bürokrasinin bu yeni örgütlenmesi, uzmanlaşmayı sağlamanın yanı sıra bu uzmanlaşmadan meşveret yoluyla istifade edilmesini desteklemiştir. Türk devlet geleneğinin yüzyıllardır devam eden bir yönetim tarzı olan meşveret, nezâretlerin üzerinde bulunan meclisler ve nezâret meclislerinin varlığıyla bir uygulama olarak yaygınlaştırılmıştır<sup>101</sup>.

Malî tarafta ise Osmanlı devletinin gelir ve giderlerinin karmaşıklaşması ve çoklu bir hazine yapısının olması, yönetilmesi zor bir durum oluşturmuştu. Bu sebeple 1838 yılında Maliye Nezâreti kurulmuştur. Padişahın ceb-i hümâyün hazinesi dışındaki diğer hazineler bu nezâret altında birleştirilmiştir. Memurlara maaş bağlanarak, daha önce almakta oldukları hediye, bahşiş, harç, tumar ve zeamet gibi gelirlerin önüne geçilmeye çalışılmıştır (Akyıldız, 2004, s. 55).

Kalemiyenin temsil ettiği sivil bürokrasi, büyük bir genişleme göstererek ilmiye, seyfiye ve Saray'ın etki alanlarının daralmasına veya zayıflamasına sebep olmuştur. Seyfiye, 1826'da yeniçeri ocağının kaldırılmasıyla zayıflamıştır. Sultan II. Mahmud, 1826'da Evkaf-ı Hümâyün Nezâreti'nin kurarak daha önce devletten nispeten daha bağımsız olan vakıfların gelirlerini

<sup>101</sup> Nezâretlerin üzerinde yer alan meclislerin başında nâzırlardan ve üst düzey memurlardan oluşan Meclis-i Hâss-ı Vükelâ yer almaktadır. Hükümeti temsil eden bu organ en yüksek yasama ve yürütme işlerinden sorumlu bir bakanlar kurulu gibi çalışmıştır. Sadrazam, şeyhülislâm, serasker, Meclis-i Vâlâ reisi ve nâzırlar gibi önemli teşkilâtların temsilcilerinden oluşmaktadır (Akyıldız, 2004; s. 62-64).

kontrol altına almıştır. Bu durum, vakıflardan önemli bir ekonomik fayda sağlayan ulemanın etkisini zayıflatmıştır (Akyıldız, 2004; s. 54). İlimyenin gücünü kıran bir diğer girişim ise medreselerin ıslah edilmesi yerine sivil bürokrasinin kontrolü altında alternatif eğitim kurumlarının ihdas edilmesi olmuştur. Tanzimat bürokratları, ilmiye sınıfını karşılarına almak yerine başka okullar açarak bu sınıfı daha etkisiz hale getirme yoluna gitmişlerdir (Akyıldız, 2004; s. 69-70).

Devlet dairelerine memur yetiştirme usûlünde bir dizi değişiklikler yapılmıştır. Eski usûlde dairelere küçük yaşta girecek olanlar memurlar veya üst düzey devlet idarecilerinin çocukları arasından seçilmekteydi. Yeni işe giren memurlar, işbaşında eğitimleri alıp kabiliyetlerine göre yükseltilmekteydi. 1838’de terfi için imtihan kuralı getirilmiş ve memur yetiştirmek üzere 1838-1839 yıllarında Mekteb-i Maârif-i Adliye ve Mekteb-i Ulûm-ı Edebiye olmak üzere iki okul açılmıştır. Bu okulların amacı memurların meslekî bilgilerinin yanı sıra Arapça, Farsça, coğrafya ve matematik bilimlerini de öğrenmelerini sağlamak olmuştur. Devlet dairelerinin memur temini için istifade ettiği kaynaklar bu okullar ile sınırlı kalmamış ve Mekâtib-i Umûmiyye Nezâreti’nin de kurulmasıyla Darülmaârif ve Rüşdiyye gibi mekteplerden mezun olanların da bu dairelere alınması sağlanmıştır. 1838’deki bir diğer gelişme de tevcihat usûlünün kaldırılarak aynı daire içerisinde daha uzun müddet çalışarak memurların uzmanlaşmalarına imkân verilmesidir (Akyıldız, 2004; s. 49-55; Findley, 1996; s. 142-144).

Yeni sisteme göre yetiştirilen memurlar, ondokuzuncu yüzyılda ve yirminci yüzyılın başındaki modernleşme çalışmalarında etkin rol oynamışlardır. Modernleşmenin mimarlarının büyük bir çoğunluğu, Sultan II. Mahmud’un 1836’da reisülküttaplığı dönüştürdüğü Hariciye Nezâreti kaynaklıdır. Bu kurum, mensuplarının Avrupa ile ilişkileri ve Avrupa yaşamına olan ilgileri sebebiyle en gözde kurumlardan birisi olmuştur. Avrupa dillerini bilmeleri ve sefaretlerde görev almaları, buradaki bürokratları Avrupa’daki yenilikleri yakından takip etmeleri ve Avrupalılar ile kurdukları ilişkiler, Batı kültürünün Osmanlı’ya intikalinin ve zaman zaman iktidarı tehdit edebilecek önemli idarî mevkilerde olmalarının yolunu açmıştır. Reisülküttaptıktan yetişen Âkif Paşa, Mustafa Reşid Paşa, Mehmed Sâdık Rifat Paşa, Şekib Paşa, Sarım Paşa ve Fuad Paşa gibi bürokratlar bu zümrenin ilk örnekleri arasındadır (Akyıldız, 2004; s. 53; Findley, 1994; s. 118).

Sivil bürokratların ilk örneklerini oluşturduğu Tanzimat aydını, yabancı dil bilen ve dış dünyayı takip eden yeni bir seçkin kültürü temsil etmiştir. Her ne kadar Ahmet Midhat

Efendi'nin *Felâton Bey ve Rakım Efendi*<sup>102</sup> adlı romanında olumsuz bir örneği sunulsa da, bu aydın zümre, Batı kültürünü nispeten daha yakından takip eden, yeni ufuklar arayan ve kendi kendini yetiştiren çok sayıda önemli şahsiyeti de kapsamıştır. Bu grup, sadece sivil bürokrasi ile sınırlı kalmamış, Mekteb-i Sultanî, Mekteb-i Mülkiye ve Tıbbiye gibi okullardan mezun olanları arasından da temsilciler kazanmıştır. (Ortaylı, 1995; s. 217-218).

Yabancı uyruklu devlet adamları da Batı kültürünün yaygınlaşmasında etkili olan bir diğer unsurdur. 1849'da Polonya-Macaristan mültecilerinin Osmanlı'ya sığınması ve Osmanlı devletinin Avusturya ve Rusya'nın taleplerine rağmen ısrarlı himayesi, Osmanlı modernleşmesine yeni bir ivme kazandırmıştır. Osmanlı ordusu ve sivil bürokrasisine hizmet eden birçok Polonya-Macaristan mültecisi devlete yararlı hizmetlerinin yanı sıra Osmanlı kültür hayatına önemli katkılarda bulunmuşlardır. Polonya ve Macaristan asıllı paşa ve memurlar, evlilik ve akrabalık bağıyla geniş bir çevreyi Batılı hayat tarzıyla tanıştırmışlardır (Ortaylı, 1995; s. 218-220).

#### 4.1.2.3 Kitle kültürünün oluşumu

Ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısından itibaren İstanbul'da bir kitle kültürünün ilk temelleri atılmaya başlanmıştır. Bu temeli oluşturan iki önemli gelişmeden bahsedilebilir: resmî eğitimin ve yayıncılığın yaygınlaşması. Bu iki gelişmenin ortak noktası, kitlelerin hem okur-yazarlık oranının artması hem de popüler bir kültürün temelini atacak olan ortak bilgi ve gündemin yaygınlaşmasına imkân tanımış olmasıdır. Böylece kitlelerin ortak tüketim alışkanlığına bilinçli veya bilinçsiz olarak odaklanabilmesi, ortak bir ihtiyacın varlığını ortaya koymuştur. Ticaret ve teknolojideki gelişmeler de bu ihtiyacı tespit edip karşılayabilecek kitlesel üretimi sağlayabilmiştir. Bu üretimin ürünleri arasında piyano ve ardından gelen silindir ve plak gibi müzik eşyaları da yerini almıştır.

Onsekizinci yüzyıl öncesinde Osmanlı'da medreseler, asker ocakları ve Enderun en etkin eğitim kurumlarıydı. Bu kurumlar temelde devletin kadroları için yetenekli işgücü geliştirme amacına hizmet ediyorlardı. Mühendishane-i Bahrî-i Hümayun (1775) ve Mühendishane-i Berrî-i Hümayun (1795) öncü teknik okullar arasındaki yerlerini almıştır (Beydilli, 2006a; s. 514; 2006b; 516). Yeni yüzyılla birlikte Kuruçeşme'de ve Kasımpaşa'da açılan tıp mekteplerinin ardından 1834'te ilk askerî okul olan Mekteb-i Ulûm-ı Harbiye, Maçka Kışlası'nda öğretim hayatına başlamıştır<sup>103</sup>. Sultan II. Mahmud, çocukların bir ilkokul

<sup>102</sup> Bu roman 1876 yılında Kırkanbar Matbaası'nda basılmıştır. Romanın aynı yıl 19 kuruşa satıldığına dair Kırkanbar tarafından *Basiret* gazetesinde (05.01.1876) bir ilân yayınlanmıştır.

<sup>103</sup> Muzıka-i Hümayun da Tanzimat öncesinde açılan diğer meslek okullarından birisiydi.

terbiyesi almadan meslek hayatına çok küçük yaşlarda atılmasını sakıncalı görüyordu. Diğer taraftan Tanzimat öncesinde İstanbul'da bulunan 360 sıbyan mektebi hem nicelik hem de nitelik bakımından oldukça yetersizdi. 1838'de sıbyan sınıfını kapsayacak şekilde ibtidaiye (ilkokul) ve rüşdiye (ortaokul) yapılanması yönünde karar çıktı. Rüşdiye ile birlikte Avrupa usûlüne benzer şekilde yapılandırılmış sivil eğitim kurumları ortaya çıkmış sayılır. Bu okullarda dinî bilgiler dışında Türkçe, hesap ve coğrafya da okutulmasının yanı sıra okul idaresi ve teftiş mekanizmasının oluşturulması söz konusudur (Somel, 2001; s. 41; Sakaoğlu, 2003; s. 56-62).

Tanzimat ile birlikte eğitim İstanbul dışını da kapsayacak şekilde yaygınlaştırılmaya çalışılmıştır. Kızların eğitimi, sıbyan mekteplerinin ıslah edilmesi, modern eğitim metotlarının benimsenmesi ile birlikte idadiye, sultanî, darülmüallim ve rüşdiyeyi içine alan yeni okullar faaliyete geçmiştir (Sakaoğlu, 2003; s. 69).

Tanzimat döneminin eğitim politikalarından birisi Müslümanları ve gayrimüslimleri Osmanlılık idealinin aşılandığı aynı tip eğitime tâbi olmuştur. Bu eğilim 1912 Balkan Savaşı'na kadar sürmüş ardından millî eğitim yaklaşımı hâkim olmaya başlamıştır. 1856'da yayımlanan Islahat Fermanı gayrimüslimlere kendi din ve kültürlerine yönelik ilk, orta ve yüksek derecede okullar açma fırsatı verince bu Osmanlılık bilincinin aşılmasını zorlaştırmıştır (Somel, 2001; s. 56; Sakaoğlu, 2003; s. 74, 87).

Gayrimüslim tebaadan Rumlar, Ermeniler, Bulgarlar ve Musevîler okullar açan cemaatlerin başında gelir. İstanbul'da 1894-1895 döneminde bu cemaatlerin idadiye, rüşdiye ve ibtidaiye olmak üzere toplam 302 okulu faaliyettedir. Bu okullarda ise toplam 29.850 öğrenci, 1.236 öğretmenden eğitim almaktaydı. Yabancılar da okul açma yarışına girmişlerdi. Fransa, İngiltere, İtalya, Almanya, Rusya, Avusturya, Amerika ve Sırbistan'ın idadiye, rüşdiye ve ibtidaiye olmak üzere toplam 30 okulu vardı. Bu okullarda 407 öğretmenden 4.685 öğrenci eğitim alıyordu (Alkan, 2000; s. 65).

Yabancı devletlerin okulları, Batılılaşma için bir katalizör işlevi görmüştür. En temel misyonerlik faaliyetlerinden birisi olan eğitim, yabancı devletlerin siyasi menfaatlerini üstün tutmak için en etkili araçlar arasındaydı. Bu okullarda yetişen yerli halk, okulun hâmisi olan devletin kültürüne ve diline duyacağı yakınlık ile gerek beyin göçü gerek okulun bulunduğu

ülkenin bürokrasisinde ilgili devletin çıkarlarını koruma gibi faaliyetlere imkân tanımaktaydı<sup>104</sup>.

1869'da Osmanlı eğitim sistemine ilişkin normlar belirleyen Maârif-i Umumiye Nizamnamesi yayımlanmıştır. Nizamnamede ilköğretim zorunlu kılınmakta, rüşdiye, idadiye, sultanî, darülfünun, darümuallimin ve darümuallimat gibi okulların açılmasını gerektiren şartlar tanımlanmıştır<sup>105</sup>.

Sultan II. Abdülhamid dönemine gelindiğinde, imparatorluğu tehdit eden siyasî karışıklıklar baş göstermiş, okullar sıkı denetim altına alınmıştır. Okulların siyasete ve çeşitli ideolojilere ilgi duyması bu dönemde olmuştur. Yönetim karşıtı seslerin duyulmasıyla Mülkiye'den aydın öğretmenler uzaklaştırılmış ve müfredatta edebiyat tarihi dersleri fıkıh, kelim ve tefsir gibi din ilimleriyle ikame edilmiştir (Sakaoğlu, 2003; s. 98).

Sultan II. Abdülhamid dönemindeki Batılılaşma anlayışı Fransız kültürünü ve dilini üstün tutuyordu. Fransa'da olan kurumların benzerleri İstanbul'da açılmaya çalışılıyordu. Bu benzerlik kimi zaman taklitçilikten öteye gitmiyordu. Sanayi-i Nefise Mektebi ve Müze-i Hümayun'un ilk örneklerinden birisini oluşturduğu bu yaklaşım 1882'de açılan Ticaret Mektebi'nde de karşılığını buluyordu. Fransızca bu okullarda okutulan tek yabancı dildi (Sakaoğlu, 2003; s. 106; Somel, 2001; s. 175-177).

İmparatorluk bünyesindeki toplumsal gelişmeler, eğitim sistemine de aksetmiştir. Müslüman seçkinlerin eğitim konusunda çeşitlenen beklentilerine devlet okullarının cevap verememesi neticesinde özel okullar açılmaya başlamıştır. Tanzimat döneminde daha ziyade merkezde güçlenmiş olan eğitim yeniliklerinin tüm Osmanlı coğrafyasına yaygınlaştırılmasına çalışılmıştır. Nitelikli işgücü oluşturmak amacıyla meslek okulları ve yüksekokullar açılmıştır. Bu okullar arasında 1878'de kurulan Hukuk Mektebi, Osmanlı sınıf yapısındaki köklü bir konuma sahip olan ve yargı organını işleten ilmiye sınıfının klasik medrese tedrisatına bir alternatif olarak ortaya çıkmıştır (Tekeli, 1985/II; s. 471-472).

1899'a gelindiğinde İstanbul'da 19 askerî okul, 3 darülfünun-ı şahane, 7 mülkiye okulu, 8 meslek okulu, 284 ibtidaiye, toplamda 30 idadiye ve rüşdiye ve 28 özel okul bulunmaktadır (Maârif Nezâreti, 1901). Sultan II. Abdülhamid dönemi eğitim uygulamaları eleştirilere maruz

<sup>104</sup> Bu kapsamda, Amerikan misyoner okulları, Osmanlı coğrafyasında geniş bir okul ağına sahip olmuştur. 1824'te ilk misyoner okulu Beyrut'ta açılmıştır. 1830'dan sonra ise misyoner faaliyetlerinin merkezi İstanbul olmuştur. 1845'te Osmanlı İmparatorluğu'nda 7 okul varken, 1904'te bu sayı 465'e ulaşmıştır. Bu okullarda yerli görevliler olduğu gibi yabancı misyonerler de görev alıyordu. 1904'te bu okullarda toplam 1.057 yerli görevli ve 187 misyoner bulunuyordu (Kocabaşoğlu, 1985/II; s. 496).

<sup>105</sup> Meselâ rüşdiyelerin en az 500 haneli kasabalar, idadiyeler ise 1.000 haneli büyükçe merkezlerde açılmaları kararlaştırılmıştır (Sakaoğlu, 2003; s. 89-90).

kalsa da, bu istatistikler yüzyılın sonu itibariyle İstanbul'daki okul ağının ne derecede genişlemiş olduğunu ortaya koymaktadır.

Özel okullarda, Hristiyan okulları ve hatta derneklerin de açılmasıyla çeşitlenen eğitim hayatı içerisinde Batı kültürüne ilişkin müfredat sıklıkla kullanılmıştır. Bu müfredat içerisinde Batı müziğinin de yer aldığı pek çok kaynak tarafından doğrulanmaktadır. Özellikle piyanonun İstanbullu modern hanım kimliği ile bütünleşmesi sonucunda çok sayıda okulda piyano dersleri verilmiştir.

Batı etkisindeki resmî eğitim politikalarını destekleyen bir uygulama da Batı Avrupa'ya eğitim almak üzere Türkler'in gönderilmesidir. 1834 yılından itibaren düzensiz aralıklar ile gönderilen kişiler ilk zamanlar çoğunlukla askerî okul mezunları iken daha sonra sivillerin sayısı da artmıştır. Yurda dönenlerin bir kısmı reform hareketlerinin liderliğini üstlenmiştir. Yirminci yüzyılın başında ise Avrupa'da tahsil gören Türkler Osmanlı'nın gelişiminde daha fazla etkili olmuştur (Davison, 1990; s. 173-174).

Kitlelerin okur-yazarlığını ve eğitim süreçlerini kolaylaştıran bir unsur da Türk dilinin sadeleşmesi yolundaki çalışmalar olmuştur. Lâle Devri'nden itibaren somut adımların atılmaya başlandığı bu girişim, Sultan II. Mahmud döneminde padişahın resmî tarihçisi Esad Efendi'nin edebiyat hakkındaki eserinin önsözünde sadeleştirme teorisini ortaya koymasıyla ileri bir adım atmıştır. Sadrazam Mustafa Reşid Paşa da dilde sadeleşme üzerinde çalışmıştır. Onun yetiştirdiği tarihçi Cevdet Paşa'nın kaleme aldığı Encümen-i Dâniş (1850) nizamnamesinin girişi, dildeki sadeleşmeyi ve popülerleşmeyi teşvik mahiyetindedir. Metinde geçen bazı ifadeler şöyledir (Mardin, 1991; s. 159, 161-163):

“...Sonuç olarak, bir yandan zevk sahibi kişileri eğlendirmeyi amaçlayan saf edebî çalışmaların yapılması teşvik edilirken, bu vesile ile eğitimini tamamlayan ve genişleten vasıtaları sağlaması için popüler zekânın ihtiyaçlarına uyan ve basit bir üslûpla yazılmış teknolojik ve bilimsel kitaplar üzerinde de ısrar edilecektir.

Böylece Allah'a şükürler olsun ki, taht-ı hümayuna geçtiği günden beri en yüce ve en güçlü olan efendimiz dikkatini imparatorluğun bütün vilayetlerinde kültüre yöneltmiş... ve özellikle medeniyeti popüler sınıflar arasında yaymak işini deruhte etmiştir.”

Mustafa Reşid Paşa döneminde dildeki sadeleşirmeyi kitlelere yaygınlaştıracak gazetecilik faaliyetleri başlamıştır. Aydınların yanı sıra daha geniş kitlelere ulaşmayı amaçlayan ilk gazete olan Takvim-i Vekayi sade ve açık bir dil kullanmak zorunluluğunda olmuştur. Bu

gazeteyi 1840'larda İngiliz mülkiyetindeki ilk özel Osmanlı gazetesi olan Ceride-i Havadis takip etmiştir. Tercüman-ı Ahvâl, Tasvir-i Efkâr ve daha birçok gazete Cumhuriyet'e kadar yayın hayatına devam etmiştir. Gazetelerin çeşitlenmesi ve baskı adetleri bu sade dilin revaç bulduğunu işaret etmektedir (Mardin, 1991; s. 167-170).

Eğitim, Türk dilinin sadeleşmesi ve basılı yayınlara ilişkin gelişmeler, halkın modernleşme yolundaki davranış değişikliğini sağlamak açısından önemli araçlar olmuşlardır<sup>106</sup>. O zamana kadar daha çok sözlü gelenekle beslenmiş ve muhafaza edilmiş olan halkın geleneksel zihniyeti yeni fikirlerle daha fazla çatışır hale gelmiştir. Böylece Batı kültürünün bir öğreticiye gerek kalmaksızın daha hızlı bir şekilde tanınmasını sağlayacak bir kamu oyunun da oluşması sağlanmıştır (Göçek, 1996; s. 126).

Osmanlı devleti, İstanbul'da bir kitle kültürünün temellerini atan girişimlerde bulunarak Batı müziğinin doğrudan ve makam müziği üzerindeki etkileriyle dolaylı olarak topluma nüfuzunu kolaylaştırmıştır. Bu nüfuzun arkasındaki kültürel etkenlerden birisi olarak duran Osmanlı devleti, bu müziği çeşitli yollarla himaye ederek toplum tarafından belli ölçüde benimsenmesini sağlamıştır.

#### **4.1.2.4 Batı müziğini himaye**

Himaye, en basit tanımıyla "koruma" anlamına gelmektedir<sup>107</sup>. Himaye edilen bir kişi veya bir sistem, düşünce, eylem veya herhangi bir kültür ögesi olabilir. Himaye, bir hâminin himaye ettiği şeyi desteklemesi, güçlendirmesi, yaygınlaştırması veya onu tehdit eden unsurları zayıflatması veya ortadan kaldırması gibi birçok eylemi içerisinde barındırma potansiyeline sahip bir süreçtir.

Osmanlı devletinin sanatı ve sanatçıyı himayesi ondokuzuncu yüzyıl öncesinde başlamış köklü bir gelenektir. Başta ehl-i hiref defterleri olmak üzere çeşitli arşiv belgeleri aracılığıyla ulaşılan bilgiler, Osmanlı Sarayı'nın şiir, müzik, hat, tezhib gibi klasik sanatların himaye edildiğini göstermektedir. Alanında en iyi ustalar Saray kadrosunda maaşlı olarak istihdam edilmiş veya çeşitli vesilelerle maddî olarak desteklenmiştir (Uzunçarşılı, 1977; s. 79-114; İnalçık, 2003; s. 80-83; Kazan, 2007; s. 320-378).

<sup>106</sup> Eğitimsiz kişiler için de en azından İstanbul'daki kahvelerde yapılan sohbetler ve izlenen ortaoyunu alternatif kültürlenme araçlarıydı. Yabancı gözlemciler tarafından meddahlar için gazeteci benzetmesi yapılmıştır (Kömeçoğlu, 2009; s. 57).

<sup>107</sup> "koruma, gözetme, esirgeme, koruyuculuk, gözetim" (TDK, 2005; s. 892) ve "koruma, esirgeme, sahip çıkma" (Ayverdi, 2006; s. 1273).

Bu çalışmanın çeşitli bölümlerinde örnekleriyle sunulan, Osmanlı devletinin Batı müziğini himayesi, nesnelere, nüfuz alanı ve himaye şekilleri açısından oldukça zenginlik göstermektedir. Himayeye konu olan nesnelere bir yanda müzisyen, besteci ve müzik öğretmeninden oluşan profesyoneller ve diğer yanda üretim, ticaret ve eğitimle uğraşan tüzel kişilerden oluşan kalabalık bir zümreyi kapsamaktadır. Nüfuz alanı ise himayenin nüfuz alanını işaret etmektedir. Saray'ın himayesi ne belirli bir devlet organı gibi bir organizasyonel birim ile ne de İstanbul veya diğer vilâyetleri içeren Osmanlı coğrafyası ile sınırlı kalmış; uluslararası alana yayılmıştır. Himayenin şekilleri ise bestecilik, icra ve eğitimi destekleyecek şekilde döneme, duruma ve nesneye bağlı olarak çeşitlilik göstermiştir.

Osmanlı devletinin Batı müziğini himayesinin, bu müziğin Osmanlı toplumu tarafından belirli ölçüde benimsenmesindeki etkileri, bu çalışmada yer alan çeşitli bölümlerde ayrıntılarıyla verilmiştir. Aşağıda ise bu himayenin sivil hayatta benimsenme noktasındaki etkisi özetlenmiştir:

- Başta Muzika-i Hümayun ve diğer askerî bandoların kurulması ve daha sonra sivil okulların müfredatına Batı müziğinin dâhil edilmesiyle, Batı müziği kurumsallaşmış ve kuşaklar arası aktarımı kolaylaştırılmıştır.
- Başta Cuma Selamlığı olmak üzere resmî merasimler yoluyla, Batı müziğinin halk ile teması sağlanmıştır.
- Tiyatrolara ve özel müzik örgütlerine kurulmasına izinler, yardımlar ve imtiyazlar verilerek müzik piyasasının zemini ve devamlılığını sağlamıştır.
- Saray'a yurtdışından ve yurtiçinden sunulan beste ve icralar ödüllendirilmiştir.
- Bazı müziği ilgili üretim faaliyetlerinde bulunan ticarethanelere unvan, izin ve ödüller verilmiştir.
- Bazı öğrencilerin yurtdışındaki müzik eğitimleri maddeten destek görmüştür.

#### **4.1.3 Gayrimüslimler**

Batı müziğinin İstanbul'da yaygınlaşmasında gayrimüslim yabancılar ve Osmanlı tebaası kolaylaştırıcı bir işlev görmüştür. Gayrimüslimlerin çoğunlukta olduğu Pera merkezli Batı müziği piyasası yine gayrimüslimlerin tüketimi sayesinde güçlenmiştir. Elçilik, okul, kilise

gibi yabancı devlet kurumları Batı müziği icralarını teşvik etmiştir. Tüketici ve destekleyici rollerinin yanı sıra, gayrimüslimler işlettikleri tiyatro, gazino, kahve, vb. icra mekânları ve müzik mağazalar yoluyla müziğin ticaretinde de etkin rol oynamışlardır. Çok sayıda gayrimüslim müzik öğretmeni de müziğin eğitim yoluyla yaygınlaşmasında etkili olmuştur.

#### 4.1.3.1 Gayrimüslim nüfus

Batı kapitalist ekonomisinin İstanbul'a nüfuzu, Pera merkezli bir Batılı piyasanın zeminini oluşturmuştur. Ondokuzuncu yüzyılda, bu piyasa içerisinde oluşan ticarî hareketlerin sürdürülebilirliği ise yeterli talebin olmasına oldukça bağlı kalmıştır. Bu noktada, bu piyasadan ürün ve hizmet alan Saray ve esas ana tüketici kitesini oluşturan Pera'daki gayrimüslim tebaa ve yabancılar bu talebin önemli bir kısmını oluşturmuştur. İstanbul nüfusunun bu yapısı, sivil hayattaki Batılı tüketim kültürünün sürekliliğini desteklemekte öncü olmuştur.

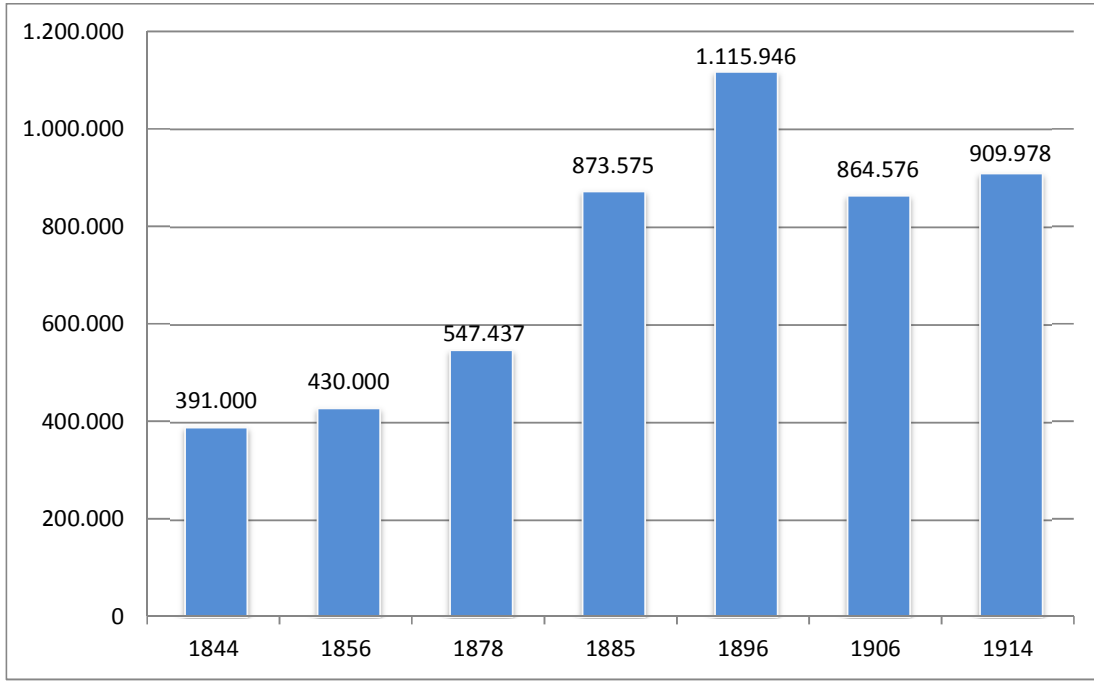
Osmanlı devletinin yaşadığı sosyo-ekonomik değişme ve göç politikaları, imparatorluk başkenti olan İstanbul'un dönüşümü üzerinde çeşitli etkiler göstermiştir. Söz konusu etkiler şehrin nüfusundaki büyümeyi sağlamıştır (**Şekil 4.1**). Bu büyüme üzerinde en çok ticaretin yaygınlaşması etkili olmuştur. Böylece taşrada özellikle ekonomik açıdan tatmin olmayan insanlar, İstanbul'a gelerek servetlerini daha fazla artırma imkânı bulabilmiştir (Karpat, 2003; s. 140).

Ondokuzuncu yüzyılla birlikte İstanbul'daki hareketlilik daha da büyük bir ivme kazanmıştır. Şehir nüfusundaki büyümede Rumlar ve diğer gayrimüslimlerin payı vardır. Özellikle 1844 nüfus sayımını müteakip şehre büyük oranda bir gayrimüslim göçü olduğu Osmanlı resmî yazışmalarında ifade edilmiştir<sup>108</sup>. Bu göç şehirde fırıncılık, değirmencilik, bahçivanlık, seyyar satıcılık gibi geniş bir meslek yelpazesinde bir hareketlenmeyi sağlayarak ekonominin daha da canlanmasına sebebiyet vermiştir<sup>109</sup>.

---

<sup>108</sup> İstanbul nüfusundaki dramatik artış ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkmıştır. Bunda 1862 tarihinden itibaren Kafkaslar ve Balkanlar'dan göç eden Müslümanların payı büyüktür. 1862-1908 yılları arasında Kafkas Müslümanları Osmanlı devletine gelmiş, özellikle üst sınıf temsilcileri İstanbul'a yerleşmiştir. Diğer taraftan 1877-1878 yıllarında gerçekleşen Osmanlı-Rus savaşı ve bunu takip eden yıllarda Kuzeydoğu Balkanlar, Makedonya ve Dobruca'dan sürülen Müslümanlar İstanbul'a sığınmıştır (Karpat, 2003; s. 141-142). İstanbul'da 1885 yılı ve sonrasındaki nüfus daha çok göçmenlerden ve bekârlardan oluşmaktadır. 1885 sayımına göre nüfusun % 55'i İstanbul dışında doğanlardan oluşmaktadır. Gayrimüslim nüfusa bakıldığında bu oran % 46'dır. Balkan ve Kafkas göçleriyle beslenen Müslümanlarda ise bu oran % 63'ü bulmaktadır (Shaw, 1979b; s. 270; Karpat, 2003; s. 143).

<sup>109</sup> Şehre gelen gayrimüslimler, Avrupa tarzında bir şapka olan kepele ile hem statülerini hem dinî aidiyetlerini izhar etmişlerdir (Karpat, 2003; s. 141).



**Şekil 4.1:** İstanbul'un Nüfusu (1844-1914).  
Kaynak: Shaw ve Shaw, 1977; Behar, 1996<sup>110</sup>.

Ondokuzuncu yüzyılda İstanbul'da, gayrimüslimler önceki yüzyıllarda olmadığı kadar yüksek bir orana sahiptir (**Çizelge 4.1**). 1844, 1856 ve 1885 sayımlarında gayrimüslimler nüfusun yarısının biraz üzerinde bir paya sahiptir. 1906'da ise bu oran yarıya inmiş ve 1914'te ise oran % 38'e gerilemiş görünmektedir. Ancak 1844, 1856 ve 1914 sayımlarında yabancı uyrukluların yer almaması önemli bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü büyük bir çoğunluğunun Hristiyan olduğu tahmin edilen yabancılar istatistikî sonuçları dramatik bir şekilde etkilemektedir<sup>111</sup>.

İstanbul'daki meslek dağılımları incelendiğinde dinî bir ayrışma dikkati çeker. Müslümanlar kamu hizmetlerinde çalışırken, gayrimüslimlerin daha ziyade ticaret ve sanayi alanında hâkim oldukları anlaşılmaktadır. 1885 sayımına göre, Müslümanların ve gayrimüslimlerin ticaret ve sanayi ile kamu hizmeti arasındaki tercihleri bu görüşü desteklemektedir. Bu iki meslek grubunda çalışan toplam Müslüman nüfusunun % 70'i ticaret ve sanayi ile uğraşırken gayrimüslimlerde bu oran % 97'dir (Shaw, 1979b; s. 271).

<sup>110</sup> 1844 ve 1856 rakamları Shaw ve Shaw tarafından erkek nüfusunun üzerine kadın nüfusunun tahmini bir oranda eklenmesiyle elde edilmiştir. 1878 rakamı Shaw ve Shaw'a (1977; s. 241), diğer yılların rakamları ise Behar'a (1996; s. 71) aittir.

<sup>111</sup> Her bir sayımı daha kıyaslanabilir kılmak adına 1885 ve 1896 rakamlarından yabancılarınkini çıkarıldığında Müslüman nüfusun oranı şu şekilde değişmektedir: % 48 (1844), % 48 (1856), % 52 (1885), % 59 (1906) ve % 62 (1914).

**Çizelge 4.1:** Dinî / Etnik Cemaatlerin İstanbul Nüfusundaki Oranı (%) (1844-1914).

Dinî / Etnik Cemaat	1844	1856	1885	1906	1914
Müslüman	47,91	47,51	44,06	49,93	61,59
Rum	21,39	24,78	17,48	20,41	22,57
Ermeni	22,43	19,08	17,12	7,14	8,02
Katolik	2,40	2,29	0,74	1,07	1,13
Yahudi	5,87	5,60	5,08	5,53	5,73
Yabancı uyruklu	-	-	14,79	14,95	-
Diğer	-	0,74	0,73	0,97	0,96
<b>Toplam</b>	<b>100,00</b>	<b>100,00</b>	<b>100,00</b>	<b>100,00</b>	<b>100,00</b>

Kaynak: Shaw, 1979b; s. 266.

İstanbul nüfusunda büyük bir paya sahip olan gayrimüslimler ve yabancılar, şehir içerisinde belirli semtlerde yoğunlaşmışlardır. **Çizelge 4.2**, 1885 sayımından elde edilen ve İstanbul'daki belediyelere göre dinî ve etnik cemaatlerin dağılımını göstermektedir. Boğaziçi'nin Avrupa yakasını oluşturan Beyoğlu, Beşiktaş, Büyükdere ve Yeniköy'de gayrimüslim ve yabancı nüfus, Müslümanlarınkine oranla 1,5 ile 4 kat arasında değişmektedir. İstanbul'un ondokuzuncu yüzyıldaki yeni yapılaşmasının şehrin bu taraflarına yönelmesi, Avrupalı diplomatların yaz ve kış ikametleri için bu mevkiileri tercih etmeleri, konsoloslukların yerleri ve Avrupa tarzı bir yaşama ilişkin ticaretin burada gelişmesi bu konuda önemli etkenler olarak karşımıza çıkmaktadır. Gayrimüslimler, İstanbul'un toplam nüfusu içerisinde Avrupa ile bütünleşme sağlayacak ve Avrupaî hayatın yerel uyarlaması olan alafranga kültürü yaşatacak derecede büyük bir paya sahiptir.

Yabancıların ilk yerleşimlerinden birisi olan Galata, Akdeniz ticaretini besleyen ve Cenevizli tüccarların hâkim olduğu bir liman olmuştur (Ortaylı, 2008; s. 94). İstanbul'un fethinden sonra da burada kalmaya devam eden Cenevizliler Levanten kültürün nüvesini oluşturmuştur. Diğer taraftan Müslümanlar da bu muhite taşınmıştır. Ancak ondokuzuncu yüzyılda Müslüman olmayan nüfusta büyük bir artış göze çarpmış ve özellikle Galata'dan Galatasaray'a kadar olan bölgede Rum, Ermeni, Yahudi ve yabancılar çoğunluğu oluşturmuştur. Daha çok göçlerle beslenen bu büyüme, özellikle İstanbul'un ticarî olarak gelişmesiyle tetiklenmiş, Avrupa'dan yabancıların ve başka Osmanlı şehirlerinden gayrimüslim tebaanın göçüyle beslenmiştir (Cezar, 1991; s. 14-16).

**Çizelge 4.2 : Belediye Dairelerine Göre İstanbul'un Nüfusu (1885).**

Dinî / Etnik Cemaat	Toplam	1. Daire Beyazıt	2. Daire Fatih	3. Daire Cerrahpaşa	4. Daire Beşiktaş	5. Daire Yeniköy	6. Daire Beyoğlu	7. Daire Büyükdere	8. Daire Kanlıca	9. Daire Üsküdar	10. Daire Kadıköy
Müslüman	<b>384.910</b>	82.045	62.701	68.859	30.455	4.357	51.748	3.628	17.731	52.805	10.581
Gayrimüslim <sup>112</sup> ve Yabancı	<b>491.865</b>	69.918	51.845	54.979	43.118	9.493	185.545	11.017	11.437	41.866	12.647
Rum Ortodoks	<b>152.741</b>	30.336	25.257	20.931	21.222	6.394	17.589	7.308	6.782	10.046	6.876
Ermeni Ortodoks	<b>148.590</b>	34.216	13.481	30.544	8.555	2.226	28.559	1.649	3.598	22.160	3.602
Katolik	<b>6.442</b>	47	74	301	1.006	143	3.038	830	333	67	603
Yahudi	<b>44.361</b>	669	10.133	12	4.591	193	22.865	228	68	5.197	405
Protestan	<b>819</b>	510	0	16	0	40	43	12	0	193	5
Bulgar	<b>4.388</b>	935	783	1.152	221	99	1.145	7	5	41	0
Latin	<b>1.159</b>	20	53	11	11	0	761	78	13	0	212
Yabancı	<b>133.365</b>	3.185	2.064	2.012	7.512	398	111.545	905	638	4.162	944
<b>Toplam</b>	<b>876.775<sup>113</sup></b>	<b>151.963</b>	<b>114.546</b>	<b>123.838</b>	<b>73.573</b>	<b>13.850</b>	<b>237.293</b>	<b>14.645</b>	<b>29.168</b>	<b>94.671</b>	<b>23.228</b>

Kaynak: Shaw, 1979a; s. 408-410.

<sup>112</sup> Gayrimüslim ve yabancı nüfusun dinî ve etnik dağılımı alt satırlarda yer almaktadır.

<sup>113</sup> Şekil 4.1'deki nüfus sayısı ile arasında % 0,3 fark vardır.

Fransız yazar, şair ve devlet adamı Alphonse de Lamartine, ondokuzuncu yüzyılın ortalarında İstanbul’u ziyaretinin ardından kaleme aldığı hatıralarında Pera’nın sakinlerinin bir korteje gösterdikleri ilgiye ilişkin şu bilgilere yer vermektedir (Lamartine, 1971; s. 160):

“Açık kapıların eşikleri, korteji seyretmek için evlerinden inmiş olanlarla dolu idi. Frenk, Rum, Ermeni kadın ve genç kızlar pencerelerden, balkonlardan sarkmışlardı.”

Amerikalı yazar Francis Marion Crawford, ondokuzuncu yüzyılın sonlarında Pera’daki mukimlerin pek değişmediğini 1895 yılında basılan eserinde şu şekilde ifade etmiştir (Crawford, 2007; s. 70):

“...Pera ve Galata’da genellikle çoğu Avrupalı olan Hristiyanlar ve Yahudiler yaşıyor. Bu nedenle sokakların görünümü daha Doğulu ve dolayısıyla o kadar ilginç değil.

Pera herkesin bildiği gibi Avrupa sefaretlere ait kışlık ikametgâhların bulunduğu ve başarılı Levanten sermaye sahiplerinin buram buram kokan perişan mahalleler arasında kendilerine muhteşem saraylar inşa ettiği aristokratik bir semt.”

Pera’nın iskân açısından ilgi görmesinde Osmanlı devletinin önemli bir payı olmuştur. Bu semt aynı zamanda devletin reformcu hareketlerinin vücuda geldiği bir merkez rolü oynamıştır. Saray, modern okullar, kışlalar, hastaneler ve idarî birimlerin konuşlandığı bu yer, devletin zaman zaman direnişle karşılaşan yeniliklerinin muhafazakâr gözlerden ırak tutulması için biçilmiş bir kaftandı. Onsekizinci yüzyılda Baron de Tott’un kurduğu Sürat topçularının talimleri Beyoğlu ve Kâğıthane’de yapılmıştır. 1783’te Kasımpaşa’da ilk modern kışla binası, 1792’de Halıcıoğlu’nda Humbaracı Kışlası, 1795’te yine aynı semtte Mühendishane-i Berrî-i Hümayun’un ve ondokuzuncu yüzyılda Beyoğlu’nda Tıbbiye ve Harbiye’nin

kurulması, yeni kurumların Tarihi Yarımada'dan uzaklaşarak Beyoğlu'na doğru ilerleyen gelişiminin örneklerini sergilemiştir (Cezar, 1991; s. 25-28).

Modern mimariyle inşa edilen yeni saraylara ev sahipliği yapan Pera, Saray'ın Batı'ya dönük yüzünün göstergelerinden bir diğeridir. Batılı anlamda belediyeçilik faaliyetlerinin başladığı Pera'nın, Saray tarafından Batılılaşma'nın yaygınlaşmasında bir pilot uygulama bölgesi olarak görüldüğü ileri sürülebilir. Beyoğlu, Saray'ın reformcu hareketlerinin merkezi olmakla birlikte, yabancı devletlerin elçiliklerinin ve onların personellerinin ikameti için adres gösterilmiş olmakla, kozmopolit yapının kurulmasını pekiştiren adımlar atılmıştır. Elçilik saraylarını, dışişleri görevlisi Avrupalılar, yabancı dil bildikleri için elçiliklerde çalışan Levantenler, Rum ve Ermeni gibi gayrimüslim tebaanın ikametgâhları takip etmiştir (Cezar, 1991; s. 28; Kuruyazıcı, 2004; s. 595).

Fransız seyyah Ubcini 1855'de ziyaret ettiği İstanbul'daki izlenimlerini kaleme aldığı eserinde gayrimüslimlerin Pera'ya olan ilgisinden şu şekilde bahsetmektedir:

“Çok sayıda Rum ve Ermeni Pera'ya taşındı ve bu korumanın gölgesinde zengin olup önce mütevazı ahşap evler, son kârgir saraylar inşa ettirdiler.”

Metinde sözü geçen koruma yabancı elçiliklere aittir. Pera'nın sosyo-kültürel atmosferinin oluşmasında yabancı elçiliklerin önemli bir etkisi olmuştur. Ubcini bu etki hakkında fikir veren şu ifadeleri kullanmaktadır (Ubcini, 1977; s. 135):

“... Bugün Pera, Türkiye değildir. Her bir sefarethane birer başkent olarak Fransa'dır, İngiltere'dir, Avusturya'dır, Hollanda'dır, İspanya'dır...”

Aynı kapitülasyonlar Fransız sefirlere ve memurlara, hizmetlerinde çalışan reayaya da, vatandaşlarına eşit haklar ve imtiyazlar tanıyan beratlar verme yetkisini de tanıyordu.”

Ondokuzuncu yüzyıl boyunca Pera'nın Hristiyan dokusu, imparatorluk dışından gelen göçlerle zenginleşmiştir. Beyaz Ruslar en büyük göç kitlesini oluşturmuştur<sup>114</sup>.

---

<sup>114</sup> İsmi Kızıl Ordu'ya karşı Çar'ı temsil eden Beyaz ordudan alan Beyaz Ruslar sadece bu ordunun mensuplarından oluşmamaktadır. General Alexeyev, Kornilov ve Denikin'in kurduğu Gönüllüler Ordusu'nun üyeleri de bu zümrenin içinde olmuştur. 1917 Bolşevik Devrimi sonucunda Beyaz Ruslar

1921 yılının başlarında İstanbul'da 150.000 Beyaz Rus bulunmaktaydı. İstanbul'un ticaret hayatında çok çeşitli katkılar sağlayan Beyaz Ruslar, marangoz, duvarcı, bahçıvan, terzi, demirci, şoför, çiçekçi, hemşire, sekreter, muhasebeci, vb. bir çok meslekle uğraşmıştır. Restoran ve gece kulüpleri işlettikleri gibi dans, müzik ve resim gibi sanat kollarıyla uğraşanlar da bulunmuştur. Müzisyenlik mesleği ile İstanbul müzik hayatına katkıda bulunan pek çok Beyaz Rus bulunmaktadır. Moskova Konservatuar'ında bestecilik eğitimi alan ve 1919'da geldiği İstanbul'da piyano öğretmenliği yapan Sergei Pissanko Romanovski, Keman virtüözu Kijeovski, Pera Palas Oteli'nin orkestrasını idare eden Pavel Alekseyeviç Zamuleonko, piyanist Maria Vladimirovna Obolenskaya, soprano Natalia Polinskaya ve soprano Anna Pavlovan Volina bu müzisyenlere birkaç örnek teşkil etmektedir (Deleon, 1995; s. 23, 28, 63-65).

Pera'daki Hristiyanların yol açtığı dil çeşitliliği içerisinde Fransızca hâkim bir dil olmakla birlikte İtalyanca, Rumca ve birçok lisanın etkisini görmek mümkündür. Bu etkinin izleri günümüze intikâl eden Beyoğlu argosuna ait sözcüklerden okunabilmektedir. Argoyu oluşturan İtalyan kökenli sözcüklere örnek olarak avanta (bedava şey), boca etmek (boşaltmak), dümen (hile), falso (hata), fiyasko (başarısızlık, rezalet), kalantor (zengin ve gösterişli adam), piyango vurmak (şansı gülmek), racon (âdet, yol, usûl), volta atmak (aşağı, yukarı gezmek, dolaşmak) gösterilebilir. Rumca kökenli sözcüklere ise caka (gösteriş), ırgat (çok az para ile çalışan), kodes (hapishane), komaya girmek (çok üzölmek, çok içmek), mangır (para), takoz koymak (bir şeyi engellemek için yapılan davranış veya oyun), zokayı yutmak (tuzağa düşmek) örnek verilebilir (Kaptan, 1984; s. 45-48).

#### **4.1.3.2 Yabancı devlet kurumları**

Ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısında Pera sakinlerinin başında elçilik çalışanları gelmektedir. Ubicini, 1855'te ziyaret ettiği ve Babil kulesine benzettiği Pera'nın önde gelenleri arasında tüccarlardan önce diplomatları işaret etmektedir. Galata'da yazıhaneleri olan tüccarlar ikamet için Pera'yı kullanmaktadır (Ubicini, 1977/2; s. 142-145).

---

dünyanın çeşitli ölkelerine göç etmek durumunda kalmıştır. İltica edilebilecek seçenekler arasında Osmanlı, en yakın ve güvenli yerlerden birisi olması, müsamahası ve konukseverliği ile çekici bir hedef olmuştur. (Deleon, 1995; s. 11-12).

1828’de İstanbul’u ziyaret eden Charles MacFarlane, gezi notlarında Pera için “sakin bir semt, dragomanlar ve elçiler var. Türkler ve Ermeniler sadece devlet merasimlerinde buraya uğrar” ifadesini kullanmıştır (MacFarlane, 1829; s. 58-59). Alphonse de Lamartine de 1830’ların başındaki ziyaretine ilişkin “yukarı doğru çıkan sokaklarda Avrupalıların, elçi ve konsolosların oturduğu güzel Beyoğlu mahallesi gelir” notunu düşmüştür (Lamartine, 1971; s. 74).

Seyahat notlarının desteklediği gibi Pera, yabancı devletlerin İstanbul’daki elçiliklerinin mekânı olmuştur<sup>115</sup>. İlk elçiliklerin varlığına tarih onbeşinci yüzyıla kadar götürülmektedir. Bir yıl süreyle kalmalarına müsaade edilen ve Balyos adı verilen Venedik elçilerinin onaltıncı yüzyılda ikamet süreleri üç yıla çıkarılmıştır. Onaltıncı yüzyılın ikinci yarısından itibaren Fransız, İngiliz ve Venedik elçilerinin Pera’da bulduklarına dair bilgiler çeşitli seyahatnamelerde belirtilmiştir (Cezar, 1991; s. 32-33).

Fransızlar’ın 1535’te ilk daimî elçilik ilişkisini tesis etmesinden sonra 1592’de göreve başlayan François Savary döneminde Beyoğlu’nda bir elçilik binası inşa edilmiştir. Venedik, Fransa ve İngiltere elçiliklerini onyedinci yüzyıldan itibaren İspanya, Hollanda, İsveç, Rus, Amerika ve Almanya elçilikleri takip etmiştir (Cezar, 1991; s. 33-35).

Pera’daki elçilikler, onsekizinci yüzyılın sonlarından itibaren diplomatik işlerin yanı sıra kültürel faaliyetlere de önem vermişlerdir. Fransızların öncülüğünü yaptığı bu yaklaşım aslında siyasî yayılma planlarını destekleyici bir işlev görmüştür. 1784’te Compté de Choiseul Gouffier’in katkılarıyla Fransız Elçiliği, kültür ve sanat faaliyetlerini yoğunlaştırmıştır. 1795’ten önce elçilik bünyesinde bir matbaanın kurulması ve 1796’da *Gazette Française de Constantinople* isimli bir aylık gazete çıkarılması elçiliğin yakın çevresini etkilemeye çalıştığı girişimlerden birkaçını oluşturmuştur.

Ondokuzuncu yüzyılda elçiliklerin sosyal ve kültürel faaliyetleri hem sıklık hem bunları düzenleyen elçilik sayısı açısından artmıştır. Bu faaliyetler kapsamında tiyatro, konser, balo ve ziyafetler birer propaganda aracı olarak kullanılmıştır<sup>116</sup>.

---

<sup>115</sup> Bunun istisnası Bâbâlfî’nin yanında kurulan İran elçiliği olmuştur (Ortaylı, 2008; s. 99).

<sup>116</sup> Bu etkinliklere ilişkin etkili bir örnek 1856 yılına aittir. Kırım savaşı sırasında İstanbul’u ziyaret eden İngiliz Lady Hornby, çeşitli elçiliklerin balolarına katılmıştır. İngiliz Elçiliği’nde katıldığı bir maskeli baloda Rum Patriği, Amerikan Başpiskoposu, Yahudi Haham başı gibi din liderlerin yanı sıra İran, Arnavut, Kürt, Sırp, Ermeni, Rum, Türk, Avusturyalı, Sardunyalı, İtalyan ve İspanyolları içeren

Böylece elçilikler ile onların çevresinde yer alan gayrimüslim ve levantenler arasındaki bağ kuvvetlenmiş ve Pera'nın Hristiyan ağırlıklı kozmopolit kültürü güçlenmiştir (Cezar, 1991; s. 50-51).

Batılılar'ın kültürel faaliyetleri elçilikler dışında dernekler aracılığıyla da yürütülmekteydi. Bu derneklerde çaylı sohbet, kağıt oyunları, tiyatro, konser, konferans, kokteyl, balo, sergi gibi zengin bir faaliyet çeşidi yer almıştır. Bu derneklerin en eskisi 1863'da kurulan La Società Operaia Italiana (İtalyan İşçi Derneği)'dir. Derneğin kuruluş amacı İtalyan kolonisine ait işçi, fakir, yaşlı, dul, yetim, işsiz ve bakıma muhtaç kişilere yardım etmektir. Bu amaca hizmet edecek şekilde yardım amaçlı konser, balo ve toplantılar düzenlenmiştir. Ayrıca bünyesinde müzik ve tiyatro dernekleri ile bir de orkestra kurulmuştur. Dernek, İtalyan kolonisi ile sınırlı kalmayıp Osmanlı Devleti'ne, İtalya'ya ve yabancı ülkelere de yardım ve işbirliği sunmuştur (Tokay, 2005; s. 635-636).

Bu derneği daha sonra Fransızlar'ın Union Française, İtalyanlar'ın Casa d'Italia, Almanlar'ın Teutonia, İsviçreliler'in Club Suisse, Yugoslavlar'ın Jugoslavenska Sloga ve Yahudiler'in Bené Berith isimli dernekleri takip etmiştir. İlk üç dernek günümüzde hâlâ Beyoğlu'nda faaliyet gösteren kurumlardır (Cezar, 1991; s. 52).

Pera'daki Hristiyan kültürün hâkim olduğu atmosferin göstergelerinden birisi de dinî unsurlarda gözlenebilmektedir. Ibañez'in 1907 yılında İstanbul'u ziyareti esnasında Pera'da karşılaştığı bir dizi geçit merasimlerinden bahsetmektedir. Bu geçitte Katolikler, Rumlar ve Ermeniler'in din görevlilerinin katıldığı çeşitli merasimler, semtin kozmopolit yapısına ilişkin bir resim sunuyor (Ibañez, 2007; s. 132-134):

“Pera semtindeki bir otelin penceresinden Avrupa'nın tüm dinlerinin katıldığı bir geçit töreni izledim. İlâhilerin ağır sesleri ortalığı inim inim inletiyordu... bu bir cenaze töreni. Alayın başında rahip çömezlerinin taşıdıkları şamdanlar arasında haç gidiyor, tıpkı Katolik ülkelerdeki gibi. Ardından iki sıra sakallı rahip cenaze duaları okuyarak yürüyor...Kimi Katolik, kimi değil, ama hepsi ölen dostlarını kardeşçe bir dinsel saygıyla son yolculuğuna uğurlamakta, rahiplerle ve onun dininin simgeleriyle birlikte...

---

zengin bir etnik çeşitliliğe dikkat çekmiştir. Balonun en kıymetli misafiri ise Sultan Abdülmecid'dir (Hornby, 2007; s. 184-185).

Katolik cenaze töreninin arkasından bir Rum düğün alayı çıkageliyor, başında bando mızıkası, papaz nişanlıların arasına oturmuş; sonra aynı dinden bir çocuğun cenaze korteji, akrabalar ellerinde definden sonra dostlara dağıtılacak bonbon torbaları taşıyor; derken bir Ermeni düğünü, çiftlerin ellerinde devasa irilikte oymalı mumlar, yüklü nahıllarla, kıvrımlı bükümlü, gerçek birer balmumundan anıt. İşin güzeli, farklı dinlerin rahiplerinin katıldığı bu törenler herkesin geçtiği caddede ancak bir merak dalgalanmasına yol açıyor, o da nazik bir hoşgörünün eşliğinde.”

Ondokuzuncu yüzyılda, Galata ve Pera’da yer alan dinî yapıların büyük bir kısmı Hristiyanlar’a aittir. Bunu az sayıda yapılarıyla Müslümanlar ve Yahudiler takip etmektedir. Galata’da kiliselerin varlığı İstanbul’un fethinden önceki dönemlere kadar uzanmaktadır. Pera’da ise kiliseler onaltıncı yüzyılın sonlarından itibaren kurulmaya başlamakla birlikte kiliselerin büyük bir kısmı ondokuzuncu yüzyılda inşa edilmiştir. Aya Triada, Aya Konstantin Kilisesi, Sainte-Marie ve Saint-Antoine Kiliseleri son dönemin önemli kilise örneklerini oluşturmuştur (Cezar, 1991; s. 109, 119).

Rum ve Ermeniler’in Pera’ya yerleşmeleri kilise sayısındaki artışın en önemli nedenleri arasındadır. Gayrimüslimlerden sonra Batılı devletler kilise inşasını veya yenilenmesi faaliyetlerine finansal destek vererek siyasî nüfuzlarını artırmaya gayret etmişlerdir. Pera’daki Latin Katolik kiliselerinin inşasında özellikle Batılı devletlerin etkisi bulunmaktadır. Avrupa devletlerinin elçilikleri bünyesinde de kiliseler yer almıştır. Fransa Sefareti’nde Saint Louis Kilisesi, İngiliz Elçiliği Kilisesi, Hollanda Elçiliği Kilisesi bu konuda örnekler arasındadır (Cezar, 1991; s. 117).

#### **4.1.3.3 Ticarethaneler ve müzisyenler**

Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren geleneksel ticaret ve üretim faaliyetlerinin yanında İstanbul’da Batılı hayat tarzını besleyen hizmetler ortaya çıkmıştır. Bu hayatın merkezini oluşturan Pera ve Galata’da berber dükkânları, kuaförler, barlar, içkili lokantalar, sadece bisküvit satan dükkânlar, asansör tamircileri, çiçekçiler, cenaze levazımatçıları, dans ve müzik öğretmenleri, binicilik öğretmenleri, pastaneler, çikolata ve bonbon satıcıları, oyuncakçılar, halı yıkayıcıları,

pulcular, antikacılar, şapkacılar, ütücüler ve leke çıkarıcıları zengin bir meslek çeşitliliğini ortaya koyuyorlardı (Aktar, 1998; s. 128).

Pera'da giyim-kuşam, Avrupa'yı aratmayacak kalitede eşyalar sunan ünlü mağazalar aracılığıyla renkli görüntülere sahne oluyordu. 1849'da Paris'ten gelen M. Semprez açtığı dükkânda şapka, manşon, eldiven, yapma çiçek ve kurdele gibi aksesuarları satıyordu. Fransa ve İngiltere'deki üreticilerden moda kıyafetleri getiren tüccarları da görmek mümkündü (Akın, 2002; s. 63-70).

Şark Ticaret Yıllıkları'nda müzik konusunda çok sayıda ticarethanenin varlığı, ondokuzuncu yüzyılın son çeyreği itibariyle İstanbul'da etkin bir müzik piyasasının işlemekte olduğunu göstermektedir. Bunların başında tiyatrolar ve alternatif eğlence mekânları gelmektedir. Ondokuzuncu yüzyılın ilk çeyreğinde itibaren Pera'da boy göstermeye başlayan tiyatrolarda başta İtalyan olmak üzere çok sayıda yerleşik müzisyen ve İstanbul'u konser vermek üzere ziyaret eden müzisyenler sahne almıştır. İstanbul'un tiyatro yaşamındaki bazı önemli kurumlar arasında Fransız, Naum, Concordia, Gedikpaşa ve Odéon tiyatroları sayılabilir.

İstanbul'da ve özellikle Pera'da müziğe ilişkin tüketim araçlarının temin edilebildiği birçok müzik mağazası ticarî faaliyetlerini sürdürmüştür. Ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinden Cumhuriyet'e kadar yılda ortalama 20'nin üzerinde mağazanın olduğu görülmektedir. Bu mağazalar çalgı, fonograf, gramofon, silindir ve plak olmak üzere ses kayıt ürünleri, müzikle ilgili nota yayınları, nota kâğıtları gibi malzemelerin yanı sıra çalgılara ilişkin bakım, tamir ve akort gibi hizmetler sunmuştur. Bu mağazaların büyük bir kısmı doğrudan yurtdışındaki üretici ve tüccarlar ile irtibat halinde olmuştur. Hatta bazıları Steinway & Sons, Erard, Pleyer ve Bechstein gibi çalgı üreticilerinin İstanbul'daki yerel temsilciliklerini üstlenerek Avrupa ve Amerika menşeli ticarî ürünlerin satış ağını genişletmişlerdir.

Ondokuzuncu yüzyılda, gayrimüslimlerin Pera'daki ticarî hayatı üretim ve tüketim ilişkileri nazarından etkilemeleri sonucunda Batı müziği çok çeşitli mecralarda yaşama imkânını bulmuştur. Pera'da özellikle yabancıların ağırlığını oluşturduğu çok sayıda gayrimüslim müzik öğretmeni Cumhuriyet'e kadar eğitim vermiştir. Tiyatrolar başta olmak üzere kahveler, kulüpler, konsolosluklar vb. mecralarda Batı müziği icra edilmiştir. Yine çoğu gayrimüslimlere ait müzik, piyano, fonograf-gramofon ve müzik çalgıları konusunda uzmanlaşmış müzik mağazaları

ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısından itibaren ticarî faaliyetlerini sürdürmüştür. Gayrimüslimlerin temel tüketicisi olarak görüldüğü müzik piyasasına zamanla Saray, üst düzey bürokratlar, aydınlar ve diğer Müslümanlar da tüketici olarak dâhil olmuştur.

Konutlardaki bu değişme evlerin içerisine de yansyarak yabancı mobilya dükkânlarının sayısındaki artışa sebep olmuştur. İlk zamanlar ithâl edilmekte olan ürünler, daha sonra yerli üretimin başlamasıyla daha kolay temin edilebilmiştir. İskemle, sandalye, kanepeler, koltuk, masa ve tuvalet takımı en çok tercih edilen yeni tüketim nesnelere arasında yer almıştır<sup>117</sup> (Özer, 2006; s. 145)

İstanbul'daki toplumsal değişme, Batılı yeme-içme kültüründen de etkilenilmesi sonucunu doğurmuştur. Saraylarda ve konaklarda çalışan Frenk aşçılar yoluyla Osmanlı yüksek sınıfı Batı mutfağı ile tanışmıştır (Samancı, 2003; s. 72). Bu etki yemek kitaplarına da nüfuz etmiştir. Bu etkinin ilk örneklerinden birisi, ilk baskısı 1844 olup daha sonra defalarca yeni basılan Mekteb-i Tıbbiye-i Adliye hocalarından Mehmed Kâmil'in *Melceü't-Tabbahin* adlı eseridir<sup>118</sup> (Kut, 1985; s. 13).

Yabancı aşçılar ve yemek kitapları dışında Batılı lezzetlerle tanışmanın en kolay yolu Pera'daki kahve, restoran, birahaneler ve pastaneleri ziyaret etmektir. Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren kahvelerin sayısında önemli bir artış görülmüştür. Pera Caddesi'nde Café Byzance, Café Concordia, Café Flamme<sup>119</sup>, Café Grand-Balcon, Café Phéniz, Tepebaşı'nda Café Charikiopulo, Café de France, Café Stathopulo, Galata'da Café Couzi ve Café Univers 1864 yılında kaydedilen kahvelerden bir kısmını oluşturmaktadır (Akın, 2002; s. 280-281).

Otel, pastane, restoran, kahve vb. yapılar bölgenin mimarisinde Avrupa şehirlerini andıran özgün örnekler oluşturmaktaydı. Genellikle Levantenler tarafından işletilen oteller, restoran ve kahvelerde Türkçe ve Pera'da konuşulan tüm yabancı dilleri bilen personel çalışmaktaydı. Galata ve Pera'da sayıları on beşi bulan otellerin yanı sıra

---

<sup>117</sup> Teodor Kasab'ın haftada iki defa çıkardığı ve 1873'te ilk yayınına başlayan Hayâl isimli mizah gazetesinde ev eşyalarındaki değişimin işaretlerini görmek mümkündür. Bir karikatürde evine komodin, piyano ve ayna getiren bir erkeğin evdeki kazan ve güğüm gibi alaturka eşyalara bakarak "şimdi bunları kime okutmalı?" deyişi yer almaktadır (Toker, 1985; s. 89).

<sup>118</sup> Basılı ilk Osmanlı yemek kitaplarından birisi sayılan eserin girişinde Mehmed Kâmil, İstanbul'daki kadın ve erkek aşçıların temcit makarnası gibi eski yemeklerden başka yemek pişirmeye dikkat etmediklerinden bahsetmiştir. Eserde "istofato kum makaronya", "Rosbi salatası" ve "Urus turşusu" gibi yabancı yemekler yer almaktadır (Mehmed Kâmil, 1873; s. 8, 26, 119, 125).

<sup>119</sup> Mustafa Cezar, 1870'lerde isim yapmaya başlayan burasının bir müzikli kahve (café chantant) olduğundan bahsetmektedir (1991; s. 412).

çeşitli gazetelerde Avrupa'daki büyük otellerin ilânları dahi yer almaktaydı. Pera ve Avrupa'nın büyük şehirlerinin tüketicileri pek de farklı değillerdi.

Yiyecek-içecek tüketimi de Avrupa'dakiyle aynıdır. Malzeme çeşitliliği oldukça zengindir ve Lebon ve Baltzer gibi ünlü pastanelerde Avrupa pastanelerini aratmayacak şekilde pasta, şekerleme, dondurma, reçel vb. çeşitlerle karşılaşmak oldukça olağandır. İyi kalite şaraplar ve Havana sigaraları da kolayca bulunan malzemelerden birkaçıdır.

Ondokuzuncu yüzyılda Pera'da pastaneler de yer almıştır. 1849'da açılan ve 1860'larda ünlenen pasta ve şekerçi dükkânıyla Vallauray, Sultan Abdülmecid tarafından elmas bir yüzükle ödüllendirilmiş ve "sarayın şekerlisi" olarak tanıtılmıştır (Cezar, 1991; s. 413; Akın, 2002; s. 287). Vallauray'nin yanında yetişen Lebon daha sonra Markiz adıyla ünlenecek olan kendi pastanesini kurmuştur (Cezar, 1991; s. 413).

1850'lerden itibaren Pera'da modern restoranlar boy göstermeye başlamıştır. 1854'te Pera Caddesi üzerindeki Grand Restaurant Français günün her saatinde alafranga yemekler sunmuştur. 1875'te Galatasaray'ın karşısında yer alan Café Français'in restoran bölümü hizmete girmiştir. Meşhur restoranlar arasında otel restoranları da yer almıştır. 1892 yılında hizmete giren Pera Palas ve 1897'de açılan Tokatliyan otelleri yemek için tercih edilen yerler olmuştur (Akın, 2002; s. 281; Cezar, 1991; s. 419; Çıkla, 2004; s. 239-240).

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde Pera'daki restoranlara yenileri ilave olmuştur. 1919-1920 yılları arasında Rus İhtilâli'nden kaçan Beyaz Ruslar, Pera'da çok sayıda restoran işletmiştir. Bunlar arasında 1921'de açılıp Rus ve Fransız mutfağından yemekler sunan Karpiç, Maxim, Moskovit ve Medved sayılabilir (Üsdiken, 1994a; s. 20-21).

İstanbul yeme-içme kültüründe birahaneler de gelişerek yerini almıştır. İstanbul'a birahaneyle tanıştıran kişinin Alman Bruchs olduğu sanılmaktadır. Londra Bar'ın olduğu yerde bir tezgâh açarak işe başlamıştır (Duhanî, 1990; s. 84). Sonradan Londra Birahanesi adını alan Bruchs'ın yerinde çalışan Nikoli, Yani ve Ananiyas adlı garsonlar sonradan kendi dükkânlarını açmışlardır (Duhanî, 1984; s. 77). Böylece yirminci yüzyılın başında birahanelerin sayısı artmıştır. Nikoli Birahanesi (İsviçre Birahanesi), Yani Hacıras Birahanesi, Viyana Birahanesi (Birinci Yani),

Strasbourg Birahanesi (İkinci Yani), Balabani Birahanesi (Anadolu Birahanesi) ve Kutulas Birahanesi tercih edilen mekânlar olmuştur. Peyami Safa ve Çallı İbrahim Balabani Birahanesi'nin, Abdülhalim Memduh ve Ali Kemal Nikoli Birahanesi'nin, Ahmed Rasim Nikoli Birahanesi'nin müşterileri olmuştur (Birsell, 1976; s. 32-34).

Pera'daki bu yeme-içme mekânları daha ziyade Hristiyanlar tarafından işletilmiştir. Deaver'in 1920'de ticarî eğlence yerlerine üzerine yaptığı araştırma, İstanbul'daki lokanta, kahve ve birahanelerin işletmecilerin milliyeti hakkında ayrıntılar sunmaktadır<sup>120</sup>.

Gayrimüslimler ve Müslümanlar tarafından işletilen çok sayıda mekânda görev alan müzisyenlerin büyük bir çoğunluğu da gayrimüslimlerden oluşmaktadır. Sivil hayatta Batı müziğinin profesyonel bir eğitimini henüz kurumsallaşmadığı uzun yıllar boyunca gayrimüslim müzisyenlerin kullanımı kaçınılmaz olmuştur. Tiyatro, kulüp gibi seçkin mekânlarda konser ve operalardan, birahane ve gazino gibi eğlence mekânlarındaki görece daha hafif beğenilere hitap eden müzik icralarına kadar, bir çok mekânda görev alan bu müzisyenlerin sayıca çokluğu Şark Ticaret Yıllıkları'nda geçen müzik öğretmenlerine ilişkin listelerden de anlaşılmaktadır. Bu listelerde yer alan kişilerin çoğunun hem müzisyen hem de öğretmen oldukları tahmin edilmektedir.

İstanbul'daki Batı müziğiyle ilgili olan icra ve tedarik mekânlarının büyük bir kısmı (özellikle piyasanın oluşmaya başladığı dönemlerde) gayrimüslimler tarafından işletilmiştir. Bu mekânlarda icra eden müzisyenlerin de büyük bir kısmı yabancı ve geriye kalan kısmı Osmanlı tebaası olan gayrimüslimlerden oluşmuştur. Gayrimüslimlerin üretim ve tüketim açısından beslediği müzik piyasası, zamanla alafranga hayat tarzına rağbet eden Müslümanlar'ı da içine almıştır. Bu piyasanın öncü tüketicileri arasında Saray, üst düzey bürokratlar ve aydınlar yer almıştır.

#### **4.1.4 Aydınlar**

Ondokuzuncu yüzyıl, Osmanlı devleti ve onun üst düzey bürokratlarıyla başlayan Batıya dönüklük, zamanla devlet dışında edip, şair, politikacı, yayıncı ve sosyolog başta olmak üzere Osmanlı düşünce hayatına katkı sağlayan bir kısım aydınının da sahip olduğu bir özellik olmuştur. Böylece Doğu-Batı ikilemi, Türkçülük-İslâmcılık,

<sup>120</sup> Listede yer alan 257 lokantanın 171'i Rum ve 30'u Ruslar'a aittir. 31 kahvenin 26'sı Rum ve 3'ü Ruslar'ın mülkiyetindedir. 471 birahane ise 444'ü Rum ve 15'i Ermeniler tarafından işletilmektedir (Deaver, 1920; s. 226-227).

devletçilik-liberalcilik gibi birçok zeminde düşünce farklılıkları telaffuz edilmeye başlanmış ve bu fikirlerin yayılması noktasında gazeteler ve dergilerden faydalanılmıştır.

Osmanlı fikir hayatının ana tartışma konuları dönemden döneme farklılık arz etmekle birlikte Batı kültürü ve medeniyeti, her zaman gündemde kalan bir tartışma konusu olmuştur. Bu noktada Batı kültürüne tamamen açık olanlar, temkinli yaklaşanlar ve karşı duranlar olmak üzere üç temel gruptan bahsetmek mümkün görünmektedir.

Aydınlar, en azından büyük şehirlerde devlet dışında kamu oyunu etkilemeye çalışan önemli bir güç olarak rol oynamaya başlamıştır. Tanzimat ile başlayan bu yeni dönemde aydınlar Batılılaşma hareketini topluma nüfuz ettirmeye çalışmıştır. Hatt-ı Hümayun'un okunduğu 1856 yılından itibaren ise bir kısım aydın örgütlenerek Bâbîâlî bünyesinde devletin karşısına çıkmıştır (Ülken, 1979; s. 38-39).

Batı kültürüne duyulan ilgi, siyaset, aile, eğitim, sanat, vb. bir çok konuda çeşitlilik göstermiştir. Temel olarak bakıldığında bu ilgi, beraberinde Batı müziğine de olan ilgiyi beraberinde getirmiştir. Bu noktada, aydınların Batı müziğinin benimsenmesinde dolaylı ve doğrudan etkileri olduğunu belirtmek gerekmektedir. Dolaylı etki olarak alafranga hayatın özendirilmesi, doğrudan etki olarak da Batı müziğinin benimsenmesi süreciyle alâkalı özendirici faaliyetlerde bulunulması söz konusudur.

#### **4.1.4.1 Alafranga hayat tüketimi**

Ondokuzuncu yüzyılda oluşan Tanzimat aydını, yayıncılık ve eğitimin yaygınlaşmasıyla oluşmaya başlayan kitle kültürünü ve kamu oyunu etkileyen yeni bir zümre olarak ortaya çıkmıştır. Sivil bürokrasinin başını çektiği Tanzimat aydını, zamanla Genç Osmanlılar adını alacak olan iktidara muhalif zümrenin de dâhil olmasıyla birlikte büyümüştür. İmparatorluğun önce idarî ve daha sonra diğer toplumsal kurumlarını da kapsayan konularda yapılan tartışmalar, Osmanlıcılık, İslâmcılık ve Türkçülük gibi ana siyaset önerileri ile çeşitlenmiş ama Batılılaşma her zaman tartışılan, yakından takip edilen ve savunulan bir söylem olarak çoğu zaman etkisini sürdürmüştür. Bu zümre içerisindeki Batıcı aydınlar, devlet ve gayrimüslimlerin Batılı tüketimi teşvik eden yeni bir etken olmuştur. Görüşleri ve kişilikleri toplumda kabul gören bu aydınlar aynı zamanda alafranga yaşayış tarzları ile toplum için alternatif bir rol model olmuştur.

Ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısında ideal insan tipini temsil eden İstanbullu bir beyefendinin varlıklı ve iyi bir aile çocuğu olması, Arapça ve Farsça bilmesi, Hâfız, Ömer Hayyam ve Nedim gibi şairlerin bir takım eserlerini ezbere bilmesi, şiir yazması, güçlü bir hitabete sahip olması bekleniyordu. Yüzyılın ikinci yarısında belirginleşen yeni şehirli tiplerinde modern meslek okulu bitirmiş olmak, Fransızca bilmek, bürokratik hiyerarşide itibarlı bir konuma sahip olmak ve abartılı denebilecek bir nezaket tavrına sahip olmak önem kazanmıştır (Karpat, 2003; s. 134).

Üst düzey sivil bürokrasi mensuplarının başını çektiği Osmanlı yüksek sınıfı modern ve pahalı bir yaşam biçimine öncülük etti. Batı'ya açılan bir kapı olarak Pera (Beyoğlu) daha önce görmediği bir Müslüman ilgisine maruz kaldı. Üst düzey bürokratların gelirleri ve kültürel seviyeleri bu iklime girmelerini mümkün kılıyordu; çoğu Pera'nın kuzeyindeki yeni bölgelerden birisinde veya Boğaz'ın kıyı yerleşimlerinde ikamet ediyorlardı. Giysilerini ve lüks ihtiyaçlarını karşılayacak olan ürünleri, Pera ve Galata'daki dükkânlardan temin ediyorlardı (Karpat, 2003; s. 138). Kahveleri, restoranları, otelleri, tiyatroları ve diğer eğlence imkânlarıyla Avrupa maddî kültür unsurlarının satıldığı mağazalar ve apartmanlarıyla dolu bu semtler yoğun ilgi görmeye başladı. Burası daha fazla vakit geçirilen bir yer olmaktan öte aynı zamanda ikamet için tercih edilen bir yer oldu (Ortaylı, 1995; s. 215).

Üst düzey bürokratların Pera'daki bu yeni hayat tarzına olan ilgisi, alaturka-alafranga ikilemini temelini oluşturmuştur. Edmondo de Amicis'in 1874'te İstanbul'daki değişimin toplumda çelişkilere yol açtığını ve bunun kıyafetler üzerinden bariz bir şekilde izlenebildiğini şu şekilde ifade etmiştir (Amicis, 1986; s. 122-123):

“İstanbul'un Müslüman halkını görmek için en iyi zaman budur, çünkü geçen asır çok yeknesakmış, gelecek asır da öyle olacak. Şimdi, bir değişme buhranı içinde bulunan bu halk fevkalâde bir çeşitlilik gösteriyor. İnkılâpçıların ilerlemesi, yaşlı Türklerin mukavemeti, iki uç arasında tereddüt eden büyük halk kitlelerinin kararsızlıkları ve uyuşmaları, bir kelimeyle eski Türkiye ile yeni Türkiye arasındaki mücadelenin bütün safhaları kıyafetlerin gösterdiği çeşitlilik ile olduğu gibi meydana çıkıyor.”

Bu ikilem bağlamında toplumda üç insan tipinin oluştuğundan bahsedilebilir: 1) Batı'dan gelen hiçbir yeniliği kabul etmeyen mutaassıplar, 2) Millî ve manevî değerleri koruyarak Batı medeniyetinin iyi ve faydalı unsurlarını kabul edenler ve 3) Kendi kültürüne tamamen yabancılaşarak Avrupa'yı herşeyiyle taklit etmeye çalışanlar (Çıkla, 2004; s. 105).

Alafrangalığın tanımı kişiden kişiye ve dönemden döneme yukarıda tanımlanan ikinci ve üçüncü tipler arasında gidip gelmiştir. Ahmet Midhat Efendi, Rezaizade Mahmud Ekrem, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Halide Edip eserlerinde topluma yabancılaşan üçüncü tipi alafranga olarak tanımlayarak eleştirmişlerdir.

Diğer taraftan Servet-i Fünun dönemi romanlarında ise yazarların da alafranga hayata yakınlıkları sebebiyle alafranga tip genel olarak küçümsenmemiştir<sup>121</sup>. Yukarıda bahsedilen ikinci tip ile üçüncü tip roman karakterlerine dağıtılarak ikinci tipin bir anlamda yüceltilmesi de sağlanmıştır (Çıkla, 2004; s. 105-109). Halid Ziya'nın eserlerinde Batı ile Türk kültürünü sentezleyerek Avrupâî hayat tarzını sindirmiş karakterler yer almıştır. Bu noktada, Ahmed Midhat Efendi'nin gülünç ve toplumuna yabancı kalmış karakter tasvirlerinden farklı bir çizgiye sahip olmuştur (Toker, 1985; s. 108).

Alafranga hayata uyum, toplumun bir çok alanını kuşatan yeni norm ve davranışlara intibak etmeyi gerektiriyordu. Bu alanlar kadın-erkek ilişkileri, giyim-kuşam, ev hayatı, eğlence, eğitim, sanat, ticaret, ve gündelik hayata ilişkin adetleri kapsamaktaydı. Edmondo de Amicis, alafranga kültürü niteleyebilecek temel kodların adeta bir özetini vermiştir (Amicis, 1986; s. 124):

“Her sene binlerce kaftan kaybolmakta ve binlerce istanbulin ortaya çıkmaktadır; her gün eski bir Türk ölmekte ve tanzimatçı bir Türk doğmaktadır. Gazete tesbihin, sigara çubuğun, şarap iyi suyun, yaylı araba arabanın, piyano davulun, Fransız grameri Arap sarf ve nahivin, kârgir ev ahşap evin yerini almaktadır. Herşey bozuluyor, herşey değişiyor.”

---

<sup>121</sup> Alafrangalık, Cumhuriyet dönemi edebiyatında dahi işlenen bir konu olmaya devam etmiştir. Peyami Safa'nın Sözcük Kızları (1922), Mahşer (1924), Fatih-Harbiye (1931), Reşat Nuri'nin Yaprak Dökümü (1930) ve Abdülhak Şinasi'nin Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği (1952) adlı eserleri buna örnek teşkil etmektedir (Kudret, 1984; s. 31; Toker, 1985; s. 109).

Âdâb-ı muaşeret kitapları, eğitici kılavuzlar olarak Batılı hayata uyumu kolaylaştırmada katalizör görevi görmüştür. 1894'te Ahmet Midhat Efendi'nin yazdığı *Avrupa Âdâb-ı Muaşeretini yahud Alafranga* dönemin çok satan eserleri arasında yer almış ve insanların kolayca kendilerini yabancı hissettikleri bu kültüre hızlıca alışmalarını sağlamıştır. Kitabın amaçlarından birisi Avrupa'da yaşayan veya Avrupa'ya giden Osmanlılara yol göstermektir (Meriç, 2007; s. 240).

Yazarı bilinmeyen ve 1909 yılında basılan *usûl ve Âdâb-ı Muaşeret* adlı kitap ise Osmanlı askerlerine Avrupa âdâb-ı muaşeretini anlatmayı hedefler. Ordu mensupları özellikle diplomatik temsillerdeki görevleriyle her zaman Avrupalılar ile en yoğun iletişim halinde olan gruplar arasında yerini almıştır. Darümuallim öğretmenlerinden Ahmed Cevad, 1910 yılında Kontes Dumaglin'in *Rehber-i Muaşeret* adlı kitabını Türkçe'ye çevirerek yayınlamıştır (Meriç, 2007; s. 244-247).

Alafrangalaşmanın ilk örnekleri giyim-kuşam alanında görülmüştür. Alaturka kıyafetler ve alafranga kıyafetler, zihniyetteki ayrışmaların en somut ve görünür örneklerini teşkil etmiştir. Edmondo de Amicis'in 1874'teki şu izlenimleri farklı tercihleri işaret etmiştir (Amicis, 1986; s. 123):

“Alışkanlıklarından dönmeyen eski Türk hâlâ sarık sarıyor, kaftan giyiyor ve ayağına sarı sahtiyandan yapılmış anevvî çediklerini geçiriyor; daha da sert olanların kallavî sarıkları var. Tanzimatçı Türk çenesine kadar düğmeli bir pantolon giyer, Türk kıyafetinden sadece fesi muhafaza etmiştir. Bunların arasında, en cüretkâr olan genç Türkler uzun siyah istanbulini çıkarıp atmışlardır, önü açık bir setre, açık renk pantolon giyerler, küçük zarif boyunbağları takarlar, ufak tefek ziynetleri, bastonları ve yakalarında karanfilleri vardır. Biriyle öteki, kaftan giyenle istanbulin giyenler arasında bir uçurum görülür; sadece isimleri müşterektir, birbirinden tamamen farklı iki halk göze çarpar.”

1871'de yayın hayatına başlayıp Türkiye'nin ilk mizah dergilerinden birisi olan *Diyojen*'in muhtelif sayılarında alafranga hayat farklı yönleriyle alay konusu

edilmiştir. 1871 yılına ait “Tersine Terakki” başlıklı yazıda kıyafetteki değişmeye ilişkin şu noktalara değinilmiştir (Toker, 1985; s. 89):

“Âlem-i medeniyete ibtidâ-yı duhûl esbâb ü şerâitinin en birincisi bol şalvarı çıkarıp dar pantolon giymektir....Burnunda yahud boynunda asılı bir gözlük medeniyette tekâmî-i tesniha ederek hoca çıkmışlara mahsus diploma demektir. Çünkü dört gözle elbette burnunun ucundan ilerisini görebilir.”

Erkek kıyafetlerindeki değişmeye paralel olarak kadınların da tercihlerinde farklılık görülmüştür. Doğulu birer giysi olan yaşmak ve feracenin renk, şeffaflık ve kalınlık gibi parametlerinin değiştirilmesiyle oluşan moda ile modern bir görünüm elde edilmiştir. Cumhuriyet’e doğru başın örtünmesi konusunda daha serbest eğilimler görülmüştür. 1918 yılında Beyaz Rus hanımların getirdiği manto daha sonraları çarşafın yerini almaya başlamıştır. Yine geleneksel bir giysi olan eldiven de günün modasına göre farklı renk, uzunluk ve süslerin tercih edilmesiyle eskiye nazaran daha fazla kullanılmıştır. Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren çarşafın altına koncu baldıra kadar çıkan ve alafrangalık alametlerinden birisi olan potin kullanılmıştır. Kıyafet tercihlerindeki değişmede moda, şıklık ve dekolte belirleyici etkenlerden bir kısmını oluşturmuştur (Çıkla, 2004; s. 178-185; Özer, 2006; s. 337-349).

Alafranga hayat tarzı konutların mevkii, tipi ve dekorasyonu üzerinde de büyük değişmelere yol açmıştır. Bahçe ve ahşap malzeme ondokuzuncu yüzyıl ve öncesine ait Türk evini tanımlayan unsurlar olmuştur. Diğer taraftan azınlıklar ve Pera’daki levantenlerin konutları bitişik nizam ve taştan yapılmıştır. Gerek yangınlar gerek Batılılaşma etkisi özellikle varlıklı Müslümanların apartmana rağbet etmesine sebep olmuştur<sup>122</sup>. Bu hareketliliği romanlardan da takip etmek mümkündür (Özer, 2006; s. 154-155; Çıkla, 2004; s. 204-205).

Yirminci yüzyılın başı itibariyle her çeşit sosyal ve kültürel ihtiyacı karşılayacak bir zenginliğe ulaşan Pera’ya Müslümanlar’ın duyduğu ilginin nedenleri, Servet-i Fünun romanları ışığında şöyle tasnif edilebilir: 1) Alışveriş etmek ve Avrupa malı eşya edinmek, 2) Alafranga hayatı yerinde ve daha yakından görmek, 3) Tiyatro ve

<sup>122</sup> Ancak apartmana kitlesel geçişler Cumhuriyet döneminde gerçekleşmiştir.

konserleri izleyerek kültür ve zevk bakımından tatmin olmak, 4) Piyasa yapmak ve eğlenmek (Kavcar, 1985; s. 194).

Yukarıda tanımlanan birkaç neden arasında geçen alafrağa eğlence hayatı açısından balo gibi etkinlikler de önemli bir yer işğâl etmiştir. Bu ilgi devrin kantolarında dahi ele alınmıştır. Virjin Hanım'ın Nihavend kantosunu, Pera'da "şık" ifadesiyle kastedilen alafrağa kişilerin eğlence hayatından kesitlere yer vermiştir. Şöyle ki (Toker, 1985; s. 96):

"Ben şıkım gözleri süzerim  
Beyoğlu'nda dâim şık gezerim  
Karnavalda ben de maske giyerim  
Matmazellerle kol kola dans ederim  
Ben şıkım balolara hep giderim  
Kaş oynatır gözlerimi süzerim  
Glase iskarpinler modadır moda  
Güzel matmazeller benimle baloda  
Danstan sonra eğlenirim büfede  
Şıklıkta yektâyım gâyetle hoppayım  
Pek şık gezerim hem de alafrağa  
Elde baston gözde gözlük moda  
Gezerim daima böyle baloda"

Pera merkezli bu alafrağa kültürünün Müslüman tüketicileri arasında, Tanzimat aydını da önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle aydınların müşterisi oldukları kahveler ve pastaneler, Osmanlı edebiyatını ve fikir hayatını etkileyen tartışmaların yaşandığı mekânlar arasında olmuştur. Luxembourg Kahvesi EbuZZiya Tefvik, Halid Ziya ve Ahmed Cemil'in uğrak yerlerinden birisi olmuştur (Cezar, 1991; s. 412-413; Çıkla, 2004; s. 250). İbrahim Şinasi, Cafe Flamme'nin müdavimi olmuştur. Hatta Abdülhak Hamid'in, kendisiyle tanışmak için günlerce burada beklediği rivayet edilmiştir (Özata Dirlikyapan, 2010; s. 1094).

19. yüzyılın ortalarında Fransız Eduard Lebon tarafından açılan ve Fransız kahve geleneğinin ilk örneği olan "Lebon Pastanesi", Namık Kemal ve Ziya Paşa'dan başlayarak Servet-i Fünuncuları, Fecr-i Âticileri ve daha sonra çağdaş edebiyatçıları

ağırlayan başlıca yerlerden biri olmuştur<sup>123</sup>. Yahya Kemal ve Abdülhak Hamid de 1911-12 yıllarında bu pastanenin müdavimleri arasında yerini almıştır. Lebon'un pastaları o kadar meşhurdur ki, Orient Express treni ile İstanbul'a gelen misafirlerin öncelikle Lebon'a uğramaları adet olmuştur. Seçkinler merkezi olarak bilinen bu yer uzun seneler boyunca “chez Lebon, tout est bon” (Lebon'da her şey güzeldir) deyişiyle belleklerde yer edinmiştir (Özata Dirlikyapan, 2010; s. 1102).

#### 4.1.4.2 Edebiyatta müzik

Osmanlı edebiyatı (özellikle roman) toplumda bazı kesimlerin Batı müziği tercihini göstermesi açısından kıymetli kaynak niteliği taşımaktadır. Tanzimat döneminde gelişen romancılıkla birlikte müzik bahislerinin romanlarda yer aldığı görülür. Tanzimat dönemi romancıları, eğitimlerini büyük bir oranda özel derslerle kazanmış ve dolayısıyla standart bir eğitim müfredatından geçmemişlerdir. Müzik konusunda derin bir bilgiye sahip olmayan bu romancılar müziğe roman karakterlerinin kültür düzeylerini göstermek amacıyla yer vermişlerdir. Batı müziği ise Batılılaşmanın bir parçası olarak Tanzimat romanlarında sıklıkla işlenmiştir.

Tanzimatı takip eden Servet-i Fünun romancıları ise Osmanlı devletinin eğitim sistemindeki gelişmeler sonucunda Batı tarzında eğitimi veren okullarda öğrenim görmüşlerdir. Bu nesil romancılar müzik konusunda daha bilgilidirler. Aralarından Halid Ziya (Uşaklıgil) Bey iyi derecede piyano çalmaktadır. Servet-i Fünun romancıları eserlerinde Batı müziği bestecileri hakkında ayrıntılı bilgiler verirler. Müzik onlar için roman karakterlerinin duygusal dünyalarını resmetmek için kullanılan önemli bir araçtır (Üner, 2006; s. XIV-XV).

Tanzimat ve Servet-i Fünun romancılarının eserlerinde müziğe yer verme dereceleri de müziğin ne kadar ilgi gördüğü ve toplumsal hayatın içerisinde olduğuna dair bilgi veren bir başka göstergedir. **Çizelge 4.3**, Her iki dönemin romancılarının toplam eser sayılarını, müzik bahsi içeren eser sayılarını ve bunların yüzdeleri payını göstermektedir. Romanların % 53'ü müzik bahsi içermektedir. Ayrıca 13 romancının 9'u en az bir eserinde müziğe yer vermiştir.

---

<sup>123</sup> Salâh Birsâl'in belirttiğine göre Ziya Paşa kimi zaman konuşma sırasında sonradan Zafernâme'de yer alacak şiirler de yazar. Zaten o Zafernâme'yi çoğu zaman kahvelerde bilardo oynarken söylemiş ve yazdırmıştır (Birsâl, 1983; s. 43).

**Çizelge 4.3 : Tanzimat ve Servet-i Fünun Romanlarında Müzik Bahsi.**

Dönem	Yazar	Müzik Bahisli	Toplam	Oran (%)
Tanzimat	Namık Kemal	-	1	0
Tanzimat	Ahmed Midhat Efendi	20	36	56
Tanzimat	Recaizade Mahmud Ekrem	1	1	100
Tanzimat	Mizancı Murad	1	1	100
Tanzimat	Şemseddin Sami	-	1	0
Tanzimat	Sami Paşazade Sezai	1	1	100
Tanzimat	Nabizade Nazım	1	1	100
Tanzimat	Fatma Aliye Hanım	3	6	50
Servet-i Fünun	Halid Ziya Uşaklıgil	5	8	63
Servet-i Fünun	Ahmed Hikmet Müftüoğlu	-	1	0
Servet-i Fünun	Safvet Nezhî	-	4	0
Servet-i Fünun	Safvetî Ziya	1	2	50
Servet-i Fünun	Mehmed Rauf	9	16	56
		<b>42</b>	<b>79</b>	<b>53</b>

Kaynak: Ayşe Melda Üner, *Roman ve Musiki*, 2006.

Her iki dönemin romanlarında çok sayıda farklı müzik terimi kullanılmıştır. Ayşe Melda Üner'in *Roman ve Musiki* adlı çalışmasında tespit etmiş olduğu müzik terimi sayısı 131'dir<sup>124</sup>. Bunlardan 84'ü Batı müziği ve 47'si makam müziği terimidir. Batı müziği terimlerinin sayısı makam müziği terimlerinin yaklaşık iki katıdır. Bu çeşitlilik romancıların müzik bilgisinin derinliğine ve romanlarında ne derece Batı müziğine yer verdiklerine dair somut göstergelerden birisidir.

Ahmed Midhat Efendi'nin 1875'te basılan *Felâton Bey ve Rakım Efendi* adlı romanında alafranga bir züppeyi temsil eden Felâton Bey kızı Mihriban Hanım ile birlikte yaşamaktadır. Mihriban Hanım, müzikten hoşlanmamasına rağmen dönemin eğilimleri doğrultusunda bir piyano hocasından dersler alır. Romanda geçen Rakım Bey'in kızı Canan da komşularından heveslenerek istediği piyano dersini sonunda almayı başarır. Canan, evlerini ziyaret eden İngiliz bir aileye piyanoda alaturka ve alafranga parçalar çalar ve akıcı bir Fransızca ile kendilerine hitap eder. Midhat Efendi, özellikle piyano ve Fransızca bilgisi ile Canan'ı ideal bir genç kız tipi olarak romanında göstermeye çalışır (Üner, 2006; s. 5-10).

<sup>124</sup> bkz. Ek 29 : Tanzimat ve Servet-i Fünun Romanlarında Geçen Müzik Terimleri.

Ahmed Midhat'ın 1881'de yayınlanan *Karnaval* adlı romanında ise Şehnaz karakterinin özel bir müzik ve dans hocası vardır (Üner, 2006; s. 32). 1910'da yazılan *Jön Türk*'te Ahdiye ve Nurullah'ın düğünleri için bir komşunun evinden bir piyano getirirler. Düğünde alafanga marşlar, polkalar, valsler, bazı opera ve operetlerin bölümleri çalınır. Düğüne katılanlar arasında alaturka ve alafanga müzikten hoşlananlar yer aldığı halde iki tarafın ortak hoşlandığı müzik ve dans türü kantodur (Üner, 2006; s. 67).

Kendisi de müzisyen olan Halid Ziya (Uşaklıgil) Bey, çocuklarının da müzik eğitimine önem vermiş, onlara müzik öğretmenleri tutarak eğitimlerini yakından takip etmiş, hatta çok sevdiği oğlu Vedat'ı müzik eğitimi için Almanya'ya göndermiştir (Üner, 2006; s. 130). Yazarın 1901'de yayınlanan *Aşk-ı Memnu* adlı romanında Adnan Bey'in kızı olan Nihal piyanoda Strauss, Metra, Schumann, Mendelsohn ve Chopin'den eserler çalmaktadır (Üner, 2006; s. 150). 1908-1909'da *Sabah* gazetesinde yayınlanan *Nesli Ahir*'de ise İrfan karakteri Paris'te müzik eğitimi almıştır. Annesi de çok güzel piyano çalmaktadır. Süleyman Nüzhet'in evinde Offenbach, Charles Lecocq, Audran, Varney ve Blanchet'in eserlerini çalar (Üner, 2006; s. 154-155).

Sami Paşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* adlı romanında Batı müziğini temsil eden piyano ve Doğu müziğinin çalgısı olan ud, romanda yer alan karakterlerin kimliklerini tanımlarken sosyo-kültürel statülerini göstermek için kullanılır (Üner, 2006; s. 84). Safveti Ziya, 1897-1898 yıllarında *Servet-i Fünun* dergisinde yayınlanan *Salon Köşelerinde* adlı romanında vals dansları çok geçer. Romanın kahramanlarından Şekip bu dansta oldukça ustadır (Üner, 2006; s. 188-189).

Mehmed Rauf'un 1897'de *Servet-i Fünun*'da tefrika edilen *Ferda-yı Garâm* adlı romanında Sermet İngiliz bir mürebbiye tarafından yetiştirilmiştir ve piyano çalabilmektedir. Nevber de piyano çalmaktadır ve romanın bir bölümünde Strauss'ın bir valsini çalar (Üner, 2006; s. 200).

Dönemin gazetelerinde tercüme edilmiş eserlere de yer verilmiştir. *Servet-i Fünun*'un 18 Temmuz 1907 tarihli sayısında Leon Kasanrof adlı yabancı bir yazarın eserinde bir bölüm alınarak yayınlanmıştır. Bu bölüm *Piyano* başlığını taşımaktadır. Evlerde piyanoların yaygınlaştığı ve piyano derslerinin alındığı bir dönemde piyano

konulu bir edebî yazının yayınlanması gazetenin okuyucuları tarafından ilgi çekmiş olmalıdır. Yayınlanan bölümün girişi şu şekildedir:

“Piyano

-Leon Kasanrof’un asârından bir fıkra-

Paris’te Mösyö “Rajo”nun ikamet ettiği apartmanın altındaki apartmanda sabahleyin erken alafranga saat yedide piyano çalınmaya başlar.

**Piyano:** Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, Re...

**Rajo:** Saat daha yedi. Yediden on ikiye kadar bir gürültü. Nasıl tahammül olunur. İş mi güç mü rahat mı kaybettim.

Piyano süratini artırdı, saniyede on nota birden çıkarıyor. Rajo hiddetle, süratle giyinmeye başlar.

**Rajo:** Şaşırdım. Ne yapayım? Bu tahammülfersa patırtıyla yazı yazmak mümkün mü? Kalemin çizirtisinden başka sada işitmemeliyim ki böyle sükûn içinde yazı yazabileyim.

Piyanonun sürati artar. Notalar biri birini takip eder. Do Re Mi Fa Sol La Si Do Re...”

Romanlar dışında hikâyeler de telif ediliyordu. Mehmed Celâl’in kaleme aldığı ve 1900 yılında yayınlanan *Piyano* isimli hikâye kitabı, o dönemin piyano ilgisine ilginç bir örnek teşkil etmektedir. On üç sayfadan oluşan bu hikâyenin merkezinde piyano vardır. Eserden bir bölüm şöyledir (Mehmed Celâl, 1900; s. 4-5):

“...hazin bir piyano sesi beni tevkif etti. Oracığa, bir çamin altına oturdum. Daha ileride birisinin oturduğunu gördüm. Galiba o da benim gibi bu piyanonun sesini dinliyordu. Yağmur dinmişti. Bulutlar kısmen yırtılıyordu.

Acaba piyanonun beyaz perdeleri üstünde uçan o güzel parmaklar kimindi? Acaba kimin için çalıyor? Acaba bu piyanonun uzun feryadlar koparanın kalbinde bir sevda var mı?...”

Piyanonun revaçta olduğunun bir diğer ilginç kanıtı, M. Bahaeddin’in İstanbul’da 1910 yılında yayınladığı *Piyano* isimli haftalık gazetedir. Bir gazeteye piyano isminin verilmesinin yanı sıra esas ilginç olan gazetenin müzik konusu ile ilgilenmiyor olmasıdır. Gazete, kendi ifadesiyle “ciddî ve mizahî tenkid gazetesi” olup daha çok siyasî ve edebî konularda yazılara yer vermektedir (Duman, 2000/II; s. 676). Gazetenin adının altında “her havadan çalar” sloganının yer alması içerikle

ilgili espirili bir göndermedir. Bu slogan piyanoda hem alaturka hem alafranga eserlerin çalınabilmesi açısından dönemin eğilimini yansıtıyor olsa gerektir. Onyedinci sayıdan sonra gazetenin adı *Düşünüyorum* olarak değiştirilmiş ve buna bağlı olarak eski slogan yerini “her havadan bahseder” sloganına terk ederek küçük bir değişikliğe uğramıştır (Duman, 2000/I; s. 273).

Müslüman Osmanlı tebaası içerisinde üst düzey bürokratlar ve bazı aydınlarla başlayan Batı müziğine duyulan ilgi, kitle kültürünün ve piyasasının oluşmasıyla daha geniş bir Müslüman kitleye sahip olmuştur. Bu ilgi, doğrudan Batı müziğine veya makam müziği üzerindeki uyarlamalar şeklinde kendisini gösteren yeniliklere odaklanmıştır.

#### **4.1.4.3 Kadın ve müzik**

Tanzimat ile birlikte Osmanlı kadınının toplum içerisindeki değişen konumu, onu müziğe ilişkin üretim ve tüketim faaliyetlerini de etkilemiştir. Kadın konusunda tartışan kimi Tanzimat aydını, kadının toplum içerisindeki statü ve rollerinin geliştirilmesiyle daha medenî bir Osmanlı toplumunun olacağını ileri sürmüştür. Bu gelişme, kadının kamusal alanın daha geniş bir kısmında erkekler ile birlikte var olması, kadının erkek gibi eşit eğitim hakkına sahip olması gibi geniş bir öneri yelpazesini kapsamıştır. Kadın üzerine bu tartışmalar ve yirminci yüzyılla birlikte kadının toplumdaki konumunun değişmesi, beraberinde kadının müziğin üretimi ve tüketimi noktasındaki değişen rolünü de belirlemektedir.

Osmanlı aydınının önemli konularından ikisi olan aile ve kadın üzerine değindiği bir eser olan *Şair Evlenmesi*'nde Şinasi görücü usûlüyle evlenmenin sakıncalarını ortaya koymuştur. *Tasvir-i Efkâr*'da yayınlanan makaleleri onun din, eğitim, bilim, medeniyet, siyaset, ekonomi, vb. konularda görüşlerini paylaşmasını sağlamıştır (Kahraman, 2010; s. 166-169).

Şinasi gibi kadın üzerine yazan aydınlardan birisi de Ahmed Rıza Bey (1858-1930)'dir. Auguste Comte'ın pozitivist görüşlerinden etkilenen Rıza Bey, 1895'te Türkçe *Meşveret* gazetesinin başına geçmesi ile Jön Türk ve İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin önemli bir yayın temsilciliğini üstlenmiştir. *Osmanlı, Meşveret, Şura-yı Ümmet, La Revue Occidentale, Meşvéret* ve *Pozitivist Review*'de Türkçe, Fransızca ve İngilizce pek çok makalesi yayınlanan Rıza Bey'in çeşitli kitapları da yayımlanmıştır.

Bu kitaplar arasında Paris’te 1324 yılında yayınlanan *Kadınlar*, Rıza Bey’in kadının toplumdaki rolüne verdiği önemi ortaya koymaktadır. Görüşleri kadının beğendiği erkekle evlenebilmesi, kadınların haklarını korumak için örgütlenmesi, kadının iş hayatına katılması, kızların eğitilmesi gibi konuları içermektedir (Erkul, 2008; s. 31-40). Kadının eğitilmesi için devlet az da olsa kız okulları açmıştır. Böylece kızların Batı müziği eğitimi almaları da kolaylaşmıştır çünkü bu okullarda piyano dersleri verilmiştir. Ahmed Rıza Bey, bu kız okullarından birisinin açılması için büyük emek sarfetmiştir.

Rıza Bey hatıralarında, Sultan II. Abdülhamid’in kendisine ihsan ettiği çeşitli hediyeleri kabul etmediği fakat padişahı gücendirmemek için Kandilli’de bir kız okulu kurulmasını istediğinden bahsetmiştir. Padişah’tan onay alan Rıza Bey, Sultani İnas Cemiyeti’ni kurmuş uzun hazırlıklar ve 31 Mart vakası projesi sekteye uğratmıştır. “Fransızca tedarikat ile kızlarımızı gâvur edecek” ithamıyla suçlanan Rıza Bey, hatıratında “kadını esir gibi kullanmak isteyenler, kızların öğretim ve eğitimlerine, serbestliklerine razı olmazlar” diyerek muhalefetin niyetini ilişkin görüşünü ifade etmiştir (Ahmed Rıza, 1988; s. 30-33).

Kadının Osmanlı toplumundaki konumunu yüceltmek üzere girişimlerde bulunan aydınlar arasında kadınlar da yer almaya başlamıştır. Halide Edip (Adıvar) Hanım (1884-1964) kadın haklarını savunan bir feminist olarak daha ileri bir çizgiyi temsil etmiştir. II. Meşrutiyet yıllarında Amerika ve Avrupa kıtalarında gelişen feminist düşünceler yaygınlaşmıştır. Halide Hanım’ın Batılı bir eğitim aldığı Amerikan Koleji’nde bazı feminist öğretmenlerin etkisiyle feminist bir yazar olarak kadınlara daha fazla özgürlük sağlanması için uğraşmıştır. Teâli-i Nisvan cemiyetini kuran Halide Hanım, çok eşlilik ve erken yaşta evliliğe karşı duruşu, kadının çalışma hayatına dâhil olması gibi pek çok konuda görüşlerini dile getirmiştir (Çitçi, 2009; s. 659). Müfide Ferid (Tek) Hanım (1892-1971) ise feminizm kavramını kullanarak kadın-erkek eşitliğinin sağlanması gerektiğini savunmuştur (Tekin, 2008; s. 111).

Tanzimat’tan itibaren başlayan kadın tartışmaları süreli yayınlara taşınmıştır. *Terakki* (1868), *Muhadderat* (1868), *Şükufezar* (1886), *Hanımlara Mahsus Gazete* (1893-1907), *Aile* (1908), *Kadın Âlemi* (1914-1915) gibi çok sayıda dergi yayınlanmıştır. Şemsettin Sami’nin *Kadınlar* (1879), Celâl Nuri’nin *Kadınlarımız* (1913), Fatma Âliye ve Mahmud Esat’ın *Teaddüt-i Zevcât ve Zeyl* (1898) kadınlarla ilgili yayınlanan kitaplarından bazılarıdır. II. Meşrutiyet ile birlikte Cemiyet-i İmdadiye

(1908), Osmanlı Kadınları Şefkât Cemiyet-i Hayriyesi (1908), Teâli-i Nisvan Cemiyeti (1908), Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvân (1913), Kadınları Çalıştırma Cemiyet-i İslâmiyesi (1916) gibi çeşitli kadın cemiyetlerinin açılmasıyla kadınların toplumsal hayatta daha fazla yer almaları ve eğitimlerinin sağlanması için girişimlerde bulunulmuştur (Tekin, 2008; s. 106-107).

Kadın tartışmalarının yaşandığı böyle bir ortamda müzik hayatının da bundan etkilenmiş olması kaçınılmazdır. Kadının toplumda daha fazla yer almasını destekleyen cemiyetlerin ilk kurulmaya başlandığı 1908 yılını takiben İstanbul'da makam müziği icra edilen çeşitli mekânlarda kadınlara özel seansların düzenlendiği dikkati çekmektedir. Kadınların eğitime verilen önem de zaman içerisinde artmıştır. İlk zamanlar üst düzey Osmanlı ailelerinin kızlarının faydalanabildiği konak eğitimlerinin ardından devletin yirminci yüzyılda yaygınlaştırmaya çalıştığı kız okulları ile eğitim konusunda toplumun daha geniş kesimini de kuşatan bir gelişme yaşanmıştır. Hem özel hem resmî eğitimde kadınların eğitiminde Batılı unsurlar yer almıştır. Konaklarda ve bazı kız mekteplerinde piyano dersi verilmiştir.

Avrupa'da kadının müzik hayatındaki rolü, meşhur besteci ve müzisyen kadınların yetişmesiyle gelişmiştir. Clara Schumann (1819-1896) ve Fanny Mendelssohn Hensel (1805-1847) yüzyılın önemli kadın müzikçileri arasında hem piyanist hem besteci olma özelliğiyle dikkat çekmiştir. Clara Schumann polonez, vals, varyasyon, füg, prelüd olmak üzere çeşitli türlerde piyano bestelerine imza atmıştır. Fanny Mendelssohn, kardeşi Felix kadar yetenekli bir müzisyen olarak dört yüzden fazla eser bestelemiştir. Bu bestelerin en az 250'si şarkı ve 125'i piyano parçasıdır (Burkholder vd, 2006; s. 606-630; Boran ve Şentürkmez, 2007; s. 184-191).

Avrupa'daki bu önemli şahsiyetlerin karşısında, Osmanlı'da Leyla (Saz) Hanım (1850-1936) besteci ve piyanist bir modern kadın figürü olarak ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda şair olan Leyla Hanım, hem makam ve Batı müziği eğitimi almıştır. Piyano ve armonyum çalmasının yanı sıra 200'den fazla eser bestelemiş fakat bunlardan yaklaşık 50 kadarı bugüne ulaşmıştır<sup>125</sup>. Batı ve Doğu kültürünü almış entelektüel bir örnek kadın figürü olan Leyla Hanım, Osmanlı Sarayı'na olan yakınlığı ve buradaki müzik faaliyetlerini kapsayan hatıratıyla da müzik tarihi açısından önemli bir konuma sahiptir (Güntekin, 1994c; s. 475; Özcan, 2003; s. 157-158).

---

<sup>125</sup> Bilinen besteleri daha ziyade şarkı, türkü ve marştan oluşmaktadır.

#### 4.1.4.4 Milliyetçilik ve müzik

Ondokuzuncu yüzyıl, milliyetçilik akımının dünyada yaygınlaşmaya başladığı önemli bir dönemdir. Osmanlı tebaası olan bazı milletlerin bundan etkilenmesi Osmanlı coğrafyasının küçülmesi sonucunu doğuran bir dizi tetikleyici faktörden birisidir. Milliyetçiliğin Osmanlı'nın aydın zümresindeki tezahürlerinden birisi vatan sevgisinin öne çıkarılmasıdır. Bir Osmanlı milleti oluşturmayı amaçlayan Osmanlı yönetici seçkinlerinin vatana ve vatan toprağına olan bağlılığının yüceltilmesini istemeleri Osmanlı edebiyatını da etkilemiş görünmektedir. Namık Kemal'in siyasal olarak vatan kavramını ele aldığı *Vatan* adlı oyununun yazılması, Türk milliyetçiliğinin dönüm noktalarından birisini oluşturmaktadır (Karpata, 2011; s. 188).

Türkçülük fikrini besleyen diğer eylemlerden birisi de dildeki sadeleşme girişimleri olmuştur. Şinasi'nin şiir diline getirdiğı yalınlık ve halk diline yakın olma arzusu Arap ve Fars dillerinin etkilerini bertaraf etmeye çalışan yeni bir dil reformunu başlatmıştır. *Şair Evlenmesi* adlı eseri de bu yaklaşımın nesirdeki yansıması olmuştur (Aydın, 2000; s. 107). Ziya Paşa da dil ve edebiyattaki Türkçülüğü daha açık bir şekilde savunmuştur. *Şiir ve İnşa* başlıklı makalesindeki sergilediğı tavır, Divan edebiyatını dışlayan, Türk dili için halkın diline dönülmesi gerekliliğini savunan bir tavidir. Ahmet Vefik Paşa ile dilde Türkçülük eğilimlerinin dilbilim alanında da açılımları görülmeye başlanmıştır. Paşa'nın *Lehçe-i Osmanî*'si Osmanlı coğrafyası dışındaki Türk diliyle ilgilenen bir yaklaşımın ürünüdür. Mustafa Celâleddin Paşa, *Eski ve Yeni Türkler* adlı eseriyle Türkçülüğün dilbilim dışında etnoloji ve tarih açısından da desteklendiğı örnek bir çalışma olarak görülebilir (Akçura, 1998; s. 28-34).

Edebiyat ve bilim seviyesinde başlayan Türkçülük düşüncesi, özellikle II. Meşrutiyet döneminde Genç Türkler ve yaşanan siyasî gelişmelerin de etkisiyle güçlenmeye başlamıştır. İlk olarak dil temelli ortaya çıkan milliyetçilik Cumhuriyet öncesinde anlayışı etnisiteyi referans alan bir biçime dönüşmeye başlamıştır (Karpata, 2011; s. 194).

Böyle bir gelişmenin birçok alanda olduğu gibi müzik üzerinde de tesirleri olmuştur. II. Meşrutiyet döneminde artan yerli opera üretimi, Türk sahne sanatçılarının yetişmeye başlaması, halk müziğine olan ilginin artması ve Cumhuriyet müzik

ideolojisini etkileyecek olan müzik düşüncelerinin filizlenmeye başlaması bunlar arasında sayılabilir.

Türkçülük fikrinin en güçlü yansıması olan ulusal bir müzik oluşturma projesinin mimarları arasında Ziya Gökalp (1876-1924) yer almaktadır. *Türkçülüğün Esasları* adlı eseri Türkçülük tarihi açısından kıymetini korumaktadır. Gökalp, kitabının *Millî Musikî* başlıklı bölümünde müzik ideolojisini ortaya koymaktadır. Öncelikle şark musikîsi, garp musikîsi ve halk musikîsi tanımlayan yoluna gitmekte ama burada eksik ve yanlış bilgi ile tanımlar yapmaktadır.

Şark ve Garp musikîsinin kökenini Yunan medeniyetine götüren Gökalp, her iki müziğin temelinde tam ve yarım seslerin yanı sıra çeyrek seslerin olduğunu iddia etmektedir. Garp musikîsinin daha sonra bu sesleri bırakarak tamperaman düzene geçtiğini ve armoni diye ifadelendirdiği çok seslilikle birlikte gelişerek zenginleştiğini belirtmektedir.

Şark musikîsi ise böyle bir gelişme göstermemekle birlikte Türk milletinin bir müziği olmaktan uzaktır. Osmanlı'nın çeşitli Yahudi, Süryani, Rum, Ermeni, Müslüman, vb. dinî-etnik cemaatleri barındıran bir üst kimlik olması gibi şark müziğini de bu cemaatler tarafından paylaşılan ortak bir *Osmanlı İttihad-ı Anâsır Musikîsi* olarak tanımlamaktadır.

Gökalp, ulusal müziğin formülünü açık bir şekilde vermektedir. Türkler'e ait olmaması sebebiyle Doğu müziğinin bırakılması gerekmektedir. Türkler'e ait olan müzik halk müziğidir. Ancak bu müziğin çağdaş Batı medeniyetinin yenilikleriyle donatılması gerekmektedir. Böylece halk ve Batı müziğinin sentezinden ulusal Türk müziği doğabilecektir (Gökalp, 1923; s. 130-131).

Halil Bedi (Yönetken) Bey de ulusal müzik ideolojisini etkileyen önemli isimlerden birisidir. Özellikle müzikolog olması bu etkiyi daha da artırmaktadır. Doğu müziğinin Türkler'in ulusal müziği olamayacağını belirten Halil Bedi, Darülelhan Mecmuası'nda *Millî Musikî* başlıklı makalesinde şu ifadelere yer vermektedir (Yönetken, 1924; s. 130-131):

“... “Evcârâ, Nühüft...” gibi makâmatla, “darbı fetih, berefşan, devri hindi, katakofti...” gibi düm tek usûlerinden ve “kâr, nakış, semai...” gibi formlardan ve malûm sazlardan mürekkep şark musikîsi millî değil eskidir. Çünkü dünkü

medeniyetin, dünkü eski sanatıdır. Asrî ve millî olması için millî ruhu asrın en kudretli vasıtasıyla terennüm etmesi lâzımdır.

Ruh-u millînin bir peşrev ve yahud bir şakı formu içinde Saba ve yahud Neva gibi makamlar ve ud, kanun gibi sazlarla terennümünü düşününüz bir de millî motifleri temler şeklinde kullanarak en büyük musikî “manifestasyon”u olan “senfoni” formu içinde garp tekniği ve garp orkestrası ile icrasını tasavvur ediniz. Birinde eser en nihayet meselâ İstiklâl marşımız, diğesinde de meselâ “Beethoven”ın “Heroic” senfonisidir. Misâl olarak aldığımız bu iki eser ruh-u millîyi terennüme vasıta olan tekniklerin kudretlerini pek canlı surette ifade eden iki numunedir...

Binaenaleyh mesele basittir. Yapılacak şey Garb sanatını elde etmek, Garb’ın teknik zevkine varmak, sonra orijinalite menba ve zemini olan halka inip halk zevkiyle mütezevvik olarak cebebi tesirleri görmemiş halk motiflerini, Garp tekniğiyle terennüm etmektir”.

Yönetken, 1922’de Dergâh’ta yayınlanan *Bugünkü Musikimiz* başlıklı makalesinde Beethoven ve Wagner’in makam ve usûlden ibaret olan bir cemiyette doğmaları halinde Alman ve Türk musikîsinin farklı olmayacağını iddia etmektedir. Buradaki savı, Türk müziğini yüceltecek dehaların bulunduğu fakat müziğin buna imkân vermediğidir. Yönetken, Batı müzik sisteminin esası olan “yeni tonalitenin üzerinde tesis ettiği gam veya tonik majör ve minör denilen iki ses sırasından itibaren musikî gramerini teşkil eden armoni, kontrpuan, füg... sonra kompozisyon, enstrumantasyon, orkestrasyon, sahne tekniği, ilh.”den oluşan bu sanatın kabul edilmesi gerekmektedir (Yönetken, 1922; s. 93).

Millî müzik konusunda katkı sağlayanlar arasındaki bir diğere önemli isim Mahmut Ragıp Gazimihal’dır. Batı teknikleriyle çağdaş bir millî müzik oluşturma düşüncesi açısından Gökâlpeçi bir çizgide gibi görünen Gazimihal, önemli bir noktada farklı düşünmektedir. Onun millî müzik kavramı müzik türüyle değil sadece coğrafya ile sınırlıdır. Dolayısıyla Türk’e ait ince saz musikîsi de ona göre halk müziği kadar millîdir. Gazimihal, getirdiği bu yaklaşım ile armonizasyonun sadece halk melodilerine uygulanmasıyla karşılaşılacak beste üretimindeki olası bir tıkanmanın önüne geçmek istemektedir (Behar, 2005; s. 276-278).

Milliyetçilik temelli üretilen yukarıdaki ideolojileri ile aydınlar, makam müziğinin toplumdaki konumunu tanımlamaya yönelik öneriler getirmiştir. Bu görüşlerin Cumhuriyet ideolojisinin müziğe bakışını etkilemiş olduğunu söylemek mümkündür. Türk Beşleri’nin bestelerinde halk melodilerinin Batı müziği bestelerinde kullanımı ve makam müziğinin bir dönem yasaklanmasında, bu ideolojinin etkileri

görülebilmektedir. Milliyetçilik bir yandan müzik ideolojisinin üretimi için kullanılırken diğer taraftan da bestecilik için seçilen güftelerin bir kısmında aranan bir tema olmuştur.

#### **4.1.4.5 Müzikte edebiyat**

Sözlü eser repertuarıyla makam müziği, Osmanlı şiir edebiyatı ile yakından bir ilişki içerisinde olmuştur. Şiir ve müziğin bu birlikteliği, doğal olarak şair ve müzisyeni de zevk, fikir, duygu ve mizaç gibi unsurları sebebiyle bir ortaklık paydasında buluşturmuştur. Müziğin şairi ve şiirin müzisyeni etkilediği bir gerçek olmakla birlikte müzik repertuarının oluşumunda ikinci etki daha önemlidir.

Osmanlı edebiyatı ile müziğinin gelişiminde birçok ortak noktaya işaret etmek mümkündür. İkisi de toplumsal değişimlerden etkilenmiştir. İkisi de Batı ile etkileşim neticesinde roman ve marş gibi yeni türlere sahip olmuştur. İkisi de içerik ve şekil itibarıyla kitleler tarafından daha kolay anlaşılacak bir sadeleşme süreci yaşamıştır.

Ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısında divan şiiri bir önceki yüzyıldakinden çok farklı bir durum göstermemiştir. Genel kalıplar içerisinde kalmak kaydıyla Enderunlu Vâsıf ve İzzet Molla zaman zaman halk şiirine yaklaşarak sade dil tercihlerini göstermişlerdir. Âkif Paşa ise eserlerinde izleri görülebilen kötümserliği ve torunu için yazdığı mersiyesinde ölüm sonrası sorgulayan klasik dışı yaklaşımı, Tevfik Fikret, Abdülhak Hamid ve Recaizade Mahmud Ekrem gibi şairlerde etkisini gösterecek yeni bir tarzın tohumlarını ekmiştir (Tanpınar, 2007; s. 81-101; Gariper, 2004; s. 40-41).

Ondokuzuncu yüzyılın ortalarında şiirde büyük değişimlerin başladığı gözlenmektedir. Şiirdeki ilk gerçek anlamda değişimin İbrahim Şinasi (1826-1871) ile başladığı söylenebilir. Sade bir dil arayan Şinasi, entelektüel dünyasına ait “akıl”, “kanun”, “hak”, “adalet”, “millet”, “medeniyet”, “reis-i cumhur” gibi yeni bazı kavramları da şiirlerine sokmuştur. Şinasi’nin etkisi altında kalan Namık Kemal (1840-1888) ise vatan ve hürriyet konularındaki heyecanını şiire sokarak Fransız İhtilâli’nin fikrî zemini Osmanlı edebiyatına aktaran bir dalga işlevi görmüştür (Tanpınar, 2007; s. 182; Gariper, 2004; s. 42-44; Okay, 2005; s. 64). Bu iki yenileşme taraftarına göre Ziya Paşa (1825-1880) Tanzimat’ın doğurduğu eski-yeni çatışmasının somut bir örneği olmuştur. Sade dil ile ağıdalı Osmanlı Türkçesi, halk

şiiirini övüp divan şiiirini yermek ile divan şiiirini övüp halk şiiirini yermek gibi zıtlıklar arasında gidip gelen Ziya Paşa daha ziyade bir divan şairi hüviyetinde kalmıştır (Çetin, 2006; s. 156-158, 186, 196).

Şiiirdeki ilk Tanzimat kuşağı sayılan yukarıdaki şairleri takip eden ikinci kuşağın temsilcilerinden olan Abdülhak Hamid (Tarhan) (1852-1937) Bey şiiirde büyük yenilikleri gerçekleştirmiştir. Aruz ve hece vezni kullanmanın yanı sıra aruzda daha önce kullanılmamış bahirler, kalıplar, hecenin duraksız, alışılmamış uzunlukta mısraları ve kafiyesiz şiiirleri ile geniş bir imkân dairesinin sınırlarını zorlamayı denemiştir. Şiiirin içeriğinde ise Doğu mistisizminden Batı'nın panteist ve spiritüalist düşüncesine kadar geniş bir konu yelpazesi yer almıştır (Okay, 2005; s. 64).

Tevfik Fikret (1867-1915) ve Cenab Şehabeddin'in (1870-1934) başını çektiği şair zümresi, Servet-i Fünun veya Edebiyat-ı Cedide şiiirini oluşturmuşlardır. Sade bir dilden ziyade ağır ve ağıdalı bir dil, Fransız şiiirinden esinlenerek oluşturulan yeni bir imgelem sistemi, birkaç dizede tamamlanan uzun cümleler (anjambman), Batı edebiyatından *sone* ve *terza-rima* gibi nazım türlerinin uyarlanması, birbirine yakın veya ortak sessiz harfler içeren kelimeler aheng-i taklidî, vb. yenilikler bu dönemde gerçekleşmiştir (Korkmaz, 2004; s. 142-143).

II. Meşrutiyet'i takip eden yıllarda Fecr-i Âti, Nâyîler, Nev-Yunanîler ve İslâmcılar gibi akımlar oluşmakla birlikte bu akımlar arasında en geniş taraftar bulanı Millî Edebiyat olmuştur. Eski şiiir anlayışına karşı olmakla birlikte aşırı Batılılaşmaya da sıcak bakmayan bu akım, ilk zamanlar vatanî, millî ve hamasî temalarla kısıtlı kalsa da daha sonra güzel Türkçe ve millî ruhu yansıtmaya şartıyla tema konusunda serbestlik kazanmıştır (Okay, 2005; s. 66). Millî Edebiyat kadrosu Ziya Gökalp, Mehmet Emin Yurdakul, Ömer Seyfettin, Mehmet Âkif, Yahya Kemal, Yakup Kadri ve Halide Edip gibi çok sayıda şairi kapsamıştır (Argunşah, 2004; s. 202-211).

Modernleşmenin Osmanlı şiiiri üzerinde yukarıda tanımlanan dönüştürücü etkileri yaşanırken, sözlü makam müziği de bu değişmeden etkilenmiştir. Sone ve opera gibi Batı edebiyatı formları ödünç alınırken, makam müziğinde ise marş ve opera türleri aktarılmıştır. Şiiirde dil basitleşirken, müzikte başta şarkı olmak üzere çeşitli türlerde yapılan bestelerde hem güfte hem müzikal açıdan basit unsurlar tercih edilmiştir. İçerik açısından şiiirde aşk dışında millet, vatan ve hürriyet gibi siyasî kavramlar işlenirken müzikte de marşlar aracılığıyla bu konular ele alınmıştır.

Onsekizinci yüzyıldan itibaren şiir ve makam müziği arasındaki önemli ortaklık şarkı türü ve formuyla ilgilidir<sup>126</sup>. Hem müzikte hem şiirde yer alan şarkı, basit ve anlaşılır olması ve dünyevî zevklere daha fazla hitap etmesi sebebiyle sanatta kitlesel zevk için zemin teşkil eden önemli bir araç konumunda olmuştur. Makam müziğinde beste ve semailere göre daha basit bir tür olarak şarkının ortaya çıkışı gibi, şiirde de murabbaya göre şarkının benzer şekilde konumlandırılması söz konusu olmuştur. Nedim'den itibaren büyük oranda ilgi görmeye başlayan bu form, daha sonraları Şeyh Galib, Enderunî Vasıf ve Yahya Kemal gibi şairler tarafından tercih edilmiştir (Öztuna, 1969-1976/II; s. 267).

Müzik ve şiirin toplumda iç içe yaşadığına dair önemli göstergelerden birisi de hem şair hem müzisyen sıfatına sahip önemli şahsiyetlerin varlığıdır. Osmanlı seçkinleri için rol model olan padişahların birçoğu hem şiirde hem müzikte eser vermişlerdir. Bu sultanlar arasında Sultan I. Mahmud (mahlası Sebkatî), II. Mahmud (mahlası Adlî) (Öztuna, 1969-1976/II; s. 2), III. Selim (mahlası İlhamî) (Öztuna, 1969-1976/II; s. 221; Şardağ, 1982; s. 242) sayılabilir. Diğer taraftan sivil bürokratlar arasında da şair müzisyenler ile karşılaşmaktadır. Mahmud Celâleddin Paşa (1839-1899) bu zümre içerisinde en dikkat çeken şahsiyetler arasındadır (Öztuna, 1969-1976/II; s. 3). Saray dışında da hem şair hem müzisyen kişilerin sayısı oldukça fazladır<sup>127</sup>.

Şairler ve müzisyenler, bestecinin güfte seçimi dışında aynı meclislerde bir araya gelerek aynı entelektüel atmosferin ortak bir parçası olmuşlardır. Meselâ, Hâfız Ahmed (Irsoy) Efendi, Ahmed Avni Konuk, Rauf Yekta, Neyzen Tefik ve Abdülhak Hamid gibi sanatçılar Galata Mevlevihanesi'nde bir dönem toplanmışlardır (Kara ve Şeker, 2010 ;s. 157).

Bu noktada Abdülhak Hamid Bey ile Mehmed Baha Bey arasındaki ilişkiyi ele almak faydalı olacaktır. Abdülhak Hamid'in Endülüs tarihinden esinlenerek kaleme aldığı *Tarık* (1880) adlı piyesini, aşk, ölüm, savaş gibi konularla zenginleştirmiştir. Hamid bu eser aracılığıyla toplumsal hayatta işbirliği, fedakârlık, vatan sevgisi, kadın-erkek ilişkisi, vb. konularda nasihatler vermiştir (Tanpınar, 2007; s. 513-514). Eserin, ikinci perdesine ilâve edilen ikinci mecliste Lusi adlı matemli kızın, savaşta

<sup>126</sup> Sultan III. Selim'in şiirde şarkı örnekleri için bkz. Kâşif Yılmaz, III. Selim (İlhamî): Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divânın Tenkitli Metni, s. 129-199.

<sup>127</sup> Avni Erdemir (1999), *Anadolu Sahası Musikîşinası Divan Şairleri* başlıklı çalışmasında 13. Yüzyıldan 19. yüzyıla kadar olan dönemde 203 müzisyen divan şairini tespit etmiştir.

hayatını kaybeden Arap mucahidi olan sevgilisinin mezarı başında şu dizelerle başlayan şiirini okumuştur (Tarhan, 1975; s. 45):

Her yer karanlık, pür nûr o mevki!  
Magrib mi yoksa makber mi Yarab?  
Ya hâbgâh-ı dilber mi Yarab?  
Rüya değil bu, aynıyla vâkî!  
Bir gülşen olmuş bak şu harabe,  
Ebr-i seher mi düşmüş türâbe?

Yârim mi medfûn? Ay mı tutulmuş?  
Dikkat, şu sönmüş nûr-i nigâha!  
Kabri çiçekten bir türbe olmuş,  
Dönmüş o türbe bir haclegâha!  
Bir haclegâha döndüyse türben,  
Aç koynunu aç, maşûkanım ben!  
Tûba yer etmiş bir şûre-zârı...

Hamid'in *Makber* isimli manzumesine ait olan bu ilk mısralar Rast makamında bir gazele dönüştürülmüştür. Mehmed Baha Bey'e ait olduğu sanılan bu beste Cumhuriyet öncesi ve sonrasında popüler eserlerden birisi olmuştur. Hâfız Yaşar, Aksaraylı Yaşar Bey, Hâfız Burhan, Hamiyet Yüceses, gramofon plaklarında bu gazeli seslendiren ünlü sanatçılardan sadece birkaçıdır (Ünlü, 2004; Ek).

Abdülhak Hamid'in 1878'de Paris'te yayınlanan ilk manzum tiyatro eseri olan *Nesteren* de müzikle buluşan bir diğer eseridir. Corneille'nin (1606-1684)'in *Le Cid* adlı eserinden esinlenerek yazılmış olan bu piyes Namık Kemal ve Rezaizade Ekrem'in yoğun eleştirileriyle edebiyat dünyasında bir tartışma konusu olmuştur (Akıncı, 1954; s. 66; Enginün, 2006; s. 484-488). Hece vezniyle yazılan bu eserden, Mehmed Baha Bey bir opera meydana getirmiştir. Eserin 1914 ve 1917 yıllarında seslendirildiğine dair haber ve program yayınlanmıştır (Enginün, 2006; s. 489).

Mehmed Baha Bey'in millî meselelere olan ilgisi, onu bu konulardaki edebî eserleri bestelemeye sevketmiştir. Bu bestelerinden birisi Ziya Gökalp'in *Cihad İlânı*'dır. Gökalp, 1914 yılında I. Dünya Savaşı'na katılmayı teşvik edici bir propaganda aracı

olarak hazırlamış olmalıdır. Çünkü Mehmed Baha Bey'in Itri'nin *Tekbir*'i ile birleştirerek bestelediği eser, Burdur bölgesinde binlerce gönüllü askerin orduya yazdırılmasında etkili olmuştur (Rona, 1970; s. 204; Öztuna, 1969-1976/II; s. 139).

Baha Bey millî konulara ilgisiyle millî türkü ve marşlar da bestelemiştir Mehmed Akif Bey'in *Korkma sönmez bu şafaklarda yüzen alsancak* ile başlayan güftesiyle *İstiklâl Marşı* ve Tevfik Fikret'in *Çiğnendi yeter varlığımız cehl ile kahra* ile başlayan güftesiyle Hüzzam makamında çok sesli *Osmanlılar'a Marş*'ı bestelemiştir. Baha Bey'in Tevfik Fikret'in şiirlerine olan ilgisi onun *Haluk'un Sesi* adlı çok sesli bir Hüzzam semaisini bestelemesinde etkili olmuştur (Rona, 1970; s. 204-205; Öztuna, 1969-1976/II; s. 139).

Tevfik Fikret'in şiirlerini müzikle buluşturan bir diğer besteci de Kâzım (Uz) Bey'dir. Onun *Ne paşayız biz ne beyiz, ilm âşıkı talebiyiz* ve *Küçük asker silâh elde kahramanca ilerliyor* ile başlayan şiirlerinden marş besteleyen Kâzım Bey, sözleri Halide Edib (Adivar) Hanım'a ait olan *Yeni Turan* şarkısını bestelemiştir. Uşşak makamında ve 1914 tarihli olan bu eser, Halide Edib'in aynı isimdeki romanından alınmıştır. Ziya Gökalp'in etkisinin görüldüğü romanda kadının toplumdaki konumunun iyileşmiş olduğu liberal ve demokratik bir Türkiye hayali resmedilmiştir (Önertoy, 1965; s. 251-252). Romanda yer alan aşağıdaki sözler, daha sonra bazı değişikliklere uğrayarak güfteye dönüştürülmüştür<sup>128</sup> (Halide Edib, 1913; s. 27):

“Ey Yeni Turan, sevgili ülke, söyle sana yol nerede?”

Altı yüz yıl var, yabancı ellerde, irak yollarda susuz yaylalar, gölgesiz dağlarda  
gezdik; kurak, çorak ülkelerde kurak, çorak ağaçlar gibi kuruduk. Söyle, senin  
can veren berrak ırmağın, yeşil yurdun nerede?

Ey Yeni Turan, sevgili ülke, söyle sana yol nerede?”

---

<sup>128</sup> Bestenin güftesi ise şöyle (Rona, 1970; s. 178):

Yeni turan güzel ülke söyle sana yol nerede  
Altı yüz yıl biz aradık durduk seni her yerde  
Susuz çorak ovalara kuru çıplak dağlarda  
Susmasından insan ürken gitsin ıssız çöllerde  
Nerde senin yeşil yurdun, berrak gümüş ırmağın  
Nerde büyük hakan için altın kaplı otağın  
Yeter artık bu ayrılık kavuşalım bizim ol  
Yeni turan güzel ülke söyle nerde sana yol

Halide Edib Hanım'ın müzik açısından en önemli eserlerinden birisi *Kenan Çobanları* adlı operasıdır. Tevrat'taki Yusuf kıssasının işlendiği eserine yazar feminist ve semitik düşüncelerini yansıtmıştır (Çitçi, 2009; s. 659-662). Suriye'de 1916 yılında yazılan, basılan ve oynanan oyunun bestecisi Vedi Sabra'dır (Dürder, 1968; s. 9). Lübnan'da doğan bir Katolik Arap olan Sabra, Paris'te konservatuar eğitimi almış ve Saint Esprit Kilisesi'nde on yıl boyunca org sanatçısı olarak görev almış, 1908-1914 döneminde bir ara İstanbul'da yaşamıştır (Sevengil, 1968; s. 275-276). Bu dönemde Tevfik Fikret'in bir marş güftesini besteleyerek Sultan Mehmed Reşad'a takdim etmiştir (BOA, MF.MKT, 1154/5).

Halide Edib, hatıralarında Vedi Sabra'nın Arap aydınları tarafından tanınmış bir müzisyen olduğunu, kendisine ait bir nazariyesi olduğundan ve Beyrut'taki Der Nassıra'nın müzik bölümünün başına getirildiğini belirtmiştir (Halide Edib, 1963; s. 231). Vedi Sabra, 1916 civarında Halide Edib'den *Kenan Çobanları*'ni bestelemek için izin aldıktan sonra yirmi beş amatör müzisyenden oluşan orkestrayı hazırlamaya başlamıştır. Operayı oluşturmak için Arap şarkılarından da faydalanan Sabra, Türkçe sözlerin prozodisini oturtmak için Halide Hanım'ı ziyaret ederek yardımını istemiştir. Oyun, Der Nassıra'da Arap çocuklar tarafından defalarca temsil edilmiştir (Halide Edib, 1963; s. 238, 242-246).

İstanbul'da 1918 yılında basılan bu opera, aynı yıl içerisinde Robert Koleji'nde Halide Edib'in başkanlığında Celâl Esat (Arseven), Falih Rıfkı (Atay) ve Ertuğrul Muhsin beylerden oluşan bir heyetin idaresinde Bahriye Amele Tasarruf Sandığı menfaatine sahneye konmuştur<sup>129</sup> (Sevengil, 1968; s. 275).

Sonuç olarak Tanzimat ile başlayan edebiyattaki modernleşmenin, güfte seçiminde de etkisi görülmektedir. Böyle bir tercih, bestecinin söz konusu edebiyatçının ideolojisine, sanatına ve şahsına duyulan ilginin bir yansıması olarak kabul edilebilir.

#### **4.1.5 Müzik piyasası ve teknolojik gelişmeler**

Batı müziğinin Osmanlı toplumunda benimsenmesinde, devlet, gayrimüslimler ve aydınların yanı sıra müzik piyasası ve teknolojik gelişmelerin oluşturduğu bir üretim-tüketim ortamının kendi dinamiklerinin de belirleyici bir etkiye sahip olduğu

---

<sup>129</sup> Celâl Esat Bey, bu temsil döneminde olduğu tahmin edilen bir provanın bitiminde Süleyman Nazif Bey'e eseri nasıl bulduğunu sormuş ve şu cevabı almıştır: "Rum patriği teravih namazı kıldırıyor sandım!" (Gazimihal, 1943; s. 85). Nazif Bey'in görüşü her ne kadar kendi zevki ve bu eser ile sınırlı olsa da Batı müziğine karşı bazı kesimlerin hissiyatına tercüman olmuş kabul edilebilir.

düşünülebilir. Piyasanın gelişmesi beraberinde arz-talep dengesinin gözetilmesini gerektiren bir müzik ekonomisi anlamına gelmektedir. Dolayısıyla, tüketicinin talebi, her ne kadar etki gücü tartışılrsa da arzı biçimlendirmektedir. Bu durumda, toplumun tüketim olarak dışavurduğu ilgi, Batı müziğinin benimsenmesinde etken olmalıdır.

İstanbul'da gelişen müzik piyasasının bazı önemli göstergeleri bulunmaktadır: Halk konserleri yaygınlaşmış ve müzisyenlik profesyonel bir meslek olmaya başlamıştır. Dinleyicilerin bir kısmının amatör icraya yönelmek isteyişi müzik eğitiminde profesyonelleşmeyi de beraberinde getirmiştir. Yayıncılığın gelişmesiyle, Batı grafik notası ve müzik konusunda eserler basılmaya başlanmıştır. Piyano, fonograf ve gramofon gibi teknolojilerin gelişmesi hem Batı müziğinin bir şekilde benimsenmesini hem de geniş kitleler tarafından tüketiminin yaygınlaşmasını sağlamıştır. Bu bölümde, piyasa ve teknolojik gelişmelerin kaynağı olan Batı'daki uygulamalara daha fazla yer verilmiştir. Osmanlı'daki karşılıkları ise sonraki bölümlerde ele alınmıştır.

#### **4.1.5.1 Eğitim ve icrada ticarileşme**

Batı müziğinin Osmanlı müzik üretimi üzerindeki etkilerinden birisi de kitlesel bir müzik piyasasının temellerinin atılmış olmasıdır<sup>130</sup>. Böylece, toplumun seçkin zümreleri (havas) dışında avamın da büyük oranda dahil olduğu bir tüketici kitlesi oluşmaya başlamıştır. Bu piyasanın oluşmasının başlıca göstergesi halk konserleridir. Daha önceleri saray ve elçilik gibi sınırlı bir kitlenin erişimine açık olan müzik etkinlikleri, daha sonra halkın erişebileceği kamusal alanlarda da yerini almıştır. Yirminci yüzyılda özellikle gramofon yaygınlaşana kadar halk konserleri en önemli kitlesel müzik dinleme mecrası olarak konumunu muhafaza etmiştir. Halk konserleri ile güçlenen müzik piyasası, profesyonel müzisyenlerin yaygınlaşmasını gerektirmiştir. Böylece makam müziğini içine alan müzik piyasası ile müzisyenlik bir meslek haline dönüşme yolunda önemli bir mesafe almıştır. Dinlemeye olan halkın ilgisi aynı zamanda icraya da kısmen yoğunlaşınca, müzik eğitmenliği de müzisyenliğin ardından profesyonelleşmeye başlamıştır. Eğitim ve icrada ticarileşme anlamına gelen bu değişimler, Avrupa'daki değişmelerin Batı müziği ile gelen yansımaları olarak görülebilir.

---

<sup>130</sup> Kitlesel müzik piyasası, toplumun çoğunluğunun içine dahil olduğu bir süreçten ziyade, üretici-tüketici ilişkilerinin değişmesi ve bir nevi yabancılaşması anlamında kullanılmıştır.

Avrupa'da orta sınıfın müziğe olan ilgisi, temelleri onsekizinci yüzyılda atılan kitlesel bir müzik piyasasının oluşmasına imkân sağlamıştır<sup>131</sup>. Bu piyasanın öncü unsurlarından birisi de orta sınıfın yüzyılın ikinci yarısından itibaren kurulmasına öncülük ettiği konser cemiyetlerinin düzenledikleri halk konserleri olmuştur. Böylece serbest bir müzik piyasasının temelleri atılmıştır. Halk konserlerinin, saray konserlerinden ayrıştığı önemli noktalar, seyircilerin beğenilerindeki farklılık ve onların her bir konser için ücret ödemeleri ile iyice ortaya çıkan yeniliklerle karşılaşma arzusu olmuştur (Hauser, 1999; s. 71-72). Onsekizinci yüzyılın son çeyreği itibariyle zayıflayan saray patronajı sayesinde, müzisyenler giderek serbest müzik piyasası için çalışmaya başlamıştır (Supićić, 1987; s. 157).

Avrupa'da, 1780'lerde önemli konser programları opera, konçerto, kantat ve senfoni türlerinde eserler içermiştir. Paris'te Concert Spirituel, Viyana'da Tonkünstler-Societät, Leipzig'de Gewandhaus ve Londra'da Hanover Square Rooms, halk konserlerinin onsekizinci yüzyılın son çeyreğindeki örneklerine ev sahipliği yapmıştır (Weber, 2008; s. 40-48).

İstanbul'da da ondokuzuncu yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren çeşitli tiyatrolar Batı müziği etkinliklerine ev sahipliği yapmıştır. Gaetano Mele ve Michel Naum gibi kişilerin işlettikleri tiyatrolar sayesinde Pera'da halk konserlerinin ilk örnekleri sergilenmiştir. Şark Ticaret Yıllıkları, 1868'den Cumhuriyet'e kadar İstanbul'da çeşitli semtlerde birçok tiyatronun faaliyette olduğunu göstermektedir.

Batı müziği ile gelişen İstanbul'daki müzik piyasası, ondokuzuncu yüzyılın sonlarında makam müziği konserlerine de yer vermiştir. Batı müziğinin etkisiyle bir kısım makam müziği icracılarının profesyonelleşmesi makam müziğinin ticarileşmesinin göstergelerinden birisi olarak kendisini göstermiştir. Batı müziği daha ziyade tiyatrolarda icra edilirken, profesyonel makam müziği sanatçıları da kahveler ve bahçelerde boy göstermiştir. Tanburî Cemil Bey, Tatyos Efendi (Tateos Enkersciyan) ve Kemeñeci Vasilâki gibi müzisyenler bu mekânlarda konserler vermiştir.

Avrupa'da halk konserlerine olan ilginin arkasında, Romantizm dönemi müzik anlayışının etkilerini görmek mümkündür. Romantizm, aristokratik ve kiliseye ait

---

<sup>131</sup> Buradaki kitle kültürü, Horkheimer ve Adorno'nun eleştiri getirdiği toplumun daha geniş bir kısmını içine alan kültür endüstrisinin kullandığı kitle kültürünün ilk aşamalarından birisi olarak görülebilir (Horkheimer ve Adorno, 2002; s. 94-136).

beğenilere karşı duyulan hoşnutsuzluğun bir ifadesi olarak ortaya çıkmıştır. Beethoven'ın feodalizme karşı burjuva gerçeğini yücelten ve bireyin özgürleşmesini niteleyen müziği fırtınalar ve coşkularla dolu bir devrimin müzikteki yansıması olan Romantizmin ilk adımı olarak kabul edilebilir (Finkelstein, 2000; s. 61, 68).

Kitlelerin müzikten eğlendirici bir işlev beklentisi, ciddî müzik ve hafif müzik uçurumunu artırmıştır. (Say, 1995; s. 339). Bu ayrışma, beraberinde konser salonlarına alternatif dinletili kahve (café-concert), vb. mecraların yaygınlaşmasını tetiklemiştir. Bu ayrışmanın, müzik türleriyle ilgili yansımalarından birisi de opera ve operet ayrımında kendisini ifade etmiştir. Onsekizinci yüzyılda İtalya'da *opera buffa*, Fransa'da *opera comique* ve Almanya'da *Singspiel* gibi örneklere sahip olan hafif opera, ondokuzuncu yüzyılda operet olarak karşılık bulmuştur. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren neşeli, hızlı akan ve neredeyse apolitik olarak tanımlanabilecek olan operet, kitleleri peşinden sürükleyen bir ürün haline gelmiştir. Franz von Suppé (1819-1895), Johann Strauss (1825-1899), Jacques Offenbach (1819-1880) ve Arthur S. Sullivan (1842-1900) gibi besteciler pek çok operet bestelemiştir (Say, 1995; s.395-396).

Operete karşı ciddî bir müzik örneği olarak opera, onyedinci yüzyılın başında İtalya'da doğmuş ve gelişiminin büyük bir kısmını burada katetmiştir. Gioachino Rossini (1792-1868), Donizetti Paşa'nın kardeşi Gaetano Donizetti (1797-1848), Giuseppe Verdi (1813-1901) ve Vincenzo Bellini (1801-1835) önemli İtalyan opera bestecileri arasındadır (Boran ve Şenürkmez, 2007; s. 197-200; Say, 1995; s. 343-345).

Bu opera ve operet bestecilerinin eserleri ondokuzuncu yüzyılda İstanbul'da da icra edilmiştir. Bugün TSK Armoni Müzikası Komutanlığı'nda bulunan ve Müzik-i Hümayun'a ait olan kondüktör defterlerinde Franz von Suppé, Jacques Offenbach, Giuseppe Verdi, Gaetano Donizetti ve Vincenzo Bellini'ye ait bestelerin el yazması notalar yer almaktadır (TSK Armoni Müzikası Komutanlığı, Kondüktör Defteri 14, 39, 40). Ayrıca bu bestecilerin birçoğunun eserinin saray dışındaki tiyatrolarda seslendirildiği bilinmektedir (And, 1972; s. 56).

#### **4.1.5.2 Müzik yayıncılığı**

İstanbul'daki müzik piyasasının göstergelerinden birisi de müzik yayıncılığıdır. Gerek notalar gerek müzik hakkındaki özellikle bilimsel eserler, yayıncılık sayesinde

toplum içerisinde bilginin yaygınlaşmasını sağlamıştır. Osmanlı'da eğitim ve yayıncılığın yaygınlaşmasıyla güçlenen kitle kültürünün etkili olduğu müzik yayıncılığı ile yirminci yüzyıla gelindiğinde teori, çalgı metodu, nota öğretimi, tarih, biyografi gibi pek çok alanda eserler basılmıştır. Bu müzik yayıncılığı faaliyetleri, Avrupa'daki yayıncılık sürecinin yerel bir uyarlamasının ürünü olarak görülebilir.

Avrupa'da müzik piyasasının gelişmesini sağlayan bir diğer unsur müzik yayıncılığıdır. Orta sınıfın, halk konserleri ile yetinmeyip evlerde müzik icra etmeye başlamasıyla amatör müzik icrası ihtiyacı önemli oranda artmıştır. Bu ihtiyacı tatmin etmek üzere şarkı ve piyano parçaları bestelenerek notaları basılmış ve müzik piyasasındaki yerini almıştır (Théberge, 1997; s. 96).

Nota yayıncılığı, Avrupa'daki ilk örneklerini matbaanın icad edildiği onbeşinci yüzyılda ortaya koymuştur<sup>132</sup>. Matbaanın icadıyla birlikte notanın yaygınlaşması beraberinde halk için daha yalın biçimlere doğru evrimini teşvik etmiştir (Selanik, 1996; s. 64). Nota içeren basılı ilk müzik eseri Ulrich Han'a aittir. *Missale Romanum* başlıklı bu eser 1476'da basılmıştır (Duggan, 1992; s. 13). Ottaviano de Petrucci'nin Venedik'te 1501 yılında bastığı *Odhéaton* (Yüz Şarkı) başlıklı derleme ise nota basım hakkının ilk alındığı yayınlar arasındadır (Say, 1995; s. 121-122).

Petrucci'nin devam ettirdiği çoklu baskı yöntemi oldukça maliyetliydi. Çünkü bir sayfayı iki veya daha fazla kere basması gerekiyordu. İlk baskıda porte, ikinci baskıda notalar basılıyordu. Harflerin basılması için ise ilave baskı gerekmektedir (Mimaroğlu, 1995; s. 212-213). 1510'larda Roma'da yaşayan bir müzisyen olan

---

<sup>132</sup> Müzik yayıncılığının en önemli ürünü konumunda olan notaların kullanımı Avrupa'da dokuzuncu yüzyıla kadar uzanmaktadır (Levy, 1998; s. 109-110). Notanın temelini oluşturan neumalar, melodinin sadece iniş ve çıkışı göstermek için sözlerin üzerine yerleştirilen işaretlerdir (Say, 1995; s. 79). 1030'ların başında Toskana'da bulunan Arezzo Katedralinin rahibi Guido (955-1050), koro çocuklarının müzik öğrenimini geliştirmek için yeni bir yöntem bulmuştur. Bu yöntemde neumalar çizgiye yazılmış ve porte notasının temeli oluşturulmuştur (Mengozzi, 2010; s. 1; Christensen, 2008; s. 4; İlyasoğlu, 2003; s. 11). Guido'nun yöntemi altises (hexacord) sistemine dayanmaktaydı. Do-La aralığının kullanıldığı bu sistemde Guido nota adlarını ses yüksekliklerini belirtmek yerine basamakları belirtmek için kullanmıştır (Say, 1995; s. 79-81). Notaların değerlerini göstermeyen müzik yazısı 1225'lerden itibaren kaydedilen gelişmeler ve Köln'lü Franco'nun 1280 yılında kaleme aldığı *Ars Cantus Mensurabilis* başlıklı eseriyle süreli bir özellik kazanmıştır. Ölçeksel (mensural) müzik yazısına tanıklık eden bu yeni dönemin başlarında kısa süreleri göstermeyen brevis, dörde ve sonları dokuza bölünerek minima adı verilen en küçük değerlere ulaşılmıştır (Say, 1995; s. 89). Onüçüncü yüzyıldan onbeşinci yüzyıla kadarki beyaz ölçülü notasyon evresinde notaların içleri dolu olarak gösterilmekteydi. Onbeşinci yüzyılda parşömenden kâğıda geçişle birlikte notaların içleri boş olarak gösterilmeye başlanmış ve çeşitlenen nota değerlerini birbirinden ayırmak için çengel kullanılmıştır. Nota işaretleri birbirleri arasındaki göreceli değer farkını göstermekle birlikte birim süre standartlaştırılmamıştır. 1496 yılında Franchino Gafori (1451-1522), semibreve'nin dinlenmiş bir adamın nabzı değerinde olduğunu tespit etmiştir (Say, 1995; s. 111).

Andrea Antico ise müzik notasını ahşap bloklara kazıyarak çıkardığı kalıbı çok kolay bir şekilde bastırabiliyordu fakat ahşabın işlenmesi süreci zahmetli ve uzundu.

Tek baskı sistemine geçiş müzik yayıncıları için önemli bir dönüm noktası oldu. John Rastell'in 1519-1523 yılları arasında Londra'da ilk olarak kullandığı bu yöntem yayıncılar arasında büyük bir ilgi gördü. Bu tekniğin 1530'ların sonunda Venedik'te benimsenmesiyle birlikte müzik yayıncılığı endüstrisinde önemli bir değişme yaşandı. Zanaatten endüstrileşmeye geçişin adımı olarak kabul edilebilecek bu yöntem, Venedikli yayıncılar Girolamo Scotto ve Antonio Gardano tarafından kullanıldı (Bernstein, 2001; s. 20-22).

Müzik yayıncılığının müzik piyasasına katkısı onsekizinci yüzyıl sonu ile başlamıştır. Gerek orta sınıfın ilgisi gerek 1780 ile 1850 yılları arasında gerçekleşen teknolojik gelişmeler, notanın önemli bir ticarî meta haline dönüşmesini sağlamıştır (Weber, 1977; s. 10). Yayıncılar aynı zamanda bastıkları notaların satışını kendi dükkânlarında yapmıştır. Johann Julius Hummel'in 1770'de, Hollanda'da, C. F. Peters'in 1819'da Leipzig'de, Giuseppe Lorenzi'nin 1821'de Floransa'da çeşitli bestecilere ait eserlerin notalarını satan yayıncılardan birkaçıdır. Müzik yayınları, 1690'larda Fransız Henri Foucault yaptığı gibi yayıncı olmayan müzik konusunda uzmanlaşmış tüccarlar tarafından satılmıştır. Onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyıla gelindiğinde Avrupa'da müzik yayınları çoğunlukla müzik dükkânları aracılığıyla satılır hale gelmiştir. Müzik ticaretinin gelişmediği yerlerde ise eserler daha çok kitapçılarda yer almıştır (Antolini, 2005; s. 210-215).

Osmanlı'da nota yazısının icra amacıyla yaygın kullanımı ondokuzuncu yüzyılda gerçekleşmiştir. Bunun öncesinde makam müziğinde ebced ve tabulatur notaları daha ziyade öğrenim ve müzik eserlerinin kaydını tutmak amacıyla kullanılmıştır. Hamparsum notasının nispeten daha fazla kullanıldığına dair ipuçları olsa da esas olarak Batı grafik notası özellikle Muzika-i Hümâyün'da Giuseppe Donizetti'nin öncülüğü ile ondokuzuncu yüzyılda İstanbul'da yaygınlaşmaya başlamıştır. Matbaanın geniş bir kapsamda kullanılmaya başlanmasıyla birlikte Hacı Emin Efendi ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde nota yayıncılığına başlamıştır. İstanbul'da çeşitli müzik mağazaları ve süreli yayınlar aracılığıyla basılı makam müziği notaları, müzikseverlerin kullanımına sunulmuştur. Batı müziği notaları da çoğunlukla Avrupa'dan getirilerek İstanbul'daki müzik mağazalarında satılmıştır.

### 4.1.5.3 Piyano

İstanbul'da müzik piyasası geliştikçe, alafranga kültürün bir göstergesi olarak piyano çalabilmek özellikle Osmanlı hanımları arasında önemli bir uğraş alanı haline gelmiştir. Her ne kadar belirli sosyo-ekonomik tabakaya mensup ailelerin evlerindeki ders ve icralarla sınırlı olarak görülse de piyano eğitimi bazı devlet okullarının müfredatına dahi girmiştir. Gerek eğitim ve icra aracı olması gerek dekoratif özelliği, piyanoyu Osmanlı konak hayatının çok amaçlı bir maddî öğesi yapmıştır. Piyanoya olan bu ilgi, bir dönem Avrupa orta sınıfının bu çalgıya olan ilgisi ve piyano üretimindeki teknolojik gelişmeler kitlesel üretime geçilebilmesiyle yakından alakalı olmuştur.

Avrupa'da halk konserleri ve özellikle müzik yayıncılığı beraberinde amatör müzik çalışmalarının yaygınlaşmasını sağlamıştır. Yüksek hacimlerde üretilip makûl fiyatlarda arz edilen notalar, en başta orta sınıfın müziğe olan ilgisini artırmıştır. Basım teknolojilerinin yanı sıra müzik piyasasını etkileyen bir diğer teknolojik gelişme ise yüksek hacimlerde piyanonun üretimi olmuştur. Böylece piyano aynı zamanda dekoratif özelliği ile orta sınıfın evlerinin süsleyen ve sesleriyle renklendiren bir maddî kültür nesnesi haline gelmiştir. On dokuzuncu yüzyılda yaygınlaşan ev müziği uygulamalarının merkezinde yer alan piyano, üretimdeki yenilikler ve artan üretim kapasitesi ile Batılı orta sınıf ile bütünleşen ve yoğun ilgi gören bir çalgı haline gelmiştir (Weber, 1958; s. 122).

Batı devletlerindeki piyano üretim hacimleri 1850-1910 döneminde büyük bir ivme göstermektedir (**Çizelge 4.4**). Gelişen teknoloji, piyanoyu neredeyse bir orkestra seviyesinde bir müzik düşüncesini ifade etmeye imkân tanımaktaydı. Böylece piyano sadece ev müziği olarak değil halka açık performanslarda da vazgeçilmez bir araç haline dönüştü. Ayrıca müzik öğrenmek ve amatör kullanımlar için de oldukça elverişliydi (Burkholder vd, 2006; s. 598).

Döneme damgasını vuran Romantizm akımıyla birlikte ön plana çıkan şarkı formunun yanı sıra piyanonun emsalsiz konumu birçok önemli müzisyen ve besteci tarafından değerlendirilmeye başlandı. Franz Schubert (1797-1828) piyanoda çalınabilecek düzinelerce marş, vals ve danslar besteledi. Diğer piyano besteleri arasında 11 piyano sonatı ve *Wanderer Fantezisi* yer alır. Felix Mendelssohn (1809-1847) ise güçlü piyano virtüözlerinden birisidir. Sonatlar, varyasyon ve fanteziler

önemli piyano eserleri arasındadır. Robert Schumann'ın (1810-1856) yayınları 1840 öncesi döneminde sadece solo piyano parçalarıydı. Bu eserlerin büyük bir çoğunluğu *Papillons* (Kelebekler), *Carnaval* (Karnaval), *Fantasie-stücke* (Fantezi parçaları), vb. kısa karakter parçalarıydı.

**Çizelge 4.4 : Batı'da Piyano Üretim Tahminleri (1850-1910).**

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

Kaynak: Ehrlich, C., *The Piano: A History*, Clarendon Press, Oxford, 1995, Ek. II.

Franz Liszt (1811-1886), farklı rolleriyle müzik tarihinde önemli izler bırakmıştır. Bir piyano virtüozu olarak piyano için yeni çalma teknikleri geliştirmiştir. Besteci olarak form ve armonide yenilikler ortaya koyarak senfonik şiiri icad etmiştir. Paganini'nin etkisiyle de piyanonun sınırlarını zorlamıştır. Yüzlerce piyano parçası bestelemiştir. İstanbul'u da içine alan çeşitli şehirlerde binin üzerinde solo konser vererek bir anlamda piyano icrasının özendirilmesinde de etkili olmuştur. Frédéric Chopin (1810-1849) piyano için özellikle besteler yapmıştır. Bu besteler arasında yaklaşık 200 solo piyano parçası, piyano ve orkestra için ise 6 eser yer almıştır. Besteleri hem amatör hem usta icracıların ilgisini çekmeyi başarmıştır.<sup>133</sup>

İstanbul'da ondokuzuncu yüzyılda piyano giderek artan bir ilgiye konu olmuştur. İlk başlarda sarayda ve Pera'daki gayrimüslimler arasında kullanılmaya başlanan bu çalgı, alafrağa hayata duyulan yakınlaşma ile birlikte başta üst düzey bürokratlar olmak üzere Müslüman tebaa tarafından da kullanılmaya başlanmıştır. Şark Ticaret Yıllıkları, İstanbul'da 1868-1925 döneminde en az 80 piyano mağazası kaydetmektedir. Aynı dönemde 24 tane de piyano akortçusu bulunmaktadır. Bu rakam piyanoların yoğun bir şekilde kullanıldığı fikrini desteklemektedir. Aynı

<sup>133</sup> Piyano öğrenimi için oluşturduğu 27 etüd sanatsal içeriği açısından o kadar etkilidir ki konserlerde bile sıkça çalınabilmektedir.

yıllıkta sene başına ortalama 28 piyano öğretmeni düşmektedir. Piyano eğitimi aynı zamanda resmî okullarda da yerini almış, ondokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren bazı kız mekteplerinde piyano öğretmenleri ders vermiştir.

#### **4.1.5.4 Fonograf ve gramofon**

Avrupa’da ve Osmanlı’da müzik piyasasını etkileyen teknolojik devrimler olan yayıncılık ve piyano üretiminden sonra gelen bir diğer önemli adımın fonograf ve gramofonun olduğu söylenebilir. Bu araçlarla birlikte zaman, mekân ve maliyet açısından canlı icralara karşı tüketici nezdinde önemli bir avantaj sağlanmıştır. Böylece müzik, kitleler tarafından daha kolay erişilebilir bir nesne haline dönüşmüştür.

Fransa’da yaşayan bir İrlandalı olan Léon Scott de Martinville, 1857’de fonotografi icad ettiğini açıklamış ve bu icat, Edison ve Emile Berliner’in daha sonra fonografi geliştirmeleri için bir ilham kaynağı olmuştur. Graham Bell ve Thomas Watson’ın 1876’da patentini aldığı telefon, Edison’a fonografi icad etmesini sağlamıştır. Edison, 12 Ağustos 1877’de *Mary Had a Little Lamb* şarkısını okuyarak ilk fonograf kaydını gerçekleştirmiştir. 1878’de bu icadının patentini almayı başaran Edison, yayınladığı on maddelik manifesto ile fonografin kullanılacağı alanları önermiştir. Bunlar arasında gözü görmeyenler için işitsel kitaplar, müzik kaydı, müzikli kutular ve oyuncaklar, eğitim ve not tutma gibi alanlar sayılabilir (Ünlü, 2004; s. 20-28).

Fonograf satışları 1879’da başladığında kullanım alanının çocuk oyuncakları ile sınırlı olduğunu gören Edison, karamsarlığa kapılarak diğer icatlarıyla ilgilenmeyi tercih etmişti. Bu arada Graham Bell, arkadaşlarıyla birlikte fonografi biraz geliştirerek grafofonu (graphophone) 1881’de hazır hale getirdi. 1886’da patenti alınan grafofon, Edison’u bu konuya dikkatini tekrar toplamasına vesile oldu. Bell ve Edison arasında artan rekabet, arabulucular sayesinde 1888’de “North American Phonograph Company” adı altında bir ortaklığa dönüştü. Seri üretime hazır hale getirilen fonograf 1889’da Paris Fuarı’nda Avrupa’ya tanıtılmış oldu (Ünlü, 2004; s. 30-33).

Fonograf, müzik kayıtları için kullanılmaya başlanmıştı. 1888’de Edison’un laboratuvarında on iki yaşındaki piyanist Josef Hofmann’ın iki dakikalık silindir kaydı gerçekleşti. 1889’da Johannes Brahms’ın bir Macar danslarından birisini çaldı. Aynı

yılda ilk orkestra ve senfoni kaydı yapıldı ve ilk ticarî silindir kayıtları başlayarak, Frank Goede ve John Mittauer gibi sanatçılarla çalışıldı. 1890'da ilk ticarî orkestra kayıtları Ed Issler Orkestrası ile yapıldı. Columbia Phonograph Company of Washington D.C. tarafından 1891'de ilk fonograf kataloğu yayınlandı. İlk ticarî silindirlerin piyasa çıkışı 1892'de gerçekleşti (Gronow ve Sauino, 1999; s. 8; Ünlü, 2004; s. 33-35).

1851 doğumlu bir Alman Yahudisi olan Emile Berliner, Edison'un fonograf patentini almasından yaklaşık on yıl sonra, 26 Eylül 1887'de fonotograftan yola çıkarak geliştirmiş olduğu yeni ses kayıt cihazının patentini aldı. Amerika, İngiltere ve Almanya'da ürününü gramofon adıyla tescil ettirdi. Berliner, gramofonun fonografa olan üstünlüğünü vurgulayarak bu cihazın evlerde büyük sanatçıların eserlerini dinlemek amacı güden bir pazarlama stratejisini hayata geçirmeye çalıştı. Gramofonun sınırsız sayıda çoğaltılabilme kapasitesi, onu oldukça çekici kılacak bir unsurdur. 1894 itibarıyla ticarî olarak gramofon plakları Avrupa ve Amerika pazarlarında boy göstermeye başladı. Berliner plakların seri üretimi için 1899'da Hanover'deki fabrikasında üretime başladı. 1900 yılında firma teknisyenleri, Hindistan'dan İspanya'ya uzanan coğrafyada derleme kayıtları yapmak üzere "taşınır kayıt cihazları" ile yola çıktı. (Ünlü, 2004; s. 40-45).

Yirminci yüzyılın başlarında gramofon endüstrisi dünyayı hızla kuşatmaya başladı. Gramophone Company, 1898 ile 1921 yılları arasında 200.000 kayıt yaptı. Hanover fabrikasının kapasitesi yetersiz kalınca İngiltere, Fransa, Rusya, Avusturya-Macaristan, İspanya ve Hindistan'da fabrikalar açıldı. 1910'ların başında dünya plak satışının 50 milyonun üzerinde olduğu tahmin edilmektedir (Gronow ve Sauino, 1999; s. 12).

1905 yılında Avrupa'da orkestra müziği kaydedilmeye başlandı. 1905'te Carlo Sabajno idaresindeki La Scala orkestrası, Gramophone Company için opera uvertürleri kaydetti. Gramofon şirketlerinin plak kataloglarındaki eser sayıları hızlı arttı. Victor Talking Machine Company'nin 1915 kataloğunda bulunan binlerce eser arasında Amerikan opera severlerine 100 operadan alınan 1.200 kayıt sunulmaktaydı. Bu kayıtlar arasında Beethoven'ın beşinci senfonisinden *andante* ve Çaykovski'nin altıncı senfonisinden *adagio lamentoso* dikkati çekmektedir. (Gronow ve Sauino, 1999; s. 22-23).

İstanbul basını da Batı'daki bu gelişmeleri yakından takip etmiştir. 1887 yılından itibaren basılı yayınlarda fonografa ve daha sonra gramofonun tanıtımına ilişkin yazılar kaleme alınmıştır. Weinberg'in İstanbul'a 1895'te ilk defa getirdiği fonografin ardından yerli kayıtlar da başlamış ve yirminci yüzyılın başından itibaren İstanbul'da önce fonograf ve ardından yerli ve yabancı gramofon mağazalarında çeşitli silindir ve plaklar satışa sunulmuştur.

Cumhuriyet öncesinde İstanbul ve civarında yaklaşık 5.000 plak kaydı yapılmıştır. İstanbul'daki ilk kayıtlar 1900 yılına ait olup bu kayıtlarda Kemeñeci Vasilâki, Astikzade Boğos, Kemanî İhsan gibi müzisyenler yer almıştır. Bu plakların çoğu makam müziği türlerinde bestelenmiş yerli kayıtlardan oluşmaktadır. Şarkı, kanto, marş, gazel, taksim ve saz semaileri en çok tercih edilen türler olmuştur.

#### **4.2 Batı Müziğinin Üretimi ve Tüketimi**

İstanbul'da Batı müziği, Avrupa'daki özgün kültürel sistemi içerisindeki şartlara benzer bir şekilde tüketilmiştir. İcra mekânları bu benzerliğin ana kategorilerinden birisini oluşturmaktadır. Avrupa'daki örneklerinden en azından ilham alınarak, başta Pera ve daha sonra diğer semtlerde tiyatro binaları açılmaya başlamıştır. Eğlence mekânları arasında yer alan gazino, kahve ve oteller müziğin tüketimine ilişkin farklı kalıpların olduğuna işaret etmektedir. Özellikle Pera toplumsal piramidinin tepesinde bulunan elçiliklerin Batı müziğini himayesi ile müzik elçiliklerde sosyal ve siyasî amaçlı toplantılara vesile olmuştur. Yirminci yüzyıl ile sinemanın yaygınlaşmasıyla, müzik sessiz film izleme deneyimini renklendiren bir araç konumunda olmuştur.

Müziğin profesyoneller ve daha sonra amatörler tarafından ilgi görmesiyle birlikte müzikal ürünlere ilişkin bir piyasa da oluşmaya başlamıştır. Bu piyasa içerisinde müzik konusunda uzmanlaşmış mağazaların ondokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren yaygınlaşmaya başladığı görülmüştür. Şark Ticaret Yıllıkları'nda yer alan "müzik", "piyano" ve "fonograf-gramofon" gibi başlıklar, uzmanlaşmış bir piyasanın varlığını ortaya koymaktadır. Özellikle piyanonun ve daha sonra fonograf-gramofon endüstrisinin gelişmesi, kitlesel bir müzik piyasasının oluşmasında belirleyici teknolojik gelişmeler olmuştur.

Müzik piyasası içerisindeki bu teknolojik gelişmelere paralel olarak başta orta ve yüksek tabakaların ilgisiyle Batı müziği eğitimi, Batılılaşma'nın göstergeleri arasında

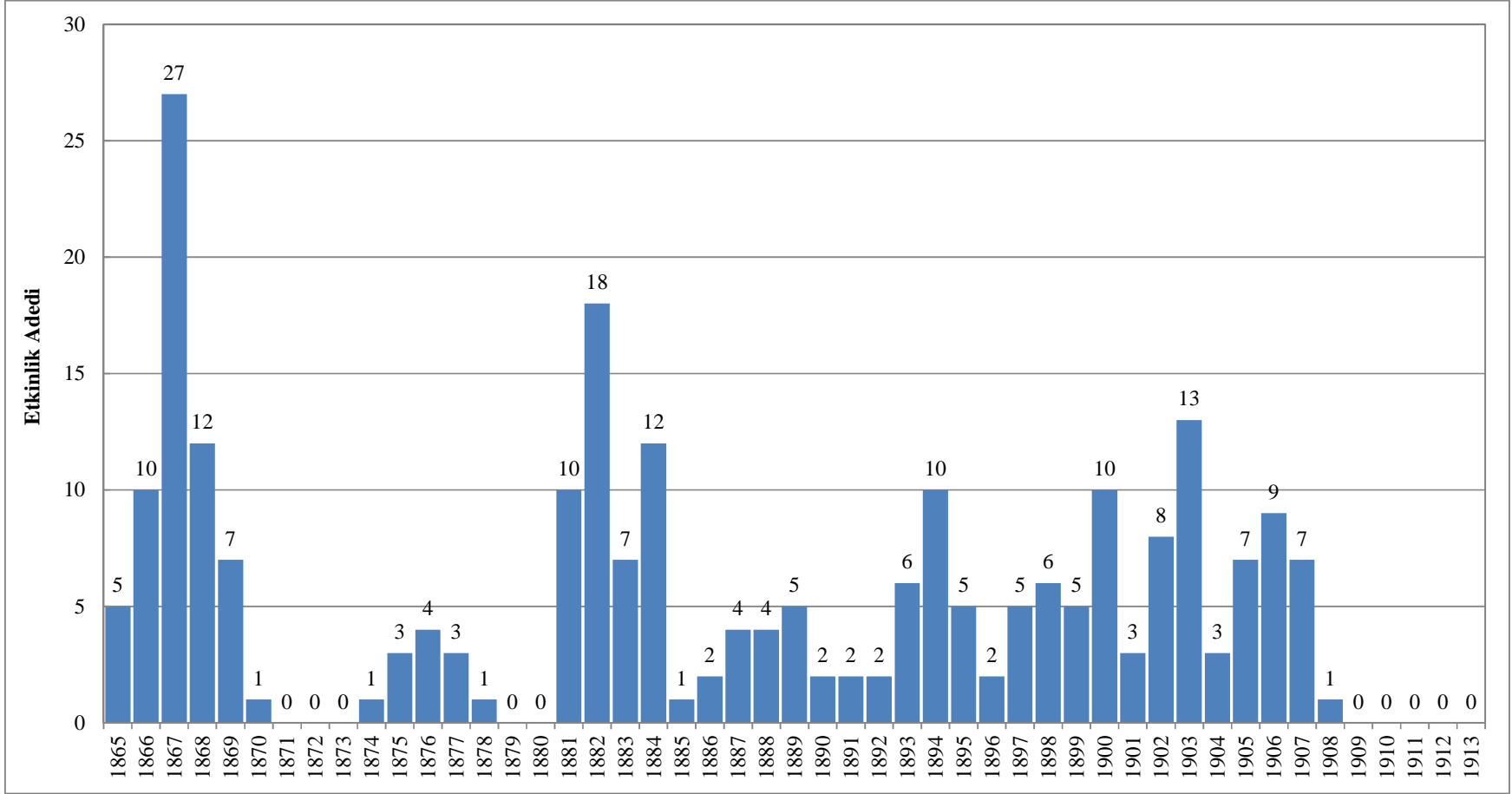
yerini almıştır. Bu eğitimi kolaylaştıran bir diğer teknolojik gelişme de basılı müzik olmuştur. Batı grafik notasının bilinmesi hem Batı müziğinin hem de makam müziğinin öğrenilmesi noktasında kolaylaştırıcı bir işlev görmüştür. Gazetelerde artan öğretmen ilânlarının artışı, müzik konusunda öğretici eserlerin basılması takip etmiştir. Yabancı eserlerin çevirisi ve en çok da Türkçe telif eserlerin artması, hem Batı müziği hem de Batılı yöntemle makam müziğinin öğretimini kolaylaştırmıştır. Sarayın bir yandan Batı müziğini hamisi olarak rolünün uluslararası alanda şöhret bulması, İstanbul’u da Batı müziği icracıları, bestecileri ve öğretmenleri tarafından ilgi görmesinde etkili olmuştur.

#### **4.2.1 İcra mekânları**

Ondokuzuncu yüzyılda Avrupa’da müziğin kamusal alanda hayat bulduğu yerlerin başında tiyatro binaları, dinletili kahveler (café-concert) ve kulüpler gelmektedir. Özellikle orta sınıfın desteklediği bu etkinlikler aynı zamanda bir sosyalleşme işlevini ifa etmektedir. Orta sınıfın, bu mekânlar aracılığıyla dinleyicisi olduğu müziği kendi evlerinde icra etmekteydi. Piyanonun üretim teknolojisindeki gelişmeler ile birlikte bu alışkanlık orta sınıfı tanımlayan bir özellik haline dönüşmüştür. Bu tüketim alışkanlıklarının neredeyse aynısının İstanbul’da yaşatıldığı görülmektedir. Tiyatrolar arasında Naum ve Concordia, dinletili kahveler arasında Antilope, Afrique ve Universel, kulüpler arasında Union Française ve Societa Operaia İtaliana zikredilebilecek bazı örnekleri oluşturmaktadır. Avrupa orta sınıfı gibi İstanbul’daki özellikle üst düzey bürokratların evlerinde de piyano yer edinmeye başlamış ve hanımların piyano eğitimi önemli bir alafranga kültür kodu olarak kendini göstermiştir.

##### **4.2.1.1 Müzikli etkinliklere genel bir bakış**

İstanbul’da sivil Batı müziği etkinlikleri ondokuncu yüzyılın ilk yarısından itibaren düzenlenmeye başlamıştır. Pera’daki tiyatrolar, eğlence mekânları, yabancı devletlerin elçilik ve kültür merkezleri bu gelişmenin öncü mecraları olmuştur. Daha sonra Cumhuriyet’e kadar bu etkinlikler, sayıları giderek artan mekân çeşitliliği içerisinde sergilenmiştir.



Şekil 4.2 : *The Levant Herald* Gazetesinde (1865-1913) Geçen Batı Müziği Etkinliklerinin Adetleri.

İstanbul'da Batı müziği etkinliklerinin nitel ve nicel unsurlarının yıllara göre değişmesini ele alabilmek amacıyla *The Levant Herald*<sup>134</sup> gazetesinin 1865-1913 dönemine ait İngilizce nüshaları taranmıştır<sup>135</sup>. İstanbul'da uzun yıllar yayınlanan ve yayımlandığı dönemin en etkili gazetelerinden biri olması sebebiyle bu gazete üzerinden istatistikî veri alınması yeterli görülmüştür.

*The Levant Herald* gazetesinde, etkinlikler hakkındaki bilgilerin neredeyse tamamı haber yazılarından elde edilmiştir. Bu yazılar, çoğu zaman etkinliğe bizzat katılmış olan bir gazete temsilcisi tarafından kaleme alınmıştır. Böylece etkinliklerin gerçekleşmiş olduğu da doğrulanmış olmaktadır. Haber yazıları dışında sayısı 10 civarında olan ilân bulunmaktadır. Haber ve ilân olmak üzere toplam 220 yazı tespit edilmiştir. Bazı yazılarda etkinliğin birden fazla tekrarına ilişkin bilgi olması sebebiyle etkinlik sayısı 243'ü bulmaktadır.

Etkinliklerin sayıları yıllara göre değişkenlik göstermektedir (**Şekil 4.2**)<sup>136</sup>. Sene başına düşen etkinlik sayısı 0 ile 27 arasındadır. Bu sapmada, o yıl içerisinde İstanbul'da etkinlik yapılabilecek binaların sayısı, gazetenin bu etkinlikleri takip edip yazabilecek devamlı bir temsilcisinin olması gibi farklı etkenlerin rol oynadığı düşünülmektedir. Sene başına düşen ortalama etkinlik sayıları, 1865-1869 döneminde 12, 1870-1880 döneminde 1 ve 1881-1913 döneminde ise ortalama 6'dır. İkinci dönemdeki dramatik düşüşte 1870'de büyük Pera yangınının payı büyüktür. Bu yangında başta Naum Tiyatrosu olmak üzere pek çok bina zarar görmüş ve yangından sonra Pera bugünkü şekline temel alan kapsamlı bir yapılaşma evresi geçirmiştir. Yangını takip eden on yıl içerisinde Batı müziği etkinliğine sahne olan tek tiyatro Fransız Tiyatrosu'dur. Burada 1875 yılında gerçekleşen iki etkinlikten (LH, 07.04.1875) sonra kaydedilen ilk etkinlik 1881 yılında Verdi Tiyatrosu'ndadır (CM, 19.01.1881).

Kırk dokuz yıllık süre içerisindeki etkinliklerin % 96'sı Ekim ile Mayıs arasındaki sekiz aylık dönemde gerçekleşmiştir. Mayıs ayında gösterilerin sonlanmasından itibaren Galata ve Pera'da yaz dönemi başlamıştır. Üst düzey bürokratlar, elçilikler

<sup>134</sup> 1881 yılına kadar *The Levant Herald*, 1881 yılında *The Constantinople Messenger*, 1882-1886 döneminde *The Eastern Express*, 1887-1913 döneminde ise *The Levant Herald and Eastern Express* isimleriyle yayın hayatına devam etmiştir.

<sup>135</sup> İncelemede sadece 1879 sayıları ve 1880 nüshalarının yarıdan fazlası yer almamaktadır. Diğer yıllardaki eksikler, en fazla birkaç sayıdan ibarettir.

<sup>136</sup> Etkinlikleri içeren liste için bkz. Ek 46 : *The Levant Herald*'da Batı Müziği Haber ve İlânları (1865-1913).

ve çevrelerindeki Levantenler bu dönemi Boğaz ve Adalar'da bulunan yazlık evlerinde geçirmiştir (Akın, 2002; s. 40-42).

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

Bu etkinliklerin yarısından fazlası konser ve diğer kısmı ise operadan oluşmaktadır. 1883'e kadar operaların sayısı konserlere göre üç kat daha fazla iken, bu tarihten sonra dengeler konser lehine büyük bir değişme göstermiştir; operaların sayısı birkaç adet ile sınırlıdır. Temsil edilen operaların çoğunun İtalyan oluşu, ondokuzuncu yüzyılın İstanbul'daki genel eğilimlerle tutarlılık göstermektedir. Operaların yaklaşık yarısı Giuseppe Verdi'ye (1813-1901) aittir. *Aida* (EE, 11.10.1882), *Ernani* (LH, 07.11.1866), *Un Ballo in Maschera* (LH, 18.03.1868), *Il Travotore* (LHEE, 30.03.1907) ve *Rigoletto* (LH, 30.10.1867) en çok oynanan operaları arasındadır. Verdi'yi takip eden Gaetano Donizetti'nin (1797-1848) bestelerinden *Lucia di Lammermoor* (LH, 13.11.1867), *Lucrezia Borgia* (CM, 02.02.1881) ve *La Favorita* (EE, 18.10.1882) yer almaktadır. Gioachino Rossini'nin (1792-1868) *Il Barbiere di Siviglia* (LH, 20.02.1867), Vincenzo Bellini'nin (1801-1835) *Norma* (LH, 30.10.1867) diğer İtalyan eserleri arasındadır.

*The Levant Herald*'ın 1883'ten sonra artan konser etkinliklerine ilişkin ilânlarda İtalyan bestelerinin hakimiyetinin yerini Almanlar'a bıraktığı dikkati çekmektedir: Felix Mendelssohn (1809-1847) (LHEE, 06.04.1907), Ludwig van Beethoven (1770-1827) (LHEE, 16.04.1894), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) (LHEE, 19.06.1893), Richard Wagner (1813-1883) (LHEE, 04.06.1900).

Ancak bu dönemde besteci çeşitliliği önceki döneme göre oldukça fazladır. Diğer milletlerden besteciler arasında şunlar sayılabilir: Avusturyalı Franz Schubert (1797-1828) (LHEE, 30.12.1905), Macar Franz Liszt (1811-1886) (LHEE, 23.12.1888), Polonyalı Frédéric Chopin (1810-1849) (LHEE, 24.01.1895), Fransız Camille Saint-

Saëns (1835-1921) (LHEE, 10.04.1899) ve Frédéric Massenet (1842-1912) (LHEE, 12.03.1900).

#### 4.2.1.2 Tiyatrolar

Ondokuzuncu yüzyılının ikinci çeyreği itibariyle Batılı gösteri sanatları İstanbul'da özellikle Levantenlerin oluşturduğu kısıtlı bir çevrede icra edilmeye başlar. Adolphe Thalasso, Paris'te yayımlanan Fransızca bir makalesinde bu icraların Beyoğlu'nun yüksek sosyetesine ve Türk yüksek şahsiyetleri tarafından takip edilmekte olduğunu belirtmektedir (Sevengil, 1969; s. 18). Giustiniani adlı bir Cenevizli onsekizinci yüzyılda bir tiyatro açmış ve 1827'de bu tiyatroyu Beyoğlu'na taşımıştır<sup>137</sup>.

Halka açık düzenli temsillerin verilmeye başlanması Tanzimat ile birlikte olsa gerektir. Bu temsilleri sunan tiyatrolardan birisi Gaetano Mele'ye aittir. Mele 1839'da gerekli izni alarak, Müslümanların da aralarında olduğu bir grup insandan yardım alarak tiyatrosunu kurmuştur (And, 1989; s. 45). Mele'nin padişaha sunduğu 1853 tarihli dilekçesinden vaktiyle Sultan II. Mahmud'dan Taksim'de tiyatro kurmak için izin aldığı anlaşılmaktadır<sup>138</sup>.

Naum Tiyatrosu, Beyoğlu'nun en önemli tiyatrolarından birisidir. Bu tiyatronun mekânını Giovanni Bartolomeo adlı bir İtalyan illüsyonist 1840 yılında kullanmaya başlamıştır. İlk zamanlar hokkabazlık gösterileri yer alırken daha sonra komedi ve vodvillerden oluşan tiyatro gösterilerine de yer verilmiştir (Sevengil, 1969; s. 21). Bosco'nun tiyatrosunda oyun gösterimi için her yeni dönem için izin alınmaktaydı. Gösterimleri Basilio Sansoni adında bir emprezaryo<sup>139</sup> düzenlemekteydi. Avusturyalı Sansoni, Avusturya Elçiliği'nin de desteğini alarak 1841'de padişaha sunulan dilekçe ile daha önce verilen izin üzerine yeni dönemde oyun sergilemek için tekrar izin istemektedir. Belgede, opera hakkında "Avrupa usûlü üzere akşam vaktine icrası

<sup>137</sup> 1831'deki yangından önce burası Fransız Tiyatrosu olabilir (And, 1989; s. 47-48). 1861'de ise buraya Palais de Cristal adıyla bir balo salonu yapılmıştır (And, 1972; s. 200).

<sup>138</sup> Mele, Fethi Ahmed Paşa ile Sultan II. Mahmud'ın kızının düğününde sunduğu gösteriler sayesinde Sultan Abdülmecid'in de takdirini kazanmıştır. Dilekçede Mele 1840-1853 arasında başında geçen serüvenine de yer vermektedir. Taksim'deki tiyatrosunun yandığından, bunun için bir tazminat talebinin cevapsız kaldığından, padişahın huzuruna çıkma arzusunun kabul edilmesine rağmen rahatsızlığı sebebiyle gidemediğinden bahsedilmektedir. Savaş haberini aldıktan sonra Mele, padişahı rahatsız etmek istemeyerek Mısır'da 18 yaşında yaşamını yitiren kızını görmeye gider. İskenderiye'deki şenliklerde görev almıştır. Sonunda Mele İstanbul'a ulaşmış ve bu dilekçeyi sunabilmiştir. Taksim'deki tiyatrosunun mülkiyetine ve 18 yıldır yaşadığı Osmanlı topraklarında artık bir Osmanlı pasaportuna sahip olmak istemektedir (BOA, HR.TO, 427/30).

<sup>139</sup> Belirli bir yüzde karşılığında, bir sanatçının çalışma programlarını ve anlaşmalarını düzenleyen kimse.

mutad olan” ve “hikâyat ve nagamattan ibaret” gibi tanımlara yer verilmektedir. Operanın herhangi bir zararı olmayıp aksine faydası da olduğunu desteklemek üzere seyircilerin elçiler, tüccarlar ve namuslu kişilerden oluştuğu ve bu seyirlerin insanları kumar gibi kötü alışkanlıklardan kurtardığı da vurgulanmaktadır. Padişah, bu talebi kabul ederek bir müddet daha tiyatronun faaliyetine devam etmesine müsaade etmiştir (BOA, İ.HR, 12/609).

Sansoni gibi tiyatronun açılmasını Saray için daha cazip kılacak nedenler öne sürenler arasında Henri Heugeot da yer almaktadır. 1850’de Sultan Abdülmecid’e sunduğu dilekçesinde Beyoğlu’nda kurmak istediği tiyatronun devlete faydası için şu ifadeleri kullanmıştır (BOA, HR.TO, 410/66):

“...bu tiyatroda icra olacak melâib muzıka ve raks ile karışık şekilde bir takım oyunlar olup bunlar içinde ise asâkir-i şahanenin gayret ve şecaatini tehyic ve tahrik edebilecek tevarih-i devlet-i aliyyeden müstahreç şayan-ı dikkat bazı fıkralar dahi bulunacağı ve fikarat-ı mezkûre ahalinin fazilete muhabbetlerini artırarak ashâb-ı hüner ve marifete lazım gelen talim ve tekrar dahi kendilerine bildireceği bedihiyattandır.”

Halepli Michel Naum, 1844 yılının sonunda Basilio Sansoni ve Papa Nicola’nın operaları sahneye koyduğu Bosco’nun Pera Tiyatrosu’nu devralır. *Journal de Constantinople*’da yayımlanan habere göre Naum, Pera halkı tarafından tiyatro temsillerine bir düzen getirmek üzere yapılan ısrarlar sonucunda daha önce tecrübesi olmadığı bu alana girmiştir. Aynı gazetenin 1 Ocak 1845 tarihli bir haberinde Pera halkının kış aylarında bu tiyatrodan başka bir eğlencesi olmadığı ve Naum’un bu işe girmesiyle takdire şayan bir vazife göreceği belirtilmektedir. Bu yazı aynı zamanda tiyatro konusunda Pera’daki talebi göstermesi açısından da kıymetlidir. Naum, tiyatro binasının yenilenmesi için aldığı mimarî destekle yeni müzisyen kadrosunu da oluşturur. Yirmi dört müzisyenden oluşan orkestranın şefi M. Genna olacaktır. (Aracı, 2010; s. 81-82).

Naum Tiyatrosu, çok sayıda müzik etkinliğine ev sahipliği yaparak Pera’daki öncü rolünü 1870 yılına kadar korumuştur. Etkinlikleri yakından takip eden *Journal de Constantinople* gazetesi icralar hakkında değerlendirme içeren pek çok yazı yayınlamıştır (Journal de Constantinople, 29.11.1849; 04.06.1851). Naum Tiyatrosu’nda eserleri icra edilen bestecilerin başında Giuseppe Verdi (Journal de

Constantinople, 29.01.1859; LH, 14.02.1866; 26.02.1868), Gaetano Donizetti (LH, 28.11.1866, 18.03.1868), Vincenzo Bellini (LH, 09.01.1867; 06.03.1867) ve Giacomo Meyerbeer (LH, 18.12.1867; 10.04.1869) gelmektedir. Besteciler arasında dikkati çeken bir diğer isim ise Callisto Guatelli'dir. Kendisinin Sultan Abdülmecid'e ithaf ettiği *Hymne* adlı eserinin 16 Ekim 1860 (Journal de Constantinople, 17.10.1860) ve 8 Mart 1865 (Journal de Constantinople, 08.03.1865) tarihlerinde bu sahnede icra edildiği bilinmektedir.

Şubat 1855 tarihinde Zaptiye Müşirine hitaben yazılan bir belgede, Fransız bir tüccar Beyoğlu'nda sokak üzerinde geçici bir direkli tiyatro kurmak ve bu iki ay müddetle sanat için kullanmak üzere izin istemektedir. Meclis-i Vâlâ tarafından onaylanan bu izin sonucunda tiyatro sahibi ile bir sözleşme yapılmış ve bu esnada Michel Naum hazır bulundurulmuştur. Muhtemelen Osmanlı Sarayı'nın oldukça itibar ettiği Naum'dan, bu gibi tiyatro izinlerinde görüşü alınan bir konu uzmanı olarak istifade edilmektedir (BOA, A.}MKT.MVL, 70/85).

Hicrî 1275 (1858/1859) senesine ait bir başka tiyatro izin talebinde, padişah huzurunda tiyatro gösterisi yapmış olan bir kimse Ramazan ayında oyunlar sergilemek istemektedir. Tiyatro sahibi benzer izin taleplerinde olduğu gibi tiyatronun devlet için zararlı sayılabilecek şeyler içermediğini belirtmektedir. Dilekçe aynen şöyledir (BOA, A.}DVN, 143/81):

“Bundan birkaç mah mukaddem bendelerinin huzur-ı şahanede göstermiş olduğum bir nev tiyatro şayan-ı tahsin buyrulmuş olmağla zikrolunan tiyatroyu işbu Ramazan-ı Şerif'te Dersaadet ahalisine göstermek üzere İstanbul'un cemiyetli bulunan bir mahalinde temaşa ettirmek için bir mahal-in isticarına ruhsat-ı seniyye erzan buyurulmasını rica ederim ve mahal-i mezkûrda usûl ve nizam-ı memlekete riayet edeceğim misillü temaşa ettireceğim oyunlar millet ve devlete dokunur bir şey olmayıp ancak ahaliyi bir hüsn-i suretle eğlendirmek olduğundan işbu niyazıma müsaade buyurulacağını istirham eylerim.”

21 Şubat 1860 tarihli bir belgeden Hasköy'deki Ermeni cemaati tarafından bir tiyatro inşa edilmiş olduğu anlaşılıyor. Arakil oğlu Abraham'ın inşa ettiği bu tiyatroyla ilgili

olarak iki nokta önem kazanmaktadır. Bunlardan birincisi Michel Naum'a tiyatro oynatmak için verilen imtiyazı olumsuz etkileyecek bir durum olmadığı ifade edilmektedir. Bir diğer husus ise tiyatro açmak için gerekli ruhsatın alınmamış olmasıdır. Binayı yapan kalfanın ev yapmak için aldıkları izinle tiyatro yapmış olmalarının mahzurlu olduğu ve bu kalfanın uyarılması gerektiği belirtilmektedir (BOA, A.}MKT.MVL, 114/40). 5 Aralık 1861 tarihli sonraki bir belgeye göre bu iznin verilmiş olduğu anlaşılıyor (BOA, A.}MKT.NZD, 382/80).

1870 Pera'daki eğlence hayatı için önemli sayılabilecek bir dönüm noktasıdır. İstiklâl Caddesi'ni saran alevler gazinolar, oteller ve tiyatrolar dâhil toplam 8.000'e yakın binanın yok olmasına sebep olmuştur. Bu felâketten nasibini alan Naum Tiyatrosu, içerisinde bulunan oyun aletleri, perde ve elbiselerle birlikte kül olmuştur<sup>140</sup> (Sevengil, 1969; s. 110).

Muzıka-i Hümâyun'un İtalyan müzik üstadı Callisto Guatelli, bu kurumdaki çalışmasına ara verdiği bu dönemde padişaha yeni bir tiyatro projesi teklif eder. 11 Mayıs 1871 tarihinde sunduğu arizada Guatelli, Naum Tiyatrosu'nun yanmasından sonra İstanbul halkının büyük bir eğlenceden mahrum kaldığını ifade ederek bu boşluğu doldurmayı vaat etmektedir<sup>141</sup>. İtalya ve İstanbul tiyatrolarında kazandığı tecrübeyle birlikte Tepebaşı yakınında bulunan Tozkoparan Caddesi'nde devlete ait olan arsayı yirmi beş sene müddetle kullanarak bir tiyatro imtiyazı istemektedir. Maddeler halinde ayrıntılandığı bu projesinde Guatelli kuracağı bir şirket sayesinde tiyatronun gerek inşasını gerek işletilmesini sağlayacaktır. Tiyatrosuna "Théâtre Impérial-i Aziziye" adını veren Guatelli, Naum'un üstlendiği imparatorluk tiyatrosu unvanının yeni talibidir (BOA, HR.TO, 454/62). Guatelli'ye tiyatro inşa etme izni verilmiş fakat imtiyaz talebi reddedilmiştir. Ayrıca devletten herhangi bir maddî yardım yapılamayacağı da ifade edilmiştir (Aracı, 2010; s. 371-371). Guatelli almış olduğu izne rağmen bu projesini hayata geçirememiştir.

---

<sup>140</sup> Kuruluşundan bu yangına kadar Pera eğlence kültüründe önemli bir yeri olan Naum Tiyatrosu, Osmanlı Sarayı'nın da iltifat ettiği ve misafirlerini getirdiği İmparatorluk Tiyatrosu olarak da adlandırılmaktaydı.

<sup>141</sup> Arızanın tam metni için bkz. Ek 10 : Callisto Guatelli'nin 1871'de Tiyatro İnşasına Müsaade Talebi.

**Çizelge 4.5 : İstanbul'daki Tiyatrolar (1868-1925).**

Tiyatro	1868-69	1881	1883	1885	1891	1896-97	1900	1903	1909	1913	1921	1924-25
Apollo		x										
Au Bon Marché			x									
Balabani			x									
Bazar Allemand			x									
Carnana			x									
Catanachi (L. A.)			x									
Concordia		x	x	x	x	x	x	x				
Croissant		x										
Amerika					x	x	x					
Varyete									x	x	x	
Diamantides			x									
Avrupa		x	x			x						
Ferah												x
Fransız	x	x	x	x	x	x	x					x
Hacı Bayır (Ali)			x									
Hale												x
İcadiye												x
Tepebaşı Bahçesi			x	x	x							x
Kadıköy		x	x		x	x	x	x	x	x	x	
Klonarides (P.)			x									
Le Rossignol										x		
Millet												x
Belediye						x	x	x	x	x	x	
Naum	x											
Yeni Fransız Tiyatrosu				x	x							
Osmanlı	x	x	x									
Paressiratz		x	x	x	x	x	x	x				
Şark												x
Verdi (Odéon)		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	
Yanacopoulos (N.)			x									
Zehnder (J. U.)			x									
<b>Toplam</b>	<b>3</b>	<b>9</b>	<b>18</b>	<b>6</b>	<b>8</b>	<b>8</b>	<b>7</b>	<b>5</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>4</b>	<b>7</b>

Kaynak: Şark Ticaret Yıllıkları.

Guatelli 1883'te bu sefer Sultan II. Abdülhamid'e olmak üzere yeni bir tiyatro projesi sunar (BOA, Y.PRK.AZJ, 7/89)<sup>142</sup>. Sultan Abdülaziz'in verdiği izne atıfta bulunarak Avrupa'da olduğu gibi devletin yardımıyla yeni bir tiyatro için izin isteyen Guatelli bu sefer tiyatrosunun ismini telaffuz etmemektedir. Belki de Sultan II. Abdülhamid'in teşvikiyle gerek Muzıka-i Hümâyun bünyesindeki tiyatro bölümünün gerek Yıldız Sarayı Tiyatrosu'nun varlığı karşısında saray dışında padişahın adını taşıyacak bir tiyatroya artık ihtiyaç duyulmamaktadır.

Ondokuzuncu yüzyılın son çeyreği İstanbul'da tiyatro ve müzik hayatının zenginleşmeye başladığı bir dönemdir. Bu dönemle birlikte İstanbul'daki tiyatro binalarının arttığı, Batı müziğinin Levantenler ve azınlıkların yanında Müslümanlar arasında daha fazla yangınlaşmaya başladığı ve bir prestij ögesi haline dönüştüğü görülür. Evlerde piyano sayısının artması, kız çocuklarına piyano dersi aldırılması bu dönemle birlikte olur. Bu dönem itibariyle İstanbul'daki en geniş müzik dinleme mekânı olan tiyatrolar hakkında Şark Ticaret Yıllıkları'nda önemli bilgiler yer almaktadır. Şark Ticaret Yıllıkları'nın 1868 ve 1881'den 1925'e kadar belli aralıklarla incelenen sayılarının "Tiyatrolar" bölümünde tiyatroların isim ve yer bilgilerine rastlanmaktadır.

**Çizelge 4.5**, tiyatroların yıllara göre dağılımını göstermektedir. 1883'teki büyük sapmayı hariç tutacak olursak, her yıl İstanbul'da ortalama 6 tiyatro faaliyet göstermektedir. 1924-1925 dönemine ulaşıldığında yabancı isimli tiyatroların kapanmış ve Türk isimlere sahip tiyatro binalarının açıldığı görülür. Bu durum özellikle II. Meşrutiyet ve sonrasında Cumhuriyet ile kuvvetlenen ulusallaşmanın etkisiyle olsa gerektir.

Uzun süre faaliyet gösteren tiyatrolar arasında Concordia Tiyatrosu yer almaktadır. İstiklal Caddesi'nde bugün St. Antoine Kilisesi'nin bulunduğu yerde içinde birahane, yazlık ve kışlık tiyatronun yer aldığı bir bahçeydi<sup>143</sup>. 1871'de cafe ve şarkılı eğlence yeri olan Concordia tiyatroya dönüştürülmüştür. 1906'da yıkılana kadar burada birçok temsil gerçekleşmiştir (Durudoğan, 1994; s. 555).

Concordia Tiyatrosu'ndaki temsillere ilişkin *İkdam* gazetesinde 4 Aralık 1901'de yayınlan aşağıdaki ilânda şantöz Matmazel Ruzpin Firkerk sahne almaktadır:

<sup>142</sup> bkz. Ek 11: Callisto Guatelli'nin 1883'te Tiyatro İnşasına Müsaade Talebi.

<sup>143</sup> bkz. Ek 67 : Pera Haritasında Concordia, Crystal (Fransız) ve Tepebaşı Tiyatroları (1905).

### “Concordia’da

Bu akşam Concordia Tiyatrosu’nda meşhur şantözlerden Matmazel Ruzpin Firkerk ilk defa olarak ibraz-ı hüner etmeye başlaması münasebetiyle gayet parlak bir suare verilecek ve tiyatronun bütün artistleri sahnede arz-ı vücud eyleyecektir.”

Balolar da Batı müziğinin kullanıldığı sosyal eğlencelerden birisiydi. *İkdam* gazetesinin 11 Mart 1899 tarihli aşağıdaki ilânında Concordia Tiyatrosu’nda balolar düzenleneceği belirtilmektedir:

“Concordia Tiyatrosu’nda bu akşamdan itibaren Salı akşamı yani Çarşamba gecesine kadar son defa olarak dört gece büyük balo verilecektir.”

Tarihî Yarımada’daki en etkili tiyatrolardan birisi Gedikpaşa’daki Osmanlı Tiyatrosu’dur. 1859’da yapılan bina, 1864’e kadar Souillier Sirki tarafından kullanılmıştır. Karabet Papazyan burada sözlü ve sözsüz pandomim gösterileri düzenlemiştir. 1863’te mekânı tiyatro olarak kullanan Hovan Kasparyan’dan sonra 1866’da Razi, pandomim, bale ve opera parçalarından oluşan çeşitli temsiller vermiştir. 1884’te yıkılana kadar Osmanlı Tiyatrosu yerli oyunlardan klasik eserlere ve operaya kadar zengin bir tiyatro repertuarını İstanbul seyircisi ile buluşturmuştur (And, 1994a; s. 390).

Fransız operetlerine olan ilgi, tiyatronun yöneticisi olan Güllü Agop’u yeni girişimlere teşvik ediyordu. Müzikal kaliteyi temin için Gedikpaşa’ya Ménadier isminde bir Fransız rejisör getirtilmiştir. Fransız operetleri Türkçe’ye çevrilerek oynanmaya başlandı. Bu eserlerden ilki olan Offenbach’ın *La Belle Hélène* adlı opereti 2 Ocak 1875’te sahnelenmiştir. Gedikpaşa’da sekiz ve Kadıköy, Ortaköy, Beyoğlu ve Üsküdar tiyatrolarında birer kere gösterilmiştir. Güllü Agop daha fazla İstanbullu izleyici kazanmak için zaman zaman semt tiyatrolarında da oyunlarını sergiliyordu. 1874-1875 sezonunda oynanan ikinci operet ise *Madam Ango’nun Kızı*’dır. Alexandre Charles Lecocq’un bestelediği eser ilk defa 1872’de Brüksel’de

sahneye konulmuştur. İstanbul'daki gösterimi ise 5 Nisan 1875'te gerçekleştirmiştir. Gedikpaşa'da oynanan üçüncü operet ise *Değirmenci'nin Kızı*'dır (Sevengil, 1968b; s. 92-93, 107).

Şark Ticaret Yıllığı'nda Verdi (Odéon) olarak geçen tiyatro en fazla isim değişikliği geçiren tiyatrodur. 1871'de Elhamra adıyla sirk olarak açılan bina J. Guillaume tarafından işletilirken 1875'te yanmıştır. İki katlı ve balkonlu bir tiyatro binası yeniden inşa edildikten sonra emperzaryo Giardano'nun buraya önceleri Verdi adını vermeyi düşünmüş olsa da adı Varyete (Variété) Tiyatrosu olarak belirlenmiştir. Açıldıktan bir gün sonra Güllü Agop burada *Giroflé-Girofla* operetini oynamıştır. 1877'de adı Eldorado olan tiyatro daha sonraları Verdi ve Odéon olarak anılmıştır. (And, 1994b; s. 121-122). Tiyatronun Verdi adıyla anıldığı 1881 yılında Gaetano Donizetti'nin *Lucrezia Borgia*, *Favorita*, *Lucia* (CM, 02.02.1881), Giuseppe Verdi'nin *Ernani*, *Trovatore* (CM, 19.01.1881) ve *Macbeth* (CM, 26.01.1881) adlı operaları sahnelenmiştir.

Tiyatronun adının Odéon olarak anıldığı yıllarda müzik etkinlikleri devam etmiştir. Yirminci yüzyılın başında Felix Mendelssohn'un *Antigone* (LHEE, 30.04.1900), Mascagni'nin *Cavalleria Rusticana* (LHEE, 19.03.1900) adlı eserleri icra edilmiştir. *Sabah* gazetesinin 7 Ekim 1909 tarihli ilânında *Carleziyon* isimli 4 perdelik bir operetin sahneleneceği belirtilmektedir. 7 Kasım 1917 tarihli bir ilânda ise Jullies Kolper'in konseri haber edilmektedir<sup>144</sup>.

Şark Ticaret Yıllığı'nda Tepebaşı Bahçesi<sup>145</sup> ve Belediye<sup>146</sup> diye geçen tiyatrolardan Tepebaşı Belediye bahçesindeki yazlık ve kışlık tiyatrolar kastediliyor olmalıdır. 1871'de Tepebaşı'nda ilk olarak Callisto Guatelli'nin başarısızlıkla sonuçlanan teşebbüsünden sonra, ilk tiyatro olan Tepebaşı Tiyatrosu 1881'de faaliyete geçmiştir. Bir yıl sonraki gazetelerden takip edilebilen müzikli etkinlikler (Yılmaz, 2007; s. 130), çok sayıda bestecinin eserlerinin temsilini içermiştir<sup>147</sup>.

---

<sup>144</sup> Bu tiyatrodaki aynı zamanda makam müziği içeren müzikli oyunlar da gösterilmiştir. Bunlardan birisi Haydar Bey'in 4 perdelik *Pembe Kız* operetidir (Sabah, 20.01.1912). Yine *Sabah* gazetesinin 11 Eylül 1917 tarihli nüshasında 3 perdelik *Aşçıbaşı Tosun Ağa* adlı bir operetten bahsedilse de bu eserin müziğinin makam müziği olduğuna dair kesin bir bilgi bulunmamaktadır.

<sup>145</sup> Jardin de Tepe-Bachi.

<sup>146</sup> Municipal.

<sup>147</sup> Giuseppe Verdi'nin *Ernani* (CM, 16.03.1881), *Un Ballo in Maschera* (EE, 25.10.1882), *Aida* (Tarık, 18.01.1888; LHEE, 30.03.1907), *Trovatore* (LHEE, 30.03.1907), *Rigoletto* (LHEE, 06.04.1907), Michael William Balfe'in (1808-1870) *The Bohemian Girl* (EE, 02.04.1884), Johann

Şark Ticaret Yıllıkları'nda adı geçmeyen İstanbul'daki diğer tiyatrolar arasında şunlar sayılabilir: Paşabahçe Sultaniye çayırındaki tiyatro, Vezneciler'de Meşrutiyet Tiyatrosu, Şehzadebaşı Kâgır Tiyatro, Bağlarbaşı Posta yolundaki tiyatro, Halep Çarşısı Şevk-i Hürriyet Tiyatrosu, Vezneciler'de Sanayi-i Nefise Mektebi Tiyatrosu, Sahne-i Musikî-i Osmanî Tiyatrosu, Vezneciler'de Bizans Tiyatrosu ve İstanbul Tiyatrosu, Arnavutköy'de Leşki Tiyatrosu, Anadoluhisarı Göksu'da Baruthane Çayırı Tiyatrosu, Sarıyer Pazarbaşı'nda Hacı Misak'ın tiyatrosu, Şehzadebaşı Küçük Kâgır Tiyatro, Beşiktaş'ta Apollon Tiyatrosu, Beşiktaş-Akaretler'de Ahali Tiyatrosu, Donanma Cemiyeti'nin Beylerbeyi'nde yaptırdığı tiyatro, Cihangir'deki yazlık tiyatro, Beşiktaş'ta Letafet Tiyatrosu, Pangaltı Tiyatrosu, Şehzadebaşı Malûl Gaziler Millet Tiyatrosu, Şişhane Karakolu yakınında Apollon Tiyatrosu, Beşiktaş'ta Kilise meydanında Küçük Leşki Tiyatrosu, Emirgan'da Koru Tiyatrosu, Üsküdar Paşakapısında Dilkuşa Tiyatrosu, Üsküdar İcadiye tepesindeki tiyatro, Mühürdar'daki tiyatro (Akı, 1963; s. 69).

#### 4.2.1.3 Gazino, kahve ve oteller

İstanbul'daki Batı müziği etkinlikleri sahne gösterileri için özel olarak tasarlanmış bir mekân olan tiyatrolar dışında gazino, kahve ve otellerde de düzenlenmiştir. Böylece müzik sosyalleşme fırsatı sağlayan çok geniş bir mekân çeşitliliğinde yerini almıştır.

1849 yılında açılan Pera Gazinosu<sup>148</sup>, bölgenin açılan ilk özel kulübü olmuştur. İngiltere Elçiliği'nin eski binasını kullanan gazino, Avrupa'daki muadilleri gibi burjuva tipi dekorasyonu<sup>149</sup>yla eğlencelerine ev sahipliği yapmıştır (Rosenthal, 1980; s. 229). Pera'daki sosyal faaliyetler arasında yer alan balolar gibi konserler için de kullanılan bu mekânda, 25 Ağustos 1857'de Mr. Max Bohrer ve Madam Murio Celli tarafından konser verilmiştir (Journal de Constantinople, 19.08.1857). Kletzer, Donizetti ve Goltermann'ın bestelerinden oluşan bir diğer konser ise 2 Ocak 1861'de düzenlenmiştir (Journal de Constantinople, 31.12.1860). *The Levant Herald*'daki bir ilânda ise Macar piyanist M. Antoine Jory'e Matmazel Biancolini, Mösyö Isidorh, Lucas ve Louis Scipioni'nin eşlik edeceği 11 Mart 1866 tarihli büyük bir vokal ve enstrumantal konser düzenlenmiştir (LH, 07.03.1866).

---

Strauss'un *Die Fledermaus* (LHEE, 24.03.1906), Gaetano Donizetti'nin *Lucia di Lammermoor* (LHEE, 30.03.1907) ve Giacomo Puccini'nin *La Bohème* (LHEE, 13.04.1907).

<sup>148</sup> Casino of Pera veya Casino de Pera.

<sup>149</sup> Tıka basa doldurulmuş mobilyalar, bilardo masası, vb.

Avrupa’da olduğu gibi m¼zik etkinliklerinin d¼zenlendiđi dinletili kahveler (café-concert) de ondokuzuncu y¼zyılın ikinci yarısından itibaren Pera’da yaygın bir kullanıma erişmiştir. Bu mekânları tiyatrolardan sonra m¼zik için tahsis edilmiş ikinci önemli mecra olarak nitelemek yanlış olmayacaktır. Pera’daki ilk dinletili kahvelerden birisi olan Paradis olmuştur. Aşağıdaki ilândan T¼rk ve yabancı dillerde konser ve opera parçaları seslendirilmiştir (LH, 21.11.1877):

### “PARADİS B¼Y¼K DİNLETİLİ KAHVESİ

Kule Kapı Caddesi, No: 659

-----  
Her akşam Avrupa ve T¼rk lisânlarında bir konser ve opera  
Giriş ücreti yoktur. Yiyecek-içecek makul fiyattadır.”

Ondokuzuncu y¼zyılın sonlarına gelindiğinde dinletili kahvelerin sayısı artmıştır. şark Ticaret Yıllıkları’nda 1891 yılı itibariyle “Dinletili Kahveler” b¼l¼m¼ yer almaya başlayarak Cumhuriyet’e kadar varlığını s¼rd¼rm¼řtir. Bu tarihten itibaren İstanbul’da sene başına d¼řen dinletili kahve sayısı ortalama 5 civarındadır (**izelge 4.6**).

İstanbul’da konser yapılabilmesi için t¼m açık veya kapalı b¼y¼k mekânlar değerlendirilmiştir. Otellerde de konserlerin d¼zenlenmesi bunu g¼stermektedir. Ondokuzuncu y¼zyılın sonlarında Pera Palas ve Summer Palace otellerinde çeşitli m¼zik etkinliklerinin d¼zenlendiđi dikkati çekmektedir.

İnşaatı 1894’te tamamlanan ve bir yıl sonra ziyafetlerle açılan Pera Palas, I. D¼nya Savaşı’na kadar altın çağını yaşayarak d¼neminin başta ¼st sınıf Osmanlı ve Levantenlerini g¼steriřli mimarisi ve dekorasyonları cezbetmiştir (G¼lersoy, 1994; s. 239). Vittorio Radeaglia’nın orkestrasını y¼nettiđi M¼zik Kul¼b¼’n¼n (Musical Club) 21 Nisan 1899’da yılında burada bir konser vereceği haber edilmiştir. Madam Marinitsch’in Saint-Saëns’in *Samson et Dalila*’sından bir b¼l¼m seslendireceği konserde Radeaglia’nın bestesi olan *Rhapsodie Orientale* alınacaktır (LHEE, 10.04.1899). On iki Nisan 1903 yılındaki bir başka etkinlik Herr Friedenthal tarafından verilen bir piyano resitalidir. Gazete tarafından icrasından ¼vg¼yle bahsedilen piyanist Chopin, Wagner, Liszt ve Schubert’in çeşitli eserlerini seslendirmiştir (LHEE, 14.04.1903).

**Çizelge 4.6 : İstanbul'daki Dinletili Kahveler (1891-1921).**

Dinletili Kahve	1891	1896-97	1900	1903	1909	1913	1921
Afrique		x	x	x			
Anatolie		x	x				
Antilope		x		x	x	x	
Cercle Etoile Palace							x
Concordia	x	x	x	x			
Concert Variété						x	
Du Commerce			x				
Folies Bergères						x	x
La Couronne			x				
Le Rossignol						x	x
Universel		x		x			
Olympia							x
Osmanlı		x		x			
Palais de Cristal (Concert Cristal)	x	x	x	x			
Pappaïoannou							x
Parisiana						x	x
Printania							x
Rumeli		x					
<b>Toplam</b>	<b>2</b>	<b>8</b>	<b>6</b>	<b>6</b>	<b>1</b>	<b>5</b>	<b>7</b>

Kaynak: Şark Ticaret Yıllıkları.

İstanbul'un bir diğer önemli tarihî oteli Tarabya'daki Summer Palace'tır. Cumhuriyet döneminde yıkılan bu yapı, Alman Elçiliği binasından koya doğru uzanan bölgede beş katlı olarak inşa edilmiştir. Sultan II. Abdülhamid döneminde büyük şölen salonları, plaj ve tenis kortlarıyla Avrupaî bir hayat tarzı sunmuştur (Aykut, 1994; s. 71). Otelin salonu özellikle yaz aylarında pek çok sosyal etkinliğin merkezi konumunda olmuş, çeşitli balo ve davetlere ev sahipliği yapmıştır (Duhanî, 1990; s. 52). Bu etkinlikler arasında konserler de yerini almıştır. On dört Ağustos 1903'te gerçekleşen iki saatlik bir konserde bariton Mösyö Sigmund Hecker ve Viyana Saray Operası'nın primadonnası Madam Annie Hecker, Massenet'in *Le Roi de Lahore* (Lahore'ın Kralı), Verdi'nin *Un Ballo in Maschera* ve *Trovatore* ve Strauss'un *Frühlingsstimmen* valsini seslendirmiştir (LHEE, 17.08.1903).

#### 4.2.1.4 Yabancı devlet kurumları

İstanbul'da Batı müziğinin icra edildiği önemli mekânların başında yabancı elçilikler gelmektedir. Pera halkının en üst katmanında yer alan elçilikler, Batılı hayatın merkezi olan bu semtte Batı kültür ve sanatının yaşaması ve de yaygınlaşması için birçok faaliyette bulunmuştur. Doğrudan veya dolaylı olarak kurdukları kulüp, dernek, enstitü ve okul gibi kurumlar bu yaygınlaşmayı mümkün kılmışlardır. Elçilikler kimi zaman kendi himayelerinde konserler düzenlemiştir.

Konserlere ev sahipliği yapan elçiliklerden birisi Rus Elçiliği'dir. İtalyan asıllı mimar Gaspare Fossati tarafından 1838-1845 arasında inşa edilen (Can, 1994; s. 368-369) binada 26 Nisan 1857'de gerçekleşen konserde Giuseppe Verdi'nin *Trovatore* ve Wehli'nin Gaetano Donizetti'nin *Lucia di Lammermoor*'u üzerine bestelediği bir fantezi seslendirilmiştir (Journal de Constantinople, 23.04.1857). Matmazel Julie Bolgovskoj ve Madam Sophie Onoprienko'un viyolonsel ve arp icrasından oluşan 1889 yılına ait bir başka etkinlikte ise Mikhail Ivanovich Glinka'nın (1804-1857), Julius Klengel (1859-1933) ve Franz Schubert'in eserleri seslendirilmiştir (LHEE, 16.12.1889).

Konserlere ev sahipliği yapan diğer elçilikler arasında Fransa Elçiliği (LH, 22.04.1868), Avusturya Elçiliği (EE, 21.03.1883), Almanya Elçiliği (LHEE, 21.01.1895), İngiltere Elçiliği (LH, 05.04.1865; LHEE, 06.07.1903) ve İran Elçiliği yer almaktadır. İran, Batı'ya dönük yüzü ile o dönem Levant Herald'a göre en fazla etkinliğin gerçekleştiği elçilik binasına sahiptir. Muzıka-i Hümâyün'un orkestra şeflerinden Fernando de Aranda (LHEE, 28.03.1892) ve kolağalarından Cemil Arif Bey ve Charles Wondra (LHEE, 05.03.1894) ve Anna Grosser Rilke (LHEE, 21.01.1895) gibi İstanbul müzik kültürüne önemli katkılar sağlayan müzisyenlerin de yer aldığı 1892-1902 döneminde gerçekleşen yedi konser etkinliği tespit edilmiştir<sup>150</sup>.

Yabancı devletlerin himayesinde konserlerin düzenlendiği bir diğer mekân tipi kiliselerdir. Ondokuzuncu yüzyılda Galata ve Pera'da çok sayıda kilise ve şapel inşa

<sup>150</sup> Bu etkinlikler İran devletinin Osmanlı devleti gibi Batı müziğini himaye ettiğini göstermektedir. Bu himaye, elçilikte konser düzenlemekten öte devlet nişanı ile takdir edilmeyi de kapsamaktadır. Keza, Cemil Arif Bey ve Charles Wondra Rosario Nava'nın idare ettiği Müzik Kulübü (Musical Club) orkestrasının konserinde solo icralarıyla renk katmışlardır. Başarılı icralarından dolayı İran devleti tarafından kendilerine dördüncü rütbeden Şir u Hurşid Nişanı takdim edilmiştir (BOA, İ.TAL, 65/1312.Ca/34). İran'ın bu takdir tek örnek değildir. Yirmi beşinci alay bando öğretmenlerinden Yüzbaşı Osman Ağa'ya da 1903 yılında aynı nişan verilmiştir (BOA, İ.TAL, 306/1321.R/28).

edilmiştir. Bunların bazıları elçiliklerin bünyesinde kurulmuştur. Almanya Elçiliği içerisindeki şapelde 1888 yılında iki etkinliğin düzenlendiği görülmektedir. Bunlardan ilki 22 Nisan'da Mrs. Marinitsch, Lady Thomas, Dr. Lang ve M. Micheru'nun icracı oldukları konserdir. Üsküdar yangınında zor durumda kalanlar ve Alman Hayırsever Cemiyeti menfaatine düzenlenen bu etkinlikte Rossini, Handel, Schubert ve Bach'tan eserler seslendirilmiştir (LHEE, 25.04.1888). Aynı şapelde 20 Aralık 1888'de düzenlenen bir başka konsere ise Paul Lange piyano ve Matmazel Julie ve Honnegger sesleri ile yer almıştır (LHEE, 23.12.1888). Konser yapılan diğer mekânlar arasında Rus Ulusal Şapeli (LHEE, 05.01.1903) ve Mesih Kilisesi (Christ Church) (LHEE, 03.03.1906) yer almaktadır.

Yabancı devletlerin himayesinde kurulan bazı dernekler, müzik icra edilen önemli mekânlar arasında olmuştur. Fransızlar Union Française, İtalyanlar Societa Operaia Italiana ve Almanlar Teutonia derneklerini kurmuşlardır. Konser ve balo için uygun salonları olan bu derneklere yurtiçi ve yurtdışından gelen müzisyenler konser vermiştir (Yılmaz, 2007; s. 136; BOA, Y.PRK.ZB, 26/64).

En çok konser düzenlenen derneklerden birisi olan Union Française'de 1900 ile 1907 yılları arasında LHEE'de 10 konsere ilişkin haberler yer almaktadır. İstanbul Koral Cemiyeti (LHEE, 03.03.1902), İstanbul Müzik Cemiyeti (LHEE, 12.03.1900) gibi grupların ve solistlerin (LHEE, 30.04.1900) sahne aldığı bu mekân sadece yabancıları değil Saray mensuplarını da misafir etmiştir<sup>151</sup>.

Almanlar'ın Teutonia'sında konser faaliyetlerinin geçmişi ondokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar gitmektedir (Journal de Constantinople, 20.06.1860, 18.10.1861). *The Levant Herald*'da Teutonia'da 1876 ile 1906 yılları arasında 28 konsere ilişkin haber tespit edilmiştir. Daha çok Paul Lange (EE, 27.02.1884), Anna Grosser Rilke (LHEE, 16.12.1905) ve Albert Friedenthal (LHEE, 23.04.1894) gibi daha çok Alman profesyonel ve amatör müzisyenlerin yer aldığı konserlerde Mendelssohn, Chopin, Rubinstein, Beethoven, Wagner, Schumann gibi bestecilerin eserleri seslendirilmiştir.

*The Levant Herald*'da İtalyanlar'ın Societa Operaia'sında düzenlenen konserlerin haberleri yok denecek kadar azdır. Yirmi Kasım 1899'da gerçekleşen bir etkinlikte

---

<sup>151</sup> Şehzade Abdülmecid Efendi'nin 1909 yılında satın aldığı iki bilet göstermektedir (MSHHA, E.I/1375). bkz. Ek 69 : Şehzade Abdülmecid Efendi'nin Union Française'deki Konsere Bilet Aldığına Dair Makbuz.

iki komedi temsil edilmiştir. Komedi gösterisine Italo Selvelli ve Capocelli piyano ve mandolinleriyle eşlik etmişlerdir (LHEE, 27.11.1899).

İstanbul'daki Rumlar'ın kurduğu *Sylogos* adlı kurumlar çeşitli konserlere ev sahipliği yapmıştır. *Sylogos*, ondokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar dernek anlamı taşıırken, daha sonraları edebî veya yardımlaşma amacı güden kurum anlamında yaygın olarak kullanılmıştır. Osmanlı coğrafyasında kadınların eğitiminin teşviki, halk kütüphaneleri ve okuma salonlarının kurulması, yayıncılık, vb. faaliyetler açısından önemli izler bırakmıştır (Vassiadis, 2007; s. 17-18). *The Levant Herald*'da 1875 ile 1903 yılları arasında Rum Sylogos'unda çeşitli konserlerin düzenlendiğine dair haber ve ilânlar yayınlanmıştır. Bunlardan birisi, 18 Ocak 1878'de yapılacağı haber verilen bir konserin yayınlanan programında Haydn, Verdi, Beethoven, Weber ve Rossini'nin eserleri, A. Pasquali<sup>152</sup> idaresindeki orkestranın seslendirileceği belirtilmiştir (LH, 06.02.1878).

İngilizler'in British Institute'ı 1867 ile 1900 yılları arasındaki çeşitli *The Levant Herald* nüshalarında konserlere sahne olmuştur. Buradaki etkinliklerin bir kısmında Rizzo ailesinden müzisyenler icrada bulunmuştur. Yirmi bir Ocak 1897'deki bir konserde Miss Rizzo piyano, Mr. Edgar Rizzo keman ve Mr. Egbert Rizzo çello çalmıştır (LHEE, 25.01.1897). İngilizler'in bir diğer kurumu olan British Seaman's House'da da birkaç konser gerçekleşmiştir (LHEE, 04.12.1899; 18.12.1899).

Yabancı devletlerin kültürel yayılma politikalarının bir parçası olarak İstanbul'da çeşitli okullar açmıştır. Bu okullar, Osmanlı tebaasından öğrenciler de kabul ederek, Batı kültürünün yaygınlaşmasında öncü bir rol oynamıştır. Bu okullar aynı zamanda İstanbul'da kültür ve sanat faaliyetlerine de sahne olmuştur. Fransızlar'ın St. Pulchérie Lisesi (LH, 01.03.1876), Amerikalılar'ın Amerikan Koleji Kız Kısmı (LHEE, 04.04.1893) ve Robert Koleji (LHEE, 23.05.1904), İngilizler'in İngiliz Kız Lisesi (LHEE, 13.11.1905). Buradaki konserlerin çoğu profesyonel müzisyenler tarafından gerçekleşmişti<sup>153</sup>.

Galata ve Pera'da yardım baloları ve konserleri, sosyalleşmenin önemli vasıtaları olmuştur. Bu yardımlar, zaman zaman eğitim ve sağlık kurumları için toplanmıştır.

<sup>152</sup> ŞTY'nin 1881, 1883 ve 1885 nüshalarındaki müzik öğretmenleri listesinde yer almaktadır.

<sup>153</sup><sup>153</sup> Batı kültürü ile yakın temasta olan Mekteb-i Sultanî (Galatarasay Lisesi) de konser müzikli etkinliklere sahne olan bir devlet okulu olmuştur. Drama ve komedi gösterilerinin başında ve sonunda Auber, Wagner, Gaetano Donizetti, Rossini ve Tramezzani'nin eserleri seslendirilmiştir (LH, 28.02.1877).

Bunlardan birisi de Galata'daki St. George Hastanesi için yapılmıştır. Hastane'de 21 Şubat 1897'de gerçekleşen konserde Rosario Nava'nın yönettiği orkestra kadar *Türk Rapsodisi*'nin bestecisi Henri Furlani'nin piyano icrası da beğenilmiştir (LHEE, 01.03.1897).

#### 4.2.1.5 Sinemalar

Ondokuzuncu yüzyılın ortalarında itibaren İstanbul'da büyümeye başlayan eğlence piyasasında Batı müziğini içine alan tiyatro, opera ve konser gibi görsel ve işitsel temsillere yüzyılın sonlarında sinema da dâhil olmuştur. Sinemaların ilk dönemi sessiz gösterime dayansa da filme eşlik için Batı müziğinin icra edildiğine dair bulgular sinemaları alternatif bir müzik dinleme mekânı haline getirmiştir.

Lumière Kardeşler'in icad ettikleri ve *Cinématographe* adını verdikleri cihazla dünyadaki ilk gösterimleri 1895 yılında Paris'teki Grand Café'de gerçekleşmiştir. Hemen ardından Charles Pathé de benzer bir cihazı piyasaya çıkarmıştır. Geç çıkarmış olmasına rağmen Pathé hızlı dağıtım ve temsilcilik ağı ile kısa sürede dünyada adını duyurmuştur. İstanbullular'ın tiyatroya alternatif bir gösteri aracı olarak doğan bu teknoloji ile tanışmaya başlaması, Pathé'nin temsilcisi Sigmund Weinberg aracılığıyla ürünün dünya piyasasına çıkmasından çok kısa bir süre sonra gerçekleşmiştir. Weinberg ilk halka açık gösterisini 1896 veya 1897 yılında Pera'da bulunan Sponeck Birahanesi'nde yapmıştır (Özön, 1962; s. 15-21; Özgüç, 1988; s. 5; Scognamillo, 1990/I; s. 13). Mekânın adının Sponeck Salonu olarak duyurulduğu ilk gösterimlere ait ilân şöyledir (Scognamillo, 1990/I; s. 13):

#### **“Sponeck Salonu**

Galatasaray karşısı

Birinci kat

Canlı Fotoğraf

Doğal Büyüklükte

Hareketli Gösterim

Tüm Paris'i çeken şahane ve şaşırtıcı gösteri

İstanbul'da (Constantinople) ilk kez

Her akşam

5.30 – 6.30 – 8.30 ve 9.30'da gösteri

Pazar ve Cuma günleri matine

Weinberg, daha sonra Concordia Tiyatrosu'nda ve İstanbul yakasına geçerek Fevziye Kıraathanesi'nde gösterilerini yapmıştır. Weinberg'e rakip olarak Cambon adında bir Fransız 1897 yılında Varyete Tiyatrosu'nda gösterilerine başlamıştır. 1897 yılında Ocak ayında *Cinévitograph*, Mart ayında Edison'un *Yeni Sinematograf* 1, 1898'de *İngiliz Yeni Sinematograf*, 1899'da *The Royal Biograph*, 1901'de *Royal Cinematograph*, 1902'de *American Biograph* adlı yeni cihazlarla yapılan gösterilerle piyasada rekabet artmıştır (Özön, 1962; s. 23; Scognamillo, 1990/I; s. 13).

Halka açık sinema gösterileri ilk zamanlar daha ziyade tiyatrolarda gerçekleşmiştir. Bu erken dönemde sinema, tulûat, müzik, vb. temsillerle birlikte bir dizi etkinliğin bir parçasını oluşturmuştur. 1912 yılında Ferah Tiyatrosu'nda Abdi Efendi Kumpanyası'nın gösterisi ile birlikte yer almıştır (İkdam, 22.02.1912). Yine aynı yılda ve aynı tiyatrodaki bu sefer bir konser ile birlikte yer almıştır (Sabah, 01.07.1912). 1916 yılında ise Şark Tiyatrosu'nda operet, ince saz, kanto ve sinema birlikte sunulmuştur (İkdam, 29.01.1916).

Sadece sinema gösterisinden oluşan etkinliklere de rastlanmaktadır. 1909 yılına ait aşağıdaki ilânda Amerika'dan getirilmiş bir sinematoğraf cihazı ile erkek ve kadınlara farklı zamanlarda gösteri yapılacağı duyurulmaktadır (Sabah, 17.11.1909):

### **“Amerika'nın En Birinci Elektrikli Sinematoğrafi**

Bayram münasebetiyle Kadırga'da Cümdi Meydanı'nda üç gün gündüzleri üçten sekize kadar erkeklere sekizden ona kadar hanımlara emsâli görülmemiş komik manzaralar gösterilecektir.”

Tiyatrolardaki ilk gösterimlerden sonra sinema salonları açılmaya başlamıştır. İlk sinema salonu II. Meşrutiyet'in ilânını müteakip Weinberg'in girişimiyle Pathé Sineması adıyla açılmıştır. 1914 başlarında Pera'da Palas Sineması açılmıştır. Ondan kısa bir süre sonra ise Taksim Meydanı'nda Majik Sineması açılmıştır (Özön, 1962; s. 24).

Birinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde sinema işletmecisi olan yabancılara Türkler de katılmaya başlamıştır. Murad ve Cevad (Boyer) beyler Fevziye Kıraathanesi'nin yerine yapılan Millî Sinema'yı açmışlardır. Fuad (Uzkinay), Şakir

(Seden) ve Kemal (Seden) beyler birlikte Sirkeci’de 6 Temmuz 1914’te Ali Efendi Sineması’nı ve daha sonra Demirkapı’da Kemal Bey Sineması’nı açmışlardır. Bunları İpekçi Kardeşler’in 1920 yılında açtıkları Elektra ve 1922’de açtıkları Elhamra sinemaları takip etmiştir (Özön, 1962; s. 25-26).

Kışlık sinemaların yanı sıra daha mütevazı sayılabilecek yazlık veya bahçe sinemaları da yapılmıştır. İstanbul’daki ilk yazlık sinemalardan birisi 1913’te Şişli Halaskârgazi Caddesi’nde açılan Eski Osmanbey Bahçesi’dir. 1914’te Erenköy’de Erenköy ve Kuşdili Çayırı’nda Millî sinemaları hizmete girmiştir. Kadıköy’ün ünlü işletmecilerinden Siroçkin Kardeşler, Kadıköy Halitağa’da Mısırlıoğlu ve Zambaoğlu yazlık sinemalarını açmıştır. Kadıköy’deki bu gelişmeye rağmen yazlık sinemalar daha çok Üsküdar’da meşhur olmuştur. Fuat (Uzkınay) Bey’in 1920’de açtığı Doğancılar ve Hale sinemaları önemli filmlerin birinci uğrak yeri olmuştur (Evren, 1984; s. 116-118). Bu yazlık sinemalara 1916’da Eyüp’te Defterdar, 1920’de Üsküdar’da İnşirah ve Kamer, 1921’de Üsküdar’da Park, 1922’de Beşiktaş’ta Elektra ve Park gibi birçokları katılmıştır (Evren, 1984; s. 129).

Mustafa Gökmen Şark Ticaret Yıllıkları’nı da içine alan çoğu basılı çeşitli kaynaklara dayanarak 1923 yılına kadar kurulmuş olan 93 kışlık ve yazlık sinema tespit etmiştir<sup>154</sup> (Gökmen, 1991; s. 19-34). 1921 yılında sadece Galata ve Pera’da şu sinemalar yer almaktadır: Amfi (Tepebaşı), Apollon, Central, Cosmographe, Eclair, Etoile, Luxembourg, Magic, Majestic, Orientaux, Ottoman, Pathé, Royal ve Russo Americain (Şark Ticaret Yıllığı, 1921).

Sinemanın dünyadaki ilk dönemine sessiz film dönemi dense de sinema gösterimlerinde ilk zamanlarından itibaren filme müziğin dış bir unsur olarak eşlik ettiği örnekler oldukça fazla sayıdadır. Lumière Kardeşler’in ilk gösterimlerinde dahi filme piyanonun eşlik ettiği bilinmektedir. Aynı yıl Londra’da yaptıkları gösterimde filme armonyum da eşlik etmiştir (Konuralp, 2004; s. 19).

Sinema salonlarındaki çalgılar zaman içerisinde çeşitlenmiştir. Piyanoya kemanın eşlik etmesiyle sinema orkestrasının temelleri atılmış; viyolonselle triolar oluşturulmuştur. Müzisyenler ilk zamanlar daha sık doğaçlamalara başvururken zamanla müziği görüntüye uydurabilmek kaygısıyla bestelenmiş müziği de

<sup>154</sup> Bu liste, sinema isimlerini vermektedir. Aynı binadaki sinemanın zaman içerisindeki isim değişikliklerini de kapsadığından bu listeden elde edilecek farklı bina sayısı daha az olacaktır. Örneğin Apollon Sineması’nın ismi daha sonra Şark ve Hale olmuştur ve bu listede üçü de ayrı ayrı yer almaktadır.

kullanmaya başlamıştır. Bellini'nin *Casta Diva*'sı, Schubert'in *Bitmemiş Senfoni*'si ve Beethoven'ın çeşitli uvertürleri bu eserler arasında yerini almıştır. Hatta film müziği tasarımının içerisine besteciler de dâhil olarak çeşitli klasik parçaların varyasyonlarını ve uyarlamalarını meydana getirmiştir. Daha da ileriye gidilerek film veya film sahnesine göre müzikler tasnif edilerek kataloglanmıştır (Konuralp, 2004; s. 21-23).

Film gösteriminin küçük salonlardan büyük salonlara geçişiyle müzik ekibinin de güçlenmesi ihtiyacı doğarak orkestraların kullanımı yaygınlaşmıştır. Böylece film gösterimleri için orkestralar kiralanmaya başlamıştır. Filmin uzun olması halinde orkestranın ihtiyaç duyduğu dinleme sürelerini piyanolar değerlendirmiştir. Müzik sadece filme eşlik etmek için değil aynı zamanda izleyicilerin ayırdıkları tüm zamanı keyifli hale getirmek yaklaşımıyla kullanılmıştır. Makara değiştirme sürelerinde sahneye şarkıcıların çıkararak izleyicilerin eşlik etmeye cesaretlendirilmesiyle hoşça vakit geçirilmeye çalışıldığı da olmuştur (Konuralp, 2004; s. 24-26).

Avrupa ve Amerika'daki olduğu gibi İstanbul'da da sessiz film döneminde benzer film gösteriminde müzik icrası örnekleriyle karşılaşılmaktadır. Sultan II. Abdülhamid devrinde faaliyet göstermiş olan Cosmographe sinemasını Cuma günleri ziyaret eden Fahir Aksoy, film gösterimine eşlik eden bir piyano için şunları kaydetmiştir (Scognamillo, 2008; s. 33):

“Sahnenin dibinde bir piyano vardı ve yaşlı bir Fransız hanım film süresince hafif Batı müziği çalardı. Film boyunca süren piyano sesiyle herkesin yediği kabak çekirdeğinin çıtırtısı birbirine karışır, kendine özgü bir ses armonisi oluştururdu.”

*Le Moniteur Oriental*'da 9 Ocak 1908'de yayınlanan ilânda Tepebaşı Amfi Tiyatrosu'nda Pathé Kardeşler tarafından yapılacak sinema gösterisinin programı şu şöyledir (Evren, 1998; s. 15):

**“Orkestradan uvertür**

Çin'den görüntüler

Güzel daktilo (komik sahne)

St. Michael'de bataklığa saplanmak (dramatik sahne)

Bir domuz kazandım (komik sahne)

Kurbağa (renkli sahne)  
**Orkestradan vals**  
İsveç dansı (doğal sahne)  
Değirmencinin nefreti (dramatik sahne)  
Pantolonum söküldü (komik sahne)  
Becerikli polis (komik sahne)  
Güle güle küçük denizci (dramatik sahne)  
Cehennem ateşi (dramatik sahne)  
**Orkestradan potpori**  
Şanssız hırsızlar (komik sahne)  
Ustabaşı (dramatik sahne)  
Toto sigara içiyor (komik sahne)  
Orijinal bir yolculuk (renkli sahne)  
Kartpostal koleksiyonu (komik sahne)  
**Orkestradan kapanış marşı”**

Film gösteriminde müzik icrasının Tepebaşı Amfi Tiyatrosu’nda nadir bir uygulama olmadığı A. Cemâleddin Saraçoğlu’nun hatıratıyla da teyit edilmektedir. İkinci Meşrutiyet yıllarında burada oynatılan sessiz film gösterimleri için “perdenin önündeki tek piyanoda, geçirilen filmin mahiyetine göre ya oynak, yahut da ağır aksak bir müzik çalınır, güya seyirciler eğlendirilirdi” ifadesini kullanmaktadır (Saraçoğlu, 2005; s. 27).

Birinci Dünya Savaşı yıllarında yayınlanan bir ilânda Kadıköy Kuşdili Tiyatrosu’nda film bilgisi verildikten sonra ayrıca bir salon orkestrasının varlığına işaret edilmesi bu orkestranın film gösteriminde yer aldığını akla getirmektedir (Scognamillo, 1990/I; s. 15).

1920 yılında açılan Cine Magic’e (Majik) ait 1923 tarihli *Le Courier du Cinema* dergisindeki bir ilânda sinemanın Doğu’nun en büyük ve en lüks salonu olduğu kapasitesi ve altyapısına ilişkin ayrıntılarla vurgulanmakta, filmleri gösterilen ünlü İtalyan yıldızların isimleri sıralanmaktadır. Bu ilânda ayrıca Rus ve Alman profesörlerden oluşan senfonik bir orkestra olduğu belirtilmektedir (Scognamillo, 2008; s. 30-31).

Rauf Bey, Cemal Bey ve Papayanopulos Balkanların en büyük sineması olan Opera Sineması’nı 1924 yılında Pera’da açmıştır. Cemal Filmer hatıralarında “Film başlamadan önce Amerika’dan getirilen 25-30 kişilik orkestra çalardı. Bu orkestra film boyunca da gerekli yerlerde müzikle eşlik ederdi” ifadelerine yer vermekte ve bu uygulamanın Cumhuriyet döneminde de devam ettiğini göstermektedir (Filmer,

1984; s. 134). Opera Sineması'na ait bir başka ilânda film ile beraber çalınacak eserlerin listesi dahi verilmektedir (Özuyar, 1999; s. 30-31):

### “Opera Sineması

2 Teşrin-i Sanî Çarşamba akşamından 9 Teşrin-i Sanî Çarşamba akşamına kadar

#### **Kara Korsan**

Film ile beraber çalınacak parçalar

Der flingen Hollanda..	Wagner	Rozamond.....	Schubert
Mefistofenes.....	Boito	Lelat de fey.....	Auber
Hamlet.....	Çaykovski	Peştur de parel...	Lizet
Promathee.....	Beethoven	Kıra Diyavvonu..	Auber
Loreley.....	Katalani		

Sinemalar zaman içerisinde yaygınlaşarak tiyatrolara karşı bir alternatif olarak etkisini artırmış ve geniş kitlelere için yeni bir eğlence mekânı haline gelmiştir. Eldeki bulgular Batı müziğinin nüfuzu açısından özellikle kışık sinemaların önemli bir işlevi olduğu ileri sürülebilir. Görselliği tasvir etmesi noktasındaki gücüyle seyircilerin ilgisini bu müziğe çekmekte etkisi olmuş olabilir. Ayrıca Batı müziğine aşına olmayan geniş kitlelerin film seyretmek için geldikleri sinemalar onların bu müzikle yakınlaşmalarına aracılık etmiştir.

#### **4.2.2 Tedarik mekânları**

Ondokuzuncu yüzyılının ikinci yarısında İstanbul'da gelişmeye başlayan müzik piyasası içerisinde müzik tüketicileri için oldukça fazla sayıda ürün ve hizmet bulunmaktadır. Şark Ticaret Yıllıkları, İstanbul'da bulunan müzik mağazaları hakkında ayrıntılı bilgiler sunmaktadır. Bu mağazalar, çalgı satıcıları, piyano satıcıları, piyano akortçuları, genel müzik mağazaları, fonograf ve gromofon mağazaları olmak üzere tasnif edilmiştir.

Piyanoya özel mağazalar, bu çalgıya olan geniş ilginin bir göstergesidir. Osmanlı Sarayı da birçok piyano sipariş etmiştir. Batılı piyano fabrikalarının İstanbul'da temsilcilikleri olmuştur. Osmanlı yapımı piyanoların üretimi de piyano konusundaki ilgiliyi daha da gözler önüne sermektedir.

#### 4.2.2.1 Müzik mağazaları

İstanbul'da Batı müziği icralarının olduğu ilk tiyatroların kurulmasından kısa bir süre sonra müzik mağazalarının ilk örnekleri oluşmaya başlamıştır. *Journal de Constantinople* gazetesinin 1845 yılına ait bir sayısında M. Coppini isimli bir lütiyenin ilânı yer almaktadır. Pera'da Dudu Odaları Sokak'ta dükkânı bulunan Coppini piyano akordu yapmakla birlikte kendisini müzik tüccarı olarak tanıtmaktadır (Journal de Constantinople, 16.02.1845).

Şark Ticaret Yıllıkları, İstanbul'da çok çeşitli müzik mağazaları olduğunu göstermektedir. 1868-1869'daki ilk sayısından sonra 1881'den itibaren daha düzenli olarak yayınlanmaya başlayan yıllıkların 1924-1925 sayısına kadar yaklaşık 5'er yıl ara ile sayıları incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda 128 müzik mağazasını içeren bir liste oluşturulmuştur<sup>155</sup>. Mağazalar en çok Pera'da daha sonra Galata ve Tarihî Yarımada'da konuşlanmıştır. Pera'daki mağazalar da çoğunlukla İstiklâl Caddesi ve çevresinde bulunmaktadır.

Bir yılda ortalama 24 müzik mağazası bulunmaktadır. Yıllıkların ilk çıkmaya başladığı 1868'de en düşük mağaza sayısının (11) olması oldukça normaldir. Mağaza sayısı 1900 ile yükselen bir ivme kazanarak 1913'te en yüksek değeri olan 41'e ulaşmaktadır. Artan mağazalar özellikle gramofon, piyano ve müzik kategorilerindedir. Piyano ve müzik eğitiminin yüzyılın sonlarında resmî eğitim müfredatına girmiş olması müzik piyasasındaki talepte bir artışa neden olmuş olmalıdır<sup>156</sup>.

Yıllıklarda müzik mağazaları, "Müzik Aletleri", "Müzik ve Piyano (Tüccarları)", "Piyano (Tüccarları)", "Piyano ve Silindir (İmâlatçılar)", "Piyano Akortçuları", "Fonograflar" ve "Gramofonlar" olarak farklı başlıklar altında sınıflandırılmıştır. Yıllıklarda aynı tüccar birden fazla kategori altında da görünmüştür. Meselâ, yıllıklarda Adam Comendinger, 1868-1869 sayısında sadece "Piyano (Tüccarları)" kategorisi altında görünürken 1881'de "Müzik ve Piyano (Tüccarları)" ve "Piyano Akortçuları" kategorilerinde de yer almaya başlamış ve 1891'de "Müzik Aletleri" kategorisine de kendisini ekletmiştir.

<sup>155</sup> Müzik mağazalarının listesi için bkz. Ek 22 : İstanbul'daki Müzik Mağazaları (1868-1925).

<sup>156</sup> Resmî eğitimde müziğin yeri için bkz. "Müzik Eğitimi" bölümü.

Yıllıklarda yer alan bu pragmatik sınıflandırma, müzik tüketicilerinin tercihleri açısından ipuçları vermektedir. Çalgılar dışında piyano adının geçtiği üç kategori olması İstanbul'da piyanoya olan ilginin açık bir göstergesidir. Aynı yıllıklarda yer alan müzik öğretmenleri arasında çoğunluğu piyano öğretmenlerinin oluşturması da bu eğilimi büyük oranda desteklemektedir. Müzik mağazalarının sağladıkları ürün ve hizmetler şu kategoriler altında incelenebilir:

- Ürünler
  - Çalgılar ve malzemeleri
  - Fonograf, gramofon, silindir ve plaklar
  - Notalar ve müzik öğretim kitapları
  - Diğer alet ve gereçler (diyapazon, metronom, nota kâğıtları, vb.)
- Hizmetler
  - Çalgı bakımı, tamiri ve akordu
  - Kiralama ve takas
  - Müzik öğretmeni temini
  - Konser bileti satışı<sup>157</sup>

İstanbul'un 1868'den Cumhuriyet'e kadar en uzun süre açık kalan ve meşhur mağazalarından Comendinger, yukarıda sınıflandırılan ürün ve hizmetlerin neredeyse tamamını sağlamaktaydı. Yıllıklarda Comendinger ailesinden olan dört farklı tüccar dikkati çekmektedir: A. Comendinger, F. Louis Comendinger, Jules Comendinger, Fernand Comendinger<sup>158</sup>.

---

<sup>157</sup> Comendinger'in biletini sattığı bir konserin ilân örneği için bkz. "Grand Concert", *Levant Herald*, c. 8, sayı 5 (07.03.1866), s. 33.

<sup>158</sup> 1896-1897 yıllığında, yukarıdaki ilk üç kişi aynı anda geçmektedir. A. (Adam Ernest) Comendinger, İstiklâl Caddesi 130 numarada ana mağaza ve aynı caddede 439 numarada bir şubeye sahipti. F. Louis Comendinger'in dükkânı ise İstiklâl Caddesi üzerindeki Avrupa Pasajı 17 numaradadır. Jules Comendinger ise Kızılıcak Sokak 1 numaradadır. Fernand Comendinger ise 1924-1925 yıllığında oldukça geç bir dönemde görünmektedir. Muhtemelen sonraki kuşağın üyesidir ve dükkânı İstiklâl Caddesi 343 numaradadır.

Adam Ernest Comendinger'in ŞTY'nin 1889 tarihli sayısındaki ilânı<sup>159</sup>, çok geniş bir ürün ve servis yelpazesini işaret etmektedir. İlânda piyanolar ve diğer klavyeli çalgılar ön plana çıkarılmıştır. E. Kaps, Bechstein, Mason & Hamlin, F. Neumeyer, Gütschow, Rosenkranz, Erard, Pleyel, Elcke, Schwander, Rodolphe temsilcisi olunan önemli markalardır. Piyanolara ilişkin satışın yanı sıra kiralama, takas, bakım ve akort hizmetleri sunulmaktadır.

Klavyeli çalgılar dışında keman ikinci derecede ön plana çıkarılan çalgıdır. Comendinger, Stradivarius, Guarnerius, Ruggeri, Amati ve Steiner gibi üreticilerin kemanlarını satmaktadır. Kemandan sonra gitar ve viyolonsel isimleri geçmektedir. Telli çalgılar için tel de temin edilmektedir. Bunların dışında metronom ve diyapazon gibi gereçler de satılmaktadır. Comendinger'in 1888 yılında Osmanlı Sarayı'na gönderdiği faturadan ise flüt ve flüt armonyumun yanı sıra piyano için tabure ve nota kâğıtları satışı yapıldığı da anlaşılmaktadır (BOA, Y.PRK.TKM, 11/56).

Comendinger ayrıca Batılı müzik yayıncılarının yayınlarını da satmaktaydı. Bunlar arasında Peters (Leipzig, 1804), Lemoine (Paris, 1772), Schott (Mainz, 1773), Ricordi (Milano, 1808), Breitkopf & Hartner (Leipzig, 1755) dikkat çeken tarihî yayıncılardır<sup>160</sup>.

ŞTY'de 1900 tarihli sayısının "Müzik Aletleri" bölümünde "Selim Efendi" olarak yer alan Şamlı Selim, İstanbul'un önemli müzik mağazalarından bir diğeridir. 1900-1920 döneminde Vezneciler'deki hizmet veren Şamlı Selim'in faaliyet alanları yayınladığı bir notanın arka sayfasında tarif edilmiştir. "Dede Salih Efendi'nin Sabâ Saz Semaisi" başlıklı notanın arka sayfasında meşhur Şam udlarının imâl edildiği, ud, keman, ney ve mandolin gibi çalgıların satıldığı, yay, kiriş, anahtar gibi aksesuarların temin edilebildiği belirtilmektedir. Ayrıca Şamlı Selim çalgı tamiri yapmakla birlikte ud ve nota öğretmeni arayanlara yardımcı olunacağını ifade etmektedir (Alaner, 1986; s. 28-29). Şamlı Selim, bu ilânda geçmeyen bir başka ürünün de satışını yapmaktaydı: nota defteri. Şamlı'nın "Nota Defteri" başlığıyla bastığı bir sayfadan<sup>161</sup> dükkânda 35 farklı nota defterinin satıldığı anlaşılıyor<sup>162</sup>.

<sup>159</sup> bkz. Ek 41 : Comendinger Mağazası'nın İlânı (1889).

<sup>160</sup> Yayıncıların yer ve kuruluş yılları için bkz. Bülent Alaner, Osmanlı İmparatorluğu'ndan Günümüze Belgelerle Müzik Yayıncılığı..., s.13.

<sup>161</sup> bkz. Ek 42 : Şamlı Mağazası'nın Nota Defterleri Fiyat Listesi.

<sup>162</sup> Defterlerin fiyatlarında cins, en, boy ve sayfa sayısı belirleyici durumdadır. Listede yer alan en düşük fiyatlı (6 kuruş) defterin cinsi yumuşak kaplı, boyu 25 cm, eni 17 cm ve sayfa sayısı 16'dır.

ŞTY’de “Müzik Aletleri” kategorisine ilaveten kimi zaman “Müzik Aletleri (İmâlatçılar)” kategorisi yer alır. Bu kategori İstanbul’da bir temsilcisi bulunmayan ve doğrudan yurtdışındaki varlığıyla kendini tanıtmak isteyen üreticiler için kullanılmıştır. Evette & Schaeffer bu tip üreticilere bir örnek teşkil etmektedir. 1900 tarihli ŞTY’de yer alan bu firma Paris’te olduğunu ve flüt, obua, av borusu, fagot ve saksofonun yanı sıra perküsyon aletlerinin de satışını yaptığını ve almış olduğu ödül ve madalyaları sıralamaktadır<sup>163</sup>.

#### 4.2.2.2 Piyano mağazaları

İstanbul’daki piyano kullanıcıları için ürün ve hizmet alacakları çeşitli tedarikçilerden oluşan bir piyano eko sistemi bulunuyordu. Bu sistemdeki aktörler piyano üreticileri, piyano satıcıları, piyano akortçuları ve piyano tamircileri oluşturmaktadır. Bu eko sistemde yurtdışındaki piyano üreticileri de yer almaktaydı. Zamanla, İstanbul’daki piyano satıcıları, Batı’daki piyano üreticilerinin yerel temsilciliklerini almışlardır. Bu temsilciler arasında Beyoğlu’nda mağazaları olan Adam Comendinger ve F. Adam dikkat çekmektedir.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi’ndeki belgeler, İstanbul’da hangi üreticilerin piyanolarının bulunduğunu göstermesi açısından oldukça kıymetlidir. Günümüzde saraylarda muhafaza edilmekte olan eski piyanolar ve bu arşiv belgeleri karşılaştırılarak bir üretici listesine oluşturulmuştur (**Çizelge 4.7**). Çizelgede de görüleceği üzere Osmanlı Sarayı geniş bir üretici yelpazesinden piyano tedarik etmiştir. Tercih edilen üreticilerin bir kısmının İstanbul’da temsilcileri vardı ve bunlar A. Comendinger ve F. Adam’dır. Diğer üreticilerin yerel temsilcileri tespit edilememiştir. Bunların neredeyse tamamı doğrudan yurtdışındaki üreticiye veya bir satıcıya sipariş edilerek temin edilmiştir.

Piyano tedarik etmek için genellikle doğrudan üreticilerle irtibata geçilmiş olduğu halde, Batı’da üreticilerin ürünlerinin pazarlanması için yerel temsilcilerden destek almaya başlamasıyla Saray da bu aracı kurumlarla irtibat halinde olmuştur. Bu yerel temsilcilerin başında Comendinger gelmektedir. Comendinger Saray ile olan yakın

---

Listedeki en yüksek fiyatlı (180 kuruş) defter süslü ciltli, nefis yapraklı, boyu 33 cm, eni 25 cm ve sayfa sayısı 200’dir.

<sup>163</sup> Firma ayrıca yıllığın başka bir bölümünde daha büyük bir ilân da vermiştir. bkz. Ek 43 : Evette & Schaeffer’in İlânı (1895). İlândan anlaşılacağı üzere Evette & Schaeffer, yerel bir temsilciye sahip değildir. Belki de bu ilân verme amaçlarından birisi bir temsilci sahibi olmaktadır. Diğer ihtimâl ise firmanın ürünlerini doğrudan Paris fabrikasından satmasıdır.

bağlar tesis ederek önemli bir tedarikçi konumunu elde etmişti. Çalgı tedarik ve bakım ve nota yayınları konusunda Saray ile uzun süren bir ticarî ilişki içerisinde olmuştur. Hizmetleri karşılığında 1882’de dördüncü rütbeden Mecidî Nişanı ile taltif edilmiştir (BOA, İ.DH, 854/68476).

**Çizelge 4.7 : Osmanlı Sarayının Piyano Siparişleri.**

Üretici	İstanbul Temsilcisi	Ülke	Kuruluş Yılı	Sarayın Sipariş Yılı
Auto Grand Piano Co.	-	A.B.D	1905	1907
Boisselot	C <sup>164</sup> ve A <sup>165</sup>	Fransa	1828	1882
Ehrbar, Friedrich	-	Avusturya	1801	≤ 1900
Erard	C	Fransa	1779	1882
Kaps, E.	C	Almanya	1858	≤ 1902
Nagel, G. L.	A	Almanya	1828	≤ 1893
Pleyel, Lyon & Cie.	C	Fransa	1807	1907
Steinway & Sons	A	A.B.D	1853	1875, 1885, 1889
Welte & Söhne	-	Almanya	1833	1905 <sup>166</sup>

Adam Comendinger’in E. Kaps, Bechstein, Mason & Hamlin, F. Neumeyer, Gütschow, Rosenkranz, Erard, Pleyel, Elcke, Schwander, Rodolphe, Boisselot gibi klavyeli çalgı üreticilerinin temsilciliğini üstlendiği bilinmekle birlikte Osmanlı Sarayı’na sadece Erard ve Boisselot piyanoları satmış olduğunu gösteren belgelere ulaşılabilmektedir. 1882 tarihli bir fatura<sup>167</sup> Saray’ın bir Erard ve bir Boisselot marka piyanoyu satın aldığını göstermektedir (BOA, Y.PRK.HH, 9/51).

<sup>164</sup> A. Comendinger.

<sup>165</sup> F. Adam.

<sup>166</sup> İki adet piyano.

<sup>167</sup> bkz. Ek 53 : Comendinger’in Erard ve Boisselot Piyano için Saraya Düzenlediği Fatura (1882).

Osmanlı saray piyanoları arasında Fransız Erard<sup>168</sup> markası itibarlı bir konuma sahiptir. Erard piyanolarının Osmanlı sarayına ilk gelişi 1843 yılındadır. İngiliz büyükelçisinin vasıtasıyla Avusturyalı piyanist Leopold de Meyer'in sultanın huzurunda çalması sağlanır. Meyer yanında bir Erard getirmiştir ve önceden onu saraya gönderir. Meyer, Sultan'ın huzurunda kendi fantezilerini ve Giuseppe Donizetti'nin verdiği makam müziği temaları üzerine de bir şeyler icra eder. Sultan kendisini değerli mücevherlerle örülü bir altın kutuyla ödüllendirir. Bu müzik ziyafeti sonrasında Erard'ın sarayda kaldığına dair bir bilgi bulunmamaktadır (Loesser, 1990; s. 594).

Comendinger'in Saray'a sattığı bir diğer piyano Boisselot adlı Fransız üreticiye aittir. Firma 1828'de Marsilya'da kurulmuş ve 1843'te patentini aldığı buluşu iki sempatik oktav teline sahip piyano üretmiştir (Belte, 1988; s. 158). Şark Ticaret Yıllığı'nın 1904 tarihli nüshasında Boisselot'un verdiği ilândan<sup>169</sup>, İstanbul'da Comendinger ve Keller (F. Adam'ın halefi) aracılığıyla satıldığını ve firmanın Fransa'nın Légion d'Honneur'a (Onur Nişanı) ve çeşitli sergilerde aldığı ödüllere sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Comendinger'in yerel temsilcisi olmasına rağmen, Pleyel, Lyon & Cie.'ye ait bir piyano doğrudan Osmanlı Sarayı tarafından üreticisine sipariş edilmiş görünmektedir. Ignace Pleyel tarafından Paris'te 1807'de kurulan firma Fransız piyanosunun iyi örneklerini üretmiş ve 1811-1815 dönemine ait pianinoları ile ilgi odağı olmuştur<sup>170</sup>. 1855'te Auguste Wolff ile birleşerek firmanın adı Pleyel, Wolff & Cie. olmuştur. Wolff'un ölümünden sonra Gustave Lyon firmayı yönetmiş ve firma daha sonra Pleyel, Lyon & Cie. adını kazanmıştır. 1870'lerde Pleyel, yılda 2.500 adet piyano ile büyük bir üretim hacmine ulaşmıştır (Belte, 1988; s. 168). 20 Mayıs 1907

---

<sup>168</sup> Firmanın kurucusu olan Strasbourg'lu Sebastian Erard, 1768'de Paris'e giderek bir harpsikord yapımcısının yanında işe başlar ve kısa sürede ustasını geçer. Kendi fikirleri doğrultusunda değişik çalgılar imal ederek ünü öyle yayılır ki Villeroy Düşesi kendisini himayesi altına alır. Erard, burada 1777'de ilk piyanosunu üretir. Daha sonra saraydan ayrılarak kendi firmasını kurar. Erard'ın üstün işçiliği, Paris'in diğer lutyelerinin işlerini zora sokmaktadır. Erard'ın loncaya kayıtlı olmaması bahane edilerek atölyesinin kapanması istenir. Sarayın himayesinde bulunan Erard loncaya kayıtlı olmadan faaliyet sürdürme konusunda bir imtiyaz elde eder. Fransız İhtilâli'nden sonra Londra'ya giderek bu sefer İngiliz aristokrasine nüfuz eder. Erard'ın yaptırdığı Salon Erard da birçok virtüözün performans sahnesi olmuştur. 1831'deki ölümünden sonra vârisi ve yeğeni Pierre Erard işi devralmış ve 1855'teki ölümüne kadar sürdürmüştür. Daha sonra Paris'teki fabrikayı Blondel satın alarak Erard markasının devamını getirmiştir (Dolge, 1972; s. 251-54).

<sup>169</sup> bkz. Ek 54 : Piyano Üreticisi Boisselot'un Şark Ticaret Yıllığındaki Bir İlânı.

<sup>170</sup> Chopin, Pleyel'in 1839 üretimi bir kuyruklu piyanosuna sahipti (Belte, 1988; s. 168).

tarihli bir ödeme emri aracılığıyla<sup>171</sup> Pleyel'dan piyano sipariş edildiği anlaşılmaktadır (BOA, Y.MTV, 298/28).

Beyoğlu'ndaki F. Adam Mağazası Boisselot, Steinway & Sons ve Nagel firmalarının yerel temsilciliğini üstlenmiştir. Arşiv belgeleri Adam'dan sadece Nagel piyano alındığını göstermektedir. Boisselot, Comendinger'den alınmış ve Steinway & Sons ise doğrudan üreticiden tedarik edilmiştir.

Almanya Heilbronn'da bulunan ve 1828 tarihinde kurulmuş olan G. L. Nagel'in 1885'te ürettiği bir piyano, İstanbul Beyoğlu'nda Hazzopulo Pasajı'nda bulunan F. Adam mağazası aracılığıyla Saray'a satılmıştır<sup>172</sup>. Mağazanın ismi olan F. Adam aynı zamanda 1864'te Almanya Krefeld'de kurulan bir piyano fabrikasının adıdır (Dolge, 1972; s. 447). Muhtemelen bu piyano fabrikası Beyoğlu'nda mağazasını açmış fakat kendi piyanoları varken Nagel'in piyanosunun Saray'a satılmasına aracılık etmiştir (BOA, DH.MKT, 171/10).

Osmanlı Sarayı'nın piyano tedarikçileri arasında bir diğeri Steinway & Sons'dır. Firmanın Osmanlı Sarayı'na ilk gönderdiği piyano 1875 tarihlidir (Ehrlich, 1995; s. 53). Daha sonraki sipariş ise 1885 yılına aittir. New York fabrikasında üretilen bir piyano Hamburg'daki fabrikaya gönderilmiştir. Piyanonun bedeli 400 İngiliz lirası ve Osmanlı parası ile 44.098 kuruştur. Buna % 0,5 komisyon bedeli olan 220 kuruş ilave olunarak toplam bedel 44.318 kuruşa ulaşmıştır (BOA, Y.PRK.HH, 16/17).

Aşağıda çeviriyazımı sunulan 1889 tarihli belge, Steinway & Sons'ın padişah için bir piyanoyu Hamburg fabrikasına gönderdiğinden bahsetmektedir. Ayrıca Saray'ın sipariş etmek istediği müzik kutusunun kendileri tarafından imâl edilmediğini ancak talebin Avrupa'da Pillard firmasına iletileceği belirtilmektedir (BOA, Y.PRK.MK, 4/52).

“1889 senesinde, Amerika'da vâki İstanli [Steinway] nam piyano fabrikası'ndan gelen iki kıta cevapnamenin tercümeleridir.

Birinci cevapnamenin tercüme ve meali:

Yaver-i Harb-ı Hazret-i Padişahî Hakkı Paşa'ya,

<sup>171</sup> bkz. Ek 55 : Pleyel'in Osmanlı Sarayı'na Gönderdiği Piyanonun Ödemesine İlişkin Belge.

<sup>172</sup> Hazzopulo Pasajı (günümüzde Hacı Pulo olarak da anılıyor) halen İstiklâl Caddesi'nin Galatasaray mevkiinde aynı isimle varlığını sürdürüyor.

İrade-i cenab-ı tacdarî-yi âmir fî 24 Kânun-ı Sanî sene 89 tarihli mektubunuzu aldım. Emr ü ferman-ı hümâyunları mucibince fabrikamızın hususî mamulâtından olan piyanoların bir kıtası kemâl-i dikkat ve itina ile intihab olunup bunun usûlü vechile Avrupa iklimine yani Avrupa havasının kuru ve rutubetli olan keyfiyet-i mahsusasına göre uydurulması için Hamburg'daki fabrikamıza hemen irsale izhar kılındı. Bunun fiyatı, mukaddem takdim kılınan piyanolardan en sonraki piyanonun fiyatı misillü 315 altındır.

Bendeleri, İstanli [Steinway] ve Şurekâsı

İkinci cevapnamenin meali:

Piyanodan maada yine zat-ı hazret-i tacdarîleri için sipariş edilen trebeze ve iğneli muzıka sandığına gelince; fabrikamızda piyanodan gayrı muzıka aleti imal edilmediğini maatteessüf beyan ederim. Mahazâ hizmet-i mahsusa olmak üzere bu misillü muzıka alatu imal eden fabrikalardan en haşmetlü olan Pillard nam fabrika ile edilen istişarede sizce gerek nakliyat ve zaman cihetle suhulet hâsıl olmak üzere mezkûr fabrikanın İsviçre'de vâki şubesine zatınızla hemen muhabereye girişmek üzere talimat verildi, beyan olunur.

Bendeleri, İstanli [Steinway] ve Şurekâsı”

Saray, 1905 senesinde Welte & Söhne<sup>173</sup> fabrikasına iki adet piyano ile orkestriyon sipariş eder. Bu alışverişin bedeli 11.552 mark 52 santim yani 635 lira 36 kuruştur (BOA, Y.PRK.BŞK, 74/89). Üç ay sonra Viyana treniyle Freiburg'dan kargo Sirkeci'ye ulaşır. Piyanoların ağırlığı 1.165 kilodur<sup>174</sup> (BOA, Y.PRK.OMZ, 3/49).

Sarayın satın aldığı bir diğer Amerikan piyano markası Auto Grand Piano Co.'dur<sup>175</sup>. Bu piyano, Londra'da 1905'te piyano üreticilerinin satış temsilciliğini gerçekleştirmek üzere kurulan Kastner & Co., Ltd. tarafından Saray'a sağlanmıştır. 1907'de Saray'a Auto Grand piyano yanında kovan siparişini de içeren iki fatura<sup>176</sup> kesilmiştir (BOA, Y.MTV, 298/3). Faturanın alıcısı Osmanlı'nın Londra Sefiri Musurus Kostaki'dir. Faturanın ekinde bulunan belgede, Kastner ve Kumpanyası

<sup>173</sup> Almanya Freiburg'da 1833'te kurulan M. Welte & Söhne, mekanik müzik aletleri üzerinde uzmanlaşmıştır (Dolge, 1972; s. 447). Firma 1904'te Welte-Mignon marka piyanolayı üreterek pazarda önemli bir rekabet avantajı edinen firma 1944 civarında kapanmıştır (Belte, 1988; s. 172). Welte, bir dönemin önemli orkestriyon üreticileri arasındaydı. Bu alet mekanik bir orkestra oluşturmak maksadıyla geliştirilmişti. Popüler klasik repertuarları kusursuz bir şekilde çalma özelliğine sahiptir (Ord-Hume, 2003; s. 334).

<sup>174</sup> Bugünkü saray envanterlerinde bu piyanolara rastlanmamıştır.

<sup>175</sup> Piyanonun üreticisi olan Auto Grand Piano Co., 1905 yılında ABD'nin Indiana eyaletinde kurulmuştur (Dolge, 1972; s. 460). Firma, Peter Welin'in 1902'den itibaren geliştirdiği otomatik çalma mekanizmasına ilişkin patentlerden edinerek otomatik piyanolar üzerine uzmanlaşmıştır (Dolge, 1972; s. 155).

<sup>176</sup> Faturalardan birisi için bkz. Ek 57 : Kastner Aracılığıyla Alman Auto Grand Piyanonun Faturası.

hareketli piyanonun amilleri olarak tanımlanmıştır. Sipariş edilen piyano, programlı bir şekilde otomatik olarak çalabilen bir *auto-piano* veya *player-piano* olmalıdır.

**Çizelge 4.8 : İstanbul'daki Piyano Akortçuları (1868-1921).**

Piyano Akortçuları	1868-69	1881	1883	1885	1891	1896-97	1900	1903	1909	1913	1921	1924-25
Adam (F.)			x	x	x							
Balatti (J.)	x	x	x	x								
Baldjan (Paul)		x	x	x	x							
Balgi (P.)						x	x	x	x	x	x	
Belloli (Louis)				x	x							
Bombleski		x	x	x								
Borg (C.)											x	x
Borg (E.)										x		
Brindisi (Georges)					x	x						
Carayosma (François J.)									x	x	x	
Cardella												x
Comendinger (A.)		x	x	x	x	x	x	x				
Comendinger (F. Louis)						x	x	x	x			
Comendinger (Jules)				x	x	x	x					
Fasulyeciyan (F.)									x	x		
Frasponis (S.)						x	x					
Gambara (Louis)	x	x	x	x	x		x					
Keller Biraderler (Pascal)						x	x	x	x	x		
Laporte				x								
Lehner (Auguste)					x	x	x	x	x	x	x	
Lifonti (G)		x	x		x	x	x	x	x	x	x	x
Maoni (A.)						x	x		x			
Mounier (Jean Baptiste)	x											
Pasquale		x	x	x								
Ravina (Eugène)	x	x	x	x								
Sapienza (V.)								x				
Selvelli (Felix)					x	x	x	x				
Sery G	x											
Torrieri (Em.)						x	x	x	x	x	x	x
Turconi (Joseph)		x	x	x	x	x	x	x	x			
Wolf (Umberto)									x	x	x	
<b>Toplam</b>	<b>5</b>	<b>9</b>	<b>10</b>	<b>12</b>	<b>11</b>	<b>13</b>	<b>13</b>	<b>10</b>	<b>11</b>	<b>9</b>	<b>7</b>	<b>4</b>

Kaynak: Şark Ticaret Yıllıkları.

Saraya alındıklarına dair bir belgeye ulaşılamayan fakat günümüzde İstanbul'daki saraylarda olduğu tespit edilen sekiz üreticinin piyanosu bulunmaktadır: Gaveau (Dolmabahçe Sarayı, 11/1402), Herz (Dolmabahçe Sarayı, 14/3218), Lion Pianoforte Works (Aynalıkavak Kasrı, 10/221), Quandt (Dolmabahçe Sarayı, 52/652), Rachals (Beylerbeyi Sarayı, 3/180), Trayser (Yalova Atatürk Köşkü, 42/1904), Wilhelm Spaethe Gera (Yalova Atatürk Köşkü, 42/40), John Brinsmead & Sons (Yıldız Sarayı, 123).

İstanbul müzik piyasasında yer alan bir diğer meslek piyano akortçuluğudur. Şark Ticaret Yıllıkları'nda "Piyano Akortçuları" olarak bir bölüm altında mağazalar sıralanmıştır. "1868-1924 döneminde tespit edilen toplam 31 mağaza olmakla birlikte yılda ortalama 10 piyano akortçusu İstanbul'da hizmet vermiştir (**Çizelge 4.8**).

Osmanlı Sarayı, gerek saray piyanoları gerek Muzıka-i Hümayun'un piyanoları için akortçuya ihtiyaç duymuştur. 1894 tarihli bir belgede Saray-i Hümayun akortçusu Callisto Gambara'ya sanayi madalyası verilmiştir (BOA, İ.TAL, 65/1312.Ca/3). 1907'de ise saray için yeni bir akortçu belirlenmesi ihtiyacı doğmuş. Bu yeni kişi, o tarihlerde yaşlanmış ve hasta olan Callisto'nun yerine alınmak istenmiş olabilir. Bu tahmini destekleyen bir belge Orman, Maadin<sup>177</sup> ve Ziraat Nâzırı Selim Bey tarafından 14 Şubat 1907'de kaleme alınmış. Selim Bey, Saray'ın piyano akortçusu ihtiyacına ilişkin Muzıka-i Hümayun'da Mülâzım-ı Evvel Callisto ile görüşmek istediğini fakat Callisto'nun hastalığı sebebiyle kendisiyle görüşemediğini belirtiyor. Selim Bey, Pleyel piyano fabrikasının İstanbul temsilcisi ve Osmanlı Bankası Tahvilat Kısmı Müdürü Mösyö Gosiden'den aldığı tavsiye üzerine Mösyö Torrieri'nin bu görev için aday olduğunu bildiriyor (BOA, Y.PRK.OMZ, 3/62). 1896'dan Cumhuriyet'e kadar Beyoğlu'nda mağazası olan Torrieri'nin aynı yıl saraya göndermiş olduğu fatura<sup>178</sup>, akort ve bakım hizmeti verdiğini göstermektedir fakat kadroya alındığına dair bir bilgiye rastlanmamıştır (MSHHA, E.I/1368)

1881 tarihli Şark Ticaret Yıllığı'na göre Beyoğlu Yeni Çarşı Sokağı numara 136'da piyano akortçusu Louis Gambara'nın bir dükkânı vardı. Louis'in Callisto ile akrabalık bağına ilişkin bir ipucu olmasa da ikisinin ortak bir dükkânıdır. Bu

---

<sup>177</sup> Madenler.

<sup>178</sup> bkz. Ek 59 : Torrieri Mağazası'nın Şehzade Abdülmecid Efendi için Düzenlediği Piyano Bakım Faturası.

mağazanın 1897’de dahi açık olduğunu ispatlayan bir belgede sarayın İtalyan piyano tamircisi Callisto Gambarà’nın Tünel’deki mağazasından bazı çalgıların çalındığını iddia etmesi üzerine tahkikat yapıldığı belirtilmektedir (BOA, Y.PRK.ZB, 19/46). Bu belge ile Callisto’nun görevinin sadece akort değil aynı zamanda piyano tamiri de olduğu anlaşılıyor.

Şehzade Abdülmecid Efendi’ye 1907 yılında akort hizmeti için fatura gönderen Torrieri’den başka bir de aynı yıl yine akort hizmeti veren M. Grabowski’nin de bir faturası bulunmaktadır (MSHHA, E.I/1375).

A. Comendinger, saray piyanolarının bakım işlerini de üstlenmişti. Çeşitli tarihlerde piyano tamir ve akort hizmeti verdiği dair belgeler bulunmaktadır (BOA, Y.PRK.HH, 9/51; Y.PRK.TKM, 11/56; Y.MTV, 20/51).

#### **4.2.2.3 Fonograf ve gramofon mağazaları**

Batı müziğine Osmanlı toplumu tarafından duyulan ilgiliyi teşhis etmek noktasında fonograf ve gramofon piyasası önemli bir göstergedir. Bu piyasayı anlayabilmek için fonograf ve gramofon cihazlarının yanı sıra silindir ve plakların kullanım yaygınlığının incelenmesi gerekir.

İstanbul’da, Batı kültürünü yakından takip eden bir entelektüel kitlenin varlığı, fonograf hakkında çok gecikmeden bilgi edinilmesini sağlamıştır. Genç bir edebiyat meraklısı olarak Ahmed Rasim, telgraf şirketinde çalıştığı 1887 yılında bu konuda bir risale tercüme etmiştir. İstanbul’da K. Bağdatlıyan (Aramyan) Matbaası’nda basılan bu kitapçığın başlığı şudur: Bedayi-i Keşfiyât ve İhtirâat-ı Beşerriye’den Fonograf: Sadâyı Tahrir ve İade Eden Alet’. Yazar, risaleye bir giriş yazısı kaleme alarak fonograf hakkındaki duygu ve düşüncelerini ifade etmiştir. Ana metinde ise fonografin yapısı ve çalışma prensibi hakkında resimli bir anlatım sunmaktadır (Ünlü, 2004; s. 95-102). *Tarîk* gazetesinde 9 Ağustos 1888 tarihli aşağıdaki haber de fonograf hakkında tanıtıcı bilgiler vermektedir:

“Amerika’da fonograf nâm nâkil-i sadâ âletinin mucidi Mösyö Edison Paris’teki adamı (Mösyö Gorö)’ye yeni bir fonograf irsâl etmiştir.

İngiliz ve sâir muharrirler işbu fonografı ziyaret ve muayene etmişlerdir. Yeni fonograf bir adamın sesini tamamiyle taklid eylediğinden söylenen sözle bu âlet ile nakl olmaktadır. Bu suretle yazıya hâcet kalmayıp fonograf ile mukâleme ve muhârebe olunacaktır. Yeni fonografin tanesi 125 franktır.

İşbu yeni fonografı imâl etmek üzere New York'ta elli milyon frank sermayeyle bir şirket teşkil olunup günde iki bin fonograf imâl edecektir.”

Yukarıdaki haberden tam iki gün sonra Rusya'nın Petersburg şehrindeki bir resmî gazetede fonograf hakkında tanıtıcı bir makale yayınlanır. Bu makalenin varlığından Ahmed Nazmi tarafından yapılan tercüme aracılığıyla haberdar olunmaktadır. Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde bulunan bu tercüme 11 Ağustos 1888'de yapılan Rusça yayınından oldukça kısa bir süre sonra, 2 Eylül 1888'de yapılmıştır. Bu tercümenin tarihi, İstanbul'daki yazarların yabancı basını ne kadar yakından takip ettiklerini göstermektedir. Metinde “sadayı yazan”<sup>179</sup> diye nitelendirilen fonografin özellikleri ve kısa tarihçesinden bahsedilmektedir. Ayrıca bu aletin on sene önce Londra, Paris ve Petersburg'da bulunan sergilerde tanıtıldığı da belirtilmektedir (BOA, Y.PRK.TKM, 12/45).

Sigmund Weinberg, 1895'te fonografı İstanbul'a ilk defa getirmiştir. Kendisi *Pathé Frères* fonograf firmasının İstanbul temsilciliğini de üstlenmiş ve aynı zamanda İstanbul'da ilk sinema gösterisini de gerçekleştiren kişi olmuştur (Ünlü, 2004; s. 84-86). Weinberg'in mağazası Beyoğlu Cadde-i Kebir numara 467'deydi. Şark Ticaret Yıllıkları'nda 1903 ve 1909 yıllarında fonograf-gramofon kategorisi altında yer alırken (**Çizelge 4.9**), 1921'e gelindiğinde sadece sinema kategorisi altında görünmektedir.

İstanbul'daki ilk yerli fonograf satış mağazası Bahçekapı'da bulunan Gülistan'dır. Mağaza, Hâfız Âşir Efendi'nin ısrarı üzerine birkaç müzisyen tarafından açılmıştı. Arkadaşları Udi Nevres Bey, Üsküdarlı Fuad beyler ile Santuri Ethem Bey'in evinde toplanarak kovan doldurmaktaydılar. Kutular içerisinde muhafaza edilen bu kovanlar daha sonra mağazaya nakledilerek satışa sunulmaktaydı (Seyhun, 1948; s. 9).

Sultan II. Abdülhamid yönetimi propaganda malzemesi niteliği taşıyabilecek her türlü gazete, kitap, tiyatro, vb. iletişim faaliyetleri üzerinde kontrol sahibi olmaya çalışıyordu. Fonografin İstanbul'da kullanılmaya başlanmasıyla muhtemel bir propaganda aracı olarak görülmesi de gecikmedi. Bu ses kayıt teknolojisi, resmî ideolojiye aykırı düşebilecek her türlü müzik eseri, şiir veya nutukların kitlelere iletişimi için önemli bir araç olabilirdi. Gerçi fonograf kayıtlarının üretimi ve

---

<sup>179</sup> Sada-nüvis.

çoğaltması konusundaki teknolojik kısıtlar güçlü bir kitlesel araç olmasını kısmen engellemekteydi; bu daha çok gramofon ile mümkün olabilecekti.

**Çizelge 4.9 : İstanbul'daki Fonograf ve Gramofon Satıcıları (1909-1925).**

Fonograf-Gramofon Satıcısı <sup>180</sup>	1909	1913	1921	1924-25
Abadjides (N.)		x		
Antoniadis (Pierre P.)		x	x	
Blumenthal Kardeşler (H. ve J.)	x	x	x	x
Şükrü (A.)		x		
Constantinidis (G.) ve O. Karakaşyan			x	
Cemal Efendi	x			
Emin Ali	x			
Feyzi Ali				x
Hafız Âşir		x		x
Kyriacopoulos (E.)		x		
Laski (Vasil)		x		
Mahmud Mehmed				x
Manuëlidis (Nic.)			x	
Mehmed Efendi	x			
Mondanos (Georges)			x	
Muradyan Kardeşler		x	x	
Pappadopoulos (B.P.)		x		
Pappadopoulos (D.)		x		
Pappadopoulos Kardeşler			x	
Rainber (G.)				x
Sargologos (Georges)			x	
Çobanyan (Rémy)		x		
Vafiadis (Th.)	x	x	x	
Weinberg (Sigm.)	x	x		
<b>Toplam</b>	<b>6</b>	<b>13</b>	<b>9</b>	<b>5</b>

Osmanlı hükümetinin fonografı muhtemel bir tehdit olarak gördüğüne dair ilk bulgu Temmuz 1899 tarihli bir arşiv belgesinde karşımıza çıkmaktadır. Amerikalı Edison'un icadı olarak nitelendirilen fonograf makinesinin silindirlerinde zararlı bir konuşma olup olmadığını tespit etmek amacıyla zaptiye harekete geçmiştir. Yapılan aramalar sonucunda zararlı bir şeye rastlanmadığı ifade edilmektedir (BOA, MF.MKT, 456/13).

<sup>180</sup> Yılıktaki satıcı isimlerinde imlâ aynen korunmuştur.

Osmanlı Sarayı da müzik teknolojilerini yakından takip etmekteydi. Bu ilginin en somut delilleri arasında fonograf dünyasının önemli isimlerine verilen nişan ve madalyalar yer almaktadır. Fonografin İstanbul'a geldiği yıl olan 1895'te Fonograf Cemiyeti Reisi Mösyö Vildovirni'ye Sanayi Madalyası verilmiştir (BOA, İ.TAL, 56/1311.Z/171). Sarayın taltif ettikleri arasında Columbia isimli fonograf şirketi de bulunmaktadır. Şirketin müdürü olan Mösyö Brasor'a dördüncü rütbeden Mecidî Nişanı ve eşine üçüncü rütbeden Şefkât Nişanı verilmiştir (BOA, İ.TAL, 249/1319.M/53). 1901 yılında yapılan bu taltif, Columbia'nın Osmanlı pazarına girmeye çalıştığı dönemlerde yapılmış olsa gerektir<sup>181</sup>.

Fonograf, üretim açısından çok verimli bir ses kayıt cihazı rolü üstlenemedi. İlk zamanlar, bir canlı kayıtle sadece bir adet fonograf silindiri doldurabiliyordu. Daha sonraki gelişmelerle birlikte bir anda daha fazla silindir doldurulabilir oldu. Ancak, bu sayı yine de sınırlıydı ve bir ürünün hızlıca piyasada yaygınlaşmasını engellemekteydi. Üstelik kovanlardan çıkan ses kalitesi de tartışılırdı.

Fonografin ardından Berliner'in 1887'de patentini aldığı yeni buluşu olan gramofon, 1894 yılından itibaren plakların Avrupa ve Amerika'da görünmeye başlaması ve 1899'da Berliner'in fabrikası seri üretime geçmesiyle yaygınlaşmaya başlamıştır. 8 Aralık 1904 tarihli *Servet-i Fünun* dergisinde Ahmed İhsan tarafından kaleme alınan makalede gramofon hakkında şu tanıtıcı bilgiler verilmiştir:

“Makine ilminin terakkiyatı acaba nerelere kadar ilerleyecek? İnsan “gramofon” namı altında Amerika'nın icad-kerdesi olan o şayan-ı hayret ve takdir makinelere baktıkça kendi kendisine bilâ ihtiyar bu suali irad ediyor. Fonografı biliyor idik. Fakat en billuru, en asmanî sesleri boğuk, hışlak bir savt-ı nahoş haline getiren o eski makinelerle şimdiki gramofon makineleri arasında derin bir uçurum var.

Gazetemize evvelce yazdığımız bir musahabede de söylediğimiz vechle esvat-ı beşeri taklide mahsus makineler dünkü icad sayılamazlar. Scott namında bir zatın icad-kerdesi olan fonotograf makinesi ile Kenig'in imal eylediği bir makine esvat-ı musikîyi, lakırdıyı zabt ediyordu. Fakat şimdi gördüğümüz gramofonlar bunlardan büsbütün farklıdır ve âlim medeniyete pek büyük hizmetler etmeye kabiliyetlidir.

---

<sup>181</sup> Columbia, 1888'de Edison ve Bell'in ortak girişimi olan North American Phonograph Company'nin West Virginia ve Delaware bölgelerinde faaliyet göstermesi için kullanılmaya başlanmıştı. 1894'te tasfiye olan şirket daha sonra bağımsız hareket ederek American Graphophone Co. ile birleşen Columbia Avrupa'da yayılarak Paris, Londra ve Berlin bürolarını kurdu. 1901 yılı itibarıyla gramofon plakları üretmeye başladı (Ünlü, 2004; s. 78-79).

Gramofonlar o kadar mükemmel bir surette imâl olunmuştur ki her nevi sesi hıfz ve tekrar edebilirler. Gramofon bu mükemmeliyetinden naşî bir lisan muallimi vazifesini görebilir. Çünkü elsine-i muhtelifenin tarz ve eda-yı telaffuzu bununla bir kere tesbit edilirse en fasihi'l-lisan birinin refakatinde bulunuluyor ki şiveyi, tarz-ı tekellümü taklid etmek imkân dairesine girer.

Binaenaleyh gramofon her aileyi eğlendirebilecek bir makine olduğu gibi icabında şayanı ehemmiyet hizmetlerde ifa edebilecek demektir.

Gramofon makinesini uzun uzadıya tarife hacet görmeyiz. Memleketimizde de bu makineler oldukça teammüm etti. Gramofonda devvar bir levha vardır. Bu levha bir mihver üzerine oturulmuş olup bununla birlikte devir eder. Savt kutusu bir muhtez bir kola istinad ettirilmiştir. Sesi aks ettirmeye mahsus mahrûfî boru da buna merbuttur.

Gramofonun müşkülâtı sadayı tesbit ettirmektedir. Fonograf kovanlarına herkes istediği havayı, istediği şeyi alabildiği halde gramofonda bu yoktur. Gramofonun kovanları çinkodan müdevver bir levha şeklindedir. Bunu gramofonun levha-i divaresinin üzerine koyarlar. Sesi tesbit edecek, sesi tersim edecek iğne tabı bu çinkoyu çizemez. Onun için bu çinkonun üzerine gayet mücellâ bir tabaka yağ sürerler. Bu yağ tabakası iğnenin en ufak ihtizazıyla çizilebilecek derecede hafif, fakat sonra kezzap banyosuna tahammül edebilecek kadar mukavemetlidir. İğnesi tersim etmekte devam ettiği müddetçe levhayı daimî surette küül ile tertib ederler. Bundan da maksad tozların terakimine mani olmaktır.

Tesbit ameliyatı bittikten sonra levhayı alıp yılayarak ispiertosunu izale ederler. Sonra çinkoyu hâk edici bir hâmız banyosuna sokarlar. Banyodan çıkan levha istimale salih bulunur. Mamafih ilk defasında boğuk ve sert bir ses çıkarır. Fakat ikinci üçüncü defasında çizgiler temizlenerek ses letafetini iktisab eder.

Sonra bu levhada istenildiği kadar sair levhalara da ses alınabilir, ibtida “elektroiti” usûlüyle bakır bir levha imal olunur. Sonra bunun üzerine matbaa hurufatıyla basılıyor gibi sertleştirilmiş lastikten yapılmış bir kalıp ile sesler tab olunur.

Bu lastik klişeler çinko levhalardan daha iyidir. Çinko çabuk bozulabildiği halde lastik kalıplar elli sinhaya dayanır. Bunlardan bir daha kovan çıkarmak kabildir.

Gramofonun bidayet-i icadında Philadelphia’da, Washington’da, New York’ta, Boston’da şubeleri açılmıştı. Fakat çok geçmeden oldukça ehemmiyetli şehirlerin kâffesinde şubeleri küşad edildi.”

Rauf Yekta, gramofon hakkındaki gelişmeleri yakından takip edenler arasındaydı. *İkdam* gazetesinde 1906 yılında yayınlanan makalesinde fonograf ve gramofon arasında şöyle bir kıyaslama yapmaktadır:

“Evvelâ fonograf nâmıyla icâd edilen makinelerin sesi az ve boğuk olduğu halde “gramofon”lardan çıkan sesin hem daha çok ve hem daha fasîh olması

şüphesiz bu rağbetin esbâbından biridir. Şehrimize ibtidâ getirilen fonografları dinlemek için lastik borularını kulağa takmak mecbûriyeti var idi. Sonraları bu müşkilâtın eser kalmadıktan başka fonografçılıkta husûle getirilen terakkiyât-ı âhira yüzünden meydana çıkan gramofonların sesi evvelkilere nisbet kabûl etmeyecek derecede tezyîd olundu. O derecedeki bir hânende veya sâzendenin gramofondaki terennümâtını uzaktan duyan kimse işittiği sesin hakîkaten bir sanatkârdan mı yoksa gramofondan mı sâdır olduğunu vehleten ta'yîn husûsunda düçâr-ı tereddüd olmaktadır.”

### 4.2.3 Müzik mesleği

İstanbul'da müzik eğitimi resmî eğitim kurumlarında, özel okullarda ve özel dersler aracılığıyla sağlanmıştır. Müzik eğitimi ondokuzuncu yüzyıl sonlarına doğru devletin eğitimi kurumlarının müfredatına dâhil edilmiştir. Özellikle kız okullarında piyano öğretmenlerinin varlığı dikkat çeker. Yabancıların ve gayrimüslimlerin okullarında da müzik dersleri yer almaktadır. Bunun dışında Paul Lange'nin müzik okulu ve sonrasında devletin kurduğu Darülbedayi ve Darülelhan müzik öğretimini besleyen önemli damarlardır. Şark Ticaret Yıllıkları'na göre İstanbul'da bulunan çok sayıda müzik öğretmeni, özel ders imkânları sunmuştur. Osmanlı Sarayı da sivil ve yabancı müzisyenleri çeşitli araçlarla himaye ederek faaliyetlerini teşvik etmiştir.

#### 4.2.3.1 Müzik öğretmenleri

İstanbul'daki Batı müziği öğretmenlerine ilişkin kapsamlı listeleri Şark Ticaret Yıllıkları'nda (ŞTY) bulmak mümkündür. Ayrıntılı bir istatistik elde etmek amacıyla bir örneklem yapılarak ŞTY'nin 1868-1869, 1881, 1885, 1891, 1896-1897, 1900, 1903, 1909, 1913 ve 1921 sayıları incelemeye alınmıştır<sup>182</sup>. 1880'den itibaren düzenli bir şekilde yayınlanan ŞTY'nin 1881 ve 1921 yılları arasındaki sayılarından aralarında yaklaşık beş yıl kalacak şekilde sayılar seçilmiştir.

ŞTY'nin 12 yılı kapsayan 10 adet sayısının İstanbul'daki müzik öğretmenlerini gösteren bölümünde toplam 281 isim yer almaktadır<sup>183</sup>. Bu isimlerin her biri en az bir yılda geçmektedir. Listede adı geçen öğretmenlerin neredeyse tamamı yabancı

<sup>182</sup> Yıllık 1869 ile 1881 yılları arasındaki yayınlanmayan sayılar olması ve yayınlanan sayılara da ulaşılabilmesi sebebiyle bu aralık uzun kalmıştır.

<sup>183</sup> Liste için bkz. Ek 21 : İstanbul'daki Müzik Öğretmenleri (1868-1921).

veya gayrimüslim tebaasından olup, uzman oldukları çalgılar da yabancı çalgılardır<sup>184</sup>.

**Çizelge 4.10 : ŞTY’de Batı Müziği Öğretmenlerinin Dağılımı.**

ŞTY	Öğretmen
1868 - 1869	18
1881	48
1885	48
1891	107
1896 - 1897	74
1900	80
1903	72
1909	74
1913	70
1921	60
<b>Ortalama:</b>	<b>65</b>

ŞTY’nin bir nüshasında kayıtlı olan ortalama öğretmen sayısı 65’tir (**Çizelge 4.10**). 1868-1869 döneminde 18 olan öğretmen sayısı, Sultan II. Abdülhamid’in saltanatının ilk yıllarında 48’e çıkmaktadır. 1885’den 1891’e geçildiğinde öğretmen sayısı en yüksek değerine (107) ulaşır. Bu hızlı artış, İstanbul’daki öğretmen sayısının artışı açıkça gösterse de ŞTY’nin öğretmen kaydetme sürecindeki bir değişme ile de gerçekleşmiş olabilir. 1896’dan 1921’e kadar olan sürede öğretmen sayısı fazla sapma göstermeden ortalama 72’yi muhafaza eder.

ŞTY’de müzik öğretmenlerinin uzmanlık alanlarına da yer verilmiştir. Bu uzmanlık alanları çoğunlukla bir veya birden fazla çalgının adının verilmesiyle ifade edilmiştir. Çalgı adı dışında teori ve şan kelimeleri kullanılmıştır. **Çizelge 4.11**’de gösterildiği üzere en çok tekrar eden uzmanlık alanı piyanodur. Yılda ortalama 28 piyano öğretmeni yıllıklarda yerini almaktadır. Piyanodan sonra en fazla tekrar eden alanlar keman (10) ve şandır (7). Yıllıklarda yer alan çalgı çeşitliliği listelerde adı geçen müzisyenlerin İstanbul’da temel bulunma nedeninin öğretmenlik olmadığını akla getirmektedir. Kornet, davul, zil, arp, piston, av borusu gibi çalgılara özel ders için

<sup>184</sup> Listelerde yer alan öğretmenlerin uzmanlıkları arasında geçen teori, şan, piyano ve kemana makam müziği öğretimi için kullanılmaya ihtimali oldukça düşük görüldüğünden bu öğretmenler çalışma kapsamında tutulmuştur. Çünkü öğretmenlerin neredeyse tamamının gayrimüslim ve yabancılardan oluşması ve yıllığın yayıncılarının İngiliz olması da bu görüşü desteklemektedir.

rağbet olmayabilir. Ayrıca listelerde Saray'ın ve ordunun müzik teşkilâtlarında yer alan Callisto Guatelli, François Lombardi, P. Gaito, C. Wondra gibi isimlerin de yer aldığı görülmektedir. Bu durumda ŞTY'deki *Müzik Öğretmenleri* bölümünün esas mesleği öğretmenlik olmayan bir kurumda müzisyenlik yapanları da kapsadığı ileri sürülebilir. Gazetelerde yer alan ilânlarda da sadece keman ve piyano derslerinden bahsedildiği düşünüldüğünde diğer çalgıların icracılarının çoğu okullar, tiyatrolar ve bandolarda görevli müzisyenler olsa gerektir.

Cumhuriyete gelindiğinde ŞTY'nin öğretmen listesinde önemli bir değişme göze çarpar. 1921'de 60 olan öğretmen sayısı 1924-1925 yıllığında 24'e düşmüştür. Bu düşüşün yanı sıra Türk öğretmen sayısında dramatik bir artış görülür. Ayrıca bu sayı ile birlikte ilk defa makam müziği çalgısı öğretmenlerle karşılaşmaktadır. Bu çalgılar ud, tanbur, kemençe ve santurdur. Santurî Ziya Bey, Tanburî Faize Hanım ve Mesut Bey, Udî Hayriye Hanım ve Sedad Bey ve Kemençeci Ruşen Bey söz konusu öğretmenlerdir.

Ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde özellikle İstanbullu hanımlar arasında bir moda haline dönüşen piyano eğitimi, müzik öğretmenleri için cazip bir fırsat haline gelmiştir. İtalyan edebiyatçı Edmondo de Amicis'in 1874 yılında, piyanonun hanımlar arasında ne derece yaygın olduğunu şöyle ifade etmektedir (Amicis, 1986; s. 259):

“Karisının Avrupalı temayüllerini destekleyen genç ve peşin hükmü olmayan Türk erkeğinin haremi...Avrupalı bir hanımın evine benzer. Evde bir piyano bulunur ve Hristiyan bir kadın hoca hanıma piyano çalmayı öğretir.”

*Servet-i Fünun* dergisinde 1895 yılında yayınlanan *Pedagoji yahud İlm-i Terbiye ve Talim* başlıklı bir dizi makalenin 19 Aralık'ta yayınlanan bölümünde pedagojinin önemi bahsedilirken yazının yer aldığı sayfalardan birisinin ortasına bir piyano dersini betimleyen bir ilüstrasyon konulmuştur<sup>185</sup>. Resmin alt yazısında “Piyano Muallimi” yazılıdır. Metinde piyano ve müzik bahsi doğrudan geçmezken pedagoji ile böyle bir sahnenin özdeşleştirilmesi piyanoya en azından bu gazetenin okuyucusu olan kesim tarafından iltifat edildiği görüşünü desteklemektedir.

<sup>185</sup> bkz. Ek 63 : *Servet-i Fünun* Dergisinde Bir Piyano Dersi İlüstrasyonu.

**Çizelge 4.11 : ŞTY’de Batı Müziği Öğretmenlerinin Uzmanlık Alanları.**

Uzmanlık Alanı	1868-69	1881	1885	1891	1896-97	1900	1903	1909	1913	1921	Ortalama
Piyano	13	28	24	32	37	30	34	35	28	19	<b>28,0</b>
Keman	3	5	6	18	11	15	13	13	7	7	<b>9,8</b>
Şan	3	7	4	8	9	8	12	9	6	5	<b>7,1</b>
Flüt	1	3	3	7	5	2	3	1	2	2	<b>2,9</b>
Org	2	2	2	3	3	3	3	3	3	3	<b>2,7</b>
Viyolonsel	-	4	3	3	1	2	2	3	3	2	<b>2,3</b>
Kontrbas	-	2	2	5	2	2	2	1	-	-	<b>1,6</b>
Trompet	-	2	3	4	1	2	2	2	-	-	<b>1,6</b>
Klarnet	-	1	2	3	2	4	1	2	-	-	<b>1,5</b>
Av Borusu	-	-	-	6	2	3	2	1	-	-	<b>1,4</b>
Trombon	-	1	1	5	1	3	1	1	-	-	<b>1,3</b>
Mandolin	-	-	-	-	-	1	1	3	3	3	<b>1,1</b>
Viyola	-	-	1	5	2	-	-	-	-	-	<b>0,8</b>
Piston	-	-	-	5	-	1	1	1	-	-	<b>0,8</b>
Teori	-	-	-	-	1	1	1	1	1	1	<b>0,6</b>
Zil	-	-	-	2	1	1	1	1	-	-	<b>0,6</b>
Gitar	-	-	-	-	-	1	1	1	1	1	<b>0,5</b>
Arp	-	-	-	1	1	-	1	-	1	-	<b>0,4</b>
Obua	-	-	-	2	-	-	-	-	-	-	<b>0,2</b>
Kornet	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	<b>0,1</b>
Davul	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	<b>0,1</b>
[uzmanlığı tespit edilemeyen kişi]	1	3	3	8	7	15	3	9	22	21	<b>9,2</b>
<b>Toplam:</b>	<b>23</b>	<b>58</b>	<b>54</b>	<b>118</b>	<b>86</b>	<b>94</b>	<b>85</b>	<b>87</b>	<b>77</b>	<b>64</b>	

Piyanonun özellikle İstanbullu hanımlar arasında gördüğü ilginin bir yansıması da şarkı güftelerinden izlenebilmektedir. Makam müziğinin Ermeni bestecilerinden birisi olan Karnik Garmiryan Efendi'nin (1892-1947) yüzü aşkın eseri arasında yer alan 1902 yılında bestelediği Uşşak Kantosu'nun güftesi şöyledir (Rona, 1970; s. 162, 167):

“Gelip böyle duruşun  
Naz ile oturuşun  
O güzel parmakların  
Piyanoya vuruşun  
Gözümde hep hayali  
Unutamam o hali”

Ondokuzuncu yüzyılın sonlarında, gazetelerde piyano ilânlarının sayısı giderek artmaya başlamıştır. 1896 yılına ait aşağıdaki gazete ilânına göre, piyano ve kanun öğretmeni Matmazel Mevazil Dilbenciyan, Beşiktaş'ta İhlamur Caddesi'ndeki 10 numaralı evde, alafanga ve alaturka Türkçe ve Fransızca dillerinde müzik dersi vermektedir (Kalender, 1978; s. 438)

1905 tarihli bir başka ilânda yine bir yabancı piyano öğretmeni istenen şartlar altında piyano dersi vermeyi istemektedir. İstenen şartlar muhtemelen dersin verileceği mekân konusundaki esnekliği işaret etmektedir (İkdam, 08.12.1905).

### **“Almanca ve Piyano Muallimi**

Aslında Viyanalı olup Fransızca'ya dahi vukufu bulunan bir matmazel arzu edilen şerait dairesinde Almanca ve piyano derslerini tedris etmeyi deruhde eder. Pera Palas ittisalindeki sokağın dâhilinde Tozkoparan Caddesi'nde 35 numaralı apartman kapıcısına müracaat olunacaktır.”

İstanbul'da piyano bilen gayrimüslim hanımlar, geçim sağlayabilmek için hem yabancı dillerini hem piyano bilgilerini kullanmaktadır. Aşağıdaki ilân, bu görüşü

desteklemekle birlikte öğretmenin mekân konusunda yine esnek olduğunu göstermektedir (İkdam, 01.08.1913):

### “Piyano ve Fransızca Muallimesi

Bir Fransız Madam tarafından piyano ve Fransızca dersleri verilir. İcabında sayfiyelere dahi gidilir. Arzu edenler Beyoğlu’nda Hamalbaşı’nda Ksenaki Hanı’nda dört numaralı apartmana müracaat etsinler.”

*Sabah* gazetesindeki bir başka ilân Nişantaşı’ndaki evinde ders vermekte olan Edgar Manas (1875-1964)’a aittir. Bazı makam müziği ilânlarında olduğu gibi Manas da kendisini diğer öğretmenlerden farklılaştıracak yanlarını birer pazarlama avantajı olarak kullanmaktadır. Manas, sahip olduğu bir Fransız nişanını ve kullandığı yeni yöntemle kısa zamanda öğrencilerini piyanoda becerikli hale getireceğini belirtmektedir. İlân şöyledir (Sabah, 20.12.1911):

### “Piyano Muallimi

Meşahir-i musikîşinasandan olup Fransa Devleti’nin Officier d’Académie nişanını hâmil bulunan piyano muallimi Edgar Manas Efendi Nişantaşı’nda Mekteb-i Harbiye karşısında Saketun Apartmanı’nda 4 numarada hususî derslerine başlamıştır. Mûmâileyhin usûl-i talimi şimdiye kadar tatbik olunan usûllerin cümlesine faik ve gayet suhuletli<sup>186</sup> olduğundan az zaman içinde talebe ve tâliban piyanoda kesb-i maharet<sup>187</sup> eylemektedir.”

Piyanonun kadın yaşamındaki yeri konusunda 1907 yılına ait bir yabancı gözlemi de İspanyol yazar ve siyaset adamı Vicente Blasco Ibañez’e aittir. İstanbul seyahatine dair yayınlanan notlarında İstanbullu hanımların Batı müziğine olan ilgisi hakkında dikkat çekici ayrıntılar sunmaktadır. Ibañez’e göre, Saray haremî ve onun etkisinde

<sup>186</sup> Kolaylık içeren.

<sup>187</sup> Maharet kazanmak.

kalan yüksek bürokratların haremeleri de Pera'ya oldukça ilgi göstermektedir. Lüks faytonlarıyla Pera'daki mağazalara uğrayıp alışveriş yapan bu hanımlar aynı zamanda Avrupa hayatını yakından takip etmektedirler. Paris'ten getirtilen psikolojik romanlar okumakta, Fransızca ve İngilizce konuşmakta ve de piyano çalmaktadır (Ibañez, 2007; s. 30)

Yüksek bürokratların haremelerindeki Avrupaî etkiye dair Ibañez, şunları da belirtmektedir (Ibañez, 2007; s. 114):

“Oğullarını Avrupa'ya dolaşmaya yollayan büyük paşalar kız evlatları için de İngiliz ve Fransız mürebbiyeler getirtmişler... Doğdukları haremde bir köşesinde kuyruklu piyanoları var, Chopin'in hüznü valslerini ya da Paris'te en son moda olan şarkıyı çalıyorlar ve piyanolarının yanında İngiliz ve Fransız romanlarıyla dolu bir kitaplıkları var...”

Ibañez, tanıştığı yaşlı bir Fransız hanımdan zengin haremelerine ait hayat hakkında bazı bilgiler almıştır. Geçimini Fransızca öğretmek sağlayan bu hanım, piyanonun ne derece yaygın olduğunu teyit eden şu sözleri sıklıkla duyduğunu kendisine aktarmıştır (Ibañez, 2007; s. 114):

“Fransızca biliyoruz, İngilizce biliyoruz, piyano çalıyor şarkı söylüyoruz. Ama bütün bunlar ne için?... Bir kadının bir şeyler öğrenmesi bilgisini göstermek, toplum hayatına karışmak... erkeklerle konuşmak içindir.”

İkinci Meşrutiyet döneminde basılı eserlerde kadın konusu sıkça işlenmeye başlamıştır. Kadının özgürlüğü konusunda yanlış anlamalar olduğunu iddia eden bazı yazarlar hikâyeler aracılığıyla alafanga kadın tipi eleştirilmiştir. Bu eleştirilerden bazıları M.S. imzalı *Alafanga Hanım* başlıklı kadın ahlâkını konu aldığı ifade edilen romanda yer almıştır. 1913 yılında aile reislerine ithafen basılan bu eser, Evkaf Nezâreti'ni Cihat İdaresi'nde önemli bir mevkiye sahip olan Şem'i Bey ve kızının hikâyesidir. Şem'i Bey, kızı Cazibe Hanım'ı alafanga usûlde eğitmesi için Zoiçe isminde bir hanımı görevlendirmiştir. Eserde o dönemin alafanga kadın tipinin temel

uğraşlarından birisi olan piyanoya dair şu ifadeler geçmektedir (Türe, 1997; s. 43-44):

“Şimdi piyano çok modadır. Bununla oynadığı zaman insanın her tarafı oynar! Afedersiniz ama utanıyorum şimdiki erkekler böyle her taraflarını oynatacak şeyler arıyorlar..Cazibe piyanoda dahi maharetini göstermekte idi. Zoe denilen aşüfte zavallı Cazibe’ye öyle şarkılar ve havalar öğretmekte idi ki burada ayrı ayrı beyanına biz haya ederiz”

Refik Fersan, yirminci yüzyılın başındaki Osmanlı başkentine ait hatıraları arasında bazı vükelâ konaklarında alafanga ve alaturka müzik takımlarının olduğunu belirtmiştir. Bu konaklardaki hanımların yer aldığı takımlar, Batı müziği çalgılarının eğitiminde ne derece mesafe alındığına dair birkaç anekdot niteliği taşımaktadır. Masraf Nâzırı Sadeddin Paşa’nın halayıklarından oluşan bando ve orkestra takımları bunlar arasındaki en meşhurlarından birisidir. Fersan, orkestra takımının bazı vükelâ toplantılarına gönderildiğini kaydetmiştir. Serasker Rıza Paşa’nın oğluyula Arap İzzet Paşa’nın kızının Beşiktaş’taki düğünlerinde özel üniformalı bir kadın orkestrası *Leblebici Horhor* operetini seslendirmiştir. Aynı takım, İstinye’de Afif Paşa’nın ve Bebek’te Reşid Mümtaz Paşa’nın oğlu Semih Mümtaz Bey’in düğünlerinde görev almıştır (Bardakçı, 1995; s. 118).

#### **4.2.3.2 Müzik eğitiminin kurumsallaşması**

Osmanlı devletinin Batı müziğini himayesi ve bu müziği bir resmî müzik haline dönüştürme gayretleri, millî eğitim sisteminin müfredatında karşılığını bulmuştur. Hem alaturka hem alafanga müziğin icra edildiği piyano dönemin moda çalgılarından birisi olmakla, resmî eğitimde de yerini almıştır. Böylece İstanbullular, piyano öğrenimi için özel kurum ve şahıslar dışında bir takım devlet okullarında da fırsatlarla karşılaşmıştır.

1899-1900 eğitim-öğretim döneminde Maârif Nezâreti’ne bağlı orta ve lise eğitimi veren kız okullarındaki müzik eğitimine bakıldığında ilginç bir tablo ortaya çıkmaktadır. Maârif Nezâreti’nin *Salnâme-i Nezâret-i Maârif-i Umûmiye* adlı yıllığında ibtidaîler, azınlık ve yabancı okullar hariç olmak üzere İstanbul’daki

okullara ilişkin istatistikler yer almaktadır. Bu okullarda okuyan toplam 20.481 öğrencinin 2.742'si kızdır. Toplam 376 okulun sadece 16'sı kızlara aittir. Kız okullarının 10'u rüşdiye, 3'ü sanayi mektebi, 1'i ibtidaî ve rüşdiyelere öğretmen yetiştiren Darülmualimat ve kalan 2'si de özel okuldur (**Çizelge 4.12**).

On rüşdiyenin sadece ikisinde piyano öğretmeni bulunmaktadır. Mirgûn İnas Rüşdiyesi'nde Kadri Bey ve Sultanahmet İnas Rüşdiyesi'nde ise Madam Dalyaço piyano öğretmeni olarak görevlidir. Çeşitli arşiv belgeleri bu okullardaki piyano öğretmenliği görevinin geçici bir görev olmadığını ortaya koymaktadır. Mirgûn İnas Rüşdiyesi, Maârif Nezâreti'nin yıllığından 18 sene önce de piyano öğretmenine sahip olmuştur (BOA, İ.DH, 894/71123). Sultanahmet İnas Rüşdiyesi'nde ise söz konusu yıllığın yayınlanmasından sonra 1905 yılında, Nüzhet Hanım piyano öğretmenliğine atanmıştır (BOA, MF.MKT, 826/22). Rüşdiyelerde ortalama 7 öğretmen bulunmaktadır. Bu küçük kadrolarda piyano öğretmenin yer alması, müziğin kızların eğitimindeki önemini vurgulaması açısından dikkat çekicidir.

Kızların eğitim aldığı bir diğer kurum olan sanayi mektepleri ise öğretim açısından rüşdiyelere benzemekle birlikte sanat ve hayat bilgisi açısından daha üstündü. İstanbul'daki üç kız sanayi mektebinde de piyano öğretmeni vardı. Cağaloğlu'ndaki Kız Sanayi Mektebi'nde Madam İskender, Aksaray'daki Dersaadet Kız Sanayi Mektebi'nde Matmazel Henli ve Üsküdar Kız Sanayi Mektebi'nde Madam Haliçka ders vermekteydi (Ergin, 1977; s. 913).

Kız sanayi mektepleri ortalama 168 öğrenciye sahipken, öğretmen ortalaması da 23'tür. Öğretmen başına yaklaşık 7 öğrenci düşmektedir. Bu durum bu okulların imkânlarının daha fazla olduğunu ortaya koymaktadır. 1895 tarihli bir arşiv belgesi, bu okullarda da piyano eğitiminin uzun süreli olduğunu desteklemektedir. 1899'da Sultanahmet İnas Rüşdiyesi'nde görevli olan Madam Dalyaço bundan dört sene öncesinde Üsküdar Kız Sanayi Mektebi'nde piyano öğretmeni olarak görev yapmaktaydı (BOA, MF.MKT, 244/51). 1906 tarihli bir başka belge ise Dersaadet Kız Sanayi Mektebi Müdiresi ve piyano öğretmeni Matmazel Henli'nin öldüğünü belirtmektedir (BOA, MF.MKT, 970/40).

Erkek öğretmenleri yetiştirmek üzere kurulan darülmualiminler gibi kız okullarında görev almak üzere yetiştirilen öğretmenler için de darülmualimatlar hizmet vermekteydi. Darülmualimatların işlevi ibtidaiye ve rüşdiyeler için öğretmen

yetiştirmekti. Üç senelik eğitim süresi olsa da bundan önce yer alan ve rüşdiye eğitimine tekabül eden altı senelik ihtiyat kısmı da vardı. İhtiyat kısmını tamamlayanlar imtihansız bir şekilde darümuallimatın birinci senesine başladılar (Maârif Nezâreti, 1901; s. 129). 1899-1900 dönemindeki İstanbul'daki kız öğrencilerin % 20'sini oluşturan 560 öğrenci darümuallimatta eğitim almaktaydı. Bu büyük oran kız öğrencilerin eğitime yapılacak gelecek yatırımlar açısından önemli bir göstergiydi.

Darümuallimat'ta görevli 26 öğretmenden birisi piyano öğretmeni Madam Haliçka'dır. 1874 yılında Refia Hanım'ın buradaki piyano öğretmenliği (BOA, MF.MKT, 20/10) ve 1915'te okula piyano alınması (BOA, MF.MKT, 1207/36) piyano eğitiminin kırk senelik uzun bir dönemde geçerli olduğu ihtimâlini kuvvetlendirmektedir. Ayrıca, diğer okullarda bulunan piyanoların tamir için Darümuallimat'a gönderiliyor olması da bu okulda bir piyano ustasının bulunacak kadar donanımlı olduğunu göstermektedir<sup>188</sup> (BOA, MF.MKT, 1195/46).

1899-1900 döneminde İstanbul'da kızlara özel eğitim veren iki özel okul Hamidiye Mektebi ve Celâl Bey İnas Mektebi'dir. Hamidiye Mektebi'nin kız kısmında görevli olan Emine Hanım piyano öğretmenidir. Diğer okulda ise kayıtlı bir müzik öğretmenine rastlanmamıştır. İki okuldan birisinde piyano öğretmenin varlığı, piyano eğitiminin resmî bir eğitim politikasının dayatması olmadığını da gözler önüne sermektedir. Özel okullarda yer almasıyla piyano eğitiminin toplumsal bir talep üzerine arz edildiği açıkça anlaşılmaktadır.

Maârif Nezâreti'nin 1899-1900 dönemine ait yıllığında İstanbul'daki erkek okullarının kadrolarında kayıtlı müzik öğretmeni sayısı oldukça azdır. Sadece üç okulda müzik öğretmeni tespit edilebilmiştir. Darüşşafaka'da musikî muallimi Hafız Ahmed ve özel okullardan Burhan-ı Terakki'de musikî muallimi Hakkı Bey ve Necm-i Terakki'de musikî muallimi Mahmud Bey görevlidir.

1899-1900 döneminde Mekteb-i Sultanî'de bir piyano öğretmeni olmadığı görülmektedir. Ancak 1881 gibi erken bir tarihte Avadis Havarsenciyan piyano öğretmenliği yapmıştır (BOA, MF.MKT, 69/85). Ayrıca 1913-1914 döneminde

---

<sup>188</sup> Darümuallimat'ta müzik dersinin olması diğer okullara göre daha önemli bir mesaj içermektedir. Geleceğin öğrencilerini yetiştirmekle sorumlu olan bu öğretmen adaylarının birer rol model olarak piyano çalmayı bilmesi ve bunu öğretebilmesi arzu edilerek maârif okullarının gelecek dönem müfredatında piyano eğitiminin yer alacağına dair bir planın olduğunu işaret etmektedir.

sultanîye çevrilen kız idadîsinin müfredatında piyano ve gına<sup>189</sup> dersleri sultanî okullarında müziğe verilen önemi göstermektedir (Ergin, 1977; s. 1444-1445).

Kız okullarında “piyano muallimi” ifadesi geçerken erkek okullarında “musikî muallimi” ifadesi kullanılmaktadır. Okulların ders programlarına ilişkin bir bilgiye ulaşılamamıştır. Öğretmenlerin yabancı olmayışı ve musikî kelimesinin kullanılışı akla makam müziğinin öğretildiği fikrini getirirse de bu konuda kesin bir yargıda bulunmak zordur.

1900 tarihli Şark Ticaret Yıllığı’nda İstanbul’da kayıtlı olan müzik öğretmenlerinin sayısı 80’dir. Bunların 31’i piyano dersi verebilecek durumdadır. Bu durumda, İstanbul’daki kız okullarının tamamında piyano öğretmeni olmamasını öğretmenin yetersizliği ile açıklamak zor görünmektedir. Bu dağılımın, İstanbul’un Cağaloğlu, Sultanahmet, Üsküdar ve Emirgân (Mirgûn) gibi semtlerde ikamet eden ve Batı kültürüne daha yakın olabilecek halkın talep veya ihtiyaçlarının dikkate alınmasıyla belirlenmiş olabileceği ihtimâli de değerlendirilmelidir.

Yabancı okullar, Müslüman tebaa tarafından da tercih edilen eğitim kurumları olmuştur. Islahat Fermanı’nın 1856’da yayınlanmasıyla gayrimüslim tebaa için kendi din ve kültürlerine uygun bir şekilde eğitim yapabilecekleri okulları açma imkânı doğmuştur. Bunun neticesinde Rumlar, Ermeniler, Bulgarlar, Hristiyan Araplar’dan oluşan azınlıklar ile başta Fransa, İtalya, İngiltere, Almanya, Avusturya ve Amerika olmak üzere yabancı devletlerin İstanbul’daki organları birer birer okullarını açmaya başlamıştır (Sakaoğlu, 2003; s. 87).

Türk aileler özellikle yabancı okullara karşı bir hayranlık duyuyorlardı. Bunun nedenlerini üç başlık altında sınıflandırmak mümkün olabilir. Birinci neden okulların göz alıcı ve planlı yapılarını kapsayan fizikî imkânlar ve ikinci neden uzmanlaşmış ve sayıca zengin öğretim kadrosudur. Üçüncü neden ise okul müfredatıyla ilgilidir. Yabancı dil, jimnastik ve müzik dersleri gibi devlet okullarında karşılaşılmaması nispeten zor olan zengin bir eğitim müfredatı bu okullarda uygulanmaktaydı. Ayrıca devlet okullarında okutulmakta olan Arapça ve Farsça yerine Batı dillerine olan eğilim de müfredatı cazip kılan bir diğer unsurdur.

---

<sup>189</sup> Şan.

**Çizelge 4.12 : İstanbul'daki Kız Okullarında Piyano Öğretmenleri (1899-1900).**

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

Kaynak: Salnâme-i Nezâret-i Maârif-i Umûmiye, s. 128-207, 1901.

Saint-Joseph'in uzun süre bando, orkestra ve korusu faaliyet göstermiştir. 1905-1913 yılları arasında kolejde bulunmuş olan Benoît Biollary / Frer Pémat-Benoît kolej bandosundan sorumluydu. 1910 yılına ait bir kartpostalda bando ve orkestra çalgılarıyla poz veren kırkın üzerinde öğrenci dikkati çeker. Kolejde şarkı ve opera ezgileri seslendirilir ve koro orkestra ile sahne alırdı (Michel, 2002; s. 112-113). Bir diğer Fransız okulu olan Saint-Benoit'da da müzik dersleri vardı. Buradaki müzik öğretmeni Mösyö Ponose 1899 yılında Darülaceze yararına Tepebaşı Belediye Bahçesi'nde bir konser düzenlemek istemiştir (BOA, Y.A.HUS, 394/51).

1871 yılında kurulan ve daha sonra Arnavutköy'e taşınan Amerikan Kız Koleji'nde 1917 yılında piyano öğretmeni Madam Olga'nın müzik öğrenimi için Berlin'e gitmesi söz konusudur (BOA, DH.EUM.3.Şb, 23/46). Okulun 1917-1918 dönemine ait hazırlık sınıfı eğitim programında müzik ve piyano dersleri ayrı ayrı seçmeli dersler olarak yer almıştır. Osmanlı hükümetinin yine bu dönemde burslu olarak okuttuğu her bir öğrenci için ödediği 64 liranın 10 lirası piyanoya aittir (Keskinılıç, 2011; s. 58-59).

Gayrimüslim tebaanın okullarında da müzik dersi okutulmuştur. 1895 yılında Beyoğlu'ndaki Rum kız okulunda Alman asıllı Matmazel Mari von Kamerluhern piyano öğretmenliği yapmaktaydı (BOA, MF.MKT, 259/62). Türk kız okullarında olduğu gibi bu okullar da piyano öğretmenliğinin olması, İstanbul'da kızlara piyano dersi aldırmanın modern İstanbul hanımefendileri arasında din ayırt etmeksizin yaygın bir eğilim olduğu görüşünü akla getirmektedir.

İstanbul'da müzik eğitimi alınabilen sivil kuruluşlardan birisi de Darülaceze'dir. Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde bulunan ve 1893'ten 1923'e kadar geniş bir döneme ait olan belgeler, Darülaceze'nin İstanbul'daki başta tiyatro ve konser olmak üzere çeşitli etkinliklerden gelir sağladığını göstermektedir<sup>190</sup>. Bu gelirlerin iki çeşidi dikkat çekmektedir. Birincisi oyun biletleri üzerinden alınan kısmî aidatlardır (BOA, DH.MKT, 2118/109; DH.MKT, 2558/28; DH.MKT, 970/19; DH.UMVM, 117/48). İkinci çeşit gelir ise doğrudan Darülaceze menfaatine düzenlenen etkinliklerden elde edilen gelirdir (BOA, DH.MKT, 2045/115; BOA, DH.MKT, 2169/1; BOA, DH.MKT, 2177/77; BOA, DH.MKT, 2393/61).

1910 yılında, Müessesat-ı Sıhhiye Müdüriyeti, ilkokulu bitiren kimsesiz çocuklara alternatif bir meslek ve geçinme imkânı sunabilmek adına bu çocuklardan oluşacak bir bando kurulmasını kararlaştırmıştır. Okulun kurulması, yönetimi ve öğrenci işleri Muzıka-i Hümâyun öğretmenlerinden Mehmed Zafî (Arca) Bey'e verilmiş ve kendisi yine Muzıka-i Hümâyun öğretmenlerinden İzzet ve Veli beyleri beraberinde getirmiştir.

Aynı yıl 60 kişilik bir kadro ile öğrenim hayatına başlayan Darülaceze Muzıkası'nın çalgıları Viyana'dan getirtilmiştir. Muzıka-i Hümâyun'dan Süreyya Bey, bas, trombon gibi Fa anahtarlı bakır çalgıları, Balatlı Ahmed Bey alto ve kornoyu, İzzet Bey korneti, Veli Bey klarnet ve saksofonu öğretmiştir. Bu öğretmenlerin uzmanlık alanına girmeyen diğer çalgıların öğrenilmesi için öğrenciler Muzıka-i Hümâyun'a derse gönderilmiştir. Çalgı dersleri dışında, nota, teori ve müzik imlâsı gösteriliyordu. Bandoda ayrıca bas, birinci ve ikinci tenordan oluşan üç sesli bir koro kurulmuştur.

---

<sup>190</sup> 1895'te hazırlanan Nizamname'de Darülaceze'nin gelir kaynakları gramajı düşük olduğu için belediyelerce el konulmuş ekmeğin bedeli, tiyatro biletlerine eklenecek 20'şer ve 40'ar paralık pulların sağlayacağı gelir, mabed kapılarına konulan yardım sandıklarından elde edilecek paralar, halkın bağışları, verilen imtiyazlardan alınacak paralar ve idare heyetinin bulacağı Bâbîâlî tarafından uygun görülecek diğer kaynaklar olarak belirlenmişti (Nuhoglu, 1993; s. 512-514).

Sıkı bir çalışma sonucunda öğrenciler şehir bandosu sıfatıyla 1912 yılında Eminönü ile Karaköy arasındaki köprüünün açılış töreninden ilk defa halkın karşısına çıkarılmıştır. Ardından Gülhane Parkı'nda konserler vermeye başlamıştır. Yazın parklarda olan konserler kışın salonlarda verilmiştir. Konser gelirlerinden kâr edilmesi halinde, bunun bir kısmı muzıkaya verilmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nda, belediyenin malî gücünün zayıflaması ve gençlerin çoğunun askere alınması sebebiyle Darülaceze MuzİKası 1915 yılında kapatılmak zorunda kalmıştır (Gazimihal, 1955; s. 219-221; Ergin, 1942; s. 1509-1510).

Batı müziği eğitimi, bir yandan resmî eğitim müfredatında yer alırken diğer yandan özel müzik kurumları aracılığıyla da sağlanmıştır. 1884 tarihinde Paul Lange'nin<sup>191</sup> açmış olduğu Dersaadet Musikî Mektebi bu alandaki ilk örneklerden birisini oluşturur. Bununla ilgili bir arşiv belgesinde okul hakkında oldukça ayrıntılı bilgilere erişilebilmektedir (BOA, Y.PRK.BŞK, 8/83).

Bu belge, ders zamanlarının nasıl belirleneceği, sınıf geçmenin kuralları, ücret tarifesi gibi bilgilerin yanı sıra okulun öğrenci profili ve Saray'ın himayesi hakkında da bilgi vermektedir. Okulun öğrencileri daha çok yabancılardan oluşmaktadır. Yabancı öğrenciler Alman, Fransız, İngiliz, İtalyan, Rus ve Amerikalılar'dan oluşmaktadır. Bunun dışındaki öğrenciler Rumlar, yine gayrimüslimlerden oluşan Beyoğlu sâkinleri ve Türkler olarak sınıflandırılmıştır. Öğrencilerin mevcut sayısı 60'dır. Okul yıllık 100-150 lira bir yardımı Saray'dan almaktadır. Tiyatroları himaye eden Saray'ın bir müzik okulunu da himaye ettiği böylece öğrenilmiş olmaktadır.

Paul Lange'nin Beyoğlu'ndaki İngiliz Matbaası'nda bastırıldığı eski Türkçe ile yazılı olan tanıtım broşüründe okulun kuruluş amacı hakkında bilgi vermektedir. Lange, o güne kadar özel dersler ile öğrenilmekte olan müzik bilgi ve becerisinin yeterli olmadığını altını çizerek okulun üç amacının olduğunu ifade eder. Birinci amaç öğrencilerin müzik öğrenimine rehberlik etmek, ikinci amaç müzik öğretmeni yetiştirmek ve üçüncü amaç müzik eğitimini yaygınlaştırmak olarak tanımlanmıştır. Üç senelik eğitim sonunda bir şehadetname veren okulun dersleri ve öğretmenleri ise şöyledir:

#### 1. Pişano:

##### a. Birinci sınıflarda – Mösyö Paul Lange ve Leopold Branse

---

<sup>191</sup> ŞTY'de 1891-1913 arası sayılarda pişano ve şan öğretmeni olarak geçiyor.

- b. İptidaiye sınıflarında – Mösyö Ernest Lange ile Mösyö Paul Lange'nin nezâretinde bazı öğrenciler
2. Keman ve Büyük Keman:
- a. Birinci sınıflarda – Mösyö Kararlar? Branse
- b. İptidaiye sınıflarında – Mösyö Francia
3. Battal Keman<sup>192</sup>:
- a. Birinci sınıflarda – Mösyö Lucassi<sup>193</sup>
- b. İptidaiye sınıflarında – Mösyö Fabrichesi<sup>194</sup>
4. Battal Basso Keman<sup>195</sup> – Mösyö Righi<sup>196</sup>
5. Klarnet – Mösyö di Carli<sup>197</sup>
6. Flüt – Mösyö Michelino<sup>198</sup>
7. Üstüvaneli Boru – Mösyö Cimiceno<sup>199</sup>
8. Boru – Mösyö Camilleri<sup>200</sup>
9. Battal Boru ve Bonbardon – Mösyö Vrava
10. Armonika ve Org – Mösyö Paul Lange ve Leopold Branse
11. Nağme Yalnız – Mösyö Paul Lange ve Leopold Branse
12. Hemaheng – Mösyö Paul Lange ve Leopold Branse
13. Muhtelif dersler – Mösyö Paul Lange ve Leopold Branse
14. Usûl-i Ahenk ve Alet-i Musikiye – Mösyö Paul Lange ve Leopold Branse
15. Musikî Tarihi – Mösyö Paul Lange ve Leopold Branse
16. Şakirdana Mahsus Orkestra – Mösyö Paul Lange ve Leopold Branse

---

<sup>192</sup> Viyolonsel.

<sup>193</sup> ŞTY'de 1881-1885 arası sayılarda piyano ve viyolonsel öğretmeni olarak geçiyor.

<sup>194</sup> ŞTY'de 1881-1921 arası sayılarda viyolonsel öğretmeni olarak geçiyor.

<sup>195</sup> Kontrbas.

<sup>196</sup> ŞTY'de 1881-1885 arası sayılarda kontrbas öğretmeni olarak geçiyor.

<sup>197</sup> ŞTY'de 1896 sayısında geçen klarnet öğretmeni Carmello Licari olabilir.

<sup>198</sup> ŞTY'de 1881-1885 arası sayılarda flüt öğretmeni olarak geçiyor.

<sup>199</sup> ŞTY'de 1891, 1900 ve 1903 sayılarında geçen av borusu öğretmeni Giovanni veya Luigi Cimino olabilir.

<sup>200</sup> ŞTY'de 1881-1909 arası sayılarda trompet öğretmeni olarak geçiyor.

17. Alman Lisanı – Mösyö Paul Lange ve Leopold Branse

18. Fransız ve İtalyan Lisanı –Madam Lange

19. Erkek ve Kadın Musikî Muallimlerine Mahsus Mubahesat – Mösyö Paul Lange

İstanbul’da faaliyet gösteren özel yabancı müzik topluluklarından birisi amatör müzisyenlerden oluşan ve 1889 yılında ilk konserini veren Müzik Kulübü (Musical Club)’dür. Keman icracısı Teğmen Karassewicz, Hariciye Nezâreti Hukuk Müşaviri Gescher Efendi ve kontrbas icracısı M. Castelli’nin idaresindeki bu kulüp ilk konserini 17 Şubat ve ikincisini 24 Mart’ta vermiştir. Bu ikinci konserde birkaç profesyonelin desteği dışında başta tüm yaylılar dâhil bir çok çalgı amatör müzisyen tarafından icra edilmiştir (LHEE, 31.03.1889). Yüzyıl sonuna kadar faaliyetlerine devam ettiği görülen kulübün orkestrasını bir dönem Rosario Nava<sup>201</sup> yönetmiştir (LHEE, 10.03.1890, 27.03.1893, 16.04.1894, 10.04.1899).

Bir diğer müzik kulübü olan İstanbul Müzik Kulübü (Club Musical de Constantinople) ise 1901 yılında Baron Wangenheim’in başkanlığında kurulmuştur. Kulübün 30 Nisan’da Teutonia’da gerçekleşen ilk konserinde sekizi hanım olan 24 amatör müzisyen ve profesyonel müzisyen yer almıştır. Paul Lange idaresinde Beethoven, Mendelssohn ve Hande gibi bestecilerin eserleri seslendirilmiştir (LHEE, 06.05.1901).

Bir diğer müzik topluluğu olan İstanbul Müzik Cemiyeti (Société Musicale de Constantinople) 1900 yılında bir dizi konser vermiştir. Ekibin Union Française’de gerçekleşen dördüncü konserini bildiren haberde, Rosario Nava’nın etkili bir program oluşturmuş olduğundan bahsedilmektedir. Bu etkinlikte ayrıca Cemil Bey’in bir viyolonsel solo yaptığı da belirtilmektedir (LHEE, 12.03.1900)<sup>202</sup>. Bu cemiyetin 30 Kasım 1903’te yine Union Française’de gerçekleşen bir diğer konserinin programında ise Beethoven, Mozart, Wagner, Bizet ve Mendelssohn gibi bestecilerden eserler yer almaktadır (LHEE, 23.11.1903).

---

<sup>201</sup> Şark Ticaret Yıllıkları’nın 1881’den itibaren 1921’e kadar olan birçok sayısının “Müzik Öğretmenleri” bölümünde yer almaktadır. Yıllıkta uzmanlık alanları kontrbas, piyano ve şan olarak belirtilmiştir.

<sup>202</sup> Bu kişi Muzika-i Hümayun kolağalarından ve Hacı Arif Bey’in oğlu Cemil Arif Bey’dir. Batı müziği konusunda oldukça bilgili olan Cemil Bey’in Favorite tarafından kaydedilen ve aralarında *Reverie de Schumann*, *Berceuse de Joselyn* ve *Romance Saint Saens* başlıklarının olduğu gramofon plakları bulunmaktadır.

İstanbul'da faaliyet gösteren bir diğer müzik cemiyeti ise İstanbul Koral Cemiyeti (Constantinople Choral Society)'dir. *The Levant Herald*'da 1902-1907 döneminde faal görünen bu cemiyetin korosunu Smith-Lyte yetiştirmiştir. Mendelssohn'un *St. Paul* (LHEE, 03.03.1902) ve *Elijah* (LHEE, 06.04.1907) oratoryoları gibi güçlü koral eserleri tercih eden cemiyetin konserlerine dışarıdan misafir solistler de katılmıştır. Koronun 6 Mart 1903'teki icrasına Londra'dan Henry Plevy'i (LHEE, 09.03.1903), 6 ve 7 Mart 1906'daki konserine St. John Clarke'ı getirmiştir<sup>203</sup> (LHEE, 03.03.1906).

#### 4.2.3.3 Basılı müzik öğretim eserleri

Batı müziğinin öğretiminde İstanbul'da bulunan çeşitli müzik öğretmenlerinin yanı sıra basılı eserler de araç olarak kullanılmaya başlanmıştır<sup>204</sup>. Bu kitapların bazıları Maârif Nezâreti'ne bağlı bazı okullarda okutulmak üzere hazırlanmıştır. Bunlar arasında doğrudan nota öğretimini amaçlayan kitaplar hem Batı müziği hem makam müziği öğretimi için kullanılabilir durumda oldukları için bu eserler makam müziğine ilişkin basılı kitaplarla birlikte ilgili bölümde ele alınmıştır.

Bu kitaplardan birisi Mehmed Zafî (Arca) Bey'in 1897'de kaleme aldığı *Kütübhane-i Musikîden Nazariyat-ı Musikî* adlı eseridir. İki ciltten oluşan kitabın birinci cildinde nota, anahtarlar, ölçü, darb, usûl, nota değerleri, süsleme işaretleri, hareket gibi konular işlenirken ikinci ciltte makam, sıra, tonalite, makamlar, ses çeşitleri, vb. konular ele alınmıştır. Yazar, kitapta geçen bazı Fransızca terimlerin Türkçe karşılıklarını ilave etmiştir (İhsanoğlu vd., 2003; s. 249).

Zafî Bey, *Kütübhane-i Musikîden Nazariyat-ı Musikî*'ye zeyl olarak *Kütübhane-i Musikîden Talim-i Kıraat-ı Musikî* adlı eseri kaleme almıştır. İlki 1898'de olmak üzere en az altı baskı yaptığı bilinen eserin yazılış amacı önceki eserdeki kuralların

<sup>203</sup> Bu son etkinliği bildiren haberde koro ve orkestrada toplam 100 kişinin olduğu belirtilmiştir.

<sup>204</sup> Basılı olmayan bazı eserler de tespit edilmiştir. İlk yazılı eserlerden birisi Mehmed Cemil'in *Mükemmel Talim-i Musikî, Nazarî ve Amelî* adlı eseridir. İÜKNE'de 4267 numara ile kayıtlı olan bu elyazmasını Mehmed Cemil'in Sultan Abdülaziz döneminde eserini kaleme aldığı tahmin edilmektedir. Eser üç kısımdan oluşmaktadır. İlk kısım notalar, usûller, gam, fasıla, hareketler ve işaretlere yer verirken, ikinci kısım solfej, usûller, gam, majörler, vezin ve melodi konularını, üçüncü kısım ise alıştırma amaçlı eser notalarını içermektedir (Uslu, 1999; s. 41-53). Ayrıca İbrahim Edhem, Henri Robert'in *Kütübhane-i Musikîden Fenn-i Ahenk* adlı kitabını tercüme etmiştir. Eserin el yazması bir nüshasının hicrî 1317 (1899/1900) yılında hazırlandığı bilinmektedir. Eseri Mehmed Zafî (Arca) Bey tashih etmiştir. İÜKNE'de 4403 numara ile kayıtlı olan bu eser armoni konusunu ele almaktadır (İhsanoğlu vd., 2003; s. 274).

öğrenciler tarafından bir metot çerçevesinde kullanılmasını sağlamaktır (İhsanoğlu vd., 2003; s. 250; Mehmed Zafî, 1926).

Yazarın bir diğer eseri *Kütübhane-i Musikîden Tedrisat-ı Musikî*'dir. Eser ayrı ayrı basılan iki bölümden oluşmaktadır<sup>205</sup>. Hicrî 1330 (1911/1912) ve 1331 (1912/1913) basılan ilk bölüm, ibtidaiye mekteplerinin 2. ve 3. sınıflarında okutulmak üzere hazırlanmıştır. Otuz altı ders içerisinde usûllerin hareketleri, nota değerleri, bileşik usûller, makam müziğindeki aksak usûller anlatılmıştır.

Yazarın hicrî 1328 (1910/1911), 1331 (1912/1913), 1336 (1917/1918) ve miladî 1926'da olmak üzere dört baskısı bilinen ikinci bölüm ise yirmi iki ders ve bir mülâhazadan oluşmaktadır. Öğrencilere anlatılmak üzere öğretmenler için hazırlanan kitabın giriş bölümünde nota ve müzik öğrenmenin önemi anlatılır. Yazar, eseri ilkokul talebelerinin dahi anlayabileceği bir şekilde kaleme aldığını ifade eder. Sonrasında içindekiler bölümü ve öğretmenlerin dersi nasıl işlemeleri gerektiği anlatılır<sup>206</sup>.

Muallim Kâzım (Uz) Bey'in (1872-1938) 1923 yılında yayınlanan *Musikî Nazariyatı* adlı eserinin bilinen tek baskısı bulunmaktadır. Eserde müziğin tarifi, perde (ton), akustik, usûl-ritm, hafif ve sakil darplar, aralık, minör-majör, gam, anarmoni, değiştirme işaretleri, modülasyon, metronom, süsleme ve insan sesleri vb. konuları ele alınmaktadır. Eser, birçok yabancı müzik teriminin Türkçe'deki karşılıklarını sunmaktadır. Meselâ Kâzım Bey'in tempolar için önerdiği karşılıklar şunlardır (Kâzım, 1923; s. 38):

Largo	-	Pek ağır
Larghetto	-	Ağır
Lento	-	Ağırca
Adagio	-	Ağırmsı
Andante	-	Aheste

<sup>205</sup> *Tedrisat-ı Musikî* adında bir başka kitaptan da bahsetmektedir fakat bunun başka bir eser olduğuna dair bilgiye ulaşamamıştır (İhsanoğlu vd., 2003; s. 252-253).

<sup>206</sup> İlk ders porte ve notaların tanıtımıyla ilgilidir. İkinci derste notaların isimleri aktarılır. Üçüncü ve dördüncü ders sıralara, beşinci ders notaların mevkilerine, altıncı ders ilave hatlardaki notaların yerlerine değinir. Yedinci derste nota değerleri, sekizinci derste kıymetlerin uygulanması, dokuzuncu derste susların kıymetleri açıklanır. Onuncu ders usûl, on birinci ders nota ve susların darplarını, on ikinci ders ölçüyü, on üçüncü ders aralıkları, on dördüncü ders değiştirme işaretlerini ve on beşinci ders armonik aralıklarını ele alır. On altıncı ders diyez, on yedinci ders bemol, on sekizinci ve on dokuzuncu ders aynı notaların birbirlerine bağlanmasını işler. Yirmiden yirmi ikinci derse kadar nokta konusu anlatılmıştır. Son bölüm suslar hakkında bir mülâhazayı kapsar (İhsanoğlu vd., 2003; s. 250-252; Paçacı, 2010; s. 134-135).

Andantino	-	Ahestece
Allegretto	-	Çabukumsu
Allegro	-	Çabukça, süratlice
Presto	-	Çabuk, süratli
Prestissimo	-	Pek çabuk, pek süratli

Ondokuzuncu yüzyılın sonu itibariyle Batı müziği çalgılarının öğretimine dair metotlar da yayınlanmaya başlamıştır. *Servet-i Fünun*'un 18 Mart 1897 tarihli nüshasının yeni yayınları tanıtan bölümünde Bestekâr Arif Hikmet'in oğlu Muzika-i Hümâyun kolağalarından Cemil Arif Bey'in *Piyano Muallimi* adında bir eser telif ettiği haber edilmektedir. Haber şöyledir:

### “Matbuat-ı Cedide

#### Piyano Muallimi

Müellifi: Musikî-i Hümâyun kolağalarından Cemil Arif Bey

Bestekâr-ı şehir merhum Arif Hikmet Beyzade Cemil Efendi ki pederlerinden mevrus<sup>207</sup> bir istidad ile sanat-ı nefise-i musikiye intisab ederek memleketimizde hakikaten şayan-ı iftihar bir mevki ihraz etmişlerdir<sup>208</sup>. Bu defa da “Piyano Muallimi” namında gayet mükemmel bir mecmua neşr ile musikînin alafranga ve notalı kısmında olan marifet-i fevkâladelerini isbat ettiler. Eser 52 sahife nota ile bunlara aid Türkçe ve Fransızca birçok tafsilat ve tarifât-ı fenniyeden ve müntehab musikî parçalarından müteşekkildir. Genç üstadı tebrik eder ve eserlerini bilcümle müştakân-ı nefâis-i musikiyeye<sup>209</sup> tavsiye eyleriz.

Mahâl-i tevzi<sup>210</sup> Beyoğlu'nda “Keller ve Biraderleri” Mağazası'dır.”

Bir diğer metot Yay Sanat Mektebi tarafından hazırlanan Fransızca bir keman metodudur. Pera'nın önemli müzik yayıncıları arasında olan Christides'in mührünü taşıyan eserin dikkat çeken bir yanı bazı Fransızca terimlerin yanına Türkçe karşılıklarının yazılmış olmasıdır (Paçacı, 2010; s. 154).

<sup>207</sup> Miras edilmiş.

<sup>208</sup> Kazanmışlardır.

<sup>209</sup> Müziğin güzelliklerine heves edenlere.

<sup>210</sup> Dağıtım yeri.

Batı müziğinin öğretiminin yanı sıra bestecileri tanıtıcı biyografiler de kaleme alınmıştır. Rauf Yekta'nın 1912 yılında Şehbal dergisinde Jean Jacques Rousseau ve Villoteau'ya dair biyografileri yayınlanmıştır (Rauf Yekta, 1912; s. 114-115, 130-131, 170-171). Şehbal dergisinde çeşitli Batı müziği şahsiyetlerinin fotoğraflarıyla birlikte özet biyografileri de yayınlanmıştır. Çaykovski'ye (1840-1893) ait resimli özet biyografisi şöyledir (Şehbal, 1913; s. 236)<sup>211</sup>:

### “Çaykovski

Rusya'nın en meşhur bestekârıdır. 1840 tarih-i miladîsinde tevellüd etmiştir<sup>212</sup>. Evvelce memurin-i adliyeden iken bilâhire 1866'dan 1877'ye kadar Petersburg Darülmusikîsi'nde<sup>213</sup> ilm-i ahenk muallimi olmuştur. Daha sonra memuriyetsiz kalarak şurada, burada – ma hazâ ale'l-ekser<sup>214</sup> Petersburg'da- vakit geçirmiş; nihayet 1893'te koleradan vefat etmiştir. Eserlerinde bir Avrupalı ruhunun vuzuh ve sükûtu<sup>215</sup> ile bir Rus ruhunun huşunet ve gılzeti<sup>216</sup> müştereken mahsustur. En iyi âsârı Rusça “Yevgeni Onegin”<sup>217</sup> ve “Yolante”<sup>218</sup> isimdeki operalarıdır. Diğer birçok besteleri ve musikiye müteallik müellefat ve makâlâtı da vardır.

### Musikîşinasların Meşahiri ile Muarefe<sup>219</sup>,”

Şehbal Dergisi'nde biyografileri verilen diğer müzisyenler arasında şunlar yer almaktadır: Rusyalı Piyanist Paderevski, Kemanî Yavakim, Bestekâr Moskovski, Bestekâr Eduar Garig, Bestekâr Engel Bert Homperdink, İngiltereli Musikîşinas Sir Henri Rod, Hans Rihter, Emile Zaver, Sör Edvard Elgar, Edwin Soliç, Albert Niman, August Wilhelmy, Karl Moun, Gustav Mahler, Wolf Gang Amadeus Moçaret, Von Bethoven, Robert Şuman, Zikforper Wagner, Richard Wagner, Mark Hamburg, Şarl Gono, Jozep Verdi, Giakomo Puçini, Raynholed Beker, Kemanî Nikolo Paganini, Leon Kavallo, Pietro Maskanyi<sup>220</sup> (Şehbal, 1912/1913).

<sup>211</sup> Fotoğraf için bkz. Ek 51 : Çaykovski'nin Şehbal Dergisi'nde Yayınlanan Fotoğrafı.

<sup>212</sup> Doğmuştur.

<sup>213</sup> Konservatuarı'nda.

<sup>214</sup> Genellikle.

<sup>215</sup> Açıklık ve sessizliği.

<sup>216</sup> Kabalığı ve sertliği.

<sup>217</sup> veya Eugene Onegin.

<sup>218</sup> veya Yolante.

<sup>219</sup> Meşhur müzisyenler ile karşılıklı görüşme ve tanışma.

<sup>220</sup> Şahıs isimleri Osmanlı Türkçesi'nden okunduğu şekilleri ile verilmiştir.

#### 4.2.3.4 Saray-müzisyen ilişkileri

Osmanlı Sarayı, çeşitli vesilelerle sivil müzisyenlerle etkileşim içerisinde olmuştur. Bu etkileşim alanları şu başlıklar altında ele alınabilir:

- Konserler
- Sarayda verilen müzik dersleri
- Müzisyenlerin eser takdimi
- Müzisyenlerin ödüllendirilmesi
- Müzisyenlerin himayesi

Osmanlı Sarayı, Muzıka-i Hümayun mensupları dışında sivil müzisyenlerin de icralarını izlemişlerdir. Bu etkileşim, sarayda çoğunlukla padişah huzurunda veya saray dışındaki etkinliklere saray mensuplarının katılımıyla gerçekleşmiştir.

Sivil müzisyenlerin Osmanlı sarayını ziyaretlerinin, Batı müziğinin kurumsallaşmaya başladığı Sultan II. Mahmud döneminde başladığı görülür. Besteci ve arpçı Élie Parish-Alvars (1808-1849) bu ziyaretçilerin öncüsüdür. Arp konçertoları bestecisi olan Alvars Londra'da, Floransa'da ve Paris'te önemli öğretmenlerle çalışma fırsatı bulduktan sonra 1831'den itibaren solo konserler vermek üzere Avrupa saraylarını dolaşmaya başlamıştır. Kopenhag, Stockholm, St. Petersburg ve Moskova'dan sonra 1832'de İstanbul'daki Rus Büyükelçisi Kont Boutinoff'un daveti üzerine Sultan II. Mahmud'un huzurunda konser vermiştir. Bu ziyaretin anısına *Marche Favorite du Sultan* adlı marşı besteleyen Alvars bunu 1836'da Viyana'da bastırmıştır. Alvars'ın Doğu ziyaretinin bir eseri olan *Voyage d'un harpiste en Orient* adlı arp albümünün kapağında padişahın huzurunda çalındığına dair ifade ve "Anadolu ve Türkiye'den popüler halk şarkıları ve havaları" alt başlığı albümün Alvars'ın Osmanlı coğrafyasına ilişkin küçük bir müzik envanteri özelliği de taşır (Aracı, 2006; s. 81-83).

Avusturyalı piyanist Leopold de Meyer (1816-1883), Osmanlı sarayında konser veren önemli müzisyenlerden birisidir<sup>221</sup>. De Meyer, çeşitli ülkelerde verdiği alışılmadık konser performanslarıyla dünya basını uzun süre meşgul etmiştir.

---

<sup>221</sup> Viyana doğumlu olan müzisyen Schubert, Czerny ve Fishchoff gibi ustalar ile çalışmış ve daha sonra klasik disiplinden ayrılarak kendine özel dikkat çekici bir teknik geliştirmiştir.

İstanbul'a ilk olarak 1842 yılında gelen de Meyer, İngiltere Büyükelçisi Sir Stratford de Radcliffe'in misafiri oldu. Ağustos ayının ondokuzuncu günü Beylerbeyi'ndeki eski sarayda Sultan Abdülmecid'in huzurunda verdiği konserde Gaetano Donizetti'nin *Anna Bolena* ve *Lucia Lammermoor* operalarından temalar üzerine fanteziler seslendirerek Giuseppe Donizetti'ye bir jest yapmıştır. De Meyer İstanbul ziyaretini 1844 ve 1856 yıllarında yenilemiştir. Sanatçının *Machmudier: Air Guerrier des Turcs* (Türk Savaş Marşı), *Air National des Turcs* (Türk Millî Marşı), *Fantaisie Orientale* (Doğu Fantezisi) ve *Danse du Sérail* (Saray Dansı) adlı besteleri onun İstanbul ziyaretlerinden ne derece etkilenmiş olduğunu ortaya koymaktadır (Aracı, 2006; s. 146-148).

Ünlü Macar besteci ve piyanist Franz Liszt<sup>222</sup> (1811-1886), İstanbul'u ziyaret eden önemli müzisyenlerden bir diğeridir. Liszt, İstanbul'a ilk olarak Sultan II. Mahmud dönemine tekabül eden 1838 yılında gelmek istemiş fakat bilinmeyen bir nedenle bu seyahat iptal edilmiştir. Seyahatini 1847 yılında İstanbul'da beş hafta geçirecek şekilde gerçekleştirmiştir (Aracı, 2006; s. 154). Liszt, eski Çırağan Sarayı'nda, Ahmet Fethi Paşa'nın yalısı ve Pera'daki Rus Sefareti gibi farklı mekânlarda özel veya halka açık konserler verdi (Finkel, 1993). Liszt, padişahın huzurunda verdiği konserde Giuseppe Donizetti'nin *Mecidiye Marşı* üzerine oluşturduğu bir parafrazı seslendirmiştir<sup>223</sup>. Padişah bu konserden duyduğu memnuniyeti Liszt'e bir Mecidi Nişanı ihsan ederek göstermiştir (BOA, İ.HR, 41/1915).

1848'de Osmanlı sarayını misafirleri arasında Belçikalı kemancı Henri Vieuxtemps (1820-1881) vardı<sup>224</sup>. Eşi Josephine ile birlikte İstanbul'a gelen Vieuxtemps Sultan Abdülmecid'in huzurunda bir konser vermiştir. Konserde kendi bestesi olan Opus 11 *Fantaisie-Caprice* ve Bériot'un *Air du Trémolo*'sunu seslendirmiştir. Padişahın daha fazla eser çalınmasını istemesi üzerine Vieuxtemps eşiyle *La Somnambule* operası üzerine bir düet gerçekleştirmiştir. Padişah bu müzik ziyafetiyle yetinmeyerek

---

<sup>222</sup> Dokuz yaşında ilk konserini veren Liszt, Macar soylular tarafından bir süre himaye edildikten sonra Viyana'da Czerny ile piyano, Salieri ve Randhartinger ile bestecilik üzerine çalıştı ve Schubert ile tanıştı. İngiltere, İsviçre ve Fransa'daki konserleriyle büyük bir şöhret kazanan piyanist bir Alman Kenti olan Weimar'da saray tiyatrosu şefliği ve sonra Macar Kraliyet Danışmanı gibi soyluların himayesinde olan görevlerde bulundu (Say, 1992; s. 776-777).

<sup>223</sup> bkz. Ek 47 : Franz Liszt'in Giuseppe Donizetti'nin Mecidiye Marşı Temaları Üzerine Bestelediği Grand Parafraz'dan Bir Sayfa.

<sup>224</sup> Yedi yaşında virtüöz olarak konser turnesine çıkan Vieuxtemps, on dört yaşında Leipzig'de verdiği resitalle Schumann'ı etkilemiş ve kendisi tarafından Paganini'ye benzetilmiştir. Hayatının büyük bir bölümünü Avrupa ve Amerika'daki turnelerde geçiren sanatçı Brüksel'de konservatuar öğretmenliğinin yanı sıra keman için besteler de yapmıştır (Say, 1992; s. 1254).

sanatçının bilgi ve becerisinden daha fazla istifade etmek amacıyla kendisinden Muzika-i Hümâyû'nu teftiş etmesini istemiştir (Gazimihal, 1955; s. 50; Aracı, 2006; s. 149-150).

Saraya davet edilen bir diğer müzisyen İtalyan ve Hırvat asıllı kemancı August Ritter von Adelburg (1830-1873)'tur<sup>225</sup>. Adelburg, 1858'de Dolmabahçe Sarayı'nda Muzika-i Hümâyûn komutanlarından Necib Paşa tarafından karşılanır. Saat 10'da başlayan resital uzun süre devam eder. Adelburg, repertuarında makam müziği havasında bir esere de yer vererek padişahın ayrıca ilgisini çekmeyi başarır. Adelburg da selefleri gibi padişaha bir eser takdim eder. Bu eser, Gazimihal'in deyişiyle "İstanbul'un Boğaz sevhilinde nâm ahengi şevkengiz", orijinal adıyla ise *Aux Bords du Bosphore* isimli beş bölümden oluşan büyük orkestrasyonlu bir senfoni-fantezidir (Aracı, 2006; s. 150-152; Kösemihal, 1939; s. 130). Adelburg'un icrasından memnun kalan Sultan Abdülmecid kendisini dördüncü rütbeden Mecidî Nişanı ile taltif eder (BOA, A.}AMD, 79/1).

Luigi Arditi (1822-1903), hem Sultan Abdülmecid hem Sultan Abdülaziz olmak üzere iki padişahın huzurunda konser verme fırsatını elde eden kemancı, besteci ve orkestra şefidir. Milano Konservatuarı'nda öğrenim gördükten sonra Havana, Londra, New York, St. Petersburg ve Viyana'da orkestra şefliği yaparak operalar idare etmiştir. Rossini ve Wagner ile dostluk kuran Arditi, 1856 yılında üç tiyatrodan teklif gelmiştir: Madrid'deki Teatro d'Orient, Torino'daki Teatre Reggio ve İstanbul'daki Naum Tiyatrosu. Doğu'ya olan merakı Arditi'nin son teklifi kabul etmesinde etkili olmuş ve altı aylık bir sözleşme imzalayarak İstanbul'a eşiyile birlikte gelmiştir (Arditi, 1896; s. 40; Aracı, 1998b; s. 24).

Arditi'nin mahareti Naum Tiyatrosu'ndaki temsilleri izlemeye gelen Sultan Abdülmecid tarafından takdir ediliyordu ki Luigi ve orkestrası saraya davet edilmiştir. Padişah kendisinden keman soloları çalmasını istemiştir. Konserden sonra Arditi'ye Mecidî Nişanı takdim edilmiştir (A.}DVN, 125/37; Arditi, 1896; s. 44).

---

<sup>225</sup> Babasının Avusturya - Macaristan İmparatorluğu sefaretindeki görevi sebebiyle İstanbul'da Pera'da doğmuştur. On iki yaşında Viyana'ya giderek Josph Mayseder'in öğrencisi olmuş ve Hoffmann ile kompozisyon çalışmıştır. 1855'ten itibaren Prag, Leipzig ve Paris gibi şehirlerde konserler vermeye başlayan Adelburg'un yüz yirmiye yakın bestesi bulunmaktadır. Bu besteleri arasında Habsburg hanedanından Maximilian'ın Meksika İmparatoru olarak taç giyme töreni için 1864'te bestelediği Te Deum, Zrinyi ve Martinuzzi gibi Macar millî operaları, keman piyano eserleri ve yaylı çalgılar dördlüsü bulunmaktadır (Aracı, 2006; s. 150).

Arditi, ayrıca padişah için *Türk Kasidesi*'ni bestelemiştir. Bu eserin dikkat çeken yanlarından birisi güftesinin eski Türkçe ile yazılmış olmasıdır<sup>226</sup>.

Arditi, bu konserden sonra İstanbul'da fazla vakit geçirmeyerek Londra'ya taşınır. 1867 yılında Sultan Abdülaziz'in Avrupa seyahati kapsamında tekrar bir Osmanlı sultanı ile karşı karşıya gelme imkânını elde etmiştir. Arditi, padişahın bu ziyareti için hazırlıklıdır. Daha önce Sultan Abdülmecid'e sunduğu *Türk Kasidesi* adlı eserini, mevcut sözlerin yerine Zafiraki Efendi'ye yazdırdığı yeni sözleri koyarak hazırlamıştır; notalarda bir değişiklik dikkati çekmez. (Arditi, 1896; s. 169; Aracı, 1998a; s. 31; Aracı, 1998b; s. 24).

Saray mensuplarının Batı müziği eğitiminde Muzıka-i Hümâyün'da görevli müzisyenlerin etkisi önemlidir. Donizetti, Guatelli, Necib Paşa, Lombardi gibi ustalar Harem-i Hümâyün'a gelip ders vermişlerdir. Bunun yanı sıra hanedan mensuplarına ders vermek üzere sivil müzisyenler de kullanılmıştır.

Géza Hegyei (1863-1926), hanedan mensuplarının müzik eğitiminde etkili olan ünlü bir piyanisttir. Kendisi Ayşe Sultan (Kosal, 1999; s. 53), Şadiye Sultan, Sabiha Sultan, Halife Abdülmecid (Toros, 1989; s. 37) ve Şehzade Ali Vasıb Efendi'ye (Ali Vasıb Efendi, 2004; s. 68) piyano dersleri vermiştir<sup>227</sup>.

Hegyei'nin Osmanlı'da yaşayan Macar yakınları kendisini padişah huzurunda konser vermek için davet etmiştir. 1887'de İstanbul'a gelen Hegyei (Tuğlacı, 1986; s. 157) uzun yıllar burada kalmıştır<sup>228</sup>. 1890 tarihli bir arşiv belgesi, Hegyei'nin Avusturya İmparatoru'nun kemancısı François Ondergik ile birlikte Mecidî Nişanı aldığını göstermektedir. Ondergik dördüncü ve Hegyei beşinci dereceden nişana layık görülmüştür. Büyük ihtimâlle iki müzisyen padişahın huzurunda konser vermişlerdir (İ.DH, 1169/91386). Hegyei, Şark Ticaret Yıllıkları'nda bazı eksiklerle birlikte 1925'e kadar görünmektedir<sup>229</sup>.

---

<sup>226</sup> bkz. EK 48 : Luigi Arditi'nin Sultan Abdülmecid'e Sunduğu Kaside.

<sup>227</sup> Hegyei, babasının itirazlarına rağmen konser piyanisti olma idealini gerçekleştirmek üzere önce Franz Liszt'in öğrencisi olan Henrik Gobbi'den ve sonra Macar Müzik Akademisi'nin başkanı olan Liszt'in kendisinden dersler almıştır. Akademi'den mezun olduktan sonra Carl Czerny'in öğrencisi olan piyanist-pedagog T. Leschetizky ile bir yıl boyunca çalışma fırsatını bulmuştur. Budapeşte, Londra, Paris, St. Petersburg gibi şehirlerde önemli resitalerde yer almıştır (Baydar, 2010; s. 90-98).

<sup>228</sup> Şark Ticaret Yıllıkları'nın "Müzik Öğretmenleri" bölümündeki ilk adres kaydı 1896-1897 olarak görünmektedir.

<sup>229</sup> 1925 yılığında ise Darülelhan'da öğretmen olarak görünmektedir.

1896-1925 dönemine ait Şark Ticaret Yıllıkları'nın "Müzik Öğretmenleri" bölümünde V. Radeglia adlı bir piyanist yer almaktadır. Italo Selvelli'den piyano dersi almakta olan Şehzade Ali Vasıb Efendi, hocasının 1918'deki ölümünden sonra bir müddet Radeglia'dan ders almıştır (Ali Vasıb Efendi, 2004; s. 94).

Italo Selvelli (1863-1918), bir dönem İstanbul'un beğenilen müzik öğretmenlerinden birisiydi. İstanbul'da doğan Selvelli, on üç yaşındayken İtalya'nın Palermo şehrinde bulunan Kraliyet Müzik Akademisi'nde öğrenimi görmüştür. 1881'deki mezuniyetine kadar bu okulda "orgda şifreli bas", piyano, korno, armoni, kontrpuan, edebiyat ve Fransızca gibi derslerden başarılı bir şekilde geçmiştir. Kompozisyon ve kontrpuan dersleri aldığı Pietro Platania, Verdi ve Rossini'nin takdir ettiği bir bestecidir. Selvelli eğitiminden kısa bir süre sonra İstanbul'a dönmüş olmalıdır. Çünkü ismi 1883 tarihli Şark Ticaret Yıllığı'nın "Müzik Öğretmenleri" bölümünde geçmektedir. Bu tarihten itibaren 1914'e kadar ulaşılabilen yıllıklarda Selvelli İstanbul'da ikamet eder görünmektedir.

İstanbul'da çeşitli konserlerde görev alan Selvelli bir yandan da öğretmenlik yapmıştır. Tophane-i Âmire Muzıkası'ndaki öğretmenliğinin yanı sıra saray dışında özel dersler veren Selvelli, sarayda piyano ve kompozisyon dersleri vermiştir. Öğrencileri arasında Ayşe Sultan ve Şehzade Ali Vasıb Efendi bulunmaktadır (Ali Vasıb Efendi, 2004; s. 68-69; Baydar, 2010; s. 33).

Osmanlı sarayının müzik öğretmenleri arasında yerini alan bir diğer isim Karl Berger (1894-1947)'dir. Macaristan'da doğan Berger, dokuz yaşında kemana başlamış ve bir Liszt hayranı olarak yetişmiştir. 1911'de girdiği Viyana Müzik Akademisi'nden 1914'te birincilikle mezun olmuştur. İsviçre, Avusturya ve Macaristan'da konserler veren Berger, 1918 yılında Halife Abdülmecid tarafından davet edilmiştir. Verdiği altı konserden sonra halifeden gelen "Saray Musikî Hocalığı" teklifini kabul etmiştir. Halife ve eşi Sabiha Sultan, Berger'den dersler almıştır (Baydar; 2010; s. 113-116).

Saraya takdim edilen eserler, Saray'ın müziğe ve müzisyenlere ilişkin himayesi hakkında önemli ipuçları vermektedir. Takdim edilen bestelerin sahipleri Osmanlı devletinde memur veya İstanbul'da bir sivil müzisyen veya İstanbul dışında ve çoğunlukla başka ülke vatandaşlarına aittir.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi'deki belgeler ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Nadir Eserler Bölümü'nde bulunan notalar dikkate alınarak Saray'a takdim edilen

eserlerin bir listesi çıkarılmıştır. Bu listede yer alan 155 bestenin<sup>230</sup> sahipleri milliyetleri açısından geniş bir yelpaze sunmaktadır. Bestecilerin 52'sinin (%33) milliyeti tespit edilememiştir. En fazla tekrar eden ülkeler Almanya (18, %12), İtalya (17, %11), Osmanlı (17, %11), Fransa (16, %10) ve Avusturya (15, %10)'dır. Diğer ülkeler ABD, Bulgaristan, bugünkü adıyla Çek Cumhuriyeti, İngiltere, Macaristan, Polonya, Romanya ve Rusya'dır.

Batı müziğinin kurumsallaşmasını başlatan Sultan II. Mahmud'dan itibaren Halife Abdülmecid'e kadar olan sürede yapılan eser takdimlerinin dağılımına bakıldığında ilginç bir manzara ile karşılaşılacaktır (**Çizelge 4.13**). Müzika-i Hümayun'un kurulmasını ve ordularda askerî bandoların kurulmasını sağlayan Sultan II. Mahmud'a takdim edilen bir esere rastlanılmamaktadır. Sultan Vahideddin'in ve Halife Abdülmecid'in dönemlerinde Birinci Dünya Savaşı henüz yeni bitmiş ve Cumhuriyet'in kurulmasına kadar süren bir Kurtuluş Savaşı yaşanmıştır. Dolayısıyla yabancı devletlerle olan ilişkiler gerek Türk milletinin geçirdiği zorluklar açısından bu dönemlerdeki eser takdimlerine ilişkin kıyaslayıcı bir görüş bildirmek pek uygun olmayabilecektir.

**Çizelge 4.13 : Saraya Eser Takdimleri.**

<b>Padişah</b>	<b>Dönem (Yıl)</b>	<b>Takdim</b>	<b>Takdim/Yıl</b>
II. Mahmud	30,9	-	0,0
Abdülmecid	22,0	23	1,0
Abdülaziz	14,9	17	1,1
V. Murad	0,3	1	3,9
II. Abdülhamid	32,7	89	2,7
Mehmed Reşad	9,2	25	2,7
Vahideddin	4,3	-	0,0
Abdülmecid (Halife)	1,3	-	0,0
<b>Toplam</b>	<b>115,6</b>	<b>155</b>	<b>1,4</b>

Sultan Abdülmecid'den Sultan Reşad'a kadar olan saltanat süreleri arasında büyük farklılıklar olması, eser takdimlerine ilişkin performansın sene başına düşecek

<sup>230</sup> Liste için bkz. Ek 13 : Saraya Çok Sesli Beste Takdim Eden Müzisyenler.

şekilde incelenmesini gerektirmektedir<sup>231</sup>. Batı müziğini en fazla himaye ettiği söylenen padişahlardan birisi olan Sultan Abdülmecid'in dönemindeki sene başına düşen takdim sayısı diğer padişahların oldukça gerisindedir. Bunun da nedeni olarak Osmanlı Sarayı'nın Batı müziği himayesinin henüz yeni bilinmeye başladığı ve İstanbul'daki müzik piyasasının yeni oluşmaya başladığı bir dönem olması gösterilebilir. Bu durum Sultan Abdülaziz'in sene başına düşen takdim sayısının 1,1 ile Sultan Abdülmecid'inkinden biraz daha yüksek olmasını açıklamaya yardımcı olmaktadır. Ayrıca Sultan Abdülaziz'in 1867'de gerçekleştirmiş olduğu Avrupa seyahatinin onun nezdinde Osmanlı Sarayı'nın bir hâmi olarak bilinirliğinin artmasında önemli bir katalizör görevi gördüğü de ileri sürülebilir.

Batı müziğini çok seven ve saray mensuplarının bu alandaki eğitimine büyük önem veren Sultan II. Abdülhamid ile her ne kadar şehzadeligi sırasında piyano dersi almış olsa da mevlevî müziğine olan ilgisiyle bilinen Sultan Reşad'ın dönemlerindeki sene başına düşen takdim sayısının birebir aynı olması dikkat çekicidir. Sultan Reşad dönemindeki büyük artışın nedeni Avusturya, Macaristan ve Almanya'nın Osmanlı ile ittifak olma arzusunun bir yansımasıdır. Takdim edilen eserler arasında ittifak temalı bestelerin sayısı dikkat çeker. *İttihat Kuvvettir Marşı*, *Osmanlı-Almanya İttifakı Marşı*, *Müttefik Marşı*, *Türk-Macar Kardeşliği Marşı*, *Sadakat-i İttifakiye Marşı* başlıklı besteler bunun açık örneklerini oluşturmaktadır.

Osmanlı'nın Fransa ile olan ilişkileri yukarıdaki ittifak girişimlerinden oldukça önceki tarihlere dayanır. Yer yer sekteye uğrayan bu kadim dostluğun yansımalarını eser takdimlerinde dahi görmek mümkündür. Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde kayıtlı bir dizi belge, 1853-1855 Kırım Savaşı dönemindeki Osmanlı-Fransız siyasî ilişkilerine ilişkin yeni bilgiler sunmaktadır (BOA, HR.SFR.4, 9/21; BOA, HR.SFR.4, 9/17; BOA, HR.SFR.4, 9/10; BOA, HR.SFR.4, 9/3). Fransızlar tarafından kaleme alınan bu belgelerin ortak özelliği Osmanlılarla olan münasebetleri Fransa'nın lehine kuvvetlendirmek, Osmanlı'ya destek ve motivasyon sağlamaktan oluşan bir misyonu icra etmek olarak görünüyor. Bu belgeler, genel olarak Türkler'in kahramanlığını övücü nitelikte kaleme alınan mektup, şiir ve bestelerden meydana

---

<sup>231</sup> Çok kısa bir saltanat süresine sahip olması sebebiyle Sultan V. Murad'ın istatistiğini kıyaslamaya dahil etmek pek uygun olmayacaktır.

geliyor. Bu eserlerin muhatabı Fransa sefiri Veli Paşa<sup>232</sup> veya Sultan Abdülmecid'dir. Belgeler her iki devletin siyasî ve askerî gündeminde yer alan önemli olayları işaret etmektedir.

1853 ile 1856 tarihleri arasında geçen Kırım Savaşı esnasında İngiltere ve Fransa Osmanlı'nın yanında ve Rusya'nın karşısındadırlar. Temmuz 1853'te toplanan Viyana Kongresi'nden çıkan nota, Osmanlı ile Rusya'nın arasını bulmayı amaçlasa da bu girişim Osmanlı ile Rusya arasında harp çıkmasına engel olamadı. 30 Kasım 1853'te Batum'daki Türk kuvvetlerine mühimmat götürmek üzere yola çıkan Türk filosu Sinop açıklarında Ruslar tarafından batırıldı. Sinop felaketi İngiltere ve Fransa tarafından bir işaret olarak algılandı. İngiliz ve Fransız basını harp lehinde yazmaya başladı. Sonunda İngiliz ve Fransız donanmaları Boğazları korumak maksadıyla Çanakkale Boğazı'nı geçerek İstanbul'a geldiler (Karal, 1999; s. 232-236).

Rus Çarı, İngiliz ve Fransız hükümetlerinin verdikleri ultiमतomu reddederek ordularına Tuna'yı aşmak emrini verdi (9 Şubat 1854). 12 Mart 1854'te İngiltere ve Fransa Rusya'ya savaş ilân ettiler. 1854'te Tuna'yı aşan Rusya Silistre'yi kuşattı fakat Osmanlı Ordusu Rusları geri püskürtmeyi başardı (Karal, 1999; s. 236-238).

Başbakanlık Arşivi'nde bulunan ilgili belgelerde dikkat çeken beş adet marş bulunuyor. Bunlardan üçü Kırım Savaşı'nda öne çıkan 3 jeopolitik noktayı konu alıyor: Çanakkale, Tuna ve Silistre.

Çanakkale Boğazı, Rusya'ya karşı Fransa'ya avantaj sağlayacak stratejik bir noktaydı. Rusya'nın Avrupa'ya geçerek Avrupa devletlerini tehdit edebilecek herhangi bir deniz harekâtının geçiş yolu üzerinde bulunuyordu. İngiltere ve Fransa da, Osmanlı donanmasının Sinop yenilgisinden sonra Boğazların korunmasına destek olmak amacıyla Çanakkale'yi geçerek İstanbul'a gelmiş olmaları bu stratejiyi destekleyen önemli bir işaret.

7 Ekim 1853 tarihli belgede, bestesi Jules Couplet ve güftesi Adolphe Joly'e ait olan ve Sultan Abdülmecid'e ithafen yazılan *Les Dardanelles*<sup>233</sup> isimli marş yer alıyor

---

<sup>232</sup> Veliyeddin Paşa: Sadrazam Giritli Naili Mustafa Paşa'nın büyük oğludur. 1852-55 tarihleri arasında Paris sefiri olarak görev aldı. Diğer görevlerinden sonra 1861-62 arasında tekrar Paris büyükelçisi olmuştur. 1891'de vefat etti (Mehmed Süreyya, 1909; c.5, s.1662-63).

<sup>233</sup> Çanakkale

(BOA, HR.SFR.4, 9/3)<sup>234</sup>. İki sayfa ve iki partiden oluşan bestenin sözlerinin tercümesi şu şekilde:

“Allah! Tek tanrı, benden ve tüfeğimden büyük (ulu)!  
Güzel atımdan, Damas kılıcımdan  
Ülkemin sesi göğsümü kabartıyor  
Yürüyelim! Savaşçılar yürüyelim ve ölüme meydan okuyalım!  
Gaziler, otokratik Rus hükümeti fermanı üstüne yürüyelim  
Türkiye’yi kurtarmak için tehlikeyi unutalım!  
Balkanların savunucuları, Kafkas Dağları  
Asil Ömer ve cesur Şamil’i takip edelim

Kurtuluş gününü kutlayalım  
Bu kalabalık gemi ordusunun üstüne  
Fransa’nın büyük halkının sevgili kartalını görün  
Müttefikini görün, kudretli leoparı  
Kalplerimizde yatan tanrı, ordumuzu koruyacaktır  
Elveda kadınlar! Can verecekler için dua edin!  
Kaygıya düşmüş canlarınızdan acıyı uzaklaştırın  
Korkak (alçak) olanlar tutsak yaşar, kahramanlar ise ölmek nedir bilirler!”

İngiltere ve Fransa tarafından Rusya’nın bir tehdit oluşturması noktasında deniz tarafında Boğazların oynadığı önemli rolü karada Tuna nehrinin oynadığı söylenebilir. Tuna nehrinin aşılması Rusların Balkanlar’da ciddi bir tehdit olmasının işaretiydi. Rusların 1854’te Tuna’yı aşması üzerine İngiltere ve Fransa’nın savaş ilân etmesi bunun önemli göstergelerinden birisidir.

31 Aralık 1853 tarihli belgede yer alan *La Danubienne*<sup>235</sup> adlı eser Tuna’ya duyulan hassasiyetin tezahürüdür (BOA, HR.SFR.4, 9/10). Bu eserin güftesinden bir bölüm şöyle:

“...Cesur savaşçılar, siyah Balkanlar’a koşalım  
Kölelikten, bir zalim bizi tehdit ediyor  
Karargâhlarını konuşlandırdıkları Tuna nehrinde  
Temizlemeyi bilelim zalim amacını...”

Tuna’yı aşan Ruslar’ın Fransa ve İngiltere için önemli bir tehdit oluşturmasının ardından 1854’te Silistre’yi kuşatan Ruslar’ın Osmanlı ordusu tarafından geri

<sup>234</sup> Marşın notası için bkz. Ek 49 : Jules Couplet’in *Les Dardanelles* Adlı Bestesinin İlk Sayfası.

<sup>235</sup> Tunali.

püskürtülmesi Fransa'yı memnun etmişti. Bu memnuniyetin bir ifadesi 3 Ocak 1855 tarihli bir belgede görülebilmektedir (BOA, HR.SFR.4, 9/21). Bestesi Dobiguy De Ferrière'ye ve güftesi P. Lagravère'ye ait *Les Défenseurs de Silistrie*<sup>236</sup> isimli marş Fransa Sefiri Veli Paşa'ya adanmış. İki sayfadan ve üç partiden oluşan bu parçanın üstünde ve ayrı sayfalarda güfteleri yazılmış. Sözlerinin tercümesi şu şekilde:

“Kahramanlar güçlü kılıyor vatanını  
Değerli kalpli cesur savaşçılar  
Silistre'nin savunması için  
Sizi zaferle ve defnelerle kapladı

Yılmaz cesaretinizle  
Tehlikelere meydan okuyarak  
Şiddetle estiniz  
Yabancı işgâlciler

Kör çılgınlıkları içinde  
Size boyun eğdireceklerine inanıyorlardı  
Sizin direncinizi gördüler  
Gururu ve ölmeyi bildiğinizi”

Kırım savaşı dönemine ait beş eserden diğer ikisi doğrudan bir tarihi olaya göndermede bulunmaksızın bestelenmiş eserlerdir. Bunlardan birisi 31 Aralık 1853 tarihli evrak içerisinde bulunan Melchior Mocker tarafından bestelenen *Marche Turque*'tür (BOA, HR.SFR.4, 9/10). Yedi sayfadan oluşan bu ciltli notanın mavi renkli bir kapak sayfası bulunuyor. Bu kapakta eserin piyano için bestelendiği ve “Op. 20” olarak kaydedildiği görülüyor. Ayrıca kapak sayfasının en başında Fransız General Méllinet'in adı geçiyor. Ancak bu nota fasikülünün yarısı kaybolmuş ve muhtemelen rutubete yenik düşmüş görünüyor.

Aynı evrak içerisinde Edouard Le Cat'in bestelediği ve Sultan Abdülmecid'e ithaf ettiği *Chant Héroïque* adlı eser de yer alıyor. Bir önceki eser gibi önemli bir tahrip olan eser kapak sayfasıyla birlikte toplam dört sayfa, çift partili ve son sayfasında

---

<sup>236</sup> Silistre'nin Savunucuları.

güfte yer alıyor. Güftenin aşağıda çevirisi sunulan son bölümünde padişahın ve Napolyon'un adları geçiyor:

“Abdülmeçid, sen ki imparatorluğunda  
Bizim hayranı olduğumuz  
Zafer kahramanı Napolyon'u anımsa!  
Bayraklarının üzerinde isimlerinin yazdığı  
Fransa ve İngiltere için haykır  
Çünkü bu iki ölümsüz kardeş  
Savaş tehlikesine meydan okuyarak  
Hep senin savunucun ve koruyucun (müttefikin) olacaklar”

Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü üzere Osmanlı ile diplomatik ilişkilerin olumlu yönde pekiştirilmesi amacıyla yapılan eser takdimlerinde doğrudan siyasî olaylar vesile kılınmaktadır. Bunun dışında padişahların doğum veya cülûs yıldönümleri de birer fırsat olarak kullanılmıştır.

30 Kasım 1902 tarihli vesikada Tiflis Birinci Jimnas Mektebi Musikî Muallimi Avusturyalı Alfred Gonfel'in, bestelediği *Kafkasya Terennümatı* adlı orkestra bestesini padişaha takdimini arzu etmektedir. Bu bestenin II. Abdülhamid'in saltanatının 25. yıldönümü münasebetiyle yapıldığı belirtilmektedir (BOA, Y.PRK.HR, 32/26).

14 Aralık 1916 tarihli belgede musikî muallimi Anton Bauer'in yazdığı mektubun tercümesi yer almaktadır. Sultan Mehmed Reşad'ın doğum günü vesilesiyle bestelediği şarkıyı yayımlayıp yayımlayamacağını sormaktadır (BOA, HR.TO, 547/13).

Eser takdimlerinde yabancı devlet çıkarlarının etkisi görülüyor olsa da bazı takdimlerde bestecilerin menfaatlerinin ön planda olduğu görülür. Bestecilerin eser takdimlerindeki maksadı elbette ki himaye edilmektir. Bu himaye bir nişan, madalya ya da maddî bir ödül olmakla beraber saray kadrosunda bir mevki verilmesi şeklinde olabilir. Ulaşılan belgelerde daha çok nişan veya madalya beklentilerine ilişkin

örnekler yer alır. Nişan ve madalyalar bir bestecinin veya müzisyenin itibarı açısından son derece önemli araçlardır<sup>237</sup>.

20 Ekim 1888 tarihli vesikada Fransız müzisyen Senoge Kont De Dovil Mayfer aracılığıyla padişaha bestelediği bir marşı takdim etme ve bir nişana erişme arzusu içerisindedir (BOA, HR.TO, 532/35).

12 Aralık 1891 tarihli ve Berlin Sefareti aracılığıyla İstanbul'a ulaşan yazıda J. Jakop adında bir öğretmen, Sultan II. Abdülhamid adına *Marche De Maj* başlığıyla bestelediği iki adet eseri padişaha takdim ederek bir Sanayi Madalyası'na talip olduğu ifade edilmektedir (BOA, HR.TO, 35/27).

Yabancı ülkelerden gelen takdimlerin ulaştırılmasında Osmanlı elçilikleri önemli bir rol oynamaktadır. Muhtemelen bestecinin ünü kadar elçilikteki üst düzey memurlarla olan iyi ilişkilerin takdimin İstanbul'a arzedilmesinde önemli bir rolü bulunmaktadır. Yurtdışındaki sefirler, buldukları şehrin kültürel ikliminde birçok mevkiden politikacı, sanatçı, bilim insanı gibi önemli şahsiyetlerle iletişim halinde olmuşlardır.

Eser takdim edenler çok farklı mevkilerdeki kişilerden oluşmaktadır. Belgelerdeki kişiler hakkındaki bilgiler oldukça sınırlıdır. Kişi hakkında fazla ayrıntı verilmediği durumlarda "Paris'in meşhur musikîşinası" (BOA, İ.HR, 220/12768), "Berlin musikîşinaslarından" (BOA, İ.HR, 232/13662) veya "New Yorklu bestekâr" (BOA, Y.A.HUS, 448/106) gibi kısa tanıtlara yer verilir. Ayrıntılı tanıtlarda kişinin çalıştığı kurum ve mevkisine yer verilir: "Prusya İstihkam Taburu'nun Musikî Direktörü" (BOA, Y.PRK.A, 9/64), "Korfu Tiyatrosu'nun Orkestra Reisi" (BOA, Y.A.HUS, 273/165), "Hamburg Bahriye Hastahaneleri Orkestra Şefi" (BOA, HR.SYS, 2428/1).

Osmanlı Sarayı'nın sivil müzisyenlerle olan ilişkilerinde, Saray'ın yapmış olduğu taltifler önemli bir yer işgâl etmektedir. Taltiflerin nicelik ve nitelik açısından tahlili Saray'ın Batı müziği himayesi konusunda dikkat çekici ipuçları verecektir.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde bulunan belgelerin incelenmesi sonucunda Saray'ın 316 kişiyi taltifine ilişkin bir liste oluşturulmuştur<sup>238</sup>. Bu listede yer alan kişilerin ülkeleri incelendiğinde başta Macaristan (74; %23), Rusya (66; %21), İtalya (31; %10), Avusturya (26; %8), ABD (23; %7), Fransa (23; %7) ve Almanya (22; %7)

<sup>237</sup> Böyle bir taltife mazhar olan kişi, gerek basında haber konusu olabilir gerek kendisi bunu bir tanım aracı olarak kullanabilir.

<sup>238</sup> Liste için bkz. Ek 14 : Sarayın Sivil ve Yabancı Müzisyenlere Sunduğu Bazı Ödüller.

yer almaktadır. Diğer ülkeler Bulgaristan, İsveç, Norveç, Osmanlı, Yunanistan, İngiltere, Belçika, Makedonya, Sırbistan, Hollanda ve Suriye'dir.

Taltifin nedenleri olarak belgelerde ayrıntılı bilgiler yer almamaktadır. Bununla birlikte 316 taltifin 127'si müzisyenlerin icrasına, 36'sı bir eser takdim etmesine, 1'i de takdim ettiği eseri icra etmesine ilişkindir. Geriye kalan 152 taltifin nedeni tespit edilememiştir.

Taltiflere konu olan icraların çoğunun sarayda veya saray dışında padişahın huzurunda yapıldığı kuvvetle muhtemeldir. Bazı belgeler bunu açıkça destekler durumdadır. 1850'de Sultan Abdülmecid'in huzurunda müzik icra eden Rusyalı bir kemancı bu şerefe nail olduğunun delili olarak bir nişan alma arzusu olduğunu o zamanki Rusya elçisinin eşi vasıtasıyla hükümete ulaştırmıştır. Bu kemancıya beşinci rütbeden bir Mecidî Nişanı verilmesi talebi padişaha arz edilmiştir (BOA, A.}AMD, 24/59). 28 Aralık 1857 tarihli bir başka belgede Sultan Abdülmecid huzurunda icra-yı sanat etmiş olan piyanocu Jenaro Pirelli'ye beşinci rütbeden Mecidî Nişanı verilmesi uygun bulunmaktadır (BOA, A.}DVN, 129/22).

1918'de Macar Musikî Heyeti Sultan Mehmed Reşad'ın huzurunda bir konser vermiştir. Bu heyette yer alan ve refakat eden üst düzey insanlara nişan ve madalyalar verilmiştir. Hariciye Nâzırı Sadrazam Mehmed Talat ve Sultan Mehmed Reşad'ın imzalarını içeren irade-i seniyyeye göre 65 muzıka mensubuna 3 Osmanî Nişanı, 3 Mecidî Nişanı ve 59 Sanayi Madalyası dağıtılması uygun görülmüştür (BOA, İ.DUİT, 70/57).

Bazı taltiflere konu olan icraların padişahın huzurunda olmadığını düşündüren belgeler de bulunmaktadır. Bu noktada müzisyenin maharetinden çok, icranın nedeni daha önemli olabilmektedir. 23 Temmuz 1916 tarihli vesikada Macar Kraliyet Sarayı Musikî Akademisi Muallimi Mösyö Hobay ile şarkıcı Madam Anna Madek, Hilâl-i Ahmer Cemiyeti<sup>239</sup> yararına düzenlenen bir müsamerede müzik icra etmişler. Bunun üzerine Hilâl-i Ahmer Cemiyeti Reis-i Sanîsi sadrazama yazdığı yazıda her iki müzisyenin gümüş Hilâl-i Ahmer Madalyası ile ödüllendirilmesi için izin istemektedir. Bu konuyla alakalı olarak Sadrazam Mehmed Talat ve Sultan Mehmed Reşad'ın imzalarını taşıyan irade-i seniyyede bu madalyaların verilmesi kararı bildirilmektedir (BOA, İ.DUİT, 72/126).

---

<sup>239</sup> 1877'de kurulan Kızılay

Hilâl-i Ahmer Cemiyeti'nin Sadaret'e gönderdiği 19 Eylül 1917 tarihli yazıda cemiyetin düzenlediği bir konser için hizmetlerinden memnun olunan beş şahsın tunc Hilâl-i Ahmer Madalyaları ile ödüllendirilmesi kararı arz edilmektedir. Bu kişiler Bahriye Nezâreti Bandoları Kumandanı Kaymakam Lange Bey, Muallim Piyanist Mösyö Heuke Cheza, Düsseldorf Belediye Reisi Dr. Oehler'in zevcesi Madam Oehler, Düsseldorfta Profesör Dr. Wetizel'in zevcesi Madam Wetizel ve Düsseldorf fabrikatörlerinden Dr. Karl Neimann'dır. 26 Eylül 1917 tarihli iradede Sadrazam Mehmed Talat ve Sultan Mehmed Reşad bu talebi onaylamaktadır (BOA, İ.DUİT, 73/43).

**Çizelge 4.14 : Sarayın Sivil Müzisyenleri Taltif Araçları.**

Taltif Aracı	Adet	%
İftihar/ Sanayi Madalyası	176	% 56
Mecidî Nişanı	71	% 22
Kırvat İğnesi	17	% 5
Osmanî Nişanı	14	% 4
Liyakat Madalyası	12	% 4
Şefkât Nişanı	7	% 2
Kol Düğmesi	5	% 2
Donanma Madalyası	4	% 1
Kutu	4	% 1
Hilâl-i Ahmer Madalyası	3	% 1
Yüzük	2	% 1
Nakit	1	% 0
	<b>316</b>	<b>% 100</b>

Yukarıda açıklanan belgelerden anlaşıldığı üzere taltif edilen müzisyenin Osmanlı'ya karşı duruşu taltif edilme kararında önemli bir kriterdir. 1863 yılında Fransız müzik öğretmeni ve besteci Jules Cohen'in Sultan Abdülaziz'e sunduğu esere karşılık 4. rütbeden Mecidî Nişanı ile taltif edildiğine dair iradede buna ilişkin önemli bir ipucuna ulaşılmaktadır. Belgede Jules Cohen'in gazeteci ve yazar olan kardeşi İsidor'un Osmanlı hakkında hayırlı şeyler yazdığı vurgulanmaktadır (BOA, İ.HR, 199/11373). 1882 yılında Avusturyalı müzisyen Helmsberger'in 3. dereceden Mecidî Nişanı ile ödüllendirilmesini emreden iradede, Helmsberger'in Osmanlı elçiliğinde

Osmanlı öğrencileri hakkında iyi konuşmuş olduğu ifade edilmektedir (BOA, İ.HR, 287/17967).

Saray taltif için 12 farklı araç kullanmıştır (**Çizelge 4.14**). 1884 yılında Sultan Abdülhamid'in ABD'li muzıka heyetinin verdiği konsere istinaden bu heyette yer alan 22 müzisyene dağıttığı kol düğmesi ve kıravat iğneleri (BOA, Y.EE, 108/23) hariç tutulacak olursa bu taltif araçlarının neredeyse tamamı nişan ve madalyalardan oluşmaktadır. Belgelerde geçen taltif araçları içerisinde en fazla tekrar eden İftihar/Sanayi Madalyası ve Mecidî Nişanı toplam araçların % 78'ini oluşturmaktadır.

Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz en çok tercih ettiği taltif aracı Mecidî Nişanı'dır. İftihar/Sanayi Madalyası'nın kullanılmaya başlanmasıyla Sultan II. Abdülhamid döneminde dağıtılan Mecidî Nişanı'nın toplam taltiflerdeki payı azalmıştır ve Sultan Reşad döneminde ise büyük oranda düşmüştür.

Müzisyenin statüsü, kendisine hangi taltif aracının veya o aracın hangi derecede veya kıymette verileceği üzerinde etkili olmuştur. Bu statü, kişinin nüfûzuna, hâmisine, rütbesine göre değişkenlik göstermektedir. 1884 yılında Sultan II. Abdülhamid'in huzurunda çalan Amerikan Muzıkası'nda yer alan zabıt ve neferlerden oluşan 22 müzisyene çeşitli kıymetlerde kol düğmesi ve kıravat iğnesi hediye edilmiştir (BOA, Y.EE, 108/23)<sup>240</sup>. Belgede hediye alanların zabıtlar ve neferlerden oluştuğu belirtilmekte fakat rütbelere ilişkin ayrıntı verilmemektedir. Ancak 22 kişiye verilen hediyelerin farklı özellikleri ve değerleri, bu heyetteki hiyerarşinin dikkate alındığını açıkça ortaya koymaktadır (**Çizelge 4.15**)<sup>241</sup>.

17 kişiye verilen ve en düşük bedele sahip hediye olan kıravat iğnesi neferlere ait olmalıdır. İlk sırada yer alan ve tutarı belirtilmemiş olan kol düğmesi en kıymetlisi olmalıdır ve bu hediye muzıkanın şefine verilmiş olsa gerektir. Diğer kol düğmelerinin bedelleri arasında az fark olsa da hepsi rütbece birbirinden farklı müzisyenlere verilmiş olabilir. Bir diğer ihtimâl de 25, 26 ve 27 liralık düğmelerin rütbece aynı seviyede olan kişilere farklılaşan bir hediye verme arzusuyla sunulmuş olmasıdır.

<sup>240</sup> bkz. Ek 19 : Sultan II. Abdülhamid'in Huzurunda Çalan Amerikan Muzıkası'na Verilen Hediyelere İlişkin Faturalar ve Maliyet Pusulası.

<sup>241</sup> Çizelgedeki ilk kol düğmesi hazineinden verildiği için güncel satın alma bedeli belgeye konulmamıştır.

**Çizelge 4.15 : Amerikan Muzikası'na Verilen Hediyeler (1884).**

Eşya	Cins	Adet	Birim Fiyat (lira)
Kol Düğmesi	Pırlanta ve "S" harfiyle süslü ve ağır	1	-
Kol Düğmesi	Pırlanta süslü altın	1	27
Kol Düğmesi	Koyu mavi taş üzerine kenar pırlantalı	1	26
Kol Düğmesi	Siyah taş üzerine hafif pırlantalı	1	25
Kol Düğmesi	Siyah taş üzerine kenar pırlantalı	1	18
Kıravat İğnesi	Mücevherli	17	12

Müzisyenlerin statüsü, nişan ve madalyaların nasıl dağıtılacağı konusunda belirleyiciydi. 1910 yılında muhtemelen Sultan Reşad'ın huzurunda çalan Rus Devleti'nin 57. Modlinski Piyade Alayı Orkestrası'nın üyelerine verilen nişan ve madalyalar bu konuda güzel bir örnek teşkil etmektedir. 51 müzisyenden oluşan listede ilk 10 müzisyene Liyakat Madalyası ve kalan 41 müzisyene Sanayi Madalyası takdir edilmiştir. Bu müzisyenlerin rütbeleri belirtilmemiştir. Madalya çeşidine bakılacak olursa sadece ikili bir tasnif vardır. Bu durumda ilk 10 müzisyen subay veya öğretmen ve diğer müzisyenler ise nefer olmalıdırlar. Listenin sonuna eklenen Orkestra Şefi Tchernestski'ye 4. dereceden Mecidî Nişanı ve Yüzbaşı Geolondzionski'ye 3. dereceden Osmanî Nişanı uygun görülmüştür<sup>242</sup>.

Müzisyene nasıl bir taltifte bulunulacağı, eğer müzisyene bir yabancı devlet tarafından taltifte bulunulduysa o devletin taltif şekline göre de belirlenmekteydi. Böylece Osmanlı devleti taltif araçlarını kullanarak, diplomatik bir eşitleme sağlamaya çalışıyordu. 1869 yılında Fransa'da müzik okulu müdürü ve besteci Ober'in Sultan Abdülaziz'e sunduğu eserine karşılık olarak kendisine 2. dereceden Osmanî Nişanı verilmiştir. Belgede, bu kişinin Fransızların ünlü Légion d'honneur Nişanı'nın 2. derecesine sahip olduğu vurgulanmaktadır (BOA, İ.HR, 241/14308). Osmanlı Devleti'nin yüksek bir nişanı olan Osmanî Nişanı ile Légion d'honneur arasında bir eşdeğerlik arayışı diplomatik alanda da paralel bir statü tanımlama ihtiyacının yansıması olarak görülmelidir. 1890 yılına ait başka bir belge bu tutum ve davranışın devamlılığını ortaya koymaktadır. Bu belgeye göre Fransız müzik

<sup>242</sup> Nişan derecelerinin büyükten küçüğe doğru yükseldiği ve Osmanî Nişanı'nın 3. derecesine erişmek için öncelikle Mecidî Nişanı'nın 3. derecesinin alınması gerektiği düşünülürse yüzbaşı takımdaki en kıdemli kişidir (BOA, İ.HUS, 181/1327.Z/17). Belge için bkz. Ek 18 : Rus 57. Modlinski Alayı Orkestrası'na Verilen Nişan ve Madalyalara İlişkin Belge.

öğretmeni Bismarck'a Légion d'honneur Nişanı'nın 4. derecesine sahip olduğu işaret edilerek 4. rütbeden Osmanî Nişanı uygun görülmüştür<sup>243</sup> (BOA, HR.TO, 208/13).

Müziyenlerin padişahların dönemlerine göre nasıl taltif edildiğine bakılacak olursa eser takdimlerindeki benzer bir manzara ile karşılaşılır (**Çizelge 4.16**). Batı müziğinin kurumsallaşmaya başladığı Sultan II. Mahmud döneminde herhangi bir taltife rastlanmamıştır. Bu noktada padişahın huzurunda konser verildiğine dair pek bir bilgi olmaması, o dönemde İstanbul'da konser hayatının henüz gelişmemiş olması ve uluslararası alanda da Osmanlı'nın Batı müziğinin hâmisi olduğunun yeni yeni bilinmeye başlanması bu durumu açıklayabilmektedir. Ayrıca nişan ve madalyaların da düzenli olarak kullanılmaya başlanması daha çok Sultan Abdülmecid dönemi ile başlamaktadır. Sultan Vahideddin ve Halife Abdülmecid dönemlerindeki siyasî gelişmeler de herhangi bir taltife rastlanmamasını normal kılmaktadır. Sene başına düşen taltif sayısında en yüksek değer Sultan Reşad'a aittir. Ardından Sultan II. Abdülhamid gelmektedir.

**Çizelge 4.16 : Sarayın Sivil ve Yabancı Müziyenleri Taltifi.**

<b>Padişah</b>	<b>Dönem (Yıl)</b>	<b>Takdir</b>	<b>Takdir/Yıl</b>
II. Mahmud	30,9	-	0,0
Abdülmecid	22,0	16	0,7
Abdülaziz	14,9	8	0,5
V. Murad	0,3	-	0,0
II. Abdülhamid	32,7	149	4,5
Mehmed Reşad	9,2	143	15,6
Vahideddin	4,3	-	0,0
Abdülmecid (Halife)	1,3	-	0,0
<b>Toplam</b>	<b>115,6</b>	<b>316</b>	<b>2,7</b>

Osmanlı Sarayı'nın müziyenleri himaye etmesindeki en dikkate çeken göstergeler nişan ve madalyalar olmakla birlikte himaye bununla sınırlı değildir. Müziyenlere yapılan eğitim yardımları da himaye altında ele alınmalıdır.

<sup>243</sup> Bu paralellik şüphesiz ki müzik veya sanat konularındaki taltiflerle sınırlı değildir. Fransa'da İmparator Napoléon III (1862, 1869) ile cumhurbaşkanları MacMahon (1873) ve Jules Grevy (1881) Osmanî Nişanı alırken, Sultan Abdülmecid (1855), Sultan Abdülaziz (1862), Sultan II. Abdülhamid (1877, 1880) ve Sultan Reşad (1909) da Légion d'honneur Nişanı'nı almıştır (Eldem, 2004; s. 500-505).

Sarayın eğitimini himaye ettiği müzisyenlerin arasında Cosmi Devlet veya Devlet<sup>244</sup> Efendi (1852-1898) önemli bir isimdir<sup>245</sup>. 1881’de Viyana Müzikseverler Cemiyeti Konservatuarı’na<sup>246</sup> kaydolun Devlet Efendi, 1884’te mezun olana kadar piyano, armoni, oda müziği, orkestra ve koro dersleri almıştır. 1881-1882 döneminde Devlet Efendi’nin piyano öğretmeni olan Anton Door, Carl Czerny’in öğrencilerinden birisidir. 1882-1884 yılları arasında piyano öğretmeni ise yine Carl Czerny ile piyano çalışmış olan Josef Dachs’tır (Baydar, 2010; s. 230-231).

Devlet Efendi’nin Viyana’da eğitimini alırken Osmanlı Sarayı tarafından burs aldığına dair ilk belge 1883 tarihlidir. Bu tarihte Devlet Efendi, Viyana’daki tahsilinin yarısını tamamlamış durumdadır. Bu belge Devlet Efendi’ye nakdi yardımda bulunulmasıyla ilgilidir (BOA, HR.TO, 110/36). 7 Ağustos 1884 tarihli bir başka belgede Devlet Efendi’nin burs müddetinin uzatılması emri çıkmıştır (BOA, İ.DH, 925/73319). Bu emirden kısa bir süre sonra Devlet Efendi İstanbul’a çağrılmıştır. (BOA, Y.A.HUS, 179/121). Bunun sebebi bir etkinliğe katılması veya doğrudan nişan verilmesi olabilir. Çünkü 22 Ekim 1884 tarihinde Devlet Efendi’ye 4. rütbeden Osmanî Nişanı verilmesi için bir irade düzenlenmiştir (BOA, İ.DH, 931/73774). Ayrıca Devlet Efendi, Almanlar’ın Kızıl Kartal Nişanı’nı almıştır. Osmanlı hükümeti bu taltifin uygun görüldüğüne dair bir irade düzenlemiştir (BOA, İ.HR, 317/20414). *Servet-i Fünun* dergisinin 27 Ocak 1898 tarihli sayısında Halid Ziya (Uşaklıgil) Bey’in kaleme aldığı ve sanatçı kişiliğini övdüğü Devlet Efendi hakkında yazıda bir de fotoğraf yer almaktadır<sup>247</sup>. Fotoğrafta Devlet Efendi’nin göğsünde Osmanî Nişanı ve Kızıl Kartal Nişanı görülmektedir.

Osmanlı Sarayı’nın himaye ettiği diğer müzisyenler arasında Sezai (1898- ?) ve Seyfeddin (1901-1955) kardeşler yer almaktadır. Bu iki kardeş, Devlet Efendi gibi Viyana Müzik Akademisi’ndeki öğrenimleri esnasında Saray’dan burs almışlardır. 1914’te başladıkları yedi yıllık eğitimi 1921 yılında tamamlayarak mezun olmuşlardır (Baydar, 2010; s. 240).

Yedi yıllık eğitimin sonunda Viyana Müzik Akademisi Direktörü Löwe, Seyfeddin ve Sezai beylerin hünerlerinden memnun kalmış olacak ki Osmanlı Sarayı’na bir

<sup>244</sup> “Devlett” olarak da kullanılmaktadır.

<sup>245</sup> ŞTY’nin 1881’den 1897’ye kadarki döneme ait ulaşılabilen sayılarındaki “Müzik Öğretmenleri” ismine rastlanmaktadır.

<sup>246</sup> Bu kurum 1908’den sonra “Viyana Müzik Akademisi” adını almıştır ( Baydar, 2010; s.230).

<sup>247</sup> bkz. Ek 50 : Piyonist Devlet Efendi (1852-1898).

dilekçe gönderme ihtiyacını hissetmiştir. Bu dilekçede her iki öğrenciden memnun olduğu ifade edilirken, kontrpuan ve kompozisyon konusunda daha fazla ilerleyebilmeleri için iki sene daha eğitim almaları için müsaade istenmektedir (BOA, HR.TO, 548/121).

Sezai ve Seyfeddin beyler, Viyana'daki eğitim dönemlerine denk gelen 1916 yılının Kasım ayında Osmanlı'nın Donanma Cemiyeti menfaatine bir konserde görev almışlardır. Alman Mösyö ve Madam Eiter ile birlikte katıldıkları bu konser münasebetiyle kendilerine birer Donanma Madalyası verilmiştir (BOA, İ.DUİT, 74/67).

Sezai ve Seyfeddin beyler, halen Viyana'da öğrenimlerine devam ettikleri 1922 yılında bir başka madalya ile ödüllendirilmişlerdir. 17 Ekim 1922 tarihli bir belgede geçen "fenn-i musikî tahsili için Viyana'da bulunan mûmâileyhimânın gayret ve muvaffakiyetlerini mebni" ifadesi muhtemelen Viyana'daki yedi yıllık müzik tahsillerini tamamlamaları sebebiyle olsa gerektir. İftihar madalyası ile ödüllendirilen bu kemancı ve viyolonselistin isimlerinin yanında "Muzıka-i Hümâyun 4. Sınıf" ibaresinin yer alması onların Muzıka-i Hümâyun'da kayıtlı bir personel gibi gösterilerek maaşlarını bir nevi burs olarak aldıkları fikrini akla getirmektedir (BOA, İ.DUİT, 74/67).

Sezai ve Seyfeddin beyler, İstanbul'a döndükten sonra İstanbul Belediyesi Konservatuarı'nda keman ve viyolonsel öğretmenliği yapmıştır. Ayrıca Seyfeddin Bey konservatuar orkestrasını kurmuştur. İki kardeş Cemal Reşit Rey ile bir trio oluşturarak konserler vermişlerdir. Ayrıca Ege Bölgesi'nde folklor derlemeleri için görevlendirilerek çeşitli kollardan geleneksel müziklerin korunması için emek sarfetmişlerdir (Baydar, 2010; s. 241-242; Üngör, 1977b; s. 36-37).

Batı müziği ve onun beraberinde kazandırdığı bilimsel disiplin, sadece İstanbul'da yeni bir müziğin filizlenerek yeşermesine sebep olmamış, aynı zamanda yerel kültür unsurlarını etkileyerek yeni açılımların ortaya çıkmasını tetiklemiştir. Bu etkiler, makam müziğini besleyerek, bu müziğin üretimi ve tüketimi noktasında yeni seçeneklerin doğmasına sebep olmuştur.

### **4.3 Makam Müziği Üzerindeki Batı Müziği Etkileri**

Batı müziğinin benimsenmesinin ikinci tipi yerel müzik üzerindeki etkilerle ilgilidir. Makam müziği, bu etkileri ondokuzuncu yüzyıldan itibaren güçlü bir şekil görülmeye başlandığı bir alan olmuştur. Yüzyılın üçüncü çeyreği itibariyle İstanbul'daki müzik piyasası, makam müziğini de içine alarak tiyatro, kıraathane, gazino, birahane, bahçe ve mesire gibi çeşitli mekânlarda düzenlenen etkinlikler içerisinde yerini almıştır. Fonograf ve gramofonun yaygınlaşması, tüketicilerin daha kolayca erişilebilir bir dinleme mecrasına sahip olmasıyla kitleselleşme yolunda önemli bir adım atmıştır. Piyasanın giderek büyümesi, geleneksel meşk sisteminden farklı olarak piyasa müzisyenlerin ve öğretmenlerinin sayısının artmasını sağlamıştır. Müzik eğitimi yirminci yüzyıla birlikte özel ve devlet örgütlenmeleriyle kurumsal bir yapıda sunulmaya başlamıştır.

Ondokuzuncu yüzyıldaki yayıncılık faaliyetleri ve Batı grafik notasının makam müziği için kullanılmaya başlanması yüzyılın son çeyreğinden itibaren basılı müzik literatürünün gelişmesinin önünü açmıştır. Notanın yayıncılarının sayısının artmasının yanı sıra nota, teori ve çalgı öğretimini amaçlayan kitapların yazılması, hocasız müzik öğrenmeyi ve bilginin standartlaşmasını sağlayan yeni bir yol açmıştır. Basılı güfte mecmualarının adet ve özellikle içerik bakımından dönüşümü, tüketicilerin beklentilerin karşılayan bir üretim anlayışının ürünü olarak görünmektedir.

Piyasanın gelişmesiyle paralellik arzeden popülerleşme, şarkı türünün revaç bulmasında etkili olmuştur. Osmanlı devletinin resmî müziğinin merkezinde yer alan marşlar da sonra başta milliyetçilik olmak üzere aidiyeti tanımlayan bir araç olarak halk tarafından da itibar görmeye başlamıştır. Ondokuzuncu yüzyılda güçlenen gösteri olgusu, görsellikle işitselliği birleştiren etkinliklere olan ilgiyi artmıştır. Bu da opera ve kantonun yaygınlaşmasını belirleyen unsurlar olmuştur. Tasvirî müzik denemelerinin yanı sıra çok sesli, tonal, süsleme ve ifade unsurlarının özellikle yirminci yüzyıldan itibaren daha yoğun bir şekilde kullanımı, makam müziği besteciliğinde yeni bir dönemin habercisi olmuştur.

#### **4.3.1 Müzik piyasası ve dinleme mecraları**

İstanbul'daki müzik piyasası, ondokuzuncu yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren Batı müziğini içeren etkinliklere yer verirken, yüzyılın son çeyreği itibariyle makam müziğini içerecek şekilde genişlemiştir. Bu genişleme, Cumhuriyet'e kadar makam

müziği içeren etkinliklerin cinsinde ve sayısında, mekânların çeşidi ve sayısında ve de tüketicilerin sayısında bir artış göstererek kaydedilmiştir. Etkinlikler, ilk zamanlar tulûat gösterilerinin bir parçası olan kanto şeklinde başlamış, Türkçe operetlerin üretilmesiyle ve geleneksel türlerde makam müziği dinletilerinin de artmasıyla birlikte zenginleşerek çoğalmıştır. Dinleyiciler, tiyatro, kıraathane, gazino, birahane, bahçe ve mesire gibi İstanbul'un farklı semtlerinde yer alan çeşitli mekânlarda canlı makam müziği icralarıyla buluşmuştur. Müslüman nüfusun bu müzik piyasasına ilgi göstermesiyle ve II. Meşrutiyet'ten sonra kadınların da katılımıyla etkinliklerin sayısı giderek artmıştır.

#### **4.3.1.1 Müzikli etkinliklere genel bir bakış**

İstanbul'da makam müziğini içeren ticarî etkinlikler, 1870'lerin başlarından itibaren gazete ilânlarından takip edilebilmektedir (Kurt, 1999; s. 284-297). Bu konuda Türkçe müzikli oyunlar ilk etkinlikleri oluşturmaktadır. Güllü Agop'un (1840-1902) Türkçe oyunlar oynattığı Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu'nda, 1871'den itibaren oyunlarda müziğe de yer verildiği gazete ilânlarından görülebilmektedir. Bazı gösterilerde genellikle son bölümde olmak kaydıyla kantoların yer aldığı birkaç oyundan oluşan temsiller sergilenmeye başlamıştır (Basiret, 14.02.1871; 22.03.1871). Yirmi iki Mart tarihli ilânda bahsi geçen bir etkinliğin tarihi ve program akışı şu şekildedir:

“Gedikpaşa'da kâin Osmanlı Tiyatrosu'nda işbu Perşembe günü akşamı yani Cuma gecesi oynanacak lubiyat:

**Zor Tabib**, komedya, üç perde

**Yarabbi Şükür Sofra Kuruldu**, komedya, bir perde

**Venedik Epokuryesi**, raks ve kanto, bir perde

**Afrika Öcülerinin Havrası**, raks ve kanto, bir perde...”

Osmanlı Tiyatrosu'nda ilk izleri görülen Türkçe müzikli oyunlar zaman içerisinde tulûat, kanto ve operet gibi biçimlerle zenginleşmiştir. Diğer taraftan bu oyunlar zaman içerisinde Osmanlı Tiyatrosu dışında, tiyatro, kıraathane ve gazino başta olmak üzere İstanbul'un çeşitli mekânlarda gösterilmiştir. Bu çeşitlenmeyi tetikleyen

etkenlerden birisi Güllü Agop'un Türkçe oyun oynatmaya ilişkin hükümetten aldığı imtiyaz olmuştur. İleriki bölümlerde ayrıntılandırılacak olan bu dönüm noktasıyla müzikli oyunların biçimsel ve mekânsal çeşitliliği artmıştır.

Gazete ilânlarına göre ilk zamanlar tulûat gösterileri içerisinde yer alan kantolar ve Dikran Çuhacıyan'ın ilk Türkçe operetlerinden sonra fasıl müziği İstanbul'un çeşitli semtlerinde sahne gösterilerinin bir parçası olarak icra edilmeye başlamıştır. Ardından İstanbul'da makam müziğinin tamamlayıcı bir öge olduğu ortaoyunlarına alternatif olarak yeni bir etkinlik tipi ortaya çıkmıştır. Dikran Çuhacıyan'ın bestelediği ilk Türkçe operetlerin önce Osmanlı Tiyatrosu'nda ve ardından Beyoğlu Fransız Tiyatrosu'nda en geç gösterime girmesiyle, müziğin tek başına bir profesyonel gösteri ögesi olması yolunda önemli bir mesafe katedilmiştir.

II. Meşrutiyet'e kadar çoğunlukla makam müziği müzikli oyunlarda veya yeme-içme kültürünün yaşandığı eğlence mekânlarında iken, II Meşrutiyet ile birlikte makam müziği, Batı müziği konserleri gibi ciddî bir gösteri unsurunun örneklerini vermeye başlamıştır. Musikî-i Osmanî Mektebi ve Darüttalim-i Musikî heyetleri tarafından İstanbul'un çeşitli semtlerinde verilecek konserlere ilişkin gazete ilânları boy göstermeye başlamıştır (Kalender, 1978; s. 435).

Bu değişme, daha önce "ahenk" veya "icra-yı ahenk" olarak nitelendirilmekte olan etkinliklerin yer yer konser olarak nitelendirilmesiyle de kayda geçmiştir. II. Meşrutiyet'e tekabül eden bu dönemde "konser" adıyla duyurulan farklı etkinliklerde Musikî-i Osmanî Cemiyeti ve Tanburî Cemil Bey yer almıştır (İkdam, 01.04.1909; Kalender, 1978; s. 426).

Ondokuzuncu yüzyılın üçüncü çeyreğinden itibaren Müslüman erkeklerin ilgisini çekmeyi başaran Türkçe oyun ve müzik gösterilerini içeren piyasa daha sonra Müslüman kadınları da tüketim zincirinin içerisine dâhil etmiştir. II. Meşrutiyetle kaydedilen bu gelişme ile kadınların tiyatro ve müzik etkinliklerine izleyici olarak katılımı desteklenmiştir. 1909 yılından itibaren hanımlara özel etkinlikler düzenlenmesinde bir artış dikkati çekmektedir. Sadece kadınlar için düzenlenen bu etkinlikler için gazete ilânlarında açıklamalar yer almaktadır. Kadınların ve erkeklerin katılabilecekleri zamanlar ayrı ayrı belirtilmektedir.

Kimi zaman bir etkinlik gündüz hanımlar ve gece beyefendiler için düzenlenirken, Sarıyer'de Hidayet Bağı'ndaki tiyatrodaki 3 Eylül 1909 Cuma günü gündüz hanımlara,

gece erkeklere Musikî-i Osmanî Cemiyeti tarafından verilecek bir konser düzenlenmiştir (Kalender, 1978; s. 426). İkdam gazetesinde 23 Haziran 1911'de yayınlanan bir diğer ilâna göre, Bebek Bahçesi Tiyatrosu'nda Sahne-i Milliye-i Osmanî Kumpanyası Cumartesi günü gündüz hanımlara gece erkeklere komedi ve ince saz takımınca ahenk sunulmuştur (Kalender, 1978; s. 431).

Kimi etkinlikler ise hanımlar için ayrılmış haftanın bir günü için düzenlenmiştir. Göztepe Mama Mesiresi'nde 17 Temmuz 1910 tarihinde sadece hanımlara özel Musikî-i Osmanî Mektebi'nin 20 kişilik ince saz takımı tarafından verilecek bir konser duyurulmuştur (Kalender, 1978; s. 429). İkdam gazetesinde 3 Haziran 1912 tarihinde yayınlanan bir başka ilânda ise Çubuklu'da Hasan Bey Gazinosu'nda Cuma gününden itibaren Pazar günü erkeklere, Çarşamba günü hanımlara mahsus olmak üzere ince saz takımınca ahenk düzenlenmiştir (Kalender, 1978; s. 432).

Özellikle ondokuzuncu yüzyılın sonları itibariyle İstanbul'da geniş katılımlı bir müzikal kitlenin oluştuğu söylenebilir. Bu hareketlilik gazetelerde yayınlanan çok sayıda etkinlik ilânlarında gözlenebilmektedir. Bu hareketliliği takip edebilmek amacıyla 1884-1916 dönemini kapsayacak şekilde *Tarîk*<sup>248</sup> ve *İkdam*<sup>249</sup> gazetelerinin ilânları ele alınmıştır. Bundaki amaç, ondokuzuncu yüzyılın son çeyreği itibariyle makam müziğini içine alan müzik piyasasını izleyebilmektir. Tarih seçimindeki bir diğer sebep ise bu döneme ilişkin her iki gazeteye ilişkin sistematik indekslerin hazırlanmış olmasıdır.

İstanbul'daki müzikli etkinliklere ışık tutması amacıyla her iki gazetenin 1884-1916 yıllarını kapsayacak şekilde sistematik indeksleri kullanılmıştır. Amaç mümkün

---

<sup>248</sup> Tarîk, farklı zamanlarda Osmanlı'da yayınlanmış dört farklı gazetenin ortak adıdır. Bu gazetelerden ikisi İstanbul'da, biri Trabzon'da ve diğeri İskenderiye'de yayınlanmıştır. Bunlar arasında ilk olan ve en uzun süreli yayın yapan Tarîk gazetesi, Ermeni asıllı Filib'in 1884'te İstanbul'da yayınlamaya başladığı ve 1899'a kadar yayını devam ettirdiği gazetedir. Bu gazete, Sultan II. Abdülhamid'in basın üzerinde sıkı bir denetiminin olduğu dönemde çıkmış olmasına rağmen kesintisiz yayıncılık yapabilmıştır. Gazetenin ilk nüshasında belirttiği gibi Tarîk, bilim ve edebiyatın yanı sıra kamunun menfaatine haber ve makalelere de yer vermektedir. Gazete bir edebiyatçı toplulukla özdeşleşme de Ahmed Midhat, Hüseyin Cahit, Tefik Fikret, Muallim Naci ve Şemseddin Sami gibi pek çok önemli şahsiyetin yazılarının bulunduğu bir mecrâ konumunda olmuştur (Duman, 2000/II; Kırcı, 1999; s. VII-X).

<sup>249</sup> 1894 ile 1928 yılları arasında yayınlanmış olan İkdam gazetesi, siyasi, ilmi ve ticari içerikleriyle yayımlandığı dönemin Sabah gazetesi ile birlikte en önemli günlük gazetesidir. Gazetenin sahibi Ahmet Cevdet Oran ve Edhem İzzet ve müdürü Burhaneddin Ali'dir (Duman, 2000/I; s. 407; Çitçi, 2001; s. III). Gazetede Ahmed Cevdet, Ahmed Midhat, Hüseyin Rahmi, Ahmed Rasim, Halid Ziya Uşaklıgil, Sami Paşazade Sezai, Ahmed Refik Altınay, Samih Rifat, Rauf Yekta, M. Nuri Şeyda, Fatma Âliye Hanım ve Rezaizade Mahmud Ekrem gibi birçok önemli şahsiyetin yazılarına yer verilmiştir. Ülkede milliyetçilik anlayışının gelişmesinde etkili olduğu söylenebilecek olan bu gazetenin ilk yıllarında 15.000'in altına düşmeyen tirajı 1908'de Meşrutiyet'in ilânıyla birlikte 40.000'e yükselmiştir (Çitçi, 2001; s. VIII-IX).

olduğu kadar fazla ilân tespit etmek yerine tek bir gazete üzerinden yıllık ilânların gerçekçi bir dağılımını sunmak olduğu için bu gazetelerin yayınlarının kesiştiği 1894-1899 döneminde daha fazla ilâna sahip olması sebebiyle *İkdam* gazetesinin sayıları tercih edilmiştir.

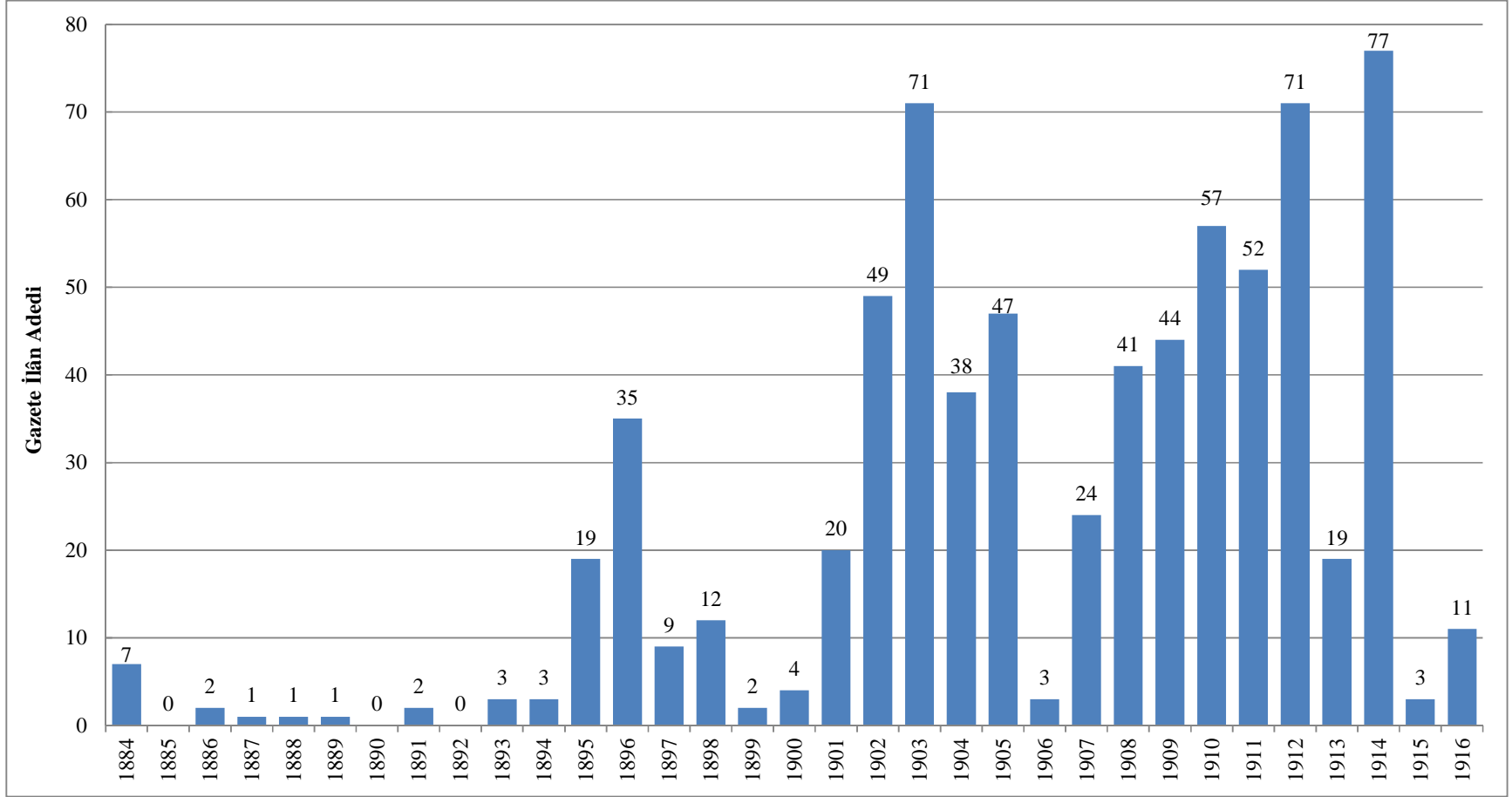
1884-1894 dönemi *Tarîk* gazetesi ilânları için İhsan Tevfik Kırca tarafından hazırlanan sistematik indekse başvurulmuştur (Kırca, 1999). 1894-1916 dönemi *İkdam* ilânları için üç kaynağa başvurulmuştur: Ruhi Kalender'in *Yüzyılımızın Başlarında İstanbul'un Musiki Hayatı* başlıklı makalesi (1978), Sinan Çitçi (2000) ve Selahattin Çitçi'nin (2001) tez çalışmalarıdır. Böylece hem geniş bir dönemi kapsamak hem de nispeten daha eksiksiz bir indekse erişmek mümkün olmuştur.

Yukarıdaki kaynaklarda sunulan listeler ele alınırken makam müziği ile ilgili olduğu düşünülen ilânlar seçilmiştir. İçerisinde fasıl müziği icrasına yer verilen ortaoyunu, tulûat ve sinematoğraf gibi gösterilerin olduğu etkinlikler kapsama alınmıştır. Müzikli oyunlarla ilgili olarak makam müziği unsurları içerdiği bilinen *Pembe Kız*, *Arif'in Hilesi* ve *Leblebici Horhor* gibi operetler kapsama alınmıştır<sup>250</sup>.

1884-1916 döneminde yayınlanan ve makam müziği icrası içeren 728 adet ilân listelenmiştir (**Şekil 4.3**). Yıllara göre ilân sayılarında yüksek bir standart sapma dikkati çekmektedir. Sene başına en düşük ilân adetleri 0 ile 77 arasında değişiklik göstermektedir. 1894-1894 dönemindeki düşük adetleri, etkinlik sayısının az olmasıyla açıklanabilmektedir çünkü Kırca'nın çalışmasında her yıla ilişkin tiyatro veya Batı müziği etkinliği görebilmek mümkündür. *İkdam* gazetesinin özellikle 1899, 1900, 1906, 1913, 1915 ve 1916 senelerindeki ilânların sadece birkaç aya ait olması, gazete nüshalarının erişilebilirliği noktasında bir zorluk yaşanmış olabileceğini düşündürmektedir.

İlân sayıları, dönemin müzikli etkinliklerinin yoğunluğuna ilişkin bir fikir veriyor olsa da, bu sayıları o dönemde İstanbul'da gerçekleşen tüm etkinlikleri göstermesi noktasında engelleyici birkaç sebep bulunmaktadır. Bunlardan ilki ilânların gelecek etkinliklerden bahsetmesi sebebiyle etkinliklerin gerçekleşmesini tam olarak delillendirememesidir. Ancak ilândan sonra etkinliğin iptal olma ihtimâlinin düşük

<sup>250</sup> Ancak *Değirmenci Kızı*, *Çifte Köy Düğünü*, *Balıkçı Kızı*, *Orakçılar*, *Calyala*, *Gelin Odası*, *Köy Çobanları*, *Gelin İki Güveyi Bir*, *Köy Kızları*, *Köy Eğlencesi* ve *Bahtiyar Delikanlı* gibi şarkılı oyun, opera, operet, gülünçlü ve şarkılı oyun, şarkılı komedi, rakslı oyun gibi ifadelerle tanımlanan çeviri veya telif oyunları, makam müziği icra edildiğine dair bir bulgu elde olmadığı için kapsam dışında tutulmuştur.



Şekil 4.3 : *Tarık* (1884-1894) ve *İkdam* (1894-1916) Gazetelerindeki Makam Müzikli Etkinliklere İlişkin İlan Adetleri.

olduğu varsayılabilir. Diğer bir sebep ise İstanbul’da gerçekleşen her etkinliğe ilişkin bir gazete ilânının yayınlanmamış olması ihtimâlidir. Bu ihtimâl yüksek görülebilmekle birlikte ilân yayınlama tercihinin yıllara göre benzer eğilimler gösterdiği varsayılacak olursa bu da senelik ilân sayılarının birbirleriyle kıyaslanmasında dramatik bir sapmaya sebep olmayacaktır.

Esas sapmaya sebep olabileceği düşünülen durum ise bazı ilânların mükerrer ve düzenli müzik etkinliklerini duyuruyor olmasıdır. Bu durumda gerçekleşen tüm etkinlikleri sayabilmek pek mümkün olamamaktadır. 25 Temmuz 1908’de yayınlanan aşağıdaki ilânda olduğu gibi, etkinliğin haftanın iki günü gerçekleşeceği belirtilmekte fakat etkinlik dizisinin ne zamana kadar sürdüğü anlaşılamamaktadır:

#### “Mükemmel İnce Saz

Büyükada’da iskele başında Mösyö Dimitraki’nin gazinosunda bugünden itibaren her Cumartesi ve Çarşamba günü akşamları saat 8’den geceyarısına kadar Kemanî-i Şehir Selânikli Edhem, Kanunî-i Şehir Âmâ Ali, Udî Arşak ve Hânende-i Meşhur Ağapos, Selânikli Emin, Osep ve Ahmed efendilerden mürekkep ince saz takımı icra-yı ahenk edeceklerdir.”

İlânlarda işaret edilen müzikli etkinliklerin büyük bir kısmı “ince saz” olarak tanımlanmaktadır. Bunu “opera”, “operet” ve “kanto” takip etmektedir. Etkinliklerin büyük bir kısmı salt müzik etkinlikleridir. Bir kısmı ise ana bir etkinliği destekleyici niteliktedir. Bu ana etkinliklerin başında tiyatro, opera ve sinematoğraf gösterileri gelmektedir. Müzik bu tür etkinlikleri zenginleştirmek amacıyla etkinliğin başında, ortasında veya sonunda yer almaktadır. *İkdam (Yeni İkdam)* gazetesinin 22 Şubat 1912 tarihli sayısında yer alan aşağıdaki ilânda olduğu gibi müzik çoğunlukla ana gösterinin perde aralarında kullanılmaktadır:

“Şehzadebaşı’nda Pathé Frères’in sinematoğraf fabrikası idaresinde bulunan Ferah Tiyatrosu’nda sinematoğraf ve Abdi Efendi Kumpanyası tarafından Şubat’ın 9’uncu Perşembe günü gündüz hanımlara gece beyefendilere

“Kethüda Kadın” gülünçlü millî piyes 4 perde, kantolar, düetler. “Çingene Kızı” nam 1.200 metreyi hâvi büyük dram ile sâir renkli, renksiz menâzır-ı muhtelife irae edilecektir. Perde aralarında mükemmel ince saz takımı icra-yı ahenk edecektir.”

Etkinlik ilânları yılın her ayında yayınlanmakla birlikte, kış ve yaz aylarındaki ilân sayıları diğer aylarının yaklaşık iki katıdır. Aylık ilân sayılarının toplam sayıya oranları, Aralık için % 11, Ocak için % 9, Haziran için % 11 ve Temmuz için % 12’tür. İlânların yaklaşık yarısı yılın bu dört ayında yayınlanmıştır.

Etkinlikler en fazla Şehzadebaşı, Beyoğlu, Kadıköy, Üsküdar, Fener, Sultanahmet, Göksu, Bakırköy, Sarıyer, Göztepe, Beşiktaş, Büyükdere ve Çamlıca semtlerinde gerçekleşmektedir. Bununla birlikte semtlerin tam bir listesi incelendiğinde İstanbul’un neredeyse tamamına hâkim bir piyasanın olduğu anlaşılmaktadır.

Mevsimsel eğilimlerin bir yansıması da etkinlik mekânlarında görülmektedir. İlânda adları geçen etkinlikler bahçe, mesire, birahane, gazino, kahve, kıraathane ve tiyatrolarda düzenlenmiştir. Yaz aylarında bahçe ve mesireler, kış aylarında ise kahve ve kıraathaneler tercih edilmiştir. Gazino ve tiyatrolar ise yılın her ayı kullanılmıştır.

Bu mekân tipleri, İstanbul halkının farklı sosyo-ekonomik tabakalarını kuşatacak bir geniş yelpaze sunmaktadır. Kıraathaneler daha ziyade entelektüel kesimin devam ettiği yerler iken tiyatrolar, bahçe ve mesireler, gazinolar ve birahaneler toplumun diğer kesimlerini de çekebilecek nitelikte bir coğrafyaya dağılmıştır. Batı müziği, tiyatro, dinletili kahve, kulüp gibi mekânlarda dinleyicilere sunulurken, makam müziği tiyatro, kıraathane, kahve, gazino ve birahanelerin yanı sıra bahçe ve mesire gibi açık alanlarda yer alarak geniş kitlelerin eğlenmek için uğradığı gözde mekânlara taşınmıştır.

#### **4.3.1.2 Tiyatrolar**

Ondokuzuncu yüzyılın ikinci çeyreği itibariyle İstanbul’da tiyatro hayatı gelişmeye başlamıştır. Avrupa’dan aktarılması sebebiyle ilk zamanlar sadece Batı müziği ve tiyatro eserlerinin sahnelendiği tiyatrolar, zaman içerisinde tercüme ve telif tiyatro

eserlerinin icralarına ev sahipliği yapmıştır. Yüzyılın son çeyreğinde Türk opera ve operetlerinin bestelenmesiyle birlikte makam müziği de tiyatrolardaki yerini almıştır.

Güllü Agop'un (Vartovyan) idare ettiği Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu'nda makam müzikli etkinliklerin ilk örneklerine rastlanmaktadır. Bu tiyatro ilk defa Soulliée tarafından cambazlık gösterileri sergilemek üzere 1860'da ahşap olarak inşa edilmiştir. Dört yıl sonra burayı Abraham Paşa adında zengin bir Ermeni satın almıştır. 1866 yılında ise Razi isminde bir yabancı binayı kiralarak yabancı sanatçılara pandomim, bale ve opera oynatmıştır. (Sevengil, 1968b; s. 53). Güllü Agop, 1868'de yıktırılıp yeniden yapılan bu binada ilk Türkçe tercüme oyun olan *César Borgia*'yı sahnelemiştir (Güllü, 2008; s. 44).

Agop'un idaresinde tiyatronun açılışıyla ilgili olarak Ruzname-i Ceride-i Havadis'te 13 Kasım 1868'de yayınlanan aşağıdaki haberde tiyatronun güzel operalar sergileyeceği ve Pera'daki tiyatroları aratmayacağı belirtilmektedir. Böylece Pera'da başlayan tiyatro hayatına karşılık, Müslüman nüfusun yoğun olduğu eski İstanbul'da da güçlü bir tiyatro hayatının temelleri atılmıştır (And, 1972; s. 215):

“Gedikpaşa'da kâin tiyatrohaneyi bu defa bir kumpanya iştirâ ederek daha geniş ve güzel bir heyette yaptırmak üzere hedm ettirmiş<sup>251</sup> ve Avrupa tiyatrolarına takliden güzel güzel operalar icra olunmak üzere meşhur ve maruf oyuncularından dahi lüzumu kadar celb olunmuş olduğuna ve yakın vakitte inşaat reside-i hitam<sup>252</sup> olup kânun-ı evvelin sekizinci gecesini küşadı musammem<sup>253</sup> bulunmuş idüğüne binaen Dersaadet ahalisinin mevsim-i şitâda<sup>254</sup> Beyoğlu'nda kâin tiyatrolara gitmeğe muhtac olmayacakları derkârdır.”

Saray'ın İstanbul'daki tiyatro ve müzik hayatının olgunlaşması ve ayakta kalabilmesi için daha önce Michel Naum'a verdiği imtiyazların bir benzerini Güllü Agop için de vermiştir. Daha önceki bölümlerde ayrıntılandırıldığı gibi Naum 1853'de 10 yıllığına İstanbul'da tiyatro oynatma iznini almıştır. 1862'deki yeni talebine istinaden bu imtiyaz Türkçe ve yabancı oyunlar oynatması için 5 yıl daha uzatılmıştır. 1868 yılında ise son kez bir 5 yıllık daha süre uzatılmış ama bu sefer imtiyaz Fransızca ve İtalyanca oyunlarla sınırlı tutulmuştur.

---

<sup>251</sup> Yıktırılmış.

<sup>252</sup> Son bulacak.

<sup>253</sup> Kararlaştırılmış.

<sup>254</sup> Kış mevsiminde.

1870 yılında bu sefer Güllü Agop'a Türkçe oyun oynatması için 10 yıl süreli bir imtiyaz verilmiştir<sup>255</sup>. Bu imtiyazın verildiğine dair fermanla ilginç bir bilgiye ulaşılmaktadır. Bu belgeye göre İstanbul<sup>256</sup> tarafı için 1860 civarında 15 yıllık bir imtiyaz verilmiştir (BOA, İ.ŞD, 18/777). Güllü Agop 1861'de Beyoğlu'ndaki Şark Tiyatrosu'nda aktör olarak girdiğine ve 1863'te İzmir'e gittiğine göre (Sevengil, 1968b; s. 54-55) bu imtiyaz Osmanlı Tiyatrosu'ndan önce 1860'da ilk olarak binayı kullanmaya başlayan Soullieé Cambazhanesi'ne verilmiş olsa gerektir. Böylece Saray'ın ilk imtiyazlarının Pera ve Suriçi İstanbul olmak üzere bölgesel olarak verildiği anlaşılmaktadır.

Güllü Agop'a verilen imtiyaz Türkçe (teelif veya tercüme) dram, trajedy, komedy ve vodvilleri kapsamaktadır. İkinci maddeye göre opera kapsam dışında tutulmuştur. İmtiyazın geçerli olduğu yerler Dersaadet<sup>257</sup> ve Bilâd-ı Selase'dir<sup>258</sup>. İmtiyaz müddeti İstanbul tarafı için 1874'ten itibaren, Üsküdar ve Galata tarafları için 1870'ten itibaren 10'ar yıldır.

Hükümet bu imtiyaz karşılığında Güllü Agop'tan bazı şartları yerine getirmesini beklemektedir. Bunlardan birisi, oyunların ilk gösterimlerinden önce belediyeden izin alınmasıdır. Diğerleri ise İstanbul halkının menfaati için konulmuş şartlardır. Bunlar, halkın tiyatrolara ulaşabilmesi, zengin bir oyun çeşidiyle tanışması, tiyatrodaki yer bulabilmesi ve bilet fiyatını maddî olarak karşılayabilmesi noktasında bir takım kurallardan oluşmaktadır. Ayrıca tiyatro gelirlerinin küçük bir kısmının fakirlere kaynak olarak sağlanması için bir sosyal yardım amacına hizmet eden bir madde de yer almaktadır.

İstanbul halkının tiyatrolara fiziken erişiminin kolaylaştırılması için Güllü Agop'tan yeni tiyatrolar açılması istenmektedir. Buna göre fermanın ilânından itibaren altı ay içerisinde Üsküdar'da ve üç yıl içerisinde Galata, Tophane ve Beyoğlu'nda<sup>259</sup> ve 1291 senesi Ramazan'ından (Ekim/Kasım 1874)'ten itibaren altı ay içerisinde

---

<sup>255</sup> İmtiyazname metni için bkz. Ek 32: Güllü Agop'un Türkçe Oyun Oynatmasına İlişkin İmtiyaznamesi (1870).

<sup>256</sup> Tarihî Yarımada.

<sup>257</sup> Suriçi İstanbul.

<sup>258</sup> Üsküdar, Galata ve Eyüp.

<sup>259</sup> Güllü Agop'a imtiyaz sahibi olmadığı Beyoğlu'nda tiyatro açma şartı koşulmasının çok önemli bir gerekçesi bulunmaktadır. Fermanın imza tarihi, 6 Haziran'da çıkan ve on beş saatte söndürülebilen Büyük Beyoğlu Yangını'ndan (Dırağ, 1977; s. 120) tam bir gün sonradır. Bu olayda Naum Tiyatrosu yanmış ve bir daha kullanılamamıştır. Saray, Pera'da imtiyaz verdiği bu tiyatronun yok olması sebebiyle burada Güllü Agop'un açacağı tiyatronun varlık göstermesi istenmiştir.

İstanbul'da birer tiyatro açması gerekmektedir. Tiyatro kurulması için seçilecek yerler için Hükümet'in onayının alınması gerekmektedir.

İstanbul halkının zengin bir oyun çeşidiyle buluşabilmesi ve oyunlara yer bulabilmesi amaçlarıyla bazı önemli şartlar konulmaktadır. Buna göre ilk sene en az on farklı oyunun oynatılması ve takip eden yıllarda bu sayının artırılmasıdır. Diğer taraftan Üsküdar'daki tiyatrodaki yılda en az otuz ve diğer tiyatrolarda yılda en az elli oyun oynatılması beklenmektedir.

Çeşitli gelir seviyelerinde bulunan İstanbul halkının tiyatro izlemeyi maddî olarak karşılayabilmeleri için de bir şart konulduğu görülmektedir. Tiyatro biletlerinin imtiyaznamenin sonunda yer alan tarifeye sadık kalınarak fiyatlandırılması gerekmektedir. Buna göre ücretler 6 kuruş (paradi) ile 60 kuruş (birinci mevki loca) arasında değişen çok sayıda mevki türü bulunmaktadır (BOA, İ.ŞD, 18/777).

1880 yılına kadar başarılı kabul edilebilecek bir dönem geçiren Güllü Agop'un, 10 yıllık imtiyaz süresi dolup yenilenmemiştir. Ayrıca Gedikpaşa Tiyatrosu'nun kira sözleşmesinin süresinin de dolması Güllü Agop'un ayrılmasına sebep olmuştur. Güllü Agop bir müddet Şehzadebaşı'nda "Osmanlı Tiyatrosu" adı altında yeni bir heyet kurarak temsiller vermeye devam etmiştir (Sevengil, 1968b; s. 102-103).. Sultan II. Abdülhamid, yetenekli Güllü Agop'u daha sonra Muzıka-i Hümâyün kadrosuna almıştır<sup>260</sup>.

Güllü Agop, imtiyaznamesinde geçen dram, trajedy, komedy ve vodvil dışında kanto ve operet gibi müzik ürünlerine de sahnesinde yer vermiştir. Bu kapsamdaki bir diğer temsil unsuru olarak operetler de Osmanlı Tiyatrosu'nda yerini almıştır. 1871 yılından *Basiret* gazetesinin kapandığı 1878 yılına kadar<sup>261</sup> Osmanlı Tiyatrosu'nda müzikli etkinliklerin yer aldığı görülmektedir. Dikran Çuhacıyan'ın bestelediği *Arif'in Hilesi* isimli komik operasının kısa süreli olduğu tahmin edilen gösterimi dışında 1876 yılına kadar tiyatrodaki makam müziği icralarının çoğu kantolar aracılığıyla gerçekleşmiştir.

Dikran Çuhacıyan'ın bu ilk Türkçe operetinin gösteriminden sonra Osmanlı Tiyatrosu'nda operet gösterimine rastlanmamıştır. Çuhacıyan, Güllü Agop ile

<sup>260</sup> 1891, 1892 ve 1895'e ait belgeler Güllü Agop'un Saray'dan maaş aldığını göstermektedir (BOA, Y.PRK.HH, 23/3; Y.PRK.HH, 24/3; Y.PRK.HH, 27/2).

<sup>261</sup> Basiretçi Ali Efendi tarafından 1870 yılında çıkarılan gazete. 1878 yılında Hükümet tarafından süresiz olarak kapatılmış, 1908 yılında tekrar yayınlanmaya başlamış ve aynı yıl içerisinde tekrar kapanmıştır (Yerlikaya, 1994; s. 19-24).

işbirliğini sonlandırarak bir operet heyeti yetiştirme yoluna gitmiştir. Heyet temsile hazır olduğunda ise 1874'teki ilk gösterim Beyazıt Tiyatrosu'nda gerçekleştirilmiştir. Güllü Agop, Çuhacıyan'ın bu rekabet avantajını ortadan kaldırmak için çeşitli baskılar yapmıştır<sup>262</sup>. Mecmua-i Maârif'in 61. Sayısında *Arif'in Hilesi*'nin bir opera değil vodvil olduğunu dolayısıyla bu tür bir oyunun kendi imtiyazında olduğunu iddia etmiştir. Bununla da yetinmeyip Çuhacıyan ile rekabet edebilmek için sokaklarda Osmanlı Tiyatrosu'nun da komik opera, opera buffa ve operet oynatacağını ilân etmiştir (Sevengil, 1968b; s. 88-89).

Çuhacıyan, Beyazıt Tiyatrosu'nu bir iki yıl bırakarak Beyoğlu Fransız Tiyatrosu'na geçmiştir. Naum Tiyatrosu ile birlikte İstanbul'daki Batı müziği etkinliklerinin ilk mekânlarından birisi olan Fransız Tiyatrosu, Çuhacıyan'ın makam müziği unsurları içeren operetlerinin ilk zamanlar temsil edildiği en önemli mecra haline dönüşmüştür.

1884-1894 döneminde *Tarîk* gazetesi ve 1894-1916 döneminde yayınlanan gazete ilânları, makam müzikli etkinliklerin Beyoğlu ve Tarihi Yarımada'dan başlayarak İstanbul'daki çok çeşitli semtlerde yer alan tiyatrolara yayıldığını doğrulamaktadır. İlânlarda kaydedilen etkinliklerin yarısı Şehzadebaşı'nda düzenlenmiştir<sup>263</sup>. Etkinliklerin sıklık derecelerine göre sırasıyla Üsküdar, Kadıköy, Pera, Göksu, Beşiktaş, Bebek, Sarıyer, Ortaköy, Büyükkada, Çubuklu, Makriköy, Büyükdere, Emirgân ve Eyüp, etkinliklerin düzenlendiği tiyatrolara ilişkin diğer semtleri oluşturmaktadır.

Tiyatrolar arasında en fazla makam müziği etkinliği düzenlenen mekân Şehzadebaşı'ndaki Ferah Tiyatrosu'dur. Muhsin Ertuğrul (1892-1979), ondokuzuncu yüzyılın sonunda Direklerarası'nda Hasan ve Şevki efendilerin tiyatrolarının yanı sıra Ferah Tiyatrosu'nun olduğunu ifade etmektedir. Bu salâş tiyatrodaki Mardiros Mınakyan'ın (1839-1920) kurduğu Osmanlı Dram Kumpanyası tarafından romantik melodramlar oynanmaktadır (Muhsin Ertuğrul, 1989; s.78). 1912 yılına ait bir ilân tiyatrosunun daha sonra *Pathé Frères* sinema fabrikası tarafından idare edildiğini göstermektedir (İkdam, 22.02.1912).

---

<sup>262</sup> Güllü Agop ve Çuhacıyan arasındaki çatışmayı gösteren o dönemde çizilmiş bir tasvir için bkz. Ek 34 : Dikran Çuhacıyan ve Elinde İmtiyaz Fermanıyla Güllü Agop.

<sup>263</sup> Tiyatroların Müslüman seyircilerle yoğun olarak buluştuğu ilk mekân olması sebebiyle bu veri oldukça tutarlı görünmektedir.

Ferah Tiyatrosu, II. Meşrutiyet ile birlikte artan tiyatro ilgisi (Sevengil, 1968a; s. 150) sonucunda bir takım yeni örgütlenmelere ev sahipliği yapmıştır. Tiyatrosu'nun üst katında 1912 yılında Osmanlı Tiyatro Kulübü kurulmuştur. "Osmanlılık'a lâyük bir tiyatro vücuda getirmek" amacıyla kurulan bu kulüp kayda değer bir etki göstermeden kapanmak zorunda kalmıştır. (Muhsin Ertuğrul, 1989; s.34-35). Bir diğer önemli girişim ise Muhsin Ertuğrul ve arkadaşlarının 1924'ten itibaren Türkiye Cumhuriyeti tiyatro tarihinin ilk önemli tiyatro temsilinin bu tiyatrodaki gerçekleştirilmesidir (Muhsin Ertuğrul, 1989; s. 337-338).

Ferah Tiyatrosu'nda, makam müziği içeren çeşitli etkinlikler gerçekleşmiştir. İki Ekim 1909'da Musikî-i Osmanî tarafından bir konser, yine aynı yıl bir dram oyunuyla birlikte ince saz yer almıştır (Kalender, 1978; s. 426). 1912 yılında Teâlî-i Nisvan<sup>264</sup> Cemiyeti himayesinde kız talebelere yardım amacıyla düzenlenen etkinliğin programında konser ve sinema gösterisi yer almaktadır (Sabah, 01.07.1912). 1916 yılında ise müzik dışında çok fazla temsili içeren bir etkinliğe ilişkin ilân şöyledir (İkdam, 22.02.1916):

"Şehzadebaşında "Ferah" Tiyatrosu'nda Komik-i Şehir<sup>265</sup>  
Naşid Bey, Monolog-ı Şehir Sami Bey birlikte olarak  
bugün gündüz hanımlara, akşamı beylere ilk defa olarak  
"Ağamız Sünnet Düğünü Yapıyor" gayet gülünçlü  
mudhike<sup>266</sup> 4 perde, 8 kişilik ince saz takımı,  
sinematoğraf, hokkabaz, kanto, düetto ve sâire."

Şehzadebaşı'ndaki bir diğer tiyatro, Kapalıçarşı kavaflarından Kunduracı Şükri Sedef Bey tarafından yaptırılan Şark Tiyatrosu'dur <sup>267</sup> (Arpad, 1983; s. 222-223). İstanbul'daki tulûat gösterilerinin önemli merkezi konumunda olan bu tiyatro uzun yıllar hizmet vermiştir (Kurtuluş, 1974; s. 82; And, 1969; s. 238). Burhan Arpad,

<sup>264</sup> Kadınları Yüceltme.

<sup>265</sup> Türk tulûat tiyatrosunda en usta olmuş oyhunucya özel bir törenle verilen en onurlu unvan (Türk Dil Kurumu, 1966, s. 59).

<sup>266</sup> Komedyâ.

<sup>267</sup> Sonraları Hilâl Sineması'na dönüşmüş ve 1957 yılında Direklerarası'ndaki yol genişletme çalışması sebebiyle belediye tarafından yıktırılmıştır (Arpad, 1983; s. 222-223).

mütareke yıllarında Komik-i Şehir Naşid Bey<sup>268</sup> (1886-1943) menfaatine verilecek bir müsamereye ilişkin şu anekdotu kaleme almıştır (Arpad, 1984; s. 156-158):

“Şark tiyatrosunun giriş yerinde ara müziği çalan “Kemanî-i Şehir” Yorgi Efendi idaresinde orkestra heyeti saatlerdenberi kıyametleri koparıyor. Tromboncu arada bir gırtlığını temizleyip sonra yine bütün nefesiyle boruya yükleniyor, klarnetçi biraz soluk aldıktan sonra eskisinden daha cırlak çalıyor, davulcu kulakları sağır eden şamatasıyla hepsini bastırıyordu. Muzıkacıların dişini tırnağına takıp saatlerdir soluk soluğa gösterdiği çabalar, sonuç vermeğe başlıyordu. Direklerarası “temâşâperverar”ı, kartelaların önünde toplanmış, o gecenin “Müsamere-i Fevkalâde”sinin “Emsalsiz ve Muhteşem Programı”nı gözden geçiriyordu...Şark tiyatrosunun giriş yeri, öteki tiyatrolardan çok daha kalabalıktı. Gişenin önünde itişip kakışıyorlardı. Paradi<sup>269</sup> dolmuş, ikinci ve birincideki yerlerden çoğu satılmıştır. Locaların hepsi günlerce önce kapatılmıştı. O gece Şark tiyatrosunda Komik-i Şehir Naşit Bey menfaatine müsamere verilecekti...Perde kantoyla açıldı. Şark tiyatrosu silme doluydu. Locaların iki katını da kalabalık gruplar doldurmuştu. Dört kişilik localarda altışar, yedişer kişi vardı. Salona fazladan iki yüz iskemle konulmuştu. Paradi balık istifiydi.. Altı yüz kişilik tiyatroda o gece bine yakın insan vardı...”

1910 yılı itibariyle Şark Tiyatrosu’na ilişkin *İkdam* gazetesinde ilânlara rastlanmaktadır. 30 Nisan 1911’de İttihad-ı Osmanî menfaatine yapılması planlanan etkinlik için konser, ince saz, konferans, tiyatrodan oluşan bir program oluşturulmuştur. Bu programın ilk bölümü Bahriye Askerî Bandosu’nun konserini ve ikinci bölümü ise 25 kişilik Darülmusikî-i Osmanî heyetinin icra edeceği Nihavend faslını içermektedir (Yeni İkdam, 27.04.1911). 1916’da *Arif’in Hilesi* opereti, ince saz, kanto ve sinema gösterileri düzenlenmiştir (İkdam, 19.01.1916).

Direklerarası’nın üçüncü önemli tiyatrosu Millet Tiyatrosu’dur. Hilmi Kurtuluş bu tiyatroyu en ünlü ve uzun ömürlü tulûat tiyatrosu olarak işaret etmektedir. 1912-1913 yıllarında yaptırıldığı tahmin edilmektedir ki *İkdam* gazetesindeki ilânlar da bunu desteklemektedir<sup>270</sup> (Arpad, 1983; s. 222-223). Bu tiyatroda tulûat toplulukları arasında en çok Naşid Bey’in topluluğu oynamıştır. Tiyatronun orkestrasında bir dönem Yorgo Efendi keman, Küçük Hayri Bey trompet, Arap Recep trombon ve Arap Süleyman bateri çalmıştır. Küçük Virjin, Büyük Virjin, Rânâ Dilberyan, Küçük

<sup>268</sup> Ahmed Naşid Özcan. Babası Miralay Ahmed Bey, Naşid’i 1900’de Muzika-i Hümâyün’a almış ve Abdürrezzak Efendi’den ders aldırılmıştır (Ertuğrul, 1989; s. 574).

<sup>269</sup> En üst balkon.

<sup>270</sup> Yeni Cami alanında eczacılık yapan Sarıyerli Kâzım Bey tarafından yaptırılan tiyatro, daha sonraları Turan Sineması’na dönüştürülmüş; 1980’lere ulaşmadan yıkılmıştır (Arpad, 1983; s. 222-223).

Şamran, Büyük Şamran ise tiyatronun meşhur kantocuları olmuştur. Niko ve Amelya kardeşler ise *Arşın Mal Alan* ve *İkili Çoban* gibi düetoları oynamıştır (Kurtuluş, 1974; s. 86).

Millet Tiyatrosu'nda tulûat gösterilerinin yanı sıra konserler de düzenlenmiştir. 1913 yılında Darüttalim-i Musikî heyeti tarafından beylere ve hanımlara farklı zamanlarda konserler verilmiştir. 12 Mart 1914 tarihli *İkdam* gazetesinde ise Musikî-i Osmanî Mektebi heyetince Şevkefza ve Yegâh fasıllarını içeren bir konser düzenlendiği ilân edilmiştir (Kalender, 1978; s. 435).

Beyoğlu Fransız, Ferah, Şark ve Millet tiyatroları dışında İstanbul'un farklı semtlerinde çok sayıda tiyatrodaki müzikli etkinlikler gerçekleşmiştir. Üsküdar'da Bağlarbaşı'ndaki tiyatro, Boyacı Sokağı'ndaki tiyatro, Dilküşâ Tiyatrosu, Beşiktaş'ta Safa Tiyatrosu, Bebek'te Bebek Bahçesi Tiyatrosu, Beyoğlu'nda Concordia ve Odéon tiyatroları, Göksu'da Burhaneddin Bey'in tiyatrosu, Kadıköy'de Apollon, Hasan Efendi, Kadıköy Kışlık, Kuşdili Çayırı tiyatroları, Ortaköy'de Paraseriç Tiyatrosu, Sarıyer'de Hidayet'in bağındaki tiyatro, Çubuklu'da Çubuklu Çayırı'ndaki tiyatro ve Büyükdere'de Şirket-i Hayriye İskelesi Tiyatrosu.

#### 4.3.1.3 Kırathaneler ve semaî kahveleri

Kırathaneler, makam müziğinin icra edildiği önemli mekânlardan birisidir. Kırathaneler, ondokuzuncu yüzyılda İstanbul'un hayatına girmiştir<sup>271</sup>. İstanbul'daki ilk kırathanelerden birisi olarak 1864'te açılan Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye'ye ait kırathane gösterilmektedir<sup>272</sup>. Kırathanenin açılışına dair belgede bilimin sadece okullarda öğrenilmeyeceği, halk arasında yaygınlaşacak başka araçlara da ihtiyaç duyulduğu belirtildikten sonra halkın kitap ve gazete okuması için bir kütüphane işlevi görececek olan kırathanenin açıldığı belirtilmektedir (Kocabaşoğlu, 1984; s. 66-67).

İstanbul'daki kırathanelerin işlevleri incelendiğinde kitap ve gazete okunması açısından Avrupa'daki kütüphanelere, siyasî ve toplumsal konularda sohbet edilmesi

<sup>271</sup> Kırathanenin kökenine ilişkin farklı görüşler bulunmaktadır. Bir görüş, onaltıncı yüzyılda cami teşkilâtına bağlı olarak namaz vaktini bekleyenlerin dinî, kahramanlık veya benzeri konularda kitapları okumaları ve sohbet etmeleri için oluşturulan kahveleri işaret etmektedir. Diğer bir görüş ise kırathanenin Avrupa'daki kültür kulüplerinden etkilenerek ondokuzuncu yüzyılda İstanbul'un kültür ve eğlence hayatına girdiği yönündedir (Evren, 1996; s. 196-198).

<sup>272</sup> Ancak ilk kırathanenin 1857'de Beyazıt'ta açılan Okçularbaşı Kahvehanesi veya diğer adıyla Sarafim Kırathanesi olduğu (Evren, 1996; s. 202-203) veya 1554'te Hakim ve Şems tarafından Tahtakalede açılan kahve olduğu yönünde farklı görüşler de bulunmaktadır (Göktaş, 1999; s. 71-73).

açısından Avrupa'daki kulüplere ve kahvelere<sup>273</sup>, müzik gibi sanat etkinliklerine ev sahipliği yapması açısından da Avrupa'da ortaya çıkan şarkılı kahve (café-chantant) ve dinletili kahvelere (café-concert) benziyor olması yukarıda belirtilen ikinci görüşü kuvvetlendirmektedir<sup>274</sup>. Özetle, kıraathaneler müzik ve tiyatro gibi gösteri sanatlarına ev sahipliği yapan, kitap ve gazete okunan ve siyâsî ve toplumsal konularda sohbet edilen bir kulüp işlevi göstermiştir (Ünver, 1963; s. 55).

İstanbul'da Mehmed Efendi'nin Kıraathanesi, Fevziye Kıraathanesi, Arif'in Kıraathanesi, Şems Kıraathanesi, Kıraathane-i Osmanî, Merkez Kıraathanesi, Dilküşa Kıraathanesi, İrfan Kıraathanesi ve Darüttalim-i Musikî Kıraathanesi makam müziği icralarına yer veren önemli mekânlar arasındadır.

İstanbul'da müzik dinletilerinin yapıldığı bilinen en eski kıraathanelerden birisi Mehmed Efendi'nin kıraathanesidir. Alyanak Mehmed Efendi'nin Şehzadebaşı'nda işlettiği bu yerin kuruluş tarihi 1866'a kadar gitmektedir. Her türlü kitap ve gazetenin bulunduğu mekânda Meddah Şükrü Efendi menkıbeler anlatmış, tiyatro kumpanyaları temsiller vermiştir (Birsell, 1983; s. 149-150). 1873 yılına ait olan aşağıdaki ilânda Mike ustanın takımıyla fasıl icra edeceği belirtilmektedir (Basiret, 23.10.1873):

“İşbu Ramazan-ı Şerif'in birinci gecesinden itibaren Şehzade[başı'da] kâin Mehmed Efendi'nin kıraathanesinin bir tarafında hayalî-i meşhur Salih Efendi'nin lubiyat icra edeceği kıraathane-i mezkûrun bir tarafında dahi çalgıcı Mike ustanın takımı mükemmel surette icra-yı ahenk edeceğinden...”

Şehzadebaşı'nın bir diğer önemli kıraathanesi olan Fevziye Kıraathanesi, 1885-1900 yılları arasında en parlak dönemini yaşamış, I. Dünya Savaşı'na kadar hizmet vermiştir. Bu mekân şair, yazar, müzisyen ve tiyatro oyuncularının bulunduğu bir eğlence ve kültür merkezi konumunda olmuştur. Yüz elli kişi kapasitesine sahip kıraathanede fasıl, karagöz, meddah, kukla ve tiyatro gösterileri sergilenmiştir.

<sup>273</sup> Avrupa'daki kahvelerin işlevi için bkz. Selçuk Ünlü, “Viyana Edebiyatçı Kahvehaneleri ve Kahvehane Edebiyatçıları”, s. 19-33.

<sup>274</sup> Onsekizinci yüzyılda ortaya çıkan şarkılı kahvelerde Johann Sebastian Bach'ın dahi katıldığı farklı türde müzikler çalınıyordu. Fransa'daki eğlence sanayiindeki gelişmeler, çeşitli ve eskiye göre daha zengin sahne sanatlarının sergilendiği dinletili kahvelere geçilmesini sağladı (Heise, 2001; s.156-158).

Kemençeci Vasilâki, Kemanî Tatyos, Kemanî Memduh ve Kemanî Zafiraki yönetiminde gerçekleşen fasıllarda Astikzade Boğos, Nısfıyezen Kirkor, Udî Selim, Lavtacı Ovrık, Hânende Karakaş ve Ahmed Bey gibi müzisyenler görev almıştır. Dinleyiciler arasında ise Tanburî Cemil, Rauf Yekta, Lemi Atlı, Udi Şekerci Cemil, Udi Nevres, Hânende Kiramî ve Zekâi Dede yer almıştır. (İstanbul Ansiklopedisi, 1994/III; s. 307-308; Evren, 1996; s. 209-210). Burada aynı zamanda okul ve derneklerin müzik toplulukları da sahne almıştır<sup>275</sup>.

Fevziye Kırathanesi'ndeki fasıllar dört saat ve iki makam üzerine kurulu bir şekilde icra edilmekteydi. Ahmed Rasim ve Cüneyt Aksungur'un müdavimleri arasında olduğu bu mekânda fasıl gecelerinde dinleyicilerin hiç ses çıkarmamaları ve garsonların altı keçeli pabuçlar giymesi kırathanede müzik dinlemenin bir konser salonu deneyimine eşdeğer şekilde ciddî tutulduğunu göstermektedir (Birsell, 1983; s. 153-154).

Müzik etkinliklerinin gerçekleştiği bir diğer kırathane ise Divanyolu'ndaki Arif'in Kırathanesi'dir. Ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde kurulduğu tahmin edilen bu kırathane, İstanbul'da gazete ve dergi okunan, sohbet edilen, müzik dinlenen ve de Kargöz ve meddah gösterilerinin seyredildiği bir yerdir. Resmî dairelere yakın olması sebebiyle bürokrat, gazeteci, yazar ve şairlerden oluşan seçkin bir müşteri kitlesine sahip olmuştur.

Namık Kemal ile Ebuzziya Tevfik'in arkadaşları olan Yanyalı Nuri Efendi'nin aynı zamanda yazıhane olarak kullandığı bu yer mütareke yıllarında Beyaz Ruslar'ın İstanbul yakasındaki ilk barı açtıkları yer olmuştur. Arif'in Kırathanesi Cumhuriyet'ten sonra da Celâl Sahir, İzzet Melih ve Agâh Sırrı Levend gibi pek çok entelektüelin uğrak yeri olmaya devam etmiştir (Birsell, 1983; s. 265 267).

Sarafim Kırathanesi kadar entelektüel açıdan faal olmadığına dair görüşler olsa da (Alçın, 2022; s. 82), Arif'in Kırathanesi'nde 1902'den 1910'a kadar fasıl müziği yapıldığı olduğu bilinmektedir. Kemanî Memduh, Udî Afet, Hânende ve Gazelhan Mihritad, Hânende Mehmed, Lavtacı Şairzade Mihran ve Hafız İbrahim Efendi'nin burada icra edenler müzisyenler arasındadır. 1908 yılında bu kişilerden oluşan bir heyet bir süre fasıl yapmıştır (İkdam, 22.03.1908).

---

<sup>275</sup> İsmail Hakkı Bey'in kurduğu ilk özel makam müziği eğitim kurumlarından birisi olan Musikî-i Osmanî Cemiyeti (Mektebi), bu kırathanenin üzerindedir. Kurum hakkında daha fazla bilgi ileri bölümlerde verilmiştir.

Direklararası'nda kurulu önemli kültür merkezlerinden birisi de Şems Kıraathanesi'dir (Işın, 2003; s. 564). Darüttalim-i Musikî Heyeti burada düzenli konserler vermiştir (Paçacı, 1994b; s. 4). *İkdam* gazetesinde yer alan ilânlar, Kemeñeci Vasilâki (16.03.1898), Kemanî Tahsin (20.02.1902), Kemanî İhsan (05.01.1904) ve Kemanî Memduh (28.02.1904; 13.11.1903) idaresinde burada fasıllar düzenlendiğini göstermektedir.

Vezneciler'de Kıraathane-i Osmanî, karagöz gösterileri ve makam müziği icraları açısından dikkat çeken yerlerden birisidir. Darüttalim-i Musikî Heyeti'nin konser için tercih ettiği bir diğer mekân olan kıraathanede (Işın, 2003; s. 564) aynı zamanda Kemanî Zarfaki (İkdam, 20.11.1904), Kemanî Tatyos'un (İkdam, 22.11.1907) idaresinde fasıllar düzenlenmiştir.

Vezneciler'deki bir diğer kıraathane ise Darüttalim-i Musikî'ye ait olan kıraathanedir. Letafet Apartmanı'nın altında açılan bu kıraathane, 1916 yılında Fahri Kopuz'un başa geçmesiyle yoğun müzik etkinliklerine ev sahipliği yapmıştır. Üniversite profesörü, öğrenci, oyuncu, müzisyen, gazeteci, şair, ressam, tüccar, bürokrat olmak üzere pek çok kesimden müşterisi olmuştur (Birsell, 1983; s. 171).

Ayrıca Aksaray'da Merkez Kıraathanesi (İkdam, 23.11.1903) ve Dilküşa Kıraathanesi (İkdam, 03.03.1904), Şehzadebaşı'nda İrfan Kıraathanesi (İkdam, 06.03.1914), Beşiktaş'ta Leski Kıraathanesi (İkdam, 12.10.1907), Çemberlitaş'ta Abdullah Çavuş'un Kıraathanesi (İkdam, 25.10.1907) İstanbul'da fasıl icra edilen diğer öne çıkan mekânlar arasındadır.

İstanbul'daki kıraathanelerde divan ve Batı edebiyatının yanı sıra makam müziği ile iştiğâl edilirken, semaî (çalgılı) kahvelerinde ise halk edebiyatı ve müziği ile ilgilenilmekteydi. Semaî kahvelerinde çoğunlukla semaî, mani, koşma, yıldız, kalenderî ve destan gibi halk kültürüne ait eserler okunuyordu (Bulmuş, 2009; 46-58, Ulunay, 1973; s. 417). Ancak bu ayırım bu kadar keskin değildi. Bu tanımlayıcı repertuar dışında makam müziği ve Batı müziği eserlerine de yer verilmekteydi. Kaygılı, bu konuda şunları kaydetmektedir (Kaygılı, 1937; s. 20-21):

“Çalgılı kahvelerde önce işe mani ile başlanırdı. Fakat asıl mani, koşma, semaî faslı başlamadan önce muzika başlardı. Yukarıda yazdığımız gibi bir klarnet, bir çığırıtma denilen ince tahta düdük, bir çifte nâra, bir darbuka, bir zilli maşadan ibaret olan çalgılı kahve muzikası en önce bir marş çalardı ve bu marş

ekseriyetle alafanga marşlardan biri idi. Son zamanlarda İspanyol marşı dedikleri bir marşla maçiç İspanyol pek moda olmuştu. Bu marştan sonra ya bir polka ya polka ayarında bir iki şey daha çalınıp nihavend makamından kıvrak ve alafangaya yakın şarkılara, kantolara geçilir, daha sonra çiftetelli gibi oyun havaları, alaturka bazı halk şarkıları çalınıp söylenir, bunların arkasından da kahve her taraftan gelen misafirlerle tamamiyle yükü alınca mani havası ile manilere başlanırdı. Bazan yarım, bazan bir saat kadar süren mani faslı çok defa alaylar, kahkahalar arasında bir takım atışmalar, birbirlerini bastırmalar, birbirlerini tehzil<sup>276</sup> ve hicvetmeler içinde geçer. Sonra sırasile koşma, semaî, divan, yıldız, destan kalenderiye geçilirdi.

Koşmalar, semaîler, divanlar, yıldızlar, kalenderilerde en çok aşk ve seveda olmak üzere hemen her mevzudan bahsedilir, fakat destanlarda ekseriyetle kabadayılıklar, hazin, feci ölümler, ara sıra harpler terennüm edilirdi...”

Semaî kahvelerinin gelişimi tulumbacılık mesleğinin gelişimiyle yakından ilgilidir. 1826’da Yeniçeri Ocağı’nın ortadan kaldırılmasından bir sene sonra Âsakir-i Mansûre-i Muhammediye içinde tulumbacı takımları oluşturulmuş ve karakolhanelerde de tulumbacılar bulundurulmuştur. 1846’da Zaptiye Müşirliği ve 1855’te şehremaneti kurulduktan sonra belediyelerde ve mahallelerde sivil tulumbacılar görevlendirilmiştir. Her mahallede tulumbacı takımlarının kurulmasını tulumbacı kahvelerinin açılması takip etmiştir<sup>277</sup> (Göktaş, 1994; s. 302-303; Gerçek, 2000; s. 209).

Daha ziyade Ramazan geceleri ve kış aylarında Cuma gecelerinde işletilen semaî kahveleri hemen hemen İstanbul’da her semtte bulunmuştur (Kaygılı, 1937; s. 7; Birsnel, 1983; s. 179). Şehzadebaşı Çukurçeşme’de Katip Mahmud’un kahvesinde Topkapılı Latif klarnet çalmıştır. Aksaray’da Kadayıfçı Ali’nin kahvesinde okuyan ve çalan meydan şairleri hünerlerini göstermiş, hata yapanlara da rehberlik edilmiştir. Balat’ta İstrati Caddesi’nde Laz Yakup’un kahvesine pek meydan şairi uğramamış, daha çok köçek oynatılarak müşterilerin ilgisi çekilmiştir. Eyüp’te Defterdar İskelesi’ndeki Kâhya İsmail’in kahvesine tanınmış şairler gelmiştir. Halıcıoğlu’nda Dolmacı Mihran’ın kahvesine ise Ermeni şairler itibar etmiş, Ermeni ağzı semaî

---

<sup>276</sup> Alaya alma.

<sup>277</sup> Bu dönüm noktası aynı zamanda semaî kahvelerinin başlangıcı olarak kabul edilmiştir (Evren, 1996; s. 63; Refik, 2000; s. 111). Çünkü semaî kahvelerinin çoğu tulumbacıların uğradığı kahveler olduğu gibi son dönem manici, semaîci, koşmacı ve destancıların dörtte üçü tulumbacıardan oluşmuştur (Birsnel, 1983; s. 188). Sultan II. Abdülhamid döneminde altın çağını yaşayan semâî kahveleri, II. Meşrutiyet’ten sonra sarsılmış ve 1910’dan sonra ise sönmeye başlamış ve 1920 yılının sonlarına doğru ortadan kalkmıştır (Kaygılı, 1937; s. 5-6; Birsnel, 1983; s. 186). Modern iftayıcılığın gelişmesiyle tulumbacılık mesleğinin ortadan kalkmış olması bunda etkili olmuştur (Evren, 1996; s. 90).

okuma geleneği burada güzel örneklerini göstermiştir. Galata Çeşme Meydanı'ndaki Galip Reis'in kahvesinde darbuka ve klarnet çalınmış, şairler semaî ve mani okumuşlardır. Galata'da Hendek'te tulumbacı reisi Ahmed Reis'in kahvesi ise tulumbacıların merkezi konumunda olmuş, meydan şairlerini ağırlamıştır (Evren, 1996; s. 87-89).

#### 4.3.1.4 Gazino ve birahaneler

Ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinden itibaren İstanbul'da gazino ve birahaneler, yemek ve içki eşliğinde müzik dinlemeye imkân tanıyan başlıca mekânlardı. İstanbul'da Tanzimat sonrasında açılan gazinolar, “meyhanenin alafrangası” olarak anılmaktaydı (Zat, 1994; s. 379).

İstanbul'daki ilk gazinolardan birisi “Küçük Jardin” adıyla bilinen Pirinççi Gazinosu'dur. Galata'da Kulekapısı'nda geniş bir alana kurulu olan mekânın sahnesinde çalgı çalınıp kadınlar şarkı söylemiştir. Fasulyacıyan, Güllü Agop'tan ayrıldıktan sonra ortaoyuncusu Kavuklu Hamdi'yi<sup>278</sup> burada oynatmıştır. Böylece bu mekân, bir dönem Türkçe oyun oynatma imtiyazının 1870 ile 1880 yılları arasındaki tek sahibi olan Güllü Agop'un tiyatrosuna alternatif bir mekân konumunda olmuştur. Burada tulûat ile ilişkilendirilebilecek suflörsüz ve perdeli ortaoyunu oynanmıştır<sup>279</sup> (Özön ve Dürder, 1967; s. 346; Alpman, 1977; s. 26).

Güllü Agop'un imtiyazının başladığı 1870 yılına ait bir ilânda, gazinoda oyunların yanı sıra Mısır'dan getirilen Arap hânendelerin müzik icra edeceği belirtilmektedir. Yeni bir uygulama olarak duyurduğu bu yabancı müzisyenlerin icrasının yer alacağı etkinliğe herhangi bir giriş ücreti ödemediğini girilebileceğinin belirtilmiştir. İlân aynen şöyledir (Basiret, 14.09.1870):

---

<sup>278</sup> Kavuklu Hamdi (1841-1911), Hacı Bekçi'nin topluluğuna (Han Kolu) çırak olarak girmiş ve 1873'te pazat (icâzet) almıştır. Bir ara Sultan Abdülaziz zamanında saraya alınmış ve 1875 yılına kadar burada kalmıştır. Zuhurî Kolu'nu kuran Kavuklu Hamdi, Aksaray'da Hayalhane-i Osmanî başta olmak üzere çeşitli yerlerde temsiller vermiştir (Özön ve Dürder, 1967; s. 249-250; Ataman, 1974; Notlar Bölümü/15; And, 1969; s. 241).

<sup>279</sup> Kavuklu, Güllü Agop'un şikayeti üzerine açılan davayı tulûat yaptıklarını iddia ederek kazanmıştır (Özön ve Dürder, 1967; s. 250).

“Bundan akdem Naum Tiyatrosu’nda ve Ağa Cami-i Şerifi civarında icra-yı fenn ve nadide mukallidlik ve komedyaya oyunlarının muallim-i mahiri bulunan Karin Val Josef nam kimesne bu defa Kulekapısı’nda üç yüz kırk elli<sup>280</sup> numara ile merhum Küçük Jardin nâm Pirinççi’nin gazinosunda beher yevm icra-yı lubiyat edeceği ve nevezuhur olarak Mısır canibinden getirilmiş olunan Arap hânendeleri Perşembe ve Cuma ve Cumartesi ve Pazar günleri icra-yı ahenk edeceği ilânıyla bilâ ücret-i duhuliyeye kesb-i safa edecek zevatın teşrife râğbet buyurmaları arzu olunur.”

İlk dönem müzik etkinliklerinin bir diğeri, Sirkeci İskele Caddesi’ndeki Bahçeli Gazinosu’nda düzenlenmiştir. 1873 yılına ait bir ilânda Mısır’ın meşhur çalgıcılarının her gece fasıl yapacakları belirtilmiştir (Basiret, 23.10.1873). 1874 yılında ise Mesud Efendi’nin gazinosunda müzikli bir gösteri düzenlenmiştir (Basiret, 15.11.1874):

“Bu sene-i mübareke eyyam-ı sayfta<sup>281</sup> Üsküdar’da Bağlarbaşı’nda lubiyat icra eden Agâh Efendi’nin Zuhurî Kolu<sup>282</sup>, işbu Ramazan-ı Şerif’te beher gece Lâleli’de tramvay mevkiinde kâin Mesud Efendi’nin gazinosunda rakkaslar rakkası meşhur Kemâl’in takımı terennümsaz olduğu halde icra-yı lubiyat edeceği gibi mezkûr gazinoda saat bir buçuktan üçe ve altından dokuza kadar merhum Kemâl’in [takımı] icra-yı ahenk etmekte olup teşrif buyuracak zevatın memnun olacakları ilân olunur.”

Gazinolar, çok çeşitli oyunların oynanmasına imkân tanıyarak tiyatrolara alternatif olabilecek birer kapalı mekân haline dönüşmüştür. Bu potansiyelden faydalanmak isteyen Corci, Galata’da Kulekapısı’nda 657 numaralı Manzar-ı Latif isimli gazinosunu tamir ettirmiş ve kaliteli mefruşatla donatmıştır. Müzik piyasasında hem Batı müziği hem de makam müziğine olan ilginin farkında olan Corci, *Basiret* gazetesine verdiği ilânda iki katlı gazinosunu bu talebi karşılayacak şekilde düzenlediğini belirtmiştir.

<sup>280</sup> Sayı hatalı yazılmıştır.

<sup>281</sup> Yaz günlerinde.

<sup>282</sup> XIX. Yüzyılda iki önemli ortaoyunu kolundan birisi (öteki Han Kolu) (And, 1969; s. 235-236). Han Kolu’nun bir temsil ilânı için bkz. Basiret, 07.12.1872.

Alt katta müşterilere nefis kahve ve çeşitli meşrubatlarla birlikte “alaturka çalgı” sunulmuştur. Üst kat ise localarıyla “adeta bir tiyatro” şekline sokulmuştur. Burada pandomim, komedy ve bale oyunları sergilenmiştir. Corci'nin gazete ilânında balet Pefinpa Kapkina ve soytarı Adolf Vanderya'nın isimleri verilmiştir. Ramazan'ın sonuna kadar gösteri olacağı ve kış mevsiminde ise oyun oynanmaya devam edileceği belirtilmiştir. Gazinonun üst katına duhuliye<sup>283</sup> ile girildiği alt katı için duhuliye alınmadığı da kaydedilmiştir (Basiret, 11.10.1875).

*İkdam* gazetesinde 1884 ile 1916 yıllarında arasında yayınlanan ilânlar, İstanbul'da en fazla müzik etkinliği yapılan yerlerden birisinin Fener'deki Kılburnu Gazinosu olduğunu göstermektedir. Bu gazinoda Kemanî Memduh, Kemeñeci Vasilâki, Kemanî Bülbülî Salih Efendi ve Kemanî Anim idaresinde fasıllar düzenlenmiştir. Bu icralarda Kanunî Şems, Udî Selim, Kanunî Hafız Efendi ile Hânende Hacı Karabet, Ahmed, Abdi, Mihran, Mürtad ve Ferangül Efendi yer almıştır (İkdam, 13.11.1896; 28.05.1896; 04.02.1903; 25.12.1903).

Kılburnu Gazinosu'ndan sonra en fazla ilânı yayınlanan mekân Beyoğlu'nda Eptalofos Gazinosu'dur<sup>284</sup>. 1881 yılından itibaren Ohannes Alepyan tarafından işletilmeye başlanan bu gazino çok güzel mezeler, çeşitli içkileri ve de güzel fasıllar ile tanınmıştır (Üsdiken, 1994b; s. 30-31). Eptalofos Gazinosu'ndaki fasıllara ilişkin *İkdam* gazetesinde 1902 ile 1912 yılları arasında ilânlara rastlanmaktadır. Bu ilânlara göre Kemanî Memduh, Kemeñeci Anastas ve Kemanî Selânikli Edhem'in idaresinde fasıllar düzenlenmiştir (İkdam, 12.10.1902; 23.01.1909; 16.10.1909).

Yukarıda bahsedilen gazinolar dışında İstanbul'da pek çok gazinoda fasıllar düzenlenmiştir: Çubuklu'da Hasan Bey Gazinosu (*İktiham*, 30.05.1912), Galata'da Hamdi Bey Gazinosu (Yeni İkdam, 07.03.1911), Kumkapı'da Deniz Hamamı Gazinosu (İkdam, 08.07.1904), Makriköy'de<sup>285</sup> Mardik Efendi'nin Gazinosu (İkdam, 22.02.1900), Hasköy'de Türkiye Gazinosu (Yeni İkdam, 10.03.1911), Haydarpaşa'da Hacı Minas Gazinosu (İkdam, 02.09.1909), Beşiktaş'ta Ahmed Bey Gazinosu (İkdam, 11.02.1910).

---

<sup>283</sup> Giriş ücreti.

<sup>284</sup> Gazinonun içinde kaldığı, Taksim'de bugünkü Meşelik Sokağı ve Sıraselviler Caddesi arasında kalan üçgen alanda eskiden Aya Yorgi adında ahşap bir Rum kilisesi ve yüksek bir çan kulesi bulunmaktaydı. Daha sonra bu iki yapının yerine Aya Triada Kilisesi ile bu kiliseye gelir getirmek amacıyla vakıf dükkânları inşa edilmiştir. Bu dükkânlardan birisi de Eptalofos Gazinosu olmuştur. 1870 yılında Café d'Europe adıyla gazino ve kahve karışımı olarak hizmet veren mekân 1880 yılından sonra Eptalofos adıyla 1922'ye kadar varlığını sürdürmüştür.

<sup>285</sup> Bakırköy.

İstanbul'da müzikli bir diğer eğlence mekânı da birahanelerdir. İstanbul'da ondokuzuncu yüzyılda Nikoli Birahanesi (İsviçre Birahanesi), Yani Hacıras Birahanesi, Viyana Birahanesi (Birinci Yani), Strasbourg Birahanesi (İkinci Yani), Balabani Birahanesi (Anadolu Birahanesi) ve Kutulas Birahanesi gibi pek çok birahane faaliyet göstermiştir.

1895'te Karaköy'de Tünel sırasındaki Brüksel Birahanesi'nde Tekfurdağlı Kemanî Zafiraki'nin ince saz takımı icrada bulunmuştur (İkdam, 10.12.1895). 1896'daki bir dizi ilân Beyoğlu'ndaki Anadolu Birahanesi'nden (Üsdiken, 1993; s. 249) başka Haydarpaşa'da da aynı isimde bir birahane olduğunu göstermektedir. Haydarpaşa'daki birahane yaz aylarında çeşitli müzik icraları gerçekleşmiştir. Bu fasıllarda Kemanî Akribas, Hânende Haçik, Abdi, Hacı Serkis ve Kanunî Hayık yer almıştır (İkdam, 01.07.1896). 1897'de Pangaltı Büyükdere Caddesi'ndeki Gülistan Bahçesi Birahanesi'nin camekânlı kış bahçesinde fasıllar düzenlenmiştir (İkdam, 29.01.1897). 1902 yılında ise Fener'de Hacı Sarafim'in Birahanesi'nde Mısırlı Hânende ve Udî İbrahim ve kardeşi Selim, Kanunî Abduh ve Kemanî Harun Efendi, Türk ve Arap makam müziği örnekleri sergilemiştir (İkdam, 07.06.1902). 1909 yılında Galata rıhtımındaki Türkiye Birahanesi'nde fasıl icra edilmiştir (İkdam, 12.11.1909). 1910 yılında ise Galatasaray'da Sponeck Birahanesi'nde Salı, Cumartesi, Perşembe, Cuma, Cumartesi ve Pazar akşamları balo ve Kemanî Aşkî Efendi idaresinde 8 kişilik ince saz takımınca fasıl yapılmıştır (İkdam, 20.02.1910)

#### **4.3.1.5 Bahçe ve mesireler**

Mesireler, Osmanlı toplum hayatında boş vakitleri değerlendirmek için kullanılan önemli kamusal alanlardan birisidir. Mesireye çıkmak, halkın hem eğlenmek hem dinlenmek için yaptığı başlıca faaliyetlerden birisidir. Toplumun her tabakasından insanın bulunduğu bu alan, sosyal ilişkilerin pekiştirildiği, toplum değerlerini öğrenme ve bilgi paylaşımı gibi amaçlara hizmet etmektedir. Osmanlı devleti halkın mesire yapmalarına izin vermiş fakat özellikle Tanzimat döneminde belirli kurallar getirmiştir (Yazıcı, s. 1057-1058).

İstanbul'un fethinden sonra Kâğıthane başlıca mesire alanı olarak ortaya çıkmış ve Lâle Devri'nde altın çağını yaşamıştır. Kâğıthane deresinin iki yanında çınar ve kavak ağaçlarının gölgelediği bu alan hıdırellezden sonra halkın kayıklar, arabalar veya yaya olarak akınına uğramıştır. Eğlenmeye gelenlerin dışında kalan

muhallebici, dondurmacı, şerbetçi, sakız helvacı gibi esnafın yanı sıra hokkabaz, cambaz, hayvan oynatıcı ve müzisyen gibi gösteri ustaları da bu mekânı ticarî bir fırsat olarak görmüştür. Dört köşeden ney, rebab, def, zurna ile dönemin gözde şarkı ve besteleri seslendirilmiştir (Ünal, 1969; s. 64-66).

İstanbul'daki müzik etkinliklerine ev sahipliği yapan mesirelere bakıldığında ondokuzuncu yüzyılın son çeyreği itibarıyla gazetelerde Kâğıthane'nin adına rastlanmamaktadır. Göksu Mesiresi, Göztepe'de Mama Mesiresi, Sarıyer'de Hünkâr Suyu ve Çırçır Suyu mesireleri, Üsküdar'da Küçük Çamlıca, Libade ve Setbaşı mesireleri, Erenköy'de Ferahfeza Mesiresi, Kadıköy'de Derebağı ve Yoğurtlu Çeşme mesireleri dikkat çeken yerler arasındadır.

Cumhuriyet öncesi bestelenen şarkıların güftelerinde de dönemin tercih edilen mesirelerini görebilmek mümkündür: Güftesi Anber Ağa'ya ait olan ve Leyla Saz'ın (1850?-1936) Hicazkâr makamında bestelediği “Hasretle sineçâk-ı garib-ü mükedderim, Göksu yolunda kaldı hazinâne gözlerim”, (Rona, 1970; s. 28), Kemanî Tatyos Efendi'nin (1855-1913) Rast “Çeşm-i celladın ne kanlar döktü Kâğıthane'de” (Rona, 1970; s. 54), Faiz Kapancı'nın (1871-1950) Nihavend “Gel güzelim Çamlıca'ya bu gece” (Aksüt, 1994; s. 136), Kemanî Bülbülî Salih Efendi'nin (ö. 1923) Hüseyini “Esiyor bak ne güzel bad-ı sabah Çamlıca'da” (Rona, 1970; s. 214), Karnik Garmiryan'ın (1892-1947) 1900 yılında bestelediği Kürdilihicazkâr “Çırçır'da anı bekledim heyhât bugün ben” (Rona, 1970; s. 166).

Mesireler arasında en fazla müzik etkinliği düzenlenenleri Mama ve Çırçır Suyu mesireleridir. Her iki mesirede de Kemanî Memduh (İkdam, 14.06.1902; İkdam, 26.08.1902) ve Kemanî Tatyos (İkdam, 22.05.1896; İkdam, 07.07.1903) idaresinde fasıllar yapmıştır. Mama Mesiresi bünyesinde bir tiyatroya sahip olması sebebiyle operetlere de sahne olmuştur. Şevki Efendi'nin idaresindeki kumpanya tarafından *Pembe Kız* opereti (İkdam, 02.07.1908), *Köy Düğünü* adlı şarkılı oyun (İkdam, 15.07.1908) sahnelenmiştir.

İstanbul'da müzik etkinliklerinin olduğu bir diğer açık mekân tipi olarak bahçeler kullanılmıştır. Mesirelerden farklı olarak daha ziyade şehir içerisindeki açık alanları kapsayan bahçeler, özellikle yaz aylarında makam müziğinin icra edildiği mekânlar arasındadır. *İkdam* gazetesindeki etkinlik ilânları en yüksek adede göre Haziran, Temmuz, Mayıs ve Ağustos aylarında yoğunlaşmaktadır.

Şehzadebaşı'nda Fevziye Kıraathanesi'nin üstünde faaliyet gösteren Musikî-i Osmanî Mektebi, Fevziye Caddesi'nde bulunan Musikî-i Osmanî Bahçesi'nde düzenlediği bir konsere ilişkin ilân şöyledir (Yeni İkdâm, 31.08.1911):

“Musikî-i Osmanî Mektebi

... mürekkep heyet-i musikiye tarafından Ramazan-ı Şerif'in yedinci Perşembe günü yani Cuma gecesi akşamından itibaren her gece saat 3'te Şehzadebaşı'nda Fevziye Caddesi'nde mükemmelen tanzim ve istihzar edilen Musikî-i Osmanî Bahçesi'nde icra-yı ahenk edileceği musikîperverana ilân olunur..

Duhuliye 3 kuruştur”

Etkinliklerin yapıldığı diğer bahçeler arasında Sultanahmet Belediye Bahçesi (İkdâm, 29.06.1903), Makriköy'de (Bakırköy) Makriköy Belediye Bahçesi (İkdâm, 15.06.1907), Aksaray'da Rehber-i İttihad-ı Osmanî Mektebi Bahçesi (İkdâm, 02.09.1912), Kadıköy'de Zambaoğlu Bahçesi (İkdâm, 27.07.1903), Beyoğlu'nda Yorgancı Bahçesi (İkdâm, 06.05.1903), Nişantaşı'nda Şafak Bahçesi (İkdâm, 04.07.1896) ve Bebek Bahçesi (İkdâm, 31.05.1901) sayılabilir.

#### 4.3.1.6 Belediyenin çalgı ve oyun ruhsatiye tarifesi

Yirminci yüzyılın başında İstanbul'daki gösteri sanatlarının oldukça yaygınlaşmış ve çeşitlenmiş olduğu gazetelerdeki ilânlar aracılığıyla açıkça görülebilmektedir. Diğer taraftan, bu etkinlikler üzerinden gelir elde eden İstanbul Belediyesi'nin (Şehremaneti) çalgı ve lubiyat<sup>286</sup> için uyguladığı 1910 yılına ait ruhsatiye tarifesi bu çeşitliliği doğrular niteliktedir (**Çizelge 4.17**).

Tarifede gösteri çeşitleri şu şekilde sınıflandırılmıştır: Tiyatro, sirk, canbaz, sinematoğraf, ortaoyunu, hayalciler, panoramacılar, pandomimciler, hokkabazlar, kukla, âdi canbaz, alaturka ve alafrağa çalgı, darbuka, klarnet, nakkare, laterna, gramofon, meddah ve balo.

---

<sup>286</sup> Oyun.

**Çizelge 4.17 : İstanbul Belediyesi'nin Çalgı ve Oyun Ruhsatiye Tarifesi (1910).**

Aylığı	Bir defalığı	Nev'i	
1.000	100	Birinci sınıf	Tiyatrolarla sirk, canbazlar ve sinematoğraflar
700	80	İkinci sınıf	
400	50	Ortaoyunu	
250	30	Birinci sınıf	Hayalciler
150	15	İkinci sınıf	
250	30	Birinci sınıf	Panoramacılar <sup>287</sup>
150	20	İkinci sınıf	
100	10	Üçüncü sınıf	
600	60	Birinci sınıf	Pantomimciler
300	30	İkinci sınıf	
200	50	Birinci sınıf	Hokkabazlar
100	30	İkinci sınıf	
200	20	Kukla	
200	50	Birinci sınıf	Âdi canbazlar
100	30	İkinci sınıf	
500	80	Birinci sınıf	Alaturka ve alafranga çalgı
300	50	İkinci sınıf	
150	30	Üçüncü sınıf	
60	-	Darbuka, gırnata <sup>288</sup> , çifte na'ra <sup>289</sup> , laterna, gramofon	
80	20	Meddah	
4.500	-	Duhuliyesiz tavşan balosu <sup>290</sup> alt kat maktû	
7.500	-	Duhuliyesiz tavşan balosu üst kat maktû	
-	300	Duhuliyeli baloların beher gecesi	
-	500	Birinci sınıf	Fevkalâde veya bir menfaate verilen balo ve konserlerin beher defası
-	350	İkinci sınıf	
-	250	Üçüncü sınıf	

Kaynak: Osman Nuri Ergin, Mecelle-i Umur-ı Belediye, c. 2, s. 464-465.

<sup>287</sup> Metnin açıklama kısmında panorama “ecza-ı nariyeden arî olarak tazyik-i heva ile ufak kurşun atan tüfeklerle nişan endahı ve garaib-i hilkatten olan hayvanatın teşhiri” olarak örneklendirilmektedir.

<sup>288</sup> Klarnet.

<sup>289</sup> Nakkare.

<sup>290</sup> Ahmed Midhat Efendi, *Karnaval* isimli romanında tavşan balosu için “Galata’da en rezil ve sefil kanların kendi rağbetkârlarıyla toplandıkları murdar balo” ifadesi kullanmaktadır (Karabulut, 2008; s. 165).

Tarifenin altında yer alan açıklama bölümü ise istisnalar ve sınıfların tanımları gibi konulara yer vermektedir. Kimi gösteri çeşidinde sınıf belirtilmezken kimisinde bir ile üç arasında değişen sınıflandırmalar sözkonusudur. Sınıflandırmayı belirleyen etkenler gösterinin yeri, kalitesi ve amacıdır. Tanımlar gösteri çeşidine göre değişkenlik göstermektedir. Meselâ, pandomim için birinci sınıf şehir içi, ikinci sınıf ise mesire anlamı taşımaktadır. Fevkalâde veya bir menfaate verilen balo ve konserler için birinci sınıf Beyoğlu, Galata ve Şehzadebaşı gibi “şerefli” olarak nitelendirilen yerleri, ikinci sınıf ise bu yerlere nispeten şerefi olmayan yerleri işaret etmektedir. Üçüncü sınıf ise belirli bir yeri işaret etmek yerine okul ve hastane menfaatine verilen balo ve konserleri nitelemek için kullanılmıştır.

Beyoğlu, Galata ve Şehzadebaşı'nın şerefli yer olarak nitelendirilmesi, bu yerlerin popüler olduğunu ortaya koymaktadır. Çalgılar için yapılan açıklamada bu üç yerin bulunduğu birinci sınıfa yaz mevsiminde geçerli olmak üzere Boğaziçi ve Çırçır Suyu gibi yerler eklenmektedir. İkinci sınıf olarak bu yerlere nispeten şerefi olmayan yerler ve üçüncü sınıf olarak ücrâ yerlerdeki kaba çalgıcı esnafı işaret edilmektedir. Çalgı bahsindeki ilginç bir not ise yerden bağımsız bir istisna tanımlamaktadır. Avrupa kız çalgıları ile kadın şarkıcı (inâs hânende) bulunduran ince saz takımları her halükârda birinci sınıf kabul edilmektedir.

Tiyatrolarla ilgili olarak yurtdışından birkaç oyun vermek için gelen kumpanyalar için uygulanacak tarife sadece açıklamalar kısmında verilmektedir. Buna göre bu kumpanyalar için sadece etkinlik başına ücret alınacağı ve bu ücretin birinci sınıf için üç lira ve ikinci sınıf için iki lira olduğu belirtilmektedir (Ergin, 1914; s. 465-466).

#### **4.3.1.7 Fonograf ve gramofon**

Ondokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren, İstanbul'daki müzikseverlerin makam müziği dinlemek için icra mekânlarına gitmelerini gerektirmeyecek yeni bir teknoloji ortaya çıkmıştır. Fonograf ve daha sonra ortaya çıkan gramofon ile birlikte, zaman ve mekândan bağımsız bir şekilde kayıtlı müzik dinlenmesi mümkün hale gelmiştir. Bu teknolojiyle ilgilenen bir diğer kitle olan bir takım kahve esnafı canlı müzik yerine mekânlarında gramofon dinletmeyi de tercih edebilmişlerdir.

İstanbul'daki bilinen en eski fonograf dükkanları arasında Hafız Âşir'in Gülistan'ı gelmektedir. Bu mağazaya ilişkin resmî kayıtlardan birisi Ağustos 1899'a ait bir tahkikatla ilgilidir. Muhtemelen Hafız Âşir ve arkadaşlarının ruhsatsız bir şekilde

yaptıkları belirtilen şarkı, vb. silindir kayıtlarının şehir dışına sevk edilmesine zaptiye tarafından engel olunması konusunda emir çıkmıştır (BOA, DH.MKT, 2231/138).

Bu tahkikatın Gülistan Mağazası için bir sıkıntı oluşturmadığı anlaşılıyor ki 1 Eylül 1901 tarihli *Servet-i Fünun* dergisinde Gülistan'ın ilânıyla faaliyetlerine güçlü bir şekilde devam etmektedir. Adını “Fonografhane-i Gülistan” olarak yenilemiş görünen mağaza, ilânında beste, semai, nefes ve kâr gibi makam müziği formlarında icra yapan özel hânende ve sâzendeler aracılığıyla doldurulan fonograf silindirlerinin yanı sıra Amerikan fonograf makineleri de satmaktadır. Gülistan, sık kullanılması sonucunda ses şiddeti azalan silindirler için geliştirdiği yeni bir icadı da pazarlamaktadır. Bu icat, Hacı Süleyman Efendi tarafından geliştirilen ve camı kırılmayan bir diyaframdır. Böylece silindirleri uzun süre yüksek ses ile dinlemek mümkün olabilecektir.

Yine aynı yılda *İkdam* gazetesinin 5 Eylül tarihli nüshasında “Vezneciler’de fonograf ve kovanları ticaretgâhı İsmail ve Necatî” tarafından verilen bir ilân dikkat çekmektedir. Bunlar Şark Ticaret Yıllıkları’nda yer almamaktadır. İsmail ve Necatî’nin iddiası Gülistan Mağazası’nınkinden daha büyüktür. Yüksek gayretler sonucunda geliştirdikleri teknikle kovanlarının Avrupa ve Amerika’da üretilen kovanlardan daha mükemmel, pürüzsüz ve parlak sadâlı olduğunu iddia etmektedirler. Satın almadan önce denemeleri için müşterileri mağazalarına davet etmektedirler (TBMM Milli Saraylar, 2004; s. 48).

Fonograftan sonra İstanbul halkı gramofon ile tanışmıştır. İlk Türkçe gramofon plak kayıtları, İstanbul’dan önce 1893’te Amerika Birleşik Devletleri’nde yapılmıştır. Emile Berliner Şikago’da Arapça ve Türkçe kayıtların yapılmasını sağlamış ve üç yıl sonra Berliner etiketli Yunanca ve Türkçe plakları New York’ta satışa hazır hale getirilmişti (Strötbaum, 1993; s. 149).

İstanbul’da yapılan ilk kayıtlar ise 1900 yılına aittir. The Gramophone Co. ses mühendislerinden W. Sinkler Darby, burada 170 kadar kayıt yapmıştır. Kaydı yapılan sanatçılar arasında Civan, Astikzade Boğos, Sarı Onnik, Ağopos Efendi, Kemanî İhsan, Kemeñceci Anastas ve Vasilâki gibi isimler yer almaktadır. Firmanın ilk Türkiye temsilcisi olan Sigmund Weinberg’in mektuplarından anlaşıldığı üzere başta İstanbul olmak üzere çeşitli Osmanlı şehirlerinde yapılan kayıtlar kalıp olarak

Almanya ve İngiltere'ye gönderiliyordu. Plaklar basıldıktan sonra bu şehirlerde satışa sunuluyordu (Akçura, 1991; s. 46).

Rauf Yekta, 1906 yılında *İkdam* gazetesinde yayınlanan makalesinde gramofonun en çok müzik heveslilerinin işine yarayacağını iddia etmektedir. Gramofon sayesinde meşhur müzisyenlerin icraları defalarca aynı kalitede dinlenebilecektir. Ayrıca müzik ustalarının icralarının kaydedilmesi gelecek nesillere aktarılabilmesi açısından son derece kıymetli olacaktır. Bu temennilerinden sonra Rauf Yekta, piyasada doldurulmuş bulunan plakları ve bunların satıcılarını eleştirmektedir. “En meşhur esâtize-i musikîşinasan” ve “nefais-i musikî” gibi ifadelerle plak ilânlarının süslediğinden yakınan yazar, bu ifadelerin neyi veya kimi temsil ettiğini anlamak için birkaç mağazayı ziyaret eder. Bunun sonucunda kabak kantosu, çiftetelli ve çingene kantosu gibi pek kıymeti olmayan müzik ve onların icracıları için bu ifadelerin kullanıldığını anlar.

Gramofon plaklarında seçilen eserlerden hoşnut kalmayan Rauf Yekta, klasik eserlerin bu plaklarda yer almasının gerekliliğini vurgular. Bu zafiyetin nedeni olarak gramofon fabrikatörlerini ve onların İstanbul'a gönderdikleri memurları işaret eder. Yazara göre bu memurlar, Osmanlı müziği hakkında bir bilgiye sahip olmadan kendilerini usta olarak takdim eden müzisyenlerin etkisinde kalmaktadırlar.

İstanbul'da fonograf ve gramofon kullanımı zaman içerisinde artmıştır. 18 Aralık 1905 tarihinde Dahiliye Nezâreti'nden Sadaret'e gönderilen yazıda Dersaadet, Galata, Eyüp ve Üsküdar'da yabancı oyuncular ve çalgıcıların yanı sıra fonograf ve gramofon gibi icatların artmasıyla mevcut çalgı ruhsat tarifesinin yeterli görülmemekle yenilenmesi ihtiyacından bahsedilmektedir. Bu belgeden canlı müzik gibi ses kayıt cihazlarının kullanımı karşılığında da bir bedel toplandığı anlaşılmaktadır (BOA, DH.MKT, 1033/36).

“Dersaadet ve bilâd-ı selâsede<sup>291</sup> bazı mahallere itibâr ve rağbetin tezâyüdü ve bir takım ecnebî oyuncular ile çalgıcıların tekessürü ve fonograf ve gramofon gibi muhteraat sebebiyle mer'î olan çalgı ruhsatıyesini târifesi kifayet etmemekte olmasına binaen terakkiyât-ı hâzıraya göre mâbi-yi tatbîk olabilecek esaslı bir tarifeye lüzum görülmesiyle tanzim olunan tarife atîk tarife ile tesyâr kılındığından bahisle mevki-yi icraya vaz'ına müsaade itâsı hakkında Şehremânet-i Celîlesi'nden alınan tezkire melfûfatıyla takdîm kılındı. Liecli't-

---

<sup>291</sup> Galata, Eyüp, Üsküdar.

tedkîk Şura-yı Devlet'e tevdi buyurulması menû-ı re'y-i sami-yi sadaretpenâhîleridir. Ol babda.”

Yukarıda bahsedilen çalgı ruhsatıyesinin işletildiği önemli bir mekânlardan birisi olabilecek çalgılı kahveler de gramofonu bir fırsat olarak görmüşlerdir. Birçok kahve sahibi, çalgıcıların kaprislerinden kurtulabileceklerini ümid ederek bu yeni teknolojiye sarılarak, müşterilerini memnun etme yoluna gitmeyi tercih etmiştir.

Gerek fonograf olsun gerek gramofon olsun, devlet bu teknolojinin şehir hayatındaki yeni konumuyla alâkalı olarak yeni düzenlemeler getirmek durumunda kalmışlardır. 1906 tarihli bir belge bu düzenlemelerle ilgili açık ipuçları vermektedir. Vezneciler'deki Kuyucu Murad Paşa Medresesi'nin karşısında bulunan caminin yakınındaki bir kahvede gramofon çalınmış olduğu birkaç müderris tarafından zaptiyeye şikâyet edilmiştir. Bunun üzerine zaptiye gramofonun ortadan kaldırılması için harekete geçmiştir (BOA, ZB, 379/94). 18 Eylül 1907 tarihli bir başka belgenin de camiye yakın kahvelerde fonograf<sup>292</sup> çalınmasının yasak olduğundan bahsetmesinin bunun belediyece uyulan ve takip edilen bir düzenleme olduğunu göstermektedir (BOA, ZB, 382/12).

Gramofon piyasasına ilişkin devletin yaptığı düzenlemelerden birisi de plakların içeriğiyle ilgilidir. 1906 tarihli bir belgede Kuran-ı Kerim kıraatı içeren plakların satılmasının yasaklanmasını konu edinmektedir (BOA, ZB, 590/133). 1907'de Şark Ticaret Yıllıkları'nda da adı geçen Vasîlâki Papadopoulo'nun Mahmudpaşa'daki gramofon mağazasında Kuran tilâveti içeren plaklar tespit edilerek bunlara el konulmuştur (BOA, ZB, 370/152). 1908 tarihli bir başka belgeye göre kahvelerde Kuran tilâveti içeren plakların çalındığı ve dinlendiği ihbar olunmuştur. Bu plaklar Şeyh Said El-Menyâvelî adında birisi tarafından okunarak Kahire'de veya Avrupa'da üretilmiştir. Kahvelerde plaklardan bu şekilde Kuran tilâveti dinlenmesinin dinî adaba uygun olmadığı ifade edilerek, bu tür plakların satışı ve kullanımının yasaklanması ve bu plaklara el konulması kararı verilmiştir (BOA, DH.MKT, 1092/10). 1913 yılına ait başka bir belgede de Kuran tilâveti ve ezan kaydı içeren plakların satışının ve kullanımının Meclis-i Vükelâ kararıyla men edildiğini ortaya koymaktadır (BOA, DH.İD, 108-2/3). 1912 tarihli bir belge bu yasakların

<sup>292</sup> 1906'da yoğun olarak gramofonun yaygınlaşmakta olduğu görüldüğünden bu belgede bahsedilen fonograf, gerçekte gramofon olabilir.

gerekçesini sunması açısından önem arz etmektedir. Kuran sûrelerinin gelişigüzel uygun olmayan ortamlarda okunmasına engel olunmak istenmektedir (BOA, DH.HMŞ, 10/56).

Kuran tilaveti içeren bu gramofon plaklarının çoğu muhtemelen Mısırlı sanatçılar tarafından seslendirilmiştir. Gramofonun Kahire'ye girişi İstanbul'un ki ile benzer tarihlerde olmuştur. Gramofon plaklarının Kahire'de ilk duyulmaya başladığı tarih 1905 dolaylarıdır. 1907'de Kahire'de Ulusal Odeon Mağazası açıldığında verilen ilânda komedi, bando müziği, peşrev ve kaside olmak üzere çeşitli yerel müziklere ait plakların satışa hazır olduğu bahsedilmiştir. Odeon'un 1913-14 kataloğunda sıralanan 458 eser daha geniş bir müzik çeşidinin kayda alındığını göstermektedir. Bunlar arasında üç farklı hafız tarafından kaydedilmiş Kuran tilavetleri de yer almaktadır<sup>293</sup> (Racy, 1976; s. 24-34).

II. Meşrutiyetin ilânından sonra Türkçülük akımının da filizlenmesiyle birlikte yabancılara karşı olumsuz bir tavır gelişmeye başlar. İstanbul'da gramofon satıcısı olan Ahmed Şükrü, 1912 tarihli bir ilânında bu yabancı karşıtlığının izleri açıkça görülmektedir. Lyrophon'un yerel temsilcisi olarak plaklarının kalitesini ayrıntılı olarak anlatmaktadır. Yazının sonunda Türk tüccarı olması hasebiyle, yapılacak ticaret sonucunda paraların yabancılara gitmeyeceğini altı çizilmektedir<sup>294</sup> (BOA, DH.ID, 108-2/3):

#### “Müşterin-i Kiram Hazeratına

Sekiz senelik bir tecrübe neticesinde Osmanlı musikîsini gramofon plaklarında tecessüm ettirmeye muvaffak oldum. Berlin'de kâin “Lyrophon” nam fabrikamızın sermühendisi İngiliz meşhur “Holms” marifetiyle bu kere memleketimizin en güzide artistlerinden aldığımız parçalar cidden sanatkârane yapılmış ve şimdiye kadar yapılan baş ağrısı olmaktan başka bir şeye benzemeyen plakların kâffesinden mükemmel olmuştur.

Bir kere artistlerimiz memleketimizin en meşhurlarıdır.

İkincisi, mühendisimiz dünyanın en maruf mühendisidir.

Üçüncüsü, sadalar hiç falsosuz tabîidir.

Dördüncüsü, plakların mevad-ı ibtidaiyelerinde “Şital”<sup>295</sup> denilen çelik hülasesi olduğundan asla bozulmaz olmasıdır.

<sup>293</sup> İstanbul'da karşılaşılan Kuran tilaveti içeren plaklar bu plaklar olsa gerektir.

<sup>294</sup> Ahmed Şükrü'nün bu iddiası kısmen doğrudur çünkü satıcı yerlidir ancak satış cirosunun bir kısmı Alman firması Lyrophon'a ait olacaktır.

<sup>295</sup> Schital.

Beşincisi ve en mühimmiyede kendimizin Türk tüccarı bulunmamızdır. Paralarımızı memleketimizdeki ecnebîlere kaptırmaktan ise tekmil vatandaşlarımızın ticarethanemizle iş yapacaklarına ve paralarını yine memleketlilerine vereceklerine ümidimiz ber kemâldir.

A. Şükrü”

Cumhuriyet öncesi İstanbul’unda kaç fonograf ve gramofon cihazının kullanıldığına ilişkin bir bilgi elde yoktur. Ancak bundan daha da önemlisi bu cihazlarda kullanılan silindir ve plakların tüketim miktarıdır. Batı müziği eserlerinin yer aldığı silindir ve plakların satış adetlerinin incelenmesi tüketime ilişkin en iyi gösterge olacaktır fakat günümüze ulaşan satış adedi bilgisi de bulunmamaktadır. Başvurulabilecek diğer bir gösterge ise silindirlerde ve plaklarda yer alan eser çeşitliliğidir. Bu bilgi, tüketimin yaygınlığı konusunda bir fikir verebilecektir.

İstanbul’daki fonograf repertuarına ilişkin kapsamlı bir bilgiye ulaşılamamaktadır. Günümüze ulaşan dolu fonograf silindirleri az sayıda da olsa bulunmaktadır. Ancak fonograf teknolojisinin plakların yaygınlaşmasıyla sonlanan kısa ömrü, kayıt tekniği ve plaklardan daha eski olması gibi sebeplerden dolayı repertuarın ana hatlarıyla ortaya çıkmasını sağlayacak kataloglar bulunmamaktadır.

Gramofon plaklarının repertuarına bakıldığında ise İstanbul ve civarında Cumhuriyet öncesinde üretilen eserlerin tam bir listesini elde etmek yine mümkün değildir. Ancak günümüze ulaşan kataloglar plak repertuarının büyük bir kısmını ifşa etmektedir. Cumhuriyet öncesi plak repertuarına ilişkin en kapsamlı çalışma Cemal Ünlü’nün *Git Zaman Gel Zaman* başlıklı 2004 yılında yayınlanan kitabıdır. Kitabın ekinde sunulan 1905-1965 dönemine ilişkin listede 15.350 kayıt yer almaktadır. Kitabın yayın tarihinden sonra Cemal Ünlü’nün eline geçen ve yazarla paylaştığı Gramophone Company Ltd. (46 eser) ve Başbakanlık Osmanlı Arşivi’nde (BOA, DH.İD, 108-2/3) yazarın bulduğu Lyrophon (240 eser) kataloglarındaki eserler de listeye eklenmiştir.

Nihaî listede yer alan kayıtların 4.956 adedinin Cumhuriyet öncesine ait olduğu tahmin edilmektedir<sup>296</sup>. Müzik içermeyen sözlü kayıtlar<sup>297</sup> hariç tutulduğunda bu

---

<sup>296</sup> Sayın Cemal Ünlü’nün görüşü doğrultusunda listede yer alan American Concert Record, Favorite, Zonophone, The Gramophone Company, Orfeon Record, Pathé’ye ait kayıtlar Cumhuriyet öncesi olarak tespit edilmiştir. Sayın Ünlü, Odeon firmasının Cumhuriyet öncesine ait kayıtlarını tespit edebilmek için sanatçıya göre bir sınıflandırmayı yazar ile paylaşmıştır.

rakam 4.690'a inmektedir. Bu kayıtların % 27'si Batı müziği ve % 73'ü makam müziği türlerinde bestelenmiş eserlerden oluşmaktadır. İlk grup içerisinde estudiantina müziği<sup>298</sup> ile marş, polka, mazurka, vals, operet, fantezi ve schottisch türlerindeki müzikler yer almaktadır. Bu müziklerin çoğu Osmanlı coğrafyasında üretilen müziklerdir<sup>299</sup>. İkinci grupta ise başta gazel, şarkı, kanto<sup>300</sup>, taksim, peşrev, saz semaisi, beste olmak üzere çeşitli makam müziği ve halk müziği türlerinde bestelenmiş eserler yer almaktadır.

Yukarıdaki istatistikler, İstanbul'da tiyatro, kıraathane, gazino, birahane, bahçe ve mesire yeri gibi canlı icra yapılan mekânlar varken diğer tarafta da fonograf ve özellikle gramofonun Cumhuriyet öncesinde alternatif bir dinleme mecrası haline gelmeye başladığını göstermektedir. Müziğin sunulduğu mecralardaki genişleme, doğal olarak müziğin icrası ve eğitimi noktasında bir profesyonelleşmeyi de zorunlu kılmıştır. Müzik, kitle kültürünü besleyen yenilikçi bir teknoloji olan sinemada kullanılarak bir kısım tiyatro binalarının sinema salonlarına dönüşmeye başladığı dönemde yerini korumuştur.

#### 4.3.1.8 Sinemalar

Weinberg'in Sponeck Birahanesi'nde 1896 ve 1897 yılında ilk halka açık sinema gösterimlerinin başladığı sessiz filmlere canlı Batı müziği icrası eşlik etmeye başlamıştır<sup>301</sup>. Bundan bir müddet sonra da makam müziğinin sinema salonlarında benzer bir işlevi olduğu dikkati çekmektedir.

---

<sup>297</sup> Bunlar siyasî nutuklar veya meddah ve komikler tarafından seslendirilen taklit, konuşma, vb. kayıtlardır. Bazılarının içerikleri hakkında bilgi alabilmek için bkz. Robert Anhegger ve Cemal Ünlü, "Türk Sosyal Tarihi İçin Kaynak Olarak 1912-1932 Arasında Çıkan 78'lik Sözlü Sözlü Taş Plaklar".

<sup>298</sup> Estudiantina müziği, İstanbul'da doğan ve Batı kültürüne ve sanatına yakınlık duyan gençlerin ilgi gösterdiği yeni bir müzik türüdür. Başta mandolin, gitar ve armonika gibi yeni çalgıların kullanıldığı bu tarzın İstanbul ve İzmir'de ilgi gördüğü ve Favorite, Odeon ve The Gramophone Company tarafından 200'ün üzerinde kaydı olduğu bilinmektedir. Plakları seslendirenler arasında en çok Estudiantina Hristodulides, Bahçivanoğlu Koro ve Orkestrası, Zunaraki, Estudiantina Greeque ve Estudiantina Athenienne'na adı geçmektedir (Ünlü, 2004; s. 169-174).

<sup>299</sup> Bu kayıtların İstanbul ve civarında üretildiğinin unutulmaması gerekir. Yabancı plak şirketleri, Avrupa ve Amerika dışındaki bölgelerde yaptıkları kayıtlarda o bölgenin yerel müziklerini kaydetmeyi doğal olarak tercih etmişlerdir. Batı müziği kayıtları daha çok Avrupa ve ABD'de gerçekleşmiştir. Bu durumda, Batı müziği türlerinde İstanbul'da tüketilen plakların bütüncül bir resmin çizilmesini sağlayacak güçlü kaynaklara henüz ulaşamamıştır.

<sup>300</sup> Batı müziği etkisiyle ortaya çıkmış olsa da makam müziğine özel bir tür olması sebebiyle ikinci grupta yer almaktadır. Bu türde bestelenmiş yaklaşık 690 kayıt tespit edilmiştir.

<sup>301</sup> Bu konu önceki bölümlerde ele alınmıştır.

İstanbul'da sinemanın ilk yıllarından itibaren, Türkiye'yi konu alan ve Türkiye'de çekilen filmler gösterilmeye başlanmıştır<sup>302</sup>. İlk Türk sinemacılarının ortaya çıkışı ise Birinci Dünya Savaşı döneminden itibaren olabilmıştır. 1914 yılında Fuad Uzkınay *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* ilk Türk sinema filmini çekmiştir. 1916 yılında Dikran Çuhacıyan'ın meşhur opereti *Leblebici Horhor'u* çekmeye başlamış fakat yarım kalmıştır. Yine 1916'da başladığı *Himmet Ağa'nın İzdivacı'nı* 1918'de tamamlamıştır. Bu filmleri 1917'de Sedat Simavi'nin *Pençe* ve *Casus*, 1919'da Ahmed Fehim'in *Mürebbiye* ve *Binnaz*, 1921 yılında Şadi Fikret Karagözoğlu'nun üç kısa *Bican Efendi* güldürü dizisini çekmişlerdir (Scognamillo, 1990/I; s. 20-22; Özgüç, 1988; s. 7-8).

1916 yılından itibaren Almanya'da oyunculuk ve yönetmenlik yapmış olan Muhsin Ertuğrul'un 1922 yılında yurda dönmesiyle Türk sinemasında yeni bir dönem başlamıştır. Kemal Film Şirketi ile işbirliği yaparak aynı sene *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* ve *Boğaziçi Esrarı* adlı iki film çekmiştir. İkinci film Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Nur Baba* adlı romanından sahneye uyarlanmıştır. Filmde Bektaşî tarikatı şeyhi Afif Baba'nın vefatından sonra onun evlâtlarından Nuri'nin Nur Baba adıyla posta geçmesinden sonra Nigâr Hanım'a olan aşkıyla gelişen olaylar konu alınmıştır<sup>303</sup> (Özgüç, 1988; s. 10; Onaran, 1981; s. 160-163).

Âlim Şerif Onaran bu filme dair eleştirisinde Bektaşî nefeslerinin duyulmamasının etkiyi zayıflattığını ifade etmiştir (Onaran, 1981; s. 164). Dinî müzik olduğu hakkında bulgu olmasa da bu filmin en azından bazı gösterimlerinde makam müziği icra edildiği bilinmektedir. Yeni Millî Sinema'da yapılacak gösterimine ilişkin hazırlanan broşürde, filme Büyük Alaturka Salon Orkestrası'nın eşlik edeceği ve Türk eserlerinin çalınacağı belirtilmektedir. Ayrıca, 1923 yılında Muhsin Ertuğrul'un yönettiği *Leblebici Horhor Ağa'nın* gösteriminde orijinal operetin müzikleri orkestra tarafından seslendirilmiştir<sup>304</sup>.

---

<sup>302</sup> 1899'da Odeon Tiyatrosu'nda Boğaziçi görüntüleri, 1909'da Genç Türkiye'nin Devrimi adlı bir film ve 1910'da Pathé Sineması'nda Osmanlı ordusu, Sultan V. Mehmed'in geçişi, Sultan'ın selamlığı gibi konuları içeren 1.000 metrelik bir film gösterilmiştir (Scognamillo, 1990/I; s. 16-17).

<sup>303</sup> Bir grup Bektaşî film setini basarak bazı oyuncularını tartaklamışlar ve bazı oyuncuların değişmesiyle film yeniden çekilmiştir (Onaran, 1981; s. 162-163).

<sup>304</sup> 1931 yılında Türk sinemasında sesli film üretimine geçilmesiyle birlikte makam müziğinin kullanımı artmıştır. Hasan Ferid Alnar ve Hüseyin Sadeddin Arel, Muhsin Ertuğrul'un ilk sesli filmi "İstanbul Sokakları" için çeşitli şarkılar, türküler ve tangolar düzenlenmişlerdir. Muhsin Ertuğrul'un operet-film denemelerinin ilki olan 1933 yılında çektiği Karım Beni Aldatarsa filminin müziklerini Muhlis Sabahaddin Ezgi yapmıştır (Konuralp, 2004; s. 62-66).

Üsküdar'daki yazlık sinemalardan Kemer Sineması'nda 1914 yıllarına ait olduğu düşünülen el ilânında *Örümcek Ağı* filmine Kemanî Bülbüf Salih Efendi'nin oğlu Selahaddin Efendi'nin ince saz takımı tarafından fasıllar ve mükemmel orkestranın eşlik ettiği belirtilmektedir. *Aşk-ı Sevda* ve *Kerametli Düdük* filmlerine ait bir başka ilanda orkestranın "sekiz kişilik mükemmel ince saz" olarak tanıtıldığı dikkati çekmektedir (Konuralp, 2004; s.62).

Cumhuriyet öncesinde sessiz sinema filmlerine eşlik için kullanılan makam müziği sinemanın sesli döneminde yoğun bir şekilde ele alınmıştır. Böylece gelişen kültür endüstrisi içerisinde popüler şarkıların yer edindiği operaya alternatif güçlü bir sahne sanatı giderek gelişmiştir.

### **4.3.2 Müzik mesleği**

İstanbul'da gelişen müzik piyasasının, makam müziğini içine dâhil etmesiyle müzik icrası ve eğitimi profesyonelleşmiştir. Gelenekte daha ziyade amatör bir uğraş olarak görülen müziğin, ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinden itibaren gerek icra gerek eğitim açısından bir meslek olarak ele alındığı görülmektedir. İstanbul'un çeşitli mekânlarındaki müzikli etkinliklerde yer alan müzisyenlerin bir kısmı aynı zamanda dinleyici kitlesinin genişlemesiyle birlikte özel müzik dersleri vermeye başlamıştır. Müzik eğitimi İstanbul'daki resmî eğitim kurumlarında müfredatın bir parçası olarak yerini almış ve piyano dersleri verilmiştir. Yirminci yüzyılın başı itibariyle özel müzik okul ve derneklerinin açılmasıyla, sıradan müzik tüketicilerinin yanı sıra makam müziğini ciddî olarak ele almak isteyen öğrencilere piyasa müzisyeni olmayan kişiler tarafından eğitim de sağlanmaya başlamıştır. Makam müziğinin icrasındaki profesyonelleşme ve Batı müziği ile olan etkileşim beraberinde müzisyenlerin icra alanında yeniliklere girişmelerini de sağlamıştır. Böylece bazı Batılı çalgıların makam müziğine aktarımı gerçekleşmiş ve Batı çalgılarındaki bazı özelliklerinin mevcut geleneksel çalgılara kazandırılması yolunda çalışmalar yapılmıştır.

#### **4.3.2.1 Müzisyenler**

Ondokuzuncu yüzyılda İstanbul'da Batı müziğini ve tiyatrosunu içine alan ile gösteri piyasası gelişmeye başlamıştı. Bu yüzyıldan önce geleneksel temsiller bir güne özel ve geçici bir mekân teminiyle gerçekleştirme eğiliminde olmuştu. Müzik ise daha ziyade sarayda ve orduda bir derece olgunlaşmış bir meslekti. Batı sanatlarının

İstanbul'da tutunmaya başladığı ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı ile kitlesel gösteri halk için önemli bir tüketim aracı haline dönüşmekteydi. Yeni okulların açılmasıyla birlikte gelişen resmî eğitim sistemi, okur-yazar ve kültürlü insan sayısını artırmakta ve kitleleri ortak bir beğeniye doğru yönlendirmekteydi.

İstanbul'da Batılı gösteri sanatlarının gelişmesi, Batılı müzik ve tiyatro zevkinin revaç bulmasının yanı sıra makam müziği için de kullanılabilir bir mecra oluşmasını kolaylaştırmıştır. Böylece Türkçe müzikli oyunlar, tulûat tiyatrosu, semaî kahveleri ve makam müziği konserleri olarak geleneksel sanatların sergileneceği yeni tüketim araçlarını içeren bir piyasa doğmuştur. Makam müziğinin devlet dışında profesyonel bir sahne sanatı haline gelmesi bu dönemdeki önemli gelişmelerden birisidir. Bu dönem öncesinde müzik, başka alanda meslek sahiplerinin yaptığı amatör bir uğraştı. Bunun en önemli istisnası saray müzisyenliği idi.

Şeyhülislam Esad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsar fî Tezkîreti Urefai'l-Edvar* adlı eserinde biyografileri verilen müzisyenler, ulemâ, esnaf, tasavvuf ehli, devlet memuru, saray müzisyeni ve küçük din adamları olmak üzere farklı statü veya meslek gruplarından. Saray müzisyenleri bu listenin sadece % 10'unu oluşturmaktadır. Dolayısıyla müzik icrası bir amatör uğraş niteliğindedir (Behar, 2010; s. 163; Feldman, 1996; s. 77). Makam müziği icrasını bir geçim kaynağı olarak kullanan profesyonellerin sayısı ondokuzuncu yüzyılın son çeyreği ile artmaya başlamıştır.

Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaygınlaşan müzik piyasasında çok sayıda Batı müziği icracısı özellikle tiyatrolardaki orkestralar bünyesinde konser ve opera temsillerinde görev almaktaydı. Yüzyılın son çeyreği itibariyle bu müzik piyasası makam müziğini de içine alarak gelişmiştir. Ortaoyunu, tulûat, opera gibi Türkçe sahne gösterileri yavaş yavaş bu müziğin de piyasada yaygınlaşmasını kolaylaştırmıştır. Bu gelişmeler, makam müziğinin daha ileride müstakil bir konser etkinliğinde kullanımının zeminini hazırlamıştır.

Piyasadaki bu gelişmelerle birlikte geçimini müzik mesleğiyle sağlayan profesyonellerin sayısı artmıştır. 1884-1894 döneminde *Tarîk* ve 1894-1915 döneminde *İkdam* gazetesinde yayınlanan ilânlarda çok sayıda profesyonel müzisyenin etkinliklerde yer aldığı görülmektedir. **Çizelge 4.18**, ilânlarda isimleri en çok tekrar eden bir kısım piyasa müzisyeninin listesini sunmaktadır. Ayrıca

müziyenlerin isimlerinin ilânlarda ilk ve son görülme seneleri tespit edilerek, bu aradaki dönem o sanatçının icra dönemi olarak kabul edilmiştir.

Listede sunulan dönemlendirmeye temkinle yaklaşmayı gerektirecek bazı gerekçeler bulunmaktadır. Bunlardan birisi, bir müziyenin katıldığı her etkinliğe karşılık gelen bir ilân olamama ihtimâlidir. Bir diğeri, her ilânda müziyenlerin isminin belirtilmemiş olması veya sadece müzik takımının liderinin isminin belirtilmiş olmasıdır. 1896'dan itibaren yayınlanan ilânlarda takım üyelerinin isimleri görülmeye başlanmaktadır. Müziyenlerin ilk icralarına ilişkin doğru bir tarihlendirme yapmaya engel olabilecek bir durum da müziyenin en azından ustalığa ve şöhrete ulaşana kadar geçirdiği süre zarfında katıldığı etkinliklerin daha az tanınmış mekânlarda olabileceği sebebiyle ilânlarda yer alamaması ihtimâlidir. Bu tespitlere rağmen, -daha önce böyle bir dönemlendirme çalışmasının yapılmamış olmasını dikkate alarak- bu çizelgenin konu hakkında genel bir fikir edinilmesini sağlayacağı düşünülmektedir.

Müzik icraları takımlar halinde gerçekleştirilmiştir. İlânlarda adları geçen takım üyelerinin listesi sunulurken ilk adı geçen müziyenin takımın lideri olduğu tahmin edilmektedir. Bu kişiler, müzik piyasasında meşhur olan ve günümüzde başvuru alan biyografi kaynaklarında da isimleri geçen Kemanî Tatyos, Kemanî Tahsin, Kemanî Memduh, Kemanî Bülbülî Salih, Kemeñçeci Vasilâki ve Udî Mısırlı İbrahim gibi müziyenlerdir.

Her bir etkinlikteki takım üyelerinin sayıları iki ile on arasında değışkenlik göstermekle birlikte bir takımda ortalama altı kişinin yer aldığı söylenebilir<sup>305</sup>. Takım üyeleri arasında ismi ilk yazılan ve lider olduğu tahmin edilen kişilerin hepsi sâzendedir. Müziyenlerin sıralanmasında hânendelerin sona bırakıldığı dikkati çekmektedir. Takımlarda karşılaşılan çalgılar, en sık kullanılanlardan en az kullanılanlara göre keman, kemeñçe, ud, kanun, lavta, klarnet, ney ve tanburdur. Ortalama bir takımda ud, kanun, keman veya kemeñçenin yer aldığı görülmektedir. Bir takımda çalgı dışında sayıları iki ile dört arasında değışen hânende yer almaktadır.

---

<sup>305</sup> . Musikî-i Osmanî heyetinin 1912 yılında verdiği bir konserde 150 müziyenden oluşması gibi az da olsa istisnalar mevcuttur (İkdam, 09.09.1912).

**Çizelge 4.18 :** İstanbul'daki Bazı Piyasa Müzisyenlerinin Gazete İlanlarına Göre İcra Dönemleri (1884-1915).

Müzisyen	1884	1885	1886	1887	1888	1889	1890	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914	1915		
Kemanî Tatyos	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x										
Kemençeci Vasilâki						x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x													
Kemanî Akribas								x	x	x	x	x	x																					
Kemanî Memduh								x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	
Kemanî Tahsin													x	x	x	x	x	x																
Kemanî Zafiraki												x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x												
Udî Selim													x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x				
Udî Afet													x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x					
Hanende Astikzade Boğos													x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x								
Kanunî Şemsî													x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x			
Hanende Karakaş													x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Kemanî Aşkî																		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		
Kanunî Âmâ Ali																		x	x	x	x	x	x	x	x	x								
Kemençeci Anastas																			x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x				
Udî Mısırlı İbrahim																			x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		
Kemanî Selânikli Edhem																			x	x	x	x	x	x	x	x	x	x						
Udî Arşak																			x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x				
Hanende Üsküdarlı Osep																			x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x			
Kemanî Bülbülî Salih																				x	x	x	x	x	x									
Udî Serkis																						x	x	x	x	x	x	x	x	x				
Lavtacı Lambo																						x	x	x	x	x	x	x	x	x				
Kanunî Hafız																							x	x	x	x	x							
Kanunî Fethi																							x	x	x	x	x	x	x	x				
Hanende Ferangül																							x	x	x	x	x	x						
Hanende Mihritad																							x	x	x	x	x	x						
Hanende Hafız Yaşar																												x	x	x				
Kemençeci Sotiri																													x	x	x	x		
Klametçi İbrahim																														x	x	x		

Kaynak: Kalender, 1978; Kırca, 1999; Çitçi, 2000; Çitçi, 2001.

1884-1916 döneminde yayınlanan gazete ilânlarında en fazla ismi geçen müzisyenlerden birisi Kemanî Tatyos Efendi (1858-1913)'dir. İlânlardan 24 yıl piyasada müzisyenlik yaptığı tespit edilen Tatyos Efendi<sup>306</sup>, müzik kariyerine Galata'da Pirinççi Gazinosu'nda kanun çalarak başlar başlamış ve sonra kemana geçmiştir. Tatyos Efendi'nin 21 Mart 1888'de Handehane-i Osmaniye'nin temsil ettiği *Derbâniler* adlı dramın perde aralarında müzik icra ettiğine dair aşağıdaki gazete ilânı yer almaktadır (Tarîk, 21.03.1888):

“Şehzadebaşı'nda vâkî Vezneciler'de Abdürrezzak Efendi'nin zir-i idaresinde bulunan Handehane-i Osmanîye'de işbu 1304 senesi Mart'ının 10'uncu Perşembe günü akşamı yani Cuma gecesi saat 3'te:

-Derbâniler-

Millî Dram 4 Perde

Perde aralarında Kemanî Tatyos Efendi tarafından icra-yı ahenk olunacaktır.”

İstanbul piyasasında üstün çalgı yeteneğiyle ince saz takımlarının başında yer almış olan Kemanî Memduh (1868-1938) ilk keman dersini babasından almıştır. Sultan II. Abdülhamid, onu zaman zaman saraya çağırarak keman icrasından duyduğu memnuniyeti hediyelerle göstermiştir (İnal, 1958; s. 221). Ustalığı konusunda Rauf Yekta'nın bir yazısında şu ifadeler geçmektedir (Özalp, 1986/II; s. 68):

“Kemanî-i Şehir Memduh Efendi'yi kim tanımaz. Ânın kemanından aksendaz olan<sup>307</sup> hazin eninleri duyup da kalbinin en derin köşeleri titremeyen, kendine mahsus bir vadi-i lâtifte icra ettiği taksimlerdeki nağmelerin tesiri altında ruhunun en ince hislerle dolduğunu duymayan var mıdır? Doğrusu kemanîmiz emsali arasında bir eşi bulunmaz bir artisttir”.

Memduh Efendi, 1891-1914 döneminde İstanbul'da çok sayıda mekânda gerçekleşen ince saz icralarında yer almıştır: Fener'de Kılburnu Gazinosu, Şehzadebaşı'nda Şems

<sup>306</sup> Kilise koristlerinden Ermeni Manokyan Enkserciyan'ın oğludur. Ortaköy Ermeni İlkokulu'nu bitirdikten sonra sırasıyla çilingir ve savatçı çırağı olmuştur. Dayısı Movses Papazyan'dan kanun, Sebuh'tan keman, Civan'dan ve Astik'ten genel müzik öğrenmiştir (Öztuna, 1969-1976/II; s. 308-309; Rona, 1970; s. 53).

<sup>307</sup> Çınlayan.

Kıraathanesi, Arif'in Kıraathanesi, Şark Tiyatrosu ve Millet Tiyatrosu, Beyoğlu'nda Eftalipos Gazinosu, Haydarpaşa'da Bomonti Bahçesi, Sarıyer'de Çırçır Suyu, Göztepe Mama Mesiresi ve Sultanahmet Belediye Bahçesi.

Memduh Efendi, Columbia, Odeon, Sahibinin Sesi ve The Gramophone Company tarafından yayınlanan ve sayısı 50'yi aşan gramofon plağı seslendirmiştir. Daha önceki bölümde bahsedilen gramofon plak listelerine göre, Memduh Efendi solo eserlerinde taksim, peşrev ve çiftetelli gibi türler, Nuri Bey ve Ahmet Bey ile ayrı ayrı yaptığı kayıtlarda ise şarkılar icra etmiştir.

Gazete ilânlarından 1889-1903 yılları arasında müzisyenlik yaptığı görülen Kemeñeci Vasilâki (1845-1907) çocukluğunda panayır, düğün ve meyhane gibi yerlerde klarnet çalarak geçimini sağlamaya başlamış, Fenerli Yorgi'den kemeñce öğrendikten sonra klarneti bırakmıştır. 1870'e doğru Galata'ya taşınarak Lavtacı Andon'un Galatasaray'daki gazinosunda saz heyetine Nikolaki'den sonra ikinci kemeñeci olarak girmiştir. Andon ve kardeşi Civan'dan makam müziğı repertuarını ve çalgı icracılığının inceliklerini öğrenen Vasilâki saray ve çevresinde büyük itibar görmüş ve Tanburî Cemil Bey ile sık sık kıyaslanmıştır (Öztuna, 1969-1976/II; s. 367-368; Rona, 1970; s. 22). Kemeñeci Vasilâki'nin 1889'da Beyoğlu Şafak Tiyatrosu'nda Hristo Efendi ile birlikte konser verdiğine dair *Tarîk* Gazetesi'nin 29 Mayıs tarihli nüshasında bir habere yer verilmektedir.

1896-1913 dönemindeki gazete ilânlarına göre İstanbul'da çeşitli etkinliklerde yer alan bir diğeri müzisyen ise Kanunî Şemsî (1850?-1922?)'dir. Berber çırağı olarak hayata atılan sanatçı, Şehzadebaşı'nda berber dükkânı açtıktan sonra sanat çevresine girmiş Kemanî Tatyos, Kemanî Memduh, Kemeñeci Anastas gibi müzisyenlerle birlikte çeşitli gazino<sup>308</sup>, kahve ve mesirelerde ince saz icralarına katılmıştır. Lemi Atlı hatıralarında onu bütün kanunîlerin hocası ve mızrap kullanımının taklit edilemeyecek bir ustalıkta olduğunu kaydetmiştir (Öztuna, 1969-1976/II; s. 277; Özalp, 1986/II; s. 198). 1912 yılına ait bir ilânda, Taksim'de Hamdi Bey Gazinosu'nda Kemeñeci Anastas, Udî Mısırlı İbrahim ve Selim, Klarnetçi İbrahim, Hânende Osep, Selânikli Emin ve Lavtacı Hacı Haçik ile birlikte düzenli fasıllarda bulunmuştur (Yeni İkdâm, 14.01.1912).

<sup>308</sup> Bu gazinolardan birisi Kemanî Memduh idaresindeki bir fasıl heyetinin çaldığı Galata rıhtımındaki Filip'in gazinosudur (Ulunay, 1973; s. 174-75).

*İkdam* gazetesinin 1902-1914 yılları arasındaki ilânlarında dikkati çeken Udî Mısırlı İbrahim (1872-1933), Suriye asıllı bir Musevî olup asıl ismi Avram'dır. Uddaki maharetinin yanı sıra besteciliği ile de tanınmıştır. Kahire, Şam, Halep ve İstanbul piyasalarında ün yapan sanatçı, *Acemaşiran Saz Semaisi*'nin yanı sıra pek çok şarkı bestelemiştir (Öztuna, 1969-1976/I; s. 291; Rona, 1970; s. 152; Aksüt, 1993; s. 296). Udî İbrahim, İstanbul'da çeşitli gazino, birahane ve kıraathanede ince saz icralarına katılmış, 1908 yılına ait aşağıdaki ilânda görüleceği üzere Kemeñeci Anastas, Hacı Karabet gibi dönemin önemli müzisyenleri ile birlikte sahne almıştır (İkdam, 23.07.1908):

“Mükemmel İnce Saz

Büyükdere'de iskele başında Artaki'nin  
gazinosa bundan böyle her Cuma ve Pazar  
günleri Kemeñe-i Şehir Anastas, Udî Mısırlı  
İbrahim, Kanunî Nasib, Hânende Hacı Karabet ve  
Ahmed efendilerden mürekkebe mükemmel ince saz  
takımı icra-yı ahenk edecekler, ilân olunur.”

1896-1911 yılları arasındaki gazete ilânlarından icraları takip edilebilen Udî Afet (1850-1922), Klarnetçi Ermeni Avadis'in oğlu olarak İstanbul'da dünyaya gelmiştir. 18 yaşında Mısır'a giden Afet, 1883'e kadar burada kalarak önce kanun ve sonra ud çalmıştır. İstanbul'a döndükten sonra müzik piyasasında yer alan sanatçı, uddaki mahareti sebebiyle asıl adı olan Hapet yerine “Afet” adıyla ünlenmiştir. 1905 yılında *Saz ve Söz* isimli bir müzik ve nota dergisi yayınlamıştır (İnal, 1958; s. 29-30; Öztuna, 1969-1976/I; s. 15; Rona, 1970; s. 23). Yirminin üzerinde besteye imza atan Udî Afet, Kemanî Memduh (İkdam, 22.03.1908) ve Selânikli Edhem (Yeni İkdam, 25.06.1911) gibi pek çok müzisyenle birlikte İstanbul'un çeşitli gazino ve kıraathanelerdeki fasıllarda yer almıştır.

Makam müziği piyasasının geliştiği dönemdeki en güçlü müzisyenlerden birisi de Tanburî Cemil Bey (1871-1916)'dir. İstanbul'da doğan sanatçı, amcasının nezâretinde ilkokulu ve daha sonra rüşdiyeyi bitirmiştir. On yaşından itibaren sırasıyla keman, kanun ve tanbur çaldı. Aleksan Efendi'den Hamparsum ve Batı notası öğrenen Cemil Bey, Mülkiye Mektebi döneminde Tanburî Ali Efendi ile tanışmıştır. Ali Efendi'nin, Cemil Bey'in kendisinden daha iyi çaldığını söylemesiyle

Cemil Bey'in şöhreti yayılmaya başlamıştır. Yirmi yaşlarına doğru kemençe, lavta ve viyolonselde ustalığını ispatlayan Cemil Bey, tanburu yayla çalan ilk müzisyen olmuştur. Cemil Bey, Kanunî Hacı Arif Bey, Giriftzen Asım Bey, Musa Süreyya, Udî Nevres, Tanburî Kadı Fuad gibi pek çok müzisyenle provalar yaparak konserler vermiştir (Öztuna, 1969-1976/I; s. 125-127). *İkdam* gazetesinin 1 Nisan 1909 tarihli nüshasında Cemil Bey'in arkadaşlarıyla vereceği bir konsere ilişkin aşağıdaki ilân yer almaktadır:

#### “Konser

Mart'ın yirmi birinci Cumartesi günü akşamı saat ikide Cağaloğlu'nda Merkez Askerî Kulübü'nde esâtiz-i musikî-i Osmaniye'mizden Tanburî-i Şehir Cemil Bey ve rufekası taraflarından bir konser verilecektir.”

Cemil Bey'in, icrasında Batı müziğinin ve halk müziğinin izleri görülür. *İşârât-ı Tezyiniye* başlıklı gazete makalesi, makam müziğinin notaya alınmasında nüans işaretlerinden daha fazla faydalanılmasını önermiştir (Tanburî Cemil, 1902; s. 3). Batılı virtüozlardan ne derece etkilendiği bilinmese de Cemil Bey, tanbur çalışına yeni bir üslup getirmiş ve diğer çalgılarındaki icrasında da kullandığı kıvraklık, çabukluk, el ve parmak becerisiyle, ses bileşimleri ve yeni tınılarla zenginleşen teknikleri makam müziğine kazandırmıştır (Behar, 1993; s. 107).

Toplu icra usûlunun yaygın olduğu makam müziği icrasında Cemil Bey'in, solo icra noktasında yeni bir dönemi başlattığı ileri sürülebilir. Tanburî Cemil, II. Meşrutiyet'ten sonra Tepebaşı Tiyatrosu'nda sahnenin ortasına konan kırmızı kadife bir koltuğa oturarak tanbur, kemençe ve yaylı tanbur resitalleri vermiştir (Öztuna, 1969-1976/I; s. 127). Verdiği bu resitaller ve çalgı virtüozluğu Cemil Bey'i makam müziğindeki bireyselliğin ön plana çıkışının ilk örneklerinden birisi yapmıştır<sup>309</sup>.

---

<sup>309</sup> Gramofon plakları da bireyselleşmenin ön plana çıkmasını teşvik eden önemli bir tüketim olmuştur. Orphéon ve Favorite firmalarının yayınladığı 117 gramofon plağı Cemil Bey'in adına düzenlenmiştir. Gramofon bahsinde ele alınan plak sayılarını içeren listede yer alan Hafız Âşir Efendi, Hafız Yaşar, Hafız Ahmed Bey, Hânende İbrahim Efendi gibi bir çok sanatçının adı geçmektedir. İstanbul'daki çeşitli etkinliklerdeki icralarıyla Kemanî Tatyos, Kemanî Memduh ve Kemençeci Vasilâki gibi müzisyenlerin popüler olması gibi gramofon plaklarında da popüler isimler ön plana çıkmıştır.

Tanburî Cemil gibi İstanbul müzik piyasasının gerek canlı gerek plak icralarıyla ünlenen müzisyenlerden birisi de Hafız Yaşar (Okur) Bey (1885-1966)'dir. Gramofon plaklarının yaygınlaşmaya başladığı dönem onun ustalık dönemine tesadüf etmektedir. Sadiye tarikatının Şeyh Rifat Efendi'nin oğlu olan Hafız Yaşar, Âmâ Hafız Hasan Efendi'den dinî müzik meşketmiştir. Din dışı müziği ise Harbiye Nezâreti'nde görevli Nakşî Efendi, Defter-i Hakanî Nâzırı Ziya Paşa ve Musikî-i Osmanî Cemiyeti'nin kurucusu İsmail Hakkı Bey'den öğrenmiştir. II. Meşrutiyet'in ilânından sonra Selânik'te ve İstanbul'da konserler verdikten sonra 1914'te Muzika-i Hümâyun fasıl heyetine hânende olarak atanmıştır<sup>310</sup>. 1917'de sarayın müezzinbaşısı olan Hafız Yaşar, 1924'te hilâfetin ilgasını müteakip Riyaset-i Cumhuriyet fasıl heyetine ser-hânende olarak tayin olmuştur<sup>311</sup>.

Hafız Yaşar'ın İstanbul'daki canlı müzik etkinliklerinde en popüler olduğu dönemi 1908-1914 dönemidir. Bu dönemde çeşitli bahçe, mesire ve gazinolarda konser vermiştir. 1910 yılında Sarıyer'de Hünkâr Suyu'nda katılacağı bir etkinliğin ilânı şöyledir (Yeni İkdâm, 13.07.1910):

“İnce Saz

Hünkâr Suyu Mesiresi'nde

Bugünden itibaren her Çarşamba günleri gündüz saat altıdan onbire kadar yalnız hanımefendilere mahsus olmak üzere Selânikli Edhem, Udî Afet, Kanunî Nasib, Hânende Osep, Misak, Serab ve Yaşar efendiler tarafından icra-yı ahenk edilecektir”

Hafız Yaşar, Hafız Âşir'den sonra gramofon plaklarında en fazla kayda sahip müzisyendir. Favorite, Orfeon, Lyrophon şirketlerinin plaklarında marş, kanto, şarkı ve gazellerden oluşan 450'yi aşkın eser seslendirmiştir. Bunlardan bazıları şunlardır: *Bülbül Kantosu* (Lyrophon, 41686), *Gül Kantosu* (Lyrophon, 41557; Orfeon, 34),

<sup>310</sup> 1911 yılına ait bir ilân, Hafız Yaşar'ın İstanbul'dan önce Selânik'te meşhur olduğunu göstermektedir. Mirgûn Korusu bahçesinde düzenlenen konserde Kemanî Selânikli Edhem, Udî Afet, Selânikli Kanunî Artaki, Hânende ve Gazelhan Kâzım ile Hânende Selânikli Hafız Yaşar yer almaktadır (Yeni İkdâm, 25.06.1911). Hafız Yaşar, Kocamustafapaşa'da doğmuş ve çocukluğunu burada geçirdiği halde bu ilânda Selânikli olarak anılması bu şehirde ünlenmiş olduğunu ve diğer Selânikliler ile münasebet geliştirecek kadar burada vakit geçirdiğini göstermektedir.

<sup>311</sup> Atatürk çok sevdiği için kendisini 1938'e kadar yanından ayırmamıştır. Atatürk'ün emriyle İstanbul Konservatuvarı için 20 plak doldurmuştur (Rona, 1970; s. 280-281; Öztuna, 1969-1976/II; s. 112).

*Horoz Kantosu* (Orfeon, 42), *Vatan Marşı* (Orfeon, 74), *Yadigâr-ı Millet Marşı* (Orfeon, 74), *Asker Marşı* (Lyrophon, 41852), *Rast Şarkı: “Nazlı bir kuşa”* (Orfeon, 204), *Kürdilihicazkâr Şarkı: “Koparan sinemi”* (Orfeon, 510), *Hüzzam Gazel: “Dideden çıkmaz hayalin”* (Orfeon, 504), *Şehnaz Gazel: “Derdi aşkınla”* (Favorite) ve Tanburî Cemil’in eşliğinde seslendirdiği *Hicaz Gazel: “Bende mecnundan”* (Orfeon, 3083), *Suzinak Gazel: “Her zaman”* (Orfeon, 3084), *Uşşak Gazel: “Ey sine sana”* (Orfeon, 3093).

1896-1915 yılları arasında çok sayıda ince saz icrasında yer alan Hânende Karakaş<sup>312</sup> Yahudi asıllı olup gerçek adı Avram’dır. Ruşen Kam, kendisinden “tiz sesi ve zengin repertuarı ile takımı daima definin zillerine takarak sürükleyen bir maestro durumunda idi” diye bahsetmiştir. Acemaşiran makamını çok seven sanatçının gür ve pürüzsüz sesini klarnetle özdeşleştirenler olmuştur (Özalp, 1986/II; s. 225). Karakaş’ın 1908 yılında Bostancı’da gerçekleşecek olan etkinlikte Kemanî Memduh’un takımında yer alacağına dair şu ilân yayınlanmıştır (İkdam, 27.07.1908):

“Komik-i Şehir Hasan Efendi

Kadı karyesinde<sup>313</sup> Bostancı’da iskele başında vâki mesirede bugün gündüz yalnız kadınlara mahsus “Aşıklar” nâm gülünçlü ortaoyunu, kanto ve düettolar icra edileceği gibi Kemanî-i Şehir Memduh, Kanunî Şemsî, Hânende-i Şehir Karakaş, Ahmed ve Odrik efendilerin mükemmel ince saz takımı icra-yı ahenk edecektir.”

Hânende Karakaş, aynı zamanda gramofon plaklarında en çok yer alan müzisyenlerden birisidir. Pathé, Orfeon, Odeon ve Favorite şirketleriyle anlaşılan Karakaş’ın seslendirdiği 146 plak tespit edilmiştir. Çoğu şarkılardan oluşan eserlerin bazıları şunlardır: *Hüseyni Şarkı: “Ağlama ey aşık-ı mihnetzede”* (Orfeon, 628), *Karcıgar Şarkı: “Ey felek”* (Orfeon, 633) ve *Hicaz Şarkı: “Olmada diller”* (Orfeon, 643).

<sup>312</sup> Ondokuzuncu yüzyıl ortalarında doğduğu ve 1920’ye yakın öldüğü tahmin edilmektedir (Özalp, 1986; c. 2, s. 225).

<sup>313</sup> Kadıköy.

Gramofon plaklarında en fazla kaydı bulunan üç müzisyenden birisi olan Hânende İbrahim (d. 1881), Hoca Ziya Bey, Kemanî Aşkî ve Leyla (Saz) Hanım ile meşk ederek küçük yaşta sahneye çıkmaya başlamıştır (Ünlü, 2004; s. 518). İbrahim Bey, Odeon, Orfeon, ve Favorite şirketlerince yayınlanmış 500'ü aşkın gramofon plağını seslendirmiştir. Bu eserlerin neredeyse yarısı kanto ve diğer kısmı çoğunlukla şarkılardan oluşmaktadır. Eserlerin bazıları şunlardır: *Sabâ Kanto*: “Ah felek ne için koydun” (Orfeon, 90), *Hüzzam Kanto*: “Tatlı tatlı sözlerine” (Orfeon, 218), *Efe Kantosu* (Orfeon, 568) ve Hânende Rıza Bey ile birlikte seslendirdikleri *Hicaz Şarkı*: “Fırkatin aldı bütün” (Orfeon, 539) ve *Kürdilihicazkâr Şarkı*: “Dertten ârî iken” (Orfeon, 78).

İstanbul'da makam müziği piyasasının oluşması ilk zamanlar çeşitli mekânlarda gerçekleştirilen canlı müzik etkinliklerine yanı sıra gramofon plaklarının yaygınlaşmasıyla müzisyenlerin dinleyicilerle buluştuğu alternatif bir mecra da yaygınlaşmaya başlamıştır. Gerek gazete ilânlarıyla duyurulan çeşitli semt ve mekânlardaki etkinliklerin sayıları gerek kataloglarda takip edilebilen gramofon plaklarının sayısı, müzik piyasasına olan talebin dikkate alınacak bir seviyede olduğunu göstermektedir. Söz konusu talep, makam müziğinin geleneksel türlerini olduğu kadar kanto gibi yeni türleri de kuşatmaktadır<sup>314</sup>. Müzik piyasasındaki gelişmeler tüketim alışkanlıklarında değişikliği beraberinde getirmiştir. Kitleler müziği dinlemekle beraber ve İstanbul'da çeşitli özel müzik öğretmenleri ve eğitim kurumları aracılığıyla müziği öğrenimine ilgi göstermişlerdir.

#### 4.3.2.2 Müzik öğretmenleri

Muzıka-i Hümayun ve diğer askerî muzıklar hariç tutulacak olursa, makam müziğinin öğretiminin ondokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar profesyonel müzik öğretmenleri tarafından yapıldığını pek söylemek mümkün görünmemektedir. Şeyhülislâm Esad Efendi'nin eserinde belirtildiği gibi, bu dönemdeki müziğin öğretimiyle de ilgilenen müzisyenlerin neredeyse tamamı amatörlerden oluşmaktadır.

Ondokuzuncu yüzyılın sonunda gelişen müzik piyasasıyla müzik öğrenmeye olan talebin artması, müzik öğretiminde profesyonelleşmeyi sağlayan temel belirleyici etkenlerden birisi olmuştur. Dönemin gazete ilânları, müzik öğreniminin bir kitle piyasasının tüketim ögesi haline geldiğini açıkça göstermektedir. Bu ilânların varlığı

<sup>314</sup> Kanto türüne ilişkin ilerideki bölümde kanto şarkıcıları ele alınmaktadır.

ve içeriği, makam müziği öğretimine ilişkin gelenekten sapmayı gözler önüne sermektedir. Meşk sisteminin yirminci yüzyılın başlarında dahi örneklerinin olması temel olarak bu sistemin o dönemde ortadan kalkmadığını göstermektedir (Gedik, 2005; s. 102-103; Beşiroğlu, 1998; s. 142).

Bu ilânlarda duyurulan ücretli müzik dersleri, müzik piyasasının bir ürünüdür. Bu derslerin bazı öğretmenleri Kemanî Zafiraki (Çitçi, 2000; s. 951) ve Udî Mısırlı İbrahim (İkdam, 27.01.1904) gibi piyasadaki müzisyenlerdir. İlânların içerikleri, sıradan bir kitle kültürü tüketicisine hitap eder niteliktedir. Gazete ilânları yoluyla duyurulan müzik öğretiminin geleneksel meşk sisteminden farklılaştığını gösteren üç unsur dikkati çekmektedir: 1) Öğretmenlerin gazete aracılığıyla öğrenci davet etmeleri, 2) Dersleri ücret karşılığında vermeleri ve 3) Öğretimin kalitesine ilişkin taahhütlerde bulunmaları.

Gazetelerde müzik öğretimine ilişkin ilânların yer alıyor olması başlı başına meşk geleneğine aykırı bir durum teşkil etmektedir. Çünkü meşkte öğretmen öğrenciyi davet etmez, öğrenci öğretmene kendisini kabul ettirebilmek için uğraş vermelidir. İbnülemin Kemal İnal'ın şu ifadeleri bu sürecin zorluğuna dikkat çekmektedir (Behar, 2006; s. 71):

“Vaktiyle musikî tahsiline talip ve ragıp<sup>315</sup> olanların musikî üstadlarına müracaatla çekmedikleri çile kalmazdı. Bir şarkı geçmek için bilfarz<sup>316</sup> İstanbul'un Edirne kapısından Boğaziçi'nin Rumeli Kavağı'na mükerreren gidip gelmeleri ahval-i âdiyeden idi<sup>317</sup> ...”

Cem Behar, meşke kabul edilebilmek için öğrencinin yeterliliğini öğretmenine ispat etmesi gerektiğini ifade etmektedir. Yeterliliğin sınındığı alanlar hafıza, yetenek, sadakat ve sabırdır. Bu gereksinimleri karşılayamayan öğrencilerin reddedilmesi oldukça olağan karşılanmaktadır. Bu yeterliliği karşılayamadığı için ders veremeyen hocalar dahi olmuştur. Zekâi Dede'nin oğlu Ahmed Irsoy (1869-1943), babasından öğrendiği kıymetli eserleri “şimdiye kadar kıymet bilen bir heveskârını” yani uygun bir öğrenciyi bulamadığı için kimseye öğretememiştir (Behar, 2006; s. 75-77).

---

<sup>315</sup> Rağbet eden.

<sup>316</sup> Meselâ.

<sup>317</sup> Olağan bir durumdu.

Müzik öğretiminde meşkten kopuşun bir diğer göstergesi ise müzik öğretiminin ücret karşılığı olmasıdır. *İkdam* gazetesinin 27 Ocak 1904 tarihli nüshasında yer bir ilâna göre, meşhur piyasa müzisyeni Udî Mısırlı İbrahim'e ait olduğu tahmin edilen Vezneciler'deki bir dükkânda, ud öğretildiği ve istenirse her türlü çalgı için öğretmen temin edilebileceği belirtilmektedir:

“Musikî Muallimi  
Udî İbrahim Abûd el-Mısrî Efendi

Bu kere Şehzadebaşı'nda Vezneciler'deki muhallebici dükkânı ittisalinde<sup>318</sup> küşâd eylediği<sup>319</sup> 49 numaralı mahalde meşahir-i üstadegân<sup>320</sup> tarafından gayet açık ve latif surette imla edilmiş Türkçe ve Mısır'dan bilhassa celb edilmiş Arapça kovanlar furuht ettiği<sup>321</sup> gibi mezkûr kovanlardan bir düzineden aşağı alanlara beher tanesini sekiz ve bir düzine veya daha ziyade alanlara tanesini yedi kuruşa verdiğini ve Türkçe ve Arapça nota ile ud talim eylediği ve her istenilen Türkçe veya Arapça şarkı, beste ve peşrevlerin notasını yazdığını ve sâir her ne saz için olursa olsun mutedil<sup>322</sup> ücretle muallim tedarik edebileceğini zevkcuyân-ı musikiye<sup>323</sup> arz eyler.”

Oysa meşk geleneğinde talebenin hocaya olan sadakati ve hürmeti ile herhangi maddî bir çıkar beklenmemiştir. Bu uygulamanın istisnaları ancak bir geçerli mazeret halinde uygun görülebilmiştir. Gelenekçilerin bakış açısını temsil edebilecek İbnülemin M. Kemal İnal, *Hoş Sada* adlı eserinde Kadıköylü Ali Bey'in (ö. 1897) son zamanlarında zor duruma düştüğünden dolayı Kadıköy'deki kahvesinde arzu edenlere beste, şarkı ve sâire meşk ettiğini, verilen beş on kuruş ücretle geçimini sağladığını belirtmiştir. Yazar, Tanburî Aleksan Efendi (1815-1864) için “evinin, mamelekinin<sup>324</sup> yanmasıyla ocağı sönerek, ekmek parası tedarik edebilmek için gazinolarda çalgı çalıp ehli keyfin keyfine hizmet etmeye mecbur” kaldığını kaydetmiştir (Behar, 2006; s. 63; İnal, 1958; s. 63).

---

<sup>318</sup> Yakınlarında.

<sup>319</sup> Açtığı.

<sup>320</sup> Üstadların en meşhurları.

<sup>321</sup> Sattığı.

<sup>322</sup> Orta halli, makûl.

<sup>323</sup> Müzik zevkine düşkün olanlara.

<sup>324</sup> Varının yoğunun.

Gazete ilânlarıyla duyulan müzik öğretimi imkânlarının gelenekten farklılaştığı bir nokta da öğretiminin kalitesine ilişkin bir takım taahhütlerde bulunulmasıdır. Bu yöntem, öğretimin pazarlanarak ticarî bir nesneye dönüşmesine yol açmaktadır. Taahhüt edilen kalite parametrelerinden birisi öğretimin süresiyle ilgilidir<sup>325</sup>. Vezneciler’de Udcu Şamlı Selim’in mağazası aracılığıyla 1902’de duyurulan bir ilânda, Hafız Mehmed Bey tarafından üç ayda ud ve kanun öğretileceği belirtilmektedir (Kalender, 1978; s. 438). Üsküdarlı Âmâ Hafız Ahmed Bey’in ise 1904 tarihli bir ilânda kısa sürede ud, kanun ve keman öğreteceğine yer verilmiştir (Kalender, 1978; s. 438). 1906 yılına ait aşağıdaki ilânda ise Udî Eyüb Meftunî dört ay içerisinde mükemmel nota öğreteceğini iddia etmektedir (İkdam, 22.01.1906):

“Udî  
Eyüb Meftunî

Müteaddid senelerden beri icra etmekte olduğum talim ve ticaret neticesi olmak üzere bu kere suret-i katiyede dört mah<sup>326</sup> zarfında mükemmel nota ve ehven fiyat ile ud talim ettirmeyi taahhüd ediyorum. Malûmat-ı mufassala almak arzu eden zevat-ı kiram[ın] Bahçekapı Hamidiye Caddesi’nde sebil ittisalinde 3 numaralı Andelib Mağazası’na müracaat eylemeleri tavsiye olunur.”

İlânlarda bahsi geçen müzik öğretimine ilişkin vadedilen kalite parametrelerinden bir diğeri de öğretimin kolay ve yeni metotlarla yapılması üzerinedir. Vezneciler’de Şamlı Selim’in ud mağazası aracılığıyla duyurulan 1903 yılına ait bir ilânda yeni ve kolay metotlarla keman, ud ve kanun öğretileceği ve aynı yıla ait başka bir ilânda da Makriköy merkez icrahanesinde en yeni metotlarla keman dersi verileceği belirtilmiştir (Kalender, 1978; s. 438).

Meşk sisteminde öğretmenin herhangi bir taahhütte bulunması sözkonusu değildir. Öğrenci, öğretmene kendisini teslim etmektedir. Öğretmene duyulan sadakat ve hürmet, öğrenmenin bir nevi katalizörüdür. Meşk, sabır gerektiren uzun bir yolculuk olduğu için acelecilikle örtüşmesi pek mümkün değildir (Behar, 2006; s. 69-70). Bir eserin meşki haftalar bazen aylar sürebilmektedir. Bolahenk Nuri Bey’in (1834-

<sup>325</sup> Batı grafik notasının yaygınlaşmaya başlaması, bu süreyi daha cazip değerlere taşınmasını kolaylaştırmıştır.

<sup>326</sup> Ay.

1911), Seyyid Nuh'un Nühüft Bestesi'ni öğrenmesi bir ayını almıştır. Onsekizinci yüzyıl müziği gözlemleyen Charles Fonton, öğretimin ne kadar uzun sürdüğüne ilişkin şu tespitte bulunmuştur (Behar, 2006; s. 33, 36):

“En mahir müzisyenleri bile Peşrev adı verilen havalardan ancak yüz kadarını ezbere bilirler ve bunları bir üstadın yanında yıllarca emek vererek öğrenirler. Bu öğrenim, bilinmeyen peşrev kalmayınca kadar devam edebilir.”

İlânlarda en fazla öğretilen çalgı ud, kanun ve keman olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunlar aynı zamanda o dönemin müzik piyasasında yer alan ince saz etkinliklerinde en çok rastlanan çalgılardır. Anastas ve Vasilâki gibi kemençe icracılarının piyasada yer almasına rağmen bu çalgının öğretildiğine dair bir ilâna ulaşılamamıştır. Tatyos, Memduh, Tahsin, Bülbülî Salih, Zafiraki, Aşkî, Selânikli Edhem gibi ustalarca seslendirilen kemanın kemençeye göre daha popüler olması bu durumu açıklar görünmektedir.

Eğitimler genellikle, öğretmenin tanınmasına aracılık eden müzik mağazalarında gerçekleştirilmektedir. Aşağıdaki ilânda Udî Şükrü Bey ile haftanın farklı günlerinde iki mağazada irtibata geçilebileceği ifade edilmektedir (İkdam, 21.11.1901):

#### “Udî-i Şehir Halepli Şükrü Efendi

Bu kere Halep'ten Dersaadet'e gelmiş olan Udî Şükrü Efendi arzu eden zevat-ı kirama nota ile Arapça ud, keman, mükemmel ve müntehab<sup>327</sup> Arapça şarkı dersleri vermekte olduğu heveskâran-ı musikiye ihbar ve ilân edilir. Kendisiyle görüşmek arzu edenlerin Pazartesi ve Perşembe günleri Koska'da İskender ve Tefvik Efendi Biraderler'in udcu mağasına, Salı ve Cuma günleri de Sirkeci Caddesi'nde Kemanî-i Şehir Ağa Efendi'nin Gıda-yı Ruh Fonografhanesi'ne müracaat buyurmaları arz olunur.”

Öğretmenler müzik dersi vermek üzere özel yerler de tutabilmektedir. Meselâ, Sultan Pazarı'nda Sırmakeş hattı içinde 21 numaralı odada keman, ud, kanun ve hânendelik

---

<sup>327</sup> Seçilmiş.

öğretilmektedir (Kalender, 1978; s. 439). Öğretmenin öğrencinin evine ders vermeye gittiği durumlar da olabilmektedir. Aşağıdaki ilânda görüleceği üzere dersler, öğrencilerin evlerinde de verilebilmektedir (İkdam, 30.05.1903):

“Ud ve Kanun Muallimi Mahmud Efendi

Üsküdar’da Ahmediye Caddesi’nde yirmi dört numaralı dükkânda ud ve kanun muallimi meşhur Mahmud Kemal Efendi arzu buyuran zevata hanelerinde ud ve kanun talim ettirir. Arapça ve Türkçe nota ile şarkı ve kantolar dahi dükkânda yazılır. Her nevi çalgı furuht olunduğu ve sesleri çıkmayıp bozulmuş udlar dahi mezkûr dükkânda tamir olunur.”

Avrupa’da orta sınıfın evlerinde müziği birlikte toplu yapılan bir boş zaman faaliyeti olarak değerlendirmeleri gibi İstanbul’da da benzeri bir eğilimin olduğu fikrini destekleyen 1905 yılına ait bir ilân dikkati çekmektedir. Nota ve fenn-i musikî muallimi Mustafa Nuri Efendi, arzu edenlerin evlerinde özel çalgı takımları yetiştirileceğini duyurmaktadır (Kalender, 1978; s. 439).

II. Meşrutiyet’ten sonra kadınların müzik bilmesinin, aile kurmaları ve aile hayatlarını keyifli bir şekilde devam ettirebilmeleri için önemli olduğunu vurgulayan yazıların kaleme alındığı görülmektedir. “Muhlise” adıyla kaleme alınan yazıda, alelâde bir erkeğin bile “refikası olacak kadını sazdan sözden anlayıp anlamadığını” sorar hale geldiğini ifade ederek, müziğin bir kadın için ne denli önemli hale geldiğini fakat bunun ihmâl edilmekte olduğunun altını çizmektedir (Muhlise, 1914; s. 11; Prätör, 2010; s. 176).

Kadının kocasını oyalayıp eğlendirebilmesinde müziğin önemli bir yeri olduğunu belirten 1913 yılına bir diğer makalede aile huzurunun sağlanması için aile konserlerinin tesis edilmesi önerilmektedir. Böylece erkeğin tek başına dışarıdaki eğlence yerlerine gitmesinin önüne geçilmiş olacaktır. Keman, ud veya piyano çalabilen bir kadının, erkek için yüzlerce tiyatro gösterisinden daha değerli olduğunu düşünen yazar, erkeğin de çalgısı veya sesi ile kadının icrasına eşlik ederek bir aile konserini oluşturabilmeleri gerekliliği vurgulanmaktadır (Prätör, 2010; s. 176).

Kadınların da içerisinde dâhil olduğu müzik eğitimi süreci, ilk zamanlar daha ziyade profesyonel öğretmenler tarafından yönetilmiştir. Ardından müzik eğitiminin kamu ve özel kurumlar tarafından da sağlanması ile müzik öğretimi nitelik ve nicelik açısından olumlu şekilde etkilenmiştir.

#### **4.3.2.3 Müzik eğitiminin kurumsallaşması**

Daha önceki bölümlerde belirtildiği gibi ondokuzuncu yüzyılda devlet okullarındaki müzik eğitiminin piyano ağırlıklı olması sebebiyle daha ziyade Batı müziği eğitimi olarak görülmektedir. Ordu dışında müzik ve sahne sanatları alanında uzmanlaşmış ilk resmî kurumlar 1914'te açılan Darübedayi ve 1916'da açılan Darülelhan olmuştur.

Darübedayi, düzenli olarak piyesler oynayacak sanatçılar yetiştirmek, bir millî tiyatro kurmak ve tiyatro mesleğinin gelişmesini sağlamak amacıyla kurulmuştur. Darübedayi, tiyatro ve müzik olmak üzere iki bölümden oluşmaktaydı. Bünyesinde edebî komisyon, müzik komisyonu, tiyatro okulu komisyonu ve tiyatronun dekor ve teknolojileriyle ilgilenen fennî komisyon olmak üzere dört komisyon bu bölümleri idare etmekle sorumlu olmuştur.

Kurumun müzik bölümünü idare eden Ali Rifat Çağatay'a alaturka ve alafranga müzik heyetleri bağlıydı. Alaturka heyetinde Zekai Dedezade Ahmed, Leon Hancıyan, Hafız Yusuf, Rauf Yekta, Tanburî Cemil, Subhi (Ezgi), Sadeddin (Kaynak), Baha, Sadık ve Abdülkadir beyler yer alıyordu. Mehmed Zafî (Arca), Zeki (Üngör), Asaf, Şamil ve Cemil beyler ile birlikte Mösyö Radaglio, Selvelli, Henri Furlani, Adelyo ve Hegyei de alafranga heyetteydi (Ergin, 1977; s. 1531-1538).

Darübedayi'ye kıyasla Darülelhan ise sadece müzik konusunda uzmanlaşmıştır. Osman Ergin, her iki kurumdaki müzik bölümlerinin işlevlerini şu şekilde kıyaslamaktadır (Ergin, 1977; s. 1582):

“...Darübedayi'de de Şark Musikîsi gösterilecekti. Fakat burası Şark Musikîsini ilerletmek ve muallim yetiştirmekten ziyade bu musikîden opera ve operet gibi tiyatro sanatlarından nasıl istifade etmek ve bir dereceye kadar Şark Musikîsini Garp Musikîsine yaklaştırmak ne suretle mümkün olacağını araştıracaktı. Darülelhan ise doğrudan doğruya bir Şark Musikîsi Mektebi idi. Bununla beraber Garp Musikîsine de yabancı kalacak değildi.”

Darülelhan bünyesinde yer alan Batı müziği bölümünde piyano, şan ve orkestra çalgıları öğretilcekti. Ayrıca genel müzik tarihi, müzik teorisi, armoni, kontrpuan, orkestrasyon ve beste de okutulacak dersler arasındaydı. Doğu müziği bölümünde ise müzik aletleri ile birlikte müzik tarihi ve müzik teorisi de öğretilcekti.

Öğretim kadrosunda ise şu öğretmenlerin yer alması planlanmıştır: Zeki Bey keman, Hegyei piyano, Sadrettin ve Rauf Yekta beyler beste ve müzik teorisi tarihi. Hafız Ahmed Irsoy, İsmail Hakkı Bey, Ekrem Muhiddin Sadık ve Veli beyler de diğer öğretmenler arasındaydı (Ergin, 1977; s. 1583-1586).

Birinci Dünya Savaşı'nın sonrasındaki zorluklar neticesinde 1918'de erkekler kısmı kapatılmış ve sekiz kişilik öğretim kadrosuyla Doğu müziği eğitimi veren kadınlar kısmı kalmıştır. 1923'te belediyeye bağlı olarak yeniden açılan okulda Batı müziği eğitimi ön plana çıkmış ve 1926 yılında alaturka müzik şubesi lağvedilmiştir (Paçacı, 1994a; s. 557).

Diğer meşhur müzik kurumları gibi Darülelhan da gramofon plaklarında yer almıştır. Cumhuriyet döneminde Columbia şirketi tarafından 244 plağın kayda alındığı tespit edilmiştir. Darülelhan, bu plaklarda dinleyiciler için daha ilgi çekebilecek olan şarkı, türkü, peşrev ve saz semailerinin yanı sıra kurumun makam müziğine ilişkin ciddi araştırmalar gerçekleşen bir kimliği taşımasının bir sonucu olarak ağır semai, yürük semai, beste gibi türlerde de eserler seslendirmiştir.

II. Meşrutiyet'in ilânından hemen sonra makam müziği eğitimi, özel eğitim kurumlarında da sunulmaya başlanmıştır. Müzik okullarının başında, Tanburî Hacı Kiramî Efendi'nin başkanlığında Leon Hancıyan, Hânende Kaşyarak Hüsameddin Efendi, Kanunî Hacı Arif Bey, Hafız Âşir ve Hafız İsmail efendiler tarafından Koska'da kurulan Darülmusikî-i Osmanî gelmektedir. Okulun şeref üyesi ve fahrî başkanı Şehzade Ziyaeddin Efendi'dir. Daha sonra Muzika-i Hümâyun'da serhânende ve müezzin görevlerinde bulunan İsmail Hakkı Bey'in başkanlığı devralmasıyla birlikte okulun adı Musikî-i Osmanî Mektebi<sup>328</sup> olarak değiştirilmiştir (Özcan, 1993b; s. 553). Şehzadebaşı'ndaki Feyziye Kırathanesi'nin üzerinde bulunan okul, makam müziğinin yaygınlaşmasına hizmet etmeyi amaçlamaktadır (Behar, 2006; s. 65). Bu okul, müzik öğretimi ve konser icralarının yanı sıra nota

<sup>328</sup> Mektebin adı bir ara Musikî-i Osmanî Cemiyeti idi. 1910 yılına ait arşiv belgesinde, mektebin basılı ambleminde yer alan "cemiyeti" ibaresi elle çizilerek üzerine "mektebi" ibaresi yazılmıştır (BOA, DH.MUİ, 93/45).

yayıncılığı açısından da önemli bir kurumdur (Paçacı, 2010; s. 228). Mektebin 1909 yılında vereceği konsere ilişkin bir ilân şu şekildedir (İkdam, 06.04.1909):

“Musikî-i Osmanî Cemiyeti

Şehzadebaşında Fevziye Kıraathanesi üzerinde “Musikî-i Osmanî Cemiyeti” tarafından yakında bir konser verileceğini istihbar eyledik. Genç hânende ve sâzendelerimizden müteşekkil bulunan bu cemiyet vaktiyle esâtize-i musikîmiz tarafından bestelenip maateessüf kûşe-i nisyanda kalan en kıymetli fasılları okuyacak ve bu suretle muhibban-ı musikiyemize bir tuhfe-i nadide-i şiir ve tarab takdim edecektir. Konserde cemiyet müstesnâ sûret-i mahsusada imâl ettirilen elbiseyi iktisa edecekler ve cemiyet alâmet-i farikalarını hâmil bulunacaklardır. Şano ve tertibat-ı sâire için cemiyet mesârif-ı fevkalâde ihtiyar etmekte olduğu mesmuumuz olmuştur”

Musikî-i Osmanî Mektebi'nin verdiği bir dizi konser sonrasında Ders Nâzırı İsmail Hakkı Bey Sanayi Madalyası ile taltif edilmiştir. İsmail Bey'in cevaben Dahiliye Nezâreti'ne yazdığı yazıda kâr gütmeyen amacına ve konser mekânlarına ilişkin şu ifadeleri kaleme almıştır (BOA, DH.MUI, 73/-1/29):

“Bu asr-ı hürriyet-perverîde tesisine muvaffak olduğum Musikî-i Osmanî Mektebi efradından bazılarıyla geçenlerde Selânik'e azimet olunduğu ve musikî-i Osmaniye'nin terakki ve teâlisi<sup>329</sup> uğrunda gece gündüz sarf-ı mesai ve donanma için beş altı kere İstanbul'da ve iki kere de Siroz ve Selânik'te konser...”

İsmail Hakkı Bey, daha önce Muzika-i Hümâyun'da Sanayi Madalyası ile ödüllendirildiğine dikkat çekerek bunun Osmanî Nişanı ile değiştirilmesini önermiştir. İsmail Bey ayrıca bu konserlerde emeği geçen ve Musikî-i Osmanî Mektebi'nin en önemli üyelerinden olan Ziraat Bankası memurlarından Aziz, Dahiliye Tahrirat Kalemi'nden İzzettin ve Adliye Nezâreti emeklisi Piyanist Ahmed, Maliye kâtiplerinden Nuri ve Şehremâneti kâtiplerinden Ekrem beylerin de ödüllendirilmesini arz etmiştir.

---

<sup>329</sup> Yücelmesi.

*İkdam* gazetesinde 1909-1914 döneminde yayınlanan çeşitli ilânlarda bu kurumun, Şehzadebaşı, Sarıyer, Göksu, Göztepe, Ortaköy ve Kadıköy’de olmak üzere çeşitli mesire, kıraathane, tiyatro ve bahçelerde konserler vereceği haber edilmiştir. 1909 yılına ait bir ilânda konser heyetinin üyeleri sıralanmıştır (İkdam, 24.11.1909):

**“Direklerarası’nda Ali Çavuş’un Kıraathanesinde**

Darülmusikî-i Osmanî heyet-i muhteremesi tarafından  
yarın akşam ve Cuma gündüz

Kemanî Leon Hancıyan, Ağa Aleksan Efendi, Neyzen  
Şakir, Santurî Edhem, Udî Sami, Kanunî Hasan, Tanburî  
Kâzım, Hânende Ziya beyler ve Hânende Hafız Âşir,  
Nazmî, Hafız İsmail, Cemâl, Mustafa Kemâl efendiler  
tarafından müsamere-i fevkalâde”

İstanbul’daki önemli müzik okullarından bir diğeri olan Darüttalim-i Musikî, Udî Fahri (Kopuz), Kemanî Reşad (Erer), Neyzen İhsan Aziz, Kanunî Haşim, Kanunî Âmâ Nazım, Tanburî Ahmed Neşet, Hânende Arap Cemal, Sıtkı ve Reşad beyler tarafından kurulmuştur. Dernekte Hüseyin Sadeddin (Arel) ve Subhi (Ezgi) beyler armoni ve teori dersleri vermiştir. Dernek kendi kıraathanesinin yanı sıra yurtiçi ve yurtdışında çok sayıda konser vermiş, plaklar doldurmuş ve çok sayıda eseri notaya alarak bastırmıştır (Paçacı, 1994b; s. 4).

Darüttalim-i Musikî, yurtdışında ve yurtiçinde konserler vermiştir. İstanbul’da konser verdikleri mekânların başında Şehzadebaşı’nda Millet Tiyatrosu, Şems Kıraathanesi, Beyazıt’ta Mado ve Merkez kıraathaneleri gelmektedir. Heyet, ayrıca Berlin ve Mısır’da çeşitli konserler vermiştir (Paçacı, 1994b; s. 4; Kalender, 1978; s. 435).

Darüttalim-i Musikî’nin dönemin popüler icracılarından olduğu gramofon plak listelerindeki varlıklarından da anlaşılabilir. Polydor, Columbia ve Odeon şirketleri tarafından yayınlanan 260 kayıt tespit edilmiştir. Tamamının Cumhuriyet dönemine ait olduğu tahmin edilen bu kayıtlar şarkı, türkü, operet, çiftetelli, fantezi, gazel, longa, sirto, taksim ve kantolardan oluşmaktadır. Bazı plaklarda heyet, Safiye Ayla (Columbia, 18570), Hafız Ahmed Celâl (Tokses) (Polydor, 43435) ve Naime Hanım (Polydor, 43891) gibi solistlere eşlik etmiştir. Odeon plaklarında taksim

seslendirenlerin isimleri de belirtilmiştir: Kanunî Ferid Bey (Alnar), Neyzen İhsan Bey (Aziz), Kemanî Cevdet Çağla ve Udî Fahri Bey (Kopuz).

İmparatorluğun son yıllarında kurulan özel müzik kurumlarından birisi olan Şark Musikî Cemiyeti, Ali Rifat Çağatay'ın önderliğinde kurulmuştur. Derneğin öğretmenleri arasında ilk zamanlar Leon Hancıyan, Udî Nevres Bey, Hafız Ahmed (Irsoy) Efendi, Tanburî Hikmet Bey ve Kaşıyarık Hüsameddin Bey yer almıştır. Daha sonra derneğe Hânende Münir Nureddin (Selçuk) Bey, Sinekemanî Nuri (Duyguer) Bey, Tanburî Laika (Karabey) Hanım, Tanburî Refik (Fersan) Bey gibi önemli müzisyenler katılmıştır.

Faaliyetlerine Kadıköy'de Yoğurtçu mevkiinde başlayan dernek ilk konserini Tanburî Cemil Bey'in 4. ölüm yıldönümü münasebetiyle 19 Kasım 1920'de Apollon Sineması'nda vermiştir. 1923'te derneğin başkanlığına Süreyya (İlmen) Paşa geçtikten sonra artan konserleriyle ilgi odağı olmuş, Cumhuriyet Halk Fırkası'nın isteğiyle Atatürk'e Bursa ve Mudanya gezilerinde eşlik etmiştir.

Nota ve plak yayınları ile makam müziğinin gelişmesine hizmet eden derneğin nizamnamesinde belirtilen kuruluş amaçları arasında şunlar yer almaktadır: Geleneksel müziğin gelişmesine katkıda bulunmak ve eski ürünleri halka dinletmek. Derneğin bir diğer amacı da muhtaç durumda olan üstaplara ve ailelerine yardım etmektir (Paçacı, 1994c; s. 137-138). Bu son konu, dönemin basınında yer alan ve müzisyenler arasında bir gündem oluşturan bir konu olmalıdır ki derneğin kurulmasına yakın bir tarihte Ünsî Dede imzasıyla kaleme alınan bir makalede kıymetli müzisyenlerin son zamanlarında yalnızlığa terkedilmesinden şikayet edilmektedir (Ünsî Dede, 1919; s. 2):

“...Musikî müntesibleri<sup>330</sup>, musikîye hizmet edenleri himaye için bir cemiyet teşkil eylemeli.

Zavallı (Tatyos)'un cenazesini kaldıracak pare<sup>331</sup> bulunmadı. Sesini gaib eden bir hânende açlığa mahkûm kalıyor. Memleketimizde bu sanat, gazetecilik gibi nankör bir sanattır. Gününü gün eder, o kadar. Bu cemiyete musikî müntesibini intisab eylemeli. Çünkü bir hizmettir. Eslâfın<sup>332</sup> kabirlerini bulmalı. Onlara hiç olmazsa bir mezar taşı yaptırmalı. Her sene esâtizeye<sup>333</sup> bir ihtifal<sup>334</sup> yapılmalı.

---

<sup>330</sup> Müzikle alâkası olanlar.

<sup>331</sup> Para.

<sup>332</sup> Geçmiştekilerin.

<sup>333</sup> Büyük üstaplara.

Bittabi ihtifale bütün hafızlar, musikî muallimleri iştirak eder. Muhtac-ı muavenet<sup>335</sup> olanlara muavenet etmeli... Allah rahmet eylesin, Bolahenk Nuri Bey, (İtrî)'nin mezarını bulmuş, yaptırmış kim bilir Nuri Bey de nerede medfun?<sup>336</sup>...”

Şark Musikî Cemiyeti'nin nizamnamesinde tanımladığı ilgili amaç sanki yukarıdaki gazete yazısına cevap verir niteliktedir. Öncü müzik kurumları icra, eğitim ve nota yayını gibi konularda hizmetler verirken, Şark Musikî Cemiyeti ile önemli bir noktaya gelinmiş ve müzisyenlerin korunmasını sağlayacak niyetler en azından yazılı hale getirilmiştir. Böylece müzisyenler arası dayanışma sağlayacak bir örgütlenme yolundaki ilk girişimlerden birisi yapılmıştır.

Makam müziğinin aktarıldığı geleneksel öğrenim mekânlarının en başında evler gelmektedir. Ev kullanımını yaygın bir uygulama haline getiren en önemli sebeplerden birisi meşk ilişkisinin ticarî bir boyut kazanmamış olmasıdır. Öğretmenin maddî bir gelir almazken eğitim için ilave bir mekân temin etmesi gibi bir maliyete katlanması pek mümkün görünmemektedir. Diğer taraftan öğretmenin öğrenciyi ahlâk ve adab gibi çeşitli normlara uygunluğu açısından değerlendirip seçebilme imkânı, öğretmenin özel mekânını bir yabancıya açmasını daha kolay hale getirmektedir.

Eğitimin kurumsallaşmaya başladığı yirminci yüzyılın başında bazı kurumlar hâlâ eğitim için evleri tercih etmiştir. Bunlardan birisi Abdülkadir Töre'in (1873-1946) evinde açtığı Gülşen-i Musikî Mektebi'dir. Kemanî, besteci ve nazariyatçı olan Töre'nin 1918 yılında Cerrahpaşa'daki evinde açtığı okul Maârif Nezâreti'nin denetimi altında 1927 yılına kadar faaliyet göstermiştir. Sınavlar Maârif Nezâreti ve Darüelhan'dan gelen öğretmenlerin gözetiminde gerçekleştirilmiştir. Okulun öğrencilerinden oluşan heyetler düzenli konserler vermiş ve konser gelirleri İstanbul'daki çeşitli hayır kurumlarına aktarılmıştır. Bu düzenli etkinliklere vali, şehremini, merkez kumandanı gibi resmî görevliler de rağbet etmiştir. Okul ayrıca Tepebaşı Dram Tiyatrosu, Union Française, Taksim Belediye Bahçesi gibi çeşitli mekânlarda da konserler vermiştir (Paçacı, 1994d; s. 441-442).

---

<sup>334</sup> Merasim.

<sup>335</sup> Yardım.

<sup>336</sup> Gömülmüş.

Evde faaliyet gösteren müzik kurumlarından bir diğeri olan Darülfeyz-i Musikî, 1915'te Kadıköy'de Ali Şamil Paşa'nın konağında Üsküdarlı Edhem Nuri Bey tarafından kurulmuştur. Bu derneğin ilk yıllarında Udî Sami Bey, Lavtacı Hacı Tahsin Bey, Kemanî Naim ve Sinekemanî Nuri Bey gibi müzisyenler yer almıştır. Münir Nureddin (Selçuk) Bey (1899-1981), çocukluk çağında buraya girmiş ve iki yıl hazırlıktan sonra derneğin ilk konserinde sahneye çıkmıştır. 1920'de Kanunî Telgrafçı Âtâ Bey'in başkanlığında ve Üsküdar'daki evinde yeniden kurulan dernek 1923 yılında Üsküdar Musikî Cemiyeti adını almıştır<sup>337</sup> (Paçacı, 1994e; S. 559; Güntekin, 1994b; s. 349-350).

Bu eğitim kurumları, önemli hânende ve sâzendeler yetiştirilmiştir. Çalgı kısmında geleneksel çalgıların yanı sıra keman ve piyano gibi makam müziğine aktarılmış Batılı çalgılar da öğretilmiştir.

#### 4.3.2.4 Çalgılarda değişme ve yenilikler

Batı müziğinin makam müziği üzerinde etkili olduğu alanlardan birisi de çalgı kullanımıdır. Bu etki kendisini bir Batı çalgısının kullanımı veya yerel bir çalgının geliştirilmesi bakımından göstermiştir<sup>338</sup>. İlk grup piyano, keman, viyolonsel ve klarnetin makam müziğinde kullanımını işaret ederken ikinci grup ise kemençeye dördüncü telin eklenmesi ve kemençe beşlemesi gibi, Batı müziği çalgılarının bir takım özelliklerinin yerel çalgılara kazandırılmasını kapsamaktadır.

Piyanonun makam müziğinde kullanımına ilişkin ilk örneklerden birisi onsekizinci yüzyılın sonuna aittir. Galata Mevlevihanesi'nde<sup>339</sup> birkaç mukabelede piyano çalınmıştır (Gölpınarlı, 1983; s. 455). Ayrıca Hacı Emin Efendi'nin (ileri bölümlerde bahsedilecek olan) ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde yayınlamaya başladığı armonize edilmiş makam müziği besteleri, başta piyano için çalınmak üzere düzenlenmiştir. Özellikle piyano eğitimi alan İstanbullu hanımların bu eserlere rağbet ettiği tahmin edilmektedir.

<sup>337</sup> Dernek, Cumhuriyet döneminde Vecdi Seyhun, Burhaneddin Ökte, Şükrü Tunar, Arif Sami Toker, Cüneyd Orhon, İnci Çayırılı, Niyazi Sayın, Cüneyd Kosal ve Akagündüz Kutbay gibi birçok değerli müzisyeni yetiştirmiştir (Paçacı, 1994e; S. 559; Güntekin, 1994b; s. 349-350).

<sup>338</sup> Bu etkilerin kaynağı genelde Muzıka-i Hümâyun olmuştur. Muzıka-i Hümâyun Batı müziğinin araştırıldığı, öğrenildiği ve icra edildiği bir yer olarak her türlü yenilikçi çabanın arkasındaki motivasyon kaynağı konumundadır.

<sup>339</sup> O dönemki adı Kulekapı Mevlevihanesi'dir.

Kemanın makam müziğindeki kullanımından önce Batı'daki *viola d'amour*'ın karşılığı olan ve makam müziği icralarında göğse dayanarak çalınan bir keman türü olan sinekeman kullanılmıştır. Onyedinci yüzyılın ikinci yarısına ait belgelerde Kemanî Corci, Kemanî Cafer Ağa, Kemanî Çavuş Ahmed Ağa, Kemanî İbrahim Ağa ve Kemanî Miron gibi ustalar anılmaktadır (Uzunçarşılı, 1977; s. 95, 96, 98, 104-105). Belgelerde adları geçen çalgıların dağılımına bakıldığında kemanın bu dönemde sarayda oldukça önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir. Fonton, 1740 senelerinde Sultan I. Mahmud'un huzurunda saray fasıllarında yer alan Kemanî Yorgi'den bahsetmesi bu kullanımın sonraki yüzyılda da devam ettiğini göstermektedir (Fonton, 1987; s. 89).

Modern Batı kemani, Muzıka-i Hümâyun'un kurulmasından sonra makam müziğine kazandırılmıştır; saray orkestrasında ve fasıl heyetlerinde kullanılmıştır. Türk müzisyenler birinci teli bir tam ses aşağıya akort ederek küçük bir değişiklik yapmıştır (Yekta, 1986; s. 86).

Viyolonselın makam müziğinde kullanımı, benzer bir çalgı olan ayaklı keman ile başlamıştır. Filippo Bonanni'nin 1723 tarihli *Gabinetto Armonico* adlı eserinde ayaklı kemanın resmine yer vermektedir (Aksoy, 1994; s. 136). Daha sonra Laborde'nin 1780'de *Essai sur la Musique Ancienne et Moderne* adlı eserinde yine ayaklı keman resminin yer aldığı görülür (Yekta, 1986; s. 134).

Mahmut Ragıp Gazimihal ise ayaklı keman hakkında şu tespitlerde bulunmuştur (Gazimihal, 1958; s. 47-48):

“O yıllarda İstanbul'da bazı yabancı musikî meraklılarının da katılması suretiyle perde sistemi hakkında tanbur ve başka sazlarda inceleme yapıldığı rahibin [Toderini'nin] ifadesinden anlaşıldığı için, oktavda 24 perdeyi sıhhatle verebilecek surette ayaklı kemanın (buna elverişli irilikte tek saz olarak) işte o yıllarda yapılıp çoğaltıldığı ve bir müddet meraklıların elinde dolaşıktan sonra unutulduğu anlaşılıyor. Viola da gamba (bacak kemani) çeşitlerinin Garp'ta o çağda viyolonsele ulaşmak yolunda olduğu Galata'da pek tabii surette biliniyordu: Ayaklı keman biraz da bacak kemani ve fasıla davudî ses kazandırma isteğinden mülhemdi denilebilir. Nasıl ki viola d'amoredan mülhem yerli sinekemanların bizde yapılmış olduğu biliniyor. Toderini kitabında bundan bahsetmiştir.”

Viyolonsel ilk olarak Muzıka-i Hümâyun bünyesindeki orkestrada yer almıştır. Daha sonra yine aynı teşkilâtteki fasl-ı cedid grubunda ud, lavta, keman, flüt, ney gibi Batı

ve yerel çalgılarıyla birlikte makam müziği eser icralarında viyolonselın yer aldığı görülür (Gazimihal, 1955; s. 102).

Viyolonseli makam müziğinde önemli bir konuma getiren Tanburi Cemil Bey olmuştur. Cemil Bey toplu icranın bir parçasından öte bu çalgıyı tek başına çalarak onu bir solo çalgı haline getirmiştir. Bestenigâr, Ferahnâk, Hüseyini, Hüzzam, İsfahan, Mahur, Muhayyer, Rast ve Uşşak makamlarındaki taksim şeklinde besteler yapmıştır<sup>340</sup> (Öztuna, 1969-1976/II; s. 129).

Klarnetin ise 1825 civarında İstanbul'daki makam müziği icralarında yerini aldığı görülür. 1843'te Batıda Boehm sistemine göre önemli değişim geçiren bu çalgı yeni haliyle 1854'te İstanbul'a gelir. Klarnetin önemli gelişim alanı Muzıka-i Hümayun olmuş ve yabancı üstadlardan Franscesco bu çalgıyı öğretmiştir. Mehmed Ali ve Mehmed Zatî (Arca) beyler Francesco'nun öğrencileri olarak bu çalgının yeni nesillere aktarılmasında önemli bir rol üstlenmişlerdir (Zümrüt, 2000; s. 47).

Klarnet ilk kez, 1800'lü yılların sonuna doğru makam müziği icrasında kullanılmıştır. Muzıka-i Hümayun'da icra edilen klarnetin, zamanla farklı alanlarda da icrası gerçekleşir. Klarnetin ilk kez makam müziğinde icra edilmesi "Klarnet İbrahim Efendi"<sup>341</sup> (ö. 1925) tarafından gerçekleştirilmiştir.

Kemençeci Vasilâki, makam müziğinde klarneti kullanan bir diğer öncü isimdir. Vasilâki'in, klarneti Silivri'de bulunduğu dönemlerde meyhane âlemlerinde, panayırlarda, köy düğünlerinde icra ettiği rivayet edilmektedir. Diğer bir isim de Ramazan Bey'dir. Fakat klarnetin makam müziğinde yer alması ve kabul görmesini sağlayacak çalışmaların ilk kez İbrahim Efendi tarafından yapıldığı kaydedilmektedir (Gazimihal, 1961; s. 129). Bu çalgı, zurnaya bir alternatif olarak Anadolu'daki halk müziği icralarında önemli bir yer işgal etmiştir.

Piyano, keman, viyolonsel ve klarnetin makam müziğine uyarlanmaları bir maddî kültür unsurunun doğrudan aktarımıyla gerçekleşen benimseme eylemleridir. Aşağıda bahsedilecek olan Batı müziğinin makam müziği çalgıları üzerindeki bir diğer benimsenme şekli ise mevcut çalgılara Batılı çalgıların özelliklerinin kazandırılması veya yeni çalgıların oluşturulmasıdır. Bu uygulamalar, yalın bir

<sup>340</sup> Cumhuriyet döneminde oğlu Mesud Cemil viyolonselın makam müziğindeki etkin konumunu muhafaza etmeye yardımcı olacaktır.

<sup>341</sup> Gazete ilânlarında "Gırnatacı İbrahim" olarak da anılmıştır (Yeni İkdâm, 14.01.1912).

kültürel aktarımdan öte yerel ve yabancı unsurların bulunduğu bir inovasyona örnek oluşturmaktadır.

Batı müziğinin etkisiyle kemençe üzerinde de yeni geliştirme ve çeşitleme izleriyle karşılaşmaktadır. Bunların arkasında çoğunlukla Batılı keman ailesinin makam müziğinde zengin bir karşılığını bulma arayışı veya çalgının kapasitesini artırarak ona geniş bir kullanım alanı kazandırma arzusu vardır.

1850'lilerden önce kemençe makam müziğinin klasik repertuarında pek kullanılmamaktaydı. Köçekçeler, tavşancalar, semailer ve destanlar gibi halk tarzı ve oyunlu müziklerde kullanılan kemençe üç tele sahipti ama üçüncü tel sadece ahenk teli olarak kullanılıyordu. 1850'lilerde üçüncü telin etkin melodi icrasına dâhil edilmesiyle makam müziği içerisinde önemli bir yer edinmiştir (Kaygusuz, 2001; s. 178).

Ondokuzuncu yüzyıl sonlarına doğru, çalgının ses sahasını daha da genişletmek amacıyla dördüncü bir tel takıldığı görülmektedir. Salah Birsal, *Ah Beyoğlu vah Beyoğlu* adlı eserinde Kemençeci Vasilâki'in dördüncü bir tel eklediğini belirtir (Birsal, 1976; s. 19).

Dört telli kemençe kullanan bir diğer müzisyen Tanburî Cemil Bey'dir. Cemil'in çaldığı üç telli kemençeler yanında bir de dört telli bir kemençesi vardır. Tanburî Cemil Bey'in talebesi Afyonkarahisarlı Murad Özturun Bey hocasına plak kayıtlarında en çok hangi kemençeyle çaldığını sorduğunda Cemil Bey en çok dört telli kemençesini kullandığını belirtmiştir (Cemil, 2002; s. 104).

Hüseyin Sadeddin (Arel) Bey 1922 yılında kemençenin tel boylarını eşitlemiş, bir tel daha ilâve etmiş ve tenor, soprano, alto, bas ve kontrbastan oluşan kemençe beşlemesi fikrini geliştirmiştir. Bu çalgılar ancak 1934'te üretilebilmiş (Kaygusuz, 2001; s. 179; Arel, 1948; s. 4-5) fakat rağbet görmemiştir. 1974'de Cafer Açın ve Cüneyd Orhon'un katkılarıyla kemençenin üç telinin boyları eşitlenmiş ve 1976'da dört telli kemençe Türk Musikîsi Devlet Konservatuarının eğitim programına alınmıştır (Kaygusuz, 2001; s. 180). Arel ile başlayan bu girişimin, makam müziğinin çalgılarının zenginleştirilerek Batılı anlamda bir orkestra müziğinin altyapısını hazır hale getirmeyi amaçladığı ileri sürülebilir.

Çalgılardaki bu değişme gerek müzik piyasası gerek müzik bilimi açısından önemli bir gelişmedir. Bu çalgıların bir kısmı ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinden

itibaren gelişen müzik piyasasında sıklıkla kullanılan birer icra çalgısı olmuştur. Bu noktadaki en güçlü örnek olan keman, ince saz takımlarının en başında yer alan ve gazetelerde yer alan ders ilânlarında en çok adı geçen çalgı olmuştur. Gerek müzik ve çalgı eğitimi gerek müzik icrasını kitleler için kolay hale getiren bir diğer gelişme de basılı müziğin yaygınlaşması olmuştur. Böylece elde edilen standartlaşma ile müzik piyasasında müziğin tüketimi daha kolay hale gelmiştir.

### **4.3.3 Basılı müzik literatürünün gelişimi**

Müzik icrası ve öğretimi alanlarında artan faaliyetlerin biçimlendirdiği İstanbul'daKİ müzik piyasasını tanımlayan bir diğer unsur da profesyonel ve amatör icra ve eğitimi destekleyecek basılı müzik literatürünün gelişmesidir. Yazılı kültürün yaygınlaşması, bilginin standartlaştırılarak yönetilebilir ve paylaşılabilir hale getiren modernleşmenin özelliklerinden birisidir. Avrupa'dan gelen ve müziğinin kaydedilmesinde kullanılan basılı Batı grafik notası ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinden itibaren İstanbul'da makam müziği için kullanılmaya başlanmıştır. Bu rasyonel gereksinim, bir takım gelenekçilerin tepkisine rağmen önemli sayıda profesyonel ve amatör müzisyen tarafından bir talebe dönüştürerek nota yayıncılığını beslemiştir.

Batı grafik notasının yaygınlaşmasıyla başlayan meşk sisteminden sapma, müzik öğretimi noktasında eserlerin yazılmasıyla giderek büyümüştür. Bu kitaplar nota öğretimi, müzik teorisi ve çalgı metotları ile ilgili olarak yayınlanmıştır. Müzik öğretimi kitapları resmî öğretim kurumlarının müfredatında destekleyici bir öğretim aracı olarak kullanılmıştır.

Kitlesele bir müzik piyasasının göstergelerinden birisi, müzik bilmeyen kimselerin geniş kitleler halinde müzik tüketicisi olmalarıdır. Profesyonel ve amatör müzisyenlerin yanı sıra tüketicilerin dinleyici olmaktan öte müzisyen olmasa da müzik icrasına sesleriyle eşlik etmesi doğal bir eğilim olsa gerektir. Bunu yapabilmeleri için asgarî gereksinim güfte bilgisine sahip olmaktır. Ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinden itibaren artan güfte mecmualarındaki nitelik ve nicelik açısından değişme, bazı güfte mecmualarının ticarî bir ürün olmanın izlerini taşır.

#### 4.3.3.1 Müziğin yazıyla standartlaşması: Batı grafik notası

Osmanlı müzik geleneğinde notalama sistemlerinin varlığı uzun bir geçmişe dayanmaktadır. Ancak ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinden itibaren notanın geniş bir kitle tarafından kullanılması mümkün olabilmiştir. Batı grafik notasının benimsenmesiyle başlayan bu süreçle birlikte müzik eserlerinde bir standartlaşma sağlanarak icra ve öğrenimdeki zorluklar nispeten azaltılmıştır.

Makam müziğinin beslendiği Ortadoğu kültürü içerisinde notanın kullanımına ilişkin ilk örneklerden birisi Kindî (790-874)'dir. Onüçüncü yüzyılda Safiyüddin Abdülmümin Urmevi (ö. 1294) ile harf notasına alınmış müzik eseri örnekleriyle karşılaşılmaktadır. Abdülkadir Meragi (yak. 1360-1435) de Safiyüddin'in harf notası tekniğini genel hatlarıyla korumuştur.

Osmanlı'da onbeşinci ve onaltıncı yüzyılda sadece müzik teorisi içerisinde makamı tanımlamak üzere bir araç olarak tabulatura notanın kullanıldığı görülür. Yusuf bin Nizameddin (yak. 1400), Bedr-i Dişad (d. 1404), Hızır bin Abdullah (yak. 1430) ve Seydî'nin (yak. 1500) harf notasını alarak geliştirdiklerine dair somut delillerle karşılaşılmamaktadır (Popescu-Judet, 1996; s. 21-28). Onyedinci yüzyıldan itibaren Kantemiroğlu (1673-1723), Nâyî Osman Dede (yak. 1652-1730) ve Nâsır Abdülbâkî Dede'nin (1765-1821) geliştirdikleri harf notalarının her bir makam müziği perdesine özel bir simge atanması anlamında seleflerine göre kayda değer bir gelişme ortaya koymadıkları söylenebilir (Popescu-Judet, 1996; s. 43-44).

Ondokuzuncu yüzyıldan önce Osmanlı'da kullanılan nota teknikleri arasında Batı grafik notası da yer almıştır. Osmanlı Devleti'nde Sultan İbrahim ve IV. Mehmed dönemlerinde saray müzisyeni ve dragoman olarak görev yapan Ali Ufkî veya diğer adıyla Albert Bobowski (1610?-1675) Batı grafik notasıyla makam müziği eserleri yazmıştır. *Mecmua-i Saz u Söz* ve Bibliothèque Nationale de France'ta "Turc 292" katalog numarasıyla kayıtlı olan isimsiz yazma bu girişime birer örnek teşkil etmektedir. Söz konusu isimsiz yazmada Batı notası tanburun perdelerini göstermek amacıyla kullanılır (Behar, 2008; s. 168-172). *Mecmua-i Saz u Söz*'de ise 505 eserin notasını içermektedir. Bu repertuar makam müziğine ait çeşitli formlardaki çalgı ve sözlü eserlerden oluşmaktadır. Ali Ufkî, Batı notasında küçük bir değişiklik yapmış ve Arap alfabesinin sağdan sola yazılması özelliğini dikkate alarak notalarını sağdan

sola doğru yazarak bu nota tekniğinin yerel bir varyantını geliştirmiştir (Ayangil, 2008; s. 403).

Abdülbaki Nasır Dede'nin ebced notasını geliştirmesinden kısa bir süre sonra müzisyenler arasında daha fazla ilgi görmüş olan Hamparsum notası geliştirilmiştir. Bu tekniğin geliştirilmesinde dört kişinin katkısı olduğu ileri sürülmektedir: Baba Hamparsum Limonciyan (1768-1839), Rahip Minas Pıjışkyan (1777-1851), Andon Amira Düzyan (1765-1814) ve Hagop Çelebi Düzyan (1793-1847). Hagop Çelebi'nin babası olan Andon Amira, Baba Hamparsum'un hamisi olmuştur. Yüksek tabakaya mensup bir entelektüel olan Rahip Pıjışkyan ise Düzyan ailesiyle yakın bir ilişki içerisinde olmuştur.

Müzisyenlerin sık sık toplandığı Düzyan ailesinin Kuruçeşme'deki malikânesi, yeni nota fikrinin doğduğu yerdir. Sultan II. Mahmud'un saltanat dönemine denk gelen 1808 yılında yeni nota üzerine çalışmalar başlamıştır. Rahip Pıjışkyan, Venedik'ten ve Hagop Çelebi de müzik eğitimi aldığı ve Batı notasını öğrendiği Paris'ten dönmüştür. Geliştirilen yeni teknik 1812 yılında yazıya dökülmüştür. Bu nota tekniğine Baba Hamparsum'un adının verilmesinin nedeni ise bu tekniği geniş bir kitle ile tanıştırma yolundaki önderliğidir (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010; s. 90-93).

Batı grafik notasının Osmanlı'da resmî olarak kullanımı 1828 ile başlamıştır. Giuseppe Donizetti, Muzika-i Hümâyun'un ilk bando öğrencilerini yetiştirmeye onlara Batı grafik notasını öğretmekle başlamıştır. Bu öğrenimi kolaylaştırmak için o zamanlarda müzisyenlerin bildiği Hamparsum notasını öğrenmiş ve Hamparsum notasındaki perdelerin Batı notasındaki karşılıklarını yazarak öğrencilerine göstermiştir (Gazimihal, 1955; s. 43).

Batı grafik notası Muzika-i Hümâyun'dan sonra diğer askerî bandolarda da kullanılmaya başlanmıştır. Notalar uzun süre elle yazılarak çoğaltılmaya çalışılmıştır. Müziğin ihtiyaç duyduğu bazı Batı müziği notaları doğrudan Avrupa'dan getirilmiştir. Daha sonra İstanbul'da çeşitli müzik mağazaları, Avrupa'dan basılı müzik notası getirilmesine aracılık etmiştir (BOA, HR.TO, 102/107). Avrupa'daki gelişmiş müzik yayıncılığının ve İstanbul'da bir müzik piyasasının gelişmekte olduğunu gören Hacı Emin Efendi (1845-1907), ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğindeki girişimiyle İstanbul'da nota yayıncılığının öncüsü olmuştur (Alaner, 1986; s. 14).

İstanbul'da nota basım işleri diğer yayınlar gibi devletin izni ile gerçekleşmiştir. Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde nota yayıncılığına ilişkin bulunan en eski kayıt 1875 tarihlidir. Muzıka-i Hümâyun çavuşlarından İsmet Bey'e notasını bastırmak için geçici ruhsatname verilmektedir. Belgenin metni aynen şöyledir (BOA, MF.MKT, 31/151):

“Muvakkat<sup>342</sup> Ruhsatname

Muzıka-i Şahane çavuşlarından İsmet Bey musikî notasının tab'ını istida<sup>343</sup> eylediğinden kâr u zararı tarafına ait olmak ve matbuundan iki nüshasını Maârif'e vermek ve fenn-i musikîye müteallik olduğu levhasının bâlâsına<sup>344</sup> ve tab olunacak matbaanın isim ve mahalli ve tabiinin ismi ve Maârif'in ruhsatıyla basıldığı ve tarih-i tab'ı nüsha-i matbuasının üzerine yazılmak ve ba'det-tab neşrolunmazdan evvel matbu iki nüshasının zîri temhir<sup>345</sup> ve tekrar Meclis-i Maârif'e irae<sup>346</sup> ile nazar-ı teftişten geçirilip ve vech-i meşruh<sup>347</sup> üzerine basıldığı ve bir gûne ilave vuku bulmadığı anlaşıldıktan ve iki nüshadan bir nüshası meclisin mührü ile tasdik ile mir-i mûmâileyhe verildikten sonra neşri için başkaca ruhsat almak ve diğer takımlarının dahi Meclis-i Maârif'e irae ile tasdik ettirmek şartı ve meclis-i mezkûrun kararı ile yalnız tab'ı zımında işbu muvakkat ruhsatname ita kılındı<sup>348</sup>.

Fî 25 Şaban 1292, 9 Eylül 1291<sup>349</sup>,”

1876 tarihinde Muzıka-i Hümâyun Kaymakamı Rifat Bey, bir notasını bastırmak için izin ister. Aynen İsmet Bey'e verildiği gibi kendisine 28 Mayıs 1876 tarihinde geçici bir ruhsatname verilmiştir (BOA, MF.MKT, 37/25). 21 Haziran'da ise Rifat Bey, eserini bastırılmış ve basılmış nüshasını onaya sunmuştur ve nihaî olarak basım iznini almıştır<sup>350</sup> (BOA, MF.MKT, 38/35). Gerek İsmet Bey'in gerek Rifat Bey'in bestelerinin notasını tek başlarına yayınlamış olmaları düşük bir ihtimâldir. Bu noktada Muzıka-i Hümâyun'da müzik öğrenimi görmüş olan Hacı Emin Efendi ile birlikte çalışmış olmalıdırlar.

---

<sup>342</sup> Geçici.

<sup>343</sup> Rica.

<sup>344</sup> Yukarısına.

<sup>345</sup> Aşağısı mühürleme.

<sup>346</sup> Göstermek.

<sup>347</sup> Açıklanan şekilde.

<sup>348</sup> Verildi.

<sup>349</sup> 21 Eylül 1875.

<sup>350</sup> Rifat Bey'in basılan bu eseri Hacı Emin Efendi'nin 1876'da yayınladığı Suzidilârâ Faslı'nda yer alan “Tir-i müjgânınla oldu” güfteli Aksak Semai usûlündeki şarkı olabilir (Üngör, 1977a; s. 4).

İstanbul'da Cumhuriyet öncesinde nota yayıncılığı yaptığı bilinen çok sayıda yayıncı bulunmaktadır. Hacı Emin Efendi<sup>351</sup> dışındaki bazı önemli yayıncılar şunlardır: Şamlı İskender, Şamlı Selim, Şamlı Tevfik, Darüelhan, Udî Arşak (Çömlekçiyan), Onnik Zaduryan, Ali Galib Bey, Musikî-i Osmanî Cemiyeti, Udî İsmail Sami Bey, Ali Rıza Muzıka Mağazası, Müze-i Askeriye, Şark Musikî Cemiyeti, Darüttalim-i Musikî, Selânikli Udî Ahmed Bey, J. D'Andria<sup>352</sup>, S. Christides<sup>353</sup>, Karl Kopp-Alfred Kopp<sup>354</sup> ve Comendinger<sup>355</sup>. Yayınların çoğu makam müziğine ait eserlerin notalarını içermektedir. Bu eserler şarkı, beste, saz eseri, türkü gibi geleneksel türlerin yanı sıra marş, polka, kanto, fokstrot ve operet gibi yeni türleri de kapsamaktadır (Üngör, 1977; Alaner, 1986; Paçacı, 2010).

Bu yayıncılar tarafından bastırılan notalar, Avrupa'da müzik yayıncılığın ilk zamanlarında olduğu gibi İstanbul'da da müzikle doğrudan alâkalı olan ve olmayan çeşitli dükkân ve kurumlarda tüketicilere sunulmuştur. Profesyonel müzik tüccarlarının mağazalarının yanı sıra kütüphaneler, kitapçılar ve gazete dükkânları alternatif mekânları oluşturmuştur. İstanbul'daki bu mekânların bazıları şunlardır: Beyoğlu Caddesi'nde Commendinger, Galatasaray karşısında notacı Keller, Mercan Yokuşu'nda çalgıcı Ağa Efendi, Sultanhamam'da Hazzopoulo Hanı'nda "İngiliz Pazarı", Çarşı-yı Kebir'de Memduh Efendi, Çarşı-yı Kebir'in Kalpakçılar kapısında çalgıcı Nikolaki Efendi, Koska Caddesi'nde Hüseyin Usta, Divan Yolu'nda çalgıcı Gabriel Efendi, Direklerarası'nda gazeteci Hasan Hakkı Efendi, Üsküdar'da kâğıtçı Hacı Hüseyin Efendi, Galata'da Hamidiye Caddesi'nde Latifyan Efendi, Beşiktaş'ta İskele Caddesi'nde usta Andon Efendi, Sirkeci'de Gülistan Fonografhanesi, Bahçekapısı'nda Andelîb Fonografhanesi, Eski Zaptiye Caddesi'ne Safâ Fonografhanesi, Bab-ı Âli Caddesi'nde Şarkıye ve Dersaadet kütüphaneleri, Çemberlitaş'ta Musullu Hafız Osman Efendi Kütüphanesi, Bab-ı Âli Caddesi'nde Şafak Kitabhanesi (Paçacı, 2010; s. 31-32).

Notası yayınlanan eserlerin bir kısmının hangileri olduğuna ilişkin kayıtlı bilgiler bulunmakla birlikte baskı ve tüketim adetlerine ilişkin rakamlar tam olarak bilinmemektedir. Yayıncıların, notası basılan eserlerin ve dağıtım mecralarının adet açısından yüksek olması ve Cumhuriyet'e doğru yayınların sayısının artması İstanbul

<sup>351</sup> ŞYT'de 1891-1900 döneminde kayıtlı.

<sup>352</sup> ŞTY'nin 1901 yılı nüshasında kayıtlı.

<sup>353</sup> ŞTY'nin 1900 yılı nüshasında kayıtlı.

<sup>354</sup> ŞTY'de 1909-1913 döneminde kayıtlı.

<sup>355</sup> ŞTY'de 1868'den itibaren kayıtlı.

müzik piyasasında notanın rağbet gördüğünü ortaya koymaktadır. Ali Rifat (Çağatay) Bey, 1895 yılında Malûmat dergisindeki *Fenn-i Musikî* başlıklı makalesinde yer verdiği aşağıdaki şu ifadeleriyle notanın makam müziğinde benimsendiğine dair ipuçları vermektedir (Çağatay, 1895, s. 10):

“...Biz musikîmizin bu hale gelmesinin notanın zamanında kabul edilmemesinden ileri geldiğini zannetmekteyiz. Nota eğer musikîmizin devre-i kemâlinde<sup>356</sup> kabul edilmiş olsa idi bu tedenni<sup>357</sup> katiyen olmazdı. Musikî bir lisandır ki yazısı notadır. Ağızdan ağza intikâl etmek şartıyla musikî gibi zabtı güç olan bir fen nasıl muhafaza edilir.

Bir zamanlar notaya büyük büyük itirazlar edilmiş ve hatta kabul edilmemek tarafı iltizam edilmiş idi. Hele bu fikir icrayı hükmedemedi. Herkes az çok nota öğrendi ve faydasını anladı.

Zamanımızda ise âsâr-ı musikiyenin en mühimleri erbabı nezdinde kalarak neşredilmemekte ve bazı notacılar tarafından inanılmaz derecede gali<sup>358</sup> fiyatlarla satılmaktadır.”

Makam müziği notalarının kapak tasarımları, notaların tüketicileri ve dönemin siyasî iklimi hakkında bazı fikirler vermektedir. Kapak tasarımları açısından II. Meşrutiyet öncesi ve sonrası olmak üzere ikili bir dönemlendirme yapılabilir. Hacı Emin Efendi, Comendinger, J. D’Andria, S. Christides, Karl Kopp-Alfred Kopp ve Şamlı Selim’in yayınlarının hakim olduğu ilk döneme ait nota kapaklarında Fransızca ve Türkçe metinler birlikte kullanılmaktadır. II. Meşrutiyet’le beraber güçlenen milliyetçi eğilimlere paralel olarak artan Müslüman yayıncıların nota kapaklarında Türkçe’nin hâkim dil ve çoğunda tek dil olduğu dikkati çekmektedir. Bu eğilimde Batı grafik notasının makam müziği icracıları arasında yaygınlaşmış olmasının da etkisi bulunmaktadır.

Batı grafik notasının benimsendiği ondokuzuncu yüzyıldan önce geliştirilen nota tekniklerinin yaygınlaşmamasına ilişkin birkaç neden ileri sürmek mümkündür. Bunlar, meşk sisteminin dinamiği, eski tekniklerin özellikle icra açısından kullanışlılığı, bestelerin gizli tutulma arzusu ve de bazı öğretmenlerin gelir kaybı tehlikesinden dolayı gösterdikleri tepkidir.

---

<sup>356</sup> Olgunluk döneminde.

<sup>357</sup> Gerileme.

<sup>358</sup> Pahalı.

Meşk sisteminin hafızaya dayalı olan dinamiği, eserlerin öğretim amacıyla yazıya alınmasını gerektirmemiştir. Ondokuzuncu yüzyıldan önceki nota teknikleri daha ziyade makam müziği ses sisteminin veya bir çalgının perde düzenini göstermek ve bir beste repertuarını kayda almak amacıyla kullanılmıştır. Notanın yaygın kullanımını sağlayacak olan öğretme ve icra işlevleri ise meşk sisteminin ayrılmaz bir parçası olan ezber yoluyla karşılanmıştır. Notacı Emin Efendi'nin “düm tek usûlü” diye tanımladığı yöntemde (Emin Efendi, 1885; s. 9), öğretmen sözlü eserleri bölümler halinde usûl vuruşu eşliğinde okuyarak uzun bir süre içerisinde öğrencisine öğretmiştir.

Geçmiş nota tekniklerinin yaygınlaşmamasını açıklayabilecek ikinci neden ise bu tekniklerin kullanışlı olmamasıyla alakalı olabilir. Çünkü Abdülbaki Nasır Dede'nin geleneksel çizgide geliştirdiği ebced notası ile Hamparsum'un yaygınlaştırdığı yeni nota tekniğinin geliştirilme zamanları arasında uzun bir süre bulunmamaktadır. Hamparsum notasını diğerine göre daha yaygın hale getiren unsurlardan birisi bu tekniğin icracı açısından kullanışlı olmasıdır. Kullanışlılığın önemli bir ölçüsü bu teknikle yazılmış bir eseri bir müzisyenin anında okuyarak icra edebilme kabiliyetidir. Ebced notasında her perdeye tekabül eden özel bir harfin öğrenilmesi gerekliliği, bu teknikleri eserleri notaya alma ve notadan icra etme işini oldukça zor hale getirmektedir. Hamparsum notası bu noktada, icracıların işini kolaylaştıran bir özelliğe sahiptir. Çünkü ana perdeler dışındaki perdeler Batı'daki diyez ve bemol işaretlerini karşılayan özel işaretler ile sağlanmaktadır. Böylece bu sistemde bir müzisyenin çok fazla perde simgesi ezberlemesine gerek olmamaktadır.

Bu sistemin bir kusuru ise neredeyse sadece yarım ve tam sesleri göstermesi sebebiyle önceki harf notası teknikleri gibi her perdeye bir simge bileşiminin denk gelmemesidir. Ancak bu kusur, müzisyenler tarafından çok önemsenmemiştir ki eski teknikleri göre Hamparsum notası daha fazla kabul görmüştür. Çünkü tekniği, eserin ana iskeletini hatırlatması için kullanmışlar, perde zenginliği açısından eksikliği ise kendi makam bilgileri ile telâfi etmişlerdir (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010; s. 98).

Üçüncü neden, bazı bestecilerin eserlerini paylaşma konusundaki gizlemeci tutumudur. Hacı Emin Efendi, *Nota Muallimi* adlı eserinde bu tür kimseler için “efkâr-ı hasetkârânesiyle yanlış ve noksan olarak vermekte olduklarından o güzel eserler mahvolma derecesine gelmiştir” tespitinde bulunmuştur (Emin Efendi, 1885; s. 12).

Gizlilik konusunda örnek verilebilecek müzisyenlerden birisi Sultan III. Selim'e tanbur öğretmiş olan Yahudi asıllı ünlü besteci ve tanburî İzak (1745-1814)'tır. Baba Hamparsum adıyla anılan Hamparsum Limonciyan (1768-1839), İzak'tan bestesi olan *Beyati Peşrevi*'ni notaya almak amacıyla öğretmesini istemiştir. Peşrevin zor ve uzun olduğu gerekçesiyle ricası karşılık bulmayan Hamparsum, ortak tanıdıkları olan bir amiradan<sup>359</sup> yardım talep etmiştir. Amira, evinde ağırladığı İzak'tan eseri çalmasını istemiştir. Bitişik bir odada gizlenen Baba Hamparsum eseri notaya alıp icranın hemen ardından her ikisinin huzurunda eksiksiz bir şekilde seslendirince İzak kendisini sanatını çalmakla suçlamıştır (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010; s. 93-95). Bu durum, bir bestecinin bestesini sadece kendisinin icra etmesini arzu ettiği gizlemeci bir tutumun tezahürüdür<sup>360</sup>.

Hamparsum notasının gizli işaretli bir versiyonunun varlığı da müzisyenlerin eser paylaşma konusunda gizlemeci tutumlarını gösteren bir başka örnektir. Bu versiyonun özelliği orijinali gibi süre işaretleri içermemesidir. Eserleri kayda almak ama kolayca yayılmasını engellemek amacıyla bazı müzisyenler tarafından sonradan geliştirilmiş olmalıdır (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010; s. 99-100).

Dördüncü neden ise bazı müzik öğretmenlerinin gelirlerinden mahrum kalma endişesidir. Emin Efendi, geçim kaynaklarını tehdit eden notaya karşı bu öğretmenlerin takındıkları olumsuz tavrı şu şekilde açıkça ifade etmektedir (Emin Efendi, 1885; s. 12):

“Türkçe usûl ile talim-i musikî etmekte bulunan bir zat eline bir nota alıp baktığı notanın altındaki usûl hesabâtını irae eden<sup>361</sup> çizgileri gördükten sonra acaba bu nasıl okunacak ve tahsili güç müdür diye hâcesinden<sup>362</sup> sual etdikte hâcesi de evvelce arz ve beyan olduğu üzere şakirdim bu surette musikîyi tiz tahsil edip mah be mah<sup>363</sup> aldığım maaştan mahrum kalırım efkârıyla mezkûr notanın tahsili pek müşkül ve nota ile söylenilen ve çalınan şarkı ve sâire pek soğuk olur diye tâlibin efkârını tahrik ve Türkçe usûlü ile meşk olunursa terennüm olunan nağamâtın pek müesser<sup>364</sup> olacağını beyan ile meşke başlatır.”

<sup>359</sup> Ermenistan'daki Arap egemenliği döneminden itibaren (9.-10. yy) soylu veya ağa konumunda olan Ermeniler için kullanılan bir terim (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010; s. 52).

<sup>360</sup> 1770 yılında Galata Mevlevihanesi'nde geçen buna benzer bir olay için bkz. Murat Bardakçı, Fener Beyleri'ne Türk Şarkıları, s. 15-16.

<sup>361</sup> Gösteren.

<sup>362</sup> Hocasından.

<sup>363</sup> Aydan aya.

<sup>364</sup> Tesir edilmiş.

Yukarıda bahsedilen tüm bu engellere rağmen Hamparsum notası ve Batı grafik notası önceki nota tekniklerine göre müzisyenler arasında daha fazla yaygınlaşmıştır. Ondokuzuncu yüzyılda nota tekniğine duyulan ihtiyacın birkaç nedeni vardır. Bunlar makam müziğindeki eser sayısının artmasıyla hafızanın yetersiz kalmaya başlaması, uzun süren meşke karşı nota ile eser öğrenmenin cazip görünmesi ve hafızaya dayalı eser kaydı sebebiyle bir bestenin orijinal hâlinin kaybedilmesi ve yazılı kültüre dayalı modernleşmeye karşı duyulan ilgidir.

Yüzyıllar içerisinde makam müziği eser repertuarının birikimsel olarak genişlemesi sebebiyle müzisyenlerin hafızalarının eser kaydetme noktasında zorlanmaya başlaması doğal bir sonuçtur. Emin Efendi, *Nota Muallimi* adlı eserinde, bu görüşü şu şekilde desteklemektedir (Emin Efendi; 1885; s. 9):

“...usûl-i Türkiyye ile talim ve tahsil olunan musikî Avrupa notası gibi evrak üzerine alınamadığı cihetle hâcesinden talim ettiği nagamâtı tamamen zihninde hıfz edemeyeceği ve gittikçe şarkı ve beste ve bu gibi şeylerin teksîr etmesinden nâşî<sup>365</sup> büsbütün hatırında dahi kalamayacağı bedihîdir<sup>366</sup>.

Nota tekniğine ihtiyacı doğuran ve yine hafızayla ilişkili bir diğer neden ise meşk yoluyla eser öğrenmenin uzun süre gerektirmesi sebebiyle, nota tekniğinin bu durumu hafifletici bir unsur olarak cazip hale gelmesidir. Emin Efendi, bu konuda öğrencilerin yaşadığı soruna ve bazı öğretmenlerin meşki savunarak notadan vazgeçirme uğraşlarını şu şekilde ifade etmektedir (Emin Efendi, 1885; s. 13-14):

“Tâlib meşk ettiği şarkı ve sâireyi evrak üzerinde görmeyib söz ile havadan meşk ettiği için bugün meşk ettiğini unuttur. Yine meşk eder defaten<sup>367</sup> unuttur, şakirdin musikîye heves ve arzusu ziyade olduğundan hâceye hitaben bazı kimselerden tahkik ettiğim nota ve nota ile saz meşki kolaylıkla ve çabuk tahsil olunur imiş. Biz de o surette meşk etsek olmaz mı yollu irad ettiği sualine muallimi hayır efendim pek yanlış anlatmışlar nota denilen şey ile alafranga havalar çalınır. Türkçemiz notaya gelmez zira nota ile meşk olunan şarkı ve sâire ezbere alınmadığı için daimü'l-evkat<sup>368</sup> nota defteri yanınızda bulunmak lâzım geleceği gibi bir ahbabınızın hanesine teşrifinizde meşk ettiğiniz saz orada bulunursa notasız nasıl çalarsınız?..”

<sup>365</sup> Çoğalmasından ötürü.

<sup>366</sup> Aşikâr, açık.

<sup>367</sup> Hemen.

<sup>368</sup> Sürekli.

Tanburî Cemil Bey'in *Sabah* gazetesinde yayınlanan *Şarkı Mecmuaları ve Musikî Kitapları* başlıklı makalesi eser meşklerinin uzun sürmesinden şikayet etmekte ve bazı öğretmenlerin eser geçme konusundaki ketum ve çekingen davranışlarının altını çizmektedir (Tanburî Cemil, 1901; s. 3):

“Türk musikîsinin öteden beri mervî olan suubetine<sup>369</sup> gelince... erbab-ı merakın, iki saatte nota ile zabtleri kabil olan bir kârı bir besteyi ik üç ayda temaşşuk<sup>370</sup> fikriyle meşkhane denilen laklakıyyathanelere devam etmeleri ve ketum maksad-ı acibî ile âsâr-ı eslâfî<sup>371</sup> yalnız kendi hafızalarında bulundurmamak nazperverliğini bir türlü elden bırakamayan ve zamanımız türkiperveran esatizesince<sup>372</sup> bunların asıllarından farksız surette bil-taklid ihyası da kabil olduğunu düşünemeyen esatizenin rahle-i tedrisatına gidip gelmekten usanmalarıdır...tahsil neden iki aya mütevafık olmalı? Demek ki suubet musikîde değil böyle telâkki ettirmek isteyenlerin kavlı-i mücerredindedir<sup>373</sup>. Demek ki bir beste iki ayda öğrenilecek olduktan sonra işi gücü bırakıp meşkhane meşkhane dolaşmalı ki müddet-i ömürde<sup>374</sup> bir fasıl çıkarılabilsin. Musikîyi böyle can sıkıcı surette öğrenmekten ise, sekiz perdeli klavyeli oyuncaklar üzerinde (Ah yelelelli)'yi çalmak evlâdır.”

Baba Hamparsum'un ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısında ziyaret ettiği iki tekkede yaşadığı tecrübe notanın öğretimdeki kolaylaştırıcı işlevini vurgulamaktadır. Bu ziyaretlerden ilki 1819'dan önce Beşiktaş Mevlevihanesi'nde gerçekleşir. Hamamizade İsmail Dede Efendi'nin (1778-1846) idaresindeki ayini notaya almaya çalışır. Ayinden sonra Baba Hamparsum, Dede Efendi'ye notaya almış olduğu eseri eksiksiz bir şekilde seslendirir. Dede, bu tekniğin öğretimde kolaylık sağlayacağını ifade ederek Hamparsum'un istediği zaman tekkeye gelip eser kaydedebileceğini söyler.

1830'ların ortasına denk gelen Hamparsum'un bir diğer tekke ziyareti ise talebesi Apisoğom Ütücüyan (1818-1847) ile gerçekleşir. Tekkenin şeyhi, öğrencilerinden “sekiz gündür Dellalzade'nin şu Acemaşiran bestesini geçiyorum, bir türlü öğrenemediler” diye şikâyet eder. Baba Hamparsum, bunun üzerine eğer kısım kısım

---

<sup>369</sup> Aktarılan zorluğuna.

<sup>370</sup> Meşk etme.

<sup>371</sup> Eskilerin eserlerini.

<sup>372</sup> Üstadlarınca.

<sup>373</sup> Delilsiz sözlerindedir.

<sup>374</sup> Ömrü boyunca.

okursa Apisoğom'un yirmi dakika içerisinde öğrenebileceğini söyler. Apisoğom notaya kaydedip hatasız bir şekilde okuyunca şeyh bu yöntemin çok faydalı olacağını ifade eder (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010; s. 95-96).

Nota tekniklerine ihtiyaç duyulmasını gerektiren bir neden de eserlerin kayda geçirilmemesi sebebiyle farklı versiyonlarının ortaya çıkarak bir karışıklığa mahal vermesidir. Eser öğrenmenin başlıca yolu olan meşkin farklı öğretmenler tarafından yürütülmesi ve öğretmenlerin kendi tavırlarının icraya yansması, bir bestenin çeşitli versiyonlarının doğmasına sebep olabilmektedir. Bu durum, farklı kaynaklardan beslenen müzisyenlerin eser bilgilerinin paylaşılmasında çatışmalara varan sorunlara yol açabilmektedir. Bu olumsuzlukların eserlerin orijinal halinin tespitini güçleştirmeleri sebebiyle standartlaştırılması ihtiyacını doğurmaktadır. Emin Efendi, bu karmaşayı çok iyi tasvir etmektedir (Emin Efendi, 1885; s. 12-13):

“...bir bestekâr bir güfteyi besteleyip makam ve usûlüyle şakirdâna talim eder, o şarkı beş on ağza yayılır, ötede beride okunur, ne makamda makam ve ne de usûlde usûl kalır. Nitekim şarkı bir semtte başka ve diğer semtte başka türlü olarak dinlenir. Ve bestekâr dahi şarkının nağmeleri değişmiş ve esasından çıkmış olduğunu görerek kendi bestelediği şarkı olduğunda tereddüd eder. Buna sebep nota ile zabt olunmamasıdır.”

Alemdar gazetesinde Ünsî Dede imzasıyla kaleme alınan bir yazıda, öğretmenlerinin müzik tavırlarının öğrettikleri eserleri değiştirdiğini ve bu durumun müzisyenler arasında tartışmalara yol açtığını belirtmektedir (Ünsî Dede, 1919; s. 2):

“...musikîmizin gayr-ı mazbut<sup>375</sup> olmasında notaların şâyân-ı itimad olmamasındadır. Bilfarz<sup>376</sup>, bizde bir eser bir hocadan meşk edilir. Bunun için müellifin yazdığı bir nota falan nazar-ı dikkate alınmaz. Binaenaleyh, hocanın tavrı, okunan esere ilâve edilen nağamât<sup>377</sup> sanki müellifin zade-i tab'ı<sup>378</sup> gibi telakki olunur.

Binaenaleyh bu teavün<sup>379</sup> musikîşinaslar arasında münakaşa kapısı açarak neticede nefret hislerinin tevlidine<sup>380</sup> sebep oluyor. Aynı maksada hizmet eden iki heyet birbirine düşman oluyor...”

<sup>375</sup> Kaydedilmemiş.

<sup>376</sup> Meselâ.

<sup>377</sup> Nağmeler.

<sup>378</sup> Kabiliyetinden (tabiatından) meydana gelen eseri.

<sup>379</sup> Yardımlaşma. Ancak tipografi hatası olmalı. “Teamül” kelimesi yazılmak istenmiş olabilir.

Yukarıdaki gazete yazısının yayınlandığı yıllarda müzik yayıncılığı yapan Darüttalim-i Musikî de bu tartışma ortamının içindedir. Yayınladığı bazı notaların arkalarında müzikle ilgili görüşlerine yer veren bu kurum, bir yazısında bu soruna değinmektedir. Darüttalim-i Musikî, yaşanan tartışmalara değinerek usta müzisyenlerden oluşan bir ekibin eserleri incelemek suretiyle eserin orijinaline en uygun nüshasını tespit edip yayınladıklarını ifade etmektedir (Paçacı, 2010; s. 240):

“Şimdiye kadar tab, neşr olunan muhtelif makamâta ait fasıllarla eski ve yeni şarkıların usûllerine nazaran pek değişik olarak notaya alındıklarından hemen ekserîsinin yanlış olduğuna bir kanaat hasıl olmuştur. Hatta bazı heyet-i ilmiyelerce bittedkik<sup>381</sup> kabul edilen ve Külliyyat namı altında tab ve neşr olunan âsâr-ı nefise-i kadîmeyi<sup>382</sup> doğru olarak kabûl etmek zarurî iken maalesef bunların dahi yanlışlığından bahsediliyor.

Âsâr-ı kadime-i musikîşinaslarımızın geçtikleri âsâr az çok zevk-i bediilerine göre tebdil ve tağyir etmek<sup>383</sup> itiyad-ı sakiminden<sup>384</sup> kurtulamadıkları, notacılığın pek geride olduğu bir zamanda kayd u zabt edildikleri cihetle hangileri doğru hangileri yanlış bunu tefrik<sup>385</sup> mümkün değildir. Minnetdar-ı lütufları olduğumuz birçok zevat-ı muhtereme heyet-i acizanemiz tarafından okunan eski ve yeni âsârı sıhate karîb<sup>386</sup> bulmaları cihetle bunların tab, neşrini öteden beri iltimas buyurmakta idiler. Okuduğumuz âsârın doğruluğu iddia cüretkârlığında bulunacak değiliz. Takib ettiğimiz yol elimize geçen âsâr-ı eslâfın<sup>387</sup> muhtelif tarzda okunanlarını birleştirerek görüldüğüne mümkün mertebe kanaat ettiğimiz tarzı kabul etmektir. Bu suretle okunan fasılları bizi teşvik ve tergib<sup>388</sup> lûtfunda bulunan zevat-ı muhteremenin arzularına tevfikân<sup>389</sup> tab, neşre karar verdik...”

Şamlı İskender’in Şam Mağazası, 1923 yılında yayınladığı bir külliyyatta “Notalarımız muktedir musikî üstadları tarafından badet-tashih<sup>390</sup> tab olunmaktadır” ifadesine yer vermesi de eserin orijinal notasını yayınlamasıyla ilgili müzik çevrelerindeki hassasiyetin bir göstergesi olarak görülmelidir.

---

<sup>380</sup> Doğmasına.

<sup>381</sup> Araştırarak.

<sup>382</sup> Eski beğenilen eserleri.

<sup>383</sup> Değiştirmek ve bozmak.

<sup>384</sup> Yanlış huydan

<sup>385</sup> Ayırdetmek.

<sup>386</sup> Doğruya yakın.

<sup>387</sup> Geçmiştekilerin eserleri.

<sup>388</sup> Şevklendirme.

<sup>389</sup> Uyarak.

<sup>390</sup> Düzeltme sonrası.

Yukarıdaki pratik ihtiyaçlarının yanı sıra Osmanlı'nın ondokuzuncu yüzyıldan itibaren etkisinde kaldığı modernleşmeyi de müziğin yazıya dökülmesinde bir etken olarak kabul etmek gerekir. Modernleşmede, bilginin yazıya alınarak yönetilebilir hale getirilmesi önemlidir. Bilimselliğin de önemli bir unsuru olan bu eylem, standartlaşmayı ve kategorilendirmesi kolaylaştırarak bilginin etkin bir şekilde yönetilebilmesini kolaylaştırır. Nota tekniğini kullanan ve yaygılaştırılan kişilerin daha ziyade Batı kültürü ve müziğiyle yakınlık içerisinde olan Hacı Emin Efendi, İsmail Hakkı Bey, Zatî (Arca) Bey, Fahri (Kopuz) Bey, vb. müzisyenlerin olduğu görülmektedir. Emin Efendi'nin “bir takım çalgıcı ve hânende bozuntuları musikî muallimi olduklarını beyanen meydana çıkıp nota aleyhinde konuşmaktadırlar” diye tasvir ettiği (Emin Efendi, 1885; s. 12) bazı piyasa müzisyenleri ve öğretmenlerin Batı kültürüne mesafeli olmalıdırlar .

Modernleşmenin standartlaştırıcı yaklaşımı, Batı kültüründen ve Batı müziğinin gelişmiş yazılı literatüründen etkilenme ile birleştiğinde Batı grafik notasının Hamparsum notasına göre neden daha fazla tercih edildiğini anlamak daha mümkün görülebilmektedir. Hamparsum notası ile Batı grafik notası kıyaslandığında çok temel benzerlikler dikkati çekmektedir. Her ikisi de tamperaman düzen üzerine kuruludur<sup>391</sup>. Her perde için özel bir simge ezberlemek gerekmemektedir. Hamparsumda küçük bir işaret ilavesiyle ve Batı notasında notanın porte üzerindeki dikey konumunun değiştirilmesiyle oktav farkları elde edilmektedir. Hamparsum'da ara sesleri elde etmek için bir ilâve işaret ve Batı notasında ise diyez ve bemol olmak üzere iki işaret bulunmaktadır. Her iki nota tekniği süreleri göstermekte ve standart işaret veya simgenin küçük biçimsel değişmesiyle çeşitlendirilmektedir.

Batı grafik notası çok çeşitli nüans işaretlerinin gösterilmesine imkân tanımaktadır<sup>392</sup>. Hamparsum notasının bir avantajı herhangi bir boş kâğıt üzerine yazılabilmesidir. Batı grafik notasında ise notaları yerleştirmek için öncesinde portelerin çizilmiş olması gerekmektedir. Her iki teknik arasında bir diğer fark ise Hamparsum notasının perdeleri, Batı notasının ise frekansları göstermesidir. Makam müziğinde perdenin frekansla sabitlenmemiş bir işlevinin olması, Hamparsum

---

<sup>391</sup> Hamparsum notasında simgeleri olan Eviç ve Mahur ve bunların her oktavdaki karşılıkları birer istisnadır. Ayrıca Hamparsum notasının bir versiyonunda şuri denilen çeyrek sesleri gösteren işaretler olduğu da ileri sürülmektedir. Bkz. Kerovpyan ve Yılmaz, *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*, s. 99.

<sup>392</sup> Diğer taraftan Hamparsum notasının bir dönem makam müziğine özel olarak geliştirilmiş süsleme işaretleri olsa da daha sonra bunlardan vazgeçilmiştir (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010; s. 98-99).

notasını bu noktada daha cazip kılıyor görünse de müzisyenler açısından bu bir sorun olarak görülmemiştir<sup>393</sup>.

İşlevsel açıdan bu yakın benzerlikler sebebiyle, Hamparsum notasının Batı grafik notasının harf notasına çevrilmiş bir varyantı olduğu ileri sürülebilir. Hamparsum notasının geliştirilmesinde katkıları olan Hagop Çelebi'nin Paris'te müzik ve nota eğitimi almış olması ve Rahip Pjişkyan'ın Batı ile temasları, bu önermenin doğruluğunu pekiştirmektedir.

Batı grafik notasının, makam müziği için farklı varyantlarının kullanıldığı görülmektedir. Bu varyantları belirleyen temel unsurlar, makam müziği perdelerine özel değiştirme işaretleri, nüans ve süsleme işaretleridir. Batı notasının en basit kullanımı onun tamperamana uygun ve sadece notaları gösteren varyantını ele almaktadır. Bunun icracılar tarafından yeterli görülmesinin birkaç nedeni bulunmaktadır. Bunlardan birisi belki de Hamparsum kullanımının da kazandırdığı bir alışkanlıkla, notanın eserin ana yapısını göstermesi noktasındaki tatmin ediciliğidir. Yani eserin tamperaman düzen ile iskeletinin sunulması yeterli görülmektedir. Çünkü bir müzisyen sahip olduğu makam bilgisi sebebiyle hangi ara sesleri seslendireceğini bilebilmektedir. Bu varyant, müziğin öğretimi açısından yetersiz görünse de icracılar açısından tatmin edici bir özelliğe sahiptir.

Batı grafik notasının bu pratik ele alınışı özellikle müziği bilimsel olarak ele almaya çalışan kişiler için yeterli olamamıştır. Müziğin nota yoluyla yazıya alınmasıyla birlikte müzik hakkında düşüncelerin de yazıyla ifade edildiği kitap ve dergiler yoluyla izlenebilmektedir. Veled Çelebi'nin, *Mekteb* mecmuasında 1894'te kaleme aldığı yazısında “Nagamâtı rabtedecek vasitamız yoktur...Ortada alafranga ve Hamparsum var ise de gerçekten fenn-i edvara mensub olanlardan tahkik edilip bit-tecrübe sabit olduğu vechile, bu notalar bizim nagamâtımızı bihakkın ihâtâ ve ihtiva edemiyorlar<sup>394</sup>” diye belirttiği sorun, Batı grafik notasının makam müziği perde karşılıklarındaki yetersiz kalışına işaret ediyor olmalıdır (Paçacı, 2010; s. 30).

---

<sup>393</sup> Makam müziğinin ahenk sistemi ve Batı notasının aktarımındaki sorun günümüzde dahi müzikologlar tarafından tartışılmaktadır (Ayangil, 2008; s. 438-439).

<sup>394</sup> Yeterince kuşatıp kapsayamıyor.



Şamlı İskender tarafından yayınlanan Hasan Ferid (Alnar) Bey'e ait olan *On Saz Semaisi* adlı nota kitapçığının iç kapağında, değiştirme işaretlerinin yetersizliğini belirtmiştir. Segâh perdesinin Uşşak, Sabâ ve Karcıgar gibi makamlardaki eserlerin inici seyrinde daha pest olması sebebiyle ayrı bir işaretle gösterilmesi gerektiğini vurgulayan Hasan Ferid Bey, Darüelhan bu konuda bir çözüm üretene kadar her iki perde için aynı işareti kullanacağını ifade etmiştir (Ayangil, 2008; s. 420-421).

Hasan Ferid'in çözüm noktasında Darüelhan'ı işaret etmesi bir standartlaşma beklentisini ifade etmektedir. Farklı tarafların makam müziği perdelerinin Batı notasındaki karşılıklarını önerecek olmaları sadece değiştirme işaretleriyle ilgili bir sorun olmaktan öte makam müziği ses sistemine ilişkin bir standart olmayışı sorunuyla da ilgilidir. Bu sebeple bazı müzikologlar ses sistemi önerileriyle birlikte işaret önerilerine yer vermişlerdir.

Emin Efendi, *Nota Muallimi*'nde bir komaya denk geldiği düşünülen bir diyez işareti kullanarak bu soruna bir çözüm önermiştir. Segâhı tam ses kabul ederek yanına koyduğu bir komalık diyez ile Buselik sesini elde etmiştir. Hicaz için normal diyez kullanırken, bu diyezin yanına eklediği kendi bir komalık diyezi ile Sabâ perdesini tanımlamıştır. **Şekil 4.4**, dört oktavdaki perdelerin Batı grafik notasındaki Emin Efendi'ye ait karşılıklarını vermektedir.

Muzika-i Hümâyun kumandanlarından Necib Paşa da makam müziğine özel bir teknik geliştirmişse de bu yaygınlaşamamıştır. Müzikolog, neyzen ve besteci olan Rauf Yekta Bey de harf notasına dayanan bir "millî nota" adıyla bir nota tekniği geliştirmiştir (Ayangil, 2008; s. 419-424).

Ali Rifat Bey de Batı notasının değiştirme işaretlerine ilâveten üç yeni işaret önermiştir. Malûmat dergisinin ilâvelerinde yer alan bir notanın arkasında yayınlanan yazısında makam müziğinin çok sayıda şed (transpozisyon) kullanmasından ötürü ilâve işaretlere ihtiyaç duyulduğunu şu şekilde belirtmektedir (Paçacı, 2010; s. 222):

“Notalar Hakkında İhtar-ı Mahsus

Alafranganın en büyük ve en muteber mahiyeti alafranga bir nağmenin her perde üzerinde icra edilebilmesidir. Hatta alaturkada en büyük nâkıs olan şey de bunun adem-i imkânı imiş.<sup>395</sup> Âtidedeki işaretlerle o adem-i

---

<sup>395</sup> İmkânsızlığı imiş.

imkân sözü ortadan kalkar. Tam bu işaret mucibince bir piyano yapılacak olur ise bizim makamâtımızda hangi perdeden başlarsanız o perde üzerinde bilâ-kusur<sup>396</sup> icra edilir. Şu kadar ki her iki tam perde arasında bu işaretler kadar ses tanımak iktiza eder<sup>397</sup>. Meselâ Dügâh ve Pûselik ve Neva ile Hüseyini arasında ne kadar perde kullanmakta isek Çargâh ve Neva ve Rast'la Dügâh arasında da aynı lâzımdır. Bunun şimdiye kadar yapılmaması bizde nagamâtın makam denilen kayıtlar altında icrasından ve makamâtımızın ise fevket-tasavvur veskindan<sup>398</sup> nâşî nagamâtı hangi perdeden başlar isek oradan icraya lüzûm olmamasından ileri gelmiştir.”

Cumhuriyet döneminde makam müziğinin yazımı için çeşitli müzikologlar tarafından değiştirme işareti önerileri geliştirilmiştir. Hüseyin Sadeddin Arel, Subhi Ezgi ve Salih Murad Uzdilek tarafından geliştirilen 24 sesli sistem, Mildan Niyazî Ayomak ve Kemal İlerici'nin ayrı ayrı geliştirdikleri 53 sesli sistemleri, Abdülkadir Töre ve Ekrem Karadeniz'e ait olan 41 sesli sistem ve Gültekin Oransay'ın 30 sesli sistemi beraberinde notalama için kullanılabilir değiştirme işareti önerileri getirmiştir (Ayangil, 2008; s. 425-437).

Bir yandan makam müziği eserleri Batı grafik notası ile tespit edilerek yayınlanırken, notanın okunmasını sağlayacak çeşitli nota öğretim kitapları yayınlanmaya başlamıştır. Öğretim kitapları, zaman içerisinde kapsamında müzik teorisi ve çalgı öğretimini de almıştır.

#### 4.3.3.2 Müzik öğreniminde hocasız yöntem: Öğretim kitapları

Ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde yoğunlaşan müzik piyasası faaliyetleri içerisinde müzik icrası ve öğretimi açısından güçlü bir yazılı araç haline gelen notanın yanı sıra başta notayı ve diğer müzik unsurlarını öğretmek üzere çeşitli eserler yayınlanmaya başlamıştır. Tercüme ve telif olmak üzere solfej, müzik teorisi ve biyografi eserlerinin yanı sıra çalgı metodu ve sözlükler basılmıştır.

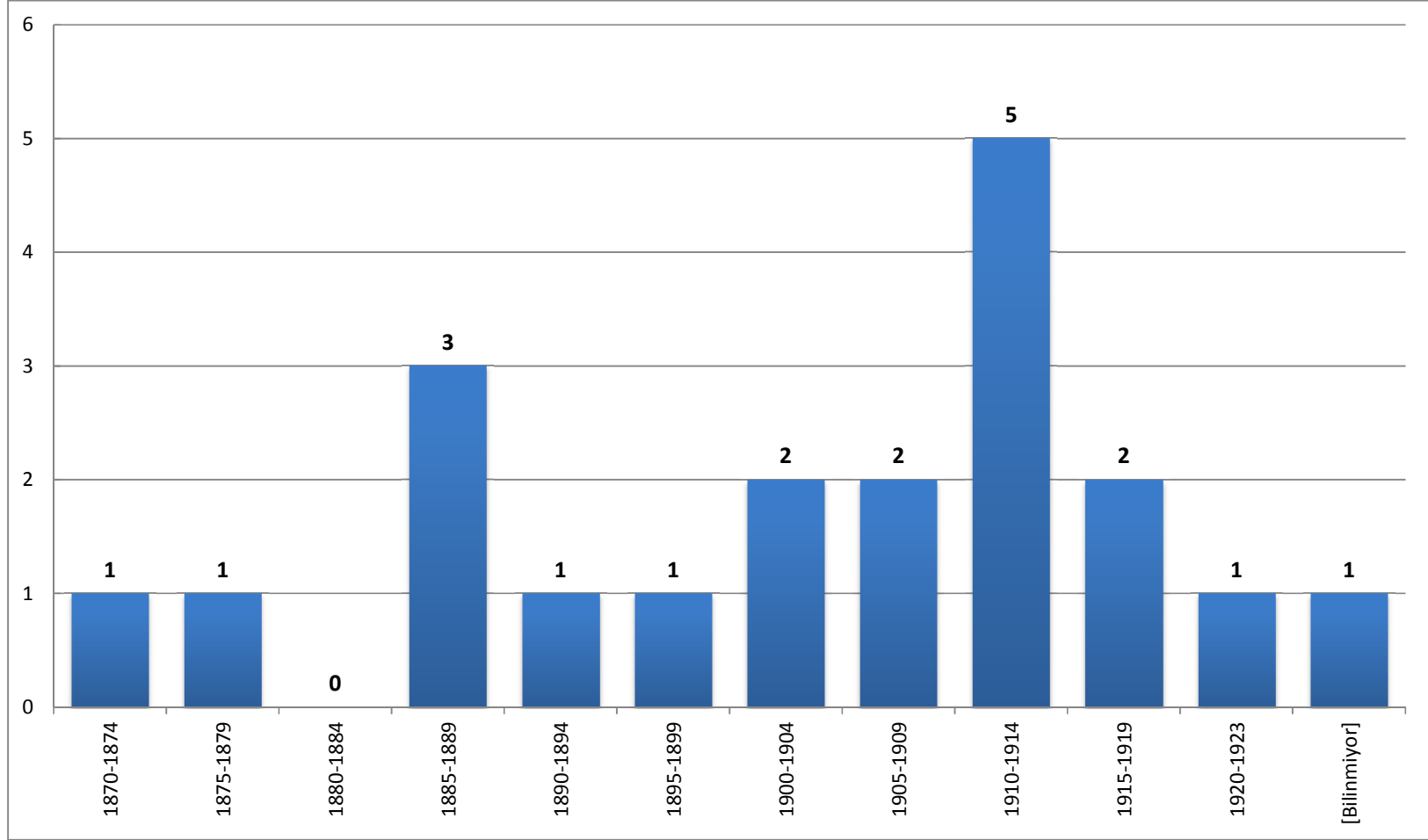
İstanbul'da Cumhuriyet öncesinde makam müziği öğretimiyle alakalı olan 20 kitabın yayımlandığı tespit edilmiştir<sup>399</sup>. Osmanlı'da bu dönemde kaleme alınan eser sayısı biraz daha fazladır. Ancak İstanbul halkının erişebilme imkânı bu listeyi oluşturmada belirleyici olmuştur. Bu sebeple Santurî Ziya Bey'in yayınlanmamış *Santur Metodu*,

<sup>396</sup> Kusursuz.

<sup>397</sup> Gerekir.

<sup>398</sup> Birleştirmek, toplamak.

<sup>399</sup> bkz. Ek 30 : İstanbul'da Basılan Bazı Makam Müziği Öğretim ve Biyografi Kitapları.



**Şekil 4.5 :** Basım Yıllarına Göre Makam Müziği ve Nota Öğretim Kitaplarının Dağılımı (1870-1923).

Şerif Muhiddin (Targan) Bey'in *Ud Metodu* veya Mehmed Zatî (Arca) Bey'in *Boruzan ve Tranpete Muallimi* gibi eserler her ne kadar öğretim konusunda entelektüel üretimlerin gerçekleştiğini gösterse de okurların erişimi dâhilinde olmadığı için dikkate alınmamıştır. Ayrıca İstanbul dışında basılan eserlere İstanbul halkının erişme imkânı olduğuna dair elde bir bilgi olmaması sebebiyle M. Sahib'in İzmir'de basılan *Medhâl-i Musikî* ve Hafız Mehmed'in Selânik'te basılan *Ud Muallimi* gibi eserler de kapsam dışında tutulmuştur. Son olarak da geniş kitlelerin erişebilmesi kriteri sebebiyle Arap harfli Türkçe eserler listelenmiş, Stefanos Mihail'in 1843'te İstanbul'da Grekçe basılan *Dış Müziğin Açıklanması ve Bizim Musikîmizde Uygulanması*<sup>400</sup> gibi kitaplar kapsama alınmamıştır<sup>401</sup>.

**Şekil 4.5**, İstanbul'da basılan eserlerin ilk basım yıllarına<sup>402</sup> göre dağılımını vermektedir. Birden fazla basım eserin ilgi gördüğüne dair bir gösterge olarak görülmektedir. Ancak bu grafiğin amacı kaç farklı eserin yazıldığını göstermektir. İlk kitabın basıldığı 1874 yılından 1923'e kadar beşer yıllık dönemler halinde sunulan istatistik incelendiğinde ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğine göre yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde eser sayısında bir artış dikkati çekmektedir. En fazla eser yayını 1910-1914 döneminde gerçekleşmiştir.

Makam müziği tarihinde müzik konusunda pek çok eser kaleme alınmıştır. Çoğunlukla makamların tanımları ve eser notalarını içeren bu eserler, daha ziyade belli bir seviyede müzik eğitimi almış kişiler için önemli başvuru kaynakları olmuştur. Müziği hiç bilmeyen yeni bir öğrenciye müziği öğretmek noktasında bu eserlerin yetersiz kaldığını ileri sürmek yanlış olmayacaktır. Zira, Ali Rifat (Çağatay) Bey de Malûmat dergisinde *Fenn-i Musikî* başlığıyla yayınladığı bir dizi makalenin ilkinde bu noktaya şöyle temas etmiştir (Çağatay, 1895; s. 10):

“Son birkaç asır meyanında ulûm-ı riyaziye kavanini dairesinde<sup>403</sup> ciddî bir terakkiye nail olmuş iken mahzâ<sup>404</sup> bu fennin nazariyatına lüzumu derecesinde

<sup>400</sup> Kitabın başlığının Türkçe çevirisidir (İhsanoğlu vd., 2003; s. 146).

<sup>401</sup> O dönemde İstanbul'da gayrimüslim nüfus fazla da olsa, Müslüman nüfusun özellikle Ermeni ve Rum dil ve alfabelerini okuyamadıkları ama gayrimüslimlerin Arap alfabesine daha aşina olmaları sebebiyle Arap harfli Türkçe eserlerin erişilebilirliğinin daha yüksek olduğu düşünülmektedir. Ayrıca Rumca basılı birkaç risale için bkz. Miltiadis, Pappas, 19. yy'da Türk Sanat Musikisinin Nazariyatı ve Eserleri Hakkında Rumca Yayınlanmış Olan Eserlerin Türkçe'ye Çevrilmesi.

<sup>402</sup> Basım tarihinin sadece hicri ve rumî yıl olarak bilindiği eserler için bu yılların çoğunlukla iki miladî yıl olarak karşılığı olduğu için bu karşılıklardan daha eski olanı tercih edilmiştir.

<sup>403</sup> Hesap ilimleri kapsamında.

ehemmiyet verilmemesinden dolayı, vüsat-ı sâbıkasına<sup>405</sup> nisbetle elyevm<sup>406</sup> pek küçülmüştür.

Bu fenne aid olup şimdiye kadar yazılmış olan âsâr ise mahdud olmakla beraber müntesiblerinin bile güçlkle anlayabilecekleri bir tarzda hele bazısı sırf muamma olarak yazılmış olması hasebiyle, musikî heveskârânı âsâr-ı mezkûreden istifade tarikini<sup>407</sup> bulamayarak ya büsbütün musikîyi terk ve yahud nice zahmetler ihtiyariyle<sup>408</sup> öğrenebildikleri bir iki parçaya kanaâtle artık ilerisini gerisini düşünmeye lüzum görmüyorlar. Şu hâl-i tedenninin<sup>409</sup> devamı fenn-i musikîye gerek mensub olsun ve gerek olmasın herkesin mucibi-teessüfü olduğu halde nasılsa hiçbir kimsenin elân<sup>410</sup> ciddî bir gayret ve himmet göstermediği de ayrıca teessüfe şâyândır.”

Müziğin yazılmasında kullanılan Batı grafik notasını öğretmek maksadıyla çeşitli eserler yazılmış veya tercüme edilmiştir. Bu eserlerden birisi Emin Efendi'nin yayıncılığında hemen önce basılmıştır. Hicrî 1291 (1874/1875) yılında basılan *Miftah-ı Nota*, Kanunî Şamlı Hasan Dede ile Ahmed Rifat'ın ortak eseridir. Üç adet baskıya sahip olması sebebiyle eserin ilgi gördüğünü söylemek mümkündür. Hasan Dede, kanun öğrencilerine kolaylık olması amacıyla eseri kaleme almış, Batı müziği konusunda bilgili olan Ahmed Rifat ise kendisine destek olmuştur. Eserde, nota okuma kuralları ve çeşitli makamların düzenleri anlatılmıştır. Ahmed Rifat'ın kaleme aldığı giriş bölümünde yer alan aşağıdaki metinde, eserin yazılış nedeni ve notanın kullanılmasıyla öğrencilerin eskisine göre daha hızlı bir şekilde ilerleyebilecekleri anlatılmakta ve özellikle notanın oktavların anlaşılması noktasında etkili olduğunun altı çizilmektedir (İhsanoğlu vd., 2003; s. 149):

“...meşhur Kanunî Şamlı Hasan Dede Efendi'nin şakirdanına kanun ve sâire talimi esnasında suhûlet<sup>411</sup> olmak için öğrenmekte olduğu makamâtın notalarını yani perdelerin ismini okuyarak tefhim<sup>412</sup> ve kendi kendine dahi meşk etmek için isimleri bir yere yazdırarak talim etmekte olduğu görüldüğünden ve bu usûl oldukça faideden halî değilse de esâmi-i mezkûreden hangisi ne mikdar uzatılacağı ve hangi oktavın notası olduğu malûm olamayacağından üstad-ı mûmâileyh ile bil-müzakere usûl-i mezkûre nota kaidesine tevfiik edilerek<sup>413</sup>

<sup>404</sup> Ancak.

<sup>405</sup> Geçmiş zenginliğine

<sup>406</sup> Bugün.

<sup>407</sup> Yolunu.

<sup>408</sup> Zahmetlere katlanarak.

<sup>409</sup> Gerileme hâli.

<sup>410</sup> Şimdi.

<sup>411</sup> Kolaylık.

<sup>412</sup> Anlatmak.

<sup>413</sup> Uyarlanarak.

ahkâmınca<sup>414</sup> şakirdana talim edildikte pek suhûletle ve az vakitte tahsil eyledikleri indel-tecrûbe tebeyyün etmiş<sup>415</sup> olmakla şu hale istinaden tab ve neşrine ictisar olunmuştur<sup>416</sup>.

İhtârat: Erbabın malumu olduğu üzere umum alafranga notalarında beşer aded hutut-i mütevaziye<sup>417</sup> üzerine perdelerin yani seslerin her birisine bir alâmet-i mahsusa<sup>418</sup> tayin olunarak alâmâtın şekline ve vaz olduğu mahâle<sup>419</sup> göre umum sazlarda o işaret-i mahsusa olan perdeye vurulur. Meselâ (Mi) yahud (Fa) ve sâire aynıyla yazı olarak yazılmayıp beyan olduğu üzere her bir oktavin Mi'si yahut Fa'sı ve sâiresi bir gûne alâmet ile muayyen<sup>420</sup> olup şekil ve mahâline göre alâmet-i mezkûreden hangi oktavin hangi notası ise o perdeye vurulur...”

Muzıka-i Hümâyün kolağalarından Hüseyin Remzi Bey'in 1875 yılında yayınlanan *Usûl-i Nota* adlı tercümesi, Batı müziği teorisi konusunda yayınlanmış ilk eser olmakla birlikte adı sebebiyle dikkat çekicidir. Eserin orijinali Fransa'da konservatuar müzik öğretmeni olan Alexis de Garaude'nin (ö. 1852) yazmış olduğu *Principes Élémentaires de Musique*'dir. Türkçe çevirisinin adının “nota” kelimesini içermesi, bu yıllarda nota öğrenmeye bir ilginin olduğunu açıkça desteklemektedir. Eserde nota tarihine değinildikten sonra porte, notaların kıymet ve kuvveti, notaların çeşitleri, es (sus) işaretleri, nokta, noktalı notalar, usûl, iki dörtlük usûl işaretleri, dört dörtlük usûl işaretleri, sesleri değiştiren işaretler, diyez, bemol, majör, minör, La minör, toneler, gam diyatonik, gam kromatik, ihtisarlar<sup>421</sup>, merbut<sup>422</sup> notalar, oktavlardan bahsedilmektedir (Uslu, 1999; s. 41-53; Koç, 2004; s. 4-23).

Eserin bir yerinde porte üzerinde oktavlarla birlikte piyano klavyesi çizimi yer almaktadır. Klavyedeki her bir tuş portedeki nota ile eşleştirilmektedir (Koç, 2004; s. 56). Eserin yayınlandığı dönemin aynı zamanda İstanbul'da piyanoya ilginin arttığı ve Hacı Emin Efendi'nin piyano için çokseslendirilmiş parçalar yayınlamaya başladığı bir dönemde olması ilgi çekicidir. *Basiret* gazetesinde yayınlanan ilânda eserin özelliği ve temin edilebileceği mekânlar belirtilmiştir (Basiret, 26.10.1875)<sup>423</sup>:

<sup>414</sup> Kurallarına göre.

<sup>415</sup> Tecrübeyle anlaşılması.

<sup>416</sup> Cesaret edilmiştir.

<sup>417</sup> Paralel çizgi.

<sup>418</sup> Özel işaret.

<sup>419</sup> Konulduğu yere.

<sup>420</sup> Belirlenmiş.

<sup>421</sup> Kısaltmalar, sadeleştirmeler.

<sup>422</sup> Bağlı.

<sup>423</sup> Eserin sonunda da satış yerleri belirtilmiştir. İlândaki yerler ile çoğu benzerlik göstermektedir (Koç, 2004; s. 58).

### “Alafranga Usûl-i Nota

Alafranga notanın tarifât ve teferrüâtı hakkında olan Fransızca nota risalesi bu kerre Türkçe ile otuz kadar şekli ve perdelerinin sırasıyla notaya tatbikini gösterir. Bir de (Armonik) resmini havi olarak tab ettirilip (Usûl-i Nota) namıyla Okçularbaşı’nda Serafim Efendi ve Şehzadebaşı ve Sultanahmet ve Üsküdar kıraathanelerinde ve Beyazıt’ta Kâğıtçı Said Dede Efendi’nin ve Çemberlitaş’ta Celil ve Bahçekapısı’nda Hasan ağaların ve Mercan’da Çalgıcı Keşişyan ve Çakmakçılar’da Kitabcı Kavafyan ve Nuriösmaniye’de Piyanocu Covani dükkânlarında ve Köprübaşı barakasında satılır. Taşralardan istenilir ise mûmâileyh Serafim marifetiyle gönderilir.”

Emin Efendi, nota yayıncılığına başlamasından dokuz yıl sonra nota hakkında bilgi veren ve 1885’te yayınlanan *Nota Muallimi* adlı kitabın giriş bölümünde, “fenn-i musikî erbabına ve saz çalmak hevesinde bulunan zevat-ı kirama suhûlet olmak ve başka muallime hacet kalmamak üzere” ifadeleriyle kitabı yazma nedenini ortaya koymaktadır. Kitabı oluşturan yirmi derse başlamadan önce notanın tarifi, meziyeti, tarihi ve lüzumu hakkında bilgi verilmektedir.

Birinci ders, dört oktav ses sahası içerisindeki notaları ve porte çizgilerini tanıtmaktadır. İkinci, üçüncü ve dördüncü dersler, porte kullanımını ayrıntılandırır ve tek tek dört oktavdaki notaları tanımlar. Emin Efendi, soru-cevaplı egzersizlerle bu derslerin anlaşılmasını kolaylaştırmaya çalışmıştır. Beşinci dersten on üçüncü derse kadar bir dörtlük, iki dörtlük, dört dörtlük, sekizlik, on altılık, otuz ikilik ve altmış dörtlük nota değerleri sırasıyla ve kıyaslamalı olarak ölçüler üzerinde yapılan gösterimlerle desteklenecek şekilde anlatılır. On üçüncü derste bu tam nota değerleri arasında kalan yarım değerler ve bunların porte üzerinde nasıl gösterildiği tarif edilir. On dördüncü derste bağı işaretleri anlatılır. On beşinci derste tam ses (tam sada) ve yarım ses (nakıs sada) ve ardından bekar, diyez ve bemol işaretleri tanımlanır. On altıncı ders, es ve onun süreye göre değişen işaretleri tahsis edilmiştir. On yedinci derste çarpma ve üçleme (triole) aktarılır. On sekizinci ders dolap işaretleri, kreşendo (crescendo), dekreşendo (decrescendo), aksanlı (forzato) ve staccato terimlerine ayrılmıştır. On dokuzuncu derste Sol ve Fa anahtarları işlenir.

Yirminci ders, ritmlerin nota üzerinde gösterimleriyle bu ritmlerin makam müziğindeki usûl karşılıkları belirtilir. Bu ders aynı zamanda makam müziğinin makam ve usûllerinin anlatıldığı geniş bir bölümdür. Makam müziği perdeleri porte üzerinde dört oktavlık bir ses sahası içerisinde gösterilir. Bu geniş saha içerisinde ilk oktav en kaba, ikinci oktav kaba, üçüncü oktav ana saha ve dördüncü oktav tiz ses sahası olarak tanımlanmıştır yani Çargâh perdesinin sırasıyla en kaba Çargâh, kaba Çargâh, Çargâh ve tiz Çargâh olmak üzere belirtilmesi söz konusudur. Emin Efendi, makamları klasik literatürde olduğu gibi ayrıntılı bir şekilde tarif etmekten kaçınarak sadece karar perdelerinin bir sınıflandırmasını verir. Ardından usûlleri tarif eder. Ders, Benli Hasan Ağa'nın *Rast Peşrev*'inin birinci hanesinin notasını, her bir perdenin ve ona denk gelen notaların ve usûl darplarının isimlerinin eklenmiş haliyle örneğini sunar (Emin Efendi, 1885).

Muzıka-i Hümâyun binbaşlarından olan ve II. Meşrutiyetle birlikte saray orkestrasının başına getirilen Mustafa Safvet Atabinen (ö. 1939) *Solfej Yahud Nazariyat-ı Musikiye* adıyla hicrî 1306'da (1888/1889) yılında basılan bir eser kaleme almıştır. Yüz ondokuz sayfadan oluşan eser notaya ilişkindir. Eserin girişinde armoni ile ilgili başka bir eserin kaleme alınacağı belirtilmiştir.

Eser beş kısımdan ve her kısım da bablardan oluşmaktadır. Birinci kısımda porte, oktav, sesler, ölçü, işaretler, triole, vb. konular ele alınmaktadır. İkinci kısımda darb-ı sakil ve hafif, ölçüler, ritm, hareketler, vb. konular aktarılır. Üçüncü kısımda gam diatonik, alterasyon, aralıklar ve çevirme (renversement) anlatılır. Dördüncü kısımda tonalite, gam dereceleri, tetrakort, gam kromatik, gam anarmonik, geçki (modülasyon) ve aktarım (transpozisyon) ele alınır. Son ve beşinci kısımda ise müziğin uygulamasına ilişkin süsleme, kısaltma, karakter, nüans, vb. unsurlar işlenmektedir (Uslu, 1999; s. 41-53).

Yirminci yüzyılda nota öğretmek amacıyla yazılan diğer kitaplardan ikisi Ali Salahaddin Bey'e aittir. *Muhtasar Risale-i Musikî* adlı ilk eseri iki cüz olarak hazırlanmış, ilk cüzü hicrî veya rumî 1325 yılında basılmıştır. İçerik soru-cevap şeklinde düzenlenmiştir. Nota, perde, usûl, nota kaideleri, notanın öğretimi, notanın okunması, tam ve yarım seslerden bahsedilmektedir. Yazarın bir diğer eseri ise 1910 yılında basılan *Risale-i Musikî'den Notanın Talim ve Kıraati*'dir. Ali Salahaddin'in, *Muhtasar Risale-i Musikî*'nin giriş kısmında belirttiği şu ifadeler notaya verdiği önemi açıkça ortaya koymaktadır (İhsanoğlu vd., 2003; s. 178-179):

“...Musikînin en büyük vesile-i terakkisi notanın ihdası meselesidir. Çünkü nagamâtın zabtı temin edilince en muktedir bir sanatkârın tertip eylediği en ruhnûvaz<sup>424</sup>, en garâm-perver<sup>425</sup> bir besteden her ferdin bilâ-müşkülât<sup>426</sup> istifade edebilmesi de temin edilmiş oldu.”

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde Maârif Nezâreti'ne bağlı okullarda nota öğretimini içeren ders kitapları da yazılmaya başlanmıştır. Bunlardan birisi nazariyatçı ve besteci Kâzım (Uz) Bey'e aittir. 1895'te basılan *Musikî, Şark ve Garb Musikîsinin Diyez ve Bemolleri Hakkında* adlı eserinden sonra 1916 yılında basılan *İbtidâî Nota Dersleri*'ni kaleme almıştır. Bu ikinci kitabın kapağında Kâzım Bey'in bu dönemde Darümuallimin-i Âlî ve İstanbul, Mercan ve Vefa sultanîlerinde müzik öğretmenliği yaptığı anlaşılmaktadır. İki baskısı olduğu bilinen bu eser, “bilumum mekâtib-i ibtidaîye, rüşdiye, idadiye, sultaniye ve darümualliminlerde okutulmak üzere hazırlanmıştır. Kitapta müziğin tanımı, ton, ritm, nota, darp, nota değerleri, nota işaretleri, bemol ve diyez işaretleri, triole, şifre, donanım, vb. konular ele alınmıştır (İhsanoğlu vd., 2003; s. 236-237).

Nota öğretimine odaklanan kitaplar dışında makam müziği teorisini ele alan eserler de yayınlanmıştır. Bu eserlerin çoğunda Batı müziğinin etkisini gözlemlemek mümkündür. Rauf Yekta Bey'in kendi özel matbaasında bastığı Abdurrahman el-Camî'ye ait olan *Risale-i Musiki*'sinin tercümesinin eksik baskısı bu istisnalardan birisidir (İhsanoğlu vd., 2003; s. 228). Neyzen Mehmed Kâmi'nin geleneksel usûlde makamları ve perdeleri anlattığı, 1888'te yayınlanan *İrae-i Nagamât* dahi en azından alaturka ve alafranga perdelerin tam olarak uyuşmadığını ve bu sebeple mevcut Batı grafik notasının makam müziğini ifade etmede yetersiz kalacağını belirtmiştir (Paçacı, 2010; s. 121).

Makam müziği kitaplarındaki Batı müziğinin etkileri ondokuzuncu yüzyılın ortalarında dahi görülebilmektedir. Bu etkilerin görüldüğü ilk basılı eserlerden birisi Muzika-i Hümâyün'da serhanenendelik ve daha sonra müezzinbaşılık görevlerinde bulunmuş olan Haşim Bey'e (1815-1868) aittir. *Haşim Bey Mecmuası* adıyla bilinen *Mecmua-i Kârhâ ve Nakşhâ ve Şarkiyyat*, bir güfte mecmuası olarak hazırlanmış ve

---

<sup>424</sup> Ruhu okşayan.

<sup>425</sup> Sevdayı besleyen.

<sup>426</sup> Zorluk olmadan.

hicrî 1269 (1851/1852) yılında Sultan Abdülmecid'e sunulmuştur. Eserin hicrî 1280 (1863/1864) yılında bu sefer Sultan Abdülaziz'e sunulan genişletilmiş baskısına müzik teorisi bilgileri eklenmiştir.

Eserde usûl, makam, müzik tarihi, diğer müzik teorisyenleri anlatılır. Ardından tanbur ve ney çalgılarının resimleri üzerinde perde isimleri gösterilir. Transpozisyon metotları da ele alındıktan sonra devrin meşhur şarkılarının güfteleri verilir<sup>427</sup>. Haşim Bey, makamların Batı müziğindeki karşılıklarını vermeye çalışır fakat bu noktada birçok hata yapar<sup>428</sup>. Bu eserin en azından sonraki kitaplara göre oldukça erken bir dönemde makam müziği ile Batı müziği arasında bir ilişkiyi göstermesi açısından oldukça ilgi çekicidir. Böyle bir ilişkilendirme arayışı, Haşim Bey'in içerisinde bulunduğu ve iki kültürün de müziğinin yaşatıldığı Muzıka-i Hümâyün'da bulunmasının doğal bir sonucu olarak da kabul edilebilir. (Öztuna, 1969-1976/I; s. 255-256; İhsanoğlu vd., 2003; s. 147-148; Haşim Bey, 1863).

Haşim Bey'in mecmuası gibi perdeler ile tamperaman arasında ilişki kurmaya çalışılan müzik bahisleri içeren başka güfte mecmuaları da bulunmaktadır. Hasan Tahsin'in 1906'da yayınlanan *Gülzar-ı Musikî* adlı eserinin ilk sayfaları makamların tarifine ayrılmıştır. Hasan Tahsin tarif ettiği her makamı Batı'daki minör ve majör dizileriyle eşleştirmeye gayret eder. Meselâ Suzinak, Hicazkâr, Nihavend-i Kebir, Nihavend-i Rumî, Pençgâh ve Şevk-i Dil makamlarını sol majör olarak tanımlamaktadır. Eserin otuz birinci sayfasında ise "Perdelerin Noksanı" başlığı altında makam müziği perdeleri ile Batı notalarını eşlemektedir. Yegâh ile Aşiran arasındaki Pes Hisar ve Pes Beyati perdelerini karşılamak için sırasıyla Re diyez ve Mi bemol notalarını kullanması ilgi çekicidir. Bu usûlü Yegâh'tan Acem'e kadar ilerlettiği dizide bütün ara perdeler için uygular (Hasan Tahsin, 1904/1905; s. 1-31; İhsanoğlu vd., 2003; s. 187).

Şair ve besteci Ahmed Avni (Konuk) Bey'in (1871-1938) *Hânende* adlı mecmuası makam müziğine ilişkin yazılı eserlerde Batı notasının etkilerinin görüldüğü kaynaklardan bir diğeridir. İlk olarak 1899 yılında basılan eserde güfte bölümünden önce müzik tarihi kısaca aktarılır. Ardından "Notaya Dair Birkaç Söz" başlığı altında "silsile-i esvat-ı musikiye" diye adlandırdığı gam terimini anlatır. Bu noktada Batı

<sup>427</sup> Mecmuadaki yer alan eserlerin bir incelemesi için bkz. Nilgün Doğrusöz, "Haşim Bey: Yaşamı – Besteciliği – Eserleri.

<sup>428</sup> Meselâ Hicaz makamını seyir bakımından tarif ettikten sonra bu makama "alafrangada Re tonu tabir" edildiği belirtilir.

müziğindeki tam seslerin isimleri belirtildikten sonra makam müziğindeki üç oktavlık ses sahası içerisindeki perde isimleri sıralanır. Bu bölümden sonra makamlar ve usûller tarif edilir (Öztuna, 1969-1976/I; s. 348; Ahmed Avni, 1899; s. 1-24).

1910 yılında yayınlanan ve M. Sahib'in kaleme aldığı *Mebadi-i Musikî*, makam müziği teorisinin geleneksel çizgide anlattıktan sonraki son bölümünde Batı müziği terimlerine ve solfej bilgilerine yer vermektedir. Bu bölümde tempo ve nüans işaretlerinin yabancı karşılıkları verilmiştir (Paçacı, 2010; s. 126-127).

Tanburî Cemil'in *Rehber-i Musikî* adlı eserinin ilk baskısı 1904'te yapılmış, kitap içerikte yapılan değişikliklerle birlikte 1924'te tekrar basılmıştır. Eser, makam müziğini Batı grafik notalarının yardımıyla anlatmaktadır. Birinci oktavdaki Kaba Rast Sol kabul edilerek tamperamanın perde karşılıkları verilmektedir. Bundan sonra Cemil Bey, 24 sesli sistemine uygun olarak önerdiği değiştirme işaretleriyle perdeleri bir oktavda göstermektedir. Ardından nota değerlerini ve nüans işaretleriyle solfej için gerekli temel bilgileri vermektedir. Ardından tanbur, keman, kemence, ud ve kanunun akortlarını nota ile gösterir. Son olarak da usûl ve makamlarını tarif etmektedir (Tanburî Cemil, 1993; Paçacı, 2010; s. 124).

Müzik öğretimine ilişkin kitapların bir kısmı da çalgı metotlarından oluşmaktadır. İstanbul'da basılan metotlar, ud ve kemanın makam müziğinde kullanımını öğretmek için hazırlanmıştır. Bu eserlerden birisi Ali Salahî Bey'in (ö.1945) 1910'da *Hocasız Ud Öğrenmek Usûlü* olarak ve daha sonra *İlaveli Ud Muallimi* adıyla 1922 ve 1924'te iki kere basılan eseridir. Hocası İsmail Hakkı Bey'in solfej kitaplarının etkisinde kalan yazarın ud metodu daha ziyade nota ve solfej öğretmeye adanmış gibidir. Kitap besteleri notadan okuyarak icra etme amacına hizmet eden pratik bir amaçla kaleme alınmıştır. Eserin *İlaveli Ud Muallimi* adıyla yenilenen baskılarında ise bazı fotoğraflar dışında önemli eklemeler dikkati çekmemektedir (Behar, 1993; s. 104-105; İhsanoğlu vd., 2003; s. 243-244).

Bir diğer basılı ud metodu ise Udî Fahri (Kopuz) Bey'e aittir. İki baskısı olan eserin ikinci baskısı 1920 yılında yapılmıştır. Eserde nota bilgileri ve değerleri, anahtar, aralık gibi tanımlar verilmiştir. Daha sonra ud temrinleri ve parmak hareketleri anlatılmıştır (Paçacı, 2010; s. 165).

Keman metotları arasında dikkate çeken bir diğer eser Abdülkadir (Töre) Bey'e (1873-1946) aittir. 1914 ve 1923 baskıları bulunan *Usûl-i Talim-i Keman* adlı

eserinde notalarla Batı ve makam müziğine göre keman öğretilir. Kitapta besteler ve yazarın kendi müzik teorisi hakkındaki görüşleri yer alır. Notalar, Töre'nin önerdiği ses sistemine ve perde işaretlerine göre düzenlenmiştir. Kitabın başında, öğretmeni Albert Braun'un bir takrizi yer almaktadır (İhsanoğlu vd., 2003, s. 246; Behar, 1993; s. 106).

Basım tarihi bilinmeyen metotlardan birisi de Kemanî Zafiraki'nin *Alaturka Keman Muallimi*'dir. Sinekeman ustalarından olan Zafiraki, 1899-1900 yıllarında nota fasılları bastırıldığı bilinmekle birlikte bunlardan Kürdîlihiczakâr ve Karcıgar fasılları günümüze ulaşabilmiştir. Söz konusu keman metodu, bir makam müziği icracısı için hazırlanmıştır. Eserin yazılış amacı, nota ve kemanı Osmanlı tavrında bir öğrencinin kolaylıkla ve kısa zaman içerisinde öğrenmesi olarak ifade edilmektedir. Zafiraki, kitabı on iki senelik tecrübesi ve araştırmaları sonucunda hazırlamıştır. Yüz on üç dersten oluşan eser, seslerin keman üzerinde hangi parmakla icra edileceğini, kemanın ve yayın ne şekilde tutulacağını, makamların ve usûllerin nota üzerinde gösterimi, kemanın akordu gibi konular işlenir (İhsanoğlu vd., 2003; s. 170-171; Paçacı, 2010; s. 155).

Makam müziğini öğreten bu kitaplar arasında bir tanesi de Kâzım (Uz) Bey'in 1893'te yayınlanan *Talim-i Musikî yahud Musikî Istılahatı* adlı müzik sözlüğüdür<sup>429</sup>. Toplam elli dört sayfadan oluşan eser, temelde makam müziği terimlerini içerir. Çalgılar, terkipler, makamlar, usûller ve müzik formları başta olmak üzere dönemi için oldukça kapsamlı bir sözlüktür. Eserde nota değerleri, nota işaretleri ve minör-majör gibi Batı müziğine ait terimlere de yer verilmektedir (Kâzım, 1893).

Müzisyen biyografilerinin az da olsa kitaplaştırıldığı dikkati çekmektedir. Daha ziyade gazete ve dergi makalelerinde örnekleri görülen biyografiler (Rauf Yekta, 1898; 1912a; 1912b; 1912c; 1912g; Cahid, 1919) Rauf Yekta Bey'in öncü olduğu girişimlerle kitap şeklinde yer almaya başlamıştır. *Esâtiz-i Elhan* başlığı altında yayınlanan üç biyografinin ikisi Cumhuriyet öncesine aittir. Bunlar her ikisi de 1902'de yayınlanan Zekai Dede Efendi ve Abdülkadir Meragi hakkında olanlardır<sup>430</sup> (Rauf Yekta, 1902a, 1902b).

<sup>429</sup> Kâzım Bey, giriş bölümünde bu eserin alanında ilk olduğunu belirtmektedir.

<sup>430</sup> 1925 yılında yayınlanan üçüncüsü Hammamizade İsmail Dede Efendi hakkındadır.

#### 4.3.3.3 Müzik bilmeden terennüm edebilmek: Güfte mecmuaları

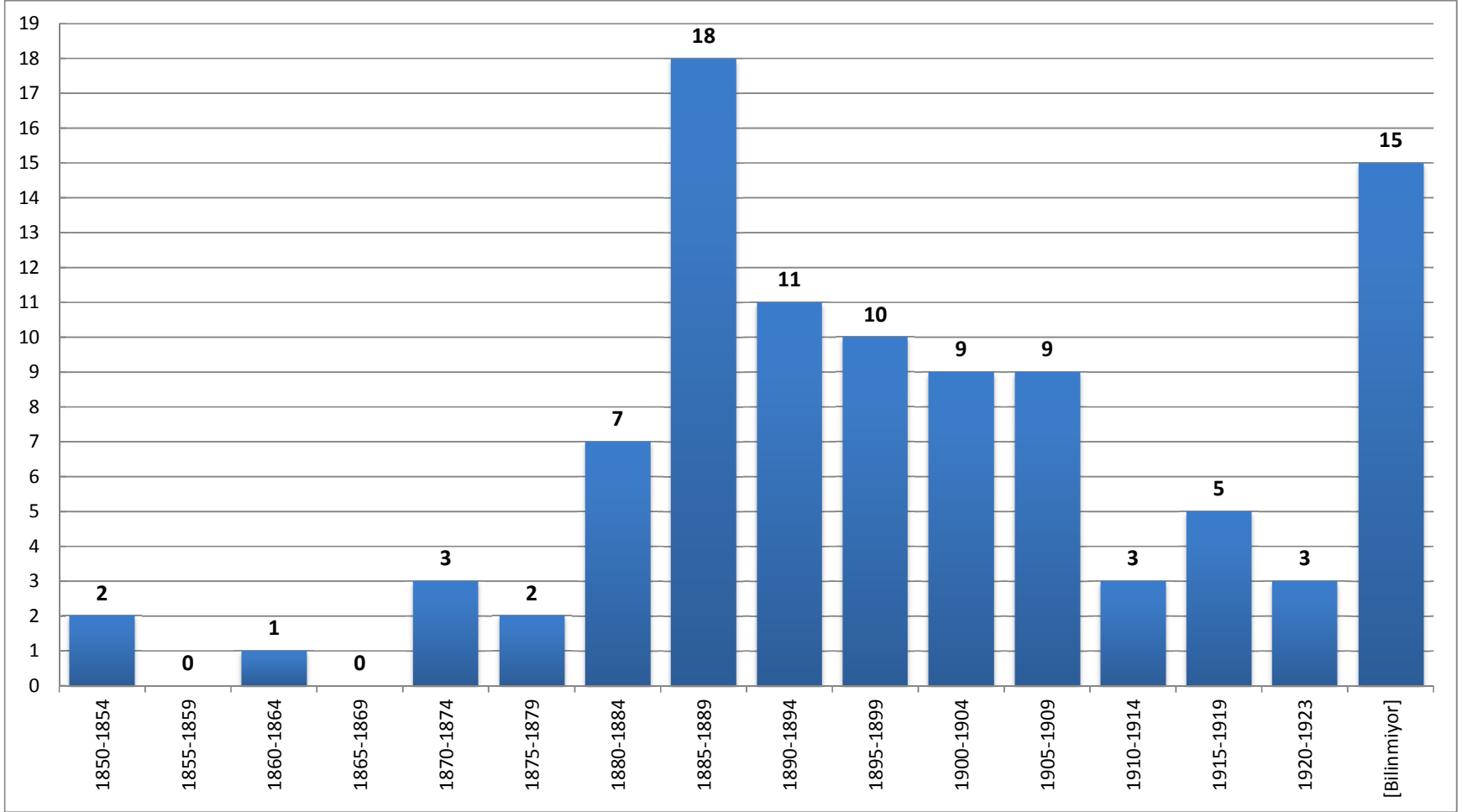
Ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinden itibaren makam müziğini içine alan müzik piyasası içerisinde müzik öğretim kitaplarından daha fazla sayıda güfte mecmuaları ile karşılaşmaktadır. Basılı güfte mecmualarında nitelik ve nicelik açısından yaşanan değişimler sadece müzisyenlerin değil piyasa tüketicilerini oluşturan İstanbul halkının bu eserlere rağbet ettiğini göstermektedir. Böylece müzik eğitim almamış kitlelerin de sadece güfteyi öğrenerek amatör müzik icralarına sesleriyle katılmaları kolaylaşmıştır.

Osmanlı'da güfte mecmuası yazma geleneği onbeşinci yüzyıla kadar uzanmaktadır. En eski mecmualardan birisi Sultan II. Murad döneminde (1421-1451) kaleme alınmıştır (Uslu, 2001; s. 160). Onyedinci yüzyılda besteci Hafız Post'un (1630-1693) mecmuası otuz makam altında tasnif edilmiş 977 güfte içeren en önemli güfte mecmuaları arasındadır (Doğrusöz, 2001; s. 140-142). Ondokuzuncu yüzyılda basılanlarla birlikte güfte mecmualarının sayısının 500'e yakın olduğu tahmin edilmektedir (Uslu, 2001; s. 167).

Ondokuzuncu yüzyılda Osmanlı'da yayıncılığın yaygınlaşmasıyla birlikte Cumhuriyet'e kadar çok sayıda güfte mecmuası basılmıştır. Çeşitli kaynaklara başvurularak, 98 adet güfte mecmuasını içeren bir liste meydana getirilmiştir<sup>431</sup> (Üngör, 1981/I; İhsanoğlu vd., 2003; Paçacı, 2010). İstanbul halkının daha kolay erişebileceği tahmin edilerek sadece İstanbul'da basılan güfte mecmuaları listelenmeye çalışılsa da bazı mecmualar basım yeri bilgilerine sahip olmasalar da İstanbul'da basılmış olmaları ihtimâli güçlü görülmesi sebebiyle listeye dâhil edilmiştir. Kaç adet farklı mecmuanın basıldığını görmek amacıyla eserlerin mükerrer basımları dikkate alınmamıştır. Dil açısından geniş kitlelerin erişebildiği Arap harfli mecmualar listelenmeye çalışılmıştır<sup>432</sup>.

<sup>431</sup> bkz. Ek 31 : Bazı Basılı Güfte Mecmuaları. Bu listeye yazarın Atatürk Kitaplığı'nda bulunduğu *Yeni Kantolar* adlı eseri ilave edilmiştir. Ayrıca orijinal metnine ulaşılabilen mecmualar doğrudan kaynak olarak gösterilmiştir. Bunlara rağmen listenin eksiksiz olduğunu söylemek mümkün değildir.

<sup>432</sup> İstanbul'da çok sayıda Ermeni harfleriyle Türkçe olarak basılmış mecmualar da bulunmaktadır (Kut, 1993). O dönemde İstanbul'da gayrimüslim nüfus fazla da olsa, Müslüman nüfusun özellikle Ermeni ve Rum dil ve alfabelerini okuyamadıkları ama gayrimüslimlerin Arap alfabesine daha aşina olmaları sebebiyle Arap harfli Türkçe eserlerin geniş kitleleri kuşatıcı olduğu düşünülmektedir.



Şekil 4.6 : Basım Yıllarına Göre Güfte Mecmuaların Dağılımı (1850-1923).

**Şekil 4.6**, bu mecmuaların ilk basım yıllarına<sup>433</sup> göre dağılımını göstermektedir. Doksan sekiz eserden 15'inin basım yılı tespit edilememiştir. Geriye kalan 83 eserin 1850 yılından 1923'e kadar olan beşer yıllık dönemlere göre dağılımı incelendiğinde mecmuaların yarısından fazlasının ilk basımlarının ondokuzuncu yüzyılda gerçekleştiği dikkati çekmektedir. 1875-1899 ile 1900-1923 çeyrek yüzyıllık dönemleri kıyaslandığında bile ilk dönemde basılan eser sayısı ikincisinden daha fazladır. Bu durum, ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde müzik piyasasının güçlendiği görüşünü desteklemektedir.

Basılı güfte mecmualarında dikkati çeken bazı değişme kalıpları, müzik piyasası tüketicilerinin bu eserlere ilgi gösterdikleri fikrini desteklemektedir. Bazı mecmuaların biçimi, kapsamı ve isimlendirilmesinde gözlenen bu değişmeler, tüketicilerin ihtiyaç ve beklentilerini karşılamak amacıyla birer ticarî ürün gibi konumlandıklarını düşündürmektedir. Ondokuzuncu yüzyılda basılı güfte mecmualarının isimlendirilmesinde iki önemli değişme göze çarpmaktadır. Bunlardan birincisi eserin içeriği hakkında bilgi veren isimlerdeki değişmedir. Onyedinci yüzyıldan Hafız Post'un *Beste Mecmuası* ve onsekizinci yüzyıldan Hekimbaşı Abdülaziz Efendi'nin *Mecmua-i Makamât-ı Hoca Abdülkadir ve Saire* adlı eserlerinde herhangi bir müzik türünün ön plana çıkarılmadığı görülür (İhsanoğlu vd., 2003; s. 80, 114).

Oysa 1852'de basılan *Mecmua-i Şarkı* ve onu takip eden mecmualarda en çok şarkı ve sonra kanto türüne göndermede bulunmaktadır 1882 yılında basılan ve yazarı bilinmeyen *Yeni Şarkılar* (Gezen, 2011), Artin'in (1899) *Fonograf Şarkı Mecmuası*, Ahmed Avni (Konuk) Bey'in (1899) *Hânende: Müntehab ve Mükemmel Şarkı Mecmuası*, Udî Sami Bey'in (1921) *Ahenk: Eski ve En Yeni Müntehab Şarkı ve Kantoları Havi Mecmua*, Udî Hacı Ağa'nın *En Son ve Yeni Kanto Mecmuası*, yazarı bilinmeyen *Ferahfeza yahud Yeni Şarkı* (1896/1897) isimli mecmuaların başlıklarında dönemlerinin popüler müzik türleri olan şarkı ve kantonun yer aldığı görülmektedir.

Güfte mecmualarının isimlendirilmesine ilişkin ikinci değişme ise bazı eserlerinin adlarının sadece güfte mecmuası olduğu bilgisinden öte ilgi çekici ve romantik

---

<sup>433</sup> Basım tarihinin sadece hicrî ve rumî yıl olarak bilindiği eserler için bu yılların çoğunlukla iki miladî yıl olarak karşılığı olduğu için bu karşılıklardan daha eski olanı tercih edilmiştir.

ifadelerden oluşmasıdır. İhsan Bey'in (1899/1900) *Zemzeme-i Sevda*<sup>434</sup>, , Nuri Şeyda Bey'in *Neva-yı Aşk yahud Sada-yı Şevk*<sup>435</sup> (İhsanoğlu vd., 2003; s. 156), Muallim Feyzi Bey'in *Sûz ü Gûdaz*<sup>436</sup> (Üngör, 1981/I; s. XIX), Hasan Hilmi Bey'in *Nagamât-ı Aşk*<sup>437</sup> yahud *Yeni Şarkı Mecmuası* (Paçacı, 2010; s. 63) ve Nasrullah Bey'in *Neva-yı Dil*<sup>438</sup> yahud *Yeni Kantolar* (İhsanoğlu vd., 2003; s. 276) eserlerin içinde romantik şarkıların yer aldığını haber verir gibidir.

Yazma güfte mecmualarının geleneksel çizgisinde eserlerin makam sırasına göre bir sınıflandırması sunulmaktadır. Bir makam fihristinin ardından her bir makama tahsis edilmiş birer bölüm altında eserlerin kâr, nakış, semai ve şarkı olarak sıralanmıştır. Özellikle seçme eserlerden oluşmayan tam mecmualarda güfteler Rast makamından başlayacak şekilde sıralanmıştır<sup>439</sup> (Şarkı Mecmuası, AKBY/O.37; Şarkı ve Türkü Mecmuası, AKBY/K.266; Şarkı Mecmuası, AKBY/K.455; Mecmua-i Eş'ar, AKBY/K636; Doğrusöz, 2001; s. 142; Uslu, 2001; s. 163-165; Çetintaş, 2005; s. 80-82).

Basılı güfte mecmualarının da genellikle bu geleneksel çizgiyi korudukları görülmektedir (Mehmed Arif, 1873; Zenci Salih, 1889/1890; Edhem, 1889/1890; Mehmed Hafid, 1890/1891; Mahmud Cemil, 1893/1894; İhsan, 1899/1900; Hasan Tahsin, 1914/1915; Kemeñeci Aleko, 1915; Udî Sami, 1921). Yazarı bilinmeyen ve 1892'de basılan *Yeni Kantolar* adlı güfte mecmuası bu durumun bir istisnalarından birisidir. Elliden fazla kantoya yer verdiği ifade edilen eserde, güfteler makamlar altında tasnif edilmemiştir ve geleneksel çizginin bir özelliği olan besteci, güfteci ve usûl bilgilerine de yer verilmemiştir. Her bir kantonun isminin başında bir numara olacak şekilde *Kanto Kuzu*, *Kanto Ne Hoş Olur Düğün Bağda*, *Kanto Sevdim Seni*, *Kanto Süpürge*, *Kanto Mısır*, *Kanto Çingene* gibi isimlerle güfteler sıralanmıştır.

Mehmed Nazmi Bey'in *Yeni Şarkı Mecmuası*'nda ise güftelerin usûlleri belirtilmemekle birlikte güfteler makam sırasına göre de sıralanmamıştır (Paçacı, 2010; s. 61). Kitapçı Seyyid'in hicrî 1306 (1888/1889) tarihli *Nevzuhur Şarkılar* adlı

<sup>434</sup> Sevda Nağmesi.

<sup>435</sup> Aşk Nağmesi veya Arzunun Sesi.

<sup>436</sup> Yakan ve Mahveden.

<sup>437</sup> Aşk Nağmeleri.

<sup>438</sup> Gönül Sesi (Sohbeti).

<sup>439</sup> İTÜ TMDK Müzik Teorisi Bölümü'nün 2011 yılında düzenlediği Ulusal Türk Müziği Kurultayı'nda Nilgün Doğrusöz, Şirin Karadeniz ve Ahmed Tohumcu'nun birlikte sundukları *Arbededen Ünsiyete: Türk Müziği Eğitiminde Makamlararası Uyum* başlıklı yayımlanmamış bildirimlerinde bazı güfte mecmualarındaki makam sıralarını kıyaslamışlardır. İlk makam beş güfte mecmuasında da Rast'tır.

mecmuasında yer verilen yeni şarkıların sıralanmasına Rast makamından başlanmamıştır. Son güfte Rast makamında bir şarkıya ait olduğu halde ilk güfte için Hicaz bir şarkı seçilmiştir (Paçacı, 2010; s. 64). Hasan Tahsin'in on cüz halinde hicrî 1323 (1905/1906) yılında yayınlanan *Hadika-i Musikî*'sinde güfteler, makam ve türe göre sıralanmamıştır (Paçacı, 2010; s. 101-102).

Bazı basılı güfte mecmualarında dikkati çeken bir nokta da seçme güftelerden oluşmasıdır<sup>440</sup>. Bu güftelerin seçiminde iki kriter uygulandığı dikkati çekmektedir. Bunlardan birincisi, mecmualarda yeni ve gözde şarkı veya kantoları ön plana çıkarmaya çalışılmasıdır. Bunun amacı mecmuaların tüketiciler tarafından tercih edilmesini kolaylaştırmaktır. Yukarıda bahsedilen ve otuz altı güfteden oluşan *Nevzuhur Şarkılar* buna bir örnektir. Udî Hacı Ağa'nın *En Son ve Yeni Kanto Mecmuası*, hicrî 1318 (1900/1901) tarihli Hakkı Bey'in *Yeni Şarkı Mecmuası* (Üngör, 1981/I; s. XXII) ve yazarı bilinmeyen 1882 tarihli *Yeni Şarkılar* (Gezen, 2011), hicrî 1310 (1892/1893) tarihli *Yeni Kantolar*, 1893 tarihli *Son ve Nadide Şarkılar* (Üngör, 1981/I; s. XXI), hicrî 1314 (1896/1897) tarihli *Ferahfeza yahud Yeni Şarkı, Yeni Yeni Kantolar* (Üngör, 1981/I; s. XXVI), “yeni” ve “son” ifadeleriyle ilgi çekecek şekilde isimlendirilmişlerdir.

Bu mecmuaların bazıları incelendiğinde eserlerin son dönem bestecilerine ait olduğu görülmektedir. *Ferahfeza yahud Yeni Şarkı*'nın 2. ve 14. sayfaları arasında güftelerine yer verilen eserlerin bestecileri Nota Muallimi Hacı Emin Bey (1845-1907), Lavtacı Hristo Efendi (ö. 1914), Neyzen Rıza Bey (ö. 1925?), Civan Ağa (ö. 1910?), Hacı Arif Bey (1831-1885), Ali Rifat (Çağatay) Bey (1867-1935) yer almaktadır. 1882 tarihli *Yeni Şarkılar* adlı mecmuada ise güftesine yer verilen eserlerin sadece iki bestecisi belirtilmiştir. Şevki Bey (1860-1891) ve Kemanî Tatyos Efendi (1855-1913) bu mecmuanın yayınlandığı tarihte hayattadırlar (Gezer, 2011; s. 71-72).

Güftelerin seçimine ilişkin kullanılan bir kriter de konudur. Bazı mecmualar bir konuyla ilgili seçilmiş bestelerin güftelerinden oluşmaktadır. Böylece, ürünlerin ticarî olarak farklılaşması sağlanmıştır. Hüseyin İkbâl'in 1910-1911 sıralarında basılan *Vatan ve Hürriyet Şarkıları*, II. Meşrutiyet'in hürriyetperver havasının bir

---

<sup>440</sup> Yazma güfte mecmualarında da eser sayısının az olduğu örnekler olsa da bunların kişiye özel olmaları ve güfte sırasına önem vermeme ihtimâlinin yüksek sebebiyle basılı eserler ile kıyaslanmaları uygun olmayacaktır.

ürünüdür (İhsanoğlu vd., 2003; s. 274). Yine aynı yıllarda basıldığı tahmin edilen *Mektebde Vatan Türküleri* de *Hürriyet, Millet, Mebusan, Vatan* ve *Manastır Ordu Marşı* başlıklı besteler içermektedir (Paçacı, 2010; s. 111). Kâzım (Uz) Bey'in 1914 tarihli *Notalı Mekteb Şarkıları* on adet mektep şarkısını içermektedir. Mustafa Sati el-Husri'nin 1915-1916 sıralarında basılan *Yuva Cıvıltıları* çocuklar için oyun şarkılarından oluşmaktadır (İhsanoğlu vd., 2003; s. 272).

Seçme güftelerden oluşan mecmuaların, az sayıda güfte içermeleri ve müzik piyasasında iltifat gören popüler eserlerin zaman içerisinde değişmesi sebepleriyle bu mecmuaların etkilerinin kalıcılığına tehdit oluşturmuştur. Bu sorunlardan doğan ihtiyaçlara cevap verecek bir çözümü Bestekâr Zenci Salih geliştirmiştir. Yayınladığı *Aheng-i Tarab'a*, (H. 1307) mecmuanın nüshalarını kullanacakların yeni güfteler eklemelerine izin veren boş sayfalar yerleştirmiştir. Mecmuada yer alan on makama göre oluşturulmuş fasılların her birinin sonunda üç veya dört boş sayfa bırakılmıştır. Böylece yarı basılı yarı yazma özelliği kazanan mecmua, nüsha sahibinin tercihinine uygun yeni besteleri yazarak bu mecmuayı genişletmesine imkân vermiştir. Mecmuanın sayfalarının yaklaşık dördte birini oluşturan bu boş sayfaların mecmuanın maliyetini artırması kaçınılmazdır. Buna rağmen Zenci Salih'in böyle bir tasarımı uygulaması bilinçli ve yenilikçi bir yaklaşım olarak ele alınabilir.

Her geçen yıl başta şarkı olmak üzere yeni eserlerin bestelendiği ve müzik piyasasında dinleyicilerin beğenilerine sunulduğu bir ortamda seçme güfte mecmualarının tüketici tercihlerine cevap vermesi riski kaçınılmazdır. Bunun için tüketicilere beğenilerini sormak etkili bir yöntem olabilir. Yirminci yüzyılın başında bu yöntemi uygulayan Hasan Tahsin olmuştur. Yüz altmış sayfalık *Hadika-i Musiki*'sinde her Perşembe yayınladığını ifade ettiği cüzlerin dördüncüsünden itibaren okuyucuların gönderecekleri yeni şarkı ve kantoları memnuniyetle kabul edip yayınlayacağını duyurmuştur. Bundan önce *Güldeste-i Musikî*, *Gülzar-ı Musikî*, *Safa-yı Dil* ve *Neşe-i Dil* adlı mecmualar yayınlayarak kıymetli bir tecrübeye sahip olan Hasan Tahsin, böylece tüketicilerce popüler bulunan eserleri tespit edecek yenilikçi bir yöntem geliştirmiştir (Paçacı, 2010; s. 101).

Güfte mecmualarının nitelik ve nicelik açısından İstanbul'da gelişen müzik piyasasındaki önemi içerisinde şarkı, kantolar ve marşlar olmak üzere bu dönemde ön plana çıkan yeni müzik türleri dikkati çekmektedir. Bunların güfte mecmualarındaki tür dağılımındaki payında gerçekleşen artış, popüler kültüre doğru

gidişin bir göstergesi olarak ele alınabilir. Bazı türlerin ön plana çıkışı ve beste üretiminde Batılı unsurların yer alması bu piyasa içerisindeki bir başka eğilimi işaret etmektedir.

#### **4.3.4 Bestecilikte Batılı etkiler**

Müzik piyasasında, müzik mesleğinde profesyonelleşme, yayıncılık ve ses kayıt teknolojileri gibi gelişmeler olurken, makam müziği aynı zamanda Batı'nın müzikal unsurlarından da etkilenmiştir. Müzik piyasasının oluşmasıyla paralel giden popülerleşme, şarkı türünün giderek yaygınlaşmasına sebep olmuştur. Osmanlı devletinin Sultan II. Mahmud'dan itibaren resmî marş kullanmaya başlaması, çok sayıda besteciyi makam müziğinde marş üretmeye teşvik etmiştir. Ondokuzuncu yüzyıldan itibaren İstanbul'da Avrupa operalarıyla başlayan müzikli sahne gösterilerine ilgi, zaman içerisinde makam müziğinde de operaların bestelenmesini getirmiştir. Görsel ve işitsel unsurların birleşerek sıradan insanlar için daha ilgi çekici bir sahne gösterisine imkân tanınması kantonun da gelişerek yaygınlaşmasında etkili olmuştur.

Türlerde bu değişimler yaşanırken, beste üretim tarzlarında da Batı etkileri görülmüştür. Batı müziğindeki gibi tasvirî unsurlar kullanılmaya çalışılmış, Tanburî Cemil Bey, icrada bunun ileri örneğini sergilemiştir. Diğer taraftan çoksesli ve tonal unsurlar, süsleme ve ifade unsurları özellikle yirminci yüzyılla birlikte makam müziği besteciliğinde kullanılmaya başlanmıştır.

##### **4.3.4.1 Popüler müziğin yükselen ürünü: Şarkı**

Şarkı türünün yaygınlaşması, popülerleşmenin makam müziğindeki bir yansıması olarak kabul edilebilir. Bu popülerleşme, sıradan insanların dünyevî zevklerine hitap etmeyi sağlayarak makam müziğinin ondokuzuncu yüzyıl sonlarında bir piyasa müziği olarak da yaygınlaşmasına imkân tanımıştır. Şarkı türünün popüler örneklerinin güçlendiği dönemlerin Batılılaşma'nın toplumla yoğun bir şekilde buluştuğu dönemlerde çıkmış olması bir tesadüf olmasa gerektir. Bu dönemler, onsekizinci yüzyılda Lâle devri ve ondokuzuncu yüzyılda Tanzimat ile başlayan ve Cumhuriyet'e kadar devam eden dönemlerdir.

Onsekizinci yüzyıldan Cumhuriyet'e kadar bestelenen şarkılarda dikkati çeken bazı parametrik değişimler, bu türün geniş kitleler tarafından benimsenmesinde etkili

olmuştur. Bunlar, şarkı üretimindeki artış ve şarkı türündeki biçim ve içerik açısından değişimlerdir. Şarkının evrimi üzerinden yapılacak bir analizi, modernleşme ve popülerleşmenin makam müziğindeki yansımalarını okuyabilmek açısından önemlidir.

Onyedinci yüzyılda Hafız Post, Çömlekçizade Receb Çelebi, Buhûrîzade Mustafa İtrî Efendi ve Seyyid Nuh'un çoğu beste, ağır semai ve yürük semaiden oluşan din dışı sözlü eserleri arasında şarkı türünde eserler yok denecek kadar azdır (Aksüt, 1993; s. 32-47). Onsekizinci yüzyılda Hafız Süleyman Rifat Molla, Kara İsmail Ağa, Nazîm Çelebi, Enfî Hasan Ağa, Dilhayat Kalfa, Zaharya, Ebubekir Ağa, Tabî Mustafa Efendi ve Abdülhalim Ağa gibi besteciler de bu eğilimi devam ettirmiştir. Ancak Tanburî Mustafa Çavuş ve sonra Seyyid Ahmed Ağa, besteledikleri eserlerin tür dağılımını şarkı lehine önemli ölçüde değiştirmiştir (Aksüt, 1993; s. 48-76).

Ondokuzuncu yüzyılın başlarında Sultan III. Selim, Tanburî İsak, Abdullah Ağa, Tahir Ağa, Kemanî Ali Ağa ve Sultan II. Mahmud'un şarkı türüne olan ilgilerinden itibaren makam müziği besteciliğinde şarkıların payı giderek artmıştır. Numan Ağa, Şakir Ağa, Kemanî Mustafa Ağa, Hamamizade İsmail Dede Efendi, Kemanî Rıza Efendi, Suyolcuzaade Salih Efendi, Haşim Bey, Dellalzade İsmail Efendi, Tanburî İsmet Ağa, Kazasker Mustafa İzzet Efendi, Rifat Bey, Nikoğos Ağa, Şevki Bey başta olmak üzere hemen hemen her bestecide şarkı üretiminin büyük bir orana sahip olduğu dikkati çekmektedir (Aksüt, 1993; s. 86-207). Bu yüzyılda en fazla şarkıya sahip besteci Hacı Arif Bey'dir. Günümüze ulaşan 200'ün üzerinde bestesi bulunmaktadır (Ergun, 1994; s. 39).

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde ise şarkının yeri onyedinci yüzyıldaki diğer din dışı sözlü türlerin yerini alarak neredeyse tek tür olmaya başlamıştır. Öyle ki Rahmi Bey, Civan Ağa, Mahmud Celâleddin Paşa, Asdik Ağa, Lavtacı Hristo, Udî Arşak ve Selânikli Ahmed Bey'i şarkı bestecisi olarak nitelemek yanlış olmayacaktır (Aksüt, 1993; s. 220-295).

Şarkılarda dikkati çeken popülerleşme eğilimlerinin bir yansıması da güfte tercihlerinde görülmektedir. Dildeki yalınlaşma ve konularda tensel aşka olan eğilim, farklı kültür seviyelerinin ilgisini çekebilecek, bir dünyevîleşmiş kültür ürününün ortaya çıkmasını sağlamaktadır (Ergur ve Aydın, 2006; s. 95). Lâle devrinin önemli şarkı bestecilerinden olan Tanburî Mustafa Çavuş'un (ö. 1745?) eserlerindeki bu

eğilimin ilk örneklerini bulabilmek mümkündür. Aynı zamanda halk edebiyatı tarzında şiirler yazmanın da etkisiyle olsa gerek, Mustafa Çavuş'un kullandığı yalın Türkçe, şarkılarının avâmdan havâssa geniş bir kitle tarafından ilgi görmesini sağlamıştır (Öztuna, 1969-1976/II; s. 46). Muhayyer “*Hâlâ gönliüm bir güzeld*”, Hüseyini “*Bir dilberdir beni yakan*”, Hisar Buselik “*Düçüşmimden gitmez aşkın hayali*”, Sabâ “*Bir esmere gönül verdim*” ve Beyati “*Bir rum dilbere oldum mübtela*” bestecinin dil ve içerik açısından popüler nitelikte eserleri arasındadır (Ezgi, 1948; s. 6-37).

Şarkı besteciliğinde bir dönüm noktası kabul edilen Hacı Arif Bey (1831-1885) de halkın zevkine hitap eden sade dilde ve içerikte eserler vermiştir. Suzinak “*Yandım o güzel gözlere ey şûh-i sitemkâr*”, İsfahan “*Severim çaresiz ey mâh seni*”, Evcârâ “*Olup aşkınla âvâre bulunmaz derdime çare*”, Segâh “*Olmaz ilaç sine-i sadpareme*”, Karcığâr “*Mümkün olur mu sevmemek seni*”, Nihavend “*Bakmıyor çeşm-i siyah feryade*” (Ceylan, 2005; s. 59, 222, 237, 238, 255, 288-289).

Şarkılarda popülerleşmeyi kolaylaştıran bir diğer husus ise nota-hece taksimatındaki değişimdir. Onsekizinci yüzyıldan yirminci yüzyıl başına kadar olan süreç içerisinde heceye düşen nota sayısı giderek azalmıştır. **Çizelge 4.19**, bu dönemlere ait bazı önemli bestecilerin şarkılarından seçilen örneklerin incelenmesiyle oluşturulmuştur<sup>441</sup>. Çizelgede yüzyılda bir, nota/hece oranının 0,6 azalarak yirminci yüzyılın başında 2'ye düştüğü dikkati çekmektedir. Melismatik usûlden hecesel (syllabic) usûle doğru gerçekleşen bu değişme, güftenin eskiye göre müzik kadar önemli hale geldiğini göstermektedir. Böylece müzik icrası esnasında güftenin icracının veya dinleyicinin ruh haline tercüman olması kolaylaştırılarak müziğin tüketiminde farklı bir ihtiyaç tatmini sağlanmaktadır.

Şarkının geniş kitleler tarafından ilgi görmesini kolaylaştıran bir diğer unsur da kullanılan usûllerdir. Şarkılarda bestecilerin en çok kullandığı usûller 9 zamanlı aksak, 10 zamanlı curcuna, 8 zamanlı düyek, 6 zamanlı sengin semaidir (Öztuna, 1969-1976/II; s. 267). Hacı Arif Bey'in şarkılarında da 7 zamanlı devr-i hindî hariç tutulacak olursa durum aynıdır (Ünsal, 1992; s. 139). Kısa usûllerin kullanımı, müzik öğrenenlerin ezberlemesi ve icra esnasında dinleyicilerin ritmi takip edebilmesi açısından kolaylaştırıcıdır.

---

<sup>441</sup> Bu örneklem için Fatih Salgar'ın *50 Türk Müziği Bestekâri* adlı kitabından faydalanılmıştır.

**Çizelge 4.19 : Cumhuriyet Öncesinde Bestelenen Şarkılardaki Nota/Hece Oranının Değişmesi.**

Yüzyıl	Besteci	Makam	Eser	Nota/Hece Oranı
18.	Tanburî Mustafa Çavuş	Beyati	Çıkalım sayd-ı şikâre	1,7
	Seyyid Ahmed Ağa	Muhayyer Sünbüle	Ey nihâl-i işve bir nevres fidanımsın benim	5,1
	Numan Ağa	Hisarbuselik	Eyle kerem uşşâkına aġlatma aman	4,0
	Sultan III. Selim	Hüzzam	Gönül verdim bir civâne	2,2
19.	İsmail Dede Efendi	Hicaz	Ey büt-i nev-eda	1,9
	Şakir Ağa	Buselik	Dün gece sende ben derd-mende	2,0
	Dellalzade İsmail Efendi	Ferahnak	Olmadım ben dest res manendine	3,4
	Kazasker Mustafa İzzet Efendi	Bestenigâr	Ey serv-i nâzım reftâr-ı bâlâ	2,5
	Suyolcuzade Salih Efendi	Gerdaniye	Gitti sevdiceğim şimdi buradan	3,0
	Haşim Bey	Hicazkâr	Şeb-tâ-seher akar su gibi çağlar aġlarım	3,5
	Rifat Bey	Hicaz	Gülşen-i hüsnüne kimler varıyor	2,2
	Zekâi Dede	Neva	Yine bağlandı dil bir nev-nihâle	1,8
	Nikoğos Ağa	Acemaşiran	Ey çeşm-i âhû mehlika	2,3
	Hacı Arif Bey	Hicaz	Tasdi edeyim yari biraz da sühanimle	2,7
	Medenî Aziz Efendi	Hüzzam	Kerem eyle mestâne kıl bir nigâh	1,9
	Giriftzen Asım Bey	Uşşak	Cana rakibi handan edersin	2,5
	Kemanî Tatyos	Rast	Bir gönlüme bir hâl-i perişanıma baktım	2,7
	Şevki Bey	Kürdilihicazkâr	Safvet-i aşkım bilip ey gül-tenim	2,8
20.	Rahmi Bey	Nihavend	Saçlarına bağlanalı ey peri	2,2
	İsmail Hakkı Bey	Hüseyni	Doğru gitsem yollar komaz	2,0
	Selânikli Ahmed Efendi	Rast	Bilmem ki nedendir bana sen hor bakıyorsun	2,7
	Subhi (Ezgi) Bey	Kürdilihicazkâr	Birlikte bir akşam yine meynuş edelim gel	1,9
	Lemi (Atlı) Bey	Ferahfeza	Dinlendi başım dün gece bir parça dizinde	1,6
	Bimen (Şen) Efendi	Kürdilihicazkâr	Yüzüm şen hatıram şen	1,6
	Tanburî Cemil Bey	Nihavend	Sevdim seni ey işvebaz	1,5
	Muhlis Sabahaddin (Ezgi)	Kürdilihicazkâr	Ey benim bahtı yârim	2,1

#### 4.3.4.2 Propaganda ve kimlik tanımlama aracı: Marş

Batı müziği, makam müziği repertuarına yeni türlerde besteler eklenmesi noktasında etkili olmuştur. Bu türler arasında marş, operet, kanto, medhal, vb. yer almaktadır. Marşların Osmanlı makam müziği repertuarına girişi Sultan II. Mahmud dönemi ile başlar. Batılılaşma programını resmen benimsemiş olan Osmanlı Devleti için marşlar, Sultan II. Mahmud ile birlikte Cumhuriyet'e kadar devletin resmî marşları olmuştur. Padişahların Batı müziğini himayesinin bilinmeye başlamasıyla Osmanlı Sarayı yerli ve yabancı müzisyenlerden gelen marş takdimleriyle karşılaşmıştır.

Osmanlı'da bestelenen marşlar incelendiğinde, ilk marşların padişahlara ithaf edildiği görülmektedir. Padişah için bestelenen marşlar dışında, ondokuzuncu yüzyılda bestelenen marşların çoğu asker-ordu-savaş konularındadır. Yirminci yüzyıl ile birlikte bunlara II. Meşrutiyet dönemini besleyen siyasî fikirler ve uygulamalarla ilgili olarak bestelenen marşların ve İstiklâl marşlarının eklendiği görülmektedir. Bunların dışında daha çok Cumhuriyet döneminde sayıları artacak olan okul marşları da bestelenmeye başlamıştır (Sabah, 1993; s. 47, 91-94).

Sultan II. Mahmud'un saltanatından Cumhuriyet'e kadar resmî marşların varlığı ve Saray'ın Batı müziğini himayesi neticesinde Saray'a takdim edilen ve çoğu padişaha övgüler içeren marşlar bestelenmiştir. Bu marşlar arasından seçilen resmî marşlar daha önceki bölümlerde ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

Asker-ordu-savaş konularında marşların bir kısmı tarihî bir olay için bestelenmiştir. Sultan Abdülmecid döneminde 1853 yılında Rusya'ya savaş açılmıştır. Osmanlı Devleti, İngiltere ve Fransa'nın desteğiyle Ruslar'ı Sivastopol'da yenmiştir. Zafer haberinin İstanbul'a ulaşmasıyla heyecanlanan Muzıka-i Hümayun müezzinbaşlarından Rifat Bey<sup>442</sup> (1820-1888), *Sivastopol Marşı*'ni bestelemiştir. Marş, Osmanlı coğrafyasında ilgi görmüş ve bir dönem büyük vilâyetler ve Rumeli'de okula başlama törenlerinde söylenmesi adet haline gelmiştir (Üngör, 1965; s. 170).

Rifat Bey'in *Alay Marşı* ise 1871-1873 yıllarında yapılan Yemen harekâtında Yemen çöllerinde bulunan Osmanlı askerlerinin duyduğu vatan hasretinin anısına bestelemiştir. 1870'de başlayan isyanı bastırmak üzere Osmanlı Hükümeti 1871

---

<sup>442</sup> Miralaylığa kadar yükselmekle birlikte müezzinbaşı unvanı almıştır (Öztuna, 1969-1976; c. II, s. 179).

yılında Yemen'e ordu göndermiş ve 1873 yılında isyan durdurularak, şehrin tekrar merkeze bağlanması sağlanmıştır (Üngör, 1965; s. 172; Uçarol, 1987; s. 275-276)

“93 Harbi” olarak da adlandırılan 1877 yılındaki Osmanlı-Rus savaşında, Rus ordusu Gazi Osman Paşa'nın savunmakta olduğu Plevne'ye saldırmış fakat 20 Temmuz'da Osman Paşa'nın etkili savunmasıyla geri püskürtülmüştür. Bu ilk savunmada elde edilen zafer sebebiyle Muzıka-i Hümâyun şeflerinden ve öncü Türk klarnet sanatçılarından olan Mehmed Ali Bey (1840-1895), *Plevne Marşı*'ni bestelemiştir (Armaoğlu, 1997; s. 516-519; Üngör, 1965; s. 176).

1897 yılında Osmanlı Devleti Yunanistan'a savaş ilân etmiştir. Osmanlı kuvvetlerinin üstünlüğü neticesinde savaş başladıktan yedi gün sonra Yenişehir ve ardından Tırhala ele geçirilmiştir. Yunan ordusu geri çekilmek zorunda bırakılmış ve İngiltere'nin müdahalesiyle savaş durdurulmuş ve mütareke imzalanmıştır (Armaoğlu, 1997; s. 561-562). Yenişehir'in zaptı, son günlerini yaşamakta olan Zekâi Dede'yi (1825-1897) oldukça memnun etmiş olmalı ki, *Berk-i Celâdet Marşı*, *Harp Marşı*, *Muharebe Marşı* ve *Yenişehir Zafer Marşı* olmak üzere dört marş bestelemiştir. Mehmed Zatî Bey de bu zafer sebebiyle *Ordu Marşı*'ni bestelemiştir. (Üngör, 1965; s. 173-174).

Birinci Dünya Savaşı'nda Osmanlı ordusunun bir kısmı Enver Paşa komutasında olan Kafkas cephesinde mücadele etmiştir. 1914 yılında Sarıkamış faciasıyla büyük kayıp verilmiştir. Osmanlı askerinin kahramanlığını övmek üzere İzzettin Hümayî (Elçioğlu) Bey (1875-1950) *Kafkasya Marşı*'ni bestelemiştir (Üngör, 1965; s. 200-201).

Kurtuluş Savaşı'nın en önemli olaylarından birisi olan Sakarya Meydan Savaşı'dır. Mustafa Kemal Paşa'nın yönettiği Türk ordusu 1921'de Yunan ordusunu yenmiştir. Giritli Ahmed Cemâleddin Çinkılıç'ın (ö. 1935?) bu zaferi taçlandırmak için *Sakarya Marşı*'ni bestelemiş ve eserin notası İstanbul'da basılarak piyasaya sürülmüştür (Üngör, 1965; s. 209-210).

Bazı marşlar ise bir ordu birimi için bestelenmiştir. Muzıka-i Hümâyun'dan ve Ertuğrul Badosu'nun kurucusu olan Faik Daim Bey (1870?-1910?), 1900 yılında her biri bir Osmanlı savaş gemisine ithaf edilen *Ertuğrul Marşı*, *Hamidiye Marşı*, *Mecidiye Marşı* ve *Mesudiye Marşı*'ni bestelemiştir (Üngör, 1965; s. 50).

Asker-ordu-savaş konulu diğer marşlara örnek olarak İsmail Hakkı Bey'in (1865-1927) *Bahriye Marşı*, *Filo Marşı*, *Ordu Marşı*, *Şehit Validesi Marşı*, *Tekbir ve Cenk Marşı* (Üngör, 1965; s. 53) ve Mehmed Zatî (Arca) Bey'in (1863-1951) *Ordu Marşı* (1897), *Rumeli Marşı* (1897), *Sancak Marşı* verilebilir (Sabah, 1993; s. 23).

II. Meşrutiyet ile birlikte gelişen yeni siyasî ortamda, hükümet ve taraftarları tiyatro oyunlarının yanı sıra müziği de propaganda amacıyla kullanmaya çalışmıştır. Bu sebeple 1908 yılı marş besteciliği açısından zengin bir dönemdir. Kanun-i Esasî, 23 Temmuz 1908'de ikinci kez yürürlüğe girmiştir. Hekimyan, Osmanlı *Kanun-ı Esasi Marşı*'nı bestelemiştir (Sabah, 1993; s. 92). Aralık ayında toplanan ilk parlamento için Mehmed Zatî Bey *Meclis-i Mebusan Marşı*'nı bestelemiştir (Alkan, 2003; s. 16).

Ayrıca Rakım Elkutlu *Meşrutiyet Marşı*, Leyla (Saz) Hanım *Neşide-i Zafer Marşı*, Nebile Hanım *İttihad ve Terakki Komitesi Marşı*, Şehzade Seyfeddin Efendi *Inkulâb Marşı* (Sabah, 1993; s. 92), Mehmed Zatî Bey *Vatan Marşı*, İsmail Hakkı Bey *Vatan Marşı*, *Yadigâr-ı Millet Marşı* (Alkan, 2003; s. 16; Üngör, 1965; s. 45, 53) ile II. Meşrutiyet'in siyasî ideolojisini desteklemişlerdir. Hükümete karşı 1909 yılında yapılan ve 31 Mart Vakası olarak adlandırılan ayaklanmayı bastırmak üzere Selânik'ten Mahmud Şevket Paşa komutasında gelen Hareket Ordusu için iki marş bestelenmiştir: Selânikli Udî Ahmed Bey ve İsmail Hakkı Bey'in *Hareket Ordusu* marşları (Alkan, 2003; s. 16; Üngör, 1965; s. 43, 53).

Meşrutiyet rejimi, ideolojisini yaygınlaştırmak üzere çocukların eğitimine önem vermiştir. *On Temmuz*<sup>443</sup> *Malûmat-ı Medeniyye ve Tatbikat-ı Ahlâkiyye ve Sâireye Dair Kıraat Kitabı* ve *Osmanlı Hürriyet Elibası*, rejimin benimsetilmesi yönündeki girişimlerin ders kitaplarındaki yansımaları olmuştur. Bunun dışında müzik öğretiminde de bunun etkileri olmuştur. Her yıl 10 Temmuz'da tatil olan okullarda yapılan törenlerde çeşitli şarkılar ve marşlar okunmuştur. Bu marşlardan birisi de güftesi Hızırzade Rüşdü Bey'e ait olan *İleri Arş*'tir. Rüşdü Bey, *Osmanlı Küçük Beyleriyle Hanım Kızlarına 10 Temmuz 324 Hediyesi* olarak basılan eserinde bu marş okunurken öğrencilerin nasıl okumaları gerektiğine dair ayrıntılı talimatlar vermiştir (Okay, 2000; s. 15-21). Balkan savaşları, Osmanlı'nın zor günler geçirdiği ve Türkçülük siyasetini körükleyen milliyetçi bir tutumun güçlenmesinde etkili

<sup>443</sup> Rumî takvimde II. Meşrutiyet'in ilân edildiği gün. Miladî olarak 23 Temmuz.

olmuştur. Böyle bir dönemde çocuklar için Muallim Kâzım (Uz) Bey tarafından *Küçük Asker Marşı*<sup>444</sup> bestelenmiştir (Üngör, 1965; s. 63; Okay, 2000; s. 100).

Okullara verilen önem bu eserlerle sınırlı kalmamıştır. İsmail Hakkı Bey'in *Mektepliler Marşı*, *Mektep Marşı*, Muallim Kâzım (Uz) Bey'in *Mektepliler Marşı* da diğer örnekler arasındadır (Sabah, 1993; s. 74; Üngör, 1965; s. 53, 63). Bunun dışında okullara özel marşlar da bestelendiği görülmektedir. Cumhuriyet döneminde yaygın bir alışkanlığa dönüşen bu uygulamanın ilk örnekleri Zekâî Dede'nin iki adet *Darişşafaka Marşı*, Muallim Kâzım Bey'in *Darümuallimin Marşı* ve Mehmed Zatî Bey'in 1911'de bestelediği *Mekteb-i Sultanî Marşı*'dır (Üngör, 1965; s. 44, 63, 65).

Cumhuriyet öncesinde plaklara kaydedildiği bilinen ve sayısı 200'ün üzerinde olan marşlar, Muzika-i Hümayun<sup>445</sup>, Ertuğrul Orkestrası<sup>446</sup> ve Piyade Dokuzuncu Alay Muzikası<sup>447</sup> gibi askerî bandolar tarafından seslendirilmiştir. Ancak Hafız Yaşar Bey, Haim Efendi, Hafız Ahmed Bey, Bimen (Şen) Efendi, Hânende İbrahim Efendi, Hânende Rıza Bey, Kanunî Hacı Arif Bey, Kemanî İhsan Bey ve Udî Sami Bey gibi piyasa sanatçılarından da seslendirmiş olmaları, marşların toplumun geniş bir kitle tarafından ilgi gören bir tür olduğunu göstermektedir.

#### 4.3.4.3 Görsellikle beslenen müzik: Opera ve kanto

Ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısında gelişmeye başlayan müzik piyasası, yüzyılın ikinci yarısına doğru daha geniş bir Müslüman kitesini içine alarak büyümüştür. Bu değişimde etkili olan unsurlardan birisi Türkçe'nin ve makam müziğinin kullanıldığı sahne sanatlarının gelişmesidir. Yüzyılın ortalarından itibaren görsel ve işitsel bir gösteri sanatı, İstanbul halkının boş zaman faaliyetleri arasında tüketilen ürünlerini geniş kitlelere ulaştırmaya başlamıştır.

Sahne gösterisinin müzikle beslendiği iki ürün bu dönemde İstanbullu seyircilerle buluşturulmuştur: Operet ve kanto. Doğrudan Avrupa'dan aktarılan bir tür olan operetin, İstanbul'da ilk önce Batı müziğinde örnekler sergilenerken zaman içerisinde yerli örnekleri de üretilmeye başlamıştır. İlk örneklerde Batı müziği kullanılsa da daha sonra makam müziği unsurları içeren operetler repertuara eklenmiştir. Kanto ise Batı etkileri görülse de İstanbul'da gelişen bir müzik türüdür.

<sup>444</sup> Hafız Yaşar (Okur) Bey tarafından plağa okunmuştur (Orfeon, 75; Lyrophon, 41946).

<sup>445</sup> bkz. Ek 23: Muzika-i Hümayun'un Seslendirdiği Gramofon Plaklarındaki Eserler.

<sup>446</sup> bkz. Ek 24 : Ertuğrul Orkestrası'nın Seslendirdiği Gramofon Plaklarındaki Eserler.

<sup>447</sup> bkz. Ek 25 : Dokuzuncu Piyade Alay Muzikası'nın Seslendirdiği Gramofon Plaklarındaki Eserler.

Kadınlardan oluşan ilk dönem kantosunda, şarkıcının sahne hareketleri bu müziği tanımlayan önemli bir unsurdur.

Bu iki müzik türünün İstanbul piyasasındaki gelişmesi açısından bir ortak noktası bulunmaktadır. Güllü Agop (Vartovyan) Efendi'nin Osmanlı Tiyatrosu'ndaki faaliyetleri bu iki türde eser üretimini önemli ölçüde etkilemiş görünmektedir. Bu faaliyetlerden birisi Güllü Agop'un tiyatrosunda yerli operetleri içeren ilk müzikli oyunların seyircilere sunulmasıdır. İkinci husus ise Güllü Agop'un sahip olduğu Türkçe oyun oynatma imtiyazının piyasadaki rekabet açısından bir tehdit oluşturmasıdır. Bu durum, ilk örnekleri içerisinde kantonun yer aldığı tulûat sanatının gelişerek yaygınlaşması üzerindeki etkili olmuştur.

Dikran Çuhacıyan'ın operetlerinden önce ilk Türkçe opera denemesi, Hekimbaşı Abdülhak Molla'nın oğlu ve şair Abdülhak Hamid'in babası olan Hayrullah Efendi'ye (ö. 1866) aittir. Tıbbiye Mektebi'nden 1844 yılında hekim olarak mezun olan Hayrullah Efendi, maârif hizmetlerinde bulunmuş ve İran'da Türk elçisi olarak görev almıştır. *Devlet-i Aliyye-i Osmaniye Tarihi* adlı eseri ile meşhur olmuştur. Tarih dışında edebiyat ve sanata da ilgi duyan yazar, Paris'te ve İstanbul'daki operaların izleyicisi olmuştur. Bu görgü ve bilgisinin sonucunda *Hikâye-i İbrahim Paşa be İbrahim Gülşenî* isimli opera livresini kaleme almıştır. 1844 yıllarında yazıldığı tahmin edilen eserde Kanunî Sultan Süleyman döneminde Vezir İbrahim Paşa ve Şeyh İbrahim Gülşenî'nin etrafından gelişen olaylara yer verilmiştir. Avrupa operaları gibi tarihî ve ölümcül rekabet içeren bir konu seçen Hayrullah Efendi, eserinin bazı yerlerinde kişilere gazeller söyleterek opera arylarını taklid etmeye çalışmıştır. Eserde “tiyatronun içi biraz karanlık edilip muzıka dahi gayet hazin ve muhrik<sup>448</sup> olarak bir hava çalıp” ifadesinin yer aldığı bu eser ilk makam müziği içeren müzikli bir eser olarak görünmektedir (Sevengil, 1969; s. 69-71).

Türkçe tiyatro eserlerinin yazılması ile müziğin sahne sanatlarındaki kullanımına imkân sağlanmıştır. İbrahim Şinasî Bey (1826-1871) öncü Türkçe tiyatro yazarları arasında yerini almıştır<sup>449</sup>. Şinasî Bey'in *Şair Evlenmesi* adlı komedisi 1858 yılında yazılmış ve aynı sene Naum Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir (Sevengil, 1968b; s. 4).

---

<sup>448</sup> Yakıcı.

<sup>449</sup> 1868 yılında Güllü Agop Efendi'nin Osmanlı Tiyatrosu'nda devamlı Türkçe temsiller verilmeye başlanmıştır (Sevengil, 1968b; s. 53).

Bu eser aynı zamanda makam müziğinin bir Batılı sahne sanatında kullanımına ilişkin ilk örneklerden birisidir. Eser temelde müzikli bir eser olmasa da eserin kahramanı Müştak Bey evleneceği kadın olan Kumru Hanım'a bir şarkı okumaktadır. Tiyatro eserinin üçüncü fıkrasında yer alan bu sahneye şarkının bir kıtadan oluşan güftesi ve Batı grafik notasıyla müziği<sup>450</sup> konulmuştur. Metinde “Bu şarkının güftesini<sup>451</sup>, aşağıda notaya alınmış olan bestesi mucibince çağırmaya başlar; bu hava zenân<sup>452</sup> içindir; eğer bir oktav aşağı yazılacak olursa erkek sesine mahsus olur” ifadesi yer almaktadır. Bu şarkının, Batı müziği ve notasını bilen Şinasî Bey tarafından bestelenme ihtimâli yüksektir<sup>453</sup>. (Sevengil, 1968b; s. 43-44; Şinasi, 1996; s. 11-12).

1870'le birlikte makam müziği unsuru içeren ilk Türkçe operetleri sahnelenmeye başlamıştır. Dikran Çuhacıyan ve Alexandre Alboretto tarafından bestelenen *Arif'in Hilesi* ilk Türkçe komik operadır<sup>454</sup>. Bu eser, 9 Aralık 1872 tarihinde Osmanlı Tiyatrosu'nda ilk defa seyircisiyle buluşmuştur<sup>455</sup>. Namık Kemal ve arkadaşları tarafından yayınlanmakta olan *İbret* gazetesinde bu gösteri için *Osmanlı Tiyatrosu* başlıklı yazıdan Refik Ahmet Sevengil'in özetleyerek yaptığı alıntı şöyledir (Sevengil, 1968b; s. 67):

“Arif Ağa'nın Hilesi operasını gidip seyrettik; Osmanlı dilinde bir opera tertip ve tanzimi epey zamandır isteniyordu; bu, çok vakit ve çok emek isteyen bir iştir, onun için herkes buna imkânsız diyordu, işte mümkün oldu; gördük, beğendik. Bu opera lisanımızda ilk eserdir; tertibi güzel, muzikası mükemmel. Türk dili de musikîli eserlere çok uyuyor. Eserin bestesi, güftesine uygun olarak vücuda getirilmiştir. Osmanlı Tiyatrosunun mucidi Güllü Agop Efendi ile operanın nâzımını ve bestesinin mürettibi olan Alberto ve Dikran Çuhacıyan Efendilerin himmetlerini, oyunu icra eden sanatkârların maharetlerini tebrik ederiz.”

<sup>450</sup> bkz. Ek 75 : Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'ndeki Şarkı Notası.

<sup>451</sup> Bir Kumrusun sen tab'a muvâfık,  
Yapsam yuvanı sînemde lâyıık,  
Can ü gönülden ben oldum âşık,  
Yapsam yuvanı sînemde lâyıık.

<sup>452</sup> Kadınlar.

<sup>453</sup> Notada Kürdilihicazkâr makamının değiştirme işaretleri görünse de, gerek melodik yapı gerek kararın Mi bemolde yapılması eserin Mi bemol majör tonunda olduğunu göstermektedir.

<sup>454</sup> Eserin müzikal analizi için bkz. Z. Funda Yazıcı, A Study on Dikran Tchouhadjian's Köse Kahya, s. 45-69.

<sup>455</sup> Bu eser halk tarafından oldukça beğenilmiş olmalı ki 1884'te 277. kez oynanmıştır (Karadağlı, 2006; s. 61-62, 70).

Osmanlı Tiyatrosu'ndan ayrılan Dikran Çuhacıyan, kendi operet heyetini oluşturmak ve hazırlamakla geçirdiği bir süreden sonra Beyazıt Tiyatrosu'nda ve ardından Fransız Tiyatrosu'nda daha uzun soluklu olmak üzere tekrar operet icralarına başlamıştır. Bu ikinci tiyatrodaki, Çuhacıyan'ın Dikran Kalemciyan ile birlikte 1875 yılında idare ettiği *Arif'in Hilesi* temsiline ilişkin ilân şöyledir (Basiret, 11.10.1875):

**“œ Beyoğlu'nda Fransız Tiyatrosu œ  
Osmanlı Opera Kumpanyası**

-----  
Dikran Çuhacıyan ve Dikran Kalemciyan ve şurekâsı idaresinde  
İşbu Ramazan-ı Şerif'in onüçüncü Çarşamba günü akşamı yani  
Perşembe gecesi saat 3'te bed' olunacaktır<sup>456</sup>  
Gayet mutantan<sup>457</sup> suretle icra olunacaktır

**œ Arif'in Hilesi œ**

Opera Buf Üç Perde

MuzİKası Dikran Çuhacıyan ve Alexandre Alboretto<sup>458</sup>, nundur.  
fiyat adetâ<sup>459</sup>,

Çuhacıyan ve Alboretto'nun bestelediği bir sonraki eser olan *Köse Kâhya*<sup>460</sup> aynı tiyatrodaki 1875 yılında icra edilmiştir (Basiret, 06.10.1875). Librettosu Karekin Rıştuni'ye<sup>461</sup> (1840-1879) ait olan bu komik operanın ardından (And, 1972; s. 424) yine aynı ay içerisinde *Leblebici Horhor*'un ilk temsili gerçekleşmiştir<sup>462</sup>. Librettosu Takvor Nalyan<sup>463</sup> (1843-1876) ait olan bu komik operayı Çuhacıyan bestelemiştir. İlk temsile ilişkin gazete ilânına göre operanın ilk perdesi Kağıthane'de, ikinci ve üçüncü perdeleri Hurşid Bey'in hanesiyle bahçesindeki olayları anlatmaktadır. İlânda dikkati çeken bir ifade de eserin “millî tarzda” bestelenmiş olmasıdır (Basiret, 26.10.1875)<sup>464</sup>.

---

<sup>456</sup> Başlayacaktır.

<sup>457</sup> Gösterişli.

<sup>458</sup> Bu kişi, 1881 tarihli Şark Ticaret Yıllığı'ndaki piyano öğretmeni Alboreda olabilir.

<sup>459</sup> Her zamanki gibi.

<sup>460</sup> bkz. Ek 35 : Dikran Çuhacıyan'ın Köse Kâhya Adlı Komik Operası.

<sup>461</sup> Hakkında bilgi için bkz. Şarasan, Türkiye Ermenileri Sahnesi ve Çalışanları, s. 103-107.

<sup>462</sup> A. Refik Sevengil, 16 Kasım 1875'te ilk defa gösterim olacağını belirten bir diğer ilândan bahsetmektedir. Yirmi altı Kasım'daki ilânda bahsedilen etkinlik ertelenmiş olabilir (Sevengil, 1968b; s. 89-90).

<sup>463</sup> Osmanlı Tiyatrosu'nun ilk oyuncularındandır. Çuhacıyan Osmanlı Opera Kumpanyası'nı kurunca oraya geçmiştir (Özön ve Dürder, 1967; s. 301). Daha fazla bilgi için bkz. Şarasan, Türkiye Ermenileri Sahnesi ve Çalışanları, s. 109-111.

<sup>464</sup> Orijinal metin için bkz. Ek 33 : Çuhacıyan'ın Leblebici Horhor Operası'nın İlk Temsiline Ait İlân (1875).

Türk operet besteciliğinde bir diğer önemli isim Kemanî Ali Haydar Bey'dir (1846-1904). Küçük yaşta Muzika-i Hümayun'a giren besteci Batı ve makam müziği öğrenmiştir. Keman ve flüt çalan Haydar Bey, binbaşılığa kadar yükselmiştir. Haydar Bey'in en ünlü opereti *Pembe Kız*'dır. Sözleri Osman Nuri ve M. Muslihiddin beyler tarafından yazılmış olan eser üç perdeden oluşan bir komik operadır. *Çengi, Sigorta, Binbirdirek* ve *Allâk Kız*, Haydar Bey'in diğer operetleri arasındadır (Öztuna, 1969-1976/I; s. 258).

II. Meşrutiyet öncesi müzikli oyunlarından birisi de Ahmed Midhat'ın kaleme aldığı *Zeybekler*'dir. Eserin müziğini Rum asıllı şarkı bestecisi olan lavtacı ve hânende Hristo Efendi<sup>465</sup> (ö. 1914) 1884 yılında bestelemiştir (And, 1972; s. 434-435; Sevengil, 1968b; s. 108). Şehzadebaşı'nda Handehane-i Osmanî Kumpanyası tarafından 1887 yılındaki temsiline dair bir gazete ilânında oyundan opera olarak bahsedilmiştir (Tarîk, 19.05.1887).

II. Meşrutiyet döneminde (1908-1923), yerli operet bestelerinin sayısı artmış ve bu eserleri icra edecek çeşitli opera heyetleri de kurulmuştur. İlk heyet, Küçük Benliyan'ın (Arşak Haçaduryan) kurduğu ve 1910-1923 yılları arasında faaliyet gösteren Millî Osmanlı Operet Kumpanyası'dır. Bu heyet, İstanbul'un çeşitli tiyatrolarının yanı sıra 1910 yılında Londra'da bir buçuk ay boyunca Türkçe müzikli temsiller vermiştir. Heyet bünyesinde yeni operet besteleyebilecek birilerinin olmaması sebebiyle yerli operet repertuarı Dikran Çuhacıyan'ın ve Kemanî Ali Haydar Bey'in operetleri ile sınırlı kalmıştır. Diğer müzikli oyunlarda ise Batı müziği kullanılmıştır. Kumpanya, Hakkı Necib, Ömer Aydın, Kambur Sadi ve Aziz Şâdi gibi oyuncularını bünyesine almasıyla modern sahne sanatları için Türk oyuncuların yetişmesine katkı sağlamıştır (Sevengil, 1968a; s. 268-273).

1920'de ilk temsili veren İstanbul Operet Heyeti, Millî Osmanlı Kumpanyası'na göre Türk operetleri konusunda daha etkili olmuştur. Heyetin kurucuları Muallim İsmail Hakkı, Dr. Zühdü Rıza (Tinel), Musahipzade Celâl, Kaptanzade Ali Rıza ve Udî Fahri (Kopuz) beylerden oluşmaktadır (And, 1971; s. 278; Sevengil, 1968a; s. 278). Heyet, yerli ve özellikle tarihî konuları makam müziği ile birleştirerek müzikli oyun tertip etme yoluna gitmiştir (Güntekin, 1994a; s. 134).

---

<sup>465</sup> Hristaki Kiryazis.

İstanbul Operet Heyeti, müzik piyasasında sahne sanatlarına olan ilgiyi görerek makam müziğini sahne müziği olarak kullanmayı gaye edinmiştir. Heyetin müdürü Zühdü Rıza Bey, kaleme aldığı broşür yazılarında üç önemli noktanın altını çizmektedir: 1) Batı müziğinin kurallarına ve güzelliklerine uygun bir şekilde Şark müziğine yeni bir biçim vermek, 2) Bu yeni müziği öğretmek ve 3) Ciddî opera ve operetler meydana getirmek (Sevengil, 1968a; s. 286).

İsmail Hakkı Bey, İstanbul Opera Heyeti'nin çalgı heyetini bizzat idare etmiştir. Heyeti tamamen bir ince saz takımı haline getiren İsmail Hakkı Bey, bestelediği operetlerle birlikte operette bir Türk tarzının temellerini atmıştır. Müsahipzade Celâl'in *Bülbül*<sup>466</sup>, *Lâle Devri*, *Kaşıkçılar* ve *Yedekçi*, Sezai Bey'in *Nurus-Sabah*, Faik Bey'in *Emel*, Enver Bey'in *İyi Saatte Olsunlar*, *Gazanfer*, Aram Efendi'nin *Gelin-Kaynana* adlı eserleriyle *Falçı*, *Kiracılar*, *Tutkun*, *Ve Minel-Garaib* ve *Damad İbrahim Paşa* bestelediği operetler arasındadır (Güntekin, 1994a; s. 134).

İstanbul Operet Heyeti ayrıca Kaptanzade Ali Rıza Bey'in (1881-1934) *Çapkın Süleyman*, *Kayseri Gülleri*, *Fettan Kız* ve *İstanbul Efendisi* adlı operetlerini seslendirmiştir (And, 1971; s. 266-267, 276; Öztuna, 1969-1976/I; s. 33). Heyet, *İstanbul Efendisi*'ni tanıtmak amacıyla kaleme aldığı kitapçıkta heyetin gayesine ilişkin şu görüşlere yer vermektedir (And, 1971; s. 258-259):

“Memleketimizde ciddî operet ve operaların adem-i mevcudiyeti karşısında sanayi-i nefisenin bu mümtaz şubesinin ihya ve terakkisine hasr-ı mesai etmek, Garb musikîsinin almış olduğu şekl-i tekâmül yanında Şark musikîsini, Şark sazlarını kahve meyhane köşelerinden kurtararak sahneye tatbik edebilmek ve “harmonie” taksimâtı yaparak daha mütekâmil ve müterakkî bir şekle sokmak emeliyle ilk hatvesini atmış olan “Şark Musikî Mektebi” muhit ve halin müsaadesi nisbetinde gayretinin ilk semeresini teşkil eylediği İstanbul Operet Heyeti ile geçen Ramazan'da Darülbedayi-i Osmanî'nin temaşağâhı olan Yeni Ferah Tiyatrosu'nda 2 Eylül 1336 Perşembe günü ilk defa olarak İstanbul Efendisi operetini temsil etmekle idrak etti.”

Muallim Kâzım (Uz) Bey'in *Demirbaş Şarl* (And, 1971; s. 262), Subhi (Ezgi) Bey'in *Lâle Devri* (Sevengil, 1968a; s. 284), Udî Fahri Bey'in *Atlı Ases* (1923) (Sevengil, 1968a; s. 284; Öztuna, 1969-1976/I; s. 349). Mehmed Baha (Pars) Bey'in *Nesteren*,

---

<sup>466</sup> Eserin notasının ilk sayfası için bkz. Ek 40 : Bülbül Opereti (Birinci Perde).

*Börekçi Musa ve Gülsüm Hanım'ın Cinleri, Bedahşan Güzeli* (Öztuna, 1969-1976/I; s. 139) dönemin diğer önemli operetler arasındadır.

Muhlis Sabahaddin (Ezgi) Bey'in *Çaresaz, Zühre, Jale, Ayşe, Asâlet-Meab* gibi çok sayıda operet ve oyun müziği eseri bulunmaktadır (Öztuna, 1969-1976/I; s. 205; And, 1971; s. 265). Muhlis Bey'in bu eserleri arasında 1917 yılında bestelediği *Hilâl-i Ahmer Çiçeği* opereti, siyasî içeriği ile dikkati çekmektedir. Osmanlı Devleti ve Almanya'nın ittifakının övüldüğü bu oyun bestelendiği yıl Osmanlı Donanma Cemiyeti yararında Millî Operet Kumpanyası tarafından oynanmıştır (Sevengil, 1968a; s. 273).

Celâl Esat (Arseven) Bey'in yazdığı *Şaban* operası II. Meşrutiyet dönemine yurtdışında oynanmış olması açısından ilgi çekicidir. Eseri, ondokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren İstanbul'da müzisyenlik ve müzik öğretmenliği yapan Victor Radeglia bestelemiştir. Celâl Bey, librettoya esas olacak Türk motiflerini kendisi seçmiş ve Radeglia'ya nezâret ederek eserin Türk zevkine uygun olmasını temin etmiştir. Eserin bestelendiği dönemde İstanbul'daki maddî zorluklar Celâl Bey'i Viyana'daki opera kurumlarına başvurmasına sevk etmiştir. Zeybek havası içeren bu eser Viyana'da yedi defa oynayarak oldukça ilgi görmüştür. 1918'den sonra ise İstanbul'da bir Viyana Operet kumpanyası tarafından Almanca oynanmıştır (Sevengil, 1968a; s. 291-293).

İstanbul Operet Heyeti'nden ayrılan Cemâl Sahir (Mehmed Cemâleddin) Bey'in kurduğu Sahir Opereti ve bu heyetin zarar etmesinden dolayı 1923'te dağılmasının ardından kurulan Hale Opereti'nin çizgileri biraz daha Batı'ya dönük olmuştur. Çoğunlukla Batı müziği içeren müzikli oyun repertuarları ile Cumhuriyet döneminde daha fazla ilgi görecektir olan Batı operalarına ilişkin bir zevkin seyircilerde oluşmasına katkı sağlamışlardır (Sevengil, 1968a; s. 288-291).

Cumhuriyet öncesi yayınlanan gramofon plakları Türkçe operet müziklerinin İstanbul halkı üzerinde güçlü bir etkiyi bırakmadığını düşündürmektedir. Millî Osmanlı Operet Kumpanyası'nın seslendirdiği *Leblebici Horhor* müziklerinden oluşan üç (Favorite), Odeon Orkestrası tarafından yine aynı operetten bir (Odeon) ve Muallim Zatî Bey'in heyeti ile Fevziye Hanım'ın seslendirdiği *Ayşe* operetinden bir (Odeon) olmak üzere (eser isminde "operet" ifadesi geçen) toplam beş plak tespit edilebilmiştir.

Başta operetler olmak üzere müzikli oyunlarda olduğu gibi müziğin sahne gösterileriyle bütünleşmesi durumuyla karşılaşılan bir diğer müzik türü de kanto olmuştur. Kanto, Pera'da bahçeli birahaneyi andıran ve İtalyan komedilerinin oynandığı küçük tiyatrolarda ve dinletili kahvelerde ortaya çıkmıştır (Ayangil, 1994; s. 419; Yekta, 1899). İtalyan tipi *belcanto*'dan türediği ve İtalyan topluluklarından alındığı yönünde görüşler olması da kantonun kökenine ilişkin bir Batı etkisi olduğunu göstermektedir (Belge, 1998; s. 24; Ataman, 1997; s. 271). Bu etkinin ne kadar güçlü olduğuna dair henüz kesin bilgiler olmadığı ve Osmanlı kantocuları, besteleri ve makamlarıyla tamamen yerel bir tür olduğu dikkat alındığında, kanto bir kısım İstanbul halkının zevkine cevap veren popüler müzik alanında yapılan bir inovasyon olarak kabul edilebilir.

Bir sahne gösterisi olarak zaman içerisinde İstanbul'da kantoya olan ilginin artması, kantonun bir kısım İstanbul halkının tüketim ihtiyaçlarına başarılı bir şekilde cevap vermesiyle açıklanabilir. Güftelerin gündelik hafif zevklere seslenmesi, melodilerin kolayca tekrarlanabilmesi ve sunuluş biçimindeki tarz (Ayangil, 1994; s. 419) kantonun hem göze hem kulağa hitap eden ve izleyiciden gelişmiş bir zevk beklemeyen bir sahne performansını ortaya çıkarmıştır. Müzikli sahne gösterisi alanında havâssın rağbet ettiği opera ve operetler varken avâm için boşluğu kantolar doldurmuştur. Böylece İstanbul piyasasında her türlü ekonomik ve kültürel seviyeden izleyiciye hitap edecek şekilde ürünler zaman içerisinde gelişmiştir.

Ortaoyunları veya tulûat tiyatrolarından doğmamış olsa da kanto, büyük oranda tulûat tiyatroları sayesinde yaygınlaşmıştır. Batı tiyatrosu ile ortaoyununun rekabet edememesi sonucunda doğan tulûat tiyatrosu, zamanla çok geniş bir sosyo-kültürel yelpaze içerisinde ilgi görerek uzun yıllarca İstanbul gösteri piyasasında seyircilerle buluşmuştur (Ayangil, 1994; s. 419). Kanto da en azından ilk zamanlar bir dizi gösteriden oluşan tulûat programlarını tamamlayıcı bir unsur olarak kullanılmıştır.

Sadi Yaver Ataman, kantonun İstanbul'daki ilk icrası için 1870 yılını işaret etmektedir (Ataman, 1997; s. 271). Osmanlı Tiyatrosu'nda kantoların aşağıda ilânı görülen ilk örneklerinden birisinin de 1871 yılına ait olması bu tarihin bir başlangıç olarak işaret edilebilmesini mümkün kılmaktadır (Basiret, 14.02.1871):

“(Gedikpaşa’da vâkî Tiyatro-i Osmanî)

İşbu şehr-i Şubat’ın dördüncü Perşembe akşamı yani  
Cuma gecesi saat iki buçukta bed’ olunacaktır.

İcra edilecek lubiyat

**Tosun Ağa**, komedi, üç perde.

**Zor Nikâh**, bir perde.

**Çoban Oğlu ve Çoban Kızı**, kanto ve raks, bir perde”

Kantonun, ilk dönem icralarında bir dizi oyundan oluşan programın son bölümünde yer aldığı görülmektedir. Tulûat tiyatrolarında da oyun aralarında veya sonunda kanto söylemek adet olmuştur. 1875 yılına ait başka bir ilânda, Kavuklu Hamdi Efendi’nin Zuhurî Kolu şirketi kurarak Aksaray Caddesi’nde bir yer inşa ettirerek Ramazan ayının başından itibaren her gece otuzdan fazla oyun ve alafranga kanto gösterileceği belirtilmiştir. Programda “mükemmel muzıka” ile oyunların oyananacağı da ifade edilmiştir (Basiret, 06.10.1875).

Tuluât tiyatrosuna ortaoyunundan kalma çalgılardan başka trompet, trombon, caz davulu ve sonraları klarnet ve kemanın da eklenmesiyle oluşan bir orkestra eşlik etmiştir. Tiyatronun kapısında müşteri çekmek için icraya başlayan orkestra oyun esnasında oyunun konusuna, şekline ve havasına uygun şekilde peşrev, semai, kanto, şarkı gibi türlerde müzik icra etmiştir (Ataman, 1974; s. 75-76)

İlk başlarda kantolar ne alaturka ne alafranga kurallara uygun görünse de zamanla makam müziğine uygun bir şekilde bestelenmeye başlamıştır. Rast, Nihavend, Hicaz, Segâh, Karcığâr ve Suzinak’ı içeren çok geniş bir makam yelpazesinde eserler bestelenmiştir (Ayangil, 1994; s. 420).

Peruz, Şamram, Kamela (Fatika), Virjin (Verjini), Aranik, Pipina, Anjel, Matilt Viktorya, Büyük Mori, Eleni, Büyük Amelya, Minyon, Viyalet, Flora, Küçük Amelya ilk popüler kadın kantocular arasındadır. İlk önceleri tek başlarına sahneye çıkan kadınlar daha sonra yardımcı bir rol üstlenen erkeklerle birlikte sahne almıştır (Beşiroğlu, 2006; s. 16).

Bazı kantocular, bizzat kantoları kendileri bestelemiştir. Şamram’ın *Kanto Ocağıma İncir Dikti*, Eleni’nin *Mahmur Bakar*, Küçük Amelya’nın *Kanto Köylü*, Verjini’nin

*Benim Sevdiğim Bahçede Gezer*, Peruz'un *Hicran Kanto*'su örnek verilebilir (Ataman, 1974; s. 21-29).

Kantolardaki basit dil bazı güfte mecmualarından takip edilebilmektedir: “çıtı pıtı mini mini melis kokulu hanım eli güzelim seveyim seni”, “ha ha hay deli midir acaba” (Udî Sami, 1921; s. 7, 9), “ne hoş olur düğün bağda”, “mısırımı kavururken dumanını savururken”, “çingeneyiz çingeneliktir bizim şanıımız”, “of sıkıldım canım”, “atalım birer tek biz” (Yeni Kantolar, 1892/1893; s. 2, 4, 5, 17, 26).

İçerik olarak günün modası, güncel olayları ve en çok kadın erkek çekişmesine dayalı konular işlenmiştir. *Yangın, Çoban, Değirmenci, Dondurmacı, Sevda Pazarında, Avcı Kantosu, Sarı Liralar, Seni Budala Şaşkın* bu kantolara örnek teşkil etmektedir (Ünlü, 1998; s. 13).

Müzikal unsurlar dışında kantoyu belirleyen bir diğer özellik ise kantonun sunuluş tarzıdır. Bir sahne gösterisi olarak ortaya çıkan kantoda kadının bedensel çekiciliği ön planda olmasıdır. Bu yönüyle kanto, Osmanlı toplumundaki kadın kimliğinin Saray ve çevresi dışından değişmesini, popülerleşmesini sağlayan ve sanatsal olarak ön plana çıkaran ilk müzik türü olarak kabul edilebilir (Beşiroğlu, 2006; s. 16).

Kanto, İstanbul halkının çok farklı sosyo-kültürel kesimin ilgisini çekmiştir. İzleyici kitlesi Direklerarası'nda nezih kabul edilebilirken, Galata'da daha ziyade alt seviyelere ait kişilerden oluşmaktadır. Ahmed Rasim, *Fuhş-i Atik* adlı eserinde, ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde özellikle Galata'daki Avrupa ve Amerika tiyatrolarındaki kantocuların seyirciler arasından yüzlerce âşığı olduğunu ve “piyesler birer bahane bu kadınlar ayrı ayrı birer gaye” ifadesiyle kantocu hanımların sanatlarından daha çok ilgi gördüğünü belirtmiştir (Ahmed Rasim, 1922; s. 138). İzleyiciler arasında tersane ve topçu neferi, natır<sup>467</sup>, dellak<sup>468</sup>, hafiye, mavnacı<sup>469</sup>, salapuryacıdan<sup>470</sup> kalem mümeyyizine kadar çeşitlilik göstermektedir (Ahmed Rasim, 1922; s. 142).

Ahmed Rasim, seyircilerin kantoculara olan özel ilgisini o dönemin en beğenilen kantocularından Peruz Hanım'ı kastederek “localardan ve sandalyelerden çiçekler,

---

<sup>467</sup> Bekçiler.

<sup>468</sup> Tellaklar.

<sup>469</sup> Limanlarda, şamandıralara bağlı olarak yükleme ve boşaltma yapan gemilerden, kıyılara römorkör yedeğinde yük götürüp getiren tekne görevlileri.

<sup>470</sup> Ticarî eşya taşımacılığında kullanılan ufak yelkenli gemi mürettebatı.

buketler, fiyangolu<sup>471</sup> mektuplar atılır, şangırtı, höngürtü, patırtıdan bina yıkılacak zannedilirdi” şeklinde tasvir etmektedir. Kantocunun âşıkları arasındaki rekabet, kimi zaman tokat, sopa, usturpa<sup>472</sup>, ustura, bıçak, demir çekme ve tabanca atmayı içeren şiddet eylemlerine sahne olmuştur (Ahmed Rasim, 1922; s. 141-142).

Direklerarası’ndaki kanto gösterileri Galata’dakilere göre daha seviyeli olmakla birlikte, kadın bedeni her zaman gösterinin tamamlayıcı bir unsuru olmuştur. Kadınlara gelen cinsellik unsuru çoğu zaman mizahî bir dil ve tavırla aktarılan müzikle birleşerek, erkek için masumiyet ile günah arasındaki belirsiz bir alanda kalmıştır (Belge, 1998; s. 23).

Kantoların ne derece ilgi gördüğüne ilişkin en önemli göstergeler arasında güfte mecmuaları<sup>473</sup> ve gramofon plakları yer almaktadır. Belli başlı mecmualar arasında şunlar yer almaktadır: Enver Bey’in 1887 tarihli *Kantolu Şarkı Mecmuası* (İhsanoğlu vd., 2003; s. 156), yazarı bilinmeyen *Yeni Kantolar* (1892) ve *Yeni Notalı Şarkı ve Kanto Mecmuası* (Üngör, 1981/I; s. XXI), Hasan Tahsin Bey’in *Safa-yı Dil yahud Yeni Şarkı ve Kantolar Mecmuası ve Neşe-i Dil: Yeni Şarkı ve Kanto Mecmuası* (İhsanoğlu vd., 2003; s. 188), Şamlı Selim Bey’in *Kanto Mecmuası* (İhsanoğlu vd., 2003; s. 199), Kemeñeci Aleko Efendi’nin *Nevzad-ı Musikî: Mükemmel Şarkı ve Kanto Mecmuası* (1915/1916), Udî Sami Bey’in *Ahenk: Eski ve En Yeni Müntehab Şarkı ve Kantoları Havi Mecmua* (1921).

Daha önceki bölümlerde bahsedilen gramofon plak listesinde yaklaşık 60 farklı sanatçı tarafından Cumhuriyet öncesinde seslendirildiği düşünülen 700’e yakın eser tespit edilmiştir. Seslendirenler arasında çok sayıda hanım yer almaktadır. Ondokuzuncu yüzyılın meşhur kantocularından Peruz ve Şamram hanımlar Zonophone plaklarında çeşitli eserler seslendirmiştir<sup>474</sup>. Diğer seslendirenler arasında Matmazel Pepron, Safinaz Hanım, Madam Viktorya, Gülistan Hanım, Şeker Hanım, Pakize Hanım, Matmazel Fortune ve Alice ile Advıye Hanım yer almaktadır. Ancak kanto plaklarını seslendirenlerin yarıdan fazlası erkektir. Bu durum, kantonun sadece kadının sahne sunumu açısından değil icrası açısından da beğenildiğini göstermektedir. En fazla plak seslendiren erkekler arasında o dönemin meşhur

---

<sup>471</sup> Fıyonklu.

<sup>472</sup> İnce bir halatın ucuna bir kurşun parçası bağlanarak yapılan bir çeşit kırbaç.

<sup>473</sup> bkz. Ek 31 : Bazı Basılı Güfte Mecmuaları.

<sup>474</sup> Dijitale aktarılan bazı kayıtları için bkz. *Kantolar* (1905-1945), Kalan Müzik, 1998.

sanatçıları olan Hânende İbrahim ve Rıza beyler, Hafız Âşir Efendi, Hafız Yaşar (Okur) ve Hafız Ahmed beyler yer almaktadır.

1920’li yıllarda kantoya olan ilgi sönmeye başlamıştır. Cumhuriyet döneminde yayınlanan kanto plaklarının sayısı önceki döneme göre oldukça düşüktür. Toplumdaki Batılılaşma’nın müzik üzerindeki etkisi kantodan sonra rumba, tango, çarliston ve revü şarkılarına da kendini göstermiştir. Makam müziğindeki etkisi ise fantezi şarkıların üretimi olarak izlenebilmektedir. Bimen Şen, Refik Fersan, Sadeddin Kaynak, Yesârî Asım Arsoy gibi bestecilerin fantezi şarkılarında bu etkileri görmek mümkündür (Aksoy, 1986; s. 1223).

Buraya kadar bahsedilen marş, opera ve kanto türleri dışında Batı etkisi görülen medhâl, polka ve mazurka türlerinde az da olsa makam müziği bestelenmiştir. Medhâl, Batı müziğinde bestelerin ana bölüme girişini hazırlayan *introduction*’ın karşılığı olarak görülebilir. İlk örneklerinin Ali Rifat (Çağatay) Bey tarafından bestelendiği bu tür, peşrev yerine kullanılan ama onun gibi bölümleri olmayıp gerektiğinde usûl geçkileri yapabilen bir türdür. Ali Rifat ve Refik (Fersan) beylerin *Rast Medhâl* isimindeki besteleri bilinen örnekler arasındadır (Yavaşca, 2002; s. 76-78).

1600’lü yıllarda Polonya’da çıkan ve onsekizinci yüzyılda Avrupa ve Rusya’da yaygınlaşan mazurka opera, bale ve kilise müziklerinde kullanılmıştır (Aktüze, 2003; s. 342). Üç zamanlı olan bu dans müziği türünde Kemanî Haydar (Tatlıyay) Bey eser vermiştir (Yavaşca, 2002; s. 103-104). Bohemya’da 1830’larda ortaya çıkan polka ise iki zamanlı bir Çek dans müziğidir. Ondokuzuncu yüzyılın ortalarında hızla Avrupa ve Amerika’da yaygınlaşan bu türün mazurkaya olan yakınlığı polka-mazurka türünün de doğmasını sağlamıştır (Aktüze, 2003; s. 436). En çok Santurî Edhem Bey bu türde eserler bestelemiştir (Yavaşca, 2002; s. 105).

#### **4.3.4.4 Müzikte tasvir**

Cumhuriyet öncesinde makam müziğindeki değişikliklerden birisi de tasvirî müzik (programme music) denemeleridir. Bunda Batı müziğindeki gelişmelerin etkisi olduğu düşünülmektedir. Tasvirî müzik kavramına çeşitli tanımlar önerilmekle birlikte aşağıdaki karşılıklar genel bir tanım ihtiyacına cevap vermektedir (Niecks, 1969; s. 1-2):

- İnsan sesleri ve şivelerinin ritm, şiddet, nitelik, vb. açıdan taklidi
- İnsan bedenine ait iç ve dış uzuvlarının duygulara eşlik eden hareketlerinin (kalp atışı, teneffüs, jest, vb.) taklidi
- Dolaylı veya doğrudan tabiat seslerinin taklidi
- Dinlenme ve hareket, gerilme ve rahatlama, zevk ve acının müzikteki uyum ve uyumsuzluk ve tonalitedeki değişiklikler gibi araçlarla taklidi

Batı müziğinde ilk tasvir girişimleri ondördüncü yüzyıla kadar götürülebilmektedir. Bu yüzyılda İtalya’da iki sesli kanon biçiminde başlayan şiirsel bir şarkı türü olan *caccia*’larda avlanma ve gündelik hayattan sokak bağrıışmaları gibi sesleri taklit etme girişimlerinde bulunulmuştur (Apell, 2000; s. 697; Aktüze, 2003; s. 79). Niecks ise tasvirî müziğin tarihini onaltıncı yüzyıl itibariyle başlatmaktadır (Niecks, 1969; s. 5). İlk dönem olarak nitelendirdiği onaltıncı yüzyılda Clément Jannequin bazı eserlerinde hayvan sesleri ve savaş gürültülerini taklit etmiştir. Nicolas Gombert’in *Chanson de Oiseaux*’u (Kuş Sesleri) kuş seslerine ayrılmıştır. Lorenz Lemlin’in *Der Grutzgauch*’ı guguk kuşunun sesleriyle doludur. Onyedinci yüzyılda John Mundy’nin *Fantasia*’sı havanın soğuk, ılık, gök gürültülü, vb. durumlarını tasvir etmiştir. Onsekizinci yüzyılda Antonio Vivaldi’nin *La Tempesta di Mare* (Deniz Fırtınası), *La Notte* (Gece), *Dört Mevsim* adlı eserleri tasvir örnekleri içermektedir. Sonraki yüzyılda ise Beethoven *Pastoral Senfoni*’si, Berlioz *Fantastik Senfoni*’si, Saint-Saëns *Hayvanlar Karnavalı* ve Franz Liszt çeşitli senfonik şiirleri ile tasvirî müziği geliştirmişlerdir (Niecks, 1969; s. 7, 14, 60-62; Apell, 2000; s. 697-698).

Makam müziğine ait eski bestelerde en azından eser isimlendirme bakımından tasvir örneklerinden bahsetmek mümkün görünmektedir. *Gülistan*<sup>475</sup> (Pençgâh Düyek Peşrev), *Naz ü Niyaz*<sup>476</sup> (Sabâ Devr-i Kebir Peşrev), *Mevc-i Derya*<sup>477</sup> (Rast Düyek Peşrev), *Sancak* (Sabâ Düyek Peşrev), *Feth-i Bağdad* (Buselik Muhammes Peşrev), *Mâh u Dünya*<sup>478</sup> (Arazbar Berefşan Peşrev), *Karaca* (Acem Düyek Peşrev) bu eserlerin ilk örneklerini teşkil etmektedir (Kantemiroğlu, 2001; s. 58, 87, 99, 187, 267, 590, 674).

<sup>475</sup> Gül Bahçesi.

<sup>476</sup> Naz ve Yakarma.

<sup>477</sup> Denizin Dalgası.

<sup>478</sup> Ay ve Dünya.

Yirminci yüzyılın başlarında ise İsmail Hakkı ve Hüseyin Sadeddin beylerin tasvirî isimlendirme girişimleri dikkati çekmektedir<sup>479</sup>. *Kaşıkçılar, Yedekçi, Lâle Devri, Macun Hokkası* gibi operetler besteleyen Hakkı Bey, operetleri için kullandığı isimlendirme yaklaşımını bazı saz eserleri için de kullanmıştır: *Sarhoş, Atlı Haydutlar*<sup>480</sup>, *Arap Dansı, Çengiler, Hürriyet, Şehlâ, Laz Oyun Havası* (Güntekin, 2003; s. 214).

Yirmi beş yaşından itibaren tek sesli makam müziği eserleri bestelemeye başlayan Hüseyin Sadeddin (Arel) Bey'in<sup>481</sup> eserleri arasında çok sayıda tasvirî isimler içeren besteler de yer almaktadır. 1927'de Darüttalim-i Musikî Heyeti tarafından da bu tip isimlere sahip eserlerin gramofon plaklarına kaydedildiğine göre (Öztuna, 1969-1976/I; s. 50-51) bu bestelerin en azından bir kısmının üretimini veya bunları oluşturacak fikrî zeminin oluşmasını Cumhuriyet öncesiyle ilişkilendirebilmek mümkün görünmektedir.

Bu saz eserlerinin bazıları şunlardır (Öztuna, 1969-1976/I; s. 56-57): *Düğün Evinde* (Hüseyin Oyun Havası), *Oyuncu Kız* (Uzzal Oyun Havası), *Fanî Hayat*<sup>482</sup> (Aşkefza Saz Eseri), *Hicran* (Uşşak Peşrev), *Bir Peri Masalı* (Zengüle Saz Eseri), *Bir Hikâyecik* (Hüseyin Saz Eseri), *Çınar Altında* (Rast Oyun Havası), *Onun Yanında İken* (Tahir Saz Eseri), *Seni Seviyorum* (Buselik Saz Eseri), *Karadeniz Kıyılarında I* (Buselik Oyun Havası), *Şaka* (Karcıgar Peşrev), *Bulut-Güneş* (Ferahnâk Saz Eseri), *Ona Söylediklerim* (Hicaz Saz Eseri).

Udî Sedad (Öztoprak) Bey'in (1890-1942), 1922 yılında bestelediği *Aşkım* (Evc Saz Semaisi), *Köyde Rakseden Kızlar*<sup>483</sup> (Muhayyer Yürük Aksak Oyun Havası), *Köyde Düğün* (Muhayyer Düyek Oyun Havası), *Şölen* (Suzidil Oyun Havası), *Hayâl Karşısında* (Aşkefza Aksak Fantezi) tasvirî isimler taşıyan besteleri arasındadır (Öztuna, 1969-1976/II; s. 137).

Kemanî Haydar (Tatlıyay) Bey'in (1890-1963) şu eserleri örnek olarak verilebilir: *Hicaz II: İran Dansı* (Medhâl), *Çöl Dansı* (Nihavend Oyun Havası), *Hırçın Kız*

<sup>479</sup> Yılmaz Öztuna, Arel'in bestelerinin makam müziğindeki gerçek anlamda tek tasvirî müzik bestecisi olabileceğini ifade etmektedir (Öztuna, 1969-1976; c. II, s. 308).

<sup>480</sup> Eserin notası için bkz. Ek 37 : Atlı Haydutlar.

<sup>481</sup> Makam müziğinin önemli müzikolog, besteci ve öğreticilerinden Hüseyin Sadeddin Bey (1880-1955), İzmir'de ve İstanbul'da Udî Şekerci Cemil Bey ve Hüseyin Fahreddin Dede gibi çok sayıda üstaddan makam müziği, Edgar Manas'tan Batı müziği eğitimi almıştır. Bunun yanı sıra mandolin, ney, keman, kemençe, viyolonsel ve piyano olmak üzere çeşitli çalgıları öğrenmiştir.

<sup>482</sup> İlk adı *Fenâ-yı Hayat*.

<sup>483</sup> Eserin notası için bkz. Ek 38 : Köyde Rakseden Kızlar.

(Hicazkâr Saz Eseri), *Yaralı Kalp*<sup>484</sup> (Hicazkâr Saz Eseri), *Sonbahar Yağmuru* (Nihavend Saz Eseri), *Cihangir Geceleri* (Segâh Saz Eseri) ve *Hicran* (Müstear Saz Eseri) (Öztuna, 1969-1976/II; s. 308; Atagöz, 2000; s. 10)

Ayrıca müzikolog ve besteci Subhi (Ezgi) Bey'in (1869-1962) *Kız* (Gerdaniye Saz Semaisi), *Arabesk* (Suzidil Peşrev) (Öztuna, 1969-1976/I; s. 207), Gavsî Baykara'nın (1902-1967) *Rüzgâr*, Refik (Fersan) Bey'in (1893-1965) *Rast Musahabat-ı Musikiye*'si diğer tasvirî isimlendirmelere örnektir. Cumhuriyet öncesinde ud virtüozluğu derecesine ulaşan Şerif Muhiddin (Targan) Bey'in (1892-1967) *Kanatlarım Olsaydı*, *Koşan Çocuk*, *Çocuk Havası* adlı eserleri Cumhuriyet dönemine aittir (Öztuna, 1969-1976/II; s. 305).

Tasvirî isimlendirmeye bir örnek de Tanburî Cemil Bey'in *Çeçen Kızı* adlı eseridir. Cemil Bey'i tasvirî müzik konusunda farklı bir noktaya koyan esas eseri ise müzikte tasvir girişiminin çok açık bir şekilde görüldüğü *Kemençe ile Çoban Taksim*'dir. Orfeon'dan 3044 katalog numarasıyla yayınlanan gramofon plağında kayıtlı olan bu taksim, gerek eserin isimlendirilmesinde gerek icradaki gerçekçi ses taklidi girişimleriyle tasvirî müziğin güçlü bir örneğini sergilemektedir. Taksimnin aralarında köpek ve koyun seslerini kemençe ile başarılı bir şekilde taklit etmesiyle Cemil Bey, bir çobanın hayatından bir kesite ilişkin güçlü bir zihinsel canlandırmayı mümkün kılmaktadır<sup>485</sup>.

#### 4.3.4.5 Çokseslendirme

Makam müziğinde Batılı etkilerin izlenebildiği bir diğer olgu da makam müziği repertuarında yer alan bazı eserlerin armonize edilerek çokseslendirilmesidir. Muzika-i Hümâyün bu nevî yenilikleri tetikleyen öncü kurumlardan birisidir. Makam müziğin sarayda geleneksel olarak icra edildiği ve Hamamizade İsmail Dede Efendi, Dellalzade gibi büyük sanatçıların temsil ettiği fasl-ı atik bölümünün yanında açılan fasl-ı cedid, Batı müziği unsurlarının uyarlanması içeren deneysel çalışmaların merkezini oluşturmuştur. Söz konusu çalışmalar flüt, trombon, viyolonsel gibi Batı

<sup>484</sup> Eserin notası için bkz. Ek 39 : Yaralı Kalp.

<sup>485</sup> Cemil Bey'in bu ses taklidi, Antonio Vivaldi'nin (1678-1741) *Dört Mevsim* konçerto dizisinde yer alan *Bahar* konçertosunu hatırlatmaktadır. Vivaldi'nin konçertolarıyla ilgili yayınlanan sonelerde, konçertolardaki tasvirlerle ilişkin yazılı ayrıntılar yer almaktadır. Bahar konçertosunun ikinci hareketinde “çayırda yanında sadık köpeğiyle uyumakta olan bir çoban” tasvir edilmiştir. Bestede ise viyolalar köpeğin havlama sesini taklit etmektedirler (Everett, 1996; s. 76; Heller, 1997; s. 170). Cemil Bey ve Vivaldi'nin eserlerindeki çoban tasvirlerindeki bu benzerlik oldukça dikkat çekicidir.

çalgılarının kullanımını ve şarkıların çokseslendirilmesini içermiştir (Gazimihal, 1955; s. 100-102).

İstanbul'da ilk nota yayıncılığına başlayan Hacı Emin Efendi, kültürel bir ikilemin olduğu böyle bir dönemde müzik piyasasına yeni bir ürün arz eder: çokseslendirilmiş makam müziği notaları. Muzıka-i Hümâyun'un bu çok kültürlü ortamında makam müziği ve Batı müziği eğitimi alan Hacı Emin Efendi (1845-1907), makam müziğinin çokseslendirilmesinde öncü isimlerden birisi olmuştur. Muzıkadaki eğitiminin ardından Hicaz'a gidip hacı olduktan sonra İstanbul'da ticaretle uğraşmaya başlamış ve bir matbaa açmıştır. Muzıka-ı Hümâyun'daki müzisyenlerle olan ilişkileri ona çokseslendirilmiş eserlerin notalarının basılmasında fayda sağlamıştır. Yayınladığı dört yüze yakın notanın çoğu çokseslendirilmiş makam müziği bestelerini içermektedir. Bu çokseslendirmelerin büyük bir kısmı Callisto Guatelli tarafından yapılmıştır (Öztuna, 1969-1976/I; s. 190; Alaner, 1986; s. 15). Bu eserler arasında verilebilecek bazı örnekler şunlardır: Osman Bey'in *Hicaz Hümâyun Peşrevi*, Numan Ağa'nın *Bestenigâr Peşrevi*, Osman Bey'in *Hicazkâr Peşrevi*, Osman Bey'in *Sabâ Peşrevi*, Edhem Efendi'nin *Muhayyer Peşrevi*, Zeki Mehmed Ağa'nın *Ferahnak Peşrevi*, Numan Ağa'nın *Şevkefza Peşrevi* (Ensari, 1999; s. 83-89, s. 95-99, 100-106, 114-119, 120-126, 127-132) ve Hacı Emin Bey'in *Marş Nudî'si* (Alaner, 1986; s. 19-21).

Guatelli dışında çokseslendirme girişiminde bulunan Muzıka-i Hümâyun'un önemli müzisyenlerinden Mehmed Zatî (Arca) Bey'in çokseslendirdiği eserler arasında *Malûmat* dergisinde 1895 yılında yayınlanan Merkel Efendi'nin Hüzam "Hele ol dilber-i rânâ" ve Ali Bey'in Hicaz "N'olsun bu kadar ah ü figân" şarkıları (Alaner, 1986, s. 17) yer almaktadır.

Makam müziğinde operetler besteleyen Dikran Çuhacıyan da bu girişimden uzak kalmamıştır. Çokseslendirdiği eserlerden birisi Arif Bey'in "Padişah-ı bahr u ber" güfteli Nihavend şarkısıdır (Ensari, 1999; s. 90-94). Bir diğer besteci Osman Efendi de Hacı Arif Bey'in "Deva yok mu neden bîmâr-ı aşka" güfteli ve *Malûmat*'ta 1895 yılında yayınlanan Muhayyer şarkısını çokseslendirmiştir.

Yukarıda anılan eserler piyano için çift partili olarak yazılmıştır. *Malûmat* dergisinin eklerinde Melik Efendi'nin çokseslendirdiği ve aşağıda adları geçen dört şarkının notalarında ise üç parti dikkati çeker:

- Rıza Efendi'nin Hüseyini “Bak şu güzel köylüye”
- Civan Ağa'nın Uşşak “Ey dil ne oldun feryad edersin”
- Rıza Bey'in Beyati “Aman ey yâr-i cefâ”
- Hristo Efendi'nin Kürdilihicazkâr “Gidelim Göksu'ya bir âlem-i âb eyleyim”<sup>486</sup>

Bu eserlerdeki ilk parti şan, keman, ney gibi çalgılara ve yeni başlayan piyanistlere ayrılmıştır. Diğer iki parti ise diğer eserlerde olduğu gibi piyanoya aittir. Melik Efendi'nin bu girişimi, saray dışında çok sesli müzik icrasına geleneksel çalgıların katılmasını teşvik etmesinden açısından önemlidir.

Yukarıda örnekleri verilen tüm çokseslendirme çalışmalarında yer alan bemol ve diyez işaretleri ve bu eserlerin piyano için hazırlanmış olması, çokseslendirmede Batı müziğine ait tamperamanın kullanıldığını açıkça göstermektedir. Bazı makamlardaki perdelerin tamperamana uygun olduğu düşünülse bile çokseslendirmeye tâbi tutulan eserlerin makamlarına bakıldığında böyle bir hassasiyetin olmadığı anlaşılmaktadır. Çünkü tercih edilen makamlar arasında Uşşak çeşnisi kullanılan örnekler vardır. Hicaz'ın Dik Kürdi perdesi ile Batı müziğinin Si bemolu arasındaki frekans farklarına müsamaha edildiği akla gelse bile Uşşak perdesinde bunu kabul etmek oldukça zordur<sup>487</sup>.

İstanbul'da moda haline gelen piyano eğitimi ve icrası dikkate alındığında bu çokseslendirme çalışmalarının kısmen piyano çalgısı etrafında şekillenmekte olan müzik piyasasına ticarî bir ürün arz etmek kaygısıyla yapılmış popüler girişimler olarak değerlendirilebilir. Bu noktada, modanın esasında piyanoda Batı müziği çalmak yerine piyano çalmak olduğu söylenebilir. Muhtemelen tüketiciler ve özellikle hanımlar piyanoda makam müziği (alaturka) repertuarı da seslendirmek ihtiyacındaydılar; fakat piyanonun tek sesli müzik icrasına pek elverişli olmaması

<sup>486</sup> Eserin notasının ilk sayfası için bkz. Ek 44 : Melik Efendi'nin Çokseslendirdiği Şarkı: Gidelim Göksu'ya.

<sup>487</sup> Hacı Emin Efendi, Guatelli, Mehmed Zatî (Arca) Bey ve Dikran Çuhacıyan'ın hem makam müziği hem Batı müziğini bilen müzisyenler olarak bu farklara vâkıf olmadıklarını düşünmek pek doğru olamayacaktır.

**Çizelge 4.20 : Cumhuriyet Öncesi Bazı Makam Müziği Bestelerinde Batı Müziği Unsurları.**

No.	Besteci	Eser	Tonal			Çok Sesli		Süsleme ve İfade					
			Üçleme	Kromatik	Hızlı Pasaj	Arpej	Parti	Bağ	Puandorg	Çarpma	Staccato	Dinamikler	
1	Civan Ağa	Nihavend Şarkı: Dil seni sevmeyeni sevmeye lezzet mi olur	x			x		x					
2	Kemanî Tatyos	Rast Şarkı: Bir gönlüme bir hâl-i perişanıma baktım				x		x		x			
3	İsmail Hakkı	Nihavend Şarkı: Bir of ahla yaktın beni				x							
4	Ali Rifat (Çağatay)	Suzidil Saz Semaisi	x		x	x							
5	Tanburî Cemil	Şedaraban Saz Semaisi			x	x		x	x				
6	Udî Nevres (Orhon)	Hüzzam Saz Semaisi	x			x		x	x	x			
7	Mehmed Baha (Pars)	Buselik Fantezi Şarkı: Mehtabiye				x	x	x					x
8	Udî Arşak (Çömlekçiyan)	Ferahfeza Saz Semaisi	x	x		x		x	x	x			
9	Kaptanzade Ali Rıza	Tango-Romans: Denizde Akşam				x		x				x	
10	Nuri Halil (Poyraz)	Hicazkâr Saz Eseri	x	x	x	x		x					
11	Muhlis Sabahaddin (Ezgi)	Nihavend Şarkı: Güzel Kuşum	x			x	x		x			x	x
12	Udî Sedad (Öztoprak)	Ruhnevaz Peşrevi	x			x							
13	Refik Talât (Alpman)	Acemaşiran Saz Semaisi	x	x	x	x							
14	Mehveş Hanım	Nihavend Şarkı: Rüzgârlar ufkunda neyler				x		x					
<b>Toplam:</b>			<b>8</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>14</b>	<b>2</b>	<b>9</b>	<b>4</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	

sebebiyle bu arzuyu mümkün kılmak amacıyla Notacı Hacı Emin Efendi'nin önderliğinde çokseslendirme çözümü üretilmiş olmalıdır.

Piyanoda makam müziği çalınabilmesi, piyano kullanımını ve dolayısıyla satışlarını önemli ölçüde etkileyebilecek bir konuydu. Tamperamana alışmış olan Batılılar için bu farkları hissetmek daha zor bir durumdu. Keza bunun örneği 1907 yılında Rauf Yekta'nın *İkdam* gazetesinde kaleme aldığı *Piyanonun Ahengi ve Makamât-ı Şarkıyye* başlıklı yazıdan anlaşılmaktadır. Rauf Yekta, Pleyel marka bir piyanoda Nihavend makamında bir eserin çalınması sonucunda perdelerin tam olarak karşılanamadığını, Nihavend makamının dizisindeki perdelerin frekans karşılıklarını da ekleyerek, Fransızca bir müzik dergisi olan *Revue Musical*'e bildirmiştir. Bu dergi de ünlü Fransız piyano fabrikası Pleyel'in müdürü Gustave Lion'dan aldığı açıklamayı yayınlamıştır. Bu yazıda Lion, bu frekans farklarının kulakla hissedilemeyeceğini belirtmiştir. Rauf Yekta da bu iddiayı ayrıntılı bilimsel açıklamalarla ciddi bir şekilde eleştirmiştir.

Çok sesli müzik bestelenmesiyle ilgili olarak da daha önceki bölümlerde marşlar ve operetlerden bahsedilmiştir. Geleneksel türlerde çok sesli beste üretimi noktasında ise Hüseyin Sadeddin (Arel) Bey'in önemli girişimleri olsa da bunlar Cumhuriyet dönemine ait çalışmalardır (Öztuna, 1969-1976/I; s. 51). Zira makam müziği eserlerinin çokseslendirilmesi girişimlerinin gerek üretim gerek tüketim aşamalarında geniş ölçüde bir ilgiye mazhar olduğunu ileri sürülememektedir. Diğer taraftan bu girişimler, sonuçlarının daha görünür hale geleceği Cumhuriyet dönemindeki faaliyetlere hazırlayıcı adımlar olması münasebetiyle dahi kıymetlidir.

#### 4.3.4.6 Bestelerdeki diğer Batılı unsurlar

Tasvir ve çok sesli besteler dışında, tek sesli makam müziğinin bestelenmesinde başka Batı müziği unsurlarının varlığından da söz etmek mümkündür. Bu unsurları incelemek üzere 14 makam müziği bestecisinin sözlü veya çalgı eserleri seçilmiştir<sup>488</sup>. Bu bestelerin üretildiği tarihlerin çoğu bilinmemektedir<sup>489</sup>. Doğum

<sup>488</sup> Bu seçimde tesadüfî bir örneklem yapılmamış, Batı müziği unsuru içeren eserler özellikle seçilmiştir. Bu sebeple bu analizin sonuçlarının genel makam müziği beste repertuarına genelleştirmek doğru olmayacaktır. Analizin amacı, Batı müziği etkilerinin olduğu bazı bestelerin var olduğunu ve bu etkilerin neler olduğunu ortaya koymaktır. Eserlerin seçiminde büyük oranda Murat Bardakçı'nın (1995) Refik Bey: Refik Fersan ve Hatıraları adlı eserinden faydalanılmıştır.

<sup>489</sup> Udî Nevres Bey, *Hüzzam Saz Semaisi*'ni 1927 yılında bestelemiştir (Akdoğan, 1990; s. 30).

**Civan Ağa'nın Nihavend Şarkısı'nda Üçleme (7-8)**



**Ali Rifat Bey'in Suzidil Saz Semaisi'nde Üçleme (H4/1-2)**



**Udî Sedat Bey'in Ruhnevaz Peşrevi'nde Üçleme (H1/7-8)**



**Udî Arşak Bey'in Ferahfeza Saz Semaisi'nde Kromatik (H2/2)**



**Refik Talât Bey'in Acemaşiran Saz Semaisi'nde Kromatik (H1/3)**



**Nuri Halil Bey'in Hicazkâr Saz Eseri'nde Kromatik (H4/17-18)**



**Ali Rifat Bey'in Suzidil Saz Semaisi'nde Hızlı Pasaj (H4/6)**



**Tanburî Cemil Bey'in Şedaraban Semaisi'nde Hızlı Pasaj (H4/17-20)**



**Şekil 4.7 : Makam Müziği Bestelerinde Batı Tonal Unsurlarından Örnekler.**

tarihi bilinen bestecilerin<sup>490</sup> Cumhuriyet'in kurulduğu 1923 yılındaki yaşları 29 ile 68 arasında değişmektedir. Yaşların ortalaması ise 45'tir. Bu tarihte bestecilik için erken bir yaş olmadığı için bazı bestelerin tarihinin Cumhuriyet'i takip eden 1920'li yıllara ait olabileceği de ihtimâl dâhilindedir. Buna rağmen, Cumhuriyet öncesinde bestecilerin en azından bu besteleri üretebilecekleri bilgi ve tecrübeye sahip olabilecekleri iddia edilebileceği için dönemlendirmede bir beis görülmemiştir.

Bu eserlerin bestecisinin elinden çıkmış olan orijinal notalarının çoğuna ulaşmak bugün neredeyse imkânsız olduğundan nota nüshaları için T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı olan İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'nun internet sitesinden<sup>491</sup> erişilebilen dijital nota arşivine başvurulmuştur. Bu bestelerde tespit edilen Batı müziği unsurları üç kategoride ele alınmıştır<sup>492</sup>: 1) Tonal unsurlar (üçleme, kromatik ve hızlı pasaj), 2) Çok sesli unsurlar (arpej ve parti) ve 3) Süsleme (çarpma, staccato) ve ifade unsurları (bağ, puandorg, dinamikler) (**Çizelge 4.20**).

İlk kategoriye oluşturan tonal unsurlar incelendiğinde, sekiz eserde üçleme (triole), üç eserde kromatik ve beş eserde de hızlı pasaj olduğu görülmektedir. **Şekil 4.7**, bu eserler arasında bu unsurların bazı örneklerini göstermektedir<sup>493</sup>. Herhangi bir değerdeki notanın üç eşit parçaya, bir kısmı bazen sus da olmak üzere bölünmesi (Aktüze, 2003 s. 608) anlamına gelen üçleme, geleneksel makam müziğinde örneklerine rastlanmayan ve ondokuzuncu yüzyılda Batı müziğinden ödünç alınan uygulamalardan birisidir. İlk kullanım örneklerinden birisi lavtacısı Civan Ağa'ya (ö. 1910?) ait *Nihavend Şarkı*: “*Dil seni sevmeyeni sevmeye lezzet mi olur*” adlı bestesinde görülebilmektedir. Civan Ağa, üçlemeye eserin sadece aranağmesinde yer vermiştir. Bu bölümü oluşturan on altı ölçünün on beşinde arpejli sorulara üçlemeler ile cevap verilmiştir.

Ali Rifat (Çağatay) Bey'in (1867-1935) *Suzidil Saz Semaisi*'nde de yukarıdakine benzer bir durum olarak üçüncü hanede ilk defa arpej ve üçlemelerin birlikte kullanılması söz konusudur. Altı dördlük usûlde düzenlenmiş olan dördüncü hanede üçlemelerin yoğun olarak ele alındığı dikkati çekmektedir. Ardışık on iki üçlemenin görüldüğü bu hanedekilerle birlikte eserde toplam otuz yedi üçleme kullanılmıştır.

<sup>490</sup> Civan Ağa ve Mehveş Hanım dışındakiler.

<sup>491</sup> <http://devletkorosu.com> (erişim: 01.05.2011).

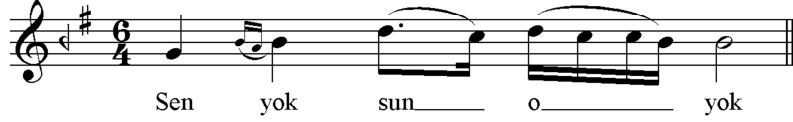
<sup>492</sup> Bu eserlere ait başka nota nüshalarında bu unsurlarının bazılarını rastlanamaması ihtimâl dahilindedir. Bu olası sapma özellikle süsleme ve ifade unsurlarında ortaya çıkabilir.

<sup>493</sup> Parantez içerisinde ölçü numaraları verilmiştir. Saz eserleri için ölçünün ait olduğu teslim (T) veya hanenin (H) de numarası belirtilmiştir.

**Civan Ağa'nın Nihavend Şarkısı'nda Arpej (1-2)**



**Kemanî Tatyos Efendi'nin Rast Şarkısı'nda Arpej (11)**



**Udî Nevres Bey'in Hüzzam Saz Semaisi'nde Arpej (T/4-5)**



**Udî Arşak Bey'in Ferahfeza Saz Semaisi'nde Arpej (H2/4)**



**Kaptanzade Ali Rıza Bey'in Denizde Akşam'ında Arpej (16-20)**



**Mehveş Hanım'ın Nihavend Şarkısı'nda Arpej (57-64)**



**Mehmed Baha Bey'in Buselik Fantezi Şarkısı'nda Partisyon (33-36)**



**Şekil 4.8 :** Makam Müziği Bestelerinde Batı Çok Sesli Unsurlarından Örnekler.

Udî Sedad (Öztoprak) Bey'in *Ruhnevaz Peşrevi*'nde 15, Refik Talât (Alpman) Bey'in *Acemaşiran Saz Semaisi*'nde ise 11 ve diğer bestelerde ise 6'dan daha az sayıda üçleme bulunmaktadır. Eserin asıl tonalitesine ya da akoruna yabancı olan yarım sesleri niteleyen kromatik (Aktüze, 2003; s. 304) kullanımı da makam müziğinin geleneksel türlerinde yirminci yüzyılda karşılaşılan bir diğer tonal unsurdur. On dört eserin üçünde kromatik unsurlara rastlanmıştır. Udî Arşak (Çömlekçiyan) Bey'in *Ferahfeza Saz Semaisi*'nin ikinci hanesinin ikinci ölçüsünde (H2/2) sırasıyla Hicaz-Neva-Hisar-Hüseyni olarak gösterilmiştir. Refik Talât Bey'in *Acemaşiran Saz Semaisi*'nde (H1/3) Dügâh-Kürdi-Buselik-Çargâh-Hicaz-Neva şeklinde daha uzun bir kromatik dizi kullanılmıştır. Nuri Halil (Poyraz) Bey'in *Hicazkâr Saz Eseri*'ndeki (H4/17-18) Dik Hisar perdesi üzerinde yedenli bir Hicaz beşlisi göstermesinden dolayı bir kromatik kullanımı olmakla birlikte bu yedenli kullanım makam müziğinde olan istisnâî bir kromatik kullanım şeklidir (**Şekil 4.7**).

Makam müziğinde yirminci yüzyılın başlarında görülen bir değişme de aynı zamanda besteci olan bazı çalgı icracılarının çalgılarında elde ettikleri çeviklik (ajilite) sayesinde bestelerine hızlı pasajlar dahil etmeleridir. Eserlerinde hızlı pasajlar tespit edilen bestecilerin Nuri Halil (Poyraz) Bey hariç hepsinin bir çalgı çaldığı bilinmektedir. Cemil Bey tanbur, Ali Rifat ve Refik Talât<sup>494</sup> beyler ise ud sanatçılarıdır. Ali Rifat Bey'in *Suzidil Saz Semaisi*'nin birinci ve dördüncü hanelerindeki 32'lik notalarla örülü pasajlar, eserin icrasını ortalama seviyede bir ud icracısı için oldukça zorlayıcı kılmaktadır.

Tanburî Cemil Bey'in *Şedaraban Saz Semaisi*'nin dördüncü hanesinin 17. ve 20. ölçüleri içeren üçüncü bölümünün 16'lık notalarla dört derece üzerinde çıkıcı-inici gam gösterimi, bu eseri tanbur için bir virtüozite eseri haline getiren etüdvarî bir nitelik arz etmektedir (**Şekil 4.7**). Cemil Bey'in gramofon plağında tek başına seslendirdiği bu eser bestelendiği dönem için oldukça yenilikçidir<sup>495</sup>.

Makam müziğinde çok sesli unsurlara bakıldığında çeşitli bestelerde arpej ve parti unsurları dikkati çekmektedir (**Çizelge 4.20**). Seslerin kırık akorlar şeklinde aynı anda değil ardışık şekilde sıralanmasından oluşan arpej (Aktüze, 2003; s. 31) on dört eserin hepsinde ortak olan bir unsurdur. Civan Ağa'nın Nihavend şarkısının aranağmesinde Yegâh-Rast-Kürdi perdeleriyle oluşturulmuş Sol Minör tonunun 1.

<sup>494</sup> Udî Nevres Bey'in ud öğrencisidir (Akdoğan, 1990; s. 16).

<sup>495</sup> Plak Orfeon'dan 3071 numara ile yayınlanmıştır.

derecesinde dört altı akoru<sup>496</sup> (**Şekil 4.8**) ve Yegâh-Irak-Dügâh-Çargâh perdeleriyle oluşturulmuş Sol Minör tonunun 5. derecesinde (dominant) 7’li akoru<sup>497</sup> kullanılmıştır.

Kemanî Tatyos Efendi’nin Rast şarkısının 11. ölçüsünde Rast-Segâh-Neva perdelerinden oluşan Sol Majör tonunun 1. derecesinde 5’li akoru (**Şekil 4.8**) kullanılmıştır. Udî Nevres Bey, *Hüzzam Saz Semaisi*’nde (T/4-5) ise yine Sol Majör 5’li akoru bu sefer iki oktav içerisinde tekrar ederek gösterdikten sonra inişte Neva-Eviç-Muhayyer-Tiz Çargâh perdeleriyle Sol Majör tonunun 5. derecesinde (dominant) 7’li akor kullanmıştır. Ardından bu son akor tekrar edilerek ve önüne eklenen Segâh perdesi ile onu takip eden Sol Majör armoniye ait bir akor sesi önceden gösterilmiş olmaktadır (**Şekil 4.8**).

Bestelerde dikkati çeken bir diğer unsur ise parti kullanımınıdır. Bundan kastedilen ses ve çalgı için özel bölümlerin belirlenmiş olmasıdır. Geleneksel çizgide bu amaçla sözlü eserlerin çoğunlukla girişinde yer alan aranağmeler çalgılara özel bir bölüm olarak yer almıştır<sup>498</sup>. Yirminci yüzyılın başlarında kullanılan parti örnekleri ise ismi önceden belirlenmiş olan çalgılara ve de bazen kadın ve erkek olarak ayrıştırılan seslere tahsis edilmiştir. Bu yeniliği gelenekten ziyade Batı müziği etkisiyle açıklamak daha yerinde olacaktır. Mehmed Baha (Pars) Bey’in *Mehtabiye*’sinde 33. ve 34. ölçüler sadece “sesler” için oluşturulmuş ve 35. ölçüden itibaren “beraber” ifadesiyle çalgılar da dâhil edilmiştir (**Şekil 4.8**).

Makam müziği bestelerinde yer alan Batı müziği unsurlarına ilişkin üçüncü kategoride süsleme ve ifade unsurları yer almaktadır. Makam müziğinin mikrotonal ses sistemi ve usûl yapıları kadar bunları daha karmaşık hale getiren icra tavırları ve ifade zenginliği önem arz etmektedir. Bu ifade zenginliği, kendisini icra esnasında göstermektedir. Teksesli icra esnasında doğaçlama olarak yapılan farklılıklar ve heterefoni ile bu süslemeler ortaya çıkmaktadır (Ayangil, 2008; s. 441-442).

Hacı Arif Bey ve Şevki Bey gibi bestecilerin yanı sıra Kemeñeci Vasilâki, Tanburî Cemil Bey, Kanunî Şemsi Efendi ve Hafız Osman gibi ses ve çalgı sanatçılarıyla

---

<sup>496</sup> Bu ve bundan sonraki akorlar, Mansur ahengine göre “La4 = 440 hz = Muhayyer” olacak şekilde tanımlanmıştır.

<sup>497</sup> Nihavend dizisinin yedinci olan Irak perdesi kullanılarak armonik akor gösterilmiştir.

<sup>498</sup> Çalgılara özel bölümlerin yer aldığı bir diğer tür de karabatak peşrevidir. Nadir örnekleri olan bu tarzda eser veren Kemanî Hızır Ağa’nın (ö. 1760) Hicaz Karabatak Peşrevi’nde çalgının ismi belirtilmeden çalgı numaraları ile solo bölümler belirlenmiştir (Yavaşca, 2002; s. 50-55).

ondokuzuncu yüzyılda süsleme unsurları daha bilinçli şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Ses icralarında şu unsurlar kullanılmıştır: çarpma (acciaccatura), titreşim (vibrato), tril, portamento, glisando, vurgu (accent), gruppetto ve 32'lik notalarla yapılan hızlı gam hareketleri, melodiyi özellikle fasıllarda bir oktav aşağıya veya yukarıya taşıma ve eseri falsetto tekniği ile bir oktavda yukarıda sonlandırma. Çalgı icralarında kullanılan unsurlar ise şunlardır: dem (pedal), titreşim, bağ, staccato, pizzicato, spiccato, çarpma, glisando, portamento, oktav geçişleri, tremolo, fiskeleme, gruppetto (Ayangil, 2008; s. 442-443).

Batı müziğini bilen ve makam müziği unsurlarına yer veren bestecilerin ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde bestelemeye başladıkları operetlerinde bu işaretlerden faydalandıkları görülebilmektedir. Geleneksel türlerdeki tek sesli müziğe geldiğinde, icrada doğaçlama olarak kullanılan bu zengin unsurların bir kısmının yirminci yüzyılla birlikte beste üretiminde de standart hale getirilmesi girişimlerini notalardan takip edebilmek mümkündür.

**Kemanî Tatyos Efendi'nin Rast Şarkısı'nda Çarpma ve Bağ (11)**



Sen yok sun o yok

**Muhlis Sabahaddin Bey'in Nihavend Şarkısı'nda Puandorg ve Dinamikler (Son Ölçü)**



*f* a ma a man a man

**Kaptanzade Ali Rıza Bey'in Denizde Akşam'ında Staccato (20)**



**Şekil 4.9 :** Makam Müziği Bestelerinde Süsleme ve İfade Unsurlarından Örnekler.

Bu dönemde, müzik konusunda yayınlanan nota, makale ve kitap yayınlarında bu işaretleri tanıtıcı bilgilerin yer aldığı görülmektedir. İşaretleri tanıtıcı çok sayıda eser kaleme alınmıştır. Şamlı Selim'in *Risale-i Musikîye yahud Musikî Gazetesi* isimli küçük boy yaprak nota serisinin arka sayfalarında müzik işaretleri hakkında tanıtıcı bilgiler verilmiştir (Paçacı, 2010; s. 278). Diğer taraftan, Tanburî Cemil Bey *İşârât-ı*

*Tezyiniye* adlı makalesinde, makam müziğinde müziğin incelikli bir şekilde icra edilebilmesi için nota üzerinde süsleme işaretlerinin yazılması gerektiğini savunmuştur (Tanburî Cemil, 1902; s. 3).

**Çizelge 4.20**, bu yayınların işaretlerin kullanımı konusunda etkili olduğunu göstermektedir. İncelenen on dört eserde bağ, puandorg, çarpma, staccato ve dinamikler tespit edilmiştir<sup>499</sup>. Kemanî Tatyos Efendi'nin Rast şarkısının notasında çarpma ve bağ işaretleri yer almaktadır. Muhlis Sabahaddin Bey'in Nihavend şarkısında ise puandorg ve dinamikler dikkati çekmektedir. Kaptanzade Ali Rıza Bey ise *Denizde Akşam*'ında staccato işareti kullanmıştır (**Şekil 4.9**).

Cumhuriyet öncesinde bestelenen makam müziği eserlerinde yer alan ve yukarıda örnekleri sunulan tonal, çok sesli, süsleme ve ifade unsurlarının kullanımı, Cumhuriyet döneminde daha da yaygınlaşmıştır. Şerif Muhiddin Targan, Reşat Aysu, Hüseyin Sadeddin Arel, Hayri Yenigün, Münir Nurettin Selçuk, Alaeddin Yavaşca, Mutlu Torun, Mesut Cemil, Vecdi Seyhun gibi çok sayıda besteci eserlerinde bu etkinin zengin örnekleri sunulmuştur (Yahya Kaçar, 2009; s. 37-48; Aksoy, 1999; s. 33)<sup>500</sup>.

Yukarıda bahsedilen unsurlar dışında dikkat çeken bir diğer nokta da üç zamanlı vals ve onun etkisiyle semai usûlunun yaygınlaşmasıdır. İsmail Dede Efendi'nin *Yine Bir Gülnihâl* isimli bestesinin valsini kullandığı ilk örnekler arasındadır (Yahya Kaçar, 2009; s. 47; Paçacı, 1999; 104).

---

<sup>499</sup> Her ne kadar bu bestelerin üretildiği zamanlarda bu işaretlerin bilinme ihtimâli yüksek görünse de, eserlerin orijinal notalarına ulaşamamış olması sebebiyle notaların daha sonraki varyantlarında bu işaretlerin eklenmiş olabileceği ihtimâlini hesaba katmak gerekmektedir.

<sup>500</sup> İcralarda Batı müziği etkileri içeren örnekler için bkz. Gülçin Yahya Kaçar, *Türk Mûsikîsi Üzerine Görüşler*, s. 25-36.



## 5. SONUÇ

Bu tez çalışması ile aşağıda tanımlanmış olan hipotez test edilmiştir. Bunun için öncelikle ondokuzuncu yüzyıldan itibaren Batı müziğinin Osmanlı toplumunda benimsenmesi sürecinin kapsamlı bir resmi çizilmesi amaçlanmıştır. Ardından devlet, gayrimüslimler, aydınlar ve müzik piyasasından oluşan dört etkenin bu süreçteki belirleyici rolü, çeşitli kaynak ve disiplinlerin kullanılmasıyla tanımlanmaya çalışılmıştır.

**Hipotez:** Batı müziğinin ondokuzuncu yüzyıldan itibaren Osmanlı toplumunda belli ölçüde benimsenmesi, bir yandan Batılılaşma hareketinin kültürel etkenleri, diğer yandan gelişmekte olan piyasa koşullarının biçimleyici etkisiyle mümkün olmuştur.

Araştırmada ulaşılan arşiv belgeleri, Osmanlı Devleti'nin, sadece bürokraside değil, sivil hayatta ve uluslararası alandaki Batı müziği himayesine ilişkin geniş bir resmin oluşmasını sağlamıştır. Dönemin önemli gazetelerinden *Journal de Constantinople*, *The Levant Herald*, *Basiret*, *Tarîk* ve *İkdam*'da müzik etkinliklerine ilişkin ilân ve haberlerin taranmasıyla İstanbul müzik piyasasının gelişimi ayrıntılı bir şekilde incelenebilmiştir. Bu piyasanın temel üreticileri konumunda olan müzisyenler, müzik öğretmenleri ve tüccarların isimlerini içeren Şark Ticaret Yıllıkları'nın incelenmesi ise müzik piyasasındaki uzmanlaşmayı ve tüketim tercihlerinin anlaşılmasına önemli ölçüde katkı sağlamıştır. Müzik piyasası içerisinde gelişen müzik yayıncılığının tahlili için imkânlar ölçüsünde bu dönemde basılmış olan nota ve güfte mecmuaları, nota öğretim ve teori kitaplarına birinci elden ulaşılmaya çalışılmıştır. Başta saray olmak üzere, özel hayatta müziğin yerini anlama noktasında hatırat öncelikli başvuru kaynakları olmuştur. Batı müziğinin makam müziği besteciliği üzerindeki etkilerini incelemek amacıyla çeşitli notalardan faydalanılmıştır. Müzik piyasasındaki

kitleselleşmede önemli bir gösterge olan gramofon plaklarının listelerine müracaat edilerek dönemin tüketim davranışları anlaşılmaya çalışılmıştır.

Yukarıdaki kaynaklardan elde edilen bilgilerin değerlendirilmesinde farklı bilimsel disiplinlerden faydalanılmıştır. Çalışmanın öncelikli olarak tarihsel bir zemine oturtulması sağlandıktan sonra, yüzlerce arşiv belgesinin incelenmesiyle arşivcilik alanından faydalanılmıştır. Konunun müzik olması ve müzik açısından analizleri içermesi, çalışmaya müzikolojik bir hüviyet kazandırmıştır. Hipotezin işaret ettiği kültür değişmesi olgusu, konunun sosyolojik bir bağlama oturtulmasını gerektirmiştir. Muzıka-i Hümâyün'un örgütsel analizi ve bir takım verilerin analizindeki yaklaşımlar, işletme, iktisat ve istatistik disiplinlerinden de faydalanılmayı zorunlu kılmıştır.

Hipotezin testi için öncelikle Batı müziğinin benimsenmesi olgusu tanımlanmıştır. Çalışmada, Batı müziği toplumsal değişme bağlamında, bir kültürel sistem olarak ele alınmıştır. Bu sistem, canlı unsurlar (tüketiciler, üreticiler ve üreticileri etkileyen örgütler), fiziksel mekânlar (icra ve eğitim mekânları), eşyalar, müzikal ve müzikolojik eserler, müziğin yapısal unsurları, süreçler (dinleme, icra, yayın, ödüllendirme, vb.), değerler ve eğilimler gibi çok çeşitli unsurların birlikteliğinden meydana gelmektedir. Bu durumda, bu sistemden ödünç alınarak yeni bir coğrafyaya taşınan her bir unsurun kullanımı birer müstakil benimseme eylemi olarak görülmelidir.

Bu sebeple, Batı müziğinin benimsenmesi olgusu, bütüncül ve kısmî benimseme olarak iki şekilde incelemeye alınmıştır. Bu çalışmaya göre; bütüncül benimseme, Avrupa'daki Batı müziği kültürel sisteminin aynen İstanbul'da uygulanmaya çalışıldığı bir eylemler bütünüdür. Kısmî benimseme ise Avrupa'daki Batı müziği sisteminin bir veya birden fazla unsurunun, İstanbul'daki makam müziği sistemine aktarılmasını ve uyarlanmasını işaret etmektedir.

Batı müziğinin Osmanlı toplumunda benimsenmesinin ilk adımı Osmanlı Sarayı ve ordudaki kurumsallaşma eylemleri ile başlamıştır. Sultan III. Selim ile başlayan ilgi, Sultan II. Mahmud döneminde kurumsallaşarak resmiyet kazanmıştır. Sultan Abdülmecid ile birlikte Cumhuriyet'e kadar, Batı müziği hanedanın eğitim müfredatının vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Padişahların her biri piyano eğitimi almıştır. Sultan Abdülaziz, Sultan V. Murad ve Halife Abdülmecid, hanedanın en

üretken bestecileri olmuştur. Hatırat, arşiv belgeleri ve günümüzde çeşitli saray, kasır ve köşklere yer alan çalgılar, Harem-i Hümayun'da Batı müziğinin önemli bir boş zaman faaliyeti olduğunu ortaya koymaktadır. Bu faaliyetlerin bir kısmı Muzika-i Hümayun'un ve misafir sanatçıların Dolmabahçe ve Yıldız tiyatrolarındaki konser ve opera temsillerini kapsamaktadır.

Sultan II. Mahmud ile birlikte devletin resmî müziği haline gelen Batı müziğinin icrası, kabul merasimleri, cülûs ve biat, padişahın doğum yıldönümü, Sur-i Hümayun, muâyede ve Cuma Selamlığı gibi yarı dinî veya seküler nitelikte merasimlerin bir parçası olmuştur. Ayrıca yabancı devletler ile yürütülen diplomatik ilişkileri güçlendirmede birer araç olarak da kullanılmıştır. Bu merasimlerdeki repertuarın merkezinde, çoğu Muzika-i Hümayun mensubu müzisyenler tarafından bestelenmiş olan resmî marşlar yer almıştır.

Batı müziğinin Osmanlı Devleti bünyesinde kurumsallaştığı en güçlü örnek Muzika-i Hümayun olmuştur. Sultan II. Mahmud tarafından İtalya'dan getirtilen Giuseppe Donizetti'nin temellerini oluşturduğu bu kurum, başta padişah olmak üzere saray mensuplarının eğitim ve dinleme gereksinimlerini tatmin ederken, diğer taraftan resmî etkinliklerde devleti temsil etmiş ve de Osmanlı ordusundaki askerî bandoları eğitim, geliştirme ve denetleme açısından etkilemiştir.

Muzika-i Hümayun bünyesinde Giuseppe Donizetti, Callisto Guatelli, Fernando de Aranda ve Arturo Stravolo gibi yabancı uzmanlar istihdam edilerek Batı müziğini icra edip öğretebilen yerli müzisyenlerin yetiştirilmesi sağlanmıştır. Askerî müziği yaygınlaştırmak amacıyla ilk zamanlar bir bando olarak kurulan teşkilât zaman içerisinde gelişerek orkestra ve tiyatro bölümlerine de sahip olmuştur. Muzika-i Hümayun mensupları çeşitli maddî ve manevî araçlar ile ödüllendirilmiştir. Ordudan ödünç alınan bir derecelendirme yapısına uygun bir şekilde bir maaş ve ek menfaat sisteminin yanı sıra atıyye olarak dağıtılan bir değişken ücret aracından da faydalanılmıştır.

Nişanlar ve madalyalar ise Muzika-i Hümayun mensuplarına verilen manevî ödüllerin başında gelmektedir. Osmanlı arşiv belgeleri ışığında, Sultan Abdülmecid döneminden itibaren dağıtılan İmtiyaz, Mecidî ve Osmanî olmak üzere toplam 287 nişan tespit edilmiştir. Sultan II. Abdülhamid döneminden itibaren ise Hilâl-i Ahmer,

İmtiyaz, Liyakat, Tahlisiye ve İftihar / Sanayi olmak üzere toplam 580 kişiye madalya verilmiştir.

Muzika-i Hümâyun'un yanı sıra Osmanlı coğrafyasındaki birçok ordu biriminde askerî bandolar yer almıştır. Kara ordusu bünyesinde alay bandoları, deniz ordusu bünyesinde bahriye muzika okulları ve bandolar ve bunlar dışında Tophane-i Âmire ve Askerî Dikimhane Muzika'ları görev yapmıştır. Muzika-i Hümâyun, öğretmen sağlama, denetleme, standartlar tanımlama gibi yollarla diğer askerî bandoların gelişimine katkı da sağlamıştır.

Osmanlı Devleti'nde Batı müziğinin resmîleşmesi ve de kurumsallaşması adına yukarıdaki gelişmeler yaşanırken diğer tarafta sivil hayatta da benimseme sürecinin bütüncül ve kısmî olarak tanımlanan iki vechesi de gerçekleşmiştir. Bu çalışmada bütüncül benimseme *Batı müziğinin üretimi ve tüketimi* olarak ve kısmî benimseme ise *Makam müziği üzerinde Batı müziği etkileri* olarak ele alınmıştır.

Batı müziğine ilişkin sivil hayattaki bütüncül benimsenme, ondokuzuncu yüzyılın ikinci çeyreğinden başlayan bir süreçtir. Bu benimseme, Batı müziği sisteminin Avrupa'da olduğu gibi İstanbul'da yaşatılmasına ilişkin unsurları kapsamaktadır. Bu unsurlar, Batı müziğinin Avrupa'daki gibi mekânlarda icra edildiği halk konserleri, profesyonel ve amatör müzisyenlerin başta çalgı olmak üzere müzik ürünlerini ve hizmetlerini sunan tedarik mekânları, müzik mesleğinde ve eğitiminde profesyonelleşme ana başlıkları altında tasnif edilmiştir.

Ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısında Pera'da gelişmeye başlayan müzik piyasası, tiyatro binalarında konser ve operalardan oluşan müzikli etkinliklerin sergilenmesiyle ilk adımlarını atmıştır. Yüzyılın ikinci yarısından sonra icra mekânları adet ve çeşit açısından zenginleşmiştir. Tiyatroların yanı sıra gazino, kahve, otel, sinema ve yabancı devlet kurumlarına ait kulüp, elçilik, vb. mekânlar kullanılmıştır. *The Levant Herald* gazetesinin 1865-1913 dönemine ait nüshalarında yayınlanan ilân ve haberlerine göre 243 müzik etkinliği gerçekleşmiştir. Pera'daki 1870 yangınının yıkıcı etkileri hariç tutulacak olursa, Batı müziğini içeren bir piyasanın ondokuzuncu yüzyılda, en az yirminci yüzyılın ilk çeyreğindeki kadar etkili olduğu söylenebilir.

Etkinliklerin yıllara göre dağılımı incelendiğinde, etkinlik sayısının giderek artmadığı ve hatta 1865-1869 ve 1881-1884 dönemlerinin sene başına en yüksek sayıda etkinlikleri içerdiği tespit edilmiştir.

Pera merkezli gelişen müzik piyasasında icra mekânları dışında müzikle ilgili ürün ve hizmetlerin sağlandığı çeşitli ticarethaneler faaliyet göstermiştir. Şark Ticaret Yıllıklarının 1868-1925 döneminde yaklaşık beşer yıl arayla örneklenen nüshalarında, genel olarak müzik, piyano ve fonograf-gramofon konularında uzmanlaşmış toplam 128 mağaza tespit edilmiştir. Bu mağazalar, çalgılar, fonograf ve gramofon malzemeleri ve nota, nota kâğıdı, diyapazon, müzik öğretim kitabı gibi destek malzemelerden oluşan zengin bir ürün yelpazesi sunmuştur. Çalgı bakımı, kiralama ve takas, müzik öğretmeni temini ve konser bileti satışı da bu mağazaların sundukları çeşitli hizmetler arasındadır.

İstanbul'dak müzik piyasası, çok sayıda profesyonel müzisyen ve müzik öğretmeni tarafından beslenmiştir. Şark Ticaret Yıllıklarının 1881-1921 dönemine ait 10 nüshasında 281 müzik öğretmeni yer almıştır. Teori, şan ve başta piyano ve keman olmak üzere çeşitli çalgılar konusunda uzmanlaşan bu öğretmenlerin özel dersler vermiştir. Zamanla İstanbul'da açılan özel müzik kulüp ve dernekleri, yabancı okullar, Maârif Nezâreti'ne bağlı kız mektepleri, Darülbeydi ve Darülelhan, Batı müziği eğitiminin verildiği kurumların başında gelmiştir.

İstanbul'daki bazı müzik mağazaları yurtdışından Batı müziği öğretim kitapları temin ederken, ondokuzuncu yüzyılın sonunda Türkçe telif eserler de kaleme alınmaya başlamıştır. Mehmed Zatî (Arca) ve Muallim Kâzım (Uz) beylerin öncü yazarlar olarak kaleme aldıkları eserler armoniyi pek kapsamayan, nota okunmasını sağlayacak temel seviyede müzik teorisine değinmiştir. II. Meşrutiyet'ten itibaren devlet okullarında okutulmak üzere eserler hazırlanmıştır.

Osmanlı Sarayı'nın Batı müziği himayesine ilişkin bazı arşiv belgeleri ile Yıldız Sarayı'ndan kalan notalar, sadece İstanbul'da değil, Avrupa şehirlerinde de ikamet eden birçok müzisyen ve besteci hakkında bilgi vermektedir. Saray'a takdim edilen 155 eser tespit edilmiştir. Beste takdimleri dışında Saray için müzik icra eden müzisyenler de olmuştur. Osmanlı arşiv belgelerine göre Macaristan, Rusya, İtalya, Avusturya, ABD, Fransa ve Almanya başta olmak üzere birçok ülkeden toplam 317 müzisyen Saray tarafından taltif edilmiştir. Nişan, madalya ve kıymetli eşyalardan

oluşan taltif araçlarının büyük bir kısmı İftihar/Sanayi Madalyası ve Mecidî Nişanı'ndan oluşmaktadır. Bu taltifler dışında Saray'ın müzisyenleri himayesine ilişkin bir diğer yöntem de eğitim desteği olmuştur. Devlet Efendi ile Sezai ve Seyfeddin beyler, Saray'ın maddî desteği ile yurtdışında müzik eğitimi almışlardır.

Yukarıda tanımlanan bütüncü benimsemenin yanı sıra Batı müziğinin yerel müziklerden birisi olan makam müziği üzerindeki etkileriyle kısmî bir benimseme de gerçekleşmiştir. Avrupa'daki Batı müziği kültürel sisteminin birçok unsurunun doğrudan aktarım veya uyarlama yoluyla gerçekleştiği bu benimseme, (Batı müziğinin aynen tüketimine nispeten) toplumun daha geniş kesimini içine katması sebebiyle daha yüksek bir nüfuz gücüne sahip olmuştur. Bu etkiler, müzik piyasasının ve yeni teknolojilerin kullanımıyla kitleselleşme, müzik mesleğinde ve eğitiminde profesyonelleşme, müzik yayıncılığının gelişmesi ve makam müziği besteciliğinde Batılı etkiler olarak sınıflandırılmıştır.

İstanbul'da makam müziğini içine alan bir müzik piyasasının oluştuğuna dair ilk izler ondokuzuncu yüzyılın üçüncü çeyreği itibariyle görülmeye başlanmıştır. Geleneksel gösteri sanatlarına ve tiyatroya karşı bir alternatif olarak ortaya çıkan tulûat, göze ve kulağa hitap eden yenilikçi bir temsil türüdür. Müzikal ve müzikal olmayan unsurlardan oluşan bileşik bir program şeklinde sunulan tulûat içerisindeki makam müziği icrası, ilk zamanlar sadece kanto içerirken sonraları fasıl müziğini de içine almıştır. Tulûatın geliştiği yıllarda Dikran Çuhacıyan'ın ilk girişimleriyle Türkçe operetler de makam müziğinin kullanıldığı yeni bir sahne etkinliği olarak müzik piyasasındaki yerini almıştır. Ondokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru makam müziği icrası müstakil bir etkinlik olarak İstanbul'da birçok semtte kurulmuş olan kıraathane, gazino, birahane, bahçe ve mesire gibi mekânlarda fasıl müziği olarak yer almaya başlayarak bağımsız bir konser olgusunun temelleri atılmıştır. 1884-1916 döneminde yayınlanan *Tarîk ve İkdam* gazetelerinde yayınlanan 728 adet müzikli etkinlik ilânı tespit edilmiştir. Buna göre müzik piyasası, makam müziği icrası açısından ondokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren kuvvetlenmiştir.

Fonograf ile gelişmeye başlayan ses kayıt teknolojileri, gramofonun yaygınlaşmasıyla müzik piyasasının kitleselleşmesine ivme kazandırmıştır. Cumhuriyet öncesi döneme ait olduğu tespit edilen binlerce plak kaydı, üretim adetleri bilinmese de bu teknolojinin ne derece yaygınlaştığına ilişkin güçlü bir bulgu olarak durmaktadır. Kitlesel müzik beğenisine en fazla hitap eden kanto ve şarkı

türlerinde bestelenmiş olan eserler plaklara kaydedilmiştir. Kitle kültürünü besleyen yeni bir teknoloji olarak ortaya çıkan sinemanın Cumhuriyet öncesindeki sessiz döneminde, makam müziği sinema gösterisini süsleyen bir unsur olarak yer almış, sesli film dönemiyle makam müziği sinema müziği olarak da kullanılmıştır.

Müzik piyasasında talebi karşılayacak şekilde etkinlik sayılarının artması, müziği geçim sağlanabilecek bir meslek haline dönüşmesini sağlamıştır. Böylece saray dışındaki ekonomik faaliyetler ile profesyonel bir müzisyen kitlesi de oluşmaya başlamıştır. Yirminci yüzyıl ile birlikte gazete ilânlarında adı geçen müzisyenlerin sayısı giderek artmıştır.

Avrupa'da olduğu gibi, İstanbul'da da halk konserlerinin gelişmesi, beraberinde müziği dinlemenin yanı sıra amatör bir uğraş için öğrenilmesinde önemli bir artış sağlamıştır. Müzik piyasasının zenginleştiği yirminci yüzyılın başı itibariyle gazetelerde çalgı öğretmenlerinin ilânları boy göstermiştir. İlân aracılığıyla özel ders için bu öğrenci bulma usûlü, geleneksel meşk sisteminin dayandığı ilkelere aykırı bir şekilde gelişmekte olan kitlesel bir piyasanın göstergesi olarak görülmelidir. Müzik eğitimi, Musikî-i Osmanî Mektebi ve Darüttalim-i Musikî gibi özel girişimler yoluyla kurumsallaşmıştır. Darülbedayi ve Darülelhan'ın kurulmasıyla müzik konusunda sivillere eğitim veren resmî okullar açılarak piyasa müziğine alternatif geleneksel ve seçkin bir müzik tavrının aktarımı için kurumsal bir ortam sağlanmıştır. Müzik mesleği gelişirken ve icra profesyonelleşirken kimi müzisyenler, keman, viyolonsel, klarnet ve piyanoyu makam müziği icrasına kazandırmıştır. Bunun dışında kemençeye dördüncü telin eklenmesi ve Hüseyin Sadeddin Arel'in keman ailesinin makam müziğinde karşılığı olarak kemençe beşlemesi fikrini geliştirmesi de Batı çalgılarına ilişkin kavramsal aktarımların bir mahsulüdür.

Batı müziğinin, makam müziği üzerindeki etkilerinden birisi de müzik yayıncılığının gelişmesi olarak görülebilir. Öncelikle ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde Hacı Emin Efendi'nin yayıncılığıyla birlikte Batı grafik notası makam müziğinin kayda alınmasında yenilikçi bir araç olarak kullanılmaya başlamıştır. Hafızaya dayanan meşk sistemiyle çatışan notalama fikri, yüzyılın son çeyreğinden başlayarak Cumhuriyet'e kadar önemli bir tartışma konusu olma özelliğini korumuştur. Batı grafik notasının yaygınlaşmasına paralel olarak nota öğretim kitapları ve çalgı metotları yayınlanmaya başlamıştır. Yayınlanan diğer kitaplar arasında makam

müziği teorisini anlatan ve çoğu da Batı müziği sistemi ile karşılaştırma yapmaya çalışan eserler yer almaktadır.

Güfte mecmualarının basımındaki nitel ve nicel özellikler, müzik piyasasının durumu hakkında bir takım işaretler vermektedir. 1850-1923 döneminde basılan ve yüzyılın son çeyreği ile sayıları dramatik bir şekilde artan 98 güfte mecmuası tespit edilmiştir. Bu durum, profesyonel kadar amatör müzisyenlerin de sayısının artmasıyla tutarlılık içerisindedir. Mecmuaların biçim, kapsam ve isimlendirme açısından geçirdiği değişimler, kitlesel bir piyasanın hızlı değişen ve popüler beğenilerini dikkate alan bir arz mekanizmasının biçimlenişini göstermektedir.

Batı müziğinin makam müziği üzerinde bestecilik bakımından çeşitli etkileri olmuştur. Bunlardan ilki, kitlesel bir müzik piyasasının vazgeçilmez bir unsuru niteliğinde olan popülerleşmenin beraberinde getirdiği şarkının rağbet görmesidir. Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren bestelenen şarkılar, kısa süreli olma, sade bir dil içeren güfte kullanımı, düşük nota/hece oranı gibi unsurlar sebebiyle akılda kalıcılık ve kolay ezberlenme gibi değişkenlerle tanımlanabilen popüler bir beğeniye konu olmuştur.

Batı müziğinden ödünç alınan bir tür olarak marş, ilk zamanlar devletin resmî etkinliklerini bütünleyen bir propaganda aracı olarak yer alırken, özellikle II. Meşrutiyet ile birlikte güçlenen milliyetçilik görüşünün toplumun belirli kesimleri tarafından dışavurumu için kullanılmıştır. Halk tarafından bu türün kullanımı çeşitli okul, dernek, vb. kuruluşların özel marşlarının bestelenmesiyle bir kimlik tanımlama aracı haline dönüşmüştür.

Ondokuzuncu yüzyılda gelişen kitle kültürü içerisinde görselliğin işitsellikle birleştiği bir faaliyet alanı olarak “gösteri” olgusu önemli hale gelmiştir. Bu ihtiyaç, makam müziğinde opera ve kantonun yaygınlaşmasındaki belirleyici unsurlar arasındadır. Üst tabakaların ilgisini çeken opera ve nispeten daha alt tabakalara hitap eden kanto, toplumun gösteri beklentisini tatmin eden iki tür olmuştur.

Batı müziğindeki tasvirî müzik girişimlerinin, makam müziği üzerindeki etkileri de İsmail Hakkı Bey, Sadeddin Arel, Sedad Öztoprak, Haydar Tatlıyay, Subhi Ezgi, Şerif Muhiddin Targan ve Tanburî Cemil Bey gibi bestecilerin bazı eserlerine en azından tasvirî isimler vermeleri olarak izlenebilmektedir. Bazı taksimlerinde

doğadaki sesleri doğrudan taklit edişi, Tanburî Cemil Bey'i tasvirî müzik konusunda ayrıcalıklı bir konuma taşımaktadır.

Batı müziğinin çok seslilik unsuru, çeşitli yollarla makam müziğine aktarılmıştır. Bu yollardan birisi çok sesli operaların bestelenmesi ve muhtemelen piyanoda icra edilebilmeleri için bazı eserlerin sonradan çoksesli hale getirilmesi şeklinde gerçekleşmiştir. Diğer bir yol ise, nota üzerinde kadın veya erkek sesine veya bir çalgıya özel pay koyarak kısa süreli parti kullanımınıdır. Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinin meşhur bestecilerinin birçoğunun en fazla rağbet ettiği çok sesli unsur ise arpej olmuştur. Batı müziğinin makam müziği besteciliği üzerindeki diğer etkileri ise tonal unsurlar ile süsleme ve ifade unsurlarının kullanımı şeklindedir. Tonal unsurlar arasında üçleme, kromatik ve hızlı pasajlar görülmektedir. Süsleme ve ifade unsurları arasında ise bağ, puandorg, çarpma, staccato ve dinamikler kullanılmıştır.

Batı müziğinin Osmanlı toplumunda bütüncül ve kısmî olarak benimsenmesinde devlet, gayrimüslimler, aydınlar ve müzik piyasası ile teknolojik gelişmeler belirleyici etkilerde bulunmuştur. Devlet, bu süreç için gerekli zemini ve motivasyonu sağlamıştır. Gayrimüslimler piyasanın öncü tüketicileri ve üreticileri olarak gerekli kültürel iklimin en azından ilk zamanlar devamlılığını sağlamıştır. Aydınlar ise, müziği ile birlikte Batı kültürünün toplumda rağbet görmesini teşvik edecek şekilde yayıncılık ve yazarlık faaliyetleri ile kamu oyunu biçimlendirmeye ve etkilemeye çalışmıştır. Müzik piyasası ve teknolojik gelişmeler ise oluşmakta olan kitle kültürünün tüketicilerini tatmin edecek ürünler arz ederek, toplumun belirli kesimlerinden gelen ekonomik anlamda bir talebin karşılanmasını sağlamıştır.

Osmanlı Devleti, en başta Batılılaşma hareketinin ve Batı müziğinin benimsenmesi sürecinin temel kültürel etkenlerinin başında gelmektedir. Özellikle Avrupa devletlerinin hakimiyetinde olan küresel ekonomik sisteme dâhil olmaya çalışarak, yabancı sermayenin Osmanlı coğrafyasına kolayca nüfuzunu sağlamıştır. Bu değişme ile genel olarak Batı kültürü ve Avrupa'daki Batı müziği sistemi içerisindeki maddî ve manevî kültür unsurları ile müzik piyasasındaki üretim ilişkilerinde rol oynayan kişilerin dolaşımı kolaylaşmıştır.

Merkezî bürokrasideki modernleşme girişimleri ise ondokuzuncu yüzyıl reformlarına damgasını vuracak ve toplumu ekonomi, aile, eğitim gibi birçok kurum açısından etkileyecek kapsamlı bir kültürel değişmeyi mümkün kılmıştır. Böylece Batı

müziğinin üretim ve tüketimini kolaylaştıracak modern belediyeçilik faaliyetleri, müziğin resmî eğitim müfredatına girerek kurumsallaşması ve üst düzey bürokratlardan oluşan öncü tüketici zümresinin oluşması gibi önemli adımlar atılmıştır. Diğer taraftan yayıncılığın gelişmesi ve resmî eğitimin yaygınlaşması, müzik piyasasını canlı tutacak bir kitle kültürünün ilk adımının atılmasını sağlamıştır. Devletin benimsenme sürecine doğrudan etkisi ise istihdam, izin, imtiyaz, yardım, unvan, nişan ve madalya gibi çok çeşitli araçlarla Batı müziğinin uluslararası alanda üretiminde rol oynayan besteci, müzisyen, ticarethane, müzik kurumu ve müzik piyasasının işlemesine katkıda bulunan başka tüzel ve gerçek kişileri himaye etmesiyle gerçekleşmiştir.

Osmanlı tebaasından ve yabancılardan oluşan gayrimüslimler ise İstanbul'daki müzik piyasasının üretimi ve tüketiminde rol oynayarak bu sistemin özellikle ilk zamanlar devamlılığını sağlayacak bir rol oynamıştır. Galata ve Pera'da yoğun olarak ikamet eden gayrimüslimler, konser ve operaların ana izleyici kitlesini oluşturmuştur. Elçilik, kilise, hastane, kulüp, dernek, enstitü ve okul gibi yabancı devletlerin kurduğu veya desteklediği kurumlar çok sayıda Batı müziği etkinliğine ev sahipliği yapmıştır. Piyasadaki tiyatro ve birahane gibi icra mekânları, müzik, çalgı ve fonograf-gramofon mağazaları, müzik kulüp ve derneklerinin işletmecilerinin büyük bir kısmı da gayrimüslimdir. Batı müziğini kamusal ve özel mekânlarda icra eden ve öğreten en azından ondokuzuncu yüzyıldaki sivil müzisyenlerin başında gayrimüslimler gelmektedir.

Gayrimüslimlerin Galata ve Pera'da yaşattıkları alafranga kültüre, saray ve onunla yakın irtibat halinde olan üst düzey bürokratlardan sonra aydın zümre de ilgi göstermeye başlamıştır. Edip, şair, politikacı, yayıncı ve mütefekkirlerin başını çektiği aydın kitle, Osmanlı toplumunda Batılılaşmanın yaygınlaşması noktasında kamu oyunu biçimlendirme ve etkilemede etkin rol oynamıştır. Batılı kültürü tüketmede özendirici rollerinin yanı sıra Batı müziğinin benimsenmesinde doğrudan ve dolaylı etkilerde bulunmuşlardır.

Tanzimat ve Servet-i Fünun romancılarının bir kısmı, eserlerinde Batı müziğine yer vererek hem dönemin toplumsal durumunu resmetmiş hem de bu müziği özendirmişlerdir. Diğer taraftan, kadının toplumdaki konumunun (Batı medeniyetini örnek göstererek) gelişmesini isteyen bir kısım aydın, kadınların piyano eğitimi

almasının moda haline gelmesi ve II. Meşrutiyet ile birlikte kadının kamusal alandaki müzik etkinliklerine katılmasında katkısı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Ondokuzuncu yüzyılda gelişmeye başlayan milliyetçilik fikri, marş türünde eserlerin üretiminin artmasına katkı sağlarken, II. Meşrutiyet ile birlikte Batılı sanatlarda gayrimüslimlerin yanında Türkler'in de rol almaya başlaması ve Ziya Gökalp, Halil Bedi Yönetken ve Mahmut Ragıp Gazimihal'in makam müziği yerine halk müziğinin Batılı müzik tekniklerinin yenilenmesi yoluyla yeni bir ulusal müziğin doğması gerekliliğine ilişkin beyanları, her ne kadar Osmanlı döneminde gerçekleşse de bunların güçlü etkileri Cumhuriyet dönemindeki müzik örgütlenmelerinde görülebilmektedir.

Makam müziğinin sözlü repertuarını besleyen bir kaynak olarak edebiyatta Tanzimat dönemi ile başlayan değişimler, Batı müziğinin benimsenmesini kolaylaştırmıştır. Şiir dilindeki sadeleşme popüler beğeniye hitap eden bir kitlesel müzik piyasasında şarkı gibi türlerin revaç bulmasında etkili olmuştur. Batı edebî türleriyle iştiğâl etmeleri, Halide Edib ve Abdülhak Hamid gibi ediplerin eserlerinden opera meydana getirilmesini mümkün kılmıştır.

Ondokuzuncu yüzyılda İstanbul'da gerek Batı müziği gerek makam müziğini içine alan bir müzik piyasasının doğarak teknolojik ürünlerle gelişmesi ve genişlemesi, devlet, gayrimüslimler ve aydınların etkenleri arasında olduğu bir Batılılaşma hareketinin bir ürünü olarak görünmektedir. Bununla birlikte, özellikle makam müziğine ilişkin piyasanın arz ettiği ürün ve hizmetlerin devamlılığını sağlayacak olan bir ekonomik talebin halktan geldiğinin göz ardı edilmemesi gerekmektedir. Neredeyse tamamen özel teşebbüslerden oluşan bir üretici kitlenin rol oynadığı müzik piyasasının ayakta kalabilmesi, tüketimi sağlayan bir talebin halktan gelmesini zorunlu kılmaktadır. Saray'ın bu piyasanın devamlılığı üzerindeki rolünün, teşvik edici, düzenleyici ve denetleyici olmakla sınırlı olması, halkın talebinin önemini açıkça göstermektedir.

İstanbul'daki müzik piyasasının gelişimi, Avrupa'daki gelişimiyle ana kalıplar bakımından büyük benzerlikler göstermektedir. Bunlar, eğitim ve icrada ticarileşme, müzik yayıncılığının gelişmesi ve piyano, fonograf ve gramofon gibi ürünlerin kitlesel üretimine imkân veren teknolojik gelişmelerdir. Bu kalıplar ilk olarak

İstanbul'da Batı müziği piyasasında görülmüş ve ardından makam müziği için de uyarlanmıştır.

Müzik piyasasının oluşumu, kitleler tarafından sırasıyla icra ve eğitimin ticarileşmesini sağlamıştır. Bu değişimin ilk adımı, kamusal alanda halkın katıldığı müzikal etkinliklerin gerçekleşmesi olmuştur. Halkın piyasadaki müzik tüketimine dâhil olması, müziğin üretiminde ve sunumunda popüler bir tasarımı da zorunlu kılmıştır. Operalar, operetler ve kanto, müzik ile görselliğin bulunduğu “gösteri” anlayışıyla farklı kalitelerde beğenilere cevap verirken, biçim ve içerik açısından değişen şarkı, fasıl müziği icralarının merkezine yerleşmiştir. Türlerdeki bu değişimin yanı sıra, icra mekânları da farklı tüketim ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde çeşitlenmiştir: seçkin müzik beklentileri için tiyatro ve kıraathaneler, daha geniş kitlelerin erişimine daha uygun olan açık hava mekânları olarak, bahçe ve mesireler ve yeme-içme deneyiminin bir tamamlayıcısı olarak gazino ve birahaneler kullanılmıştır.

Müzik piyasasında profesyonel icranın yaygınlaşması, zamanla geniş tüketici kitlelerinin amatör icra taleplerini tetiklemiştir. Bunun sonucunda müzik öğretmenlerinden doğrudan özel dersler alınmıştır. İstanbul'daki gayrimüslim yabancı ve tebaadan oluşan müzik öğretmenleri ağırlıklı olarak nota, şan ve piyano öğretirken, makam müziğinde daha köklü değişiklikler yaşanmıştır. Geleneksel meşk sisteminden farklılaşan bir yolda, gazete ilânları yoluyla nota ve çalgı dersi veren öğretmenlerin sayısı giderek artmıştır. Batı ve makam müziklerini eğitimi zamanla çeşitli okul, kulüp ve dernek gibi örgütler içerisinde verilerek bir kurumsallaşma yoluna da gidilmiştir.

İstanbul'da gelişen yayıncılık faaliyetleri zaman içerisinde müzik konusunda da eserlerin kitlelere ulaşmasını mümkün kılmıştır. Bu etkiyi perçinleyen en önemli unsur öncelikle Batı grafik notasının makam müziği için kullanılmaya başlanması olmuştur. Hacı Emin Efendi'nin girişimlerini çok sayıda kişi ve kuruluşun nota yayınları takip etmiştir. Yirminci yüzyılla birlikte müzik notaları dışında nota, çalgı ve teori öğretim amacıyla basılan kitaplar, bilgiyi standartlaştırma ve öğretmensiz olarak sunma aracı olarak kullanılmıştır. Diğer taraftan güfte mecmualarının basılarak biçim, kapsam ve isimlendirme açısından geçirdiği değişimler, müzik piyasasının dinamikleriyle örtüşen bir arz-talep ilişkisini işaret etmektedir.

Avrupa’da ve ABD’de olduğu gibi, piyano ve fonograf-gramofonun kitlesel üretimindeki teknolojik gelişmeler, İstanbul’da da piyasanın kitleselleşmesine imkân veren bu ürünlerin yaygınlaşmasını sağlamıştır. Batı’daki üreticilerden doğrudan veya çoğunlukla Pera’daki tüccarlar aracılığıyla temini, piyanonun sadece gayrimüslimlerin evlerinde değil, Müslümanların ikamet ettiği konaklarda da kullanımına imkân sağlayarak, amatör müzik uğraşının en önemli aracı haline gelmiştir. Özellikle üst düzey bürokratların ailelerinin üyesi olan kadınların alafanga terbiyelerinin vazgeçilmez bir unsuru olmuştur. Fonograf ve gramofonun gelişmesi ise müzik dinleme deneyimini daha ekonomik ve kolay hale getirmiştir. Cumhuriyet öncesinde makam müziğiyle ilgili binlerce farklı plağın basılmış olması, bu teknolojiye duyulan ilginin açık bir göstergesidir.

Bu çalışmanın amaçlarından birisi, Batı müziğinin Osmanlı toplumunda benimsenmesine ilişkin kapsamlı bir resim çizmektir. Bu noktada, Batı müziğinin sadece Avrupa’daki kültürel sisteminin İstanbul’da aynen yaşatılmaya çalışılmasının yanı sıra yerel kültür ile etkileşiminin doğal bir sonucu olan makam müziği üzerinde çeşitli etkiler gösterdiği mümkün olduğu kadar ortaya konmaya çalışılmıştır. Çalışmanın diğer amacı, bu benimseme sürecinde rol oynayan etkenleri ve bunların etkilerini tanımlamaktır. Batılılaşma hareketinin kültürel etkenleri olan Osmanlı Devleti, gayrimüslimler ve aydınlar, Batı müziğinin benimsenmesinde önemli etkiler sahiptir. Bununla beraber, teknolojik gelişmelerle beslenen müzik piyasası, halktan gelen ekonomik talebi karşılayacak şekilde üretim yaparak, benimsemeyi devamlı kılabilecek kitlesel tüketimin ilk adımını oluşturmuştur.

Osmanlı döneminde Batı müziği ve makam müziği üretimi ve tüketimindeki bu gelişmelerin incelenmesi, Cumhuriyet dönemindeki birçok uygulamanın kökenlerini anlamak açısından da önem arz etmektedir. Batı müziğinin genel örgün eğitimdeki yeri, konservatuarlar, devletin resmî müzik örgütleri, halk müziğinden Batı teknikleriyle beslenme örnekleri görülen Türk Beşleri, müziğe yer veren sinema ve plak endüstrisi, gazinolar, müzik endüstrisinin merkezindeki şarkının yer alması gibi birçok uygulamanın öncü adımları Osmanlı döneminde atılmıştır.

Çalışmanın başında tanımlanan sınırlılıklar, Batı müziğinin Osmanlı toplumunda benimsenmesi olgusuna ilişkin yeni araştırma önerilerinin de bir kısmını tanımlamış olmaktadır. Çalışmanın tek coğrafi odağı olan İstanbul dışında İzmir, Selânik, Mısır ve Samsun gibi başka Osmanlı şehirleri de incelenebilir. Batı müziğinin yerel

müzikler üzerindeki etki alanını kapsamlı bir şekilde görebilmek amacıyla halk müziği, dinî müzik, gayrimüslim cemaatlerin müzikleri gibi farklı müzikler de ele alınabilir. Ayrıca makam müziği hakkında araştırmanın dönemi içerisinde yazılmış olan yabancı dildeki ve Arap alfabesi dışında başka alfabelerde yazılmış olan Türkçe eserler de araştırılabilir.

Tüm sınırlılıklarına rağmen araştırma alanının kapsam açısından derinliği, yeni araştırmaların yapılmasına vesile olabilecek alan önerilerinin gelişmesini sağlayan bir takım eksikliklerin ortaya çıkmasını kaçınılmaz kılmıştır. Her ne kadar araştırmanın ana konusu sivil hayat olsa da, ordu bandolarına ilişkin TSK bünyesindeki arşivlerden daha fazla istifade edebilmek mümkün görünmektedir. Sarayın uluslararası himaye faaliyetleri için temel kaynak olan Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde yapılan ayrıntılı çalışmalardan yabancı devlet arşivlerinin incelenmesine maalesef fırsat bulunamamıştır. Araştırmada kullanılan geniş kaynak listesi, Osmanlı toplumunun müzik tüketiminin kamusal alandaki vechesini güçlü bir şekilde aydınlatırken özel alana ilişkin yetersiz görünmektedir. Yeni hatıratın yayınlanması, nüfus kayıtlarının ve terekelerin de ele alınmasıyla özel hayatta Batı müziğinin etkilerinin görülmesi daha da mümkün olabilecektir.

## KAYNAKLAR

- Açba, L. 2005.** Bir Çerkes Prensesinin Harem Hatıraları, haz. Harun Açba, L&M Yayınları, İstanbul.
- Ahmed Avni [Konuk] 1899** (H. 1317). Hânende: Münteheb ve Mükemmel Şarkı Mecmuası, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul.
- Ahmed İhsan 1904.** “Gramofon”, *İkdam*, sayı 711 (8 Aralık 1904/25 Teşrin-i Sanî 1320), s. 143.
- Ahmed Rasim 1922** (H. 1340). Fuş-i Atik, *İkdam* Matbaası, İstanbul.
- Ahmed Resmî Efendi 1980.** Viyana ve Berlin Sefaretnameleri, Tercüman Gazetesi, İstanbul.
- Ahmed Rıza 1988.** Meclis-i Mebusan ve Ayân Reisi Ahmed Rıza Bey’in Anıları, Arba Yayınları, İstanbul.
- Akçura, G. 1991.** “Taş Plak Tarihi Hugo’dan Sorulur”, Boom Müzik, sayı 5, İstanbul.
- Akçura, Y. 1998.** Türkçülüğün Tarihi, Kaynak Yayınları, İstanbul.
- Akdoğu, O. 1990.** Üdî Nevres Bey, Kültür Bakanlığı, Ankara.
- Akı, N. 1963.** XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi, Ankara Üniversitesi Basımevi, Erzurum.
- Akın, N. 2002.** 19. Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera, Literatür Yayınları, İstanbul.
- Akıncı, G. 1954.** Abdülhak Hâmit Tarhan: Hayatı, Eserleri ve Sanatı, doktora çalışması, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Aksoy, B. 1986.** “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma”, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi, genel yönetmen Murat Belge, c. 5, s. 1212-1236, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Aksoy, B. 1994.** Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Aksoy, B. 1999.** “Cumhuriyet Dönemi Türk Musikisinde Farklılaşma Olgusu”, Cumhuriyet’in Sesleri, ed. Gönül Paçacı, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Aksüt, K. S. 1967.** 500 Yıllık Türk Musikisi Antolojisi, Türkiye Yayınevi, İstanbul.
- Aksüt, S. 1993.** Türk Musikisinin 100 Bestekârı, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Aksüt, S. 1994.** Şarkılarda İstanbul, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.
- Aktar, A. 1998.** “Şark Ticaret Yıllıkları’nda “Sarı Sayfalar”: İstanbul’da Meslekler ve İktisadî Faaliyetler Hakkında Bazı Gözlemler, 1868-1938”, Toplum ve Bilim, sayı 76, s. 105-142.

- Aktaş Baycar, Y.** 2006. II. Mahmud'un Kızı Mihrimah Sultan'ın Sûr-i Hümayûnu, basılmamış yüksek lisans tezi, İÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aktüze, İ.** 2003. Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Akyıldız, A.** 1998. Mümin ve Müsrif Bir Padişah Kızı: Refia Sultan, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Akyıldız, A.** 2004. Osmanlı Bürokrasisi ve Modernleşme, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Akyıldız, A.** 2005. Anka'nın Sonbaharı : Osmanlı'da İktisadî Modernleşme ve Uluslararası Sermaye, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Al, H.** 2007. Uluslararası Sermay ve Osmanlı Maliyesi (1820-1875), Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul.
- Alaner, B.** 1986. Osmanlı İmparatorluğu'ndan Günümüze Belgelerle Müzik Yayıncılığı (1876-1986) - Music Publications from Ottoman Empire up Today : 1876-1986, Anadol Yayıncılık, Ankara.
- Alçın, S.** 2002. 19. Yüzyıl Osmanlı Kahvehanelerinin Eğitim Açısından Fonksiyonu, basılmamış yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Ali Vasıf Efendi** 2004. Bir Şehzadenin Hatıratı: Vatan ve Menfada Gördüklerim ve İşittiklerim, haz. Osman Selahaddin Osmanoğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Alkan, M. Ö.** 2000. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Modernleşme Sürecinde Eğitim İstatistikleri 1839-1924 - Education Statistics in Modennization from the Tanzimat to the Republic, Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü, Ankara.
- Alkan, M. Ö.** 2003. "Tarihin Sesli Tanıkları: Plaklar", Toplumsal Tarih, c. 19, sayı 117, s. 12-19, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul.
- Alpman, H. K.** 1977. Ahmet Fehim Bey'in Hâtıraları, Tercüman Gazetesi, İstanbul.
- Alus, S. M.** 1952. "Eski Rütbeler, Elkaplar, Nişan ve Madalyalar", Resimli Tarih Mecmuası, s. 1736-39, c. 3, sayı 3, İstanbul.
- Amicis, E.** 1986. İstanbul, çev. Beynun Akyavaş, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- And, M.** 1969. Geleneksel Türk Tiyatrosu: Kukla, Karagöz, Ortaoyunu, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- And, M.** 1971. Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu (1908-1923), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- And, M.** 1972. Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- And, M.** 1989. Türkiye'de İtalyan Sahnesi - İtalyan Sahnesinde Türkiye, Metis Yayınları, İstanbul.
- And, M.** 1994a. "Gedikpaşa Tiyatrosu", Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, c. 3, s. 390, Tarih Vakfı, İstanbul.

- And, M.** 1994b. "Odeon Tiyatrosu", Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, c. 6, s. 121-122, Tarih Vakfı, İstanbul.
- Anderson, J. E.** 2009. Law, Knowledge, Culture: The Production of Indigenous Knowledge in Intellectual Property Law, Edward Elgar Publishing.
- Anhegger, R. ve Ünlü, C.** 1991. "Türk Sosyal Tarihi İçin Kaynak Olarak 1912-1932 Arasında Çıkan 78'lik Sözlü Sözlü Taş Plaklar", Tarih ve Toplum, c. 15, sayı 85, s. 9-21, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Anhegger, R. ve Ünlü, C.** 1991. "Türk Sosyal Tarihi İçin Kaynak Olarak 1912-1932 Arasında Çıkan 78'lik Sözlü Sözlü Taş Plaklar II", Tarih ve Toplum, c. 15, sayı 86, s. 24-34, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Anhegger, R. ve Ünlü, C.** 1991. "Türk Sosyal Tarihi İçin Kaynak Olarak 1912-1932 Arasında Çıkan 78'lik Sözlü Sözlü Taş Plaklar III", Tarih ve Toplum, c. 15, sayı 87, s. 35-43, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Antolini, B. M.** 2005. "Publishers and Buyers", Music Publishing in Europe (1600-1900): Concepts, Issues, Bibliography, ed. Rudolf Rasch, Berliner Wissenschafts-Verlag, Berlin.
- Apatay, Ç.** 1998. Ertuğrul Firkateyni'nin Öyküsü: XIX. Yüzyıldan Bugüne Türk-Japon İlişkileri, Ad Kitapçılık, İstanbul.
- Apel, W.** 2000. Harvard Dictionary of Music, Harvard University Press, The Belknap Press of Harvard University Press, ABD.
- Aracı, E.** 1998a. "Londra Crystal Palace'ta Abdülaziz Şerefine Verilen Konser", Toplumsal Tarih, c. 9, sayı 49, s. 29-33.
- Aracı, E.** 1998b. "Luigi Arditi ve *Türk Kasidesi*'nin Çözülen Esrarı", Toplumsal Tarih, c. 10, sayı 57, s. 23-27.
- Aracı, E.** 2000. Osmanlı Sarayı'ndan Avrupa Müziği CD Kitapçığı, Kalan Müzik.
- Aracı, E.** 2003. "Dolmabahçe'den Bayreuth'a Uzanan Yardım Eli", Andante, c. 2, sayı 8, s. 29-31.
- Aracı, E.** 2006. Donizetti Paşa: Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Aracı, E.** 2007. "Guatelli Paşa: Osmanlı Sarayının İkinci İtalyan Maestrosu", Metin And'a Armağan, haz. M. Sabri Koz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Aracı, E.** 2010. Naum Tiyatrosu: 19. Yüzyıl İstanbulu'nun İtalyan Operası, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Aranda, F.** (t.y.). Humble Homage [nota], İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Nadir Eserler Bölümü, 781/166.
- Arditi, L.** 1896. My Reminiscences, Skeffington and Son, Londra.
- Aredba, R.,** 2009. Sultan Vahideddin'in San Remo Günleri, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Arel, H. S.** 1948. "Kemençe Beşlemesi Hakkında Hatıralar ve Düşünceler", Musiki Mecmuası, yıl 1, sayı 6, s. 3-8, Ağustos.
- Argunşah, H.** 2004. "Millî Edebiyat", Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000), ed. Ramazan Korkmaz, s. 165-214, Grafiker Yayınları, Ankara.

- Arıkan, S.** 1993. "III. Selim'in Sırkâtibi Ahmed Efendi Tarafından Tutulan Rûznâme, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Arman, H. R.** 1958. Tarihte Bahriye Mızıkaları, Deniz Basımevi, İstanbul.
- Armaoğlu, F.** 1997. 19. Yüzyıl Siyasî Tarihi (1789-1914), Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Armstrong, M. ve Murlis, H.** 2004. Reward Management: A Handbook of Renumeration Strategy and Practice, 5. baskı, Kogan Page.
- Arpad, B.** 1983. Yokedilen İstanbul: Gözlemler, Belgeler, Anılar, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, İstanbul.
- Arpad, B.** 1984. Direklerarası: Türk Tiyatrosundan Hikâyeler, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, İstanbul.
- Arslan, M.** 1999. Türk Edebiyatında Manzum Surnameler: Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, Ankara.
- Artin** 1899 (R. 1315). Fonograf Şarkı Mecmuası, A. Asaduryan Şirket-i Mürettibiye Matbaası, İstanbul.
- Atâ, Tayyartzade Ahmed** 1875-76 (H.1292-93). Tarih-i Atâ, c. 3.
- Atagöz, E. Ö.** 2000. Tasviri Saz Eserleri, bitirme çalışması, İTÜ TMDK Temel Bilimler Bölümü, İstanbul.
- Atalar, M.** 1991. Osmanlı Devletinde Surre-i Hümayûn ve Surre Alayları, Diyanet İşleri Başkanlığı, Ankara.
- Ataman, S. Y.** 1974. Dümbüllü İsmail Efendi, Yapı ve Kredi Bankası, İstanbul.
- Ataman, S. Y.** 1997. Türk İstanbul, haz. Süleyman Şenel, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul.
- Atıf Hüseyin** 2010. Sultan II. Abdülhamid'in Sürgün Yılları, haz. M. Metin Hülagü, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Auldjo, J.** 1835. Journal of a Visit to Constantinople, Londra.
- Ayangil, R.** 1994. "Kanto", Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, c. 4, s. 419-421, Tarih Vakfı, İstanbul.
- Ayangil, R.** 2008. "Western Notation in Turkish Music", Journal of the Royal Asiatic Society, c. 18, sayı 4, s. 401-407.
- Aydın, A.** 2000. "Batılılaşma Döneminde Şinasi ve Fransız Etkisi", Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, c. 17, sayı 2, s. 105-131.
- Aydüz, S.** 2006. Tophâne-i Âmire ve Top Döküm Teknolojisi, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Aykut, P.** 1994. "Summer Palace", Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, c. 7, s. 71, Tarih Vakfı, İstanbul.
- Aynur, H.** 1995. Saliha Sultan'ın Düğününü Anlatan Surnâmeler (1834): 1. Kısım-İnceleme ve Tenkitli Metin, (yayımlayanlar: Şinasi Tekin, Gönül Alpay Tekin), Harvard Üniversitesi Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü, Cambridge.

- Ayverdi, İ. 2006.** Asırlar Boyu Târihî Seyri İçinde Misalli Büyük Türkçe Sözlük: Kubbealtı Lugatı, haz. Kerim Can Bayar, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul.
- Ayyıldız, N. 2008.** II. Abdülhamid Dönemi Saray Merasimleri, Doğu Kütüphanesi, İstanbul.
- Bardakçı, M. 1993.** Fener Beyleri'ne Türk Şarkıları, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Bardakçı, M. 1995.** Refik Bey: Refik Fersan ve Hatıraları, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Bardakçı, M. 1997.** Sultanî Besteler: Osmanoğulları'nın Son Padişahı Mehmed Vahideddin'in Eserleri, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Bardakçı, M. 2011.** Neslişah: Cumhuriyet Devrinde Bir Osmanlı Prensesi, Everest Yayınları, İstanbul.
- Bareilles, B. 2003.** İstanbul'un Frenk ve Levanten Mahalleleri: Pera-Galata-Banliyöler, çev. Ali Berktaş, Güncel Yayıncılık, İstanbul.
- Basiret. (1870).** "Küçük Jardin Nâm Pirinççi'nin Gazinosunda İcra-yı Lubiyat ve Arap Hânendelerince İcra-yı Ahenk", sayı 168 (14 Eylül 1870/2 Eylül 1286), s. 4.
- Basiret. (1871).** "Tiyatro-i Osmanî'de Tosun Ağa, Zor Nikâh, Çoban Oğlu ve Çoban Kızı", sayı 287 (14 Şubat 1871/2 Şubat 1286), s. 4.
- Basiret. (1871).** "Osmanlı Tiyatrosu'nda Lubiyat", sayı 316 (22 Mart 1871/10 Mart 1287), s. 4.
- Basiret. (1872).** "Sultanahmet Kırathane-i Umumiye'de Agâh Efendi'nin Han Kolu Tarafından İcra-yı Lubiyat ve Ahenk", sayı 796 (7 Aralık 1872/25 Teşrin-i Sanî 1288), s. 4.
- Basiret. (1873).** "Mehmed Efendi'nin Kırathanesi'nde Çalgıcı Mike Ustanın Takımınca Ahenk, Bahçeli Gazinosu'nda Mısırlı Çalgıcılarca Ahenk", sayı 1063 (23 Ekim 1873/11 Teşrin-i Evvel 1289), s. 4.
- Basiret. (1874).** "Mesud Efendi'nin Gazinosunda Rakkaslar Rakkası Meşhur Kemâl'in Takımınca İcra-yı Ahenk", sayı 1351 (15 Kasım 1874/3 Teşrin-i Evvel 1290), s. 4.
- Basiret. (1875).** "Beyoğlu'nda Fransız Tiyatrosu'nda Köse Kâhya", sayı 1627 (6 Ekim 1875/24 Eylül 1291), s. 4.
- Basiret. (1875).** "Hamdi Efendi'nin İdaresinde Otuzdan Müteceviz Oyun ve Alafranga Kanto", sayı 1627 (6 Ekim 1875/24 Eylül 1291), s. 4.
- Basiret. (1875).** "Beyoğlu'nda Fransız Tiyatrosu'nda Arif'in Hilesi", sayı 1631 (11 Ekim 1875/29 Eylül 1291), s. 4.
- Basiret. (1875).** "Kulekapısı'nda Manzar-ı Lâtif Nam Gazino", sayı 1631 (11 Ekim 1875/29 Eylül 1291), s. 4.
- Basiret. (1875).** "Beyoğlu'nda Fransız Tiyatrosu'nda Leblebici Horhor", sayı 1644 (26 Ekim 1875/14 Teşrin-i Evvel 1291), s. 3.
- Basiret. (1875).** "Alafranga Usûl-i Nota", sayı 1644 (26 Ekim 1875/14 Teşrin-i Evvel 1291), s. 4.
- Basiret. (1876).** "Osmanlı Tiyatrosu'nda Leblebici Horhor", sayı 1703 (5 Ocak 1876/24 Kânun-ı Evvel 1291), s. 4.

- Basiret.** (1876). “Kırkanbar İdaresi Tarafından Gelen İlân”, sayı 1703 (5 Ocak 1876/24 Kânun-ı Evvel 1291), s. 4.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi** 2006. Başbakanlık Osmanlı Arşivi Tasnif ve Yayın Faaliyetleri İçin İmlâ Kılavuzu, T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı, İstanbul.
- Batmaz, Ş.** 2010. Bilinmeyen Yönleriyle Osmanlı Bahriyesi, Yitik Hazine Yayınları, İstanbul.
- Baydar, E. K.** 2010. Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri, Kapı Yayınları, İstanbul.
- Baykal, İ.** 1950. “Son Osmanlı Veliâhdı ve Halifesi Abdülmecid'in Sarayında Neler Gördüm”, Tarih Dünyası, sayı 17, s. 707-710.
- Bayram, R.** 2007. Riyaset-i Cumhur Mûsikî Heyeti, basılmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Behar, C.** 1993. Zaman, Mekân, Müzik: Klâsik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım, AFA Yayınları, İstanbul.
- Behar, C.** 1996. Osmanlı İmparatorluğu'nun ve Türkiye'nin Nüfusu (1500-1927), T.C. Devlet İstatistik Enstitüsü, Ankara.
- Behar, C.** 2005. Musikiden Müziğe, Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik (Makaleler-Kaynaklar-Metinler), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Behar, C.** 2006. Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Behar, C.** 2008. Saklı Mecmua: Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'taki [Turc 292] Yazması, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Behar, C.** 2010. Şeyhülislâm'ın Müziği: 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musikisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr'ı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Belge, M.** 1998. “Kantolar”, Kantolar (1905-1945) CD Kitapçığı, s. 18-24, Kalan Müzik.
- Belte, P. R., vd.** 1988. Piano – The New Grove Musical Instruments Series, W. W. Norton & Company, Hong Kong.
- Bennett, J. W.** 1975. “Ecosystem Analogies in Cultural Ecology”, Population, Ecology and Social Evolution, ed. Steven Polgar, s. 273-304, Mouton & Co., Hollanda.
- Berkes, N.** 1978. Türkiye'de Çağdaşlaşma, Doğu-Batı Yayınları, İstanbul.
- Bernstein, J. A.** 2001. Print Culture and Music in Sixteenth-Century Venice, Oxford University Press, New York.
- Beşiroğlu, Ş.** 1998. “Türk Musikisinde Üslup ve Tavrı Açısından Meşk”, 4. İstanbul Türk Müziği Günleri: Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu (15-16 Mayıs 1997), haz. Gökten Ay, Kültür Bakanlığı, Ankara.
- Beşiroğlu, Ş. Ş.** 2006. “İstanbul'un Kadınları ve Müzik Kimlikleri”, İTÜ Dergisi/b Sosyal Bilimler Serisi, c. 3, sayı 2, s. 3-19.
- Beydilli, K.** 2006a. “Mühendishâne-i Bahrî-i Hümayun”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, c. 31, s. 514-516, İstanbul.

- Beydilli, K.** 2006b. “Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyun”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, c. **31**, s. 516-518, İstanbul.
- Birsel, S.** 1976. Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu, Sander Yayınları, İstanbul.
- Birsel, S.** 1983. Kahveler Kitabı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- BOA (A.)AMD**, Sadaret Amedî Kalemî Evrakı. 11/29, 24/59, 57/1, 73/13, 79/1, 80/33.
- BOA (A.)DVN**, Sadaret Divan Kalemî Evrakı. 106/4, 125/37, 128/11, 129/22, 129/61, 132/28, 143/81.
- BOA (A.)DVN.MHM**, Sadaret Divan Mühimme Evrakı. 10/80, 11/24, 28/63, 29/25, 30/30.
- BOA (A.)MKT**, Sadaret Mektubî Kalemî Evrakı. 47/63.
- BOA (A.)MKT.MHM**, Sadaret Mektubî Mühimme Kalemî Evrakı. 47/33, 272/68, 321/42.
- BOA (A.)MKT.MVL**, Sadaret Mektubî Kalemî Meclis-i Vala Evrakı. 70/85, 114/40.
- BOA (A.)MKT.NZD**, Sadaret Mektubî Kalemî Nezâret ve Deva'ir Evrakı. 116/58, 249/47, 382/80.
- BOA (BEO)**, Bâbîâlî Evrak Odası Evrakı. 48/3586.
- BOA (C.AS)**, Cevdet Askeriye. 1083/47758, 1206/54032, 1207/54078, 990/43268.
- BOA (C.BH)**, Cevdet Bahriye. 160/7588.
- BOA (C.ML)**, Cevdet Maliye. 182/7653.
- BOA (C.SM)**, Cevdet Saray. 30/1502, 98/4925, 114/5715, 119/5983, 123/6194, 141/7087, 152/7610.
- BOA (D.ASM.D)**, Bab-ı Defterî Asâkir-i Mansure Defterleri. 38835.
- BOA (DH.EUM.3.Şb)**, Dahiliye Nezâreti Emniyet-i Umumiye Üçüncü Şube. 23/46.
- BOA (DH.EUM.VRK)**, Dahiliye Emniyet-i Umumiye Evrak Odası Kalemî Evrakı. 1/9.
- BOA (DH.HMŞ)**, Dahiliye Nezâreti Hukuk Müşavirliği Evrakı. 10/56.
- BOA (DH.İD)**, Dahiliye Nezâreti İdare Evrakı. 108-2/3.
- BOA (DH.MKT)**, Dahiliye Nezâreti Mektubî Kalemî. 171/10, 609/29, 800/52, 970/19, 1033/36, 1053/50, 1092/10, 2039/51, 2045/115, 2118/109, 2169/1, 2177/77, 2226/135, 2231/138, 2334/11, 2334/12, 2374/111, 2393/61, 2558/28.
- BOA (DH.MTV)**, Dahiliye Nezâreti Mütenevvia Evrakı. 4/94.
- BOA (DH.MUİ)**, Dahiliye Muhaberat-ı Umumiye İdaresi Evrakı. 73/-1/29, 93/45.
- BOA (DH.UMVM)**, Dahiliye Nezâreti Umur-ı Mahalliye ve Vilayat Müdürlüğü Evrakı. 85/65, 96/64, 117/48.
- BOA (HAT)**, Hatt-ı Hümâyun. 243/13638, 296/17610/A, 302/17937, 306/18059, 306/18059/A, 319/18701/C.

- BOA (HH.d)**, Hazine-i Hassa Defterleri. 17657, 21459, 22913.
- BOA (HR.MKT)**, Hariciye Nezâreti Mektubi Kalemi Evrakı. 56/57, 60/95, 283/23.
- BOA (HR.SFR.4)**, Hariciye Nezâreti Paris Sefareti. 9/3, 9/10, 9/17, 9/21.
- BOA (HR.SYS)**, Hariciye Nezâreti Siyasî. 2171/13.
- BOA (HR.TO)**, Hariciye Nezâreti Tercüme Odası Evrakı. 35/27, 38/89, 50/35, 51/14, 102/107, 109/25, 110/36, 157/34, 208/13, 281/59, 348/83, 410/26, 410/66, 427/24, 427/30, 446/23, 454/62, 499/37, 500/87, 532/35, 538/49, 546/49, 547/13, 547/31, 547/72, 548/121.
- BOA (İ.AS)**, İrade Askerî. 2/1310.C/12.
- BOA (İ.DH)**, İrade Dahiliye. 335/22002, 336/22071, 339/22255, 388/25625, 439/29026, 474/31789, 503/34263, 516/35136, 519/35330, 531/36821, 548/38155, 559/38922, 590/41045, 599/41755, 613/42745, 673/46904, 815/65786, 827/66614, 836/67240, 854/68476, 877/69976, 878/70022, 894/71123, 909/72259, 917/72786, 925/73319, 935/74049, 942/74616, 948/75018, 952/75306, 1008/79586, 1018/80327, 1022/80612, 1060/83223, 1096/85949, 1104/86489, 1105/86509, 1126/88034, 1142/89095, 1146/89338, 1146/89339, 1148/89531, 1153/90116, 1153/90132, 1159/90616, 1168/91345, 1169/91386, 1179/92157, 1181/92434, 1207/94502, 1207/94512, 1214/95069, 1217/95349, 1221/95563, 1235/96760, 1237/96872, 1247/97683, 1258/98782, 1268/99709, 1276/100395, 1279/100645, 1279/100661.
- BOA (İ.DUİT)**, İrade Dosya Usûlü. 12/70, 12/109, 16/89, 16/90, 16/95, 17/8, 17/35, 61/13, 61/90, 70/57, 70/65, 72/126, 73/43, 73/47, 74/67, 89/51, 162/77.
- BOA (İ.HB)**, İrade Harbiye. 159/1332.B/43.
- BOA (İ.HR)**, İrade Hariciye. 12/609, 24/1121, 41/1915, 46/2202, 48/2296, 59/2834, 109/5341, 117/5724, 132/6753, 150/7895, 151/8015, 183/10202, 199/11373, 219/12720, 228/13400, 236/13978, 241/14308, 244/14477, 255/15235, 277/16898, 281/17395, 285/17741, 287/17967, 298/18880, 310/19764, 318/20451.
- BOA (İ.HUS)**, İrade Hususî. 21/1311.Ş/98, 150/1324.Z/8, 178/1327/B-22, 181/1327.Z/17.
- BOA (İ.MBH)**, İrade Mabeyn-i Hümâyün. 1/1328.M/12, 3/1328.Ş/6, 5/1329.M/17, 11/1331.M/18, 15/1332.Ca/17, 19/1334.R/21.
- BOA (İ.ŞD)**, İrade Şura-yı Devlet. 18/777.
- BOA (İ.TAL)**, İrade Taltifat. 3/1310.S/43, 4/1310.S/184, 5/1310.Ra/20, 10/1310.Ca/97, 15/1310.Ş/34, 17/1310.N/92, 21/1310.Za/75, 23/1310.Z/15, 23/1310.Z/51, 24/1310.Z/93, 24/1310.Z/114, 24/1310.Z/142, 27/1311.M/152, 27/1311.M/153, 29/1311.S/109, 30/1311.S/171, 36/1311.R/120, 41/1311.C/128, 46/1311.N/11, 48/1311.N/127, 48/1311.N/129, 49/1311.L/57, 50/1311.L/103,

56/1311.Z/169, 56/1311.Z/170, 56/1311.Z/171, 63/1312.R/37,  
63/1312.R/79, 64/1312.R/109, 65/1312.Ca/3, 65/1312.Ca/34  
67/1312.C/2, 69/1312.B/42, 70/1312.B/103, 72/1312.Ş/78,  
73/1312.Ş/144, 76/1312.L/88, 79/1312.Za/139, 83/1313.S/94,  
84/1313.Ra/27, 84/1313.Ra/48, 84/1313.Ra/54, 85/1313.Ra/112,  
91/1313.N/18, 116/1315.S/134, 125/1315.B/48, 132/1315.L/68,  
132/1315.L/129, 136/1315.Z/22, 145/1316.Ra/100, 150/1316.Ca/9,  
150/1316.Ca/11, 150/1316.Ca/14, 157/1316.B/41, 157/1316.B/46,  
157/1316.B/77, 175/1317.M/2, 187/1317.Ca/76, 190/1317.C/29,  
213/1318.M/198, 218/1318.Ra/90, 223/1318.Ca/68, 227/1318.C/1,  
227/1318.C/34, 231/1318.B/133, 234/1318.Ş/51, 244/1318.Za/116,  
246/1318.Z/66, 246/1318.Z/75, 249/1319.M/53, 251/1319.S/35,  
251/1319.S/102, 261/1319.C/63, 265/1319.Ş/38, 268/1319.N/15,  
269/1319.N/104, 273/1319.Z/9, 279/1320.Ra/9, 288/1320.Ş/8,  
297/1320.Z/23, 306/1321.R/28, 326/1321.Z/144, 329/1322.M/112,  
337/1322.R/140, 341/1322.C/33, 348/1322.Ş/65, 351/1322.L/58,  
359/1322.Z/202, 373/1323.B/136, 373/1323.B/153, 380/1323.N/67,  
381/1323.L/30, 382/1323.L/92, 402/1324.C/74, 408/1324.N/99,  
412/1324.Za/8, 420/1325.Ra/92, 422/1325.R/69, 422/1325.R/72,  
434/1325.N/31, 434/1325.N/80, 442/1325.Z/108, 443/1326.M/55,  
446/1326.S/72, 466/1328.Ş/21, 479/1330.B/29, 501/1333.C/21,  
509/48, 509/53.

**BOA (MB)**, Mabeyn. 86/59.

**BOA (MF.MKT)**, Maârif Nezâreti Mektubî Kalemi. 20/10, 27/127, 31/151, 37/25,  
38/35, 69/85, 137/32, 148/135, 244/51, 259/62, 279/15, 456/13,  
826/22, 970/40, 1137/52, 1154/5, 1195/46, 1207/36.

**BOA (ML.MSF.d)**, Maliye Masârifat Defterleri. 3820, 7796.

**BOA (MV)**, Meclis-i Vükela Mazbataları. 130/18, 241/163, 241/265, 258/5, 258/43,  
258/89.

**BOA (Y.A.HUS)**, Yıldız Sadaret Hususî Maruzat Evrakı. 176/34, 179/121, 319/58,  
394/51.

**BOA (Y.A.RES)**, Yıldız Sadaret Resmi Maruzat Evrakı. 142/67.

**BOA (Y.EE)**, Yıldız Esas Evrakı. 72/172, 72/173, 108/23, 149/7.

**BOA (Y.MTV)**, Yıldız Mütenevvî Maruzat Evrakı. 20/51, 26/41, 41/114, 258/101;  
62/117, 92/96, 103/51, 106/67, 211/56, 246/100, 262/96, 290/95,  
298/3, 298/28.

**BOA (Y.PRK.A)**, Yıldız Perakende Evrakı Sadaret Maruzatı. 4/13, 9/64.

**BOA (Y.PRK.ASK)**, Yıldız Perakende Evrakı Askerî Maruzat. 33/60, 50/107,  
84/11, 91/113, 119/113, 173/18, 192/41, 261/29.

**BOA (Y.PRK.AZJ)**, Yıldız Perakende Evrakı Arzuhal Jurnal. 1/79, 7/89, 25/83.

**BOA (Y.PRK.BŞK)**, Yıldız Perakende Evrakı Başkitabet Dairesi Maruzatı. 6/13,  
8/83, 26/44, 48/78, 63/17, 74/89.

**BOA (Y.PRK.EŞA)**, Yıldız Perakende Evrakı Elçilik Şehbenderlik ve  
Ataşemiliterlik. 3/50, 6/66, 14/37, 30/57, 30/73, 31/128, 35/96, 39/27.

- BOA (Y.PRK.HH)**, Yıldız Perakende Evrakı Hazine-i Hassa. 9/51, 16/17, 23/3, 24/3, 27/2, 29/6.
- BOA (Y.PRK.HR)**, Yıldız Perakende Evrakı Hariciye Nezâreti Maruzatı. 32/26.
- BOA (Y.PRK.M)**, Yıldız Perakende Evrakı Müteferrik. 4/15.
- BOA (Y.PRK.MK)**, Yıldız Perakende Evrakı Evrakı Müfettişlikler ve Komiserlikler Tahriratı. 4/52, 6/28.
- BOA (Y.PRK.OMZ)**, Yıldız Perakende Evrakı Orman, Maadin ve Ziraat Nezâreti Maruzatı. 3/49, 3/62.
- BOA (Y.PRK.PT)**, Yıldız Perakende Evrakı Posta Telgraf Nezâreti Maruzatı. 14/47.
- BOA (Y.PRK.SGE)**, Yıldız Perakende Evrakı Mabeyn Erkânı ve Saray Görevlileri Maruzatı. 6/11, 6/13, 11/20, 11/82.
- BOA (Y.PRK.TKM)**, Yıldız Perakende Evrakı Tahrirat-ı Ecnebiye ve Mabeyn Mütercimliği. 1/19, 11/56, 12/45, 22/11, 32/47, 43/59.
- BOA (Y.PRK.TŞF)**, Yıldız Perakende Evrakı Evrakı Teşrifat-ı Umumiye Dairesi. 3/39, 3/80, 4/58, 6/93, 6/106, 7/39.
- BOA (Y.PRK.ZB)**, Yıldız Perakende Evrakı Zabtiye Nezâreti Maruzatı. 19/46, 26/64, 29/42.
- BOA (ZB)**, Zabtiye Nezâreti Evrakı. 370/152, 379/94, 382/12, 590/133.
- Boran, İ., ve Yıldız Şenürkmez, K.** 2007. Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Braudel, F.** 1995. Mediterranean and The Mediterranean World in the Age of Philip II, c. 2, University of California Press, California.
- Bulgurcuoğlu, H. (haz.)** 2009. Efsane Gemi Mahmudiye Kalyonu, İstanbul Deniz Müzesi Komutanlığı Piri Reis Araştırma Merkezi, İstanbul.
- Bulmuş, S.** 2009. İstanbul Folklorunda Müzik Yapılan Mekânlardan Biri Olarak Semai Kahvehaneleri [Çalgılı Kahvehaneler], bitirme çalışması, İTÜ TMDK Müzikoloji Bölümü, İstanbul.
- Burkholder, J. P., Gout, J. D. ve Palisca, C. V.** 2006. A History of Western Music, W.W. Norton & Company, New York.
- Buzpınar, Ş. T.** 2009. “Surre”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, c. 37, s. 567-569, İstanbul.
- Cahid, B.** 1919. “Musikî Musahebesi: Bir Sanatkâr-ı Musikî Tanburî Cemil”, *İkdam*, sayı 8210 (20 Aralık 1919/20 Kânun-ı Evvel 1335), s. 2.
- Can, C.** 1994. “Rus Elçiliği Binası”, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, c. 6, s. 368-370, Tarih Vakfı, İstanbul.
- Cemil, M.** 2002. Tanburi Cemil’in Hayatı, haz. Uğur Derman, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul.
- Ceylan, C.** 2005. Ölümünün 120. Yılında Hacı Ârif Bey, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Müdürlüğü, İstanbul.
- Cezar, M.** 1991. XIX. Yüzyıl Beyoğlusu, Ak Yayınları, İstanbul.

- Christensen, T.** 2008. *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Crawford, F. M.** 2007. 1890’larda İstanbul, çev. Şeniz Türkömer, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Çağatay, A. R.** 1895. “Fenn-i Musikî”, *Malûmat*, sayı 1 (23 Mayıs 1895/11 Mayıs 1311), s. 10-11.
- Çetin, N.** 2006. “Ziya Paşa”, *Tanzimat Edebiyatı*, haz. İsmail Parlatır, İnci Enginün vd., s. 127-199, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çetintaş, B.** 2005. “İki Yazma Güfte Mecmuası Üzerine...”, *Musikişinas*, sayı 7, s. 77-84, Boğaziçi Türk Müziği Kulübü, İstanbul.
- Çıkla, S.** 2004. *Roman ve Gerçeklik Bağlamında Kültür Değişmeleri ve Servet-i Fünûn Romanı*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çitçi, S.** 2000. *İkdam Gazetesi’nin Sistemik İndeksi (1904-1913)*, basılmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çitçi, S.** 2001. *İkdam Gazetesinin Kültürel ve Edebi Yazılarının Sistemik İndeksi (1894-1904)*, basılmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çitçi, S.** 2009. “Halide Edip Adıvar’ın Feminist ve Semitik Bir Operası: Kenan Çobanları”, *Turkish Studies: International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, c. 4/3 Bahar, s. 655-668, İstanbul.
- Dağdelen, İ.** 2007. *Charles Edouard Goad’ın İstanbul Sigorta Haritaları*, Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü, İstanbul.
- Davison, R. H.** 1990. *Essays in Ottoman and Turkish History, 1774-1923: The Impact of the West*, Saqi Books, ABD.
- Deaver, G. G.** 1995. “Eğlence”, İstanbul 1920, ed. Clarence Richard Johnson M. S., çev. Sönmez Taner, s. 223-245, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Deleon, J.** 1995. *The White Russians in Istanbul*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Dırağ, H.** 1977. *1831-1900 Yılları Arasındaki İstanbul Yangınları*, lisans tezi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Osmanlı Müesseseleri ve Medeniyet Tarihi Kürsüsü, İstanbul.
- Deniz Müzesi Arşivi (CB)**, Ceride-i Bahriye. 82/07.07.1892.
- Deniz Müzesi Arşivi (MH)**, Muhasebe. 1228/46 (26.05.1890).
- Doğrusöz, N.** 1989. “Haşim Bey: Yaşamı – Besteciliği – Eserleri”, lisans bitirme tezi, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, İzmir.
- Doğrusöz, N.** 2001. “Hafız Post Mecmuasının Türk Müziği Eğitimi Tarihine Getirdikleri”, *Müzikte 2000 Sempozyumu*, haz. Gökten Ay, s. 139-147, Kültür Bakanlığı, Ankara.
- Doğrusöz, N. vd.** 2011. “Arbededen Ünsiyete: Türk Müziği Eğitiminde Makamlararası Uyum”, yayınlanmamış bildiri, Ulusal Türk Müziği Kurultayı, düz. İTÜ TMDK Müzik Teorisi Bölümü, İstanbul.

- Dolge, A.** 1972. *Pianos and Their Makers: A Comprehensive History of the Development of the Piano*, Dover Publications, New York.
- Donizetti, G. [torun]** 1986. "Türkiye'deki Müzik ve Osmanlı İmparatorluk Marşı Üzerine Toplu Bir Bakış", çev. Suha Umur, *Tarih ve Toplum*, Kasım, s. 8-9.
- Duggan, M. K.** 1992. *Italian Music Incunabula: Printers and Types*, University of California Press, Berkeley ve Los Angeles.
- Duhanî, S. N.** 1984. *Eski İnsanlar Eski Evler: 19. Yüzyıl Sonunda Beyoğlu'nun Sosyal Topoğrafyası*, çev. Ahmet Parman, *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu*, İstanbul.
- Duhanî, S. N.** 1990. *Beyoğlu'nun Adı Pera İken: Geri Dönmeyecek Zamanlar*, çev. Nihal Önal, Çelik Gülersoy Vakfı İstanbul Kütüphanesi Yayınları, İstanbul.
- Duman, H.** 2000. *Başlangıcından Harf Devrimine Kadar Osmanlı-Türk Süreli Yayınlar ve Gazeteler Bibliyografyası ve Toplu Kataloğu (1828-1928)*, c. 1-3, Enformasyon ve Dokümantasyon Hizmetleri Vakfı, Ankara.
- Durudoğan, S.** 1994. "Concordia Tiyatrosu ve Bahçesi", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. 2, s. 555, Tarih Vakfı, İstanbul.
- Dürder, B.** 1968. "Halide Edib-Adıvar'ın Hayatı, Sanatı ve Eserleri", Kenan Çobanları – Maske ve Ruh, Halide Edib, s. 5-14, Atlas Kitabevi, İstanbul.
- Ebubekir Ratib Efendi** 1999. *Ebubekir Ratib Efendi'nin Nemçe Sefaretnamesi*, haz. Abdullah Uçman, Kitabevi, İstanbul.
- Edhem** 1889/1890 (H. 1307). *Bergüzar-ı Edhem yahud Talim-i Usûl-i Musikî*, Bahriye Matbaası.
- Ehrlich, C.** 1995. *The Piano: A History*, Clarendon Press, Oxford.
- Eldem, E.** 2004. *İftihar ve İmtiyaz: Osmanlı Nişan ve Madalyaları Tarihi*, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi ; Kültür Bakanlığı, İstanbul.
- Emin Efendi (Hacı)** 1885 (H. 1302). *Nota Muallimi*, Zartaryan Matbaası, İstanbul.
- Enginün, İ.** 2006. "Abdülhak Hâmit Tarhan", *Tanzimat Edebiyatı*, haz. İsmail Parlatur, İnci Enginün vd., s. 411-555, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Ensari, M.** 1999. *19. Yüzyılda Çok Seslendirilmiş Türk Müziği Eserleri*, basılmamış sanatta yeterlik tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Eralp, T.N.** 2002. "Osmanlılarda Nişan ve Madalyalar", *Türkler*, ed. H. Celal Güzel ve ö.t., c. 13, s. 683-86, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.
- Erdemir, A.** 1999. *Anadolu Sahası Musikişinas Divan Şairleri*, Türk Sanatı ve Eğitimi Vakfı Yayınları, Ankara.
- Ergin, C.** 1969. "Santûrî Ziya Bey'in Notları-2", *Musiki Mecmuası*, sayı 244, s. 22-25.

- Ergin, C.** 1969. "Santûrî Ziya Bey'in Notları-3", Musiki Mecmuası, sayı 245, s. 10-12.
- Ergin, C.** 1969. "Santûrî Ziya Bey'in Notları-4", Musiki Mecmuası, sayı 246, s. 8-9.
- Ergin, C.** 1969. "Santûrî Ziya Bey'in Notları-5", Musiki Mecmuası, sayı 248, s. 22-23
- Ergin, C.** 1969. "Santûrî Ziya Bey'in Notları-6", Musiki Mecmuası, sayı 249, s. 16-17
- Ergin, C.** 1969. "Santûrî Ziya Bey'in Notları-7", Musiki Mecmuası, sayı 250, s. 21-23.
- Ergin, C.** 1969. "Santûrî Ziya Bey'in Notları-8", Musiki Mecmuası, sayı 251, s. 12-18.
- Ergin, N.** 1999. Yıldız Sarayı'nda Müzik: Abdülhamid II Dönemi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Ergin, O. N.** 1914 (H. 1330). Mecelle-i Umur-ı Belediye, c. 2, Şehremaneti, Arşak Garoyan Matbaası, İstanbul.
- Ergin, O. N.** 1977. Türkiye Maarif Tarihi, c.1-5, Eser Matbaası, İstanbul.
- Ergun, L.** 1994. 1876'dan Günümüze Geleneksel Türk Sanat Musikisinde Şarkı, basılmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Ergur, A. ve Aydın, Y.** 2006. "Patterns of modernization in Turkish Music as indicators of a changing society", *Musicae Scientiae*, özel sayı, 2005/2006, s. 89-108.
- Erkul, A.** 2008. "Ahmet Rıza Bey", Türkiye'de Sosyoloji (İsimler – Eserler), der. M. Çağatay Özdemir, c. 1, s. 25-68, Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Ertuğrul, M.** 1989. "Benden Sonra Tufan Olmasın: Anılar", Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Erüreten, M.** 2001. Osmanlı Madalyaları ve Nişanları = Ottoman Medals and Orders Documented History: Belgelerle Tarihi, (çev. Erhan Uzsay), Destination Management Company, İstanbul.
- Everett, P.** 1996. Vivaldi: The Four Seasons and Other Concertos, Op. 8, Cambridge University Press, Cambridge.
- Evren, B.** 1996. Eski İstanbul'da Kahvehaneler, Ad Yayıncılık, İstanbul.
- Evren, B.** 1998. Eski İstanbul Sinemaları: Düş Şatoları, Milliyet Yayınları, İstanbul.
- Ezgi, S.** 1948. Tanburi Mustafa Çavuş'un 36 Şarkısı, İstanbul Belediyesi Konservatuvarı, İstanbul.
- Feldman, W.** 1996. Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire, Verlag für Wissenschaft und Bildung, Berlin.
- Ferahfeza yahud Yeni Şarkı** 1896/1897 (H. 1314). Atatürk Kitaplığı, TB/01186.
- Filmer, C.** 1984. Hatıralar: Türk Sinemasında 65 Yıl, Emek Matbaacılık, İstanbul.

- Findley, C. V.** 1994. Osmanlı devletinde Bürokratik Reform: Bâbiâli, (çev. Latif Boyacı ve İzzet Akyol), İz Yayıncılık, İstanbul.
- Findley, C. V.** 1996. Kalemiyeden Mülkiyeye: Osmanlı Memurlarının Toplumsal Tarihi, (çev. Gül Çağalı Güven), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Finkel, A.** 1993. "The Story of the Mocan Yalı", Cornucopia, sayı 3.
- Finkelstein, S.** 2000. Müzik Neyi Anlatır, çev. M. Halim Spatar, Kaynak Yayınları, İstanbul.
- Fonton, C.** 1987. 18. Yüzyılda Türk Müziği: Şark Musıkîsi (Avrupa Musıkîsiyle Karşılaştırmalı bir Deneme), çev. ve haz. Cem Behar, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Frake, C. O.** 1976. "Cultural Ecology and Ethnography", American Anthropology: 1946-1970, ed. Robert F. Murphy, American Anthropological Association, ABD.
- Gariper, C.** 2004. "Yenileşmenin Başlangıcı ve Öncüleri: Şinasi- Namık Kemal-Ziya Paşa", Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000), ed. Ramazan Korkmaz, s. 37-76, Grafiker Yayınları, Ankara.
- Gazimihal, M. R.** 1943. Bursa'da Musiki, Bursa Halkevi, Bursa.
- Gazimihal, M. R.** 1955. Türk Askeri Muzikaları Tarihi, Maarif Basımevi, İstanbul.
- Gazimihal, M. R.** 1958. Asya ve Anadolu Kaynaklarına Iklığ, Ses ve Tel Yayınları, Ankara.
- Gazimihal, M. R.** 1961. Musiki Sözlüğü, Milli Eğitim Bakanlığı, Ankara.
- Gedik, G.** 2005. "Bekir Sıdkı Sezgin, Dinî Mûsikî ve Meşk Usûlü", Musikişinas, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü, sayı 7, s. 100-104.
- Gerçek, S. N.** 2000. "Çalgılı Kahveler", Ramazan Kitabı, haz. Özlem Olgun, Kitabevi, İstanbul.
- Gezen, D.** 2011. Anonim Mecmua-i Musikî: Yeni Şarkılar, bitirme çalışması, İTÜ TMDK Müzikoloji Bölümü, İstanbul.
- Gökalp, Z.** 1923 (R. 1339). Türkçülüğün Esasları, Matbuat ve İstihbarat Matbaası, Ankara.
- Göktaş, U.** 1994. "Tulumbacılık", Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, c. 7, s. 301-303, Tarih Vakfı, İstanbul.
- Göktaş, E.** 1999. "Osmanlı Dönemine Kahvehaneler, Kiraathaneler ve Bunların İşlevleri", Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, sayı 11, s. 67-80.
- Gölpınarlı, A.** 1983. Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul.
- Gövsa, İ. A.** 1949. Türk Meşhurları Ansiklopedisi, Yedigün Neşriyat, İstanbul.
- Gronow, P. ve Sauino, I.** 1999. An International History of the Recording Industry, Continuum International Publishing Group, İngiltere.
- Guatelli, C.** (t.y.). Arie Nazionali e Canti Popolari Orientali [nota], İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Nadir Eserler Bölümü, 781/63-65.

- Gülersoy, Ç.** 1994. "Pera Palas", Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, c. 6, s. 239-240, Tarih Vakfı, İstanbul.
- Güllü, F.** 2008. "Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar: Osmanlıya Has Çokkültürlü Bir Tiyatro Girişimi", BGST Yayınları, İstanbul.
- Güntekin, M.** 1994a. "Operet", Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, c. 6, s. 133-135, Tarih Vakfı, İstanbul.
- Güntekin, M.** 1994b. "Üsküdar Musiki Cemiyeti", Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, c. 7, s. 349-350, Tarih Vakfı, İstanbul.
- Güntekin, M.** 1994c. "Saz, Leyla", Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, c. 6, s. 475, Tarih Vakfı, İstanbul.
- Güntekin, M.** 2003. "İsmail Hakkı Bey (Muallim)", Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, c. 4, s. 214, Tarih Vakfı, İstanbul.
- Halide Edib** 1913 (R. 1329). Yeni Turan, Tanin Matbaası, İstanbul.
- Halide Edib** 1963. Mor Salkımlı Ev, Yeni Matbaa, İstanbul.
- Hariciye Nezâreti** 1885. Hariciye Nezâreti Salnâmesi: 1302, Matbaa-i Ebuzziya, Konstantiniye.
- Harris, J.** 2006. Art History: The Key Concepts, Routledge, New York.
- Hasan Tahsin** 1904 (H. 1322). Gülzar-ı Musikî, A. Asaduryan Şirket-i Mürettibiye Matbaası, İstanbul.
- Haşim Bey** 1863 (H. 1280). [Haşim Bey Mecmuası] Mecmua, İstanbul.
- Hauser, A.** 1999. The Social History of Art: Rococo, Classicism and Romanticism, c. 3, Routledge.
- Heise, U.** 2001. Kahve ve Kahvehaneler, Dost Kitabevi, Ankara.
- Heller, K.** 1997. Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice, Amadeus Press, Hong Kong.
- Hidebrandt, D.** 1988. Pianoforte: A Social History of the Piano, Hutchinson, Londra.
- Horkheimer, M. ve Adorno, T. W.** 2002. Dialect of Enlightenment: Philosophical Fragments, ed. Gunzelin Schmid Noerr, çev. Edmund Jephcott, Stanford University Press, ABD.
- Hornby, L. E. B.** 2007. Kırım Savaşı Sırasında İstanbul, çev. Kerem Işık, Kitap Yayınevi, İstanbul.
- Ibañez, V. B.** 2007. Fırtınadan Önce Şark: İstanbul 1907, çev. Neyyire Gül Işık, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Işın, E.** 2003. "Kıraathaneler", Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, c. 4, s. 563-564, Tarih Vakfı, İstanbul.
- İhsan** 1899/1900 (H. 1317). Zemzeme-i Sevda, Ahter Matbaası, İstanbul.
- İhsanoğlu, E. vd.** 2003. Osmanlı Mûsikî Literatürü Tarihi, ed. E. İhsanoğlu, İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi (IRCICA), İstanbul.

- İkdam.** (1895). “Karaköy’de Brüksel Birahanesi’nde Kemanî-i Şehir Zafiraki’nin İnce Saz Takımınca Ahenk”, sayı 496 (10 Aralık 1895/28 Teşrin-i Sanî 1311), s. 4.
- İkdam.** (1896). “Çırçır Suyu’nda Çalgı”, sayı 660 (22 Mayıs 1896/10 Mayıs 1312), s. 4.
- İkdam.** (1896). “Kılburnu Gazinosu’nda Kemeñeci-i Şehir Vasil Efendi’nin İnce Saz Takımı”, sayı 666 (28 Mayıs 1896/16 Mayıs 1312), s. 4.
- İkdam.** (1896). “Haydarpaşa Anadolu Birahanesi’nde Ahenk”, sayı 700 (1 Temmuz 1896/19 Haziran 1312), s. 4.
- İkdam.** (1896). “Nişantaşı Şafak Bahçesi’nde Balıkçı Kızı, Şarkılı Komedi”, sayı 703 (4 Temmuz 1896/22 Haziran 1312), s. 4.
- İkdam.** (1896). “Kılburnu Gazinosu’nda Ahenk”, sayı 835 (13 Kasım 1896/1 Teşrin-i Sanî 1312), s. 4.
- İkdam.** (1897). “Pangaltı Büyükdere Caddesi’ndeki Gülistan Bahçesi Birahanesi’nde İcra-yı Ahenk”, sayı 912 (29 Ocak 1897/17 Kânun-ı Sanî 1312), s. 4.
- İkdam.** (1898). “Şems Kırathanesi’nde Kemeñeci Vasil İdaresinde İcra-yı Ahenk”, sayı 1318, (16 Mart 1898/4 Mart 1314), s. 4.
- İkdam.** (1899). “Concordia Tiyatrosu’nda”, sayı 1679 (7 Mart 1899/23 Şubat 1314), s. 3.
- İkdam.** (1900). “Makriköy’ünde Mardik Efendi’nin Gazinosunda Ahenk”, sayı 2027 (22 Şubat 1900/10 Şubat 1315), s. 4.
- İkdam.** (1901). “Bebek Bahçesi’nde Nikolaki’nin Orkestra Takımı Tarafından Alaturka ve Alafranga Havalar”, sayı 2490 (31 Mayıs 1901/18 Mayıs 1317), s. 4.
- İkdam.** (1901). “Udî-i Şehir Halepli Şükrü Efendi”, sayı 2664 (21 Kasım 1901/8 Teşrin-i Sanî 1317), s. 4.
- İkdam.** (1901). “Concordia’da”, sayı 2677 (4 Aralık 1901/21 Teşrin-i Sanî 1317), s. 3.
- İkdam.** (1902). “Şems Kırathanesi’nde İnce Saz Takımınca Ahenk”, sayı 2768 (20 Şubat 1902/7 Şubat 1317), s. 4.
- İkdam.** (1902). “Haliç Feneri’nde Hacı Sarafim’in Birahanesinde İnce Saz Takımınca Türkçe ve Arapça Ahenk”, sayı 2862 (7 Haziran 1902/25 Mayıs 1318), s. 4.
- İkdam.** (1902). “Çırçır Suyu’nda İnce Saz Takımınca Ahenk”, sayı 2869 (14 Haziran 1902/1 Haziran 1318), s. 4.
- İkdam.** (1902). “Mama Mesiresi’ndeki Tiyatroda İnce Saz Takımınca Ahenk”, sayı 2955 (26 Ağustos 1902/13 Ağustos 1318), s. 4.
- İkdam.** (1902). “Eptalofos Gazinosu’nda İnce Saz Takımınca Ahenk”, sayı 2988 (12 Ekim 1902/29 Eylül 1318), s. 4.
- İkdam.** (1903). “Kılburnu Gazinosu’nda Cuma ve Pazar Günleri İnce Saz Takımınca Ahenk”, sayı 3117 (4 Şubat 1903/22 Kânun-ı Sanî 1318), s. 4.

- İkdam.** (1903). “Yorgancı Bahçesi’nde Mükemmel İnce Saz Takımı”, sayı 3195 (6 Mayıs 1903/23 Nisan 1319), s. 4.
- İkdam.** (1903). “Ud ve Kanun Muallimi Mahmud Efendi”, sayı 3219 (30 Mayıs 1903/17 Mayıs 1319), s. 4.
- İkdam.** (1903). “Sultanahmet’te Belediye Bahçesi’nde İnce Saz Takımınca Ahenk”, sayı 3249 (29 Haziran 1903/16 Haziran 1319), s. 4.
- İkdam.** (1903). “Mama Mesiresi’nde Ortaoyunu”, sayı 3257 (7 Temmuz 1903/24 Haziran 1319), s. 4.
- İkdam.** (1903). “Zambaoğlu Bahçesi’nde Pembe Kız”, sayı 3277 (27 Temmuz 1903/14 Temmuz 1319), s. 4.
- İkdam.** (1903). “Şems Kıraathanesi’nde 7 Kişilik İnce Saz Takımınca Ahenk”, sayı 3376 (13 Kasım 1903/31 Teşrin-i Evvel 1319), s. 4.
- İkdam.** (1903). “Merkez Kıraathanesi’nde Arap İnce Saz Takımınca Ahenk, sayı 3386 (23 Kasım 1903/10 Teşrin-i Sanî 1319), s. 4.
- İkdam.** (1903). “Kılburnu Fener Gazinosu’nda Cuma ve Pazar Günleri Mükemmel İnce Saz Takımınca Ahenk”, sayı 3418 (25 Aralık 1903/12 Kânun-ı Evvel 1319), s. 4.
- İkdam.** (1904). “Şems Kıraathanesi’nde Kemanî İhsan Efendi’nin İnce Saz Takımı”, sayı 3429 (5 Ocak 1904/23 Kânun-ı Evvel 1319), s. 4.
- İkdam.** (1904). “Musikî Muallimi: Udî İbrahim Abûd el-Mısırî Efendi”, sayı 3451 (27 Ocak 1904/14 Kânun-ı Sanî 1319), s. 4.
- İkdam.** (1904). “Şems Kıraathanesi’nde İnce Saz Takımınca Ahenk”, sayı 3483 (28 Şubat 1904/15 Şubat 1319), s. 4.
- İkdam.** (1904). “Dilküşa Kıraathanesi’nde 7 Kişilik İnce Saz Takımınca Ahenk”, sayı 3487 (3 Mart 1904/19 Şubat 1319), s. 4.
- İkdam.** (1904). “Kumkapı Deniz Hamamı Gazinosu’nda Saz Takımı”, sayı 3614 (8 Temmuz 1904/25 Haziran 1320), s. 4.
- İkdam.** (1904). “Kıraathane-i Osmanî’de İnce Saz Takımınca Ahenk”, sayı 3749 (20 Kasım 1904/7 Teşrin-i Sanî 1320), s. 4.
- İkdam.** (1905). “Kıraathane-i Osmanî’de İnce Saz Takımınca Ahenk”, sayı 4108 (14 Kasım 1905/1 Teşrin-i Sanî 1321), s. 4.
- İkdam.** (1905). “Almanca ve Piyano Muallimi”, sayı 4132 (8 Aralık 1905/25 Teşrin-i Sanî 1321), s. 4.
- İkdam.** (1906). “Udî Eyüb Meftunî”, sayı 4177 (22 Ocak 1906/9 Kânun-ı Sanî 1321), s. 4.
- İkdam.** (1907). “Makriköy Belediye Bahçesi’nde Çiftçi Düğünü Şarkılı Oyunu”, sayı 4682 (15 Haziran 1907/2 Haziran 1323), s. 4.
- İkdam.** (1907). “Leski Kıraathanesi’nde İnce Saz”, sayı 4801 (12 Ekim 1907/29 Eylül 1323), s. 4.
- İkdam.** (1907). “Abdullah Çavuş’un Kıraathanesi’nde İnce Saz”, sayı 4814 (25 Ekim 1907/12 Teşrin-i Evvel 1323). S. 4.

- İkdam.** (1907). “Kıraathane-i Osmanî’de İnce Saz Takımınca Ahenk”, sayı 4842 (22 Kasım 1907/9 Teşrin-i Sanî 1323), s. 4.
- İkdam.** (1908). “Arif Bey’in Kıraathanesinde İnce Saz Takımınca Ahenk”, sayı 4963 (22 Mart 1908/9 Mart 1324), s. 4.
- İkdam.** (1908). “Mama Mesiresi’nde Şevki Efendi İdaresinde Pembe Kız Opereti”, sayı 5065 (2 Temmuz 1908/19 Haziran 1324), s. 4.
- İkdam.** (1908). “Mama Mesiresi’nde Şevki Efendi İdaresinde Köy Düğünü Şarkılı Oyunu”, sayı 5078 (15 Temmuz 1908/2 Temmuz 1324), s. 4.
- İkdam.** (1908). “Mükemmel İnce Saz: Büyükdere’de Artaki’nin Gazinosunda”, sayı 5086 (23 Temmuz 1908/10 Temmuz 1324), s. 4.
- İkdam.** (1908). “Büyükada’da Mösyö Dimitraki’nin Gazinosunda İnce Saz”, sayı 5088 (25 Temmuz 1908/12 Temmuz 1324), s. 4.
- İkdam.** (1908). “Bostancı’da İskele Başında Vâki Mesirede Aşıklar Nâm Gülünçlü Ortaoyunu, Kanto, Düetto ve İnce Saz”, sayı 5090 (27 Temmuz 1908/14 Temmuz 1324), s. 4.
- İkdam.** (1909). “Taksim’de Eptalofos Gazinosu’nda Çalgı Meraklılarına Mahsus İnce Saz”, sayı 5266 (23 Ocak 1909/10 Kânun-ı Sanî 1324), s.4.
- İkdam.** (1909). “Konser: Tanburî Cemil Bey”, sayı 5334 (1 Nisan 1909/19 Mart 1325), s. 4.
- İkdam.** (1909). “Musikî-i Osmanî Cemiyeti”, sayı 5339 (6 Nisan 1909/24 Mart 1325), s. 4.
- İkdam.** (1909). “Haydarpaşa Çayırında Hacı Minas Gazinosu’nda İnce Saz Takımınca Ahenk”, sayı 5369 (2 Eylül 1909/20 Ağustos 1325), s. 6.
- İkdam.** (1909). “Taksim’de Eptalofos Gazinosu’nda İnce Saz Takımınca Ahenk”, sayı 5414 (16 Ekim 1909/3 Teşrin-i Evvel 1325), s. 4.
- İkdam.** (1909). “Galata Rıhtımında Türkiye Birahanesi’nde İnce Saz”, sayı 5441 (12 Kasım 1909/30 Teşrin-i Evvel 1325), s. 5.
- İkdam.** (1909). “Ali Çavuş’un Kıraathanesinde Darülmusikî-i Osmanî Heyeti”, sayı 5453 (24 Kasım 1909/11 Teşrin-i Sanî 1325), s. 5.
- İkdam.** (1910). “Beşiktaş’ta Ahmed Bey’in Gazinosunda İnce Saz Takımı”, sayı 5532 (11 Şubat 1910/29 Kânun-ı Sanî 1325), s. 5.
- İkdam.** (1910). “Sponeck Birahanesi ve Lokantası’nda Balo ve Ahenk”, sayı 5541 (20 Şubat 1910/7 Şubat 1325), s. 6.
- İkdam.** (1912). “Rehber-i İttihad-ı Osmanî Mektebi Bahçesi’nde Musikî-i Osmanî’nin 150 Kişilik İnce Saz Takımınca Konser”, sayı 5587 (9 Eylül 1912/27 Ağustos 1328), s. 4.
- İkdam.** (1913). “Piyano ve Fransızca Muallimesi”, sayı 5907 (1 Ağustos 1913/19 Temmuz 1329), s. 6.
- İkdam.** (1914). “İrfan Kıraathanesi’nde İnce Saz Takımınca Ahenk”, sayı 6119 (6 Mart 1914/21 Şubat 1329), s. 4.

- İkdam.** (1916). “Şehzadebaşı’nda Şark Tiyatrosunda (Arif’in Hilesi) Operet, İnce Saz, Kantolar, Sinema”, sayı 6810 (29 Ocak 1916/16 Kânun-ı Sanî 1331), s. 2.
- İkdam.** (1916). “Şehzadebaşı’nda Ferah Tiyatrosu’nda Mudhike, İnce Saz, Sinematograf, Hokkabaz, Kanto, Düetto”, sayı 6834 (22 Şubat 1916/9 Şubat 1331), s. 2.
- İktiham.** (1912). “Çubuklu’da Hasan Bey Gazinosu’nda İnce Saz”, sayı 95 (30 Mayıs 1912/17 Mayıs 1328), s. 6.
- İlyasoğlu, E.** 2003. Zaman İçinde Müzik: Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- İnal, İ. M. K.** 1958. Hoş Sadâ: Son Asır Türk Musikişinasları, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Maarif Basımevi, İstanbul.
- İnalcık, H.** 2003. Şair ve Patron: Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik bir İnceleme, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- İstanbul Ansiklopedisi** 1994. “Fevziye Kırathanesi”, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, c. 3, s. 307-308, Tarih Vakfı, İstanbul.
- Jacobs, A.** 1958. A New Dictionary of Music, Penguin Books, İngiltere.
- Johnson, A. G.** 1996. The Blackwell Dictionary of Sociology: A User’s Guide to Sociological Language, Blackwell Publishers, ABD.
- Journal de Constantinople.** (1845). “M. Coppini, Luthier”, sayı 152 (16 Şubat 1845).
- Journal de Constantinople.** (1845). “Théâtre Italien”, *Journal de Constantinople*, sayı 199 (16 Ekim 1845).
- Journal de Constantinople.** (1846). “M. Guatelli, Maestro du Théâtre Italien de Pera”, *Journal de Constantinople*, sayı 27 (21 Aralık 1846).
- Journal de Constantinople.** (1849). “Théâtre Italien-Naum: De Linda Di Chamounix”, *Journal de Constantinople*, sayı 201 (29 Kasım 1849).
- Journal de Constantinople.** (1851). “Théâtre Italien Naum: Somnambulisme”, sayı 307 (4 Haziran 1851).
- Journal de Constantinople.** (1857). “Annonces - Matinée Musicale”, sayı 199 (23 Nisan 1857).
- Journal de Constantinople.** (1857). “Grand Concert”, sayı 832 (19 Ağustos 1857).
- Journal de Constantinople.** (1859). “Théâtre Naum”, sayı 981 (29 Ocak 1859).
- Journal de Constantinople.** (1860). “Teutonia”, sayı 1273 (20 Haziran 1860).
- Journal de Constantinople.** (1860). “Théâtre Naum”, sayı 1375 (17 Ekim 1860).
- Journal de Constantinople.** (1860). “Dans la Salle du Casin de Pera”, sayı 1438 (31 Aralık 1860).
- Journal de Constantinople.** (1861). “Salle Teutonia”, sayı 1701 (18 Ekim 1861).
- Journal de Constantinople.** (1865). “Théâtre Naum”, sayı 4620 (8 Mart 1865).
- Kadi, J.** 1996. Thinking Class: Sketches from a Cultural Worker, South End Press.

- Kahraman, A.** 2010. “Şinâsi”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, c. **39**, s. 166-169, İstanbul.
- Kalender, R.** 1978. “Yüzyılımızın Başlarında İstanbul’un Musiki Hayatı”, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, c. **23**, s. 411-444.
- Kantemiroğlu** 2001 (1723). Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı = Kitabu İlmi’l-Musiki Ala Vechi’l-Hurufat, haz. Yalçın Tura, Yapı Kredi Yayınları, c. **1-2**, İstanbul.
- Kaptan, Ö.** 1984. “Beyoğlu Argosu’nda İtalyanca ve Grekçe Kökenli Sözcükler”, Tarih ve Toplum, sayı 9, s. 44-48, İletişim Yayınları.
- Kara, İ. ve Şeker, Ş.** 2010. Bir İnsan Bir Devir: İbnülemin Mahmud Kemâl’in Hutût-ı Meşâhir Defteri, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, İstanbul.
- Karabulut, M.** 2008. Batılılaşma Açısından Tanzimat Dönemi Türk Romanı, basılmamış doktora tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Karadağlı, Ö.** 2006. Türkiye’ye Müzikli Sahne Sanatlarının Girişi- Dikran Çuhacıyan Öncesi ve Sonrası, basılmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Karadeniz, E.** 1981. Türk Musikîsinin Nazariye ve Esasları, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Karakaya, Y.** 1996. Mustafa Rasih Efendi’nin 1793 Tarihli Rusya Sefâretnâmesi, basılmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karal, E. Z.** 1999. Osmanlı Tarihi: Nizam-ı Cedid ve Tanzimat Devirleri (1789-1856), c. **5**, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Karateke, H. T.** 2004. Padişahım Çok Yaşa: Osmanlı Devleti’nin Son Yüz Yılında Merasimler, Kitap Yayınevi, İstanbul.
- Karpat, H. K.** 2003. Osmanlı Nüfusu (1830-1914): Demografik ve Sosyal Özellikleri, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Karpat, H. K.** 2011. Osmanlı’dan Günümüze Ortadoğu’da Millet, Milliyet, Milliyetçilik, çev. Recep Boztemur, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Kasaba, R.** 1988. The Ottoman Empire and The World Economy: The Nineteenth Century, State University of New York.
- Kasanrof, L.** 1907. “Piyano”, *Servet-i Fünun*, sayı 847 (18 Temmuz 1907/5 Temmuz 1323), s. 238.
- Kavcar, C.** 1984. Batılılaşma Açısından Servet-i Fünûn Romanı, KTB Yayınları, Ankara.
- Kaygılı, C. O.** 1937. İstanbul’da Semaî Kahveleri ve Meydan Şairleri, Bürhaneddin Basımevi, İstanbul.
- Kaygusuz, N.** 2001. “Gelişen Sazlarımız İçinde Kemeñçe”, Müzikte 2000 Sempozyumu, haz. Göktañ Ay, s. 175-191, Kültür Bakanlığı, Ankara.

- Kazan, H.** 2007. XV. ve XVI. Asırlarda Osmanlı Sarayının Sanat Himayesi, basılmamış doktora tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Kazgan, H.** 1985. “Galata Bankerleri”, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi, ed. Mustafa Şahin vd., c. 3, s. 762-764, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Kazgan, G.** 2006. Tanzimat’tan 21. Yüzyıla Türkiye Ekonomisi: Birinci Küreselleşmeden İkinci Küreselleşmeye, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Kâzım (Muallim) [Uz]** 1893 (H. 1310). Talim-i Musikî yahud Musikî Istılahatı, Matbaa-i Ebuuziyya, İstanbul.
- Kâzım (Muallim) [Uz]** 1916 (R. 1316). İbtidâî Nota Dersleri, Şirket-i Mürettibiye Matbaası, İstanbul.
- Kâzım (Muallim) [Uz]** 1923 (R. 1339). Musikî Nazariyatı, İstanbul.
- Kemençeci Aleko [Bacanos]** 1915 (R. 1331). Nevzad-ı Musikî: Mükemmel Şarkı ve Kanto Mecmuası, Keteon Matbaası, İstanbul.
- Kerovpyan, A. ve Yılmaz, A.** 2010. Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler, Surp Pırgıç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları, İstanbul.
- Keskinkılıç, E.** 2011. “Karnelerdeki Üsküdar Amerikan Kız Koleji”, Toplumsal Tarih, sayı 213 (Eylül), s. 56-59, Tarih Vakfı, İstanbul.
- Kılıçbay, M. A.** 1985. “Osmanlı Batılaşması”, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi, ed. Mustafa Şahin vd., c. 1, fasikül 5, s. 151, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Kınlı, O.,** 2006. Osmanlı’da Modernleşme ve Diplomasi, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Kırca, İ. T.** 1999. Tarık Gazetesinin Edebiyat ve Kültür Yazılarının Sistemik İndeksi (1884-1899), basılmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kıbroğlu, A.** 2010. Osmanlı Bahriye Bandoları ile İlgili Deniz Müzesinde Bulunan Osmanlıca Arşiv Belgelerinin Çevirisi, bitirme çalışması, İTÜ TMDK Müzikoloji Bölümü, İstanbul.
- Kocabaşoğlu, U.** 1984. “İlk Kıraathane’nin Açılışı”, Tarih ve Toplum, sayı 5, s. 65-67.
- Kocabaşoğlu, U.** 1985. “Amerikan Okulları”, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi, ed. Mustafa Şahin vd., c. 2, s. 495-500, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Koç, F.** 2003. Sultan III. Selim Hân’ın Mûsikî Eserlerinin Müzikal Analizi, basılmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Koç, G.** 2004. Hüseyin Remzi Bey’in Usul-i Nota Adlı Eserinin Çeviriyazımı, bitirme çalışması, İTÜ TMDK Müzikoloji Bölümü, İstanbul.
- Koçu, R. E.** 1960. "Balo", İstanbul Ansiklopedisi, haz. Reşad Ekrem Koçu, c. 4.

- Konuralp, S.** 2004. Film Müziği: Tarihçe ve Yazılar, Oğlak Yayınları, İstanbul.
- Korkmaz, R.** 2004. “Servet-i Fünun Edebiyatı”, Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000), ed. Ramazan Korkmaz, s. 119-164, Grafiker Yayınları, Ankara.
- Kosal, V.** 1999. Western Classical Music in the Ottoman Empire, EKO Basım Yayıncılık, İstanbul.
- Kömeçoğlu, U.** 2009. “Homo Ludens ve Homo Sapiens Arasında Kamusalılık ve Toplumsalılık: Osmanlı Kahvehaneleri”, Osmanlı Kahvehaneleri: Mekân, Sosyalleşme, İktidar, haz. Ahmet Yaşar, Kitap Yayınevi, İstanbul.
- Kösemihal, M.R.** 1939. Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri: 1600-1875, Numune Matbaası, İstanbul.
- Kudret, C.** 1984. “Alafranga Dedikleri”, Tarih ve Toplum, sayı 4, s. 27-31.
- Kuran, E.** 1968. Avrupa’da Osmanlı İkamet Elçiliklerinin Kuruluşu ve İlk Elçilerin Siyasi Faaliyetleri, 1793-1821, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara.
- Kurt, A.** 1999. “Basiret Gazetesinin Edebiyat ve Kültür Yazılarının Sistematik İndeksi (1870-1908)”, basılmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kurtuluş, H.** 1974. Türk Tiyatrosu, Toker Yayınları, İstanbul.
- Kuruyazıcı, H.** 2004. “Beyoğlu’nu Beyoğlu Yapan Yapılar ve Mimarlar”, Geçmişten Günümüze Beyoğlu, yayın komisyonu: Sinan Genim vd., c. 2, s. 595-608, Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı, İstanbul.
- Kut, T.** 1985. Açıklamalı Yemek Kitapları Bibliyografyası (Eski Harfli Yazma ve Basma Eserler), Feryal Basımevi. Ankara.
- Kut, T.** 1993. “Ermeni Harfleriyle Türkçe Basılmış Şarkı ve Kanto Mecmuaları”, Müteferrika, sayı 1, s. 19-43, İstanbul.
- Kut, T.** 1999. “Indicateur Ottoman: Şark Ticaret Yıllıkları”, Simurg Kitap Kokusu, Simurg Kitapçılık ve Yayıncılık, sayı 1, s. 186-199, İstanbul.
- Kutluğ, Y. F.** 2000. Türk Musikisinde Makamlar: İnceleme, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Küçükkaşçı, M. S.** 2006. “Müezzin”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, c. 31, s. 491-496, Ankara.
- Lamartine, A.** 1971. Alphonse de Lamartine ve İstanbul Yazıları, haz. Çelik Gülersoy, çev. Nurullah Berk, Yenilik Basımevi, İstanbul.
- Lee, C. C.** 2005. Environmental Engineering Dictionary, Government Institutes, ABD.
- Levy, K.** 1998. Gregorian Chant and the Carolingians, Princeton University Press.
- LHEE.** (1900). “Death of Guatelli Pasha”, c. 20, sayı 13 (26 Mart 1900), s. 144.
- Lieberman, R. K.** 1995. Steinway & Sons, Yale University Press, New Haven & Londra.

- Loesser, A.** 1990. *Men, Women and Pianos – A Social History*, Dover Pub. New York.
- Maârif Nezâreti** 1901 (H.1319). *Salnâme-i Nezâret-i Maârif-i Umûmiye: Dördüncü Sene*, Matbaa-i Âmire, İstanbul.
- Maarif Vekaleti** 1940. *Tanzimat Devrine Ait Bir Kısım Resim ve Vesikalar*, Ankara.
- MacFarlane, C.** 1829. *Constantinople in 1828*, Saunders and Otley, Londra.
- Mahmud Cemil** 1893/1894 (H. 1311). *Şevk-i Dil: Bahariye Şarkı Mecmuası*, Matbaa-yı Safa ve Onur, İstanbul.
- Mahmud Şevket Paşa** 1983. *Osmanlı Askeri Teşkilâtı ve Kıyafeti: Osmanlı Ordusunun Kuruluşundan 1908 Yılına Kadar (1332/1913)*, (sadeleştiren: Semiha Türsan, Nurettin Türsan), Genelkurmay Başkanlığı Kara Kuvvetleri Komutanlığı, Ankara.
- Mardin, Ş.** 1991. “Türkiye’de İletişimin Modernleşmesinin Erken Bir Safhası Üzerine Bazı Notlar”, çev. Gökhan Çetinsaya, *Türk modernleşmesi: Makaleler IV*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Mayakon, İ. M.** 1940. *Yıldızda Neler Gördüm*, Sertel Matbaası, İstanbul.
- Mayes, S.** 2000. *Sultan’ın Orgu*, çev. M. Halim Spatar, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Mecmua-i Eş'ar (Mersiye, İlahi, Gazel ve Şarkılar)**. Atatürk Kitaplığı Belediye Yazmaları (AKBY), nr. K.636.
- Mehmed Arif [Hacı Arif Bey]** 1873 (H. 1290). *Mecmua-i Arifî*, Matbaa-i İbrahim Efendi, İstanbul.
- Mehmed Celâl** 1900 (H. 1318). *Piyano*, A. Asaduryan Şirket-i Mürettibiye Matbaası, İstanbul.
- Mehmed Hafid** 1890/1891 (H. 1308), *Yadigâr-ı Şevk yahud Mahsul-i Tabiat*, Artin Asaduryan Şirket-i Mürettibiye Matbaası, İstanbul.
- Mehmed Kâmil** 1873 (H. 1290). *Melceü't-Tabbahin*, Şeyh Yahya Efendi Matbaası, İstanbul.
- Mehmed Süreyya** 1909. *Sicill-i Osmanî*, hazırlayan: Nuri Akbayar, sadeleştiren: Seyit Ali Kahraman, *Tarih Vakfı Yurt Yayınları*, 1996, İstanbul.
- Mehmed Zafî [Arca]** 1897/1898 (H. 1315), *Kütübhan-e-i Musikîden Boruzan ve Tranpete Muallimi*, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Nadir Eserler Bölümü, nr. 4539.
- Mehmed Zafî [Arca]** 1926. *Kütübhan-e-i Musikîden Talim-i Kıraat-ı Musikî*, Evkaf-ı İslamiye Matbaası, İstanbul.
- Mengozzi, S.** 2010. *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Meriç, N.** 2007. *Âdâb-ı Muâşeret: Osmanlı’da Gündelik Hayatın Değişimi (1894-1927)*, Kapı Yayınları, İstanbul.
- Merry, S. E.** 2000. *Colonizing Hawai’i: The Cultural Power of Law*, Princeton University Press.

- Meydan Larousse** 1978. "Dikimevi", Meydan Yayınevi, c. 3, İstanbul.
- Mintzuri, H.** 2010. İstanbul Anıları (1897-1940), çev. Silva Kuyumcuyan, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Michel, A.** 2002. St. Joseph'in Öyküsü – 1 (1870-1923), (çev. Demir Alp Serezli), Saint-Joseph Lisesi Eğitim Vakfı, İstanbul.
- Mimaroğlu, İ.** 1995. Müzik Tarihi, Varlık Yayınları, İstanbul.
- MSHHA (D)**, Defter. 1827.
- MSHHA (E)**, Evrak. I/1368, I/1375.
- Muhlise** 1914. "Kadınlar ve Musiki", Kadınlar Dünyası, sayı 127 (31 Ocak 1914/18 Kânun-ı Sanî 1329), s. 11.
- Murdock, G. P.** 1969. Culture and Society, University of Pittsburg Press, ABD.
- Musa Süreyya** 1918. "Operadan Evvel Tiyatroda Musiki", Yeni Mecmua, sayı 28 (17 Ocak 1918/17 Kânun-ı Sanî 1334), s. 33-36.
- Musahhah İlahi Mecmuası** 1908 (R. 1324). Matbaa-i Ahmed Kâmil, İstanbul.
- Neave, D. L.** 2008. Sultan Abdülhamit Devrinde İstanbul'da Gördüklerim, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Niecks, F.** 1969. Programme Music in the Last Four Centuries: A Contribution to the History of Musical Expression, Haskell House Publishers, New York.
- Nuhoglu, H. Y.** 1993, "Dârülaceze", Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, c. 8, s. 512-514, İstanbul.
- Ogburn, W. F.** 1964. On Culture and Social Change, ed. Otis Dudley Duncan, The University of Chicago Press, Şikago ve Londra.
- Okay, C.** 2000. Meşrutiyet Çocukları (İnceleme), Bordo Kitaplar, İstanbul.
- Okay, O.** 2005. Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı: Fikirler – Türler – Topluluklar - Temalar, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Okumuş, E.** 2002. "II. Mahmud Dönemi Yenileşme Çabaları", Türkler, ed. H. Celal Güzel vd., c. 14, s. 647-655, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.
- Onaran, A. Ş.** 1981. Muhsin Ertuğrul'un Sineması, Kültür Bakanlığı, Ankara.
- Ord-Hume, A. W. J. G.** 2003. "Orchestrion", Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, c. 3, s. 334-335.
- Ortaylı, İ.** 1995. İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı, Hil Yayın, 3. baskı, İstanbul.
- Ortaylı, İ.** 2008. İstanbul'dan Sayfalar, Turkuvaz Kitap, İstanbul.
- Osmanoğlu, A.** 2008. Babam Sultan Abdülhamid: hatıralarım, Selis Kitaplar, İstanbul.
- Osmanoğlu, Ş.** 2009, Babam Abdülhamid: Saray ve Sürgün Yılları, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Otay, O.** 2005. Efendi Kaptan Kurtar Bizi: Osmanlı'nın Son 40 Yılı'nın Tanığı Mesudiye Zırhlısı (1874-1914), Denizler Kitabevi, İstanbul.
- Ökte, B.** 1947. "Atatürk'ten Hatıralar", Türk Musikisi Dergisi, c. 1, sayı 2, s. 4.

- Önertoy, O.** 1965. “Halide Edib’in Yeni Turan’ı ve Ziya Gökalp”, *Türkoloji Dergisi*, c. **2**, sayı 1, s. 251-258, Ankara Üniversitesi.
- Özalp, N.** 1986. *Türk Musikisi Tarih: Derleme*, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, c. **1-2**, Ankara.
- Özata Dirlikyapan, J.** 2010. “İstanbul’da Edebiyatçıların Mekânları”, *Turkish Studies: International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, c. **5/3** Yaz, s. 1092-1112, İstanbul.
- Özcan, N.** 1993a. “Ali Rifat Çağatay”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. **8**, s. 167-168, İstanbul.
- Özcan, N.** 1993b. “Dârülmûsikî-i Osmanî”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. **8**, s. 553, İstanbul.
- Özcan, N.** 1998. “Hünkâr Müezzini”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. **18**, s. 491, İstanbul.
- Özcan, N.** 2003. “Leylâ Hanım”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. **27**, s. 157-158, Ankara.
- Özege, M. S.** 1977. *Eski Harflerle Basılmış Türkçe Eserler Kataloğu*, c. **4**, Fatih Yayınevi Matbaası, İstanbul.
- Özer, İ.** 2006. *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Yaşam ve Moda*, Truva Yayınları, İstanbul.
- Özgüç, A.** 1988. *Kronolojik Türk Sinema Tarihi (1914-1988)*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul.
- Özmen, M.** 1991. *Eski İstanbul Sinemaları*, İstanbul Kitaplığı, İstanbul.
- Özön, N.** 1962. *Türk Sineması Tarihi (Dünden Bugüne 1896-1960)*, Artist Reklâm Ortaklığı, İstanbul.
- Özön, M. N. ve Dürder, B.** 1967. *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Öztuna, Y.** 1969-1976. *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Basımevi, c. **1-2**, İstanbul.
- Özuyar, A.,** 1999. *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, Öteki Yayınevi, Ankara.
- Paçacı, G.** 1994a. “Darü’l-Elhân”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. **3**, s. 556-558, Tarih Vakfı, İstanbul.
- Paçacı, G.** 1994b. “Darü’t-Talim-i Musiki”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. **3**, s. 4, Tarih Vakfı, İstanbul.
- Paçacı, G.** 1994c. “Şark Musiki Cemiyeti”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. **7**, s. 137-138, Tarih Vakfı, İstanbul.
- Paçacı, G.** 1994d. “Gülşen-i Musiki Mektebi”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. **3**, s. 441-442, Tarih Vakfı, İstanbul.
- Paçacı, G.** 1994e. “Darü’l-Feyz-i Musiki”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c. **2**, s. 559, Tarih Vakfı, İstanbul.
- Paçacı, G.** 1999. “İki Musikinin Karşılaşma Süreci ve Eğitim”, *Cumhuriyet’in Sesleri*, ed. Gönül Paçacı, s. 104-107, Tarih Vakfı, İstanbul.

- Paçacı, G.** 2010. Osmanlı Müziğini Okumak: “Neşriyat-ı Musıkî”, Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul.
- Pakalın, M. Z.** 1993. Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü, c. 1-3, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul.
- Pamuk, Ş.** 2000. İstanbul ve Diğer Kentlerde 500 Yıllık Fiyatlar ve Ücretler (1469-1998) - 500 Years of Prices and Wages in Istanbul and Other Cities, T.C. Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü, Ankara.
- Pamuk, Ş.** 2005. Osmanlı-Türkiye İktisadî Tarihi: 1500-1914, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Pappas, M.** 1995. 19. yy’da Türk Sanat Musikisinin Nazariyatı ve Eserleri Hakkında Rumca Yayınlanmış Olan Eserlerin Türkçe’ye Çevrilmesi, bitirme ödevi, İTÜ TMDK Temel Bilimler Bölümü, İstanbul.
- Pere, N.** 1968. Osmanlılarda Madenî Paralar, Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul.
- Pickett, S. T. A. vd.** 2008. “Urban Ecological Systems: Linking Terrestrial Ecological, Physical, and Socioeconomic Components of Metropolitan Areas”, Urban Ecology: An International Perspective on the Interaction Between Humans and Nature, ed. John Marzluff vd., s. 99-122, Springer, ABD.
- Popescu-Judet, E.** 1996. Türk Müziği Kültürünün Anlamları, çev. Bülent Aksoy, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Popescu-Judet, E.** 2000. Prens Dimitrie Cantemir: Türk Müziği Bestekârı ve Nazariyatçısı, çev. Selçuk Alimdar, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Poyraz, T. ve Tuğrul, N.** 1967. Tiyatro Bibliyografyası (1859-1928), Milli Eğitim Basımevi, Ankara.
- Prätor, S.** 2010. “II. Meşrutiyet Döneminde Müzik Hayatının Gelişimine Dair İzlenimler”, II. Meşrutiyet’i Yeniden Düşünmek, der. Ferdan Ergut, s. 172-180, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Racy, A. J.** 1976. “Record Industry and Egyptian Traditional Music: 1904-1932”, Ethnomusicology c. 20, sayı 1, s. 23-48.
- Ramber, L.** (t.y.). Gizli Notlar, haz. Niyazi Ahmet Banoğlu, Tercüman 1001 Temel Eser no:75, Tercüman Gazetesi, İstanbul.
- Rana, S. V. S.** 2009. Essentials of Ecology and Environmental Science, PHI Learning Private Ltd., Yeni Delhi.
- Randel, D. M.** 1995. Harvard Concise Dictionary of Music, The Belknap Press of Harvard University Press.
- Rauf Yekta** 1898. “Hoca Safiyüddin Abdülmümin”, *İkdam*, sayı 1546 (24 Ekim 1898/17 Teşrin-i Evvel 1314).
- Rauf Yekt,** 1899. “Kantolar”, *İkdam*, sayı 1951 (8 Aralık 1899/26 Teşrin-i Sanî 1315).
- Rauf Yekta** 1902a (R. 1318). Esâtiz-i Elhan: Hoca Zekai Dede Efendi, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul.

- Rauf Yekta** 1902b (R. 1318). *Esâtiz-i Elhan: Abdülkadir Meragî, Feridiye Matbaası, İstanbul.*
- Rauf Yekta** 1906. “Gramofon ve Musikî-i Osmanî”, *İkdam*, sayı 4223 (9 Mart 1906/24 Şubat 1321).
- Rauf Yekta** 1907. “Piyanonun Ahengi ve Makamât-ı Şarkıyye”, *İkdam*, sayı 4660 (24 Mayıs 1907/11 Mayıs 1323).
- Rauf Yekta** 1912a. “Tanburî Osman Bey”, *Şehbal*, sayı 51 (28 Nisan 1912/15 Nisan 1328), s. 52-53.
- Rauf Yekta** 1912b. “Kantemiroğlu”, *Şehbal*, sayı 52 (14 Mayıs 1912/1 Mayıs 1328), s. 72-73.
- Rauf Yekta** 1912c. “Hacı Arif Bey”, *Şehbal*, sayı 53 (28 Mayıs 1912/15 Mayıs 1328), s. 92-93.
- Rauf Yekta** 1912d. “Musikî: Garb Hayat-ı Musikiyesinden Bir Sahife: Villoteau -1”, *Şehbal*, sayı 54 (14 Haziran 1912/1 Haziran 1328), s. 114-115.
- Rauf Yekta** 1912e. “Musikî: Garb Hayat-ı Musikiyesinden Bir Sahife: Villoteau -2”, *Şehbal*, sayı 55 (28 Haziran 1912/15 Haziran 1328), s. 130-131.
- Rauf Yekta** 1912f. “Musikî: Jan Jacque Rousse - Musikîşinas”, *Şehbal*, sayı 57 (18 Temmuz 1912/5 Temmuz 1328), s. 170-171.
- Rauf Yekta** 1912g. “Dellalzade”, *Şehbal*, sayı 64 (28 Kasım 1912/15 Teşrin-i Sanî 1328), s. 308-309.
- Rauf Yekta** 1925 (R. 1341). *Esâtiz-i Elhan: Dede Efendi, Evkaf-ı İslâmiye Matbaası, İstanbul.*
- Rauf Yekta** 1986. *Türk Musıkîsi, Pan Yayıncılık, İstanbul.*
- Redhouse** 1983. *Çağdaş Türkçe-İngilizce Sözlüğü*, haz. C. Robert Avery, S. Bezmez, C. H. Brown, M. Yaylalı, Redhouse Yayınevi, İstanbul.
- Refik, İ.** 2000. “Semai Kahvehâneleri”, *Ramazan Medeniyeti*, haz. İbrahim Refik, Albatros Yayınları, İstanbul.
- Rilke, A. G.** 2009. *Avrupa Saraylarından Yıldız’a: İstanbul’da Bir Hoş Sada*, (çev. Deniz Banoğlu), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Rona, M.** 1970. *20. Yüzyıl Türk Musıkisi*, Türkiye Yayınevi, İstanbul.
- Rosenthal, S.** 1980. “Foreigners and Municipal Reform in Istanbul: 1855-1865”, *International Journal of Middle East Studies*, c. **11**, sayı 2, s. 227-245, Cambridge University Press.
- Sabah.** (1909). “Beyoğlu’nda Odéon Tiyatrosu, Carlezion, Operet”, sayı 7197 (7 Ekim 1909/24 Eylül 1325), s. 4.
- Sabah.** (1909). “Amerika’nın En Birinci Elektrikli Sinematoğrafi”, sayı 7207 (17 Ekim 1909/4 Teşrin-i Evvel 1325), s. 4.
- Sabah.** (1911). “Piyano Muallimi”, sayı 7990 (20 Aralık 1911/7 Kânun-ı Evvel 1327), s. 4.
- Sabah.** (1912). “Beyoğlu Odéon Tiyatrosu’nda: Pembe Kız, 4 Perde”, sayı 8021 (20 Ocak 1912/7 Kânun-ı Sanî 1327), s. 4.

- Sabah.** (1912). “Tepebaşı Kışlık Tiyatro, Balo”, sayı 8031 (30 Ocak 1912/17 Kânun-ı Sanî 1327), s. 4.
- Sabah.** (1912). “Şehzadebaşı’nda Ferah Tiyatrosu’nda Teâli-i Nisvan Cemiyeti’nin Himayesinde Konser ve Sinematoğraf”, sayı 8184 (1 Temmuz 1912/18 Haziran 1328), s. 4.
- Sabah.** (1917). “Benliyan Kumpanyası, Odéon Tiyatrosu”, sayı 9995 (11 Eylül 1917/11 Eylül 1333), s. 4.
- Sabah.** (1917). “Jullies Kolper Konserleri, Varyete Tiyatrosu”, sayı 10052 (7 Kasım 1917/7 Teşrin-i Sanî 1333), s. 2.
- Sabah, E.** 1993. Batı Musikisinin Türkiye’deki Gelişimi Sürecinde Bando ve Marş Türünün Yeri, basılmamış yüksek lisans bitirme çalışması, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.
- Sakaoğlu, N.** 2003. Osmanlı’dan Günümüze Eğitim Tarihi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Salgar, M. F.** 2001. III. Selim: Hayatı-Sanatı-Eserleri, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Salgar, M. F.** 2005. 50 Türk Müziği Bestekârı, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Samancı, Ö.** 2003. “19. Yüzyıl İstanbul Elit Mutfağında Yeni Lezzetler”, İstanbul, sayı 47, s. 71-74, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul.
- Sanal, H.** 1964. Mehter Musikisi: Bestekâr Mehterler – Mehter Havaları, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Sanal, H.** 1966. "Elçi Peşrevi", Hayat Tarih Mecmuası, c. 1, sayı 1, s. 35-41, İstanbul.
- Sanders, J.** 2006. Adaptation and Appropriation, Routledge, Londra ve New York.
- Saraçoğlu, A. C.** 2005. Eski İstanbul’dan Hatıralar, haz. İsmail Dervişoğlu, Kitabevi, İstanbul.
- Sarı, A.** 1989. Türkiye’de İlk Santur Metodu, Ney Metodu ve Ziya Santur, basılmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Say, A.** 1992. Müzik Ansiklopedisi, c. 1-4, Odak Ofset, Ankara.
- Say, A.** 1995. Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Saz, L.** 2000. Anılar: 19. Yüzyıl Saray Haremi, Cumhuriyet Kitap Kulübü, İstanbul.
- Schiffer, R.** 1999. Oriental panorama: British travellers in 19th century Turkey, Rodopi, Hollanda.
- Scognamillo, G.** 1990. Türk Sinema Tarihi (1896-1986), c. 1-2, Metis, İstanbul.
- Scognamillo, G.** 2008. Cadde-i Kebir’de Sinema, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Selanik, C.** 1996. Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni: Müziğin Görkemli Yolculuğu, Doruk Yayımcılık, Ankara.
- Servet-i Fünun.** (1897). “Matbuat-ı Cedide: Piyano Muallimi”, sayı 314 (18 Mart 1897/6 Mart 1313), s. 27.

- Sevengil, R. A.** 1968a. Meşrutiyet Tiyatrosu, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Sevengil, R. A.** 1968b. Tanzimat Tiyatrosu, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Sevengil, R. A.** 1969. Opera Sanatı ile İlk Temaslarımız, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Sevengil, R. A.** 1970. Saray Tiyatrosu, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Seyhun, V.** 1948. Santuri Ethem Bey (Hayatı ve Eserleri), Türk Musikisi Dergisi Neşriyatlarından No: 2, Marmara Basımevi, İstanbul.
- Seyyar, A.** 2007. İnsan ve Toplum Bilimleri Terimleri (Ansiklopedik Sosyal Bilimler Sözlüğü): İngilizce - Almanca karşılıklı Türkçe Açıklamalı, Değişim Yayınları, İstanbul.
- Shaw, S. J. ve Shaw, E. K.** 1977. History of the Ottoman Empire and Modern Turkey, c. 2, Cambridge University Press, Cambridge.
- Shaw, S. J.** 1979a. "The Population of Istanbul in the Nineteenth Century", İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi, Ord. Prof. İ. Hakkı Uzunçarşılı Hâtıra Sayısı, sayı 32, s. 403-414.
- Shaw, S. J.** 1979b. "The Population of Istanbul in the Nineteenth Century", International Journal of Middle East Studies, c. 10, s. 265-277, Cambridge University Press, Cambridge.
- Shaw, S. J.** 2002. "Osmanlı İmparatorluğu'nda Geleneksel Reformdan Modern Reforma Geçiş: Sultan III. Selim ve Sultan II. Mahmud Dönemleri", Türkler, ed. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek ve Salim Koca, c. 12, s. 609-628, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.
- Somel, S. A.** 2001. The Modernization of Public Education in the Ottoman Empire (1839-1908): Islamization, Autocracy and Discipline, Koninklijke Brill, Leiden.
- Spatar, M. H.** 2000. "Çevirmenin Önsözü", Sultan'ın Orgu, Stanley Mayes, çev. M. Halim Spatar, s. 7-14, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Stokes, M.** 2000. "East, West and Arabesk", Western Music and its Others: Difference, Representation, and Appopriation in Music, ed. Georgina Born ve David Hesmondhalgh, University of California Press.
- Strötbaum, H.** 1993."Seventy-Eight Revolutions Per Minute in the Levant. Discography of Favorite's Oriental Recordings", De Turcicis Aliisque Rebus (ed. Marc Vandamme), Utrecht.
- Sultan Abdülaziz** (t.y.). Invitation à la Valse [nota], İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Nadir Eserler Bölümü, 781/120.
- Sultan V. Murad** 1878-1885. Beste Albümü 2 [nota] (fotokopi nüsha), Vedat Kosal Müzik Uygulama ve Kültür Merkezi.
- Sultan V. Murad** 1885-1887. Beste Albümü 3 [nota] (fotokopi nüsha), Vedat Kosal Müzik Uygulama ve Kültür Merkezi.
- Sultan V. Murad** 1881-1892. Beste Albümü [numarasız] [nota] (fotokopi nüsha), Vedat Kosal Müzik Uygulama ve Kültür Merkezi.

- Supićić, I.** 1987. *Music in Society: A Guide to the Sociology of Music*, Pendragon Press, New York.
- Şarasan (Sarkis Tütüncüyan)** 2008. *Türkiye Ermenileri Sahnesi ve Çalışanları*, çev. Boğos Çalgıcioğlu, haz. Fırat Güllü, BGST Yayınları, İstanbul.
- Şardağ, R.** 1982. *Şair Sultanlar*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- [Şark Ticaret Yıllığı]** 1868-69. *L'indicateur Constantinopolitain: Guide Commercial*, R. Cervati & N. C. Sargologo, İstanbul.
- [Şark Ticaret Yıllığı]** 1881. *L'indicateur Ottoman Annuaire-Almanach de L'industrie, de L'administration et de La Magistrature*, Cervati Frères & D. Fatzea, Constantinople.
- [Şark Ticaret Yıllığı]** 1883. *Indicateur Ottoman Illustré: Annuaire-Almanach du Commerce, de L'administration et de La Magistrature*, Cervati Frères & D. Fatzea, Constantinople.
- [Şark Ticaret Yıllığı]** 1885. *Indicateur Oriental: Annuaire du Commerce, de la Magistrature etc. Turquie, Russie, Grèce, Bulgarie*, Raphaël César Cervati, Constantinople.
- [Şark Ticaret Yıllığı]** 1891. *Annuaire Oriental du Commerce, de l'Industrie, de l'Administration et de la Magistrature*, Cervati Frères, Constantinople.
- [Şark Ticaret Yıllığı]** 1895. *Annuaire Oriental du Commerce, de l'Industrie, de l'Administration et de la Magistrature*, Cervati Frères, Constantinople.
- [Şark Ticaret Yıllığı]** 1896-97. *Annuaire Oriental [Ancien Indicateur Oriental] du Commerce, de l'industrie, de l'administration et de la Magistrature*, Cervati Frères, Constantinople.
- [Şark Ticaret Yıllığı]** 1900. *Annuaire Oriental du Commerce, de l'Industrie, de l'Administration et de la Magistrature*, The Annuaire Oriental & Printing Company, Constantinople.
- [Şark Ticaret Yıllığı]** 1903. *Annuaire Oriental du Commerce, de l'Industrie, de l'Administration et de la Magistrature*, The Annuaire Oriental & Printing Company, Constantinople.
- [Şark Ticaret Yıllığı]** 1909. *Annuaire Oriental*, The Annuaire Oriental & Printing Company, Londra.
- [Şark Ticaret Yıllığı]** 1912. *Annuaire Oriental: Commerce, Industrie, Administration, Magistrature de L'Empire Ottoman*, The Annuaire Oriental Ltd., İstanbul.
- [Şark Ticaret Yıllığı]** 1913. *Annuaire Oriental: Commerce, Industrie, Administration, Magistrature de l'Orient*, The Annuaire Oriental Ltd., İstanbul.
- [Şark Ticaret Yıllığı]** 1921. *Annuaire Oriental, Oriental Directory, Commerce, Industrie, Administration, Magistrature*, The Annuaire Oriental & Printing Company, Constantinople.
- [Şark Ticaret Yıllığı]** 1924-1925. *Annuaire Commercial Turc, S.A. Turque d'Etudes de Publications et d'Entreprises Économiques*, Constantinople.

- Şarkı Mecmuası.** Atatürk Kitaplığı Belediye Yazmaları (AKBY), nr. K.455.
- Şarkı Mecmuası.** Atatürk Kitaplığı Belediye Yazmaları, nr. O.37.
- Şarkı ve Türkü Mecmuası.** Atatürk Kitaplığı Belediye Yazmaları, nr. K.266.
- Şemseddin Sami** 1904. Kamus-i Türkî, Çağrı Yayınları, 1987, İstanbul.
- Ş. Muhiddin [Targan]** 1919. Ud Metodu, Süleymaniye Kütüphanesi, Şerif Muhiddin Targan Koleksiyonu, nr. 1043.
- Şeyhülislam Esad Efendi** 1894 (H. 1311). “Atrab’ul-Asar fî Tezkireti Urefai’l-Edvar”, Mekteb Mecmuası, İstanbul.
- Şimşek, E.** 2005. Uzakdoğu Elçisi Ertuğrul Fırkateyni, IQ Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.
- Şinasi [İbrahim]** 1996. Şair Evlenmesi, haz. Fevziye Abdullah Tansel, Akademi Kitabevi, İzmir.
- Tanburî Cemil** 1901. “Şarkı Mecmuaları ve Musikî Kitapları”, *Sabah* (16 Şubat 1901/3 Şubat 1316), s. 3.
- Tanburî Cemil** 1902. “İşârât-ı Tezyiniye”, *Sabah* (11 Mart 1902/26 Şubat 1317), s. 3.
- Tanburî Cemil** 1993. Rehber-i Musiki, (çeviriyazım ve yorum: Hakan Cevher), Ege Üniversitesi Türk Musikisi Konservatuvarı, İzmir.
- Tanpınar, A. H.** 2007. XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Tansley, A. G.** 2000. “The Use and Abuse of Vegetational Concepts and Terms”, *The Philosophy of Ecology: From Science to Synthesis*, ed. David R. Keller ve Frank B. Golley, s. 55-70, University of Georgia Press, ABD.
- Tarhan, A. H.** 1975. Târık, sdl. İnci Enginün, Kültür Bakanlığı, İstanbul.
- Tarîk.** (1887). “Zeybekler, Handehane-i Osmanî Kumpanyası İdaresinde”, (19 Mayıs 1887/7 Mayıs 1303), s. 3.
- Tarîk.** (1888). “Ayda, Opera, Tepebaşı Belediye Bahçesi Tiyatrosunda Billuryan İdaresinde”, sayı 1371 (18 Ocak 1888/6 Kânun-ı Sanî 1303), s. 3.
- Tarîk.** (1888). “Vezneciler’de Abdürrezzak Efendi’nin İdaresinde Handehane-i Osmaniye Tarafından Derbâniler”, sayı 1434 (21 Mart 1888/9 Mart 1304), s. 3.
- Tarîk.** (1889). “Beyoğlu Şafak Bahçesi’nde Kemeñeci Vasilâki ve Hristo Efendi’nin Konseri”, sayı 1860 (29 Mayıs 1889/17 Mayıs 1305), s. 3.
- Tarîk.** (1892). “Fransız Opera Kumpanyası tarafından Operet ve Vodvil, Tepebaşı Belediye Bahçesinde”, sayı 3055 (28 Eylül 1892/16 Eylül 1308), s. 3.
- Taylor, D.** 1999. “Paderewski’s Piano”, *Smithsonian Magazine*, Mart.
- TBBM Milli Saraylar,** 2004. Sanayi Devrimi Yıllarında Osmanlı Saraylarında Sanayi ve Teknoloji Araçları, Ankara.

- Tekeli, İ.** 1985. "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Eğitim Sistemindeki Değişmeler", Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi, ed. Mustafa Şahin vd., c. 2, s. 456-475, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Tekin, M.** 2008. "Meşrutiyet Döneminde Kadın ve Aile Tartışmaları", Yüzüncü Yılında II. Meşrutiyet, ed. Asım Öz, s. 103-128, Pınar Yayınları.
- Théberge, P.** 1997. Any Sound You Can Imagine: Making Music / Consuming Technology, Wesleyan University Press.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians** 1991. ed. Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, Hong Kong.
- Tokay, H.** 2005. Beyoğlu'nda Bilinmeyen Bir İtalyan Yapısı: İtalyan İşçi Derneği – La Società Operaia Italiana", Sinan Genim'e 60. Yaşına Armağan: Makaleler, ed. Oktay Belli ve Belma Barış Kurtel, s. 634-641, Ege Yayınları, İstanbul.
- Toker, Ş.** 1985. "Batılılaşma ve Alafrangalık", Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, sayı 4, s. 79-109.
- Toros, T.** 1989. "Liszt'ten İstanbul'da Kalan Anılar", Tarih ve Toplum, c. 11, sayı 65, s. 35-37.
- TSK Armoni Müzikası Komutanlığı.** Kondüktör Defterleri, nr. 14, 39, 40, Ankara.
- Tuğlacı, P.** 1986. Mehterhane'den Bando'ya: Turkish Bands of Past and Present, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Tunç, Ş.** 2004. Tophâne-i Âmire ve Osmanlı Devletinde Top Döküm Faaliyetleri, Başak Kitap, İstanbul.
- Turan, Ş.** 1990. "II. Mahmud'un Reformlarında İtalyan Etkisi ve Katkısı", Sultan II. Mahmud ve Reformları Semineri, s. 123-25, İstanbul.
- Turhan, M.** 1972. Kültür Değişmeleri: Sosyal Psikolojik Bakımından Bir Tetkik, Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı, Ankara.
- Türe, F.** 1997. "Alafranga Bir Hanım", Toplumsal Tarih, sayı 39, s. 42-45.
- Türk geldi, A.F.** 1949. Görüp İşittiklerim, Ankara.
- Türk Dil Kurumu** 1966. Tiyatro Terimleri Sözlüğü, haz. Haldun Taner, Metin And ve Özdemir Nutku, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.
- Türk Dil Kurumu** 2005. İmla Kılavuzu, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Türk Dil Kurumu** 2005. Türkçe Sözlük, haz. Şükrü Halûk Akalın vd., Türk Dil Kurumu, Ankara.
- Tylor, E. B.** 1958. The Origins of Culture, Harper & Brothers Publishers, New York.
- Ubicini, J. H. A.** 1977. 1855'de Türkiye, çev. Ayda Düz, c. 2, Tercüman Gazetesi, İstanbul.
- Uçarol, R.** 1987. Siyasi Tarih, Harp Akademileri Komutanlığı, İstanbul.
- Udî Cevdet** 1922 (R. 1338). Mecmua-i Elhan, Orhaniye Matbaası, İstanbul.
- Udî Hacı Ağa** (t.y.). En Son ve Yeni Kanto Mecmuası, Yeni Turan Matbaası.
- Udî Sami** 1921 (R. 1337). Ahenk: Eski ve En Yeni Müntehab Şarkı ve Kantoları Havi Mecmua, Sancakçıyan Matbaası, İstanbul.

- Uluçay, M. Ç.** 1980. Padişahın Kadınları ve Kızları, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Uluçay, M. Ç.** 2001. Harem II, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Ulunay, R. C.** 1973. Sayılı Fırtınalar, 4. baskı, Bolayır Yayınevi, İstanbul.
- Umur, S.** 1986. “Osmanlı İmparatorluğu’nda Resmi Marşlar”, Tarih ve Toplum, Kasım, s. 5-9.
- Umur, S.** 1987. “Abdülmecit, Opera ve Dolmabahçe Saray Tiyatrosu”, Milli Saraylar, sayı 1, s. 43-59.
- Unat, F. R.** 1968. Osmanlı Sefirleri ve Sefaretnameleri, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Uslu, M.** 2007. Ansiklopedik Türk Dili ve Edebiyatı Terimleri Sözlüğü, Yağmur Yayınları, İstanbul.
- Uslu, R.** 1999. “Osmanlılarda Batı Musikisi Teorisi Eserleri”, Orkestra, sayı 307, s. 41-53.
- Uslu, R.** 2001. “Türk Müziği Eğitim Tarihinde Güfte Mecmuaları ve İncelenme Esasları Üzerine Tespitler”, Müzikte 2000 Sempozyumu, haz. Göktan Ay, s. 158-168, Kültür Bakanlığı, Ankara.
- Uslu, R.** 2002. “Batı Musikisi Teori Kitapları”, Toplumsal Tarih, sayı 107, s. 45-46.
- Uzunçarşılı, İ. H.** 1977. “Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı”, Belleten, c. 41, sayı 161, s. 79-114.
- Uzunçarşılı, İ. H.** 1984. Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Ülken, H. Z.** 1979. Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi, Ülken Yayınları, İstanbul.
- Ünal, E.** 1969. “İstanbul’un Mesireleri”, Hayat Tarih Mecmuası, c. 2, sayı 10, s. 64-70.
- Üner, A. M.** 2006. Roman ve Musiki: Tanzimat ve Servet-i Fünun Romanında Musiki Teması, Simurg, İstanbul.
- Üngör, E. R.** 1965. Türk Marşları, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları: 11, seri IV- sayı: A3, Ankara.
- Üngör, E. R.** 1977a. “Nota Basımında 100. Yıl, Özel Sayı 1”, Musiki Mecmuası, yıl 30, sayı 337, İstanbul.
- Üngör, E. R.** 1977b. “Nota Basımında 100. Yıl, Özel Sayı 2”, Musiki Mecmuası, yıl 30, sayı 338, İstanbul.
- Üngör, E. R.** 1981. Türk Musikisi Güfteler Antolojisi, c. 1, Eren Yayınları, İstanbul.
- Ünlü, C.** 1998. “Eski Kanto – Yeni Kanto”, Kantolar (1905-1945) CD Kitapçığı, s. 6-17, Kalan Müzik.
- Ünlü, C.** 2004. Git Zaman Gel Zaman: Fonograf-Gramofon-Taş Plak, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Ünlü, S.** 2000. “Viyana Edebiyatçı Kahvehaneleri ve Kahvehane Edebiyatçıları”, Türkiyat Araştırmaları Dergisi, sayı 7, s. 19-33.

- Ünsal, N.** 1992. Hacı Arif Bey'in Şarkı Formu Açısından Mûsikîmizdeki Yeri, sanatta yeterlik tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ünsî Dede**<sup>501</sup> 1919. "Musikî Bahsi: Musikiye Hizmet Edenler İçin", Alemdar, sayı 191-1591 (2 Ekim 1919/2 Teşrin-i Evvel 1335), s. 2.
- Ünüvar, S.** 2009. Saray Hatıralarım, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Ünver, S.** 1963. "Türkiye'de Kahve ve Kahvehaneler", Türk Etnografya Dergisi, sayı 5, s. 39-84, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Üsdiken, B.** 1993. "Anadolu Birahanesi", Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, c. 1, s. 249-250, Tarih Vakfı, İstanbul.
- Üsdiken, B.** 1994a. "Eski Beyoğlu'nda Restaurant, Birahane, Bar, Gazino ve Meyhaneler I", Toplumsal Tarih, c. 1, sayı 3, s. 20-23.
- Üsdiken, B.** 1994b. "Eski Beyoğlu'nda, Restaurant, Birahane, Bar, Gazino ve Meyhaneler VII", Toplumsal Tarih, c. 2, sayı 10, s. 30-35.
- Vakit.** (1875). "Beyoğlu'nda Fransız Tiyatrosu'nda Leblebici Horhor", sayı 151 (16 Kasım 1875/4 Teşrin-i Sanî 1291), s. 3.
- Vassiadis, G. A.** 2007. The *Syllogos* Movement of Constantinople and Ottoman Greek Education (1861-1923), Centre for Asia Minor Studies, Atina.
- Wainwright, D.** 1975. The Piano Makers, Hutchinson, Londra.
- Weber, M.** 1958. The Rational and Social Foundations of Music, çev. ve ed. Don Martindale, Johannes Riedel, Gertrude Neuwirth, Southern Illinois University Press, New York.
- Weber, W.** 1977. "Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770-1870", International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, c. 8, sayı 1, s. 5-22, Croatian Musicological Society.
- Weber, W.** 2008. The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms, Cambridge University Press, Cambridge.
- Williams, R.** 1995, The Sociology of Culture, University of Chicago Press, Şikago.
- Yahya Kaçar, G.** 2009. Türk Mûsikîsi Üzerine Görüşler (Analizler ve Yorumlar), Maya Akademi, Ankara.
- Yaramış, A.** 2002. "Yeniçeri Ocağı'nın Kaldırılması ve Yerine Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye'nin Kurulması", Türkler, ed. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek ve Salim Koca, c. 12, s. 697-702, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.
- Yaramış, A. ve Güneş, M. (haz.)** 2007. Askerî Kânûnnâmeler (1826-1827), Asil Yayın Dağıtım, Ankara.
- Yavaşca, A.** 2002. Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, İstanbul.

---

<sup>501</sup> Takma ad, mahlas ve müstear isim sözlüklerinde yazarın gerçek adı bulunamamıştır. Bu isim tercihinde İstanbul Eminönü'nde Alemdar Caddesi yakınındaki Aydınolu Tekkesi'nin eski seyhlerinden olan Ünsî Dede'den esinlenilmiş olabilir.

- Yazıcı, N.** 2002. “Osmanlı Sosyal Hayatından Bir Kesit: Tanzimat Döneminde Mesire”, XIII. Türk Tarih Kongresi, c. 3, kısım 2, s. 10571072, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Yazıcı, Z. F.** 2006. A Study on Dikran Tchouhadjian’s Köse Kahya, yayınlanmamış yüksek lisans final projesi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik İleri Araştırmalar Merkezi, İstanbul.
- Yener, F.** (t.y.). Musiki Lûgati I: Garp Musikisi, Tasvir Neşriyatı, İstanbul.
- Yeni İkdâm.** (1910). “İnce Saz: Hünkâr Suyu Mesiresi’nde”, sayı 122 (13 Temmuz 1910/30 Haziran 1326), s. 6.
- Yeni İkdâm.** (1911). “Galata Rıhtımında Hamdi Bey’in Gazinosunda İnce Saz”, sayı 355 (7 Mart 1911/22 Şubat 1326), s. 6.
- Yeni İkdâm.** (1911). “Hasköy’deki Türkiye Gazinosu’nda İnce Saz”, sayı 358 (10 Mart 1911/25 Şubat 1326), s. 6.
- Yeni İkdâm.** (1911). “Şehzadebaşı’nda Şark Tiyatrosu’nda Konser, İnce Saz, Konferans, Tiyatro”, sayı 406 (27 Nisan 1911/14 Nisan 1327), s. 6.
- Yeni İkdâm.** (1911). “İnce Saz: Mirgûn Korusu Bahçesinde”, sayı 466 (25 Haziran 1911/12 Haziran 1327), s. 5.
- Yeni İkdâm.** (1911). “Musikî-i Osmanî Bahçesi’nde İnce Saz Takımınca Ahenk”, sayı 532 (31 Ağustos 1911/18 Ağustos 1327), s. 6.
- Yeni İkdâm.** (1912). “Ferah Tiyatrosu’nda Sinematoğraf ve Abdi Efendi Kumpanyası”, sayı 703 (22 Şubat 1912/9 Şubat 1327), s. 5.
- Yeni İkdâm.** (1912). “Hamdi Bey Gazinosu’nda İnce Saz”, sayı 664 (14 Ocak 1912/1 Kânun-ı Sanî 1327), s. 6.
- Yeni Kantolar** 1892/1893 (H. 1310), Atatürk Kitaplığı, TB/01075.
- Yerlikaya, İ.** 1994. “XIX. Yüzyıl Osmanlı Siyasi Hayatında *Basiret* Gazetesi ve (Pancermenizm, Panislamizm, Panslavizm, Osmanlılık Fikirleri, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, Van.
- Yılmaz, K.** 2001. III. Selim (İlhamî): Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divânın Tenkitli Metni, Trakya Üniversitesi Rektörlüğü Yayınları, Edirne.
- Yılmaz, N.** 2007. 19. Yüzyıl İstanbul Müzik Ortamında Müzik ve Mekân, basılmamış doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yirmisekiz Mehmet Çelebi** 2006. Paris’te Bir Osmanlı Sefiri: Yirmisekiz Mehmet Çelebi’nin Fransa Seyahatnamesi, haz. Şevket Rado, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Young, J. O.** 2010. Cultural Appropriation and the Arts, John Wiley & Sons, Singapur.
- Yönetken, H. B.** 1922. “Bugünkü Musikîmiz”, Dergâh, sayı 18 (5 Ocak 1922/5 Kânun-ı Sanî 1338), s. 93-94.
- Yönetken, H. B.** 1924 (R. 1340). “Millî Musikî”, Darülelhan Mecmuası, c. 1, sayı 3 (1 Haziran 1924/1 Haziran 1340), s. 129-132.

- Yönetken, H. B.** 1927. “Klarnetist Zati Bey”, Hayat Memcuası, c. 1, sayı 12, (17 Şubat 1927), s. 234-235.
- Yöre, S.** 2008. "Osmanlı / Türk Müzik Kültüründe Levanten Müzikçiler", Türkiyat Araştırmaları Dergisi, Selçuk Üniversitesi, sayı 24, s. 413-38.
- Zakia, Z.** 1999. “Sultan II. Mahmud’un (1808-1839) Reformları”, Osmanlı, ed. Güler Eren, c. 7, s. 250-258, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.
- Zat, V.** 1994. “Gazinolar”, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, c. 3, s. 379-380, Tarih Vakfı, İstanbul.
- Zenci Salih (Bestekâr)** 1889/1890 (H. 1307). Aheng-i Tarab, Cemal Efendi Matbaası, İstanbul.
- Ziff, B. ve Rao, P. V.** 1997. “Introduction to Cultural Appropriation: A Framework for Analysis”, Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation, ed. Bruce Ziff ve Pratimo V. Rao, Rutgers University Press.
- Zümrüt, M. E.** 2000. “Türk Musikisi’nde Batı Etkisi ve Batı Musikisi Aletlerinin Kullanılması-II”, Musikişinas, sayı 4, s. 40-51.

**Not:** *The Levant Herald* (LH), *The Constantinople Messenger* (CM), *The Eastern Express* (EE), *The Levant Herald and Eastern Express* (LHEE) müzik etkinliklerine ilişkin ilân ve haberleri için bkz. Ek 46 : *The Levant Herald*’da Batı Müziği Haber ve İlânları (1865-1913).

## EKLER

- EK 1 : Giuseppe Donizetti'ye Miralaylara Mahsus Nişan ve Bir Kılıç Verildiğine Dair Buyruldu (1842)
- EK 2 : Giuseppe Donizetti'nin Ev Masraflarının Karşılandığına İlişkin Belge
- EK 3 : Arturo Stravolo ve Beraberindekiler ile Yapılan Sözleşme (1896)
- EK 4 : Muzıka-i Hümayun Maaş ve Tayinat Bütçesi (1892)
- EK 5 : Fernando de Aranda'nın İstihdamına İlişkin Belge
- EK 6 : Fernando de Aranda'nın Mimar Oğluna Mecidî Nişanı Verilmesine Dair İrade (1904)
- EK 7 : Fernando de Aranda'nın Sözleşmesinin Feshine İlişkin Meclis-i Vükelâ Mazbatası (1909)
- EK 8 : Fernando de Aranda'nın Askerî Bandoların İslahına İlişkin Raporu (1893)
- EK 9 : Callisto Guatelli'nin Muzıka-i Hümayun'da İstihdamından Dolayı Avusturya Sefirinin Teşekkür Mektubu
- EK 10 : Callisto Guatelli'nin 1871'de Tiyatro İnşasına Müsaade Talebi
- EK 11 : Callisto Guatelli'nin 1883'te Tiyatro İnşasına Müsaade Talebi
- EK 12 : Mecidî Nişanı Nizamnamesi'nin Özeti
- EK 13 : Saraya Çok Sesli Beste Takdim Eden Müzisyenler
- EK 14 : Sarayın Sivil ve Yabancı Müzisyenlere Sunduğu Bazı Ödüller
- EK 15 : Ek 15 : Muzıka-i Hümayun'a Dağıtılan Bazı Nişan ve Madalyaların Listesi
- EK 16 : Bahriye Muzıklarının Nişan ve Madalyaları
- EK 17 : Tophane-i Âmire Muzıkası'nın Nişan ve Madalyaları
- EK 18 : Rus 57. Modlinski Piyade Alayı Orkestrası'na Verilen Nişan ve Madalyalara İlişkin Belge
- EK 19 : Sultan II. Abdülhamid'in Huzurunda Çalan Amerikan Muzıkası'na Verilen Hediyelere İlişkin Faturalar ve Maliyet Pusulası
- EK 20 : Dolmabahçe Sarayı'nda Bulunan Notaların Envanteri
- EK 21 : İstanbul'daki Müzik Öğretmenleri (1868-1921)
- EK 22 : İstanbul'daki Müzik Mağazaları (1868-1925)
- EK 23 : Muzıka-i Hümayun'un Seslendirdiği Gramofon Plaklarındaki Eserler
- EK 24 : Ertuğrul Muzıkası'nın Seslendirdiği Gramofon Plaklarındaki Eserler
- EK 25 : Piyade Dokuzuncu Alay Muzıkası'nın Seslendirdiği Gramofon Plaklarındaki Eserler
- EK 26 : Viyana Kraliyet Orkestrası Üyesi Ferdinand Weidenger'in Sultan II. Abdülhamid'e Sunduğu Askerî Marş Notasının İlk Sayfası
- EK 27 : Piyano Öğretmeni Louis Rothfeld'in Sultan II. Abdülhamid'e Sunduğu Marş Notasının İlk Sayfası
- EK 28 : Raphael Antonini'nin Sultan II. Abdülhamid'e Sunduğu Merasim-i Mahsusa Büyük Marşı Notasının İlk Sayfası
- EK 29 : Tanzimat ve Servet-i Fünun Romanlarında Geçen Müzik Terimleri
- EK 30 : İstanbul'da Basılan Bazı Makam Müziği Öğretim ve Biyografi Kitapları

- EK 31 : Bazı Basılı Güfte Mecmuaları  
EK 32 : Güllü Agop'un Türkçe Oyun Oynatmasına İlişkin İmtiyaznamesi (1870)  
EK 33 : Çuhacıyan'ın Leblebici Horhor Operası'nın İlk Temsiline Ait İlân (1875)  
EK 34 : Dikran Çuhacıyan ve Elinde İmtiyaz Fermanıyla Güllü Agop  
EK 35 : Dikran Çuhacıyan'ın Köse Kâhya Adlı Komik Operası  
EK 36 : Elçi Peşrevi  
EK 37 : Atlı Haydutlar  
EK 38 : Köyde Rakseden Kızlar  
EK 39 : Yaralı Kalp  
EK 40 : Bülbül Opereti (Birinci Perde)  
EK 41 : Commendinger Mağazası'nın İlânı (1889)  
EK 42 : Şamlı Mağazası'nın Nota Defterleri Fiyat Listesi  
EK 43 : Evette & Schaeffer'in İlânı (1895)  
EK 44 : Melik Efendi'nin Çokseslendirdiği Şarkı: Gidelim Göksu'ya  
EK 45 : Şamram Hanım'ın Rast Kantosu: Yangın Var Yanıyorum  
EK 46 : *The Levant Herald*'da Batı Müziği Haber ve İlânları (1865-1913)  
EK 47 : Franz Liszt'in Giuseppe Donizetti'nin *Mecidiye Marşı* Temaları Üzerine Bestelediği *Grand Parafraz*'dan Bir Sayfa  
EK 48 : Luigi Arditi'nin Sultan Abdülmecid'e Sunduğu Kaside  
EK 49 : Jules Couplet'in *Les Dardanelles* Adlı Bestesinin İlk Sayfası  
EK 50 : Piyanist Devlet Efendi (1852-1898)  
EK 51 : Çaykovski'nin Şehbal Dergisi'nde Yayınlanan Fotoğrafı  
EK 52 : Garibaldi Bayramı Dolayısıyla Naum Tiyatrosu'nda Düzenlenen Bir Ziyafet (1862)  
EK 53 : Comendinger'in Erard ve Boisselot Piyano için Saraya Düzenlediği Fatura (1882)  
EK 54 : Piyano Üreticisi Boisselot'un Şark Ticaret Yılığındaki Bir İlânı  
EK 55 : Pleyel'in Osmanlı Sarayı'na Gönderdiği Piyanonun Ödemesine İlişkin Belge  
EK 56 : Dolmabahçe Sarayı'ndaki 15/1 Envanter Numaralı Steinway & Sons  
EK 57 : Kastner Aracılığıyla Alınan Auto Grand Piyanonun Faturası  
EK 58 : Piyano Satıcısı ve Akortçusu Joseph Turconi'nin Karaköy'deki Mağazası  
EK 59 : Torrieri Mağazası'nın Şehzade Abdülmecid Efendi için Düzenlediği Piyano Bakım Faturası  
EK 60 : Paul Lange  
EK 61 : Lyrophon 1912 Kataloğu'nda Tanıtılan Gramofon Modelleri  
EK 62 : Bir Fasil Heyeti  
EK 63 : *Servet-i Fünun* Dergisinde Bir Piyano Dersi İllüstrasyonu  
EK 64 : Piyano Dersi Verilen Mirgûn İnas Rüşdiyesi  
EK 65 : Musikî-i Osmanî Mektebi Heyeti  
EK 66 : Malûmat Dergisinde Yayınlanan Bir Nota Kapağı  
EK 67 : Pera Haritasında Concordia, Crystal (Fransız) ve Tepebaşı Tiyatroları (1905)  
EK 68 : Tepebaşı Tiyatrosu'nun Oturma Düzeni  
EK 69 : Şehzade Abdülmecid Efendi'nin Union Française'deki Konsere Bilet Aldığına Dair Makbuz  
EK 70 : Sultan Abdülaziz'in *Valse Davet*'inin İlk Sayfası

- EK 71 : Halife Abdülmecid'in Kalfalarına Ait Viyolonsel  
EK 72 : Dolmabahçe Tiyatrosu  
EK 73 : Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'ndeki Şarkı Notası  
EK 74 : Çalgı Üreticisi F. Besson'un ŞTY'deki Bir İlânı (1895)  
EK 75 : Bahriye Sıbyan Muzikası  
EK 76 : Ertuğrul Yatı  
EK 77 : Piyade Alayı Bandosu  
EK 78 : Topçu Alayı Muzikası  
EK 79 : Donizetti'nin Sultan Abdülmecid'e İthaf Ettiği Marche Militaire'nin  
Nota Kapağı  
EK 80 : Guatelli'nin Sultan II. Abdülhamid'e İthaf Ettiği *Yıldız Marşı*'nın Nota  
Kapağı  
EK 81 : Sultan II. Abdülhamid'in Doğum Yıldönümü Münasebetiyle Konser  
Afişi  
EK 82 : Donizetti'nin Avusturya'dan Sipariş Ettiği Çalgıların Bedelini Gösterir  
Buyruldu  
EK 83 : Günümüzde İstanbul ve Civarındaki Çeşitli Saraylarda Bulunan Batı  
Müziği Çalgıları  
EK 84 : Kavram Dizini

**EK 1 : Giuseppe Donizetti'ye Miralaylara Mahsus Nişan ve Bir Kılıç Verildiğine Dair Buyrukları (1842)**



Kaynak: BOA, C.AS, 1206/54032.

EK 2 : Giuseppe Donizetti'nin Ev Masraflarının Karşılığında İlişkin Belge

مصارفانه نفرتنه خدمه ركاجي قزاق  
اجيره قبعه و عماله واجيره خدمتي و بره  
نعل و غيره و مصارفه نفرتنه  
۱۰۰۰

مصارفانه نفرتنه موزيقيه القابودي جازار  
او ستال اول و دوزينه واجيره خدمتي  
و مصارفه نفرتنه  
۶۵۰

مصارفانه نفرتنه اجيره خدمه خاصه  
و موزيقيه القابون واجيره خدمتي  
و بره اناجيه و مصارفه نفرتنه  
۲۷۰

مجموعاً  
۱۹۲۰

خدمه اجيره ركاجي قزاق شاهانه و موزيقيه القابودي ملوكانه ضابطانه و نفرتنه و حرمه فانه لربناك اشوسنه مباركه  
ذی الخیر الشریف ناك غره سندن غایه كرمه و كین برماه طریق وانغ اولونه مصارفانه نفرتنه لری باكتراكي براك بوزا و نوز بوم چیم خوشه  
باگنه اولوب بلیغ زبور نفه می بیجیجه مصارفانه طرفین اعف بیورلیک بومه اشوسنه ضمیر اعف لوضیقا

۱۹۲۰

ركاجي قزاق

مصارفانه

Kaynak: BOA, C.SM, 98/4925.

EK 3 : Arturo Stravolo ve Beraberindekiler ile Yapılan Sözleşme (1896)

**MINISTÈRE  
DE LA LISTE CIVILE**

Constantinople, le 189

Entre Son Excellence Michail Pacha, Ministre de la Liste Civile agissant au nom et pour compte de ce Département, d'une part, et Messieurs Salvatore Stravolo, Arturo Stravolo, Alfredo Stravolo, Raffaele Borghini et Luigi Falconi, artistes de chant et acteurs, d'autre part, il a été convenu ce qui suit :

**Article 1<sup>er</sup>**

Les sieurs de seconde part entrant au service de Sa Majesté Impériale le Sultan et s'engageant à remplir leur devoir conformément aux ordres qu'ils reçoivent de qui de droit avec toute la régularité et discrétion voulues, leur tenue devant être également des plus correctes.

**Article 2**

Le Ministre de la Liste Civile s'engage à payer mensuellement leurs appointements comme suit :

A Monsieur Salvatore Stravolo	28
" Arturo "	30
" Alfredo "	20
" Raffaele Borghini "	23
" Luigi Falconi "	15
<hr/>	
Total cent seize (166) francs	116

حقہ نظر سے کیا نام و حجاب اولاد حقہ مشا الا  
 ناظری دولتو بیعتان باشا محمد زید موسی سالواتور استرولو  
 استرولو استرولو، الفره در استرولو، رضال بوغنی،  
 ولوجی فالقونی بیتہ مواد ایہ قرار شدہ :

برنجی ماجم  
 مولی الام خدمت مستدم المقتوی حضرت بادشاهی داخل اولوب  
 خدمتی و طواہ عالیہ وزیر جہاد امرہ نوضوم حکایتہ ایضاً  
 اعنا و حال و طور لریک بغایت تنظیم اولسن وقتہ ایضا

بکنجی ماجم  
 حقہ نظر سے کیا زید محمد و بیعتان ماسانک ماجم  
 ناظری دولتو  
 راجی ماجم  
 عدل  
 موسی سالواتور استرولو  
 استرولو  
 الفره در  
 رضال بوغنی  
 ولوجی فالقونی  
 116

Ades  
2

Article 3

29/6 Y.PRK.HH 1313.5.14

En cas de faute ou irrégularité dûment constatées et commises par l'un des contractants de seconde part il sera congédié aussant l'expiration du présent contrat sans qu'il ait droit à aucun paiement ou dédommagement de ce chef; ses appointements cesseront le jour où il sera congédié de son service.

Article 4

Le présent contrat est fait pour la durée de deux années à partir du 1/3 janvier 1896.

Fait en triple pour un seul et même effet

Subratony Jivavolo  
arturo Abravolo  
alfredo Abravolo  
Raffallo Borghini  
A. Falconi

در ضمنی مادہ

مومی الہندہ بریک خدمتہ تحفہ بچہ تامل وسار کونہ اوینوشنی کور لیک تقیرم برکونہ طلب وادعیام خود ویدی اولہ اور زہ ابو قوڑہ انونک مری ختام بولرودہ اول کندوسہ رخصت ویرہ جک و معصہ مخصوصی خدمتہ اخراج اولدینی کونہ اعتباراً قطع اولہ بقدر .

در ضمنی مادہ

ابو قوڑہ انونک حکمی ابلی سنہ مری مقبولوب ۱۸۹۶  
سنہی لانونہ مانسک بری کونہ اعتباراً جاری اولہ بقدر  
ایچ نونہ اولرودہ تنظیم و تعلی ایستد  
۱۸۹۶ لانونہ ۱۸

۹۶۹

Kaynak: BOA, Y.PRK.HH, 29/6.

## EK 4 : Muzıka-i Hümayun Maaş ve Tayinat Bütçesi (1892)

Absamı, Şiraze	Sumuf	Rütbe-i Hazıra	Mevcutu-i Hazır	Tahsisat-ı Hazıratları										Tahsisat-ı Muvakkateleri										Tahsisat-ı Müstakbele ve Ashyeleri										Mütahaza
				Yevmi				Gayr-i Enzan Tayinat-ı Yevmiye Bedeli Kuruş, Para	Keza Tayinat-ı Yevmiye Bedeli Kuruş, Para	Şehri		Mevcutu-i Muvakkat	Yevmi				Gayr-i Enzan Tayinat-ı Yevmiye Bedeli Kuruş, Para	Keza Tayinat-ı Yevmiye Bedeli Kuruş, Para	Şehri		Mevcutu-i Müstakbel	Yevmi				Gayr-i Enzan Tayinat-ı Yevmiye Bedeli Kuruş, Para	Keza Tayinat-ı Yevmiye Bedeli Kuruş, Para	Şehri						
				Lahim Kg	Pirinç Kg	Yağ Kg	Nan Miktar	Bedel	Bedel-i Yekun	Maaş-ı Sahsi	Yekun Maaş		yem	Lahim Kg	Pirinç Kg	Yağ Kg	Nan Miktar	Bedel	Bedel-i Yekun	Maaş-ı Sahsi		Yekun Maaş	yem	Lahim Kg	Pirinç Kg	Yağ Kg	Nan Miktar	Bedel	Bedel-i Yekun	Maaş-ı Sahsi	Yekun Maaş	yem		
Birinci Muallim Kısmı	1	Mirliva Gıatelli Paşa	1	1,92	1,13	1,96	10,00	22,13	22,13	10,000	10,000	4	1	2,00	1,20	1,00	10,00	22,00	22,00	10,000	10,000	4	1	2,50	1,30	1,20	12,00	28,20	28,20	6,000	6,000	5		
	2	Mirliva Dussap Paşa	1	1,92	1,13	1,96	10,00	22,13	44,26	4,000	8,000	4	2	2,00	1,20	1,00	10,00	22,00	46,00	4,000	8,000	4	2	2,00	1,20	1,00	10,00	23,00	46,00	4,000	8,000	4		
	3	Mirliva Mehmet Şah Bey	1	1,13	1,13	1,64	7,00	14,34	59,16	2,000	8,000	2	4	1,25	1,10	1,60	7,00	15,00	60,00	2,000	8,000	2	4	1,25	1,10	0,60	8,00	15,00	60,00	2,000	8,000	3		
	4	Kavmakamlar	4	1,13	1,03	1,41	5,00	12,13	49,12	1,250	5,000	2	4	1,20	1,00	0,40	5,00	12,20	50,00	1,250	5,000	2	4	1,20	1,00	0,40	6,00	12,20	50,00	1,250	5,000	2		
	5	Bimbasi Aranda Bey	1	1,03	1,83	1,31	4,00	10,13	41,12	1,000	4,000	2	4	1,00	0,80	0,35	4,00	10,20	42,00	1,000	4,000	2	6	1,00	0,80	0,35	5,00	10,20	63,00	1,000	6,000	1		
			15			23,3		216,39		35,000		15						221*		35,000		15						247		33,000				
İkinci Muavin Kısmı	1	Sağ Kol Ağalın	8	0,96	0,64	0,17	4,00	8,02	64,16				12	0,90	0,60	0,25	4,00	18,20	92,00	800	9,600	1	8	0,90	0,60	0,25	4,00	8,20	68,00	800	6,400	1		
	1	Sağ Kol Ağası	1	0,96	0,50	0,12	4,00	7,11	14,22				12	0,80	0,60	1,25	4,00	7,10	87,00	700	8,400	1	12	0,80	0,50	0,20	3,00	7,10	87,00	700	8,400	1		
	1	Pyanocu Abdullah Bey	1	0,96									12	0,75	0,50	0,20	3,00	4,10	87,00				1	24	0,60	0,40	0,10	2,00	5,00	120,00	550	13,200		
	2	Muzaka Sol Kol Ağası	2	0,96	0,64	0,17	4,00	8,12	16,04				12	0,75	0,50	0,20	3,00	4,10	87,00				1	24	0,60	0,40	0,10	2,00	5,00	120,00	550	13,200		
	2	Kol Ağalın	8	0,96	0,50	0,12	4,00	7,11	58,18				12	0,75	0,50	0,20	3,00	4,10	87,00				1	24	0,60	0,40	0,10	2,00	5,00	120,00	550	13,200		
	3	Muzaka Yılbaşılın	16	0,76	0,50	0,17	3,00	6,27	106,32				12	0,75	0,50	0,20	3,00	4,10	87,00				1	24	0,60	0,40	0,10	2,00	5,00	120,00	550	13,200		
	3	Yılbaşılın	12	0,51	0,29	0,05	2,00	3,29	48,17				13	0,60	0,40	0,10	2,00	5,00	65,00				0	24	0,60	0,40	0,10	2,00	5,00	120,00	550	13,200		
	4	Milazım-ı Evvel	30																															
	4	Milazım-ı Evvel Miliço Efendi	1	0,62	0,41	0,12	2,00	5,11	163,21				31	0,60	0,40	0,10	2,00	5,00	155,00				1											
	4	Milazım-ı Evvel Wondra Bey	1																															
	4	Milazım-ı Evvel Spenelli Efendi	1	0,27	0,15	0,02	1,00	1,36	13,12					0,40	0,20	0,05	1,00	3,00	21,00				32	0,40	0,20	0,05	1,00	3,00	96,00	400	12,800			
	4	Maça, Aleksan ve Edmon Efendiler ve Sükrü Bey	4																															
4	Abdullah Efendi	1																																
5	Milazım-ı Saniler ve Agop Efendi	23	0,27	0,15	0,02	1,00	1,36	45,24				36	0,30	0,25	0,03	1,00	2,00	72,00				36	0,20	0,15	0,03	1,00	2,00	72,00	300	10,800				
5	Milazım-ı Sani de Luigi Efendi	1																																
			126					747		91,350		138						800		95,750		127						690		84,600				
Üçüncü Müstaki Kısmı	1	Başçavuşlar	25								150	3,750	24						150	3,600	-	24							150	3,600				
	2	Sıraçavuşlar	22										24						125	3,000	-	24							125	3,000				
	2	Romano Efendi	1																															
	3	Takım Çavuşları	38								115	4,370	22						115	3,680	-	32							115	3,680				
	4	Onbaşılın	40								100	4,000	40						100	4,000	-	36							100	3,600				
5	Neferat	85								83	7,055	79						83	6,557	-	72							85	6,120					
			337							113,400		327							116,587										104,600					

\*Doğrusu 220

Kaynak: BOA, Y.EE, 72/172.

EK 5 : Fernando de Aranda'nın İstihdamına İlişkin Belge

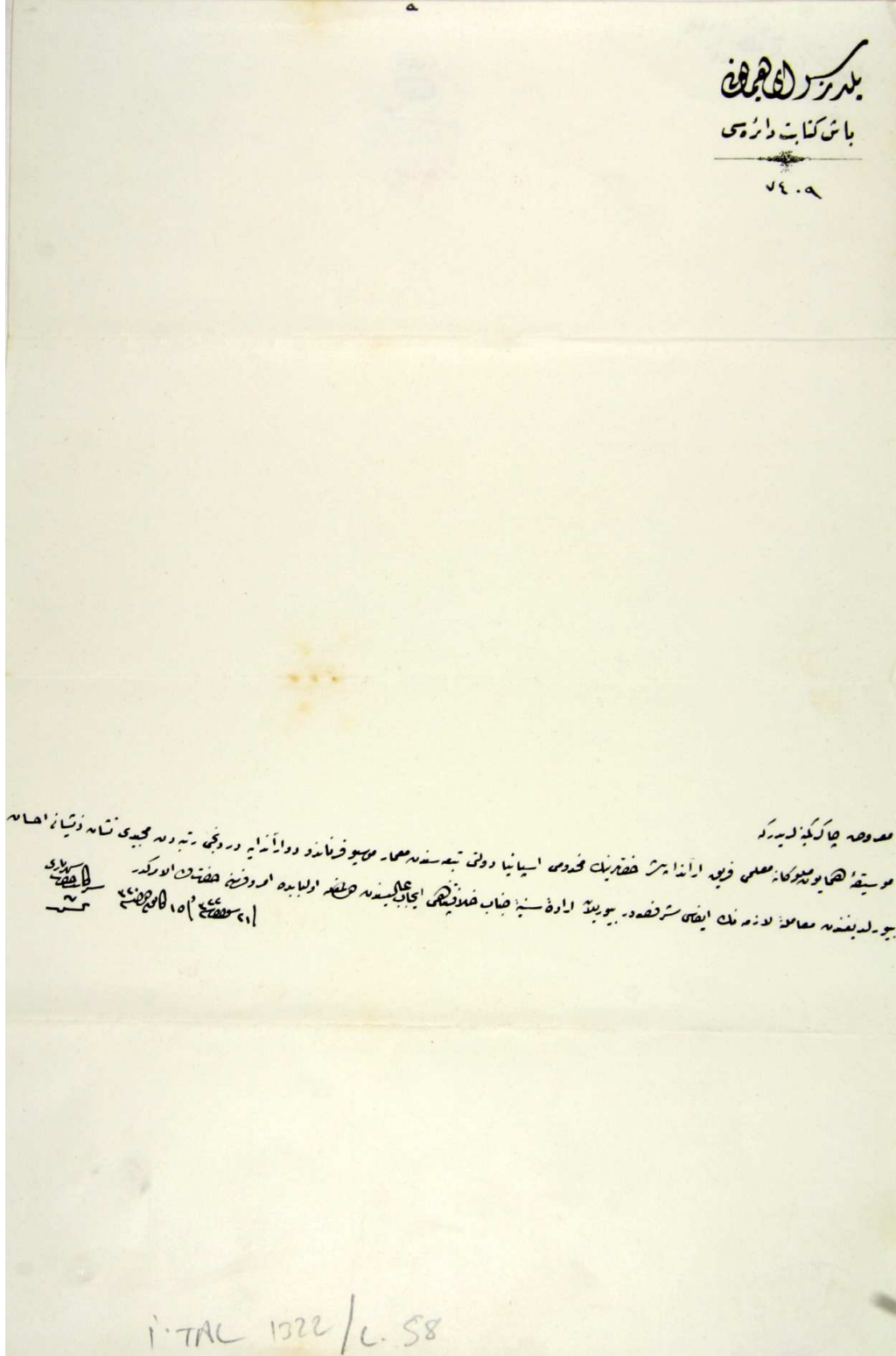
شماره بیست (موسو داراندا) خدمت سیر فقطه یاد کرده قبله یورلدنیس جرتی اقی اندر  
شرائطه توافقاً ایفاد خدمت ایله جلد

ایچینجی ماره موسیقده لکچونده دهها باره بر درجه ماکلیت ایهالی و لکچون عالی اولدنیسده موسی  
داراندا) موسیقده لکچونده نوبله لرنیه واصول نقاشینه نفع رسه و غرض اوجاب تعریف اصلا  
ایله نوبله ایچوره ماسه و سارالکوار قوتیوز مایده یله و لزوس جانغ حضور عالیله اصرای  
صنعت ایله جله و ایجاب انیزه درسی و سوره جله و با لکچون عا کر لکچون موسیقینه  
رض نفع تله اصلا و نوبله لرنیه توزیع و لکچون ایچ بر لکچون لکچون ایچ بویا  
بر لکچون تظلم و تقدیم ایچ جلد

اوینجی ماره معنی لکچون داراندا) در سعادت بواسطه ای ای طرفه موسیقده لکچون  
کوستیجه بی اصلا حاره و ملاء کور و نظر قبله عالی اولدنیس حاره اوچر نه مدله قونظور ایتدی  
ایله جله و لکچونده بولمده نفع صورتیه اوچر ایله معنی سینه عودده فرجه الهی و لکچون  
خدمتده عضو لکچون جلد

درینجی ماره موسیقده موسو داراندا) لکچون معنی سوره تجسه عد عثمانی لکچون لکچون  
لکچون و خانة اجاره کی و با لکچون و سارالکوار نقاشینه کند و لکچون لکچون لکچون  
..... عد عثمانی لکچون لکچون لکچون

EK 6 : Fernando de Aranda'nın Mimar Oğluna Mecidî Nişanı Verilmesine Dair İrade (1904)



Kaynak: BOA, İ.TAL, 351/1322.L/58.





**EK 9 : Callisto Guatelli'nin Muzika-i Hümâyun'da İstihdamından Dolayı  
Avusturya Sefirinin Teşekkür Mektubu**

Monsieur le Ministre,

Je m'empresse d'exprimer à votre Excellence  
ma reconnaissance pour le fait de l'emploi du  
sujet autrichien Callisto Guatelli en qualité de  
directeur de la Musique militaire de S. M. le  
Sultan, Votre très gracieux Empereur & Maître, -  
fait qui n'est venu à ma connaissance que ces  
jours-ci. J'ose espérer qu'il répondra à la  
fauteur qui lui a été accordé par un zèle  
proportionné à ses talents & par le dévouement  
le plus loyal.

Je prie votre Excellence d'agréer les assurances  
réitérées de ma plus haute considération.

Constantinople 12. Juin 1856

*Prokesch-Osten*

A  
Son Excellence Fouad Pacha

Kaynak: BOA, HR.TO, 157/34.

## EK 10 : Callisto Guatelli'nin 1871'de Tiyatro İnşasına Müsaade Talebi

(*Mesned-i celil-i Sadâret-i uz mâ'ya fi 11 Mayıs sene 71 tarihiyle Guatelli Paşa tarafından takdim kılınan arızanın tercümesidir.*)

BÂB-I ÂLİ

**Nezâret-i Celile-i Hariciye**

*Tercüme Odası*

Yirmi altı seneden beri hizmet-i müstevcibü'l-mefharet-i Devlet-i Aliyye'de bulunan muharrir-i imza Muzıka-i Hümâyun Reisi Guatelli huzur-ı âlî-i hazret-i vekâlet-penâhîlerine ber-vech-i âtî arz-ı hâle mücâseret eyler. Beyoğlu harik-i kebîrinde Altıncı Daire-i Belediye dahilinde vâki ebniye-i saire sırasında Naum'un tiyatrosu dahi muhterik ve hâk-i setr olduğundan ol vakitten beri gerek Beyoğlu ve gerek bilcümle Dersaadet seknesi kendilerince mücib-i istifade olan bir eğlenceden mahrum kalmışlardır. Saye-i füyûzât-vâye-i Saltanat-ı Seniyye'den eser-i teşvik-i hayr-refik-i cenab-ı vekâlet-penâhîleriyle asrımız medeniyetinde gün be gün kesb-i terakki etmekte olan Dersaadet seknesi için büyücek bir tiyatronun tesis-i lüzumu cümle indinde musaddak olduğundan bunun tafsilâtıyla zât-ı hakâyık-beyyinî-i Sadaret-penâhîlerine arz ve inhasından mücanebet eylerim. San'atca münhasıran sırf say' ve ikdam ederek hâsıl eylediğim ma'lûmata ve gerek İtalya ve gerek bidayet-i tesisinden beri Dersaadet tiyatrosunda kesbetmiş olduğum tecarüb-i kesireye mebni bir tiyatro ile onun idaresi için ehem ve elzem olan bazı ebniyenin inşası zımında Beyoğlu vasatında devlete ait bir arsanın müddet-i muayyene ile meccanen terk-i istidasına ictisar eylerim.

Muharrir-i imzanın taraf-ı Saltanat-ı Seniyye'den i'tâ ve ihsanını talep ve istid'â eylediği imtiyaz ber-vech-i âtî beyan olunur.

**Birinci madde:** Tepebaşı kurbünde vâki Tozkoparan Caddesi'nde olup el-hâletü hâzihî mu'attal ve devlete ait olan dört bin zirâ' murabba' vüs'atında bir arsanın yirmi beş sene müddetle münhasıran temettu' ve istifadesi bâ-irade-i seniyye muharrir-i imzaya terk buyurulacaktır. İşbu arsanın mevki ve şekli melfûf haritada gösterilmiştir.

**İkinci madde:** Muharrir-i imza mezkûr arsa ol vechile terk olundukta üzerine münasib bir tiyatro ile ona merbût ve idaresine mahsus ebniye-i saireyi inşaya hak ve salahiyeti olacak ve ebniye-i mezkûreyi ise ya kendi mesârif-i hesabına ve yahut birinci bendde mündemic şerâit mücebince kendi mes'uliyeti tahtında teşkil edeceği bir şirket vasıtasıyla inşa eylediği halde mezkûr tiyatroyu mesârif ve temettu'u kendisine ait olmak üzere ferman-i âlî tarihinden itibaren imtiyazın devamı müddetince işletecektir.

**Üçüncü madde:** Mezkûr tiyatro "Théâtre Impérial-i Aziziye" ismiyle müsemma olacaktır.

**Dördüncü madde:** Muharrir-i imza imalat ikmal olunup tiyatro dahi kâmilen meydana gelinceye değin kendisine lüzumu olacak kâffe-i edevâtı her nev' resm-i gümrükten muaf olarak ithal etmeklik hak ve salâhiyetini hâiz olacaktır.

## **EK 10 : (devam)**

**Beşinci madde:** İşbu teşebbüsün umuma faide bahş olmasına mebni imtiyazın müddeti olan yirmi beş sene zarfında kâffe-i tekâliften muaf olacaktır.

**Altıncı madde:** İmtiyaz müddetinin inkızâsında sahib-i imtiyaz tiyatroyu ol vakit bulunacağı hey'etle ve terk olunan arsa üzerine inşa edilmiş bilcümle ebniye ile Devlet-i Aliyye'ye teslim etmeyi taahhüt eder. Devlet dahi mezkûr tiyatroyu sahib-i imtiyazın malı olmak lazım gelen evâni ve eşyası müstesna olduğu halde keyfe mâ yeşâ' tasarruf edecektir. Eğer Saltanat-ı Seniyye müddet-i mezkûrenin inkızâsında imtiyazın tecdidini murad buyurur ise muharrir-i imzanın sairleri tarafından Devlet-i Aliyye'ye arz olunacak şerâit ile bunlar üzerine hak-ı ruçhâniyeti olacaktır. Fakat sahib-i imtiyaz tarafından kabul olunmayıp da imtiyaz diğeri yedine geçtiği takdirde yeni imtiyaz sahibi tiyatronun eşya ve edevatını tarafeynden nasb ve tayin olunacak muhamminlerin takdir edeceği baha ile kabule mecbur olup bedelini eski imtiyaz sahibine tediye ve ifa eyleyecektir.

**Yedinci madde:** Sahib-i imtiyaz imalat esnasında veya bunların hitamından sonra imtiyaz fermanını ya efraddan birine ve yahut işbu teşebbüs için lüzum görünen ve açık hisse senedatına münkasım olunan sermaye ile mahsusen teşkil kılınacak "Société de Théâtre Impérial-i Aziziye" unvanıyla muanven bir anonim şirkete nakil ve ferâğ etmeğe hak ve selahiyeti olacaktır. İşbu şirketin yerlilerden mürekkeb olması lazım gelen Saltanat-ı Seniyye'nin zîr-i himayet-i âliyesinde bulunacak ve kavanin-i Saltanat-ı Seniyye'sinin kâffesine tâbi olacaktır. İşbu şirketin nizamat-ı Saltanat-ı Seniyye'nin takdir ve tasvib-i âlisine arz olunacak ve imtiyaz ferman-ı âlîsinden sahib-i imtiyazın uhdesine terettüb eden bilcümle taahhüdat ve fevaid ile ferman-ı âli-i mezkûr "Société de Théâtre Impérial-i Aziziye" nakil ve ferâğ olunacaktır. Muharrir-i imza taraf-ı âli-i hazret-i vekâlet-penahilerinden kendisine imtiyaz ferman-ı âlîsi istihsal buyurulduğu gibi nihayet altı mâh zarfında imalata bed' ve mübaşeret ettirmekliği ve tiyatronun bir an evvel başlanması zaten kendi menfaati iktizasından olduğu cihetle bunları kemal-i ikdam ile devam olunmasını taahhüd eder.

İşte muharrir-i imzanın taraf-ı Saltanat-ı Seniyye'den i'tâsının talep eylediği imtiyazın şeraiti bunlardan ibaret olup şu teşebbüsün hayyiz-i fiile isâli taraf-ı Saltanat-ı Seniyye'den böyle bir niyet efkâra medar olur bir eğlenceye meyil ve rağbetin delâilini ibraz edegelmiş olan Dersaadet sekenesi hakkında bi-hakkın bir lüt u inayet-i cedide addolunacağından bunun taraf-ı âlî-i hazret-i sadâret-penahilerinden himaye ve tervic buyurulacağını ümid eder ve bu vesileyle te'kid-i mevâsik-ı ubudiyete ibtidar eyler.

Kaynak: BOA, HR.TO, 454/62.

## EK 11 : Callisto Guatelli'nin 1883'te Tiyatro İnşasına Müsaade Talebi

Cenab-ı Hüdâvend-bî-çûn

Şevketlü, mehâbetlü, kudretlü, azametlü, padişah-ı âlem-penâh ve şehinşâh-ı İnyet İttinah-ı velinimet-i bîminnetimiz ve bî-nimet velî-nimet-i padişahımız efendimiz hazretlerine ve envâ'-ı muvafakiyetle ömr ü hümâyun-i mülûkânelerine bî-hadd efsûn buyursun, âmin. Tûtiyân-ı uyûn-i âlemiyân olan mübarek hâk-i rikab-i kamer-tâb-ı mülûkânelerine arzihal-i kullarıdır ki:

Kulları eskiden beri muzika ve opera fenninde derkâr olan iştigal ve maharet-i âcizâneme mebni cennet-mekân Sultan Abdülaziz Han hazretleri zamanlarında Beyoğlu'nda Tepebaşı'nın münasib mahallinde arazi-i kâfiye ihsan buyurulmasıyla bir bâb opera tiyatrosunun inşasına irade buyurulup ferman-ı âlîsi dahi ol vakit ita kılınıp bu misillü tiyatroların Avrupa'da hükümetin himayesiyle mükemmel surette inşası derkâr ve muhterik olmazdan evvel zaten Beyoğlu'nda müteveffa Naum'un tiyatrosu bulunduğu bedidar ve hususıyla çend senelerden beri Beyoğlu'nda bu misillü eğlence ve oyun mahalleri mevcut olduğuna binaen mahall-i mezkûrda muntazaman bir opera tiyatrosunun inşasına bazı rufeka ile mübaşeret olunup dört yük kuruş mikdarı sarfiyat olundu ise de zamanın bazı ilcâatından dolayı ol zaman inşaatın tevkif ve ta'tiline mecburiyet hasıl olduğundan bir kaç senelerden beri sarfiyat-ı mezkûrdan mütevellid eyleyen zarar ve ziyân, çâkerleriyle rufekamız kulları hakkında düçâr olduğumuz mağduriyet gün be gün tezayüd etmekte olup zaten ihsan buyurulup uhde-i bendegânemde bulunan arsa-i mezkûremin Beyoğlu'nda Altıncı Daire marifetiyle müceddeden tanzim kılınan bahçe-i umumiyye derkâr olan luzumundan mebni mahall-i mezkûr bahçeye ilave kılındığından buna mukabil diğeri bir arsa gösterilmiş olmağın Cenab-ı Rabb-i Ma'bûd-ı ziyet-bahşâ-yı ümem ve bâdî-i ma'mûriyet-i âlem olan vücud-ı âlem-sûd-İ mülûkânelerini ma'mûre-i âleme medar-ı iftihar ve payidar buyursun, âmin. Sâye-i ümran-vaye-i hazret-i mülûkânelerinde tezhib-i ahlâk-ı umumiyye hizmet ve Avrupa'da dahi müteaddid tiyatrolar hükümetin muavenet-i esasiyesiyle bâki olduğu âzâde-i rütbe-i bedâhat olduğundan ol vechile salifü'z-zikr zarar ve ziyana medar olmak zımnında karşılamak için opera tiyatrosunun mücedded, muntazam ve mükemmel surette ve tahsis olunan müddet zarfında inşası ve hitam-ı müddette devlete kalmak şerait-i mahsûsasına rabtıyla Şehremanetiyle vuku bulan muhabere üzerine Şûrâ-yı Devlet hey'et-i umumiyesinde münasip müddet-i imtiyaziyesi dahi karâr-gîr olduğuna ve inşasına mübaşeret zamanı dahi takarrüb etmekte olduğuna binaen düçâr olduğumuz zarar ü ziyana mükâfaten ve inayeten mezkûr opera tiyatrosunun inşası hususuna müsaade-i ihsan-âde-i mülûkâneleri erzan ve bu yüzden müstağrak-ı inayet-i bî-pâyân buyurulması istirahatı zımnında takdim-i ma'rûzat-ı bendegâneme cüret kılındığı muhât-ı ilm-i âlem-ârâ-yı cenab-ı hüsvâneleri buyruldukda ol bâbda ve herhalde emr ü ferman ve lütf u merhamet-i ihsan, şevketli, mehabetli, kudretli, velî-nimet-i bî-nimetimiz padişahımız efendimiz hazretlerindir.

*Kulları*

**Callisto Guatelli**

Kaynak: BOA, Y.PRK.AZJ, 7/89.

## EK 12 : Mecidî Nişanı Nizamnamesi'nin Özeti

1. Devlete her türlü hizmet edenlere verilmek üzere Mecidiye ismiyle bir nişan tesis olunmuştur.
2. İşbu nişan padişahın hamiyeti altındadır.
3. Bu nişan 5 rütbeden ibarettir.
4. Bu nişan kaydı hayat şartıyla ihsan buyrulur.
5. Bu nişanın her rütbesi adedi mahdut olacaktır
6. Ecnebilere verilecek olan nişanlar bu adetlerden hariç olacaktır.
7. Bun işan, her birinde ay yıldız olmak üzere üç şubeli 7 şuuadan ibaret gümüş bir güneş resminde olup, 4. rütbeye kadar altın, 5. rütbesinde gümüş levha üzerindeki Tuğra ile bunun etrafı kırmızı mine üzerine altın hatla, bu nişana sahip olmak için gereken, “Hamiyet”, “Gayret”, ve “Sadakat” kelimeleri ile tesis tarihi olan 1268 senesi konulacak ve talik olunacak bölümünde dahi kırmızı mineli bir ay yıldız alameti bulunacaktır.
8. Bu nişanın 1. rütbesi, etrafı yeşil çizgili kırmızı şerit ile gerdana ve bu nişandan başka aynı nişanın şeklinde büyük bir şemsesi olup, göğsün sol tarafına talik olunur. İkinci rütbesi 3. rütbesinden küçük bir nişan olup, aynı şekilde şerit ile gerdana, 1. rütbesinden daha küçük olan şemsesi göğsün sağ tarafında talik olunur. Üçüncü rütbesi 1. rütbeden küçük ikinci rütbeden büyük yalnız bir nişan olup aynı renkte şerit ile gerdana takılır. Dördüncü rütbesi üçüncü rütbesinden küçük bir nişan olup aynı renkte şerit ile göğsün sol tarafına asılır. Beşinci rütbesi ortası gümüş ve 4. rütbeden küçük olup 4. rütbesi gibi göğsün sol tarafına asılır.
9. Nişanla beraber beratı da verilir ve beratı olmadan hiç kimse bu nişanı talik edemez.
10. Bu nişanı ihsan etme yetkisi sadece padişaha aittir.
11. Bu nişana hak kazanabilmek için, asker kişilerin ve memurların en az 20 yıl başarılı hizmet etmiş olmaları gereklidir.
12. Bu nişana hak kazananlara öncelikle 5. derecesi verilecektir.
13. Nişanın diğer rütbelerine geçebilmek için, üstün başarılı hizmet etmiş olmak ve 5. rütbede iki sene, 4. rütbede üç sene, 3. rütbede üç sene, 2. rütbede dört sene bulunmuş olmaları lazımdır.
14. Asker kişilerin seferde oldukları müddet iki kat sayılacaktır.
15. Asker kişilerin seferde üstün başarı göstermeleri ve ağırca yaralanmış olmaları halinde 20 yıl süresinden ve rütbelerdeki bekleme süresinden muaf tutulacaklardır.
16. İlmî ve mülkî sınıflarda fevkalade hizmet edenlerle, maârif, sanayi, ziraat ve ticaretin gelişmesinde muvaffak olanlar sürelerden muaf tutulacaklardır.
17. Askerî sınıflardan diğer sınıflara geçmelerin hizmet süreleri de müddete dâhil olacaktır.
18. Nişana hak kazanabilmek veya terfi edebilmek için mensub olduğu sınıfın en büyük subayı tarafından hizmeti ve müddeti arz edilecektir. Bu yolda yanlış bilgi veren kim olursa olsun mesul tutulacaktır.
19. Nişanın 1. ve 2. rütbelerini almaya hak kazanmış kimselerin nişanı padişahın huzurunda, diğer rütbelere hak kazanmış olanların nişanı sınıfın en büyük subayı, taşrada bulunalar buldukları yerin en yüksek rütbeli kişisi huzurunda talik edilecektir.
20. Nişan sahibi kimselerin rütbeleri her türlü resmi belgede zikr edilecektir.
21. Devlete hainlik, hırsızlık, katil ve rüşvet gibi suçları işlemiş ve mahkemece de suçları sabit olanların alacakları cezadan başka nişanları da geri alınacaktır.

## **EK 12 : (devam)**

22. Subaylardan tardı gerektirenlerle, küçük subay ve neferattan üstlerine el kaldırmak hakaret, firar ve zimmelerini irtikâp edenler, bu nişana sahib olmaktan mahrum olurlar.
23. Bu nişanın bir meclisi olup padişah ile birlikte yedi kişiden oluşur.
24. Bu meclisin emrinde, lüzumu kadar memur tayin edilerek bir kalem teşkil edilecektir.
25. Padişahın iradesi ile ihsan uyurulan nişanların gereği derhal yapılacak, kalem tarafından beratı yazılacaktır.
26. Nişan Meclisi, Bâbîâlî’de toplanarak nişan verilmesi konusundaki teklifleri inceleyerek karara bağlar ve padişah tarafından verilen emirleri yerine getirir.
27. Meclis tarafından, bu nişanın 1. rütbesi için 2.500 kuruş, 2.si için 1.500 kuruş, 3.sü için 750 kuruş, 4.sü için 500 kuruş ve 5.si için 250 kuruş berat harcı alınacaktır. Ecnebilere verilecek nişanlardan bu harç alınmayacaktır. Alınacak harçlar Hazine-i Celile’ye teslim olunacaktır.
28. Nişan verilen kişiden İstanbul’da ise Meclis vasıtasıyla bir senet alınacak, eğer taşrada ise âmiri vasıtasıyla senet alınıp, Meclise gönderilip Meclisce kayıt altına alınacaktır. Hal vukuunda, nişan Meclise teslim edileceği gibi alınan senet red olunacaktır. Bir rütbeden diğerine yükselenler yeni nişanı alarak eski nişanlarını meclise iade edeceklerdir. Sene 1268.

Kaynak: Metin Erüreten, Osmanlı Madalyaları ve Nişanları, 2001.

### EK 13 : Saraya Çok Sesli Beste Takdim Eden Müzisyenler

Sıra	Yıl	İthaf Edilen	Besteci	Eser Adı	Millet	Kaynak
1	1843	Abdülmecid	Joseph Geiger	[Marş]	Avusturya	BOA, I.HR. 24/1121
2	1847	Abdülmecid	Franz Liszt	Marche de Donizetti, Paraphrase	Macaristan	İÜKNE, 781/124
3	1848	Abdülmecid	Dr. Barrachin	La Bosphorienne	[bms]	İÜKNE, 781/88
4	1849	Abdülmecid	Angelo Mariani	Hymne National	İtalya	İÜKNE, 781/178
5	1849	Abdülmecid	Joseph Gung'l	Türk Marşı	Almanya	BOA, I.HR. 58/2782
6	1853	Abdülmecid	Rossini	[Marş]	Avusturya	BOA, HR.MKT, 60/95
7	1853	Abdülmecid	Edouard Le Cat	Chant Héroïque	Fransa	BOA, HR.SFR.4, 9/10
8	1853	Abdülmecid	[bms]	La Danubienne	Fransa	BOA, HR.SFR.4, 9/10
9	1853	Abdülmecid	Jules Couplet	Les Dardanelles	Fransa	BOA, HR.SFR.4, 9/3
10	1853	Abdülmecid	Melchior Mockler	Marche Turque	Fransa	BOA, HR.SFR.4, 9/10
11	1854	Abdülmecid	Ravan de Carbiery	[Marş]	Fransa	BOA, HR.SFR.4, 9/17
12	1854	Abdülmecid	Karaca Beyzade Yanko	[Marş]	Osmanlı	BOA, I.HR. 106/5201
13	1855	Abdülmecid	Ran	[bms]	Almanya	BOA, I.HR. 117/5724
14	1855	Abdülmecid	Dobigny De Ferrière	Les Défenseurs de Silistrie	Fransa	BOA, HR.SFR.4, 9/21
15	1857	Abdülmecid	Henri Herz	[Marş]	Fransa	BOA, HR.TO, 71/40
16	1857	Abdülmecid	Luigi Arditi	[Kaside]	İtalya	BOA, HR.TO, 427/24
17	1857	Abdülmecid	Joseph Mesmer	[Marş]	Avusturya	BOA, I.HR. 151/8015
18	1858	Abdülmecid	A. Ritter von Adelburg	Aux Bords du Bosphore	Avusturya	İÜKNE, 781/80
19	[bms]	Abdülmecid	Callisto Guatelli	Hymne	İtalya	İÜKNE, 781/177
20	[bms]	Abdülmecid	Louis Deffes	L'occidentale	[bms]	İÜKNE, 781/97
21	[bms]	Abdülmecid	Giuseppe Donizetti	Marche Militaire	İtalya	İÜKNE, 781/101
22	[bms]	Abdülmecid	Jules Cohen	Marche Ottomane	Fransa	İÜKNE, 781/221
23	[bms]	Abdülmecid	Callisto Guatelli	Album: Arie Nazionalie Orientali	İtalya	İÜKNE, 781/63-65
24	1863	Abdülaziz	Jules Cohen	Teryonfal Marşı	Fransa	BOA, HR.TO, 73/9
25	1864	Abdülaziz	Edward Buddés	Marche Turque	[bms]	BOA, HR.TO, 446/23
26	1865	Abdülaziz	Jule Linan	[Şarkı]	İtalya	BOA, I.HR. 212/12305
27	1866	Abdülaziz	Samuel David	[bms]	Fransa	BOA, I.HR. 220/12768
28	1866	Abdülaziz	Monjos	[bms]	Fransa	BOA, I.HR. 220/12768
29	1866	Abdülaziz	Ditrek	[Marş]	Fransa	BOA, HR.TO, 75/85
30	1867	Abdülaziz	Moris Strauss	[Marş]	İngiltere	BOA, I.HR. 229/13438
31	1868	Abdülaziz	Bilis	[bms]	Almanya	BOA, I.HR. 232/13662
32	1868	Abdülaziz	Pierre Dobeş	[Marş]	Macaristan	BOA, HR.TO, 107/12
33	1869	Abdülaziz	Massi	[Opera]	Fransa	BOA, I.HR. 236/13978
34	1870	Abdülaziz	Edvan Hebs	[bms]	Romanya	BOA, I.HR. 242/14409
35	1872	Abdülaziz	[bms]	[bms]	[bms]	BOA, HR.TO, 107/73
36	1873	Abdülaziz	Edward Strauss	[Vals]	Avusturya	BOA, I.HR. 258/15400
37	[bms]	Abdülaziz	[bms]	Huldigungen Walzer	[bms]	İÜKNE, 700/B 329
38	[bms]	Abdülaziz	Callisto Guatelli	Marche de L'exposition Ottomane	İtalya	İÜKNE, 781/104-2
39	[bms]	Abdülaziz	Eduard Mangin	Marche Impériale, Constantinople	[bms]	İÜKNE, 781/207
40	[bms]	Abdülaziz	Callisto Guatelli	Osmanlı Marşı	İtalya	İÜKNE, 781/104-1
41	1876	V. Murad	Luigi Sandri	[bms]	Avusturya	BOA, HR.TO, 516/86
42	1877	II. Abdülhamid	Edward M. Deschamps	Gazi Osman Paşa Marşı	[bms]	BOA, Y.PRK.AZJ, 1/79
43	1877	II. Abdülhamid	Otvay	Marş-ı Sultani	İngiltere	BOA, I.HR. 275/16718
44	1878	II. Abdülhamid	Arnold	[Marş]	Avusturya	BOA, HR.TO, 109/25
45	1881	II. Abdülhamid	Ceroni	[Resim Mecmuası ve Risale]	[bms]	BOA, HR.TO, 166/86
46	1884	II. Abdülhamid	Edilsberg	[bms]	[bms]	BOA, Y.PRK.TŞF, 2/5
47	1884	II. Abdülhamid	[bms]	[Şarkı]	[bms]	BOA, Y.PRK.ASK, 22/41
48	1884	II. Abdülhamid	Toma Povatesku	[Şarkı]	Romanya	BOA, Y.A.HUS, 180/12
49	1884	II. Abdülhamid	Thomas Juanco	Boğaziçi Kenarında	Romanya	BOA, HR.TO, 499/37
50	1884	II. Abdülhamid	Joseph Gérard	Marş-ı Osmani	Fransa	BOA, Y.A.HUS, 176/34
51	1886	II. Abdülhamid	Atilosuli	Osmanlı Marşı	[bms]	İÜKNE, 781/168
52	1888	II. Abdülhamid	Senoge	[Marş]	Fransa	BOA, HR.TO, 532/35

**EK 13 : (devam)**

Sıra	Yıl	İthaf Edilen	Besteci	Eser Adı	Millet	Kaynak
53	1889	II. Abdülhamid	Sigmond Pogan	[Marş]	Romanya	BOA, Y.A.HUS, 226/62
54	1889	II. Abdülhamid	Nigar Hanım	Duaname	Osmanlı	İÜKNE, 781/190
55	1889	II. Abdülhamid	D'Aranda	Fantezi Türk	Fransa	İÜKNE, 781/166
56	1890	II. Abdülhamid	Ravel Kofalski	[Vals]	Polonya	BOA, HR.TO, 534/38
57	1891	II. Abdülhamid	J. Jakop	(Marche De Maj)	Almanya	BOA, HR.TO, 35/27
58	1891	II. Abdülhamid	Emile Ascher	[Uvertür]	Almanya	BOA, Y.PRK.TKM, 22/11
59	1893	II. Abdülhamid	Taceddin Efendi	[Marş]	Osmanlı	BOA, Y.MTV, 78/22
60	1893	II. Abdülhamid	Corado Bonzani	Souvenir du Bosphore	İtalya	BOA, Y.A.HUS, 273/165
61	1894	II. Abdülhamid	Rossario Tada	[Marş]	[bms]	BOA, Y.PRK.SGE, 6/13
62	1894	II. Abdülhamid	Edgar Wolf	[Marş]	Almanya	BOA, Y.PRK.A, 9/64
63	1894	II. Abdülhamid	Maria	[Nota Albümü]	[bms]	BOA, İ.TAL, 56/1311/Z-169
64	1895	II. Abdülhamid	Yorgi	[bms]	Osmanlı	BOA, Y.A.HUS, 319/58
65	1895	II. Abdülhamid	Dalmieres	[bms]	[bms]	İÜKNE, 781/302
66	1895	II. Abdülhamid	Emanuel M. Rikaki	İstanbul	[bms]	BOA, Y.MTV, 117/130
67	1895	II. Abdülhamid	Gaetano Roubele	Viva il Sultano	İtalya	İÜKNE, 781/162
68	1896	II. Abdülhamid	Hippolyte Labadi	Marche Orientale	Rusya	BOA, Y.A.HUS, 354/25
69	1897	II. Abdülhamid	Giuseppe Donizetti (torun)	Osmanlı Marşı	İtalya	İÜKNE, 784/66
70	1898	II. Abdülhamid	[bms]	Garde de Sultan	İngiltere	BOA, Y.PRK.EŞA, 31/128
71	1898	II. Abdülhamid	Raphael Antonini	Merasim-i Mahsusu Büyük Marşı	[bms]	BOA, Y.PRK.M, 4/15
72	1899	II. Abdülhamid	Giuseppe Donizetti (torun)	Marşı Sultanî	İtalya	İÜKNE, 781/229
73	1900	II. Abdülhamid	Albert Ringler	[Marş]	Almanya	BOA, Y.PRK.EŞA, 36/109
74	1900	II. Abdülhamid	Gerard	[Marş]	İngiltere	BOA, Y.PRK.TKM, 43/59
75	1900	II. Abdülhamid	Louis Rothfeld	[Marş]	Macaristan	BOA, Y.MTV, 207/10
76	1901	II. Abdülhamid	Lewis Rotefeld	[Marş]	İngiltere	BOA, Y.PRK.EŞA, 39/27
77	1902	II. Abdülhamid	Alfred Kunkl	Kafkasya Terennümü	Avusturya	BOA, Y.PRK.HR, 32/26
78	1903	II. Abdülhamid	Ludwig Englander	Asya Cevheri	ABD	BOA, Y.A.HUS, 448/106
79	1905	II. Abdülhamid	Georges C. Nicolaides	[bms]	[bms]	İÜKNE, 90696
80	1905	II. Abdülhamid	Mahir Bey	[bms]	Osmanlı	İÜKNE, 90697
81	1905	II. Abdülhamid	Mehmed Ali Bey	Askerî Musiki Bandoları Notası, No:1	Osmanlı	İÜKNE, 781/223
82	1905	II. Abdülhamid	Alfred Kunkl	Grand Marche	Avusturya	İÜKNE, 781/283
83	1905	II. Abdülhamid	Timothee Xanthopoulos	Hamidiye Marşı	[bms]	İÜKNE, 90691
84	1908	II. Abdülhamid	Drakomir	[Marş]	Bulgaristan	BOA, TFR.I.M, 20/1952
85	1909	II. Abdülhamid	Jean Breiter Szeleosy	[Piyano bestesi]	Macaristan	BOA, Y.PRK.TKM, 52/29
86	[bms]	II. Abdülhamid	Max Kaempfert	[bms]	[bms]	İÜKNE, 700/B 330
87	[bms]	II. Abdülhamid	Yorgaki	[bms]	[bms]	İÜKNE, 90700
88	[bms]	II. Abdülhamid	D. Mozatti	[bms]	[bms]	İÜKNE, 780/470
89	[bms]	II. Abdülhamid	Z. Serkis	[bms]	[bms]	İÜKNE, 781/140
90	[bms]	II. Abdülhamid	Mehmed Muhiddin	[bms]	Osmanlı	İÜKNE, 781/147
91	[bms]	II. Abdülhamid	Paul Dussap	[bms]	Osmanlı	İÜKNE, 781/175
92	[bms]	II. Abdülhamid	A. Terşak	[bms]	[bms]	İÜKNE, 781/189
93	[bms]	II. Abdülhamid	Charles D'Alpino-Capocelli	[bms]	[bms]	İÜKNE, 781/92
94	[bms]	II. Abdülhamid	Ferdinand Weidenger	[Marş]	Avusturya	BOA, Y.PRK.ASK, 259/65
95	[bms]	II. Abdülhamid	Callisto Guatelli	Bayram Marşı	İtalya	İÜKNE, 781/107
96	[bms]	II. Abdülhamid	William Sachs	Berliner Marsch	[bms]	İÜKNE, 781/76
97	[bms]	II. Abdülhamid	Jules V. Creitschmann	Bulgar Rapsodisi	[bms]	İÜKNE, 90689
98	[bms]	II. Abdülhamid	Johannes Heyer	Dolmabahçe Marşı	[bms]	İÜKNE, 90688
99	[bms]	II. Abdülhamid	Paul Dussap	Duaname	Osmanlı	İÜKNE, 781/174
100	[bms]	II. Abdülhamid	[bms]	Elisa de kaschaeff	[bms]	İÜKNE, 781/121
101	[bms]	II. Abdülhamid	Dikran Çuhacıyan	Grande Marche	Osmanlı	İÜKNE, 781/209
102	[bms]	II. Abdülhamid	[bms]	Hamidiye Marşı	[bms]	İÜKNE, 781/100-1

### EK 13 : (devam)

Sıra	Yıl	İthaf Edilen	Besteci	Eser Adı	Millet	Kaynak
103	[bms]	II. Abdülhamid	[bms]	Hamidiye Marşı	[bms]	İÜKNE, 781/160
104	[bms]	II. Abdülhamid	Edwige Kienlin-Grathwohl	Hamidiye Oryantal Vals	[bms]	İÜKNE, 781/238
105	[bms]	II. Abdülhamid	Rudolf Schmans	Heil dem Haus Osman	[bms]	İÜKNE, 90687
106	[bms]	II. Abdülhamid	Joseph Sulzer	Hymne	[bms]	İÜKNE, 781/143
107	[bms]	II. Abdülhamid	Lütfi Yusuf	İki sesli marş (ey adalet menbai şah-ı cihan)	Osmanlı	İÜKNE, 781/70-2
108	[bms]	II. Abdülhamid	Lütfi Yusuf	İki sesli marş (ey şehin şah-ı adalet)	Osmanlı	İÜKNE, 781/70 A
109	[bms]	II. Abdülhamid	Joseph Schlesinger	Marche Brillante	[bms]	İÜKNE, 781/139
110	[bms]	II. Abdülhamid	Paul Dussap	Marche Chantante	Osmanlı	İÜKNE, 90695
111	[bms]	II. Abdülhamid	Georges Allainbi	Marche de la Reforme	[bms]	İÜKNE, 781/83
112	[bms]	II. Abdülhamid	Joseph Michel	Marche Militaire	[bms]	İÜKNE, 781/222
113	[bms]	II. Abdülhamid	H. Labadie	Marche Orientale	[bms]	İÜKNE, 781/123
114	[bms]	II. Abdülhamid	Henri Saiffandier	Marche Triomphale	[bms]	İÜKNE, 90698
115	[bms]	II. Abdülhamid	Antone Siegel	Marche Triomphale	[bms]	İÜKNE, 90713
116	[bms]	II. Abdülhamid	Louis de Hirschfeld	Marche Triomphale	[bms]	İÜKNE, 700/B 320
117	[bms]	II. Abdülhamid	Leon Riffard	Marche Turque	[bms]	İÜKNE, 781/134
118	[bms]	II. Abdülhamid	Callisto Guatelli	Marş-ı Hamidi	İtalya	BOA, Y.EE.D./884
119	[bms]	II. Abdülhamid	Ferik Muhiddin Paşa	Nevruz-i Hamidi	Osmanlı	İÜKNE, 781/70 B
120	[bms]	II. Abdülhamid	G. Gaito	Nocturne un Rayon D'Etoile	İtalya	İÜKNE, 781/119
121	[bms]	II. Abdülhamid	Rifat Bey	Osmanlı Marşı	Osmanlı	İÜKNE, 781/70 C
122	[bms]	II. Abdülhamid	Irene Comendinger	Selamlık Marşı	[bms]	İÜKNE, 781/94
123	[bms]	II. Abdülhamid	Baptistin Gerard	Souvenir du Bosphore	[bms]	İÜKNE, 90711
124	[bms]	II. Abdülhamid	Paul Dussap	Tebrik Marşı	Osmanlı	İÜKNE, 781/102
125	[bms]	II. Abdülhamid	Jean Breiter-Szelessy	Trantella	[bms]	İÜKNE, 781/91
126	[bms]	II. Abdülhamid	Paul Cervati	Türk Marşı	[bms]	İÜKNE, 781/172
127	[bms]	II. Abdülhamid	Franz Litterschrid	Türkische Fest Polonaise	[bms]	İÜKNE, 781/73
128	[bms]	II. Abdülhamid	Camille Giucci	Valse	[bms]	İÜKNE, 781/120
129	[bms]	II. Abdülhamid	Rodolphe François - Joseph Trehy	Yıldız Köşkü Askeri Marşı	[bms]	İÜKNE, 781/145
130	[bms]	II. Abdülhamid	Callisto Guatelli	Yıldız Marşı	İtalya	İÜKNE, 781/108
131	1909	Mehmed Reşad	Jorji Alaycı	[İki adet nota]	[bms]	BOA, Y.EE, 143/59
132	1909	Mehmed Reşad	[bms]	[Marş]	[bms]	BOA, İHUS, 177/1327.C/19
133	1909	Mehmed Reşad	Francesco Felice	Millî Marş	İtalya	BOA, MF.MKT, 1137/52
134	1909	Mehmed Reşad	Rudolphe Francois Joseph Tichy	Yıldız Kiosque	Çek Cumhuriyeti	BOA, Y.EE, 143/68
135	1910	Mehmed Reşad	Vedi Sabra	[Marş]	Osmanlı	BOA, MF.MKT, 1154/5
136	1910	Mehmed Reşad	Geza Hegyei	Serenat	[bms]	BOA, İ.MBH, 3/1328.Ş/6
137	1914	Mehmed Reşad	Franc Joseph Zidler	Harbül-İslâm Marşı	Macaristan	BOA, HR.TO, 546/49
138	1915	Mehmed Reşad	Gustave Beschele	Silâh Arkadaşları	Avusturya	BOA, İ.TAL, 501/1333.C/21
139	1916	Mehmed Reşad	Krak	[Marş]	Almanya	BOA, İ.DUİT, 16/90
140	1916	Mehmed Reşad	[General Majör Baron von Seld'in Hanımı]	[Marş]	Almanya	BOA, İ.MBH, 19/1334.Ca/1
141	1916	Mehmed Reşad	Dorman	[Marş]	Almanya	BOA, İ.DUİT, 16/85
142	1916	Mehmed Reşad	Herman	Çanakale Marşı	Almanya	BOA, MV, 241/275
143	1916	Mehmed Reşad	Frich Tomerhagen	Çanakale Müdafaası Hatıra Marşı	Avusturya	BOA, İ.DUİT, 12/68
144	1916	Mehmed Reşad	Kruger	Dolmabahçe Marşı	Almanya	BOA, HR.SYS, 2428/1
145	1916	Mehmed Reşad	Franc Lakomy	İttihat Kuvvettir Marşı	Avusturya	BOA, İ.DUİT, 16/89
146	1916	Mehmed Reşad	Paul Ivan	Muzafferiyet Marşı	Almanya	BOA, İ.DUİT, 16/91
147	1916	Mehmed Reşad	Anton Bauer	Osmanlı-Almanya İttifakı Marşı	Almanya	BOA, İ.DUİT, 16/95
148	1916	Mehmed Reşad	Hans Gravel	Sadakat-ı İttifakiye	Almanya	BOA, İ.MBH, 19/1334.R/21
149	1916	Mehmed Reşad	Hans Zinderhauf	Türklerle Selam Marşı	Almanya	BOA, İ.DUİT, 12/70
150	1917	Mehmed Reşad	Anhler	[Marş]	Almanya	BOA, İ.DUİT, 17/22

### EK 13 : (devam)

Sıra	Yıl	İthaf Edilen	Besteci	Eser Adı	Millet	Kaynak
151	1917	Mehmed Reşad	Frich Gronert	Müttefik Marşı	Almanya	BOA, HR.TO, 547/72
152	1917	Mehmed Reşad	Johan Josephovic	Sultan Mehmed Marşı	Avusturya	BOA, HR.TO, 547/31
153	1917	Mehmed Reşad	Nagpal Aladar & Nagpal Bella	Türk Hilâli	Macaristan	BOA, İ.DUİT, 12/109
154	1917	Mehmed Reşad	Gustave Yestek	Türk-Macar Kardeşliği Marşı	Macaristan	BOA, İ.DUİT, 17/8
155	1918	Mehmed Reşad	Gustave Yedlika	Osmanlı Bahriyesi Marşı	Avusturya	BOA, İ.DUİT, 17/30

#### Açıklama:

Eser adı sütununda bulunan köşeli parantezler eser adının bilinmediği durumda eser hakkında bilgi verebilmek amacıyla kullanılmıştır.

Millet bilgilerinde yer alan Batılı ülke isimlerinin günümüzdeki halleri kullanılmıştır.

## EK 14: Saraym Sivil ve Yabancı Müzisyenlere Sunduğu Bazı Ödüller

Sıra	Yıl	Dönem	İsim	Millet	Ödül	Derece/ Bedel/ Cins	Kaynak (BOA)
1	1843	Abdülmeçid	Joseph Geiger	Avusturya	Kutu	4.000/ 5.000 kuruş	İ.HR, 24/1121
2	1847	Abdülmeçid	Franz Liszt	Avusturya	Mecidi Nişanı	4	İ.HR, 41/1915
3	1848	Abdülmeçid	Viyonan	Rusya	Mecidi Nişanı	4	İ.HR, 46/2202
4	1848	Abdülmeçid	[bms]	Almanya	Kutu	[bms]	HR.TO, 410/26
5	1849	Abdülmeçid	Straufs	Fransa	Yüzük	[bms]	İ.HR, 59/2834
6	1849	Abdülmeçid	Joseph Gung'l	Almanya	Yüzük	5.000 kuruş	A.)AMD, 11/29
7	1850	Abdülmeçid	[bms]	Rusya	Mecidi Nişanı	5	A.)AMD, 24/59
8	1853	Abdülmeçid	Rossini	Avusturya	Mecidi Nişanı	4	HR.MKT, 60/95
9	1855	Abdülmeçid	Ran	[bms]	Kutu	15.000 kuruş	İ.HR, 117/5724
10	1857	Abdülmeçid	Luigi Arditi	İtalya	Mecidi Nişanı	5	A.)DVN, 125/37
11	1857	Abdülmeçid	Henri Herz	Fransa	Kutu	[bms]	İ.HR, 150/7895
12	1857	Abdülmeçid	Jenaro Pirelli	[bms]	Mecidi Nişanı	5	A.)DVN, 129/22
13	1858	Abdülmeçid	A. Ritter von Adelburg	Avusturya	Mecidi Nişanı	4	A.)AMD, 79/1
14	1858	Abdülmeçid	Joseph Mesmer	Avusturya	Mecidi Nişanı	5	A.)DVN, 129/61
15	1859	Abdülmeçid	Magni	Fransa	Mecidi Nişanı	5	A.)DVN.MHM, 29/25
16	1861	Abdülmeçid	Flecher	Almanya	Mecidi Nişanı	5	İ.HR, 183/10202
17	1863	Abdülaziz	Solcher	Avusturya	Mecidi Nişanı	4	A.)MKT.MHM, 272/68
18	1863	Abdülaziz	Jules Cohen	Fransa	Mecidi Nişanı	4	İ.HR, 199/11373
19	1866	Abdülaziz	Deutrec	Fransa	Mecidi Nişanı	4	İ.HR, 219/12720
20	1867	Abdülaziz	Rimni	Macaristan	Mecidi Nişanı	5	İ.HR, 228/13400
21	1868	Abdülaziz	Frederick Stratford	Avusturya	Mecidi Nişanı	5	HR.TO, 500/87
22	1869	Abdülaziz	Massi	Fransa	Mecidi Nişanı	4	İ.HR, 236/13978
23	1869	Abdülaziz	Ober	Fransa	Osmani Nişanı	2	İ.HR, 241/14308
24	1870	Abdülaziz	Apoliter de Konski	Rusya	Mecidi Nişanı	4	İ.HR, 244/14477
25	1878	II. Abdülhamid	Arnold	Avusturya	Mecidi Nişanı	5	İ.HR, 277/16898
26	1880	II. Abdülhamid	Odkosto Lombardi	İtalya	Mecidi Nişanı	4	İ.HR, 281/17395
27	1881	II. Abdülhamid	Antuan Comendinger	Avusturya	Mecidi Nişanı	5	İ.HR, 285/17741
28	1882	II. Abdülhamid	Soberg	İsveç	Mecidi Nişanı	5	HR.TO, 51/14
29	1882	II. Abdülhamid	Helmsberger	Avusturya	Mecidi Nişanı	3	İ.HR, 287/17967
30	1884	II. Abdülhamid	[bms]	ABD	Kol Düğmesi	Pırlanta	Y.EE, 108/23
31	1884	II. Abdülhamid	[bms]	ABD	Kol Düğmesi	Altın	Y.EE, 108/23
32	1884	II. Abdülhamid	[bms]	ABD	Kırvat İğnesi	Mücevherli	Y.EE, 108/23
33	1884	II. Abdülhamid	[bms]	ABD	Kırvat İğnesi	Mücevherli	Y.EE, 108/23
34	1884	II. Abdülhamid	[bms]	ABD	Kırvat İğnesi	Mücevherli	Y.EE, 108/23
35	1884	II. Abdülhamid	[bms]	ABD	Kırvat İğnesi	Mücevherli	Y.EE, 108/23
36	1884	II. Abdülhamid	[bms]	ABD	Kırvat İğnesi	Mücevherli	Y.EE, 108/23
37	1884	II. Abdülhamid	[bms]	ABD	Kırvat İğnesi	Mücevherli	Y.EE, 108/23
38	1884	II. Abdülhamid	[bms]	ABD	Kırvat İğnesi	Mücevherli	Y.EE, 108/23
39	1884	II. Abdülhamid	[bms]	ABD	Kırvat İğnesi	Mücevherli	Y.EE, 108/23
40	1884	II. Abdülhamid	[bms]	ABD	Kırvat İğnesi	Mücevherli	Y.EE, 108/23
41	1884	II. Abdülhamid	[bms]	ABD	Kırvat İğnesi	Mücevherli	Y.EE, 108/23
42	1884	II. Abdülhamid	[bms]	ABD	Kırvat İğnesi	Mücevherli	Y.EE, 108/23
43	1884	II. Abdülhamid	[bms]	ABD	Kırvat İğnesi	Mücevherli	Y.EE, 108/23
44	1884	II. Abdülhamid	[bms]	ABD	Kırvat İğnesi	Mücevherli	Y.EE, 108/23
45	1884	II. Abdülhamid	[bms]	ABD	Kırvat İğnesi	Mücevherli	Y.EE, 108/23
46	1884	II. Abdülhamid	[bms]	ABD	Kırvat İğnesi	Mücevherli	Y.EE, 108/23
47	1884	II. Abdülhamid	[bms]	ABD	Kırvat İğnesi	Mücevherli	Y.EE, 108/23
48	1884	II. Abdülhamid	[bms]	ABD	Kırvat İğnesi	Mücevherli	Y.EE, 108/23

**EK 14: (devam)**

Sıra	Yıl	Dönem	İsim	Millet	Ödül	Derece/ Bedel/ Cins	Kaynak (BOA)
49	1884	II. Abdülhamid	[bms]	ABD	Kol Düğmesi	Siyah taş üzerine hafif pırlantalı	Y.EE, 108/23
50	1884	II. Abdülhamid	[bms]	ABD	Kol Düğmesi	Koyu mavi taş üzerine kenar pırlantalı	Y.EE, 108/23
51	1884	II. Abdülhamid	[bms]	ABD	Kol Düğmesi	Siyah taş üzerine kenar pırlantalı	Y.EE, 108/23
52	1884	II. Abdülhamid	Joseph Gérard	Fransa	Mecidi Nişanı	4	Y.A.HUS, 176/34
53	1884	II. Abdülhamid	Priflis	Yunanistan	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 909/72259
54	1884	II. Abdülhamid	Dimitrie Slavianski	Rusya	Mecidi Nişanı	3	İ.DH, 917/72786
55	1884	II. Abdülhamid	Olga Slavianski	Rusya	Şefkât Nişanı	3	İ.DH, 917/72786
56	1884	II. Abdülhamid	Cosmi Devlet	Osmanlı	Osmanî Nişanı	4	BOA, İ.DH, 931/73774
57	1885	II. Abdülhamid	François Socop	Avusturya	Mecidi Nişanı	4	İ.HR, 298/18880
58	1885	II. Abdülhamid	Giovanni Avoglio	İtalya	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 948/75018
59	1887	II. Abdülhamid	Furbian Muller	Almanya	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 1018/80327
60	1888	II. Abdülhamid	Alfred Sullivan	İngiltere	Mecidi Nişanı	3	İ.DH, 1096/85949
61	1888	II. Abdülhamid	Caesar	Yunanistan	Mecidi Nişanı	4	İ.HR, 310/19764
62	1888	II. Abdülhamid	Sailler	Yunanistan	Mecidi Nişanı	4	İ.HR, 310/19764
63	1888	II. Abdülhamid	Adrin Koje	Fransa	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 1008/79586
64	1889	II. Abdülhamid	Standovski	Rusya	Mecidi Nişanı	3	İ.DH, 1142/89095
65	1889	II. Abdülhamid	Standovski	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.DH, 1146/89339
66	1889	II. Abdülhamid	Henerg Maximilian	Almanya	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 1146/89338
67	1889	II. Abdülhamid	Abdullah Dirak	Osmanlı	Osmanî Nişanı	4	İ.DH, 1148/89531
68	1890	II. Abdülhamid	Van Dam	Belçika	Mecidi Nişanı	5	HR.TO, 38/89
69	1890	II. Abdülhamid	Alexander Saidenberg	[bms]	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.DH, 1179/92157
70	1890	II. Abdülhamid	Franz Kardinand Heindal	İsveç	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 1181/92434
71	1890	II. Abdülhamid	Bismark	Fransa	Osmanî Nişanı	4	HR.TO, 208/13
72	1890	II. Abdülhamid	Mimarter	Fransa	Mecidi Nişanı	4	İ.HR, 318/20451
73	1890	II. Abdülhamid	Erman Rozonoviç	Macaristan	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 1207/94512
74	1890	II. Abdülhamid	François Ondergik	Avusturya	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 1169/91386
75	1890	II. Abdülhamid	Geza Hegyei	Macaristan	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 1169/91386
76	1891	II. Abdülhamid	George Helmsberger	Avusturya	Mecidi Nişanı	3	İ.DH, 1217/95349
77	1891	II. Abdülhamid	George Helmsberger	Avusturya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.DH, 1217/95349
78	1891	II. Abdülhamid	Ferdinand Helmsberger	Avusturya	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 1217/95349
79	1891	II. Abdülhamid	Ferdinand Helmsberger	Avusturya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.DH, 1217/95349
80	1891	II. Abdülhamid	Schuant	Avusturya	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 1217/95349
81	1891	II. Abdülhamid	Schuant	Avusturya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.DH, 1217/95349
82	1891	II. Abdülhamid	Eckhart	Avusturya	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 1217/95349
83	1891	II. Abdülhamid	Eckhart	Avusturya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.DH, 1217/95349
84	1891	II. Abdülhamid	Linkolit	İsveç-Norveç	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.DH, 1214/95069
85	1891	II. Abdülhamid	Anderson	İsveç-Norveç	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.DH, 1214/95069
86	1891	II. Abdülhamid	Nilson	İsveç-Norveç	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.DH, 1214/95069
87	1891	II. Abdülhamid	Peterson	İsveç-Norveç	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.DH, 1214/95069
88	1891	II. Abdülhamid	Johanson	İsveç-Norveç	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.DH, 1214/95069
89	1891	II. Abdülhamid	Jenonstrom	İsveç-Norveç	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.DH, 1214/95069
90	1891	II. Abdülhamid	Pirisyеşor Demkin	Rusya	Mecidi Nişanı	3	İ.DH, 1237/96872
91	1891	II. Abdülhamid	Pirisyеşor Demkin	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.DH, 1237/96872

**EK 14: (devam)**

Sıra	Yıl	Dönem	İsim	Millet	Ödül	Derece/ Bedel/ Cins	Kaynak (BOA)
92	1891	II. Abdülhamid	Piyerdo Şnoroski	Rusya	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 10/1310.Ca/97
93	1892	II. Abdülhamid	Band	Hollanda	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.DH, 1268/99709
94	1892	II. Abdülhamid	Johan Leto	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.DH, 1279/100661
95	1892	II. Abdülhamid	Mariata Alboni	İtalya	Şefkât Nişanı		HR.TO, 281/59
96	1892	II. Abdülhamid	Franodemir	Srbistan	Mecidi Nişanı	4	HR.TO, 50/35
97	1892	II. Abdülhamid	Maria	İtalya	Şefkât Nişanı	2	Y.PRK.BŞK, 26/44
98	1892	II. Abdülhamid	Ravel Kokalski	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		BEO, 48/3586
99	1892	II. Abdülhamid	Ravel Kokalski	Rusya	Nakit	193 ruble	BEO, 48/3586
100	1893	II. Abdülhamid	Corado Bonzani	İtalya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 36/1311.R/120
101	1893	II. Abdülhamid	Spiridon Sipati	Bulgaristan	Mecidi Nişanı	4	HR.TO, 538/49
102	1893	II. Abdülhamid	Kilyom Bart	Bulgaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.		HR.TO, 538/49
103	1893	II. Abdülhamid	Etyen Peçali	Bulgaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.		HR.TO, 538/49
104	1893	II. Abdülhamid	Moris Onger	Bulgaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.		HR.TO, 538/49
105	1893	II. Abdülhamid	Spiridon Kesari	Bulgaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.		HR.TO, 538/49
106	1893	II. Abdülhamid	Lanfo	Almanya	Mecidi Nişanı	3	İ.TAL, 23/1310.Z/15
107	1893	II. Abdülhamid	Francesco Bazini	İtalya	Mecidi Nişanı	4	İ.TAL, 23/1310.Z/15
108	1893	II. Abdülhamid	Kadenlika Makkenzi de Dies	Fransa	Şefkât Nişanı	3	İ.TAL, 30/1311.S/171
109	1893	II. Abdülhamid	Kadenlika Makkenzi de Dies	Fransa	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 30/1311.S/171
110	1893	II. Abdülhamid	Richard Aylenberg	Almanya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 27/1311.M/153
111	1894	II. Abdülhamid	Emile Loblan	Fransa	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 49/1311.L/57
112	1894	II. Abdülhamid	Emile Loblan	Fransa	Mecidi Nişanı	4	İ.TAL, 49/1311.L/57
113	1894	II. Abdülhamid	François Bartolon Odist	Fransa	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 63/1312.R/79
114	1894	II. Abdülhamid	Giyom Izkirland	Bulgaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.		Y.MTV, 106/67
115	1894	II. Abdülhamid	Giyom Izkirland	Bulgaristan	Mecidi Nişanı	4	Y.MTV, 106/67
116	1894	II. Abdülhamid	Maria	[bms]	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 56/1311.Z/169
117	1894	II. Abdülhamid	Corci Benyareli	Suriye	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 41/1311.C/128
118	1894	II. Abdülhamid	Luizei Kon	Belçika	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 67/1312.C/2
119	1895	II. Abdülhamid	Grigor Roderic	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 64/1312.R/109
120	1895	II. Abdülhamid	Yorgi	Makedonya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 73/1312.Ş/144
121	1895	II. Abdülhamid	Pons	[bms]	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 76/1312.L/88
122	1898	II. Abdülhamid	Şuye	[bms]	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 157/1316.B/41
123	1899	II. Abdülhamid	Tivader Nachis	İngiltere	Mecidi Nişanı	3	Y.EE, 149/7
124	1899	II. Abdülhamid	Henri Marto	Fransa	Osmanî Nişanı	4	İ.TAL, 175/1317.M/2
125	1899	II. Abdülhamid	Tvadar Naçiz	İngiltere	Mecidi Nişanı	3	İ.TAL, 190/1317.C/29
126	1900	II. Abdülhamid	Zavernal	[bms]	Osmanî Nişanı	3	İ.TAL, 227/1318.C/1
127	1900	II. Abdülhamid	Alfred Gronklid	Avusturya	Mecidi Nişanı	3	İ.TAL, 231/1318.B/133
128	1900	II. Abdülhamid	Henri Gronklid	Avusturya	Mecidi Nişanı	3	İ.TAL, 231/1318.B/133
129	1900	II. Abdülhamid	Gerard	[bms]	Mecidi Nişanı	4	İ.TAL, 218/1318.Ra/90
130	1900	II. Abdülhamid	Von Holzen	Almanya	Mecidi Nişanı	1	Y.PRK.EŞA, 35/96
131	1900	II. Abdülhamid	Albert Ringler	Almanya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 234/1318.Ş/51
132	1900	II. Abdülhamid	Virgini	[bms]	Şefkât Nişanı	3	İ.TAL, 223/1318.Ca/68
133	1901	II. Abdülhamid	Albert Ringler	Almanya	Mecidi Nişanı	4	İ.TAL, 268/1319.N/15
134	1901	II. Abdülhamid	Dopo Neka	Macaristan	Mecidi Nişanı	3	İ.TAL, 246/1318.Z/66
135	1901	II. Abdülhamid	Emile Saure	Fransa	Mecidi Nişanı	3	İ.TAL, 244/1318.Za/116
136	1901	II. Abdülhamid	Konti	Fransa	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 244/1318.Za/116
137	1901	II. Abdülhamid	Samari	Fransa	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 246/1318.Z/75
138	1904	II. Abdülhamid	Brasen	Almanya	Mecidi Nişanı	3	İ.TAL, 326/1321.Z/144
139	1904	II. Abdülhamid	Elleniger	Almanya	Osmanî Nişanı	4	İ.TAL, 326/1321.Z/144

**EK 14: (devam)**

Sıra	Yıl	Dönem	İsim	Millet	Ödül	Derece/ Bedel/ Cins	Kaynak (BOA)
140	1904	II. Abdülhamid	Holm	Norveç	İftihar/ Sanayi Mdl.		Y.PRK.TŞF, 7/39
141	1904	II. Abdülhamid	Hagrob	Norveç	İftihar/ Sanayi Mdl.		Y.PRK.TŞF, 7/39
142	1904	II. Abdülhamid	Andersen	Norveç	İftihar/ Sanayi Mdl.		Y.PRK.TŞF, 7/39
143	1904	II. Abdülhamid	Nord	Norveç	İftihar/ Sanayi Mdl.		Y.PRK.TŞF, 7/39
144	1904	II. Abdülhamid	Von Reuter	ABD	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 329/1322.M/112
145	1904	II. Abdülhamid	Antonio Ecizi	İtalya	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 337/1322.R/140
146	1904	II. Abdülhamid	Antonio Ecizi	İtalya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 337/1322.R/140
147	1904	II. Abdülhamid	Vincenzo Santalo	İtalya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 337/1322.R/140
148	1904	II. Abdülhamid	Michele Peranzo	İtalya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 337/1322.R/140
149	1904	II. Abdülhamid	Francesco Pelegrino	İtalya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 337/1322.R/140
150	1904	II. Abdülhamid	Pietro Sadagli	İtalya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 337/1322.R/140
151	1904	II. Abdülhamid	Roloca Vincenzo	İtalya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 337/1322.R/140
152	1904	II. Abdülhamid	Natali Sioti	İtalya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 337/1322.R/140
153	1904	II. Abdülhamid	Orphonso Bosicio	İtalya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 337/1322.R/140
154	1904	II. Abdülhamid	Alphonso Santli	İtalya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 337/1322.R/140
155	1904	II. Abdülhamid	Luigi Criaco	İtalya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 337/1322.R/140
156	1904	II. Abdülhamid	Vincenzo Apino	İtalya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 337/1322.R/140
157	1904	II. Abdülhamid	Rolo Angelo	İtalya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 337/1322.R/140
158	1904	II. Abdülhamid	Antonio Blancato	İtalya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 337/1322.R/140
159	1904	II. Abdülhamid	Domenisco Bataglia	İtalya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 337/1322.R/140
160	1904	II. Abdülhamid	Rafaelo Capalo	İtalya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 337/1322.R/140
161	1904	II. Abdülhamid	Antonio Sadagli	İtalya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 337/1322.R/140
162	1904	II. Abdülhamid	Francesco Apino	İtalya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 337/1322.R/140
163	1904	II. Abdülhamid	Arturo Doselit	İtalya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 337/1322.R/140
164	1904	II. Abdülhamid	Gaitanoe Ripezo	İtalya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 337/1322.R/140
165	1904	II. Abdülhamid	Orphonso de Gorgi	İtalya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 337/1322.R/140
166	1904	II. Abdülhamid	Rela Pietro	İtalya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 337/1322.R/140
167	1904	II. Abdülhamid	Paolo Falzone	İngiltere	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 337/1322.R/140
168	1904	II. Abdülhamid	Nikola Şiyorze Kos	Osmanlı	Liyakat Mdl.		İ.TAL, 337/1322.R/140
169	1906	II. Abdülhamid	Anton Lafoc	Fransa	İftihar/ Sanayi Mdl.		Y.A.RES, 142/67
170	1907	II. Abdülhamid	Theodor	Avusturya	Osmanî Nişanı	4	İ.TAL, 420/1325.Ra/92
171	1907	II. Abdülhamid	Giovanni Tardini	İtalya	Osmanî Nişanı	3	İ.TAL, 422/1325.R/69
172	1907	II. Abdülhamid	de Barsac	Fransa	Şefkât Nişanı	3	İ.TAL, 422/1325.R/72
173	1908	II. Abdülhamid	Aşil Karakis	Yunanistan	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 443/1326.M/55
174	1910	Mehmed Reşad	Recidio Storaci	İtalya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 466/1328.Ş/21
175	1910	Mehmed Reşad	Hipolit Pavloviç	[bms]	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.MBH, 1/1328.M/12
176	1910	Mehmed Reşad	Géza Hegyei	[bms]	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.MBH, 3/1328.Ş/6
177	1910	Mehmed Reşad	Miron Tanitza	Rusya	Liyakat Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
178	1910	Mehmed Reşad	Paul Kozlovski	Rusya	Liyakat Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
179	1910	Mehmed Reşad	Moise Chevtchenko	Rusya	Liyakat Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
180	1910	Mehmed Reşad	Joseph Zayountchkovski	Rusya	Liyakat Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
181	1910	Mehmed Reşad	Jean Kohlbach	Rusya	Liyakat Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
182	1910	Mehmed Reşad	Schmul Froumine	Rusya	Liyakat Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
183	1910	Mehmed Reşad	Zotik Ganja	Rusya	Liyakat Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
184	1910	Mehmed Reşad	Jean Denissenko	Rusya	Liyakat Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
185	1910	Mehmed Reşad	Trophime Podstavkine	Rusya	Liyakat Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
186	1910	Mehmed Reşad	Moise Tchabane	Rusya	Liyakat Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
187	1910	Mehmed Reşad	Theophile Kouklinski	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
188	1910	Mehmed Reşad	Nicolas Skounetchny	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17

**EK 14: (devam)**

Sıra	Yıl	Dönem	İsim	Millet	Ödül	Derece/ Bedel/ Cins	Kaynak (BOA)
189	1910	Mehmed Reşad	Paul Portiankine	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
190	1910	Mehmed Reşad	Maxime Kotliarow	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
191	1910	Mehmed Reşad	Antoine Voitala	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
192	1910	Mehmed Reşad	Greogoire Kotokow	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
193	1910	Mehmed Reşad	Michel Wolkow	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
194	1910	Mehmed Reşad	Jean Boute	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
195	1910	Mehmed Reşad	Jean Liakhov	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
196	1910	Mehmed Reşad	Antoine Grouchka	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
197	1910	Mehmed Reşad	Michel Ephimtchouk	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
198	1910	Mehmed Reşad	Joseph Timochevski	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
199	1910	Mehmed Reşad	Abraham Zeitlin	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
200	1910	Mehmed Reşad	Michel Popow	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
201	1910	Mehmed Reşad	Seelman Ossinovski	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
202	1910	Mehmed Reşad	Joseph Vyssotzki	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
203	1910	Mehmed Reşad	Joseph Zalevski	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
204	1910	Mehmed Reşad	Vassili Timofeew	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
205	1910	Mehmed Reşad	Mitrophan Jeglow	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
206	1910	Mehmed Reşad	Theodore Soukhoi	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
207	1910	Mehmed Reşad	Voitsekh Damanski	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
208	1910	Mehmed Reşad	Vladislas Valenziak	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
209	1910	Mehmed Reşad	Leonce Gaidoukow	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
210	1910	Mehmed Reşad	Wulf Smolitski	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
211	1910	Mehmed Reşad	Paul Pgrebnoi	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
212	1910	Mehmed Reşad	Wulf Yantovski	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
213	1910	Mehmed Reşad	Andre Nelga	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
214	1910	Mehmed Reşad	Thomas Martsiniak	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
215	1910	Mehmed Reşad	Aram Nersessiantz	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
216	1910	Mehmed Reşad	Joseph Tchoubak	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
217	1910	Mehmed Reşad	Auguste Eternyk	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
218	1910	Mehmed Reşad	Pierre Matievski	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
219	1910	Mehmed Reşad	Dmitri Kolesnikow	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
220	1910	Mehmed Reşad	Simeon Perel	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
221	1910	Mehmed Reşad	Youri Goubarew	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
222	1910	Mehmed Reşad	Pierre Vjitski	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
223	1910	Mehmed Reşad	Leonidas Ivanitski	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
224	1910	Mehmed Reşad	Jacques Garber	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
225	1910	Mehmed Reşad	Mohn Voinstein	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
226	1910	Mehmed Reşad	Nicolas Tcherniatinski	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
227	1910	Mehmed Reşad	Serge Jarnoyloff	Rusya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HUS, 181/1327.Z/17
228	1910	Mehmed Reşad	Tchemestski	Rusya	Mecidi Nişanı	4	İ.HUS, 181/1327.Z/17
229	1910	Mehmed Reşad	Geolondzionski	Rusya	Osmanî Nişanı	3	İ.HUS, 181/1327.Z/17
230	1911	Mehmed Reşad	Dejo Sekiat	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.MBH, 5/1329.M/17
231	1911	Mehmed Reşad	Morman	Makedonya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 509/48
232	1911	Mehmed Reşad	Joseph Krauss	Almanya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 479/1330.B/29
233	1912	Mehmed Reşad	Henri Marto	Fransa	Mecidi Nişanı	3	DH.MTV, 4/94
234	1912	Mehmed Reşad	Hans Latke	Almanya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.TAL, 479/1330.B/29
235	1914	Mehmed Reşad	Franc Leopold	Almanya	İftihar/ Sanayi Mdl.		İ.HB, 159/1332.B/43
236	1914	Mehmed Reşad	Joseph Solcher	Avusturya	Osmanî Nişanı	4	İ.MBH, 15/1332.Ca/17
237	1915	Mehmed Reşad	O. Waltenberger	Almanya	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	MV, 241/163
238	1915	Mehmed Reşad	Allerberger	Almanya	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	MV, 241/163

**EK 14: (devam)**

Sıra	Yıl	Dönem	İsim	Millet	Ödül	Derece/ Bedel/ Cins	Kaynak (BOA)
239	1915	Mehmed Reşad	Gustave Beschele	Avusturya	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.TAL. 501/1333.C/21
240	1916	Mehmed Reşad	Ortman	Almanya	İftihar/ Sanayi Mdl.		MV, 241/265
241	1916	Mehmed Reşad	Hobay	Macaristan	Hilâl-i Ahmer Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 72/126
242	1916	Mehmed Reşad	Anna Madek	Macaristan	Hilâl-i Ahmer Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 72/126
243	1916	Mehmed Reşad	Sezai	Osmanlı	Donanma Mdl.	Nikel	İ.DUİT, 74/67
244	1916	Mehmed Reşad	Seyfeddin	Osmanlı	Donanma Mdl.	Nikel	İ.DUİT, 74/67
245	1916	Mehmed Reşad	Atir (Mösyö)	Almanya	Donanma Mdl.	Nikel	İ.DUİT, 74/67
246	1916	Mehmed Reşad	Atir (Madamoiselle, eşi)	Almanya	Donanma Mdl.	Nikel	İ.DUİT, 74/67
247	1917	Mehmed Reşad	Mark Weber	Almanya	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/65
248	1917	Mehmed Reşad	Joseph Schifrel	Almanya	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	MV, 258/5
249	1917	Mehmed Reşad	Géza Hegyei	[bms]	Hilâl-i Ahmer Mdl.	Tunç	İ.DUİT, 73/43
250	1917	Mehmed Reşad	Richard Feriha	Macaristan	Mecidi Nişanı	[bms]	İ.DUİT, 61/90
251	1917	Mehmed Reşad	Selma Kortés	Avusturya	Şefkât Nişanı	2	MV, 258/89
252	1918	Mehmed Reşad	Wirth Jean	Macaristan	Osmanî Nişanı	3	İ.DUİT, 70/57
253	1918	Mehmed Reşad	Erber Edmond	Macaristan	Osmanî Nişanı	4	İ.DUİT, 70/57
254	1918	Mehmed Reşad	Fricsay Richard	Macaristan	Osmanî Nişanı	4	İ.DUİT, 70/57
255	1918	Mehmed Reşad	Jules Germanus	Macaristan	Mecidi Nişanı	4	İ.DUİT, 70/57
256	1918	Mehmed Reşad	Salaçe	Macaristan	Mecidi Nişanı	4	İ.DUİT, 70/57
257	1918	Mehmed Reşad	Kalayın	Macaristan	Mecidi Nişanı	4	İ.DUİT, 70/57
258	1918	Mehmed Reşad	Géza Hegyei	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Altın	İ.DUİT, 70/57
259	1918	Mehmed Reşad	Horváth József	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
260	1918	Mehmed Reşad	Visor Janos	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
261	1918	Mehmed Reşad	Zifnel Mardon	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
262	1918	Mehmed Reşad	Somek Yozsef	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
263	1918	Mehmed Reşad	Stefani György	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
264	1918	Mehmed Reşad	Redl György	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
265	1918	Mehmed Reşad	Trofynarf Geza	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
266	1918	Mehmed Reşad	Sedina Ferencz	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
267	1918	Mehmed Reşad	Letfosf Erno	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
268	1918	Mehmed Reşad	Tiebel Gyula	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
269	1918	Mehmed Reşad	Groutil Yozsef	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
270	1918	Mehmed Reşad	Müller Marton	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
271	1918	Mehmed Reşad	Thosz Mhiklos	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
272	1918	Mehmed Reşad	Hübner Venczel	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
273	1918	Mehmed Reşad	Pucelka Emanuel	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
274	1918	Mehmed Reşad	Vendler Antal	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
275	1918	Mehmed Reşad	Bouska Peter	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
276	1918	Mehmed Reşad	Dvozsak Ede	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
277	1918	Mehmed Reşad	Kovazsik Yozsef	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
278	1918	Mehmed Reşad	Divisek Ferencz	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
279	1918	Mehmed Reşad	Yhodek Rudolf	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
280	1918	Mehmed Reşad	Zhorella Geza	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
281	1918	Mehmed Reşad	Kemeny Jandor	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
282	1918	Mehmed Reşad	Leichtner Gyula	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
283	1918	Mehmed Reşad	Kovacs Gyula	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
284	1918	Mehmed Reşad	Novak Laszko	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
285	1918	Mehmed Reşad	Schwarzkopof Artur	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
286	1918	Mehmed Reşad	Kiss Yozsef	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
287	1918	Mehmed Reşad	Bevder Boldizsar	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
288	1918	Mehmed Reşad	Revere Gyula	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57

**EK 14: (devam)**

Sıra	Yıl	Dönem	İsim	Millet	Ödül	Derece/ Bedel/ Cins	Kaynak (BOA)
289	1918	Mehmed Reşad	Schwarz Hugo	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
290	1918	Mehmed Reşad	Rozsa Miklos	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
291	1918	Mehmed Reşad	Balind Jandor	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
292	1918	Mehmed Reşad	Spielmann Salamoni	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
293	1918	Mehmed Reşad	Ordelt Rezsa	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
294	1918	Mehmed Reşad	Follner Yanos	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
295	1918	Mehmed Reşad	Czsicsa Yanos	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
296	1918	Mehmed Reşad	Bartha Gyula	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
297	1918	Mehmed Reşad	Suranyi Lipof	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
298	1918	Mehmed Reşad	Petschel Janos	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
299	1918	Mehmed Reşad	Türr Istvan	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
300	1918	Mehmed Reşad	Strak Sndor	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
301	1918	Mehmed Reşad	Arainyi Frencz	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
302	1918	Mehmed Reşad	Schink Lajos	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
303	1918	Mehmed Reşad	Rev Kalman	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
304	1918	Mehmed Reşad	Pilz Lörincz	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
305	1918	Mehmed Reşad	Földvardi Yozsef	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
306	1918	Mehmed Reşad	Moskovilz Vilmos	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
307	1918	Mehmed Reşad	Grof Mhiklos	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
308	1918	Mehmed Reşad	Klein Karoly	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
309	1918	Mehmed Reşad	Hirsch Hugo	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
310	1918	Mehmed Reşad	Kuldner Geza	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
311	1918	Mehmed Reşad	Neuberger Gdern	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
312	1918	Mehmed Reşad	Szeukar Dezsa	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
313	1918	Mehmed Reşad	Barthal Jenö	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
314	1918	Mehmed Reşad	Hadsicz Lazar	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
315	1918	Mehmed Reşad	Langer Yanos	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57
316	1918	Mehmed Reşad	Szabor Laszlo	Macaristan	İftihar/ Sanayi Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 70/57

Açıklama:

Millet bilgilerinde yer alan ülke isimlerinin günümüzdeki halleri kullanılmıştır.

## EK 15 : Muzika-i Hümayun'a Dağıtılan Bazı Nişan ve Madalyaların Listesi

Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde belgelerine ulaşılan taltifleri içermektedir.

Sıra	Yıl	Dönem	İsim	Görev Unvanı	Rütbe	Nişan/Madalya	Derece	Kaynak (BOA)
1	1853	Abdülmecid	Necib		Binbaşı	Mecidi Nişanı	5	A.)DVN.MHM, 10/80
2	1854	Abdülmecid	Yaver		Mülâzım	Mecidi Nişanı	5	A.)DVN.MHM, 11/24
3	1855	Abdülmecid	Donizetti	Muallim	[bms]	Mecidi Nişanı	3	İ.DH, 336/22071
4	1855	Abdülmecid	İbrahim		Binbaşı	Mecidi Nişanı	5	A.)DVN, 106/4
5	1855	Abdülmecid	Mehmed		[bms]	Mecidi Nişanı	5	A.)AMD, 57/1
6	1855	Abdülmecid	Necib		Mirlivâ	Mecidi Nişanı	3	İ.DH, 336/22071
7	1855	Abdülmecid	Rüstem		[bms]	Mecidi Nişanı	5	A.AMD, 57/1
8	1856	Abdülmecid	Hasan		Kaymakam	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 339/22255
9	1857	Abdülmecid	Bazervani <sup>502</sup>	Muallim	[bms]	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 388/25625
10	1857	Abdülmecid	Guatelli	Muallim-i Evvel	[bms]	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 388/25625
11	1857	Abdülmecid	Pisani	Muallim	[bms]	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 388/25625
12	1858	Abdülmecid	Necib		Mirlivâ	İmtiyaz Nişanı	1	A.)DVN, 132/28
13	1859	Abdülmecid	Pisani	Muallim	[bms]	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 439/29026
14	1860	Abdülmecid	Necib		Ferik	Mecidi Nişanı	2	A.)DVN.MHM, 30/30
15	1863	Abdülaziz	Atf		Binbaşı	Mecidi Nişanı	3	İ.DH, 516/35136
16	1863	Abdülaziz	Guatelli	Muallim	[bms]	Osmanî Nişanı	4	İ.DH, 519/35330
17	1863	Abdülaziz	İbrahim		Miralay	Mecidi Nişanı	[bms]	İ.DH, 503/34263
18	1863	Abdülaziz	Mahmud		Kolağası	Mecidi Nişanı	3	İ.DH, 516/35136
19	1863	Abdülaziz	Mehmed		Kolağası	Mecidi Nişanı	3	İ.DH, 516/35136
20	1863	Abdülaziz	Mehmed		Kolağası	Mecidi Nişanı	3	İ.DH, 516/35136
21	1863	Abdülaziz	Osman		Miralay	Mecidi Nişanı	3	İ.DH, 503/34263
22	1863	Abdülaziz	Osman		Miralay	Osmanî Nişanı	4	İ.DH, 516/35136
23	1863	Abdülaziz	Şemseddin		Kaymakam	Mecidi Nişanı	[bms]	İ.DH, 503/34263
24	1864	Abdülaziz	Salih		Binbaşı	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 531/36821
25	1864	Abdülaziz	Salim		Binbaşı	Mecidi Nişanı	[bms]	A.)MKT.MHM, 321/42
26	1866	Abdülaziz	Aranda		Kaymakam	Osmanî Nişanı	3	İ.DH, 559/38922
27	1866	Abdülaziz	Hurşid		Binbaşı	Mecidi Nişanı	3	İ.DH, 559/38922
28	1866	Abdülaziz	Kadri		Binbaşı	Mecidi Nişanı	3	İ.DH, 559/38922
29	1866	Abdülaziz	Mahmud		Kaymakam	Osmanî Nişanı	3	İ.DH, 559/38922
30	1866	Abdülaziz	Mehmed		Kaymakam	Osmanî Nişanı	3	İ.DH, 548/38155
31	1866	Abdülaziz	Neşet		Binbaşı	Mecidi Nişanı	3	İ.DH, 559/38922
32	1866	Abdülaziz	Osman		Mirlivâ	Osmanî Nişanı	2	İ.DH, 559/38922
33	1870	Abdülaziz	İbrahim		Mirlivâ	Mecidi Nişanı	3	İ.DH, 613/42745
34	1873	Abdülaziz	Mehmed Ali		Miralay	Mecidi Nişanı	3	İ.DH, 673/46904
35	1880	II. Abdülhamid	Arif	Tabib	Binbaşı	Mecidi Nişanı	1	İ.DH, 815/65786
36	1881	II. Abdülhamid	Bedri		Kolağası	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 836/67240
37	1881	II. Abdülhamid	Dussap	Piyano Muallimi	Miralay	Osmanî Nişanı	4	İ.DH, 836/67240
38	1881	II. Abdülhamid	Mehmed Ali		Miralay	Osmanî Nişanı	4	İ.DH, 827/66614
39	1881	II. Abdülhamid	Safvet		Yüzbaşı	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 836/67240
40	1881	II. Abdülhamid	Şevket		Yüzbaşı	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 836/67240
41	1883	II. Abdülhamid	Ali		Mülâzım	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 878/70022
42	1883	II. Abdülhamid	Ferhad		Binbaşı	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 878/70022
43	1883	II. Abdülhamid	İbrahim		Kolağası	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 878/70022
44	1883	II. Abdülhamid	Mail		Mülâzım	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 878/70022
45	1883	II. Abdülhamid	Raşid		Kolağası	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 878/70022
46	1884	II. Abdülhamid	Bedri		Kolağası	Osmanî Nişanı	4	İ.DH, 935/74049

<sup>502</sup> Bu kişi Gazimihal'in keman ustası olarak tanıttığı Bugvani olabilir (Gazimihal, 1955; s. 54).

**EK 15 : (devam)**

Sıra	Yıl	Dönem	İsim	Görev Unvanı	Rütbe	Nişan/Madalya	Derece	Kaynak (BOA)
47	1884	II. Abdülhamid	Çebuze Pomorati?		Mabeyn Çavuşu	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 935/74049
48	1884	II. Abdülhamid	De Luigi		Mabeyn Çavuşu	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 935/74049
49	1884	II. Abdülhamid	Matsayi?		Mülâzım-ı Sanî	Osmanî Nişanı	4	İ.DH, 935/74049
50	1884	II. Abdülhamid	Pakvani		Binbaşı	Osmanî Nişanı	4	İ.DH, 935/74049
51	1884	II. Abdülhamid	Sami		Mülâzım-ı Evvel	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 935/74049
52	1885	II. Abdülhamid	Guatelli		Mirlivâ	Mecidi Nişanı	2	İ.DH, 942/74616
53	1887	II. Abdülhamid	Ahmed		Mülâzım	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 1022/80612
54	1887	II. Abdülhamid	Aranda	Muallim		Osmanî Nişanı	3	İ.DH, 1060/83223
55	1887	II. Abdülhamid	Ata		Yüzbaşı	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 1022/80612
56	1887	II. Abdülhamid	Mehmed		Kolağası	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 1022/80612
57	1888	II. Abdülhamid	Agop		Başçavuş	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 1104/86489
58	1888	II. Abdülhamid	Aleksan		Başçavuş	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 1104/86489
59	1888	II. Abdülhamid	Berteran		Mülâzım	Osmanî Nişanı	4	İ.DH, 1104/86489
60	1888	II. Abdülhamid	Edmon		Başçavuş	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 1104/86489
61	1888	II. Abdülhamid	İsmail		Kolağası	Osmanî Nişanı	4	İ.DH, 1105/86509
62	1888	II. Abdülhamid	İstavar		Mülâzım	Osmanî Nişanı	4	İ.DH, 1104/86489
63	1889	II. Abdülhamid	Ahmed		Mülâzım	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 1159/90616
64	1889	II. Abdülhamid	Aranda		[bms]	Mecidi Nişanı	3	İ.DH, 1159/90616
65	1889	II. Abdülhamid	Besim		Mülâzım	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 1159/90616
66	1889	II. Abdülhamid	Cemal		Mülâzım	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 1159/90616
67	1889	II. Abdülhamid	Cemal		Yüzbaşı	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 1159/90616
68	1889	II. Abdülhamid	Cemil		Mülâzım	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 1159/90616
69	1889	II. Abdülhamid	Cemil		Yüzbaşı	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 1159/90616
70	1889	II. Abdülhamid	Halid		Kolağası	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 1153/90132
71	1889	II. Abdülhamid	Hasan		Çavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 1159/90616
72	1889	II. Abdülhamid	Hasib		Çavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 1159/90616
73	1889	II. Abdülhamid	Haşim		Mülâzım	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 1159/90616
74	1889	II. Abdülhamid	Hayri		Kolağası	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 1159/90616
75	1889	II. Abdülhamid	İbrahim		Yüzbaşı	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 1159/90616
76	1889	II. Abdülhamid	İsmail	Tercüman	Kolağası	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 1153/90116
77	1889	II. Abdülhamid	Jan	Hayvanat Muallimi	Kolağası	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 1153/90116
78	1889	II. Abdülhamid	Mehmed Ali		Miralay	Osmanî Nişanı	3	İ.DH, 1159/90616
79	1889	II. Abdülhamid	Nuri		Çavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 1159/90616
80	1889	II. Abdülhamid	Osman		Mülâzım	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 1159/90616
81	1889	II. Abdülhamid	Remzi		Yüzbaşı	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 1159/90616
82	1889	II. Abdülhamid	Rifat		Kolağası	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 1159/90616
83	1889	II. Abdülhamid	Rıza		Çavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 1159/90616
84	1889	II. Abdülhamid	Rıza		Mülâzım	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 1126/88034
85	1889	II. Abdülhamid	Said		Çavuş	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 1126/88034
86	1889	II. Abdülhamid	Süleyman		Kolağası	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 1159/90616
87	1889	II. Abdülhamid	Şevki		Çavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 1159/90616
88	1889	II. Abdülhamid	Şükrü		Mülâzım	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 1159/90616
89	1889	II. Abdülhamid	Tevfik		Kol Ağası	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 1159/90616
90	1889	II. Abdülhamid	Tevfik		Mülâzım	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 1159/90616
91	1889	II. Abdülhamid	Vasıf		Çavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 1159/90616
92	1889	II. Abdülhamid	Vasıf		Yüzbaşı	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 1159/90616
93	1889	II. Abdülhamid	Zati		Mülâzım	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 1159/90616
94	1889	II. Abdülhamid	Ziya		Çavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 1159/90616
95	1889	II. Abdülhamid	Ziya		Mülâzım	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 1159/90616
96	1890	II. Abdülhamid	Rafael	Keman Muallimi	Çavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 1207/94502

**EK 15 : (devam)**

Sıra	Yıl	Dönem	İsim	Görev Unvanı	Rütbe	Nişan/Madalya	Derece	Kaynak (BOA)
97	1890	II. Abdülhamid	Romano	Viyolonsel Muallimi	Çavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 1207/94502
98	1890	II. Abdülhamid	Spinelli	Kontrabas Muallimi	Mülâzım	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 1207/94502
99	1891	II. Abdülhamid	Alaaddin		Mülâzım	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 1221/95563
100	1891	II. Abdülhamid	Arif	Tabib	Mirlivâ	Mecidi Nişanı	3	İ.DH, 1247/97683
101	1891	II. Abdülhamid	Mehmed		Mülâzım	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 1235/96760
102	1891	II. Abdülhamid	Nazım		Mülâzım	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 1235/96760
103	1892	II. Abdülhamid	Abdullah		Nefer	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.DH, 1279/100645
104	1892	II. Abdülhamid	Ali		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.DH, 1279/100645
105	1892	II. Abdülhamid	Ali		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.DH, 1279/100645
106	1892	II. Abdülhamid	Ali İlyas		Sıra Çavuşu	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 3/1310.S/43
107	1892	II. Abdülhamid	Aranda		Muallim	Mecidi Nişanı	2	İ.TAL, 5/1310.Ra/20
108	1892	II. Abdülhamid	Baha		Yüzbaşı	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 1276/100395
109	1892	II. Abdülhamid	Bahaadin Baha		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 4/1310.S/184
110	1892	II. Abdülhamid	Cafer Ali		Takım Çavuşu	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 4/1310.S/184
111	1892	II. Abdülhamid	Cazim Hakkı		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 4/1310.S/184
112	1892	II. Abdülhamid	Cemil		Yüzbaşı	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 1276/100395
113	1892	II. Abdülhamid	Cevad		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.DH, 1279/100645
114	1892	II. Abdülhamid	Edhem		Kolağası	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 3/1310.S/43
115	1892	II. Abdülhamid	Edhem		Yüzbaşı	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 1276/100395
116	1892	II. Abdülhamid	Emin		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.DH, 1279/100645
117	1892	II. Abdülhamid	Faik		Başçavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 3/1310.S/43
118	1892	II. Abdülhamid	Fehim Talib		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 4/1310.S/184
119	1892	II. Abdülhamid	Feyzi		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.DH, 1279/100645
120	1892	II. Abdülhamid	Feyzi		Yüzbaşı	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 3/1310.S/43
121	1892	II. Abdülhamid	Hacı Tahir		Yüzbaşı	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 3/1310.S/43
122	1892	II. Abdülhamid	Hafız Mehmed Ahmed		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 4/1310.S/184
123	1892	II. Abdülhamid	Hakkı		Nefer	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.DH, 1279/100645
124	1892	II. Abdülhamid	Halid		Yüzbaşı	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 3/1310.S/43
125	1892	II. Abdülhamid	Halil		Başçavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 3/1310.S/43
126	1892	II. Abdülhamid	Halim		Başçavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 3/1310.S/43
127	1892	II. Abdülhamid	Hasan		Nefer	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.DH, 1279/100645
128	1892	II. Abdülhamid	Hidayet		Yüzbaşı	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 3/1310.S/43
129	1892	II. Abdülhamid	Hüsameddin		Kolağası	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 3/1310.S/43
130	1892	II. Abdülhamid	Hüsameddin		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 4/1310.S/184
131	1892	II. Abdülhamid	Hüseyin Zeki		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 4/1310.S/184
132	1892	II. Abdülhamid	Hüsnü		Yüzbaşı	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 1276/100395
133	1892	II. Abdülhamid	İhsan		Başçavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 3/1310.S/43
134	1892	II. Abdülhamid	İhsan		Yüzbaşı	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 3/1310.S/43
135	1892	II. Abdülhamid	İhsan İsmail		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 4/1310.S/184
136	1892	II. Abdülhamid	İhsan Raif		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 4/1310.S/184
137	1892	II. Abdülhamid	İsmet		Nefer	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.DH, 1279/100645
138	1892	II. Abdülhamid	Kadri		Binbaşı	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 1276/100395
139	1892	II. Abdülhamid	Kadri Şevket		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 4/1310.S/184
140	1892	II. Abdülhamid	Kazım		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.DH, 1279/100645
141	1892	II. Abdülhamid	Lombardi	Kanto Muallimi	[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.DH, 1279/100645
142	1892	II. Abdülhamid	Mahmud Ratib		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 4/1310.S/184
143	1892	II. Abdülhamid	Mail		Başçavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 3/1310.S/43

**EK 15 : (devam)**

Sıra	Yıl	Dönem	İsim	Görev Unvanı	Rütbe	Nişan/Madalya	Derece	Kaynak (BOA)
144	1892	II. Abdülhamid	Mehmed Ali		Miralay	Mecidi Nişanı	2	İ.TAL, 5/1310.Ra/20
145	1892	II. Abdülhamid	Mehmed Ali		Nefer	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.DH, 1279/100645
146	1892	II. Abdülhamid	Musa		Kolağası	Mecidi Nişanı	4	İ.DH, 1276/100395
147	1892	II. Abdülhamid	Mustafa		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.DH, 1279/100645
148	1892	II. Abdülhamid	Nazmi Mehmed		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 4/1310.S/184
149	1892	II. Abdülhamid	Osman Osman		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 4/1310.S/184
150	1892	II. Abdülhamid	Raif		Yüzbaşı	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 3/1310.S/43
151	1892	II. Abdülhamid	Sabri		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.DH, 1279/100645
152	1892	II. Abdülhamid	Safvet		Binbaşı	Mecidi Nişanı	3	İ.TAL, 5/1310.Ra/20
153	1892	II. Abdülhamid	Safvet		Mülâzım	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 1276/100395
154	1892	II. Abdülhamid	Salahaddin Cemil		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 4/1310.S/184
155	1892	II. Abdülhamid	Samuil		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 4/1310.S/184
156	1892	II. Abdülhamid	Servet		Mülâzım	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 1276/100395
157	1892	II. Abdülhamid	Süleyman		Mülâzım	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 3/1310.S/43
158	1892	II. Abdülhamid	Tahsin		Yüzbaşı	Mecidi Nişanı	5	İ.DH, 1276/100395
159	1893	II. Abdülhamid	Abdi		Çavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 24/1310.Z/93
160	1893	II. Abdülhamid	Adolf Brekal		-	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 27/1311.M/152
161	1893	II. Abdülhamid	Alfredo Stravolo		-	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 27/1311.M/152
162	1893	II. Abdülhamid	Arif	Tabib	Mirlivâ	Mecidi Nişanı	2	İ.TAL, 29/1311.S/109
163	1893	II. Abdülhamid	Arif		Çavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 24/1310.Z/93
164	1893	II. Abdülhamid	Arturo Stravolo		-	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 27/1311.M/152
165	1893	II. Abdülhamid	Aziz		Çavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 24/1310.Z/93
166	1893	II. Abdülhamid	Cemil		Kolağası	Osmanî Nişanı	4	İ.TAL, 17/1310.N/92
167	1893	II. Abdülhamid	Emin Abdullah		Çavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 24/1310.Z/93
168	1893	II. Abdülhamid	Fuad		Çavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 24/1310.Z/93
169	1893	II. Abdülhamid	Gaito	Keman Muallimi	[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 24/1310.Z/142
170	1893	II. Abdülhamid	Guatelli	Muallim	Mirlivâ	Mecidi Nişanı	1	İ.TAL, 24/1310.Z/114
171	1893	II. Abdülhamid	Hafız İbrahim		Yüzbaşı	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 17/1310.N/92
172	1893	II. Abdülhamid	Hakkı		Çavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 17/1310.N/92
173	1893	II. Abdülhamid	Hamdi Rühdü		Çavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 24/1310.Z/93
174	1893	II. Abdülhamid	Hasan		Mülâzım	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 17/1310.N/92
175	1893	II. Abdülhamid	Hilmi		Çavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 17/1310.N/92
176	1893	II. Abdülhamid	Hilmi		Kaymakam	Mecidi Nişanı	3	İ.TAL, 17/1310.N/92
177	1893	II. Abdülhamid	Hurşid		Miralay	Osmanî Nişanı	3	İ.TAL, 17/1310.N/92
178	1893	II. Abdülhamid	Hürmüz	Boru Muallimi	[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 24/1310.Z/142
179	1893	II. Abdülhamid	Hüseyin		Mülâzım	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 24/1310.Z/93
180	1893	II. Abdülhamid	İsmet		Çavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 24/1310.Z/93
181	1893	II. Abdülhamid	Kadri		Binbaşı	Osmanî Nişanı	4	İ.TAL, 17/1310.N/92
182	1893	II. Abdülhamid	Kerim		Mülâzım	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 17/1310.N/92
183	1893	II. Abdülhamid	Lombardi	Muallim	Binbaşı	Mecidi Nişanı	3	İ.TAL, 24/1310.Z/93
184	1893	II. Abdülhamid	Mahir		Mülâzım	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 17/1310.N/92
185	1893	II. Abdülhamid	Mahmud		Çavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 17/1310.N/92
186	1893	II. Abdülhamid	Mehmed Şah		Miralay	Mecidi Nişanı	2	İ.TAL, 17/1310.N/92
187	1893	II. Abdülhamid	Münir		Çavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 17/1310.N/92
188	1893	II. Abdülhamid	Neşet		Miralay	Osmanî Nişanı	3	İ.TAL, 17/1310.N/92
189	1893	II. Abdülhamid	Oscar	Fransızca Muallimi	[bms]	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 23/1310.Z/51
190	1893	II. Abdülhamid	Raffaele Borghini		-	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 27/1311.M/152

**EK 15 : (devam)**

Sıra	Yıl	Dönem	İsim	Görev Unvanı	Rütbe	Nişan/Madalya	Derece	Kaynak (BOA)
191	1893	II. Abdülhamid	Raşid		Yüzbaşı	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 24/1310.Z/93
192	1893	II. Abdülhamid	Rifat		Kolağası	Osmani Nişanı	4	İ.TAL, 17/1310.N/92
193	1893	II. Abdülhamid	Saib		Yüzbaşı	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 24/1310.Z/93
194	1893	II. Abdülhamid	Said		Çavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 24/1310.Z/93
195	1893	II. Abdülhamid	Seyfi		Çavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 24/1310.Z/93
196	1893	II. Abdülhamid	Süreyya		Çavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 24/1310.Z/93
197	1893	II. Abdülhamid	Şevket		Kolağası	Osmani Nişanı	4	İ.TAL, 17/1310.N/92
198	1893	II. Abdülhamid	Şevki		Yüzbaşı	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 17/1310.N/92
199	1893	II. Abdülhamid	Tahir		Kolağası	Mecidi Nişanı	4	İ.TAL, 24/1310.Z/93
200	1893	II. Abdülhamid	Tahsin		Mülâzım	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 17/1310.N/92
201	1893	II. Abdülhamid	Tayyar		Çavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 24/1310.Z/93
202	1893	II. Abdülhamid	Tevfik Latif		Mülâzım	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 24/1310.Z/93
203	1893	II. Abdülhamid	Viktor Luzato		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 27/1311.M/152
204	1893	II. Abdülhamid	Wondra	Muallim	Kolağası	Osmani Nişanı	4	İ.TAL, 24/1310.Z/93
205	1893	II. Abdülhamid	Zati		Yüzbaşı	Osmani Nişanı	4	İ.TAL, 17/1310.N/92
206	1894	II. Abdülhamid	Abdullah	Müezzin	Yüzbaşı	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 48/1311.N/129
207	1894	II. Abdülhamid	Ahmed	Müezzin	Mülâzım	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 48/1311.N/129
208	1894	II. Abdülhamid	Ahmed		Yüzbaşı	Osmani Nişanı	4	İ.TAL, 48/1311.N/129
209	1894	II. Abdülhamid	Ali Rıza		Mülâzım	Osmani Nişanı	4	İ.TAL, 48/1311.N/129
210	1894	II. Abdülhamid	Aranda	Muallim	Miralay	Osmani Nişanı	2	İ.TAL, 48/1311.N/129
211	1894	II. Abdülhamid	Cemal		Yüzbaşı	Osmani Nişanı	4	İ.TAL, 48/1311.N/129
212	1894	II. Abdülhamid	Cemil		Yüzbaşı	Osmani Nişanı	4	İ.TAL, 48/1311.N/129
213	1894	II. Abdülhamid	Emilya Champ de Lantin Lombard		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 56/1311.Z/170
214	1894	II. Abdülhamid	Eşref	Müezzin	Yüzbaşı	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 48/1311.N/129
215	1894	II. Abdülhamid	Gaitano Robelli		-	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 56/1311.Z/170
216	1894	II. Abdülhamid	Hakkı	Müezzin	Mülâzım	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 48/1311.N/129
217	1894	II. Abdülhamid	Halid		Kolağası	Osmani Nişanı	4	İ.TAL, 48/1311.N/129
218	1894	II. Abdülhamid	Halid		Başçavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 48/1311.N/129
219	1894	II. Abdülhamid	Haydar	Müezzin	Mülâzım	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 48/1311.N/129
220	1894	II. Abdülhamid	Hermi	Boru Muallimi	Mülâzım	Mecidi Nişanı	4	İ.TAL, 46/1311.N/11
221	1894	II. Abdülhamid	Hurşid		Miralay	Mecidi Nişanı	2	İ.TAL, 48/1311.N/129
222	1894	II. Abdülhamid	Hüseyin		Sıra Çavuşu	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 48/1311.N/129
223	1894	II. Abdülhamid	İbrahim		Yüzbaşı	Osmani Nişanı	4	İ.TAL, 48/1311.N/129
224	1894	II. Abdülhamid	Karloff Sukonof		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 56/1311.Z/170
225	1894	II. Abdülhamid	Lombardi	Muallim	[bms]	Osmani Nişanı	3	İ.TAL, 48/1311.N/129
226	1894	II. Abdülhamid	Mahmud		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 56/1311.Z/170
227	1894	II. Abdülhamid	Mustafa		Başçavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 48/1311.N/129
228	1894	II. Abdülhamid	Neşet		Miralay	Mecidi Nişanı	2	İ.TAL, 48/1311.N/129
229	1894	II. Abdülhamid	Niyazi	Müezzin	Mülâzım	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 48/1311.N/129
230	1894	II. Abdülhamid	Osman		Yüzbaşı	Osmani Nişanı	4	İ.TAL, 48/1311.N/129
231	1894	II. Abdülhamid	Osman Zeki		Yüzbaşı	Tahlisiye Mdl.		İ.TAL, 50/1311.L/103
232	1894	II. Abdülhamid	Raşid		Kolağası	Osmani Nişanı	4	İ.TAL, 48/1311.N/129
233	1894	II. Abdülhamid	Rifat	Müezzin	Mülâzım	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 48/1311.N/129
234	1894	II. Abdülhamid	Süleyman		Ferik	Osmani Nişanı	1	İ.TAL, 48/1311.N/127
235	1894	II. Abdülhamid	Süleyman		Kolağası	Osmani Nişanı	4	İ.TAL, 48/1311.N/129
236	1894	II. Abdülhamid	Şefik		Sıra Çavuşu	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 48/1311.N/129
237	1894	II. Abdülhamid	Tevfik		Kolağası	Osmani Nişanı	4	İ.TAL, 48/1311.N/129
238	1895	II. Abdülhamid	Abdullah bin İbrahim		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94

**EK 15 : (devam)**

Sıra	Yıl	Dönem	İsim	Görev Ünvanı	Rütbe	Nişan/Madalya	Derece	Kaynak (BOA)
239	1895	II. Abdülhamid	Adil Şefik		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94
240	1895	II. Abdülhamid	Ahmed bin Ahmed		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94
241	1895	II. Abdülhamid	Ahmed bin Hüseyin		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94
242	1895	II. Abdülhamid	Andon	Muallim	[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94
243	1895	II. Abdülhamid	Arif bin Süleyman		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94
244	1895	II. Abdülhamid	Asaf bin Cemal		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94
245	1895	II. Abdülhamid	Boris	Muallim	[bms]	Mecidi Nişanı	4	İ.TAL, 85/1313.Ra/112
246	1895	II. Abdülhamid	Cevdet bin Edhem		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94
247	1895	II. Abdülhamid	Eşref bin Arif		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94
248	1895	II. Abdülhamid	Fehmi Talib		Onbaşı	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 72/1312.Ş/78
249	1895	II. Abdülhamid	Hafız Mehmed bin Ahmed		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94
250	1895	II. Abdülhamid	Haydar bin İbrahim		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94
251	1895	II. Abdülhamid	Hidayet bin Mehmed		Takım Çavuşu	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94
252	1895	II. Abdülhamid	Hürşid bin Abdullah		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94
253	1895	II. Abdülhamid	Hüseyin bin Mustafa		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94
254	1895	II. Abdülhamid	Hüsnü	Doktor	Yüzbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94
255	1895	II. Abdülhamid	İhsan bin Emin		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94
256	1895	II. Abdülhamid	İsmail bin Ahmed		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94
257	1895	II. Abdülhamid	Kemal bin Halim		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94
258	1895	II. Abdülhamid	Kostaki	Eczacı	[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94
259	1895	II. Abdülhamid	Manober	Keman Muallimi	[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 79/1312.Za/139
260	1895	II. Abdülhamid	Manober	Keman Muallimi	[bms]	Mecidi Nişanı	4	İ.TAL, 79/1312.Za/139
261	1895	II. Abdülhamid	Mazhar bin Ahmed		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94
262	1895	II. Abdülhamid	Mehmed		Binbaşı	Osmani Nişanı	4	İ.TAL, 84/1313.Ra/27
263	1895	II. Abdülhamid	Mehmed bin Osman		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94
264	1895	II. Abdülhamid	Mustafa bin Nuri		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94
265	1895	II. Abdülhamid	Nâzir bin Süleyman		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94
266	1895	II. Abdülhamid	Reşid bin Abdullah		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94
267	1895	II. Abdülhamid	Rifat bin Hüseyin		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94
268	1895	II. Abdülhamid	Robelli	Klarnet Muallimi	[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 79/1312.Za/139
269	1895	II. Abdülhamid	Robelli	Klarnet Muallimi	[bms]	Mecidi Nişanı	4	İ.TAL, 79/1312.Za/139
270	1895	II. Abdülhamid	Sadık bin Nimetullah		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94
271	1895	II. Abdülhamid	Said bin Hacı Ali		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94
272	1895	II. Abdülhamid	Sami bin Mehmed		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94
273	1895	II. Abdülhamid	Seyyid bin Ahmed		Takım Çavuşu	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94
274	1895	II. Abdülhamid	Şamil bin Emin		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94
275	1895	II. Abdülhamid	Şeref	Keman Muallimi	[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94
276	1895	II. Abdülhamid	Şevket bin Mehmed Ali		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94
277	1895	II. Abdülhamid	Şükrü bin Saib		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94
278	1895	II. Abdülhamid	Tevfik bin Kâmil		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94
279	1895	II. Abdülhamid	Yusuf bin Şemsi		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 83/1313.S/94

**EK 15 : (devam)**

Sıra	Yıl	Dönem	İsim	Görev Unvanı	Rütbe	Nişan/Madalya	Derece	Kaynak (BOA)
280	1895	II. Abdülhamid	Zati	Muallim-i Sani	[bms]	Liyakat Mdl.	Murassa	İ.TAL, 85/1313.Ra/112
281	1897	II. Abdülhamid	Aranda	Muallim	Mirlivâ	Liyakat Mdl.	Altın	İ.TAL, 116/1315.S/134
282	1897	II. Abdülhamid	Aranda	Muallim	Mirlivâ	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 116/1315.S/134
283	1897	II. Abdülhamid	Aranda	Muallim	Mirlivâ	Mecidi Nişanı	1	İ.TAL, 125/1315.B/48
284	1898	II. Abdülhamid	Arif	Tabib	Ferik	Mecidi Nişanı	1	İ.TAL, 145/1316.Ra/100
285	1898	II. Abdülhamid	Azmi		Yüzbaşı	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 145/1316.Ra/100
286	1898	II. Abdülhamid	Baha		Miralay	Mecidi Nişanı	2	İ.TAL, 145/1316.Ra/100
287	1898	II. Abdülhamid	Bedri		Kaymakam	Mecidi Nişanı	3	İ.TAL, 145/1316.Ra/100
288	1898	II. Abdülhamid	Besim Mehmed		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 132/1315.L/129
289	1898	II. Abdülhamid	Celâleddin Yusuf		Takım Çavuşu	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 132/1315.L/129
290	1898	II. Abdülhamid	Fethi Emin		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 132/1315.L/129
291	1898	II. Abdülhamid	Galib	Tabib	Kolağası	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 132/1315.L/129
292	1898	II. Abdülhamid	Hacı Yusuf		Yüzbaşı	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 145/1316.Ra/100
293	1898	II. Abdülhamid	Hilmi		Miralay	Mecidi Nişanı	2	İ.TAL, 136/1315.Z/22
294	1898	II. Abdülhamid	İsmail	Tercüman	Kaymakam	Osmanî Nişanı	3	İ.TAL, 150/1316.Ca/14
295	1898	II. Abdülhamid	İsmail		Mülâzım-ı Sani	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 145/1316.Ra/100
296	1898	II. Abdülhamid	İzzet Ahmed		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 132/1315.L/129
297	1898	II. Abdülhamid	Kadri		Kaymakam	Mecidi Nişanı	3	İ.TAL, 145/1316.Ra/100
298	1898	II. Abdülhamid	Kemal Abdullah		Takım Çavuşu	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 132/1315.L/129
299	1898	II. Abdülhamid	Kenan Raşid		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 132/1315.L/129
300	1898	II. Abdülhamid	Mehmed		Miralay	Osmanî Nişanı	2	İ.TAL, 145/1316.Ra/100
301	1898	II. Abdülhamid	Neşet		Miralay	Osmanî Nişanı	2	İ.TAL, 145/1316.Ra/100
302	1898	II. Abdülhamid	Ömer Mehmed		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 132/1315.L/129
303	1898	II. Abdülhamid	Rakım	Eczacı	Mülâzım	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 132/1315.L/129
304	1898	II. Abdülhamid	Rasim Abdullah		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 132/1315.L/129
305	1898	II. Abdülhamid	Raşid İbrahim		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 132/1315.L/129
306	1898	II. Abdülhamid	Remzi		Şol Kolağası	Osmanî Nişanı	4	İ.TAL, 145/1316.Ra/100
307	1898	II. Abdülhamid	Sadeddin Rıfkı		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 132/1315.L/129
308	1898	II. Abdülhamid	Selahaddin Şükrü		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 132/1315.L/129
309	1898	II. Abdülhamid	Sırrı		Miralay	Mecidi Nişanı	3	İ.TAL, 145/1316.Ra/100
310	1898	II. Abdülhamid	Süreyya		Yüzbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 132/1315.L/129
311	1898	II. Abdülhamid	Şükrü		Kolağası	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 150/1316.Ca/11
312	1898	II. Abdülhamid	Zati		Binbaşı	Mecidi Nişanı	3	İ.TAL, 145/1316.Ra/100
313	1899	II. Abdülhamid	Tahsin		Mülâzım	İftihar / Sanayi Mdl.		DH.MKT, 2226/135
314	1900	II. Abdülhamid	Mehmed		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 227/1318.C/34
315	1900	II. Abdülhamid	Ahmed Aziz		Çavuş	Mecidi Nişanı	5	DH.MKT, 2334/12
316	1901	II. Abdülhamid	Berteran		Binbaşı	Liyakat Mdl.	Altın	İ.TAL, 251/1319.S/102
317	1901	II. Abdülhamid	Abdullah		Yüzbaşı	Mecidi Nişanı	4	İ.TAL, 261/1319.C/63
318	1901	II. Abdülhamid	Zati		Kaymakam	Liyakat Mdl.	Altın	İ.TAL, 265/1319.Ş/38
319	1901	II. Abdülhamid	Zeki		Yüzbaşı	Mecidi Nişanı	4	İ.TAL, 251/1319.S/35
320	1902	II. Abdülhamid	Abdullah		Kolağası	Mecidi Nişanı	3	İ.TAL, 288/1320.Ş/8
321	1902	II. Abdülhamid	Ahmed		Takım Çavuşu	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 288/1320.Ş/8
322	1902	II. Abdülhamid	Ali		Mülâzım-ı Evveli	Mecidi Nişanı	4	İ.TAL, 288/1320.Ş/8
323	1902	II. Abdülhamid	Aranda	Muallim	[bms]	Osmanî Nişanı	1	Y.PRK.ŞŞF, 693
324	1902	II. Abdülhamid	Fevzi		Başçavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 288/1320.Ş/8
325	1902	II. Abdülhamid	Fuad		Mülâzım-ı Sani	Mecidi Nişanı	4	İ.TAL, 288/1320.Ş/8

**EK 15 : (devam)**

Sıra	Yıl	Dönem	İsim	Görev Unvanı	Rütbe	Nişan/Madalya	Derece	Kaynak (BOA)
329	1902	II. Abdülhamid	Fuad		Başçavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 288/1320.Ş/8
327	1902	II. Abdülhamid	İsmail		Çavuş	Tahlisiye Mdl.		DH.MKT, 609/29
328	1902	II. Abdülhamid	İsmail		Takım Çavuşu	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 288/1320.Ş/8
329	1902	II. Abdülhamid	Mehmed		Başçavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 288/1320.Ş/8
330	1902	II. Abdülhamid	Mustafa		Mülâzım-ı Sanî	Mecidi Nişanı	4	İ.TAL, 288/1320.Ş/8
331	1902	II. Abdülhamid	Sabri		Mülâzım-ı Sanî	Mecidi Nişanı	4	İ.TAL, 288/1320.Ş/8
332	1902	II. Abdülhamid	Şamil		Başçavuş	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 288/1320.Ş/8
333	1902	II. Abdülhamid	Zati		Kaymakam	Osmanî Nişanı	2	İ.TAL, 288/1320.Ş/8
334	1903	II. Abdülhamid	Aranda	Muallim	Ferik	Osmanî Nişanı	1	İ.TAL, 297/1320.Z/23
335	1903	II. Abdülhamid	Şevket		Çavuş	İftihar / Sanayi Mdl.		DH.MKT, 800/52
336	1904	II. Abdülhamid	Abuzer Ömer		Sıra Çavuşu	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.MTV, 258/101
337	1904	II. Abdülhamid	Ahmed Hüsameddin		Takım Çavuşu	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.MTV, 258/101
338	1904	II. Abdülhamid	Ahmed Mehmed		Sıra Çavuşu	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.MTV, 258/101
339	1904	II. Abdülhamid	Ali Hüseyin		Takım Çavuşu	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.MTV, 258/101
340	1904	II. Abdülhamid	Ali Kemal İsmail		Takım Çavuşu	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.MTV, 258/101
341	1904	II. Abdülhamid	Celâleddin		Başçavuş	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.MTV, 258/101
342	1904	II. Abdülhamid	Cevad		Mülâzım-ı Sanî	Mecidi Nişanı	5	Y.MTV, 262/96
343	1904	II. Abdülhamid	Emin		Mülâzım-ı Sanî	Mecidi Nişanı	5	Y.MTV, 262/96
344	1904	II. Abdülhamid	Hacı Tahir		Kaymakam	Osmanî Nişanı	4	Y.MTV, 262/96
345	1904	II. Abdülhamid	Hakkı İsmail		Takım Çavuşu	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.MTV, 258/101
346	1904	II. Abdülhamid	Hasan Emin		Takım Çavuşu	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.MTV, 258/101
347	1904	II. Abdülhamid	Hayri		Mülâzım-ı Sanî	Mecidi Nişanı	5	Y.MTV, 262/96
348	1904	II. Abdülhamid	Hayri Ali		Takım Çavuşu	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.MTV, 258/101
349	1904	II. Abdülhamid	Hüsameddin		Kaymakam	Osmanî Nişanı	4	Y.MTV, 262/96
350	1904	II. Abdülhamid	Hüseyin İbrahim		Takım Çavuşu	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.MTV, 258/101
351	1904	II. Abdülhamid	İshak Fevzi		Takım Çavuşu	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.MTV, 258/101
352	1904	II. Abdülhamid	İskender		Mülâzım-ı Evvel	Mecidi Nişanı	5	Y.MTV, 262/96
353	1904	II. Abdülhamid	İsmail		Miralay	Mecidi Nişanı	2	Y.MTV, 262/96
354	1904	II. Abdülhamid	Kadri		Miralay	Osmanî Nişanı	3	Y.MTV, 262/96
355	1904	II. Abdülhamid	Lütfi		Mülâzım-ı Evvel	Mecidi Nişanı	5	Y.MTV, 262/96
356	1904	II. Abdülhamid	Mehmed Abdullah		Takım Çavuşu	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.MTV, 258/101
357	1904	II. Abdülhamid	Mehmed Ali		Mülâzım-ı Sanî	Mecidi Nişanı	5	Y.MTV, 262/96
358	1904	II. Abdülhamid	Mehmed Mustafa		Takım Çavuşu	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.MTV, 258/101
359	1904	II. Abdülhamid	Mehmed Şamil		Takım Çavuşu	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.MTV, 258/101
360	1904	II. Abdülhamid	Muammer Hüsnü		Takım Çavuşu	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.MTV, 258/101
361	1904	II. Abdülhamid	Nâzır		Yüzbaşı	Mecidi Nişanı	5	Y.MTV, 262/96
362	1904	II. Abdülhamid	Rifat		Miralay	Mecidi Nişanı	3	Y.MTV, 262/96
363	1904	II. Abdülhamid	Rifat Ali		Mülâzım-ı Evvel	Mecidi Nişanı	5	Y.MTV, 262/96
364	1904	II. Abdülhamid	Rifat Hüseyin		Başçavuş	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.MTV, 258/101
365	1904	II. Abdülhamid	Rıza		Mülâzım-ı Sanî	Mecidi Nişanı	5	Y.MTV, 262/96
366	1904	II. Abdülhamid	Safvet		Miralay	Osmanî Nişanı	3	Y.MTV, 262/96
367	1904	II. Abdülhamid	Said		Mülâzım-ı Evvel	Mecidi Nişanı	5	Y.MTV, 262/96
368	1904	II. Abdülhamid	Servet		Yüzbaşı	Mecidi Nişanı	4	Y.MTV, 262/96
369	1904	II. Abdülhamid	Şevket		Kaymakam	Mecidi Nişanı	3	Y.MTV, 262/96
370	1904	II. Abdülhamid	Şükrü		Binbaşı	Osmanî Nişanı	4	Y.MTV, 262/96
371	1904	II. Abdülhamid	Şükrü		Mülâzım-ı Evvel	Mecidi Nişanı	5	Y.MTV, 262/96
372	1904	II. Abdülhamid	Tevfik Hüsnü		Takım Çavuşu	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.MTV, 258/101

**EK 15 : (devam)**

Sıra	Yıl	Dönem	İsim	Görev Unvanı	Rütbe	Nişan/Madalya	Derece	Kaynak (BOA)
373	1904	II. Abdülhamid	Tevfik Mehmed		Mülâzım-ı Evvel	Mecidi Nişanı	5	Y.MTV, 262/96
374	1904	II. Abdülhamid	Veli		Başçavuş	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.MTV, 258/101
375	1904	II. Abdülhamid	Zeki		Kolağası	Osmanî Nişanı	4	Y.MTV, 262/96
376	1905	II. Abdülhamid	Abdi		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
377	1905	II. Abdülhamid	Abdi		Mülâzım-ı Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
378	1905	II. Abdülhamid	Abdi		Onbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
379	1905	II. Abdülhamid	Abdullah		Binbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
380	1905	II. Abdülhamid	Abdullah		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
381	1905	II. Abdülhamid	Abdullah		Onbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
382	1905	II. Abdülhamid	Abdullah		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
383	1905	II. Abdülhamid	Abdullah		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
384	1905	II. Abdülhamid	Abdürrezzak		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
385	1905	II. Abdülhamid	Abuzer Ömer		Sıra Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
386	1905	II. Abdülhamid	Adil Şefik		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
387	1905	II. Abdülhamid	Ahmed		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
388	1905	II. Abdülhamid	Ahmed		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
389	1905	II. Abdülhamid	Ahmed		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
390	1905	II. Abdülhamid	Ahmed		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
391	1905	II. Abdülhamid	Ahmed		Onbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
392	1905	II. Abdülhamid	Ahmed		Sağ Kolağası	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
393	1905	II. Abdülhamid	Ahmed		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
394	1905	II. Abdülhamid	Ahmed		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
395	1905	II. Abdülhamid	Ahmed		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
396	1905	II. Abdülhamid	Ahmed		Sıra Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
397	1905	II. Abdülhamid	Ahmed		Sıra Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
398	1905	II. Abdülhamid	Ahmed		Sıra Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
399	1905	II. Abdülhamid	Ahmed		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
400	1905	II. Abdülhamid	Ahmed		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
401	1905	II. Abdülhamid	Ahmed		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
402	1905	II. Abdülhamid	Ahmed İzzet		Mülâzım	Mecidi Nişanı	4	İ.TAL, 381/1323.L/30
403	1905	II. Abdülhamid	Akil		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
404	1905	II. Abdülhamid	Alaaddin		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
405	1905	II. Abdülhamid	Aldaromani	Harpist	[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 382/1323.L/92
406	1905	II. Abdülhamid	Alfred		Yüzbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
407	1905	II. Abdülhamid	Ali		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
408	1905	II. Abdülhamid	Ali		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
409	1905	II. Abdülhamid	Ali		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
410	1905	II. Abdülhamid	Ali		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
411	1905	II. Abdülhamid	Ali		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
412	1905	II. Abdülhamid	Ali		Onbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
413	1905	II. Abdülhamid	Ali		Onbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
414	1905	II. Abdülhamid	Ali		Onbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
415	1905	II. Abdülhamid	Ali		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
416	1905	II. Abdülhamid	Ali		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
417	1905	II. Abdülhamid	Ali Rıza		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
418	1905	II. Abdülhamid	Ali Rıza		Yüzbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
419	1905	II. Abdülhamid	Arif		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
420	1905	II. Abdülhamid	Arif		Onbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
421	1905	II. Abdülhamid	Arif		Sıra Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
422	1905	II. Abdülhamid	Artur		Binbaşı	Liyakat Mdl.	Altın	İ.TAL, 373/1323.B/136

**EK 15 : (devam)**

Sıra	Yıl	Dönem	İsim	Görev Unvanı	Rütbe	Nişan/Madalya	Derece	Kaynak (BOA)
423	1905	II. Abdülhamid	Asaf		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
424	1905	II. Abdülhamid	Asım		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
425	1905	II. Abdülhamid	Aziz		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
426	1905	II. Abdülhamid	Azmi		Mülâzım-ı Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
427	1905	II. Abdülhamid	Azmi		Sol Kolağası	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
428	1905	II. Abdülhamid	Bahaaddin		Mülâzım-ı Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
429	1905	II. Abdülhamid	Bahaaddin		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
430	1905	II. Abdülhamid	Basri		Onbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
431	1905	II. Abdülhamid	Behçet Ahmed		Yüzbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
432	1905	II. Abdülhamid	Bekir		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
433	1905	II. Abdülhamid	Bertan		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
434	1905	II. Abdülhamid	Besim		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
435	1905	II. Abdülhamid	Besim		Sol Kolağası	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
436	1905	II. Abdülhamid	Burgini		Mülâzım-ı Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
437	1905	II. Abdülhamid	Burhaneddin		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
438	1905	II. Abdülhamid	Cafer		Mülâzım-ı Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
439	1905	II. Abdülhamid	Cazim		Sıra Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
440	1905	II. Abdülhamid	Celal		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
441	1905	II. Abdülhamid	Celâleddin		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
442	1905	II. Abdülhamid	Celâleddin		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
443	1905	II. Abdülhamid	Cemal		Kaymakam	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
444	1905	II. Abdülhamid	Cemal		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
445	1905	II. Abdülhamid	Cemal		Onbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
446	1905	II. Abdülhamid	Cemal		Sol Kolağası	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
447	1905	II. Abdülhamid	Cemil		Binbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
448	1905	II. Abdülhamid	Cemil		Mülâzım-ı Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
449	1905	II. Abdülhamid	Cemil		Mülâzım-ı Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
450	1905	II. Abdülhamid	Cemil		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
451	1905	II. Abdülhamid	Cemil Hasan		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
452	1905	II. Abdülhamid	Cenab		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
453	1905	II. Abdülhamid	Cevad		Mülâzım-ı Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
454	1905	II. Abdülhamid	Cevdet		Onbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
455	1905	II. Abdülhamid	Cevdet		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
456	1905	II. Abdülhamid	De Luigi		Kaymakam	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
457	1905	II. Abdülhamid	Dussap		Mirlivâ	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
458	1905	II. Abdülhamid	Edhem		Binbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
459	1905	II. Abdülhamid	Edhem		Sol Kolağası	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
460	1905	II. Abdülhamid	Ellinger		Mülâzım-ı Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
461	1905	II. Abdülhamid	Emilya Romaro	Piyanist	[bms]	Ifthar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 382/1323.L/92
462	1905	II. Abdülhamid	Emin		Mülâzım-ı Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
463	1905	II. Abdülhamid	Emin		Onbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
464	1905	II. Abdülhamid	Emin		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
465	1905	II. Abdülhamid	Emin		Yüzbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
466	1905	II. Abdülhamid	Eşref		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
467	1905	II. Abdülhamid	Fahri		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
468	1905	II. Abdülhamid	Faik	Muallim	Binbaşı	Liyakat Mdl.	Altın	İ.TAL, 351/1322.Z/202
469	1905	II. Abdülhamid	Faik		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
470	1905	II. Abdülhamid	Fehim		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
471	1905	II. Abdülhamid	Fehmi		Onbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
472	1905	II. Abdülhamid	Fehmi		Sol Kolağası	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153

**EK 15 : (devam)**

Sıra	Yıl	Dönem	İsim	Görev Unvanı	Rütbe	Nişan/Madalya	Derece	Kaynak (BOA)
473	1905	II. Abdülhamid	Ferid		Onbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
474	1905	II. Abdülhamid	Fethi		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
475	1905	II. Abdülhamid	Fevzi		Mülâzım-1 Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
476	1905	II. Abdülhamid	Feyzi		Binbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
477	1905	II. Abdülhamid	Feyzi		Mülâzım-1 Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
478	1905	II. Abdülhamid	Feyzi		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
479	1905	II. Abdülhamid	Friç		Mülâzım-1 Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
480	1905	II. Abdülhamid	Fuad		Mülâzım-1 Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
481	1905	II. Abdülhamid	Fuad		Mülâzım-1 Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
482	1905	II. Abdülhamid	Fuad		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
483	1905	II. Abdülhamid	Fuad		Yüzbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
484	1905	II. Abdülhamid	Galib	Tabib	Binbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
485	1905	II. Abdülhamid	Galib		Sıra Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
486	1905	II. Abdülhamid	George		Binbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 373/1323.B/136
487	1905	II. Abdülhamid	Habib		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
488	1905	II. Abdülhamid	Hafız Tevfik	Müezzin	Sağ Kolağası	Osmanî Nişanı	2	İ.TAL, 380/1323.N/67
489	1905	II. Abdülhamid	Hakkı		Mülâzım-1 Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
490	1905	II. Abdülhamid	Hakkı		Mülâzım-1 Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
491	1905	II. Abdülhamid	Hakkı		Onbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
492	1905	II. Abdülhamid	Hakkı		Sıra Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
493	1905	II. Abdülhamid	Hakkı		Yüzbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
494	1905	II. Abdülhamid	Hakkı		Yüzbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
495	1905	II. Abdülhamid	Halid		Binbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
496	1905	II. Abdülhamid	Halid		Mülâzım-1 Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
497	1905	II. Abdülhamid	Halid		Sol Kolağası	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
498	1905	II. Abdülhamid	Halid		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
499	1905	II. Abdülhamid	Halil		Yüzbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
500	1905	II. Abdülhamid	Halil Arandah		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
501	1905	II. Abdülhamid	Halim		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
502	1905	II. Abdülhamid	Halim		Sol Kolağası	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
503	1905	II. Abdülhamid	Hamdi		Mülâzım-1 Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
504	1905	II. Abdülhamid	Hasan		Mülâzım-1 Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
505	1905	II. Abdülhamid	Hasan		Mülâzım-1 Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
506	1905	II. Abdülhamid	Hasan		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
507	1905	II. Abdülhamid	Hasan		Sıra Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
508	1905	II. Abdülhamid	Hasib		Yüzbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
509	1905	II. Abdülhamid	Haşim		Sıra Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
510	1905	II. Abdülhamid	Hayri		Mülâzım-1 Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
511	1905	II. Abdülhamid	Hayri		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
512	1905	II. Abdülhamid	Hayri		Sıra Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
513	1905	II. Abdülhamid	Hazım		Onbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
514	1905	II. Abdülhamid	Hidayet		Kaymakam	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
515	1905	II. Abdülhamid	Hidayet		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
516	1905	II. Abdülhamid	Hilmi		Miralay	Liyakat Mdl.	Altın	İ.TAL, 373/1323.B/153
517	1905	II. Abdülhamid	Hilmi		Yüzbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
518	1905	II. Abdülhamid	Hüsameddin		Kaymakam	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153

**EK 15 : (devam)**

Sıra	Yıl	Dönem	İsim	Görev Unvanı	Rütbe	Nişan/Madalya	Derece	Kaynak (BOA)
519	1905	II. Abdülhamid	Hüseyin		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
520	1905	II. Abdülhamid	Hüseyin		Onbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
521	1905	II. Abdülhamid	Hüseyin		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
522	1905	II. Abdülhamid	Hüseyin		Yüzbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
523	1905	II. Abdülhamid	Hüseyin Celal		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
524	1905	II. Abdülhamid	Hüsnî		Sol Kolağası	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
525	1905	II. Abdülhamid	Hüsnü		Onbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
526	1905	II. Abdülhamid	İbrahim		Binbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
527	1905	II. Abdülhamid	İbrahim		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
528	1905	II. Abdülhamid	İbrahim		Sağ Kolağası	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
529	1905	II. Abdülhamid	İbrahim		Sağ Kolağası	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
530	1905	II. Abdülhamid	İbrahim		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
531	1905	II. Abdülhamid	İhsan		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
532	1905	II. Abdülhamid	İhsan		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
533	1905	II. Abdülhamid	İhsan		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
534	1905	II. Abdülhamid	İhsan		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
535	1905	II. Abdülhamid	İhsan		Onbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
536	1905	II. Abdülhamid	İhsan		Sağ Kolağası	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
537	1905	II. Abdülhamid	İhsan		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
538	1905	II. Abdülhamid	İhsan		Sıra Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
539	1905	II. Abdülhamid	İlyas		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
540	1905	II. Abdülhamid	İrfan		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
541	1905	II. Abdülhamid	İshak		Sıra Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
542	1905	II. Abdülhamid	İskender		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
543	1905	II. Abdülhamid	İsmail		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
544	1905	II. Abdülhamid	İsmail		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
545	1905	II. Abdülhamid	İsmail		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
546	1905	II. Abdülhamid	İsmail		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
547	1905	II. Abdülhamid	İsmail		Sıra Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
548	1905	II. Abdülhamid	İsmail		Sıra Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
549	1905	II. Abdülhamid	İsmail		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
550	1905	II. Abdülhamid	İsmail		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
551	1905	II. Abdülhamid	İsmail		Yüzbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
552	1905	II. Abdülhamid	İsmail		Yüzbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
553	1905	II. Abdülhamid	İsmet		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
554	1905	II. Abdülhamid	İsmet		Mülâzım-ı Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
555	1905	II. Abdülhamid	İsmet		Mülâzım-ı Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
556	1905	II. Abdülhamid	İzzet		Mülâzım-ı Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
557	1905	II. Abdülhamid	İzzet		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
558	1905	II. Abdülhamid	Jan		Mülâzım-ı Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
559	1905	II. Abdülhamid	Jozef Romano		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
560	1905	II. Abdülhamid	Kadri		Miralay	Liyakat Mdl.	Altın	İ.TAL, 373/1323.B/153
561	1905	II. Abdülhamid	Kadri		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
562	1905	II. Abdülhamid	Kadri		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
563	1905	II. Abdülhamid	Kadri		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
564	1905	II. Abdülhamid	Kadri		Sıra Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
565	1905	II. Abdülhamid	Kalto		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153

**EK 15 : (devam)**

Sıra	Yıl	Dönem	İsim	Görev Unvanı	Rütbe	Nişan/ Madalya	Derece	Kaynak (BOA)
566	1905	II. Abdülhamid	Kâzım		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
567	1905	II. Abdülhamid	Kâzım		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
568	1905	II. Abdülhamid	Kâzım		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
569	1905	II. Abdülhamid	Kemal		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
570	1905	II. Abdülhamid	Kemal		Onbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
571	1905	II. Abdülhamid	Kemal		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
572	1905	II. Abdülhamid	Kemal		Sıra Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
573	1905	II. Abdülhamid	Kenan		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
574	1905	II. Abdülhamid	Kenan		Sıra Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
575	1905	II. Abdülhamid	Kostaki	Eczacı	-	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
576	1905	II. Abdülhamid	Luigi		Mülâzım-ı Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
577	1905	II. Abdülhamid	Lütfi		Mülâzım-ı Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
578	1905	II. Abdülhamid	Mahir		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
579	1905	II. Abdülhamid	Mahmud		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
580	1905	II. Abdülhamid	Mahmud		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
581	1905	II. Abdülhamid	Mahmud		Sıra Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
582	1905	II. Abdülhamid	Mahmud		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
583	1905	II. Abdülhamid	Matyar		Yüzbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
584	1905	II. Abdülhamid	Mazhar		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
585	1905	II. Abdülhamid	Mazhar		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
586	1905	II. Abdülhamid	Mazhar		Sol Kolağası	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
587	1905	II. Abdülhamid	Mazhar		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
588	1905	II. Abdülhamid	Medeni		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
589	1905	II. Abdülhamid	Mehemd		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
590	1905	II. Abdülhamid	Mehemd		Yüzbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
591	1905	II. Abdülhamid	Mehmed		Kaymakam	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
592	1905	II. Abdülhamid	Mehmed		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
593	1905	II. Abdülhamid	Mehmed		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
594	1905	II. Abdülhamid	Mehmed		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
595	1905	II. Abdülhamid	Mehmed		Mülâzım-ı Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
596	1905	II. Abdülhamid	Mehmed		Mülâzım-ı Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
597	1905	II. Abdülhamid	Mehmed		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
598	1905	II. Abdülhamid	Mehmed		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
599	1905	II. Abdülhamid	Mehmed		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
600	1905	II. Abdülhamid	Mehmed		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
601	1905	II. Abdülhamid	Mehmed		Onbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
602	1905	II. Abdülhamid	Mehmed		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
603	1905	II. Abdülhamid	Mehmed		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
604	1905	II. Abdülhamid	Mehmed		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
605	1905	II. Abdülhamid	Mehmed		Sıra Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
606	1905	II. Abdülhamid	Mehmed		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
607	1905	II. Abdülhamid	Mehmed		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
608	1905	II. Abdülhamid	Mehmed		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
609	1905	II. Abdülhamid	Mehmed		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
610	1905	II. Abdülhamid	Mehmed		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
611	1905	II. Abdülhamid	Mehmed Ali		Onbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
612	1905	II. Abdülhamid	Mehmed Halid		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
613	1905	II. Abdülhamid	Mehmed Kemal		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
614	1905	II. Abdülhamid	Memduh		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
615	1905	II. Abdülhamid	Mesud		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
616	1905	II. Abdülhamid	Milaço		Sol Kolağası	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153

**EK 15 : (devam)**

Sıra	Yıl	Dönem	İsim	Görev Unvanı	Rütbe	Nişan/ Madalya	Derece	Kaynak (BOA)
617	1905	II. Abdülhamid	Mison		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
618	1905	II. Abdülhamid	Muammer		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
619	1905	II. Abdülhamid	Muhlis		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
620	1905	II. Abdülhamid	Mustafa		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
621	1905	II. Abdülhamid	Mustafa		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
622	1905	II. Abdülhamid	Mustafa		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
623	1905	II. Abdülhamid	Mustafa		Mülâzım-ı Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
624	1905	II. Abdülhamid	Mustafa		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
625	1905	II. Abdülhamid	Mustafa		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
626	1905	II. Abdülhamid	Mustafa		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
627	1905	II. Abdülhamid	Mustafa		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
628	1905	II. Abdülhamid	Mustafa		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
629	1905	II. Abdülhamid	Mustafa		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
630	1905	II. Abdülhamid	Mustafa		Yüzbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
631	1905	II. Abdülhamid	Mümin		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
632	1905	II. Abdülhamid	Mümtaz		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
633	1905	II. Abdülhamid	Mümtaz		Onbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
634	1905	II. Abdülhamid	Nafiz		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
635	1905	II. Abdülhamid	Namık		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
636	1905	II. Abdülhamid	Naşid		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
637	1905	II. Abdülhamid	Nazım		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
638	1905	II. Abdülhamid	Nazım		Yüzbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
639	1905	II. Abdülhamid	Nâzır		Yüzbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
640	1905	II. Abdülhamid	Nazif		Mülâzım-ı Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
641	1905	II. Abdülhamid	Nazmi		Mülâzım-ı Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
642	1905	II. Abdülhamid	Necati		Onbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
643	1905	II. Abdülhamid	Necati		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
644	1905	II. Abdülhamid	Necib		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
645	1905	II. Abdülhamid	Neşet		Miralay	Liyakat Mdl.	Altın	İ.TAL, 373/1323.B/153
646	1905	II. Abdülhamid	Nihad		Onbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
647	1905	II. Abdülhamid	Nureddin		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
648	1905	II. Abdülhamid	Nureddin		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
649	1905	II. Abdülhamid	Nureddin		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
650	1905	II. Abdülhamid	Nuri		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
651	1905	II. Abdülhamid	Nuri		Mülâzım-ı Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
652	1905	II. Abdülhamid	Nuri		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
653	1905	II. Abdülhamid	Nuri		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
654	1905	II. Abdülhamid	Nuri		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
655	1905	II. Abdülhamid	Nuri		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
656	1905	II. Abdülhamid	Nuri		Yüzbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
657	1905	II. Abdülhamid	Nüzhet		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
658	1905	II. Abdülhamid	Osman		Binbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
659	1905	II. Abdülhamid	Osman		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
660	1905	II. Abdülhamid	Osman		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
661	1905	II. Abdülhamid	Ömer		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
662	1905	II. Abdülhamid	Ömer		Onbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
663	1905	II. Abdülhamid	Ömer		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
664	1905	II. Abdülhamid	Ömer		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
665	1905	II. Abdülhamid	Raif		Sıra Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
666	1905	II. Abdülhamid	Rasim		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
667	1905	II. Abdülhamid	Raşid		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153

**EK 15 : (devam)**

Sıra	Yıl	Dönem	İsim	Görev Unvanı	Rütbe	Nişan/ Madalya	Derece	Kaynak (BOA)
668	1905	II. Abdülhamid	Reaif		Yüzbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
669	1905	II. Abdülhamid	Refik		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
670	1905	II. Abdülhamid	Remzi		Sağ Kolağası	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
671	1905	II. Abdülhamid	Remzi		Sol Kolağası	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
672	1905	II. Abdülhamid	Reşid		Sıra Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
673	1905	II. Abdülhamid	Rifat		Miralay	Liyakat Mdl.	Altın	İ.TAL, 373/1323.B/153
674	1905	II. Abdülhamid	Rifat		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
675	1905	II. Abdülhamid	Rifat		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
676	1905	II. Abdülhamid	Rifat		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
677	1905	II. Abdülhamid	Rifat		Sıra Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
678	1905	II. Abdülhamid	Rifat		Sıra Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
679	1905	II. Abdülhamid	Rifat		Yüzbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
680	1905	II. Abdülhamid	Rıza		Mülâzım-ı Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
681	1905	II. Abdülhamid	Rıza		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
682	1905	II. Abdülhamid	Rıza		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
683	1905	II. Abdülhamid	Rıza		Yüzbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
684	1905	II. Abdülhamid	Robelli		Mülâzım-ı Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
685	1905	II. Abdülhamid	Ruşen		Yüzbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
686	1905	II. Abdülhamid	Saadeddin		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
687	1905	II. Abdülhamid	Sabahaddin		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
688	1905	II. Abdülhamid	Sabit		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
689	1905	II. Abdülhamid	Sabri	Eczacı	Mülâzım	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
690	1905	II. Abdülhamid	Sabri		Mülâzım-ı Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
691	1905	II. Abdülhamid	Sabri		Onbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
692	1905	II. Abdülhamid	Sabri		Onbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
693	1905	II. Abdülhamid	Sadeddin		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
694	1905	II. Abdülhamid	Sadık		Sıra Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
695	1905	II. Abdülhamid	Sadık		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
696	1905	II. Abdülhamid	Sadri		Sıra Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
697	1905	II. Abdülhamid	Safvet		Miralay	Liyakat Mdl.	Altın	İ.TAL, 373/1323.B/153
698	1905	II. Abdülhamid	Safvet		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
699	1905	II. Abdülhamid	Saib		Mülâzım-ı Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
700	1905	II. Abdülhamid	Saib		Sol Kolağası	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
701	1905	II. Abdülhamid	Said		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
702	1905	II. Abdülhamid	Said		Yüzbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
703	1905	II. Abdülhamid	Said		Yüzbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
704	1905	II. Abdülhamid	Salahaddin		Sıra Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
705	1905	II. Abdülhamid	Salahaddin		Sıra Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
706	1905	II. Abdülhamid	Salih		Onbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
707	1905	II. Abdülhamid	Salim		Sağ Kolağası	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
708	1905	II. Abdülhamid	Salim		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
709	1905	II. Abdülhamid	Sami		Sıra Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
710	1905	II. Abdülhamid	Sami		Sol Kolağası	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
711	1905	II. Abdülhamid	Selahaddin		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
712	1905	II. Abdülhamid	Servet		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
713	1905	II. Abdülhamid	Servet		Yüzbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
714	1905	II. Abdülhamid	Seyfi		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
715	1905	II. Abdülhamid	Seyyid		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
716	1905	II. Abdülhamid	Sırrı		Miralay	Liyakat Mdl.	Altın	İ.TAL, 373/1323.B/153
717	1905	II. Abdülhamid	Spinelli		Sol Kolağası	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
718	1905	II. Abdülhamid	Stravolo		Yüzbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153

**EK 15 : (devam)**

Sıra	Yıl	Dönem	İsim	Görev Unvanı	Rütbe	Nişan/ Madalya	Derece	Kaynak (BOA)
719	1905	II. Abdülhamid	Suad		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
720	1905	II. Abdülhamid	Süleyman		Kaymakam	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
721	1905	II. Abdülhamid	Süleyman		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
722	1905	II. Abdülhamid	Süleyman		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
723	1905	II. Abdülhamid	Süleyman		Onbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
724	1905	II. Abdülhamid	Süleyman		Onbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
725	1905	II. Abdülhamid	Süleyman		Sol Kolağası	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
726	1905	II. Abdülhamid	Süleyman		Yüzbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
727	1905	II. Abdülhamid	Süreyya	Tabib	Kolağası	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
728	1905	II. Abdülhamid	Süreyya		Mülâzım-ı Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
729	1905	II. Abdülhamid	Şamil		Mülâzım-ı Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
730	1905	II. Abdülhamid	Şamil		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
731	1905	II. Abdülhamid	Şamil		Yüzbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
732	1905	II. Abdülhamid	Şefik		Mülâzım-ı Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
733	1905	II. Abdülhamid	Şevket		Kaymakam	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
734	1905	II. Abdülhamid	Şevket		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
735	1905	II. Abdülhamid	Şevket		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
736	1905	II. Abdülhamid	Şevket		Sıra Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
737	1905	II. Abdülhamid	Şevket		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
738	1905	II. Abdülhamid	Şevki		Binbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
739	1905	II. Abdülhamid	Şükrü		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
740	1905	II. Abdülhamid	Şükrü		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
741	1905	II. Abdülhamid	Şükrü		Sıra Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
742	1905	II. Abdülhamid	Tahir		Kaymakam	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
743	1905	II. Abdülhamid	Tahsin		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
744	1905	II. Abdülhamid	Tahsin		Onbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
745	1905	II. Abdülhamid	Tahsin		Onbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
746	1905	II. Abdülhamid	Tahsin		Sıra Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
747	1905	II. Abdülhamid	Tahsin		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
748	1905	II. Abdülhamid	Tahsin		Yüzbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
749	1905	II. Abdülhamid	Tayyar		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
750	1905	II. Abdülhamid	Tevfik		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
751	1905	II. Abdülhamid	Tevfik		Mülâzım-ı Evvel	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
752	1905	II. Abdülhamid	Tevfik		Sıra Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
753	1905	II. Abdülhamid	Tevfik		Sol Kolağası	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
754	1905	II. Abdülhamid	Tevfik		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
755	1905	II. Abdülhamid	Tevfik		Yüzbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
756	1905	II. Abdülhamid	Vasif		Sol Kolağası	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
757	1905	II. Abdülhamid	Vasil		Yüzbaşı	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
758	1905	II. Abdülhamid	Vehbi		Mülâzım-ı Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
759	1905	II. Abdülhamid	Veli		Başçavuş	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
760	1905	II. Abdülhamid	Viktor		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
761	1905	II. Abdülhamid	Vincent Salantano		Mülâzım-ı Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
762	1905	II. Abdülhamid	Yahya		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
763	1905	II. Abdülhamid	Yusuf		Mülâzım-ı Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
764	1905	II. Abdülhamid	Yusuf		Sol Kolağası	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
765	1905	II. Abdülhamid	Yusuf		Takım Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
766	1905	II. Abdülhamid	Yusuf Ziya		Sıra Çavuşu	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
767	1905	II. Abdülhamid	Zati		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
768	1905	II. Abdülhamid	Zeki		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
769	1905	II. Abdülhamid	Ziver		Mülâzım-ı Sanî	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153

**EK 15 : (devam)**

Sıra	Yıl	Dönem	İsim	Görev Unvanı	Rütbe	Nişan/ Madalya	Derece	Kaynak (BOA)
770	1905	II. Abdülhamid	Zülfü		Nefer	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
771	1906	II. Abdülhamid	İskender Antuan	Muallim	[bms]	Mecidi Nişanı	4	İ.TAL, 412/1324.Za/8
772	1906	II. Abdülhamid	Abdi Süleyman		Mülâzım-ı Sanî	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 408/1324.N/99
773	1906	II. Abdülhamid	Ahmed Mustafa		Mülâzım-ı Evvel	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 408/1324.N/99
774	1906	II. Abdülhamid	Bahaaddin		Mülâzım-ı Sanî	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 408/1324.N/99
775	1906	II. Abdülhamid	Cemil		Kaymakam	Mecidi Nişanı	3	İ.TAL, 408/1324.N/99
776	1906	II. Abdülhamid	Emin Mustafa		Mülâzım-ı Sanî	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 408/1324.N/99
777	1906	II. Abdülhamid	Faik		Binbaşı	İmtiyaz Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 402/1324.C/74
778	1906	II. Abdülhamid	Fehim		Mülâzım-ı Evvel	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 408/1324.N/99
779	1906	II. Abdülhamid	Fuad Naci		Yüzbaşı	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 408/1324.N/99
780	1906	II. Abdülhamid	Hamdi Selim		Mülâzım-ı Sanî	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 408/1324.N/99
781	1906	II. Abdülhamid	Hasib Rıza		Mülâzım-ı Evvel	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 408/1324.N/99
782	1906	II. Abdülhamid	Hayri Raşid		Mülâzım-ı Sanî	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 408/1324.N/99
783	1906	II. Abdülhamid	İhsan Sabri		Mülâzım-ı Sanî	İftihar / Sanayi Mdl.		DH.MKT, 1053/50
784	1906	II. Abdülhamid	İskender		Yüzbaşı	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 408/1324.N/99
785	1906	II. Abdülhamid	Lütfi		Mülâzım-ı Evvel	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 408/1324.N/99
786	1906	II. Abdülhamid	Mehmed Cafer		Mülâzım-ı Evvel	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 408/1324.N/99
787	1906	II. Abdülhamid	Mehmed Fethi		Çavuş	İftihar / Sanayi Mdl.		DH.MKT, 1053/50
788	1906	II. Abdülhamid	Mehmed İzzet		Mülâzım-ı Evvel	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 408/1324.N/99
789	1906	II. Abdülhamid	Mehmed Yusuf		Mülâzım-ı Sanî	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 408/1324.N/99
790	1906	II. Abdülhamid	Nazmi		Mülâzım-ı Sanî	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 408/1324.N/99
791	1906	II. Abdülhamid	Necati		Mülâzım-ı Sanî	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 408/1324.N/99
792	1906	II. Abdülhamid	Nuri Raşid		Mülâzım-ı Sanî	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 408/1324.N/99
793	1906	II. Abdülhamid	Rifat		Miralay	Mecidi Nişanı	3	İ.TAL, 408/1324.N/99
794	1906	II. Abdülhamid	Rifat Ali		Mülâzım-ı Evvel	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 408/1324.N/99
795	1906	II. Abdülhamid	Rıza Abdullah		Mülâzım-ı Evvel	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 408/1324.N/99
796	1906	II. Abdülhamid	Said Ali		Mülâzım-ı Evvel	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 408/1324.N/99
797	1906	II. Abdülhamid	Süleyman		Mülâzım-ı Evvel	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 408/1324.N/99
798	1906	II. Abdülhamid	Şükri		Mülâzım-ı Evvel	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 408/1324.N/99
799	1906	II. Abdülhamid	Veli Fehmi		Mülâzım-ı Sanî	Mecidi Nişanı	5	İ.TAL, 408/1324.N/99
800	1906	II. Abdülhamid	Zeki		Binbaşı	Mecidi Nişanı	3	İ.TAL, 408/1324.N/99
801	1907	II. Abdülhamid	Boris		Çavuş	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 434/1325.N/80
802	1908	II. Abdülhamid	Cemil		Kaymakam	Mecidi Nişanı	2	İ.TAL, 443/1326.M/55
803	1908	II. Abdülhamid	Aranda	Muallim	Ferik	Osmanî Nişanı	Murassa	İ.TAL, 446/1326.S/72
804	1911	Mehmed Reşad	Kamil	Köprülü Terbiye-i Kulubi Muallimi	[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.TAL, 1329.C/53
805	1911	Mehmed Reşad	Zeki	Kumandan	Kaymakam	İmtiyaz Mdl.	Gümüş	İ.DUİT, 61/13
806	1917	Mehmed Reşad	Zeki	Muallim	[bms]	Hilâl-i Ahmer Mdl.	Tunç	İ.DUİT, 73/47
807	1922	Vahideddin	Mehmed Seyfeddin		4. Sınıfdan	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.DUİT, 162/77
808	1922	Vahideddin	Mehmed Sezai		4. Sınıfdan	İftihar / Sanayi Mdl.		İ.DUİT, 162/77
809	[bms]	II. Abdülhamid	Abdullah		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
810	[bms]	II. Abdülhamid	Ahmed Mustafa		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
811	[bms]	II. Abdülhamid	Ali Hüseyin		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
812	[bms]	II. Abdülhamid	Andon	Muallim	[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
813	[bms]	II. Abdülhamid	Andonaki	Tercüman	[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
814	[bms]	II. Abdülhamid	Besim Mehmed		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
815	[bms]	II. Abdülhamid	Cevdet Edhem		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
816	[bms]	II. Abdülhamid	Eşref Arif		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
817	[bms]	II. Abdülhamid	Hafız Mehmed Esad		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
818	[bms]	II. Abdülhamid	Haydar		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29

**EK 15 : (devam)**

Sıra	Yıl	Dönem	İsim	Görev Unvanı	Rütbe	Nişan/ Madalya	Derece	Kaynak (BOA)
819	[bms]	II. Abdülhamid	Hidayet		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
820	[bms]	II. Abdülhamid	Hüseyin Ali		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
821	[bms]	II. Abdülhamid	Hüsnü		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
822	[bms]	II. Abdülhamid	Hüsnü		Başçavuş	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
823	[bms]	II. Abdülhamid	İhsan Emin		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
824	[bms]	II. Abdülhamid	Kemal		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
825	[bms]	II. Abdülhamid	Kemal Ziya		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
826	[bms]	II. Abdülhamid	Kenan Raşid		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
827	[bms]	II. Abdülhamid	Latif		Binbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		DH.MKT, 2374/111
828	[bms]	II. Abdülhamid	Mazhar Ahmed		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
829	[bms]	II. Abdülhamid	Mehmed Kamil		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
830	[bms]	II. Abdülhamid	Mehmed Osman		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
831	[bms]	II. Abdülhamid	Murtaza Abdullah		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
832	[bms]	II. Abdülhamid	Mustafa Hasan		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
833	[bms]	II. Abdülhamid	Nâzır		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
834	[bms]	II. Abdülhamid	Rasim Abdullah		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
835	[bms]	II. Abdülhamid	Reşid		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
836	[bms]	II. Abdülhamid	Rifat Hüseyin		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
837	[bms]	II. Abdülhamid	Sadettin		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
838	[bms]	II. Abdülhamid	Sadık Nimetullah		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
839	[bms]	II. Abdülhamid	Safvet		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
840	[bms]	II. Abdülhamid	Said		Onbaşı	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
841	[bms]	II. Abdülhamid	Salahaddin Şükrü		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
842	[bms]	II. Abdülhamid	Seyyid Ahmed		Çavuş	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
843	[bms]	II. Abdülhamid	Şamil Emin		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
844	[bms]	II. Abdülhamid	Şeref	Kemani	[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
845	[bms]	II. Abdülhamid	Şevket Mehmed Ali		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
846	[bms]	II. Abdülhamid	Şükrü Saib		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
847	[bms]	II. Abdülhamid	Tevfik Kamil		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
848	[bms]	II. Abdülhamid	Yusuf Şemsi		[bms]	İftihar / Sanayi Mdl.		Y.PRK.ASK, 261/29
849	<=1905	II. Abdülhamid	Aranda		[<=Ferik]	İmtiyaz Mdl.	Altın	İ.TAL, 373/1323.B/153
850	<=1905	II. Abdülhamid	Aranda		[<=Ferik]	İmtiyaz Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
851	<=1905	II. Abdülhamid	Artur		[<=Binbaşı]	Liyakat Mdl.	Altın	İ.TAL, 373/1323.B/153
852	<=1905	II. Abdülhamid	Artur		[<=Binbaşı]	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
853	<=1905	II. Abdülhamid	Berteran		[<=Binbaşı]	Liyakat Mdl.	Altın	İ.TAL, 373/1323.B/153
854	<=1905	II. Abdülhamid	Berteran		[<=Binbaşı]	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
855	<=1905	II. Abdülhamid	Cemil		[<=Binbaşı]	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
856	<=1905	II. Abdülhamid	Faik		[<=Binbaşı]	Liyakat Mdl.	Altın	İ.TAL, 373/1323.B/153
857	<=1905	II. Abdülhamid	Faik		[<=Binbaşı]	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
858	<=1905	II. Abdülhamid	Halid		[<=Mülâzım-ı Sanî]	İmtiyaz Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
859	<=1905	II. Abdülhamid	Jozef Gaito		[<=Mülâzım-ı Sanî]	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
860	<=1905	II. Abdülhamid	Neşet		[<=Miralay]	İmtiyaz Mdl.	Altın	İ.TAL, 373/1323.B/153
861	<=1905	II. Abdülhamid	Neşet		[<=Miralay]	İmtiyaz Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
862	<=1905	II. Abdülhamid	Rifat		[<=Miralay]	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
863	<=1905	II. Abdülhamid	Romano		[<=Sağ Kolağası]	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
864	<=1905	II. Abdülhamid	Şükrü		[<=Binbaşı]	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
865	<=1905	II. Abdülhamid	Zati		[<=Miralay]	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153
866	<=1905	II. Abdülhamid	Zeki		[<=Binbaşı]	Liyakat Mdl.	Gümüş	İ.TAL, 373/1323.B/153

**EK 16 : Bahriye Muzıklarının Nişan ve Madalyaları**

Yıl	İsim	Unvan	Nişan/Madalya	Kaynak
<1900	İbrahim	[bms]	İftihar Madalyası	BOA, DH.MKT, 2334/11
1900	İbrahim	Mülâzım-ı Sanî	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 213/1318.M/198
1908	Ali Rıza	Çavuş	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	Hacı Ali	Çavuş	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	Mehmed	Bölük Emini	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	İsmail	Bölük Emini	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	Fettah	Bölük Emini	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	Nuri	Onbaşı	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	Hamza	Onbaşı	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	İsmail	Nefer	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	Mehmed	Nefer	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	Mustafa	Nefer	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	Şevki	Nefer	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	Necib	Nefer	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	İsmail	Nefer	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	Remzi	Nefer	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	Mehmed	Nefer	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	Abdullah	Nefer	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	Şükrü	Nefer	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	Yusuf	Nefer	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	Emin	Nefer	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	Lütfi	Nefer	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	Ali	Nefer	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	Hüseyin	Nefer	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	Mehmed	Nefer	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	Yaşar	Nefer	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	Osman	Nefer	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	İsmail	Nefer	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	Hakkı	Nefer	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	Sabri	Nefer	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	Nedim	Nefer	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	Mehmed	Sıbyan	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	Hasan	Sıbyan	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	İhsan	Sıbyan	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	Hüseyin	Sıbyan	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	Mustafa	Sıbyan	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	Halid	Sıbyan	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	Mehmed	Sıbyan	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	Şükrü	Sıbyan	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	Mahmud	Sıbyan	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	İhsan	Sıbyan	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	Hasan	Sıbyan	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108
1908	İsmail	Sıbyan	Sanayi Madalyası	BOA, İ.TAL, 442/1325.Z/108

**EK 17 : Tophane-i Âmire Muzikası'nın Nişan ve Madalyaları**

Yıl	İsim	Unvan	Nişan/Madalya	Kaynak
1885	Ahmed	Kaymakam	Mecidî Nişanı	BOA, İ.DH, 952/75306
1885	Taceddin	Kolağası	Mecidî Nişanı	BOA, İ.DH, 952/75306
1895	Déthier	Muallim	Mecidî Nişanı	BOA, İ.TAL, 84/1313.Ra/54
1895	Selopeni	Muallim	Mecidî Nişanı	BOA, İ.TAL, 84/1313.Ra/54
1898	Taceddin	Binbaşı	İmtiyaz Madalyası	BOA, İ.TAL, 150/1316.Ca/9
1898	Halid	Kolağası	Mecidî Nişanı	BOA, İ.TAL, 157/1316.B/46
1900	Déthier	Muallim	Osmanî Nişanı	BOA, İ.TAL, 1317/Za/89

EK 18 : Rus 57. Modlinski Piyade Alayı Orkestrası'na Verilen Nişan ve Madalyalara İlişkin Belge

ظواهر الحجة  
الموسيقية  
العثمانية  
الاسلامية

لقد اشرقت همت يا ستا هيدمه مليل لايه الطيف بوردنه ٥٧ بجي مورلسكي تياره  
آويي اوكشرو طقم انماريك ايجسي بييد وخرت تيرسيد-

٤٧	لشونيد ابونيك صمغ	٤٠	انطارد غوروشها صمغ	١	بوردنه انايجا طقم
٤٨	مراغه خاربر	٤١	ميشل ايجيورد	٢	بول تورلوسكي
٤٩	موهده ويچينيد	٤٢	موزون جوموشكسي	٣	موزون شيفو
٥٠	نقولا جريناشكسي	٤٣	الرهام تيلسيد	٤	موزون نابوقوشكسي
١	نقولا جوموشكسي	٤٤	ميشل بويوني	٥	مراغه تورباچ
٢	بوزنچي مولونز جوموشكسي	٤٥	سلماندا اوسپوشكسي	٦	تسوك فروسيد
		٤٦	موزون ويسويكسي	٧	موزون غانيا
			موزون زالوشكسي	٨	مراغه ده شيفو
			واسيلي جوموشكسي	٩	موزون بوشاشكسي
			موزون فاد بلوف	١٠	موزون داس
			موزون جوموشكسي	١١	موزون تورلوسكي صمغ
			موزون داسكسي	١٢	نقولا شيفو
			موزون داسكسي	١٣	بول بوشاشكسي
			موزون غايدوقوف	١٤	موزون تورباچ
			موزون سيموليكسي	١٥	انطارد ويناچ
			بول بوشاشكسي	١٦	موزون تورلوسكي
			موزون بانوشكسي	١٧	ميشل وولفوف
			موزون آندره لفا	١٨	مراغه بول
			موزون ماچيشكسي	١٩	مراغه لافون
			موزون ارم زيباشكسي		
			موزون جوموشكسي		

OSMANLI SIVI  
1: HUS  
181  
(526 2/12)

Kaynak: İ.HUS, 181/1327.Z/17.

EK 19 : Sultan II. Abdülhamid'in Huzurunda Çalan Amerikan Muzikası'na Verilen Hediyelere İlişkin Faturalar ve Maliyet Pusulası

ALBERT KUN  
Rue de Péra, 399

---

PÉRA, le

PARIS, 149 G. LEVY, 9 10, PASS DE L'ANCRE

1 p boutons onix avec brillants	25
1 paire idem Lapis et brillants	26
	Ltg. 51
10 Espingles brillants	128
	Ltg. 179
Y-EE 108/23	1

۵

مجلس شورای ملی

مجلس شورای ملی

مجلس شورای ملی

۳	بر لفظ دس حرف عیب مزیدہ آفر قول دولتی	۳	
۱	بر لفظ ایلد مزیدہ التوہ قول دولتی	۱	
<u>۱۷</u>	مجموعی قراوہ ایلد	<u>۴</u>	۲۲۸
۱	سیاہ ۵ سہ اور زینہ خفیف بر لفظی قول دولتی	۱	
<u>۱</u>	قویو مای ۵ سہ اور زینہ کند بر لفظی قول دولتی	<u>۱</u>	۲۷۹
<u>۱</u>	دفعہ سیاہ ۵ سہ اور زینہ کند بر لفظی قول دولتی	<u>۱</u>	<u>۱۸</u>
			۲۹۷

Y. EE 108/23

2

EK 19 : (devam)

MAISON A PARIS		MIR ET COTTEREAU		MAISON A CONSTANTINOPLE	
17 Rue des Moulins		M <sup>rs</sup> TAILLEURS & COMMISSIONNAIRES		6 <sup>de</sup> Rue de Pera	
Achats & Vente à la Commission					
Articles de Paris					
M. Sa Majesté Impériale le Sultan Doit					
Les Marchandises ci-après payables comptant sans Escompte					
CONSTANTINOPLE le 14 Mars 1874					
1	Epingles	n <sup>o</sup> 2902	Ltg	10	f. 230
1	"	n <sup>o</sup> 3034	Ltg	15	f. 345
1	"	n <sup>o</sup> 3075	Ltg	14	f. 322
1	"	n <sup>o</sup> 3074	Ltg	13	f. 349
			Ltg	52	f. 1296
Y.EE 108/23					}

EK 19 : (devam)

Pera 14 Mai 1884

**TCHIBOUKDJIAN NICHASTADJIAN & Co**  
**JOAILLIERS**  
25 BIJOUTERIE PASSAGE 25  
**CONSTANTINOPLE**  
Succursales  
PÉRA  
423 Grand' Rue 423  
VARNA (Bulgarie)  
Rue Nikolaévsky

Son Excellence  
Agof Effendi Casasians  
et sa suite  
Bochiktach

Loil

1 <sup>re</sup> facture	
1 épingle p. cravate	Fr 7
1 épingle " "	" 8
2 <sup>e</sup> facture	
1 paire de boutons p. manchettes	Fr 27
1 épingle p. cravate	" 6
	total Fr <u>48</u>

Y.EE 108/23 4

Kaynak: BOA, Y.EE, 108/23.

## EK 20 : Dolmabahçe Sarayı'nda Bulunan Notaların Envanteri

### 49 NOLU ODADA BULUNAN NOTALARIN TASNİF LİSTESİ

1. Karışık keman ve piyano parçaları (ünlü eserler)
2. Karışık piyano eserleri
3. Keman, çello, piyano için parçalar
4. Keman ve piyano soloları
5. Eski yazı ile yazılmış müzik teorisi (armoni) kitabı (Tamburi Cemil Bey'in yazdığı 1903 )- (1321 Hicri )
6. Mendelssohn'un trioları
7. Çeşitli bestecilerin trioları
8. Vahdeddin'e adanmış el yazması askeri marşlar
9. Haydn'in senfonileri (solo piyano için )
10. Karışık piyano eserleri
11. Beethoven'in piyano için 1-5 nolu senfonisi
12. Haydn'in piyano üçlüsü için eserleri
13. Corelli'nin 6 sanatı
14. Ernst Adler'in trioları (Klarnet için)
15. Michiels'in piyano eseri
16. Puccini'nin La Boheme adlı eseri
17. Mazza'nın 75 keman etüdü
18. Müzik yığlığı adlı eser
19. Keman için karışık eserler
20. Schubert'in çello için dörtlüsü, Hummel'in Kontrbas partiyonları, Jensen'in Keman partiyonları
21. Mendelssohn'un bir senfonisi
22. Haydn'in piyano üçlüsü
23. Keman, çello ve piyano için muhtelif eserler ( 3'lü albüm )
24. Mendelssohn'un dörtlü piyano solosu op: 56-90
25. Dvorak'ın dörtlü partiyonları
26. Haydn'in piyano üçlüsü için eserleri (6 cilt – ciltlenmemiş )
27. David'in keman okulu adlı kitabı
28. Mozart'ın sol majör senfonisi ( piyano )
29. Çeşitli triolar Raşmanof'un trioları
30. Arensky'nin piyano, keman, çello üçlüsü için parçaları
31. Handel'in keman ve piyano ( 2 cilt ) sonatları
32. Vittorio Radojlia'nın Abdülmecid Efendi'ye imzaladığı matbu piyano eseri  
W. Burmester'in keman – piyano için bir eseri  
F. Kreisler'in keman – piyano için bir eseri  
C. Daguin'in piyano için bir eseri  
Eski ustalardan parçalar adlı eserin Bach'ın burree fasikülü  
Eski ustalardan parçalar adlı eserinin J.P Rameau'nün Gavotte fasikülü  
Rameau - Kreisler'in Tambourin'i  
F. Kreisler'in keman – piyano için eseri  
Tschaiakowsky'nin bir piyano eseri  
F. Weingartner'in piyano altılısı için eseri Mendelssohn'un uvertürleri  
Heidenfelder'in piyano eseri  
Mozart'ın 31 nolu piyano eseri  
Anschütz'un Piyano eseri  
Svedsen'in Piyano eseri  
Romberz'in piyano ve çello için süitleri uvertürler
33. Beriot'un 9 nolu keman konçertosu
34. Karışık keman, çello ve piyano parçaları ( 3 cilt )
35. Beethoven'in ( piyano, çello, keman, viyola, kontrbas ) konçertoları
36. Karışık keman, çello, piyano eserleri ( 4 cilt )
37. Haydn'in keman, çello, piyano üçlüsü
38. Chaminade, Sinding, Hofman, Reissiger, Divevers'in piyano, keman, çello üçlüsü için eserleri

## EK 20 : (devam)

39. Keman, piyano, çello sonatları
40. Mozart'ın piyano, çello ve keman üçlüleri
41. Schubert'in çello için eserleri
42. 1-2 Keman sülitleri karışık  
3- piyano eserleri karışık
43. Keman, piyano, çello için karışık eserler ( 3 cilt )
44. Piyano uvertürleri
45. Beethoven'in keman, piyano,çello üçlüleri
46. E. Taubert'in kuintetleri
47. Keman parçaları
48. Çello için karışık eserler
49. Keman, piyano, çello üçlüsü için konçertolar
50. Mozart'ın piyano ve keman sanatları
51. Paderewsky'nin piyano eserleri
52. Henry Fuzlany'nin piyano eserleri  
Liszt'in iki Rus melodisi adlı piyano eseri norma, La campanella de paganini
53. Rubinstein'in piyano sanatları
54. 1. ve 2. cilt Handel'in piyano eserleri 3. cilt Weber'in piyano eserleri 4. cilt muhtelif valsler
55. 1 ve 3 ciltler Bach'ın prelüt ve fûgleri, 2. cilt Hummel'in piyano konçertosu
56. Eskiden yeniden yeniye piyano sanatı II. cilt
57. Chopin'in piyano sonatları
58. Rebikoff'un piyano eserleri ( 1 cilt )
59. Schumann'ın liedleri ( 3 cilt )  
Liszt'in piyano partileri ( 3 cilt )  
Weber'in piyano eserleri ( 3 cilt )
60. Eskiden yeniye piyano sonatı ( 2 cilt )
61. Eskiden yeniye piyano sonatı ( 3 cilt )
62. Schumann'ın piyano eserleri
63. F.Couperin'in klavsen parçaları
64. F.Couperin'in klavsen parçaları
65. Chopin'in piyano eserleri
66. Mendelssohn'un liedleri ve piyano eserleri
67. Rossini'nin Sevil Berberi ve Othello operaları
68. A.Jensen'in piyano etüdüleri
69. Clementi'nin piyano eserleri
70. C.Czerny'nin piyano için legato ve staccato egzersizleri
71. C.Czerny'nin piyano metodu
72. Lebert ve Stark'ın piyano metodu
73. Haberbiel'in piyano eserleri
74. Bach'ın prelüt ve fûgleri (piyano için)
75. Cramer'in piyano etüdüleri
76. Ernst'in Macar melodileri (keman için) Charkovskq'nin keman ve piyano parçaları
77. Bach'ın keman ve piyano konçertoları
78. Keman ve piyano için barok sülitler
79. David Popper'in piyano ve çello için eserleri
80. Keman ya da çello eşlikli piyano parçaları
81. Lebert ve Stark'ın pratik ve teorik piyano metodu
82. Wagner'in 2 perdelik romantik opera adlı eseri
83. Lebert ve Stark'ın (pratik ve teorik piyano metodu)
84. Schumann'ın piyano eserleri I-III cilt
85. Schubert'in senfonileri
86. Rossini'nin Guglielmo Tell operası
87. J.Haydn'ın piyano soloları ve senfonileri
88. F.Finke'nin ev orkestrası uvertürleri (15 cilt)
89. 1. cilt-Beethoven'in solo piyano senfonileri  
2. cilt-Mozart'ın keman, çello, piyano konçertoları  
3. cilt-Uvertürler

## EK 20 : (devam)

4. cilt- Uvertürler
5. cilt- Beethoven'ın solo piyano uvertürleri
6. cilt- Beethoven'ın piyano soloları
7. cilt- Schubert'ın senfonileri
8. cilt- Schubert'ın senfonileri
90. Keman parçaları
91. Keman parçaları
92. Mozart'ın keman ve piyano sonatları
93. Beethoven'ın keman, çello, piyano eserleri
94. Bach'ın keman konçertosu (77 no'nun 3 cildir.)
95. Haydn'ın keman ve piyano sonatları
96. Haydn'ın senfonileri
97. Mascagni'nin Cavalleria Rusticana adlı operası
98. Liszt'ın senfonileri
99. Schubert'ın senfonileri
100. Haydn'ın piyano, keman, çello üçlülere
101. F. Halevy'nin La Juive adlı 5 perdelik operası (solo piyano partileriyle)
102. F. Lehar'ın Zigeunerliebe (çingene aşkı) adlı uvertürü
103. Opera Teatrolu adlı Donizetti'nin eserleri
104. L. Cherubini'nin kuarteti (2 cilt)
105. Mozart'ın kuartosu (2 cilt)
106. J.S. Bach'ın keman konçertosu
107. Beethoven'ın keman konçertosu
108. Henry Wieniawsky'nin keman konçertosu
109. Çeşitli bestecilerin, keman eserleri
110. Çeşitli bestecilerin piyano ve keman için basit eserleri
111. Chopin'den Vieuxtemps'e piyano eserleri
112. Beethoven'ın keman ve piyano sanatları
113. Çeşitli bestelerin, tanınmış eserlerin melodik bölümlerinden seçmeler (100)
114. Çeşitli bestecilerin piyano ve çello eserleri
115. J. Haydn'ın çello konçertosu
116. Çeşitli bestecilerin çello parçaları (1. cilt)  
Çeşitli bestecilerin çello ve piyano parçaları (2. cilt)
117. David Popper'ın çello ve piyano için eseri
118. Dittersdorf'un çello kuarteti (4 cilt)
119. Schumann'ın kuarteti (4 cilt)
120. El yazması nota defteri
121. Cherubini'nin kuarteti
122. Schubert'ın kuarteti
123. Mendelssohn'un kuarteti
124. Grieg'in keman kuarteti
125. Luigi Boccherini'nin keman kuinteti
126. Dvorak'ın keman kuarteti
127. Joseph Lauber'ın keman kuinteti
128. J. Haydn'ın ünlü kuartetleri
129. (İçerik boş cildin içinde) Thümer'ın "yeni çalışmalar" adlı orta, orta üstü, orta altı, üst, en üst seviyeler için piyano metodu
130. Beethoven'ın senfonileri
131. Beethoven'ın senfonileri
132. Beethoven'ın senfonileri
133. Beethoven'ın senfonileri
134. Dvorak'ın kuarteti
135. J. Haydn'ın tanınmış kuartetleri
136. Beethoven'ın keman kuartosu
137. Schubert'ın kuarteti
138. Tschakovosky'nin kuartosu
139. E. Grieg'in kuarteti

## EK 20 : (devam)

140. Mendelssohn'un kuartetleri
141. Çeşitli kuartet grupları hakkında tanıtıcı bilgi kitabı (19.yy. Alman ağırlıklı)
142. E.Heim'in keman metodu (cilt 1-2)
143. E.Heim'in keman metodu (cilt 5-6)
144. E.Heim'in keman metodu (cilt 7-8)
145. E.Heim'in keman metodu (cilt 9-10)
146. J.Joachim ve A.Moser'in keman okulu adlı en başından keman öğrenimi metodu
147. Czerny'nin piyano metodu
148. Maxence Gueniffey'in basit piyano parçaları  
Loeschhorn'un piyano etütleri  
E.Van de Velde'in piyano eğitim kitabı  
E.Parlow'un sonatları
149. Ayber'in senfonileri
150. Flotow'un 4 perdelik Marta operası
151. Beethoven'in keman konçertosu
152. Corelli'nin keman ve çello sonatları
153. Muhtelif keman partiyonları
154. Beethoven'in keman, viyola, çello üçlüsü için parçaları, flüt, keman ve viyola için serenadı
155. Haydn'in senfonileri
156. Haydn'in senfonileri (keman)
157. J.Joachim & A.Moser'in keman metodu
158. J.Joachim & A.Moser'in keman metodu
159. Hans Sitt'in keman metodu
160. Beethoven, Mozart, L.Spohr, Jansa, Pieyel, Mendelssohn'un keman düetolar (2 cilt), (1. ve 2. ciltler, ciltlenmiş fasiküller aynı)
161. Mazas'ın keman etütleri
162. Paganini'nin keman soloları
163. O. Sevcık'ın keman tekniği kitabı
164. J.B.Viotti'nin keman parçaları (2 cilt)
165. Lefebure'in keman soloları (piyano eşlikli)  
Dancla'nın çello ve piyano eserleri  
Godard'ın keman ve piyano eserleri  
Sarasate'in keman ve piyano eserleri  
Tschaikowsky'nin keman ve piyano eserleri  
Dvorak'ın keman ve piyano eserleri  
Hummel'in keman ve piyano eserleri  
Horvarth'ın keman ve piyano eserleri  
E.Kross'un keman ve piyano eserleri  
Lehar'ın Macar fantezisi
166. Şarkı ve nağme adlı resimli çocuk şarkıları kitabı (bir el yazısı ile)
167. E.Grieg'in çello kuarteti
168. L.Van Beethoven'in kuartoları
169. Mendelssohn'un çello triosu
170. Beethoven'in keman, piyano, çello triosu
171. Schubert'in kuarteti
172. Mendelssohn'un kuarteti
173. Tschaikowsky'nin kuartosu (3 nolu)
174. Taubert'in çello kuinteti
175. Mozart'ın iki keman, viyola ve çello için 12 nolu kuartosu
176. Haydn'ın iki keman, viyola ve çello için kuarteti
177. Cherubini'nin çello kuarteti
178. Dvorak'ın çello kuarteti
179. Taubert'in keman kuinteti
180. Beethoven'in kuartoları
181. F.Schubert'in kuarteti
182. Mendelssohn'un kuarteti
183. Beethoven'in keman kuartosu

## EK 20 : (devam)

184. Dvorak'ın keman kuartosu
185. Haydn'in keman, çello, viyola kuarteti
186. Haydn'in senfonileri
187. Çello metodu
188. Çeşitli bestecilerin keman, piyano eserleri ve uvertürleri
189. Berceve'sun keman parçaları
190. Pablo de Sarasate'nin keman için çingene müziği
191. Şarkı ve nağme adlı resimli çocuk şarkıları kitabı
192. Haydn'in senfonileri
193. Diabelli'nin piyano sonatları (4 cilt)
194. C. Czerny'nin piyano metodu (8 cilt)
195. Keman çalanlar için ustalık ihtiva eden parçaların bulunduğu 2 ciltlik eser
196. Büyülü keman adlı 6 ciltlik eser
197. Mozart'ın senfonileri, kuartetleri, serenatları, Don Juan operası (6 cilt)
198. Beethoven'in uvertürleri (piyano)  
Beethoven'in 2 piyano için senfonileri
199. Haydn'in senfonileri (2 piyano için)
200. Mascotte adlı 3 perdelik opera (Ed. Audran'ın)
201. F. Suppe'nin Boccace adlı 3 perdelik operası
202. Bellini'nin Norma adlı uvertürü  
C. Donizetti'nin Lucrezia Borgia adlı 3 perdelik operası
203. Solo piyano senfonileri
204. Meyerbeer'in 5 perdelik operası
205. Offenbach'ın 4 perdelik operası
206. Çeşitli triolar
207. Charles Lecocq'un çay çiçeği adlı 3 perdelik operası
208. Türk müziği nota ve şarkı sözleri
209. Bizet'in 4 perdelik Carmen operası
210. R. Leoncavallo'nun Pagliacci adlı 2 perdelik draması
211. Osmanlıca el yazması nota defteri
212. Loeschhorn'un piyano etütleri (4 cilt)
213. Sammlung'un piyano soloları
214. Heller'in piyano etütleri (2 cilt)
215. Duvernay'un (en üst düzey için) piyano etütleri
216. Kataloglar
217. Beethoven'in senfonisi, sonat ve konçertoları
218. Chopin'in biyografisi ve bazı eserleri
219. H. Hoffmann'ın eserleri
220. Rimsky Korsakov'un "Antar"
221. Sebastian Lee'nin çello metodu  
Percy Such'in çello metodu  
Çeşitli çello parçaları
222. O. Sevcik'in keman metodu  
Henry Schradieck'in keman için skala çalışmaları, Schröder'in keman metodu
223. Beyer'in piyano metodu
224. E. Tavan (La Boheme)  
Dvorak'ın kuarteti  
Çeşitli enstrümanlarla Amerikan Marşı  
Çeşitli keman partileri
225. Glazounow keman & piyano için eserleri  
Schubert keman & piyano için eserleri  
Liapovnow keman & piyano için eserleri  
F. Drdla keman & piyano için eserleri  
Tschaikowsky keman & piyano için eserleri  
Huber keman & piyano için eserleri  
Tivadar keman & piyano için eserleri  
Burmester keman & piyano için eserleri

**EK 20 : (devam)**

- Bach'ın keman & piyano için eserleri
- Haendel'in keman & piyano için eserleri
- Kreisler'in keman & piyano için eserleri
- 226. Çeşitli keman partileri
- 227. Keman ve piyano için Rus ve Alman bestecilerin eserleri
- 228. Çeşitli notalarla çalışma yapılmış nota boş kağıtları
- Küçük dolap içi
- 229. Keman ve piyano için eserleri (1 deste)
- 230. Çeşitli bestecilerin karışık eserleri (1 deste)
- Karışık
- 231. Piyano eserleri (1 deste)
- 232. Karışık. keman, piyano, çello için eserler
- 233. Çeşitli bestecilerin keman, piyano, çello ve kuartetler için eserleri

Yukarıdaki liste 2002 yılında Şule Gürbüz tarafından oluşturulmuştur.

**EK 21 : İstanbul'daki Müzik Öğretmenleri (1868-1921)**

Sıra	İsim	1868-69	1881	1885	1891	1896-97	1900	1903	1909	1913	1921
1	Abrami Pierre	x									
2	Adarmo (Mario)						x				
3	Afetchianos (Al.)						x				
4	Alboredo		x								
5	Antoniadis (Nic.)										x
6	Arabiano		x								
7	Artinyan (Th.)								x		
8	Aslanyan (Victor)									x	
9	Avolio (J.)							x	x		x
10	Baldi (Nic.)									x	
11	Balci (Pierre)		x	x	x	x			x		
12	Balgi (Paul)						x			x	
13	Barbe (Henri)									x	
14	Baroni (Joseph)				x						
15	Barthelemy (Louis)									x	
16	Beila (C.)						x				
17	Bella (E.)							x	x	x	
18	Boragine (A.)						x				
19	Boragine (Michellini)				x	x	x				x
20	Borge (J. B.)	x	x	x	x						
21	Boris (L.)							x		x	
22	Boyer (Jean)									x	x
23	Brassin (Gerhardt)				x				x	x	
24	Braun (Alfred)				x	x	x	x	x	x	x
25	Braun (J.)										x
26	Bregozzo (A.)	x	x	x							
27	Caggia (J.)						x	x			
28	Camerloher (Marie de)								x	x	
29	Camilleri (Auguste)		x	x	x		x	x	x		
30	Camilleri (J. B.)		x	x	x						
31	Camilleri (Joseph)				x						
32	Capocelli (Ch.)				x	x	x	x			
33	Capocelli (Ernest)								x	x	x
34	Carayanis (Carlo)								x	x	
35	Cardella (Baldasar)										x
36	Cariciopulo (C.)				x	x	x	x	x	x	x
37	Catalani (A.)		x	x		x	x	x	x		
38	Cattaneo (Albert)						x				
39	Cattaneo (Natale)		x	x							
40	Celestano (Vincenzo)								x		
41	Centola (A.)								x		

**EK 21 : (devam)**

Sıra	İsim	1868-69	1881	1885	1891	1896-97	1900	1903	1909	1913	1921
42	Centola (E.)									x	
43	Centola (Mme)								x	x	
44	Cervati (Paul)	x	x	x	x	x					
45	Cervetto (Mlle)		x								
46	Chirinian (Miguird.)									x	
47	Chospoul (Mathiau)				x		x	x			
48	Christophoridi (N.)					x					
49	Ciabotti (Dionisio)				x						
50	Ciciriello (Fran. Richard)										x
51	Cimino (Giovanni)				x		x	x			x
52	Cimino (Luigi)				x		x	x			
53	Combal (I.)						x	x			
54	Contino (Eugène)				x						
55	Corpi (H.L.)									x	x
56	Corradi		x								
57	Coucoula (Mlle Leontine)								x	x	
58	D'Alessio (Mme Esther)				x						
59	Darcy (M.)									x	
60	Darius (Jean)									x	
61	Daveroni (Ant.)										x
62	De Giorgio (Raph.)							x			
63	De Lorenzo (Phil.)					x					
64	De Luca (Thom.)				x	x	x	x	x		
65	De Luigi (Fortuné)		x	x	x	x	x	x	x		
66	Decelis (A.)							x			
67	Dedebalyan (Lucie)			x							
68	Dellatolla (A.)			x	x	x	x	x	x	x	x
69	Demoro Delphine	x									
70	Déthier (Oscar)		x	x	x	x		x	x		
71	Devlet (Cosmi)		x	x		x					
72	Di Napoli (Carlo)								x		
73	Dognano (Pierre)				x						
74	Dussap Bey (Paul)	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
75	Eisenstein (A.)							x	x		
76	Ellinger (Ant.)									x	
77	Ellinger (R.)										x
78	Eustratiades (F.)					x					
79	Fabbrichesi		x	x	x	x	x	x	x	x	x
80	Fenek (A.)			x	x	x					
81	Fidzinger (Daniel)				x	x	x				
82	Fierro (Angelo)				x	x	x	x			

**EK 21 : (devam)**

Sıra	İsim	1868-69	1881	1885	1891	1896-97	1900	1903	1909	1913	1921
83	Figlinesi		x								
84	Foscolo (François)	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
85	Foscolo (J.)							x	x	x	x
86	Fra (Peppino)							x			
87	Franchi (Pierre)				x	x	x	x			
88	Froscola (Enrico)				x	x					
89	Furlani (Henri)						x	x	x	x	
90	Gaito (F)								x		
91	Gaito (G.)						x				
92	Gaito (P.)							x	x	x	x
93	Gallo (Frederic)				x	x	x	x			
94	Garbi (L.)										x
95	Georgiadis (B.)				x						
96	Giammalva (Paul)	x	x	x							
97	Giosimo (Victor)									x	x
98	Giunti		x	x							
99	Glaser (Franz.)				x	x					
100	Goito (Giuseppe)				x						
101	Goldberg (Schmill)										x
102	Goldenberg (F.)					x	x	x	x	x	x
103	Goldenberg (Israël)							x	x		x
104	Goldenberg (Salomon)					x	x	x	x	x	x
105	Goldenberg (Samuel)							x	x	x	x
106	Goliano (Commingio)				x						
107	Gorog (Toni von)							x	x	x	
108	Gravina (Marc)	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
109	Guatelli (Calliste)	x	x	x	x	x	x				
110	Gudenian (Haig)								x		
111	Guermani (Fred.)									x	
112	Gumeviev		x	x							
113	Halancourt (Mme Larry)							x	x		
114	Hasson (Mme M.I.)							x	x		
115	Hegyei (G.)					x	x			x	x
116	Hissaryan (Jean)					x					
117	Hoffman (Mme Rachel)									x	
118	Hruby (D)				x						
119	Impetua (Giacomo)				x				x		
120	Impetua (M.)							x			
121	Impetua (Vincent)				x						
122	Inarella (Giacomo)				x	x				x	

**EK 21 : (devam)**

Sıra	İsim	1868-69	1881	1885	1891	1896-97	1900	1903	1909	1913	1921
123	Ionnidis (Jean)									x	
124	Iory Jean	x									
125	Iuliucci (Charles)				x	x	x		x		
126	Juliucci (Alfred)						x	x			
127	Kavafyan (Levon)										x
128	Kechiche (J.)					x	x	x			
129	Keussy (S.)				x	x	x	x			x
130	Horasanci (Avedis)					x	x				
131	Krizek (Wenzel)				x						
132	Labruna (Francesco)				x						
133	Lambertini (A.)							x			
134	Landoni (Richard)				x						
135	Lange (Paul)				x	x	x	x	x	x	
136	Laperriere (Eugène)									x	
137	Lazaryan (Antoinette)									x	
138	Lembehovas (M.)						x				
139	Leone (Giuseppe)				x						
140	Ligini (Domenico)				x						
141	Licari (Carmello)					x					
142	Licari (Giuseppe)				x						
143	Livadari (Mme, née Demoro)		x	x	x	x	x	x	x		
144	Lombardi (Auguste)	x	x	x	x	x	x	x	x		
145	Lombardi (François)		x	x		x	x	x			
146	Lombardi (Joseph)			x	x	x					
147	Lucas (N.)		x	x							
148	Makris (Étienne)									x	
149	Manas (Edgard)								x	x	x
150	Marano (Achille)				x		x				
151	Marigliano (Baldassar)				x	x					
152	Marigliano (Raphaël)		x	x	x						
153	Marino (Pierre)				x						
154	Marra (Thomas)				x						
155	Martini (Pierre)				x						
156	Martiros (J.)							x			
157	Mastroiacovo (Alphonse)				x	x	x				
158	Mazani (Achille)						x				
159	Mercenier (N.)						x				
160	Mercenier (P.)								x		
161	Mergian (Antoine)		x	x	x	x	x				
162	Michelino (N.)		x	x							
163	Migliaccio				x				x		
164	Millingen (Mlle)				x	x					

**EK 21 : (devam)**

Sıra	İsim	1868-69	1881	1885	1891	1896-97	1900	1903	1909	1913	1921
165	Miniti (Giuseppe)				x						
166	Montalto (N.O.)		x								
167	Montanari (Hector)				x						
168	Montefusco (Giov.)								x		
169	Montucchielli (ulyse)		x	x							
170	Moscopoulos (Achille)										x
171	Mounier (Jean Baptise)	x									
172	Müller (E.)			x	x		x				
173	Nalbantyan (Michel)				x	x					
174	Nava (N.)			x	x						
175	Nava (Rosario)		x			x	x	x	x		x
176	Nömer (Johann)						x				
177	Oughnade (Georges)										x
178	Papazyan (Hagopos)								x		
179	Pappadopoulo (Eus.)				x	x	x				
180	Parissi (Joseph)	x	x								
181	Pasquale (Auguste)		x	x							
182	Philipps (Mlle)				x						
183	Piccinini (Jean)					x	x				
184	Pincelotti (Egizio)				x						
185	Pirro (Fran.)				x						
186	Pisani (B.)	x	x	x	x						
187	Poumicon (Mlle)	x	x								
188	Procola (R.)			x							
189	Psalty (Martino)				x	x					
190	Pulger (Angel)										x
191	Pulscher (A.)						x	x	x		
192	Radeglia (V.)					x	x	x	x	x	x
193	Raggio (F.)				x						
194	Rago (Emm.)									x	x
195	Rago (F.)							x			
196	Ranzani				x						
197	Rednavoska (Mlle H.)						x				
198	Ricci (Nicolas)		x	x	x				x		
199	Righi		x	x							
200	Rizibello (Giuseppe)				x						x
201	Roberti Albert	x									
202	Roceo (Dominique et Guillaume)				x						
203	Romano (I.)						x				
204	Romano (Mlle Marie)								x		
205	Romano (Murat)			x		x	x				
206	Romano (S.)					x	x		x		

**EK 21 : (devam)**

Sıra	İsim	1868-69	1881	1885	1891	1896-97	1900	1903	1909	1913	1921
207	Rosnakoff (Michou)									x	
208	Rossi (A.)					x	x	x			
209	Rossolato (Joseph)			x	x						
210	Roux (Mlle Coronis)									x	x
211	Russo (Ant.)						x				
212	Saleryan (Mme Satinik)									x	
213	San Casa (Dominique)				x						
214	Sapienza (J.)								x		
215	Savasta (Philippe)				x	x	x	x	x	x	x
216	Sayler (François)									x	
217	Scheggi (Alexandre)		x	x	x	x	x	x	x		
218	Schmitt (Vve O.								x		
219	Schubert (Alfredo)				x						
220	Schwartz (N.)						x				
221	Sciololetich (Jean et Antoine)		x								
222	Sckeinder (Antoine)								x		
223	Sckeinder (Melle Ernestine)									x	x
224	Sckeinder (Pierre)				x	x	x	x	x	x	x
225	Selvelli (Giusto)				x			x	x	x	x
226	Selvelli (Italo)			x	x	x	x	x	x	x	
227	Serantoni (G.)							x			
228	Sgarzi (G.)		x	x							
229	Silberstein (Marco)									x	x
230	Simiani			x							
231	Simonides (Mlle Aglaia)							x		x	x
232	Simonides (Mlle Cathérine)								x	x	x
233	Sinagra (P.)				x		x	x			
234	Sinanyan (A.)									x	x
235	Sinanyan (G.)						x	x	x	x	
236	Sinanyan (Pascal)								x	x	x
237	Sinna (François)				x	x					
238	Soulie (Mme Louise)							x			
239	Spinelli (A.)				x						
240	Stangalis (Étienne)									x	
241	Strani (Giovanni)				x				x		
242	Strapelas (Mlle Fotica)					x					
243	Studitis (C.)						x			x	x
244	Szekula (Georges)										x
245	Tartaglia (Carmelo)				x						
246	Tchamitch (Georges J.)					x					
247	Çuhacıyan (Dikran)		x	x	x						
248	Thomas (Constantino)				x						

**EK 21 : (devam)**

Sıra	İsim	1868-69	1881	1885	1891	1896-97	1900	1903	1909	1913	1921
249	Thomas (Cristoforo)				x						
250	Tomasyan (Agop)									x	
251	Toni (v. Görög)				x	x	x				
252	Trofani (Giov.)										x
253	Troyano (Mlle)							x			
254	Truvolo (Raphaël)				x	x		x	x	x	
255	Tsalapatanis (Oreste)								x		
256	Tülbentçiyân (Sophie)							x	x		
257	Uzel (Mlle Noemi)					x					
258	Valanco (Vve)					x					
259	Valenti (Giov.)						x	x	x	x	x
260	Vergotti (Jean)										x
261	Veve (Antonio)					x		x	x		
262	Vidale (Emml)		x		x		x		x		
263	Vigentini (A.)		x	x	x	x	x				
264	Virgilio (M.)								x		
265	Virgilio Raph.	x					x	x			
266	Vitale (Emm.)			x	x						
267	Vlahopoulos (Theodore)										x
268	Volta (Luigi)		x	x							
269	Weiss (Henri)		x		x						
270	Weisten (Mme)							x			
271	Woff (Mlle Adeline)									x	x
272	Wolff (Guglielmo)				x						
273	Wondra (Ch.)				x	x	x	x			
274	Xinda (Et.)				x	x					
275	Zachariadis (P.C.)					x	x	x	x	x	x
276	Zanotti (H.)					x	x				
277	Zanteopoulos (Apostoli)				x	x	x				
278	Zanuccoli (Luigi)										x
279	Zipey (Mlle J.)									x	x
280	Zoboli (Alfred)										x
281	Zosimo (V.)				x	x	x				
<b>Toplam</b>		<b>18</b>	<b>48</b>	<b>48</b>	<b>107</b>	<b>74</b>	<b>80</b>	<b>72</b>	<b>74</b>	<b>70</b>	<b>60</b>

Kaynak: Şark Ticaret Yıllıkları.

**EK 22 : İstanbul'daki Müzik Mağazaları (1868-1925)**

Sıra	İsim	1868-69	1881	1885	1891	1896-97	1900	1903	1909	1913	1921	1924-25
1	Abacides (N.)									x		
2	Aboulif (J.)			x								
3	Adam (F.)		x	x	x							
4	Ahmed Must.				x							
5	Ayvazyan (Vartan)									x		
6	Ali Rıza										x	
7	Antoniadis (Pierre P.)									x	x	
8	Artin				x							
9	Babikyan(Leon)							x		x	x	
10	Balatti (J.)	x	x	x								
11	Balcan (Paul)		x	x	x	x	x	x	x	x	x	
12	Basmacıyan (B.)						x	x	x	x	x	
13	Bedrosyan (B.)				x							
14	Belloi (Louis)			x	x							
15	Beyleryan (M.)				x			x				
16	Bloch (J.)		x									
17	Blumenthal Biraderler (H. ve J.)								x	x	x	x
18	Bogosyan (G.)								x			
19	Bombleski	x	x	x								
20	Borg (C.)										x	x
21	Borg (E.)									x		
22	Brindisi (Georges)				x	x						
23	Brindizi (Florimond)										x	
24	Carayosma (François J.)								x	x	x	
25	Cardella											x
26	Ceza Bey							x				
27	Chappel Piano Co. Ltd. - A. Calinder										x	
28	Chateaufreynaud ve C.	x										
29	Christidis (S.)						x	x	x	x	x	
30	Şükrü (A.)									x		
31	Comendinger (A.)	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	
32	Comendinger (F. Louis)					x	x	x	x	x	x	x
33	Comendinger (Fernand)											x
34	Comendinger (Jules)			x	x	x	x					
35	Constantinidis (G.) ve O. Karakaşyan										x	
36	Kostikyan Biraderler					x						
37	Crantchelian (C.)						x					
38	D'Andria (J.)										x	x
39	De Luigi (Fortunato)		x	x								
40	Detulli (Pierre)				x							
41	Diamandidi (D.)					x	x					

**EK 22 : (devam)**

Sıra	İsim	1868-69	1881	1885	1891	1896-97	1900	1903	1909	1913	1921	1924-25
42	Cemal Efendi								x			
43	Çizmeçiyen (Haig)									x		
44	Civan (N.)							x	x			
45	Dragonis et Coucoula							x				
46	Eisenstein (A.)									x	x	x
47	Eisenstein (L.)								x			
48	Emin Ali								x			
49	Evrard Auguste	x										
50	Fasulyeciyan (F.)								x	x		
51	Fetr (Charles)											x
52	Feyzi Ali											x
53	Formosa (Carmelo)										x	
54	Frasponis (S.)					x	x					
55	Gambara (C.)					x						
56	Gambara (Louis)	x	x	x	x		x					
57	Gürciyan (Michel)									x		
58	Gürciyan (Levon)							x	x			
59	Hacı Aziz ve Rıza											x
60	Hacı Emin Bey				x	x	x					
61	Hafız Mehmed									x		
62	Hafız Âşir									x		x
63	Hell (Julius)		x	x	x							
64	Hüseyin Efendi							x				
65	Kalinder (A.)											x
66	Kazazyan (Yervant)							x				
67	Keçiç (Grég.),		x	x	x							
68	Keçiçyan (Kirkor)				x					x		
69	Kehayan (Gab.)							x	x			
70	Kilitçiyan (M.)				x	x	x					
71	Keller Biraderler (Pascal)					x	x	x	x	x		
72	Kermani (Menduh)						x	x				
73	Köseyan (A.)							x	x	x		x
74	Kılıççıyan (Ag.)				x							
75	Kopp (Charles)								x	x		
76	Krebs A	x										
77	Kyriacopoulos (E.)									x		
78	Laporte			x								
79	Laski (Vassil)									x		
80	Lehner (Auguste)				x	x	x	x	x	x	x	
81	Lifonti (G)		x		x	x	x	x	x	x	x	x
82	Livareric (Felix)											x
83	Lütfiyan (J.)		x	x	x	x	x	x	x	x		

**EK 22 : (devam)**

Sıra	İsim	1868-69	1881	1885	1891	1896-97	1900	1903	1909	1913	1921	1924-25
84	Macar Mağazası											x
85	Mahmud Mehmed											x
86	Malhasyan (E.)					x	x	x	x	x		x
87	Manuëlidis (Nic.)										x	
88	Maoni (A.)					x	x		x			
89	Mavrides (D.)				x	x	x	x	x	x		x
90	Mehmed Efendi								x			
91	Mehmed Şükrü											x
92	Mikaël (M.)				x							
93	Mondanos (Georges)										x	
94	Mounier (Jean Baptise)	x										
95	Muradyan Biraderler									x	x	
96	Muradhanzade İskender Aydın											x
97	Nicoloaidis (A.)							x	x	x		
98	Nosmismatides (Const.)								x			
99	Nureddin Osman											x
100	Orosdi Bak (Etablissements)									x		x
101	Osman Receb											x
102	Üzümyan (Artin ve Ohannes)								x			
103	Papazoğlu (Artine)			x								
104	Pappadopoulo (B.P.)				x			x		x		
105	Pappadopoulo (S.)				x	x	x					
106	Pappadopoulos (D.)									x		
107	Pappadopoulos Biraderler										x	
108	Parsecoff (M.)			x								
109	Pasquale		x	x								
110	Rainber (G.)											x
111	Ravina (Eugène)	x	x	x								
112	Rüşti ve Ömer											x
113	Sandaljian (Ant. I.)			x								
114	Sapienza (V.)							x	x			
115	Sargologos (Georges)										x	
116	Selim Efendi						x					
117	Selvelli (Felix)				x	x	x	x				
118	Sery G	x										
119	Çobanyan (Remy)									x		
120	Torkomyan (Haçik)									x		
121	Torrieri (Em.)					x	x	x	x	x	x	x
122	Turconi (Joseph)		x	x	x	x	x	x	x			
123	Vafiadis (Th.)								x	x	x	
124	Venios (Em.)			x								

**EK 22 : (devam)**

Sıra	İsim	1868-69	1881	1885	1891	1896-97	1900	1903	1909	1913	1921	1924-25
125	Voigt Ernest	x										
126	Weinberg (Sigm.)								x	x		
127	Wolf (Umberto)								x	x	x	
128	Yazıcıyan (On.)								x			
<b>Toplam</b>		<b>11</b>	<b>15</b>	<b>21</b>	<b>27</b>	<b>22</b>	<b>25</b>	<b>28</b>	<b>35</b>	<b>41</b>	<b>27</b>	<b>27</b>

Kaynak: Şark Ticaret Yıllıkları.

**EK 23 : Muzika-i Hümâyun'un Seslendirdiği Gramofon Plaklarındaki Eserler**

Sıra	Firma	Katalog No	Eser Adı
1	Favorite	51202	Hamidiye Marche
2	Favorite	51214	Prière de Sultan
3	Favorite	51212	Marche Messaret
4	Favorite	51201	Yeni Marche
5	Favorite	51205	Marche nechelli
6	Favorite	51204	Polka meneksé
7	Favorite	51206	Polka Brillante
8	Favorite	51203	Mazurka İlk bahar eglendjessi
9	Favorite	51211	Polka Guzelmi
10	Favorite	51207	Marche croiseur Abdul Hamid
11	Favorite	51215	Resm ghetchid Marche
12	Favorite	51208	Marche croiseur Abdul Medjid
13	Favorite	51209	Marche Messoudié
14	Favorite	51210	Marche Parade
15	Favorite	51213	Marche Militaire
16	Favorite	51211	Marche Yeni Chehir
17	Favorite	51212	Marche militaire
18	Favorite	51213	Marche Orientale
19	Favorite	51210	Marche Militaire
20	Favorite	51209	Marche Messaret
21	Favorite	51214	Marche Cvak
22	Favorite	52203	Vals Kich eghlendjessi
23	Favorite	53202	Ouverture de voyage en Chine
24	Favorite	52204	Vals Deniz
25	Favorite	53201	Fantasi son bahar
26	Favorite	51207	Marche Militaire
27	Favorite	51208	Marche Parade
28	Favorite	52205	Polka meneksé
29	Favorite	51206	Marche Serghi
30	Favorite	51201	Marche Gueuksouyou
31	Favorite	51215	Marche Hamidié
32	Favorite	51203	Marche Souloussi Houmayoun
33	Favorite	51204	Marche Hamidié
34	Gramophone Concert Record	10300	Hamidiye Marche
35	Gramophone Concert Record	10301	Souvenir Kavak
36	Gramophone Concert Record	10302	Polka mit piston
37	Gramophone Concert Record	10303	Polka Brillante
38	Gramophone Concert Record	10304	Valse Orientale
39	Gramophone Concert Record	10305	Marche Militaire
40	Gramophone Concert Record	10306	Schottiche (Bosphore)
41	Gramophone Concert Record	10307	M. De S.A.I Bourhaneddin Efendi
42	Gramophone Concert Record	M.010000	M. Donna de S.A.I.le Sultan
43	Gramophone Concert Record	M.010001	Do,si,la,sol Valse
44	Gramophone Concert Record	M.010002	Marche Orientale
45	Gramophone Concert Record	M.010003	Fantasia I (Ibaher)
46	Gramophone Concert Record	M.010004	M. Militarie
47	Gramophone Concert Record	M.010005	M. Guatelli Pacha
48	Gramophone Concert Record	M.010006	Fantasia

**EK 23 : (devam)**

<b>Sıra</b>	<b>Firma</b>	<b>Katalog No</b>	<b>Eser Adı</b>
<b>49</b>	Gramophone Concert Record	M.010007	Yeni Şehir Marche
<b>50</b>	Gramophone Concert Record	M.010008	Marche Parade
<b>51</b>	Gramophone Concert Record	M.010009	Fantasie II (Ibaher)

**EK 24 : Ertuğrul Müzikası'nın Seslendirdiği Gramofon Plaklarındaki Eserler**

Sıra	Firma	Katalog No	Eser Adı
1	Favorite	1-51218	M.I.Sul. Mehmet V
2	Favorite	1-53205	Tacı Hürriyet Marchi
3	Favorite	1-51216	Ordu Marchi
4	Favorite	1-53207	Mazlumların Feryadı
5	Favorite	1-53206	Barboros Gazi Gemi
6	Favorite	1-51217	Sancak Marchi
7	Favorite	1-53214	Kurra marşı
8	Favorite	1-51219	İzmir Marchi
9	Favorite	1-53208	Vicdanı Muazzam
10	Favorite	1-51222	Yadigar-ı millet
11	Favorite	1-51220	Hareket Ordusu Marchi
12	Favorite	1-51224	Adio Marchi
13	Favorite	1-51221	Hürriyet Marşı
14	Favorite	1-51223	Arap Marchi
15	Favorite	1-53209	Vatan Marchi
16	Favorite	1-51226	Kule Marchi
17	Favorite	1-51228	Leblebici Milli Marchi
18	Favorite	1-51225	Ordu Marchi
19	Favorite	1-52204	Gemici Polkası
20	Favorite	1-51229	Sevastopol
21	Favorite	1-51230	Ertuğrul Marchi
22	Favorite	1-53210	Aydın Zeybek Havası
23	Favorite	1-52203	Polka
24	Favorite	1-52206	Valse
25	Favorite	1-52205	İzmi Zeybek Havası
26	Favorite	1-53215	Şuha bend oldum
27	Favorite	1-53214	Kalbi viranım yanıyor
28	Favorite	1-53202	Arab Havası
29	Orphéon	12764	La Marseillaise
30	Orphéon	12759	M. Italienne
31	Orphéon	12758	M. Anglaise
32	Orphéon	12261	M. Américaine
33	Orphéon	12763	Arap Havası
34	Orphéon	12361	S. Abdül Mecid M.
35	Orphéon	12761	P.Pouri Cardaş F
36	Orphéon	12762	Valse Çardaş F
37	Orphéon	12764	Anadolu Havası
38	Orphéon	12765	Anadolu Havası
39	Gramophone Company Ltd	100222	Prière pour S. M. I. Le Sultan avec Marche Hamidié
40	Gramophone Company Ltd	100224	Ertugroul Marche
41	Gramophone Company Ltd	100223	Hamidié Marche
42	Gramophone Company Ltd	100228	Croiseur Hamidié Marche
43	Gramophone Company Ltd	100227	Croiseur Messoudié Marche
44	Gramophone Company Ltd	100229	Croiseur Medjedié Marche
45	Gramophone Company Ltd	100208	Parade Marche
46	Gramophone Company Ltd	100230	Héroid Marche

**EK 24 : (devam)**

Sıra	Firma	Katalog No	Eser Adı
47	Gramophone Company Ltd	100219	Ulanen Marche
48	Gramophone Company Ltd	100219	Hussaren Marche
49	Gramophone Company Ltd	100218	Victoria Marche
50	Gramophone Company Ltd	[bms]	Mazurka
51	Gramophone Company Ltd	100207	Marche Allemande
52	Gramophone Company Ltd	100232	Prince Henry, Marche
53	Gramophone Company Ltd	100221	Soirée d'été, valse
54	Gramophone Company Ltd	100231	Kiss me, Polka
55	Gramophone Company Ltd	100213	Traum-Walzer
56	Gramophone Company Ltd	100205	Erinnerung and die Jugend, Walzer
57	Gramophone Company Ltd	100212	Carmen Marche
58	Gramophone Company Ltd	100210	Aïda Marche
59	Gramophone Company Ltd	100220	Torgauer Marche
60	Gramophone Company Ltd	100211	Marche Allemande
61	Gramophone Company Ltd	100203	Bismark Polka
62	Gramophone Company Ltd	100214	Bella Polka
63	Gramophone Company Ltd	100206	Marche Militaire, Zathi bey
64	Gramophone Company Ltd	100226	Osmanli Allemande Marche
65	Gramophone Company Ltd	100215	Croiseur Assaari Tecfik Marche
66	Gramophone Company Ltd	100225	Yildiz Marche

**EK 25 : Piyade Dokuzuncu Alay Muzıkası'nın Seslendirdiği Gramofon Plaklarındaki Eserler**

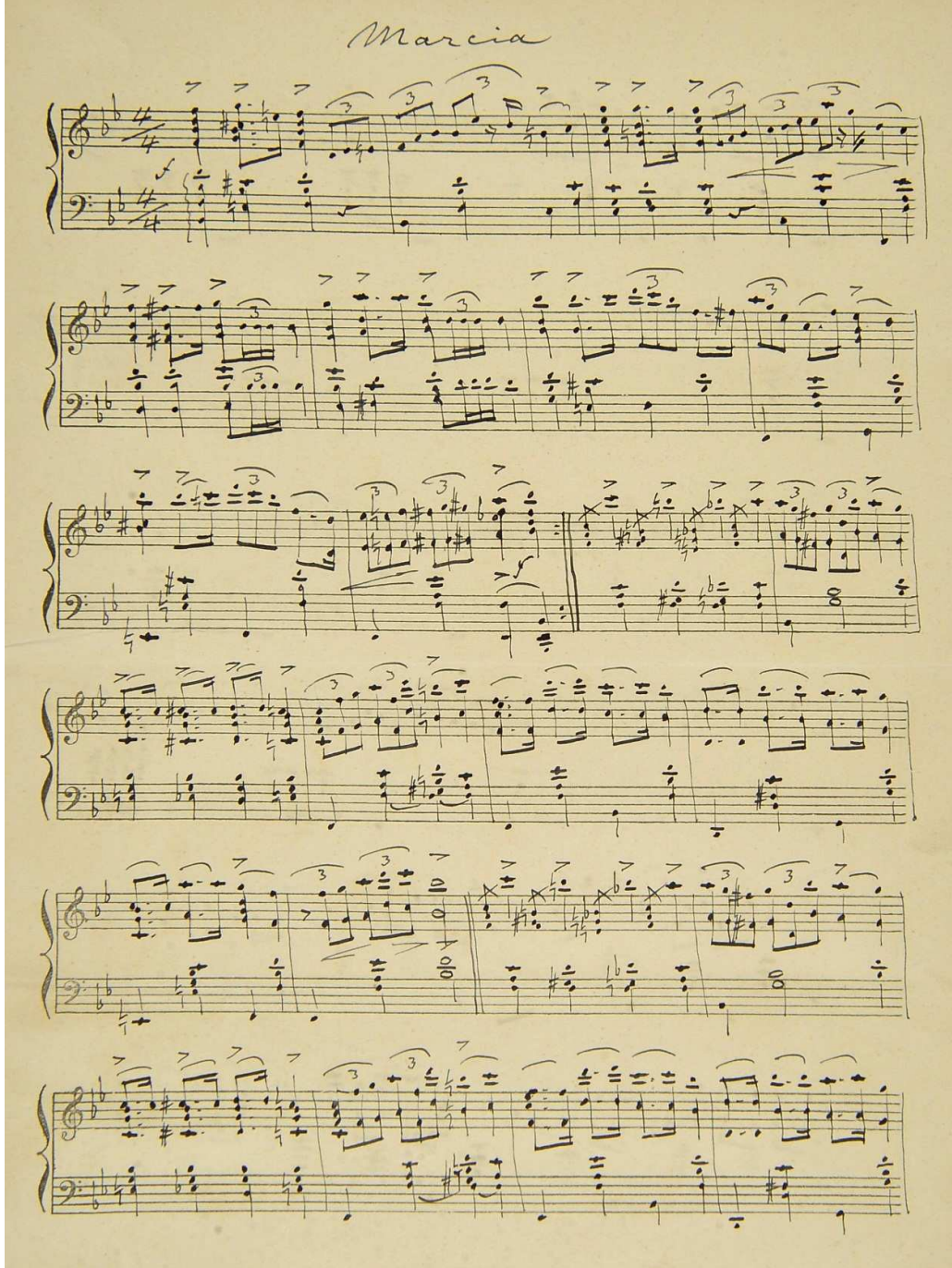
Sıra	Firma	Katalog No	Eser Adı
1	Lyrophon	41783	Bingazi Marşı
2	Lyrophon	41784	Millet Marşı
3	Lyrophon	41785	İzmir Marşı
4	Lyrophon	41791	Laz Havası II
5	Lyrophon	41792	Ulah Havası II
6	Lyrophon	41793	Ulah Havası I
7	Lyrophon	41795	Ayn Zara'ya Hücüm
8	Lyrophon	41799	Sultan Mehmed Marşı
9	Lyrophon	41800	Bingazi Önünde Resmi Geçit
10	Lyrophon	41804	31 Mart Vakasının Galibiyet Marşı
11	Lyrophon	41805	Laz Havası I
12	Lyrophon	41806	Ordu Marşı
13	Lyrophon	41808	Marş
14	Lyrophon	41819	Türk Marşı
15	Lyrophon	41839	Trablus'un İmdadına Koşalım - Nutuk
16	Lyrophon	41840	Mahmud Şevket Paşa'nın Nutku
17	Lyrophon	41841	Donanma Nutku
18	Lyrophon	41901	Osmanlı Marşı: Biz muhteşem Osmanlılarız
19	Lyrophon	41785-1	Marş
20	Lyrophon	41785-1	Trablus Marşı

EK 26 : Viyana Kraliyet Orkestrası Üyesi Ferdinand Weidenger'in Sultan II. Abdülhamid'e Sunduğu Askerî Marş Notasının İlk Sayfası

The image shows a handwritten musical score for a military march. The score is written for a full orchestra and includes parts for Flute, Piccolo, Clarinet in Bb, Clarinet in Eb, Oboe, Bassoon, Horn in F, Horn in Bb, Trumpet, Euphonium, Trombone, Bass, and Tuba. The music is in 2/4 time and features a variety of notes, rests, and dynamic markings such as 'f' and 'cresc.'. The score is written on aged paper with a small logo and the number '21' in the bottom left corner.

Kaynak: BOA, Y.PRK.ASK, 259/65.

**EK 27 : Piyano Öğretmeni Louis Rothfeld'in Sultan II. Abdülhamid'e Sunduğu Marş Notasının İlk Sayfası**



Kaynak: BOA, Y.MTV, 207/10.

**EK 28 : Raphael Antonini'nin Sultan II. Abdülhamid'e Sunduğu Merasim-i Mahsusa Büyük Marşı Notasının İlk Sayfası**



Kaynak: BOA, Y.PRK.M, 4/15.

## EK 29 : Tanzimat ve Servet-i Fünun Romanlarında Geçen Müzik Terimleri

BM: Batı müziği, MM: Makam müziği

Sıra	Terim	BM/MM	Sıra	Terim	BM/MM
1	Adagio	BM	67	Makam	MM
2	Agitato	BM	68	Mandolin	BM
3	Aksak	MM	69	Marş	BM
4	Allegro	BM	70	Meyan	MM
5	Andalouse	BM	71	Mızrap	MM
6	Andante	BM	72	Morceau	BM
7	Armoni	BM	73	Musikar	MM
8	Balad	BM	74	Nakış	MM
9	Bariton	BM	75	Neşide	MM
10	Barkarol	BM	76	Ney	MM
11	Baso	BM	77	Nihavend	MM
12	Basso cantante	BM	78	Noktürn	BM
13	Basso continuo	BM	79	Opera	BM
14	Basso ostinato	BM	80	Operet	BM
15	Basso profondo	BM	81	Org	BM
16	Basso ripieno	BM	82	Parafraz	BM
17	Bassoon	BM	83	Partisyon	BM
18	Berceuse	BM	84	Perde	MM
19	Beste	MM	85	Peşrev	MM
20	Beyati	MM	86	Piyanissimo	BM
21	Boston	BM	87	Piyano	BM
22	Botillon	BM	88	Piyanola	BM
23	Crescendo	BM	89	Polka	BM
24	Daire	MM	90	Potpuri	BM
25	Darbuka	MM	91	Prelude	BM
26	Davul	MM	92	Presto	BM
27	Def	MM	93	Primadonna	BM
28	Etüd	BM	94	Quatre mains	BM
29	Evfer	MM	95	Raks	MM
30	Fantezi	BM	96	Rapsodi	BM
31	Fasıl	MM	97	Rast	MM
32	Flavta	BM	98	Romans	BM
33	Foxtrot	BM	99	Saba	MM
34	Gam	BM	100	Santur	MM
35	Gavot	BM	101	Sâzende	MM
36	Gayda	BM	102	Semai	MM
37	Gitar	BM	103	Seranada	BM
38	Gitara	BM	104	Seranad-ı Andaluz	BM
39	Grand repos	BM	105	Sicilyana	BM
40	Guslo	BM	106	Sirto	BM
41	Hânende	MM	107	Sofyan	MM
42	Arp	BM	108	Sonat	BM
43	Hicaz	MM	109	Suzinak	MM
44	Horan	MM	110	Şanson	BM
45	Hüseyni	MM	111	Şarabiye	MM

**EK 29 : (devam)**

Sıra	Terim	BM/MM	Sıra	Terim	BM/MM
46	İntermezzo	BM	112	Şarkı	MM
47	Jig	BM	113	Taksim	MM
48	Kadril	BM	114	Tambur	BM
49	Kankan	BM	115	Tambourin	BM
50	Kanto	BM	116	Tapeur	BM
51	Kanun	MM	117	Tarantel	BM
52	Kâr	MM	118	Tenor	BM
53	Keman	BM	119	Terane	MM
54	Kemençe	MM	120	Trampet	BM
55	Klarnet	BM	121	Ud	MM
56	Konçerto	BM	122	Uşşak	MM
57	Kontralto	BM	123	Vals	BM
58	Koro	BM	124	Virtüöz	BM
59	Köçek	MM	125	Vis à vis	BM
60	Largo	BM	126	Viyolonsel	BM
61	Lasfiye	MM	127	Vodvil	BM
62	Laterna	BM	128	Yegâh	MM
63	Lavta	MM	129	Yürük semai	MM
64	Libretto	BM	130	Zemzeme	MM
65	Lied	BM	131	Zurna	MM
66	Lir	BM			

Kaynak: Ayşe Melda Üner, Roman ve Musiki, 2006; s. 329-330.

### EK 30 : İstanbul’da Basılan Bazı Makam Müziği Öğretim ve Biyografi Kitapları

No.	İlk Basım Yılı	Kitap Adı	Yazar	Kaynak
1	1874/1875	Miftah-ı Nota	Kanunî Şamlı Hasan Dede ve Ahmed Rifat	İhsanoğlu vd., 2003; s. 149
2	1875	Usûl-i Nota	Alexis de Garaude (çev. Hüseyin Remzi)	Uslu, 1999; s. 41-53
3	1885	Nota Muallimi	Emin Efendi	Emin Efendi, 1885
4	1888	İrae-i Nagamât	Neyzen Mehmed Kâmi	Paçacı, 2010; s. 121
5	1888	Solfej yahud Nazariyat-ı Musikiye	Mustafa Safvet Atabinen	Uslu, 1999; s. 41-53
6	1893	Talim-i Musikî yahud Musikî İstilahatı	Kâzım (Uz)	İhsanoğlu vd., 2003; s. 238-239; Paçacı, 2010; s. 122-123
7	1895	Musikî, Şark ve Garb Musikîsinin Diyez ve Bemolleri Hakkında	Kâzım (Uz)	İhsanoğlu vd., 2003; s. , s. 237
8	1900/1901	Esatiz-i Elhan: Zekai Dede	Rauf Yekta	Rauf Yekta, 1902a
9	1900/1901	Esatiz-i Elhan: Abdülkadir Meragi	Rauf Yekta	Rauf Yekta, 1902b
10	1905	Rehber-i Musikî	Tanburî Cemil	Paçacı, 2010; s. 124-125
11	1907/1908?	Muhtasar Risale-i Musikî	Ali Salahaddin	İhsanoğlu vd., 2003; s. 178
12	1910	Risale-i Musikî’den Notanın Talim ve Kıraatı	Ali Salahaddin	İhsanoğlu vd., 2003; s. 179
13	1910	Mebadi-i Musikî	M. Sahib	Paçacı, 2010; s. 126
14	1910	Hocasız Ud Öğrenmek Usûlü	Ali Salahî	İhsanoğlu vd., 2003; s. 243-244
15	1912	Risale-i Musikî	Abdurrahman el-Camî (çev. Rauf Yekta)	İhsanoğlu vd., 2003; s. 228
16	1914	Usûl-i Talim-i Keman	Kemanî Abdülkadir (Töre)	İhsanoğlu vd., 2003; s. 246; Paçacı, 2010; s. 157-159
17	1916	İbtidâî Nota Dersleri	Kâzım (Uz)	Kâzım, 1916
18	1919	Millî Notamız ile Kıraat-ı Musikiye Dersleri	Rauf Yekta	İhsanoğlu vd., 2003; s. 226
19	1920 <sup>503</sup>	Nazarî ve Amelî Ud Dersleri	Udî Fahri (Kopuz)	Paçacı, 2010; s. 165
20	[bms]	Alaturka Keman Muallimi	Kemanî Zafiraki	Paçacı, 2010; s. 155; İhsanoğlu vd., 2003; s. 170-171

<sup>503</sup> İlk basım yılı tespit edilememiştir.

**EK 31 : Bazı Basılı Güfte Mecmuaları**

No.	İlk Basım Yılı	Mecmua Adı	Yazar	Kaynak
1	1852	Mecmua-i Şarkı	[bms]	Paçacı, 2010; s. 44
2	1853	Mecmua	Haşim	Paçacı, 2010; s. 46
3	1864	Mecmua-i Besteha ve Semaiyyat ve Şarkıyyat	Mehmed Selim	İhsanoğlu vd., 2003; s. 279
4	1873/1874	Mecmua-i Arifî	Mehmed Arif	İhsanoğlu vd., 2003; s. 152; Mehmed Arif, 1873/1874
5	1873/1874	Mecmua-i Şarkıyyat ve Kârâhâ ve Nakşhâ	Bolahenk Mehmed Nuri	İhsanoğlu vd., 2003; s. 179
6	1873/1874	Şarkı Mecmuası	Es-Seyyid Mehmed Arif	İhsanoğlu vd., 2003; s. 283
7	1877	Şarkılar	[bms]	Üngör, 1981/I; s. XIX; Özege, 1977/IV; s. 1630
8	1879	Mecmua-i Mükemmele-i Fusûl ve Şarkıyat	Bolahenk Mehmed Nuri	Üngör, 1981/I; s. XIX
9	1880	Şarkı Mecmuası (Şarkı, Rubai, Gazel, Müfred, Muhavere)	[bms]	Üngör, 1981/I; s. XIX; Özege, 1977/IV; s. 1630
10	1880/1881	Faik-ül Âsâr	Hacı Faik	İhsanoğlu vd., 2003; s. 157
11	1881	Mecmua-i Şarkı	Mehmed Şevki	Üngör, 1981/I; s. XIX
12	1882	Yeni Şarkılar	[bms]	Üngör, 1981/I; s. XIX; Gezen, 2011
13	1882-1883	Neva-yı Şevk yahud Sada-yı Şevk	Şevki	Üngör, 1981/I; s. XIX
14	1884	Yeni Şarkı Mecmuası	Enver	İhsanoğlu vd., 2003; s. 157
15	1884	Yeni Şarkı Mecmuası	Tevfik Kudmanî	İhsanoğlu vd., 2003; s. 202
16	1885	Sermaye-i Şevk	Şevki	Üngör, 1981/I; s. XIX
17	1886	Sûz ü Gûdaz (Şarkı Mecmuası)	Muallim Feyzi	Üngör, 1981/I; s. XIX
18	1887	Kantolu Şarkı Mecmuası	Enver	İhsanoğlu vd., 2003; s. 156
19	1887	Yeni Şarkı Mecmuası	Nevres	İhsanoğlu vd., 2003; s. 281
20	1888	Yeni Şarkı Mecmuası	Mehmed Nazmi	İhsanoğlu vd., 2003; s. 279
21	1888	Sada-yı Şevk	Şevki	Üngör, 1981/I; s. XX
22	1888	Tesir-i Ahenk	[bms]	Üngör, 1981/I; s. XX
23	1888/1889	Nagamât-ı Aşk yahud Yeni Şarkı Mecmuası	Hasan Hilmi	Paçacı, 2010; s. 63
24	1888/1889	Nevzuhur Şarkılar	Kitapçı Seyyid	Paçacı, 2010; s. 64

**EK 31 : (devam)**

No.	İlk Basım Yılı	Mecmua Adı	Yazar	Kaynak
25	1889	Son ve Nadide Şarkılar	[bms]	Üngör, 1981/I; s. XX
26	1889	Lezzet-i Şevkyab	[bms]	Paçacı, 2010; s. 62
27	1889/1890	Şevkefza veyahud Sürûr-i Dil	Arif	İhsanoğlu vd., 2003; s. 155
28	1889/1890	Nagamât-ı Şevk	Hasan Hilmi	Üngör, 1981/I; s. XX
29	1889/1890	Nagamât-ı Şevk yahud Kasd-ı Tarab	Şevki	İhsanoğlu vd., 2003; s. 158
30	1889/1890	Heva-yı Şevk veyahud Sada-yı Aşk	Şevki	İhsanoğlu vd., 2003; s. 158
31	1889/1890	Neva-yı Şevk yahud Sada-yı Şevk	Nuri	İhsanoğlu vd., 2003; s. 159
32	1889/1890	Aheng-i Tarab	Zenci Salih (Bestekâr)	İhsanoğlu vd., 2003; s. 193; Zenci Salih, 1889/1890
33	1889/1890	Bergüzar-ı Edhem yahud Talim-i Usul-i Musikî	Edhem	İhsanoğlu vd., 2003; s. 210; Edhem, 1889/1890
34	1890/1891	Yadigâr-ı Şevk yahud Mahsûl-i Tabiat	Mehmed Hafid	İhsanoğlu vd., 2003; s. 159; Mehmed Hafid, 1890/1891
35	1891	Neva-yı Aşk yahud Sada-yı Şevk	Nuri Şeyda	İhsanoğlu vd., 2003; s. 156
36	1892	Ahenk-i Şevk	Nuri Şeyda	İhsanoğlu vd., 2003; s. 156
37	1892/1893	Yeni Kantolar	[bms]	Yeni Kantolar, 1892
38	1892/1893	Yeni Notalı Şarkı ve Kanto Mecmuası	[bms]	Üngör, 1981/I; s. XXI
39	1893	Nevha-i Dil	Ahmed Servet	Üngör, 1981/I; s. XXI
40	1893	Yeni Şarkı Mecmuası	Mehmed Rifat	İhsanoğlu vd., 2003; s. 279
41	1893	Son ve Nadide Şarkılar	[bms]	Üngör, 1981/I; s. XXI
42	1893/1894	Şevk-i Dil: Bahariye Şarkı Mecmuası	Mahmud Cemil	İhsanoğlu vd., 2003; s. 162; Mahmud Cemil, 1893/1894
43	1893/1894	Gıda-yı Ruh yahud Ceb Mecmuası	Ali Galib [Türkkan]	İhsanoğlu vd., 2003; s. 247
44	1894	Güfte İntihabı	Mehmed Celâl	Üngör, 1981/I; s. XXI
45	1895/1896	Gönüllü Askerlerimizin Şarkıları	Mustafa Reşid	Üngör, 1981/I; s. XXI
46	1896/1897	Cami-ül Elhan	İsmail Hakkı	Üngör, 1981/I; s. XXII
47	1896/1897	Ferahfeza yahud Yeni Şarkı	[bms]	İhsanoğlu vd., 2003; s. 298
48	1897	Ahenk-i Sürûr	Abdülkerim Hadi	Üngör, 1981/I; s. XXII

**EK 31 : (devam)**

No.	İlk Basım Yılı	Mecmua Adı	Yazar	Kaynak
49	1897	1313 Senesine Mahsus Yeni Şarkı Mecmuası	Mahmud Cemil	İhsanoğlu vd., 2003; s. 162
50	1899	Fonograf Şarkı Mecmuası	Artin	Üngör, 1981/I; s. XXII; Artin, 1899
51	1899	Safa-yı Dil yahud Yeni Şarkı ve Kantolar Mecmuası	Hasan Tahsin	İhsanoğlu vd., 2003; s. 188
52	1899	Hânende: Müntehab ve Mükemmel Şarkı Mecmuası	Ahmed Avni [Konuk]	İhsanoğlu vd., 2003; s. 234-235; Ahmed Avni; 1899
53	1899/1900	Zemzeme-i Sevda	İhsan	Üngör, 1981/I; s. XXII; İhsan, 1899/1900
54	1899/1900	Mahzen-i Musikî veya Dilküşa	[bms]	Üngör, 1981/I; s. XXII
55	1900/1901	Fonograf Yeni Şarkı Mecmuası	Hakkı	Üngör, 1981/I; s. XXII
56	1900/1901	Yeni Şarkı Mecmuası	Hakkı	Üngör, 1981/I; s. XXII
57	1900/1901	Gülzar-ı Şebab	Ahmed Cemil	Üngör, 1981/I; s. XXII
58	1900/1901	Neşe-i Dil: Yeni Şarkı ve Kanto Mecmuası	Hasan Tahsin	İhsanoğlu vd., 2003; s. 188
59	1900/1901	Zevk-i Dil	Misak Balamutoğlu	İhsanoğlu vd., 2003; s. 203
60	1901	Güldeste-i Musikî	Hasan Tahsin	İhsanoğlu vd., 2003; s. 186
61	1903	Neva-yı Dil yahud Yeni Kantolar	Nasrullah	İhsanoğlu vd., 2003; s. 276
62	1904/1905	Rehber-i Hânendegân yahud Şarkı Muallimi	Misak Balamutoğlu	İhsanoğlu vd., 2003; s. 203
63	1904/1905	Gülzar-ı Musikî	Hasan Tahsin	Paçacı, 2010; s. 96; Hasan Tahsin, 1904
64	1905/1906	Hadika-i Musikî	Hasan Tahsin	İhsanoğlu vd., 2003; s. 186
65	1905/1906	Yeni ve Eski En Müntehab Kantolar, Yeni Şarkı Mecmuası	Mustafa Emirî	İhsanoğlu vd., 2003; s. 276
66	1907	Muhtasar Güldeste-i Bedayi	Ali Seydi	Üngör, 1981/I; s. XXIII
67	1907	Kanto Mecmuası	Şamlı Selim	İhsanoğlu vd., 2003; s. 199
68	1908	Musahhah İlahi Mecmuası	[bms]	Musahhah İlahi Mecmuası, 1908
69	1908	Ahenk-i Millî	Mehmed Sıtkı Kesriyeli, Nazım Florinalı, Esad Hayreddin	Üngör, 1981/I; s. XXIII
70	1909	İlâveli Ahenk-i Millî	Namık Kemal (Ünyeli)	Üngör, 1981/I; s. XXIV

**EK 31 : (devam)**

No.	İlk Basım Yılı	Mecmua Adı	Yazar	Kaynak
71	1909	Sünbülistan-ı Musikî	Florinalı Mehmed Nazım [Özgünay]	İhsanoğlu vd., 2003; s. 242
72	1909	Gülşen-i Musikî	Mustafa Emri	Üngör, 1981/I; s. XXIII
73	1910-1911	Vatan ve Hürriyet Şarkıları	Hüseyin İkbâl	İhsanoğlu vd., 2003; s. 274
74	1912	Musavver Yeni Şarkılar	Hasan Tahsin	İhsanoğlu vd., 2003; s. 187
75	1914	Notalı Mekteb Şarkıları	Kâzım [Uz]	İhsanoğlu vd., 2003; s. 237-238
76	1915/1916	Yuva Cıvıtları	Mustafa Sati el-Husrî	İhsanoğlu vd., 2003; s. 272
77	1915/1916	Nevzad-ı Musikî: Mükemmel Şarkı ve Kanto Mecmuası	Kemençeci Aleko	Paçacı, 2010; s. 105; Kemençeci Aleko, 1915/1916
78	1917/1918	Yeni Şarkı ve Kantolar	[bms]	Paçacı, 2010; s. 110
79	1918	Zafer Yolunda (Notalı)	Mehmed Emin	Üngör, 1981/I; s. XXIV
80	1919	Şarkılar ve Kantolar	[bms]	Üngör, 1981/I; s. XXIV
81	1921	Ahenk: Eski ve En Yeni Müntehab Şarkı ve Kantoları Havi Mecmua	Udî Sami	Üngör, 1981/I; s. XXIV; Udî Sami, 1921
82	1922	Mecmua-i Elhan	Udî Cevdet	Udî Cevdet; 1922
83	1922	Yeni Külliyyat-ı Musikî (Mükemmel Şarkı ve Kantolar Mecmuası)	Udî Garbis	Üngör, 1981/I; s. XXIV-XXV
84	[bms]	Şarkı Mecmuası	Mehmed Nuri Şeyda	İhsanoğlu vd., 2003; s. 171
85	[bms]	Şarkiyat ve Semaiyat (Mecmua-i Beste)	[bms]	Üngör, 1981/I; s. XXV
86	[bms]	Düetli Yeni Kantolar	[bms]	Üngör, 1981/I; s. XXV
87	[bms]	En Son ve Yeni Kanto Mecmuası	Udî Hacı Ağa	Üngör, 1981/I; s. XXV; Udî Hacı Ağa, t.y.
88	[bms]	Mecmua-i Beste ve Şarkiyat ve Semaiyat	[bms]	Üngör, 1981/I; s. XXVI
89	[bms]	Yeni Şarkı Mecmuası	[bms]	Üngör, 1981/I; s. XXVI
90	[bms]	Yeni Şarkı ve Kantolar	[bms]	Üngör, 1981/I; s. XXVI
91	[bms]	Yeni Yeni Kantolar	[bms]	Üngör, 1981/I; s. XXVI
92	[bms]	Son ve Nadide Mecmuası	[bms]	Üngör, 1981/I; s. XXVI

**EK 31 : (devam)**

No.	İlk Basım Yılı	Mecmua Adı	Yazar	Kaynak
93	[bms]	Son ve Nadide Şarkılar	[bms]	Üngör, 1981/I; s. XXVI
94	[bms]	Şarkı Mecmuası	[bms]	Üngör, 1981/I; s. XXVI
95	[bms]	Şarkı Mecmuası	[bms]	Üngör, 1981/I; s. XXVI
96	[bms]	Şarkı Mecmuası	[bms]	Üngör, 1981/I; s. XXVI
97	[bms]	Ahenk	[bms]	Üngör, 1981/I; s. XXVI
98	[bms]	Mektebde Vatan Türküleri	[bms]	Paçacı, 2010; s. 111

**EK 32 : Güllü Agop'un Türkçe Oyun Oynatmasına İlişkin İmtiyaznamesi (1870)**

**Birinci madde:** Dersaadet ve Bilâd-ı Selâse'de lisan-ı Türkî üzere dram, trajedyâ, komedyâ, vodvil oyunları icra kılınmak üzere İstanbul ciheti için bin iki yüz doksan bir senesi Ramazan'ından<sup>504</sup> ve Üsküdar ve Galata tarafları için dahi şeref-sâdır olacak ferman-ı âlî tarihinden itibaren tebea-i Devlet-i Aliyye'den Güllü Agop'a şerâit-i âtiye ve onar sene müddetle imtiyaz verilmiştir.

**İkinci madde:** İmtiyaz-ı mezkûr yalnız lisan-ı Türkî üzere telif veya terceme olunan oyunlar hakkında olup opera misillü şarkı ile icra edilecek oyunlara şâmil olmayacaktır.

**Üçüncü madde:** El-hâletü hâzihî mevcut olan ve bundan sonra açılacak olan sâir tiyatrolarda envâ'ı bâlâda beyan olunan oyunların Türkçe olarak icrası için müddet-i imtiyaziyye zarfında sâirine ruhsat verilmeyecektir.

**Dördüncü madde:** Sahibü'l-ımtiyaz mûmâileyhe Üsküdar'da nihayet altı ay zarfında Galata ve Tophane ve Beyoğlu tarafları için nihayet üç sene zarfında ve İstanbul'da dahi imtiyaz tarihinden itibaren nihayet altı ay zarfında birer tiyatro küşadına mecbur olup bu müddetler içinde tiyatro küşad etmez ve devam eylemez ise hemen imtiyazdan sâkit olacaktır.

**Beşinci madde:** Mûmâileyh tiyatro için intihâb eyleyeceği mahalleri evvelce Hükûmete irâ'e edecek ve bi'l-muayene zâbita ve idare-i belediyece bir gûne mahzuru olmadığı tahakkuk ettikten sonra icra-yı lu'biyât eyleyecektir.

**Altıncı madde:** Terceme veya telif olunan oyunlar evvelâ Şehremâneti'ne verilip ruhsat alınmadıkça tiyatro oynatılmayacaktır.

**Yedinci madde:** Birinci sene lâ-ekall on türlü oyun tertib olunup ileride tezyid edilecektir.

**Sekizinci madde:** Kâr ve zarara bakılmayıp beher sene lâ-ekall Üsküdar'daki tiyatrodaki otuz ve Galata ve İstanbul cihetlerindeki tiyatrolarda ellışer defa oyun icra kılınacaktır.

**Dokuzuncu madde:** Bir oyunun üç kere icrasından sonra her kaçınıcı murad olunur ise fukara menfaati için oynattırılıp mesârifi çıktuktan sonra hâsılatı belediye tarafına teslim olunacaktır.

**Onuncu madde:** Muvâfık-ı nizam bir maslahat ve yahud imtiyazına aid mevâd hakkında Hükümet-i Seniyye'ye müracaatı vukuunda tahsilât-ı lâzıme ifa buyurulacak ve oyun vakitleri tiyatronun derunu haricinde lüzûmu mikdar neferât-ı zabtiyye bulundurulacaktır.

**Onbirinci madde:** Tiyatrodaki mevâki'-i muhtelifenin fiyatı zîrde muharrer miktardan ziyade olmayacaktır.

15 Safer 1287 / 4 Mayıs 1286<sup>505</sup>

[Mühür: Şûrâ-yı Devlet]

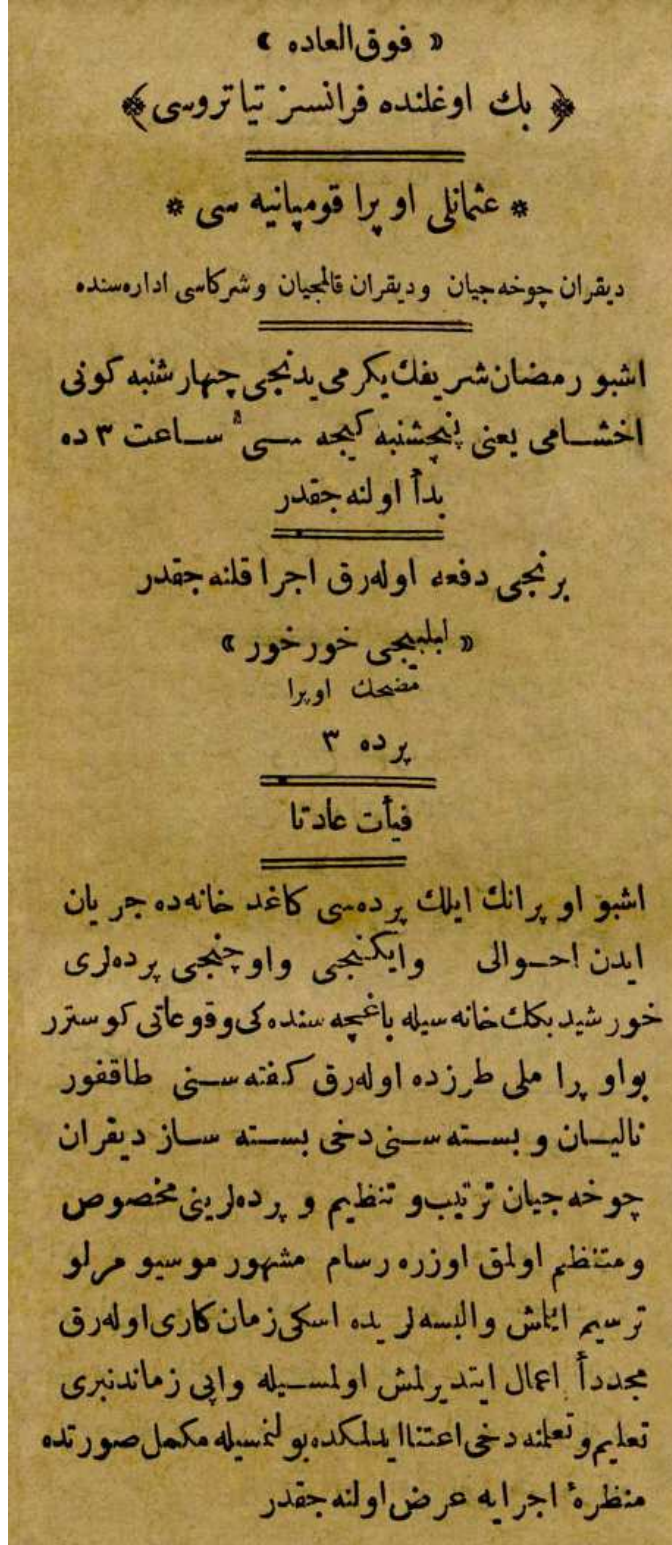
<sup>504</sup> Ekim/Kasım 1874.

<sup>505</sup> 16 Mayıs 1870.

**EK 32 : (devam)**

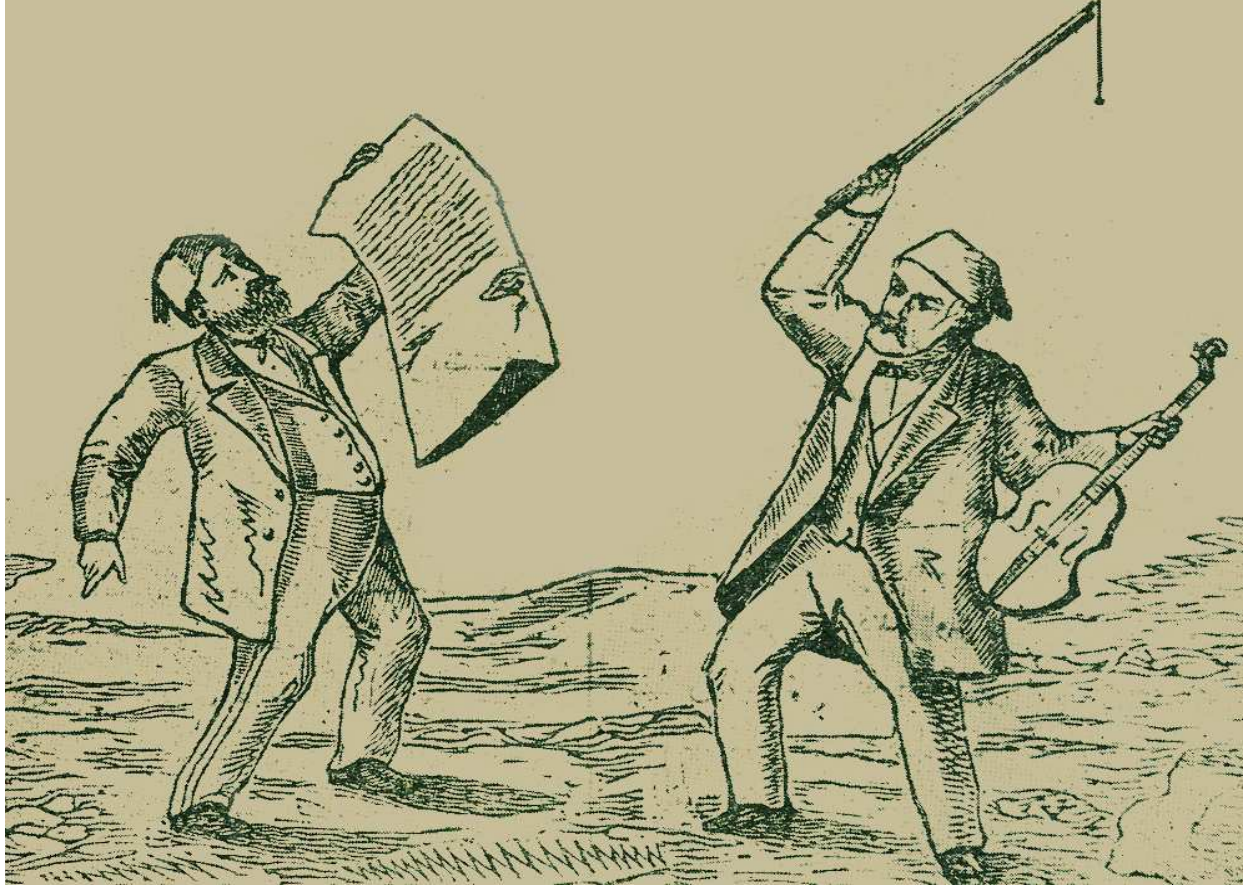
60	Birinci mevki locası
40	İkinci mevki locası
20	Üçüncü mevki locası
6	Duhûliye
20	Kanape ve koltuk
15	Numaralı koltuk
10	Daha arkası
5	Asâkir-i şâhâne neferâtından mülâzım rütbesine kadar nısf ücret
6	Paradi (bunun dahi nısfı asâkir içindir)

Kaynak: BOA, İ. ŞD, 18/777.



Kaynak: Basiret, 26.10.1875.

**EK 34 : Dikran Çuhacıyan ve Elinde İmtiyaz Fermanıyla Güllü Agop**



Kaynak: A. Refik Sevengil, Türk Tiyatrosu Tarihi III: Tanzimat Tiyatrosu, s. 308.

EK 35 : Dikran Çuhacıyan'ın Köse Kâhya Adlı Komik Operası

2

**KEUSSÉ KÉHAYA**  
OPÉRA COMIQUE  
du M<sup>e</sup> D' TCHOÛHADJIAN

Arrangé pour Piano par  
VICTOR CALLEYA

Moderato.

PIANO

*f* *p* *p* *f*

S. 434<sup>b</sup>

Kaynak: Cemal Ünlü Koleksiyonu.

## EK 36 : Elçi Peşrevi

### Elçi Peşrevi

Düyek



EK 36 : (devam)

Elçi Peşrevi

Hâne-i sâlis

The musical score for 'Elçi Peşrevi' is presented in three staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It begins with a repeat sign and a fermata over the first note. The second staff continues the melody with a repeat sign and a fermata over the first note. The third staff concludes the piece with a double bar line and a fermata over the final note.

Kaynak: Haydar Sanal, Mehter Musikisi, s. 234-236.

## EK 37 : Ath Haydutlar

### Mahur Saz Eseri Atlı Haydutlar

Muallim İsmail Hakkı Bey

1. Hâne

Teslim

2. Hâne

Buselik'de Sabâ

3. Hâne

4. Hâne

Kaynak: [www.devletkorusu.com](http://www.devletkorusu.com).

## EK 38 : Köyde Rakseden Kızlar

### Köyde Rakseden Kızlar

Sedat Öztoprak

§

Taksim

§

Kaynak: [www.devletkorosu.com](http://www.devletkorosu.com).

EK 39 : Yaralı Kalp

Hicazkâr Saz Eseri  
Yaralı Kalp

Haydar Tatlıyay

The musical score is written in a single staff with a treble clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piece begins with a fermata over the first measure. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several trills indicated by the word "(trill.)" above the notes. The piece concludes with a fermata over the final measure.

Kaynak: [www.devletkorosu.com](http://www.devletkorosu.com).

EK 40 : Bülbul Opereti (Birinci Perde)

برنجی زورده  
N° 1

برنجی زورده  
1<sup>re</sup> Acte.

- ٦ -

دار ویل چی لر قوش ده رف طه هر واه شوزل گو نه باق  
Bak né giu xél chou-haya hér taraf da. Kouchlar dji vil dar

ده جت فی اعا که صیان دار ویل پا نشر کو ده کوک  
giuk dé gunech. paril dar pa ril dar sangui A lém i lchindé

”سازگ” در شن يك در شن يك گر چی جر ها  
ha djerdji yim. nek. chéndir nek chén dir

زیم دی ییل تک بر نیم بی گر چی جر ها نی گی سو يك  
pék sév gui li ha djerdji yim Bénim bir teq yil di zim

رر چه ها در درجه ها در درجه ها در دی ییل  
yil di zim ha djérim dir ha djérim dir ha djé rim

برازطوردیلور R. رر چه ها در درجه ها در درجه ها در دی ییل  
yil di zim hadjérimdir hadjérimdir hadjé rim

سازگر N° 2 M.S.

نوزو *pp* رر چه ها زل گو ییل ییل چوک کو آه  
Ah-Kutsuk. bul bul guzél hadjé rim

مامر لا ری آی آه در کبر چه دان ده ذاق او دن سن  
sén dén ou zak da hidjran bôhéqué rim Ah Ayri la mam

Kaynak: IRCICA Koleksiyonu.

## MAGASINS DE PIANOS ET DE MUSIQUE

# A. COMENDINGER

Fournisseur de S. M. I. le Sultan.

MAISON FONDÉE EN 1850.  MAISON FONDÉE EN 1850.

Dépôt principal Grande Rue de Péra, 179.

439, SUCCURSALE A. COMENDINGER, 439.

**BIBLIOTHEQUE MUSICALE**  
PRÈS DE L'AMBASSADE DE RUSSIE.

ATELIERS : PASSAGE CRESPIN, PÉRA, N° 13. — VENTE A UN AN DE CRÉDIT.



**VENTE AUX PRIX DE FABRIQUE**  
Spécialité pour les pianos construits en fur avec système américain à cordes 2, 3 et 4 fois croisées. Petits formats perfectionnés et grand format.  
**Pianos à résonnateur**  
SEUL DÉPÔT

**Vente au comptant et à termes.**

Harmoniums, Orgues jouant automatiquement, métronomes, tabourets en tous styles, Étagères, diapasons chromatiques, fournitures de premier choix pour instruments de musique et réparateurs de pianos. Feutre d'Angleterre, etc., etc.

**INSTRUMENTS DE MUSIQUE**  
Instruments provenant des premières fabriques. Grand choix de **Violons** imitations parfaites des violons de grands maîtres: Stradivarius, Guarnerius, Ruggieri, Amati, Steiner, etc.

**CHOIX IMMENSE DE GUITARES DE TOUS PRIX**  
Dépôt central des meilleures cordes pour violons, violoncelles, etc.  
CORDES SARASAT.

Seul Représentant de la maison

"	"	E. Kaps, fournisseur de la cour.
"	"	Bechstein, fournisseur de la cour.
"	"	Mason & Hamlin, pour les orgues américaines.
"	"	F. Neumeier, de Berlin.
"	"	Gütschow.
"	"	Rosenkranz.
"	"	Erard, Pleyel, Eicke, Schwander, Rodolphe & fils.

Pianos d'occasion de toutes fabriques remis entièrement à neuf, de tous prix.  
Seul dépositaire des Editions bon marché C. GEBAUER.  
Vente, Location, Échange, Réparation, Accords, Commissions, etc.

**ÉDITIONS**  
Peters, Litolff, Augener, Schuberth, Lucca, Ricordi, Spina, Choudens, Brandus, Lemoine, Schott frères, Czanz, Breitkopf et Hartel, etc.  
**Seul Dépôt des Éditions Gebauer.**

**PIANOS KAPS**  
Manufacture Royale de Pianos, hors concours à toutes les expositions.—Distinctions honorifiques nombreuses; Premier prix; les plus hautes récompenses; Médailles d'or.—Les pianos à queue, obliques et croisés de E. Kaps sont unanimement reconnus pour leur admirable sonorité et leur incomparable fini, leur élégance et leur solidité. Pourvus du Résonnateur, inventé par E. Kaps et breveté en Europe et en Amérique et de la mécanique à double échappement, ils sont supérieurs à tous les pianos actuels et sont recherchés par tous les artistes sans exception et par tous les amateurs.  
**Prix défiant toute concurrence.**  
Les pianos Kaps ont battu les pianos Steinways à l'exposition d'Amsterdam de 1883. (Voir le rapport de M. Soulelo, membre du syndicat de la commission française, article reproduit dans l'Eastern Express du 18 Janvier 1884.)

**PIANOS BECHSTEIN**  
Pianos à nouveau clavier de Jankó.  
Orgues américaines de la célèbre maison

**MASON & HAMLIN**  
Grand choix d'orgues aux styles les plus riches et les plus variés. — Modèles simples très bon marché et modèles de luxe.  
Ces orgues reconnues pour les plus parfaits du monde ainsi que l'attestent les lettres de Liszt (Weimar le 12 Juin 1883), de Scharwenka, de Ch. Gounod, de Ambroise Thomas, etc., résonnent en un petit volume la puissance et les effets d'un grand orgue.  
**PRIX TRÈS MODÉRÉS.**  
Orgues de la maison Bell & C<sup>o</sup>

Vente de musique à des conditions réellement bon marché.  
Tous les pianos seront garantis pour 10 ans, et vendus aux prix de fabrique.



CONSTANTINOPLE (PÉRA)

Kaynak: Şark Ticaret Yıllığı 1889, s. A12.

EK 42 : Şamlı Mağazası'nın Nota Defterleri Fiyat Listesi

نوطة دفتری

نومرو ۴

محترم مشتریلرمزده :

نوطة یازمق ایچون متنوع بوش دفترلك طول و عرضی تعیین و قالینلقلرینه کوره فیثانلرک تخلفنی آمیدهکی جدولدن اقتباس ایده ییلیرسکز .

صیفه	عرض سانتیمتره	طول سانتیمتره	جنس	نومرو	قیمت	صیفه	عرض سانتیمتره	طول سانتیمتره	جنس	نومرو	قیمت
۹۶	۲۰	۲۸	یموشاق قابلی	۴۰	۱۹	۲۰۰	۲۵	۳۳	مزین جلدلی نفیس یاپراقلی	۱۸۰	۱
۲۰۰	۲۰	۲۸	»	۶۰	۲۰	۱۰۰	۲۵	۳۳	»	۱۱۵	۲
۴۰۰	۲۰	۲۸	»	۱۲۵	۲۱	۸۰	۲۵	۳۳	»	۱۰۰	۳
۳۲	۱۴	۲۰	»	۷,۵	۲۲	۹۶	۲۰	۲۸	»	۷۰	۴
۱۶	۱۴	۲۰	»	۳,۵	۲۳	۸۰	۲۰	۲۸	»	۶۰	۵
۴۸	۲۰	۲۸	»	۲۵	۲۴	۸۰	۲۰	۲۸	»	۴۰	۶
۳۰۰	۱۰	۱۵	»	۳۰	۲۵	۲۰۰	۱۷	۲۵	»	۱۰۰	۷
۸۰	۲۵	۳۳	مزین جلدلی	۸۰	۲۶	۱۰۰	۱۷	۲۵	»	۶۵	۸
۲۰	۲۵	۳۳	یموشاق قابلی	۲۰	۲۷	۲۰۰	۱۴	۲۰	»	۶۰	۹
۴۰	۲۵	۳۳	»	۳۰	۲۸	۱۰۰	۱۴	۲۰	»	۴۰	۱۰
۱۶۰	۲۵	۳۳	جلدلی	۱۲۵	۲۹	۱۰۰	۱۷	۲۷	»	۵۰	۱۱
۱۶۰	۱۰	۱۵	یموشاق قابلی	۲۰	۳۰	۲۰۰	۱۰	۱۵	»	۳۰	۱۲
۴۸	۱۷	۲۵	»	۲۰	۳۱	۱۱۶	۱۰	۱۵	»	۲۵	۱۳
۴۰۰	۱۷	۲۵	جلدلی	۱۲۵	۳۲	۱۰۰	۱۰	۱۵	یموشاق قابلی	۱۵	۱۴
۴۰۰	۱۰	۱۵	یموشاق قابلی	۵۰	۳۳	۶۴	۱۴	۲۰	»	۲۰	۱۵
۱۶۰	۲۵	۲۸	جلدلی	۸۰	۳۴	۹۶	۱۴	۲۰	»	۲۵	۱۶
۸۰	۲۵	۳۸	جلدلی	۸۰	۳۵	۱۶۰	۱۴	۲۰	»	۴۰	۱۷
						۱۶	۱۷	۲۵	»	۶	۱۸

Kaynak: IRCICA Koleksiyonu.

EK 43 : Evette & Schaeffer'in İlâmı (1895)

1420

Anciennes Maisons BUFFET, CRAMPON et C<sup>ie</sup>, et P. GOUMAS et C<sup>ie</sup>

**ÉVETTE & SCHÆFFER, Successeurs**

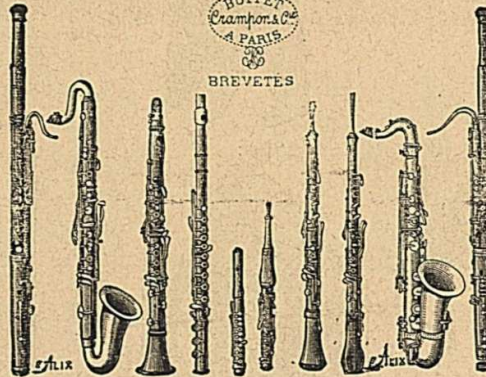
Passage du Grand-Cerf, 18 et 20 PARIS ; 28, Old Bond Street et 4, Royal Exchange Buildings, LONDRES

MANUFACTURE A MANTES (SEINE-ET-OISE).

FOURNISSEURS DU CONSERVATOIRE,  
DE  
L'ACADEMIE NATIONALE DE MUSIQUE  
ET  
DES ARMEES FRANÇAISES ET ÉTRANGÈRES.

BUFFET  
Cramp. & C<sup>ie</sup>  
A PARIS

BREVETES



Médaille d'Or. Exposition Barcelone 1888  
Diplôme d'honneur. Bologne 1888

DIPLOME D'HONNEUR, ANVERS 1885

**FRANCE [PARIS].**

SEUL GRAND PRIX EXPOSITION PARIS 1889.

Éditeurs du « Moniteur Musical » journal de musique militaire autorisé par décision ministérielle du 13 Décembre 1827.— Cette publication fondée en 1827, est la plus complète qui existe ; elle renferme des arrangements sur toutes les œuvres des grands maîtres, orchestrées par les meilleurs chefs de musique de l'armée.— Envoi franco du Catalogue.

Kaynak: Şark Ticaret Yıllığı, 1895.





## EK 46 : *The Levant Herald*'da Batı Müziği Haber ve İlanları (1865-1913)

Sıra	Yıl	Etkinlik Mekânı	Eser	Besteci	Etkinlik Sayısı	Kaynak
1	1865	Naum's Theatre	Rigoletto	Verdi	1	LH, 15.02.1865; s. 17
2	1865	British Embassy	Duet from Puritani...	[Bellini]	1	LH, 05.04.1865; s. 73
3	1865	Naum's Theatre	Due Fuscari	Verdi	1	LH, 25.10.1865; s. 810
4	1865	[bms]	Capuleti et Montecchi	Bellini	1	LH, 08.11.1865; s. 325
5	1865	[bms]	Lucrezia Borgia	G. Donizetti	1	LH, 15.11.1865; s. 333
6	1866	Naum's Theatre	Otello	Verdi	1	LH, 14.02.1866; s. 13
7	1866	Naum's Theatre	La Favorita	G. Donizetti	1	LH, 14.02.1866; s. 13
8	1866	Casino of Pera	[bms]	[bms]	1	LH, 07.03.1866; s. 33
9	1866	Naum's Theatre	Nabucodonosor	Verdi	1	LH, 18.04.1866; s. 85
10	1866	Naum's Theatre	Huguenots	Meyerbeer	1	LH, 31.10.1866; s. 309-310
11	1866	Naum's Theatre	Ernani	Verdi	1	LH, 07.11.1866; s. 318
12	1866	Naum's Theatre	Sonnambula	Vincenzo Bellini	1	LH, 21.11.1866; s. 332
13	1866	Naum's Theatre	Poliuto	Gaetano Donizetti	1	LH, 28.11.1866; s. 342
14	1866	Naum's Theatre	Trovatore	Verdi	1	LH, 05.12.1866; s. 349-350
15	1866	Naum's Theatre	Don Checco	De Giosa	1	LH, 19.12.1866; s. 365-366
16	1867	Naum's Theatre	Un Ballo in Maschera	Verdi	1	LH, 02.01.1867; s. 382
17	1867	Naum's Theatre	Semaramide	Rossini	1	LH, 09.01.1867; s. 389
18	1867	Naum's Theatre	Mira o Norma	Bellini	1	LH, 09.01.1867; s. 389
19	1867	Naum's Theatre	Il Barbiere	Rossini	2	LH, 20.2.1867; s. 6
20	1867	Naum's Theatre	Macbeth	Verdi	2	LH, 27.2.1867; s. 13
21	1867	Naum's Theatre	Norma	Bellini	3	LH, 06.03.1867; s. 21-22
22	1867	The French Theatre	La Belle Helene	M. Offenbach	3	LH, 10.04.1867; s. 61-62
23	1867	Naum's Theatre	Carnival de Venise...	Paganini	2	LH, 01.05.1867; s. 85
24	1867	British Literary Institution	a capriccio...	Mendelssohn	1	LH, 08.05.1867; s. 93
25	1867	The French Theatre	La Belle Helene	Offenbach, St. Remy	1	LH, 16.10.1867; s. 278
26	1867	The French Theatre	La Vie Parisienne	M. Offenbach	1	LH, 23.10.1867; s. 285
27	1867	Naum's Theatre	Norma	Bellini	1	LH, 30.10.1867; s. 294
28	1867	Naum's Theatre	Rigoletto	Verdi	1	LH, 30.10.1867; s. 294
29	1867	Naum's Theatre	Lucia	G. Donizetti	2	LH, 13.11.1867; s. 309-310
30	1867	Naum's Theatre	Favorita	Donizetti	1	LH, 13.11.1867; s. 309-310
31	1867	Naum's Theatre	Don Checco	De Giosa	1	LH, 20.11.1867; s. 318
32	1867	Naum's Theatre	Ballo in Maschera	Verdi	2	LH, 27.11.1867; s. 326
33	1867	Naum's Theatre	Roberto il Diavolo	Meyerbeer	1	LH, 18.12.1867; s. 349
34	1868	Naum's Theatre	Marta	Flotow	1	LH, 15.01.1868; s. 381
35	1868	Naum's Theatre	Roberto il Diavolo	Meyerbeer	1	LH, 29.01.1868; s. 397
36	1868	Naum's Theatre	Maria di Rohan	G. Donizetti	1	LH, 05.02.1868; s. 405
37	1868	Naum's Theatre	Faust	Gounod	1	LH, 19.02.1868; s. 5
38	1868	Naum's Theatre	Ernani	Verdi	1	LH, 26.02.1868; s. 13
39	1868	Naum's Theatre	Linda di Chamouniz	G. Donizetti	1	LH, 11.03.1868; s. 29
40	1868	Naum's Theatre	Ballo in Maschera	Verdi	1	LH, 18.03.1868; s. 38
41	1868	Naum's Theatre	Don Sebastiano	G. Donizetti	1	LH, 18.03.1868; s. 38

**EK 46 : (devam)**

Sıra	Yıl	Etkinlik Mekânı	Eser	Besteci	Etkinlik Sayısı	Kaynak
42	1868	French Embassy	Dinorah...	Meyerbeer	1	LH, 22.04.1868; s. 78
43	1868	Russian Embassy	a fantasia...	Bellini	1	LH, 22.04.1868; s. 78
44	1868	[bms]	Lucrezia Borgia	G. Donizetti	1	LH, 25.11.1868; s. 294
45	1868	Naum's Theatre	Prophete	Meyerbeer	1	LH, 30.12.1868; s. 334
46	1869	Naum's Theatre	Don Pasquale...	[G. Donizetti]	1	LH, 13.01.1869; s. 350
47	1869	Naum's Theatre	concerto	Mendelssohn	1	LH, 13.01.1869; s. 350
48	1869	Naum's Theatre	Ave Maria	Gounod	1	LH, 20.01.1869; s. 358
49	1869	Naum's Theatre	Saffo	Pacini	1	LH, 10.02.1869; s. 382
50	1869	Naum's Theatre	L'Africana	Meyerbeer	1	LH, 10.04.1869; s. 38
51	1869	Naum's Theatre	Lucrezia Borgia	G. Donizetti	1	LH, 24.11.1869; s. 324
52	1869	Naum's Theatre	[bms]	[bms]	1	LH, 15.12.1869; s. 357
53	1870	Naum's Theatre	Favorita	G. Donizetti	1	LH, 12.01.1870; s. 389
54	1874	Du Palais de la Legation D'Italie	Avea Maria, Quintette..	Schubert, Schumann...	1	LH, 11.02.1874; s. 48
55	1875	Hall of the Syllogos	Oratorio Messiah...	Handel...	1	LH, 13.01.1875; s. 16
56	1875	Theatre Français	Marche, Fantaisie impromptu	Becker, Chopin...	2	LH, 07.04.1875; s. 114
57	1876	Teutonia	La Priere d'une Mere Chretienne...	Father Caratelli	1	LH, 26.01.1876; s. 30
58	1876	College of St. Pulcheria	William Tell overture...	Rossini	3	LH, 01.03.1876; s. 70
59	1877	Teutonia	Obéron, Sérénade, Huguenots...	C. M. Weber, Braga, Thalberg	1	LH, 17.01.1877; s. 24
60	1877	Lycee Imperial de Galata-Serai	Ouverture: Muette de Portici, Choeur du Tannhäuser, Trio de Lucrezia Borgia	Auber, Wagner, Donizetti...	1	LH, 28.02.1877; s. 72
61	1877	Grand Cafe Concert de Paradis	[bms]	[bms]	1	LH, 21.11.1877; s. 326
62	1878	Hall of the Syllogos	symphonie no1...	Haydn...	1	LH, 06.02.1878; s. 48
63	1881	Verdi Theatre	Trovatore	Verdi	1	CM, 19.01.1881; s. 583
64	1881	Verdi Theatre	Ermani	Verdi	1	CM, 19.01.1881; s. 583
65	1881	Verdi Theatre	Ruy Blas	[Braga ya da Marchetti]	1	CM, 26.01.1881; s. 599
66	1881	Verdi Theatre	Macbeth	[Verdi]	1	CM, 26.01.1881; s. 599
67	1881	Verdi Theatre	Ruy Blas	[Braga ya da Marchetti]	1	CM, 26.01.1881; s. 599
68	1881	Verdi Theatre	Lucia	[G. Donizetti]	1	CM, 02.02.1881; s. 615
69	1881	Verdi Theatre	Favorita	[G. Donizetti]	1	CM, 02.02.1881; s. 615
70	1881	Verdi Theatre	Lucrezia Borgia	G. Donizetti	1	CM, 02.02.1881; s. 615
71	1881	Municipal Garden of the Pera	[bms]	[bms]	1	CM, 16.03.1881; s. 711
72	1881	Municipal Hall	trio...	Mendelssohn	1	CM, 04.05.1881; s. 824
73	1882	[bms]	[bms]	[bms]	1	EE, 23.08.1882; s. 356
74	1882	[bms]	Faust	Gounod	1	EE, 27.09.1882; s. 415
75	1882	[bms]	Nabuco	[Verdi]	1	EE, 04.10.1882; s. 428
76	1882	[bms]	Aida	Verdi	2	EE, 11.10.1882; s. 439-440
77	1882	[bms]	La Traviata	Verdi	1	EE, 11.10.1882; s. 439-440

**EK 46 : (devam)**

Sıra	Yıl	Etkinlik Mekâm	Eser	Besteci	Etkinlik Sayısı	Kaynak
78	1882	[bms]	Faust	Gounod	1	EE, 18.10.1882; s. 455
79	1882	[bms]	Nabuco	[Verdi]	1	EE, 18.10.1882; s. 455
80	1882	[bms]	La Favorita	[G. Donizetti]	1	EE, 18.10.1882; s. 455
81	1882	Municipal Garden	Ernani	Verdi	1	EE, 25.10.1882; s. 472
82	1882	Municipal Garden	Ballo in Maschera	Verdi	1	EE, 25.10.1882; s. 472
83	1882	[bms]	Mose	[Rossini]	2	EE, 01.11.1882; s. 484
84	1882	[bms]	Traviata	Verdi	1	EE, 01.11.1882; s. 484
85	1882	[bms]	Aida	Verdi	1	EE, 01.11.1882; s. 484
86	1882	[bms]	Nabuco	[Verdi]	1	EE, 15.11.1882; s. 508
87	1882	[bms]	Ballo in Maschera	Verdi	1	EE, 15.11.1882; s. 508
88	1882	[bms]	Aida	Verdi	1	EE, 15.11.1882; s. 508
89	1883	Austrian Embassy	[bms]	[bms]	1	EE, 21.03.1883; s. 144
90	1883	[bms]	Patrie...	Bizet...	1	EE, 04.04.1883; s. 172
91	1883	[bms]	duet from Hamlet...	[Ambroise Thomas]	1	EE, 18.04.1883; s. 200
92	1883	[bms]	Reine de Suba...	Gounod...	1	EE, 16.05.1883; s. 254
93	1883	[bms]	Une nuit a Lisbonne...	Saint-Saëns...	1	EE, 16.05.1883; s. 254
94	1883	[bms]	Lucia	[G. Donizetti]	1	EE, 17.10.1883; s. 538
95	1883	Teutonia	Belle Melusine...	Mendelssohn...	1	EE, 26.12.1883; s. 665
96	1884	Teutonia	Loreley...	Max Bruch...	1	EE, 27.02.1884; s. 106
97	1884	Teutonia	Hebrides...	Mendelssohn	1	EE, 02.04.1884; s. 169
98	1884	Theatre of Petit-Champs	Bohemian Girl...	Balfe	2	EE, 02.04.1884; s. 168-169
99	1884	[bms]	Scenes Feeriques...	Massenet...	1	EE, 09.04.1884; s. 181
100	1884	[bms]	Schön Ellen...	Max Bruch...	1	EE, 16.04.1884; s. 192
101	1884	Teutonia	Coriolanus...	Beethoven...	1	EE, 30.04.1884; s. 216
102	1884	New Theatre	Ballo in Maschera	Verdi	1	EE, 14.05.1884; s. 237
103	1884	New Theatre	Aida	Verdi	1	EE, 14.05.1884; s. 237
104	1884	[bms]	Il Guarany	[Antonio Carlos Gomes]	2	EE, 21.05.1884; s. 248-249
105	1884	[bms]	Rhapsoide Hongroise No.2...	Liszt...	1	EE, 21.05.1884; s. 249
106	1885	[bms]	Tannhauser...	Wagner...	1	EE, 01.04.1885; s. 46
107	1886	Teutonia	Adoremus...	Ravina...	1	EE, 19.05.1886; s. 112
108	1886	[bms]	Kalina...	[bms]	1	EE, 26.05.1886; s. 128
109	1887	Teutonia	Berceuse...	Chopin...	1	LHEE, 02.03.1887; s. 118
110	1887	French Theatre	O Mamma buona notte...	[Braga]	1	LHEE, 04.05.1887; s. 253
111	1887	[bms]	Jubel overture...	Weber...	1	LHEE, 18.04.1887; s. 284
112	1887	Teutonia	Impromptu...	Schubert...	1	LHEE, 14.12.1887; s. 688
113	1888	German Embassy Chapel	Stabat Mater...	Rossini	1	LHEE, 25.04.1888; s. 211
114	1888	German Embassy Chapel	Andante Religioso...	Liszt...	2	LHEE, 23.12.1888; s. 571
115	1888	Teutonia	Flying Dutchman...	Wagner...	1	LHEE, 30.12.1888; s. 585
116	1889	Musical Club	Dame Blanche...	Boieldien...	2	LHEE, 31.03.1889; s. 172-173
117	1889	Musical Club	Ruy Blas...	Mendelssohn...	1	LHEE, 19.05.1889; s. 252

**EK 46 : (devam)**

Sıra	Yıl	Etkinlik Mekâm	Eser	Besteci	Etkinlik Sayısı	Kaynak
118	1889	Russian Embassy	Ballade en trois parties...	Zabel...	1	LHEE, 16.12.1889; s. 655
119	1889	Musical Club	Nozze di Figaro...	Mozart...	1	LHEE, 23.12.1889; s. 669
120	1890	Musical Club	Saltarelle...	Gounod...	1	LHEE, 10.03.1890; s. 113
121	1890	Musical Club	Reverie...	Schumann..	1	LHEE, 31.03.1890; s. 155
122	1891	Russian Embassy	[bms]	[bms]	1	LHEE, 23.02.1891; s. 83
123	1891	Teutonia	Ouverture Ruy Blas...	Mendelssohn...	1	LHEE, 23.02.1891; s. 83
124	1892	Persian Embassy	Valse de Mireille...	St. Saëns...	1	LHEE, 28.03.1892; s. 155
125	1892	Teutonia	[bms]	[bms]	1	LHEE, 25.04.1892; s. 206
126	1893	The Hall of the Francis Memorial	[bms]	[bms]	1	LHEE, 20.02.1893; s. 90
127	1893	Persian Embassy	Sombre Foret...	Rossini...	1	LHEE, 13.03.1893; s. 126
128	1893	Teutonia	Scenes Pittoresques...	Massenet...	1	LHEE, 27.03.1893; s. 155
129	1893	The American College for Girls	Piano Quartett...	Beethoven...	1	LHEE, 04.04.1893; s. 173
130	1893	Persian Embassy	The Sultan's march...	[bms]	1	LHEE, 17.04.1893; s. 195
131	1893	Robert College	Venerabilis barba Capucinatorum...	Mozart...	1	LHEE, 19.06.1893; s. 307
132	1894	Musical Club	Danse Macabre...	Saint-Saëns...	1	LHEE, 26.02.1894; s. 99
133	1894	Persian Embassy	Faust...	Sarasate...	1	LHEE, 05.03.1894; s. 111
134	1894	Mrs. Azarian's Club	2nd trio...	Mendelssohn	1	LHEE, 19.03.1894; s. 137
135	1894	British Institute	Ballo in Maschera...	Verdi...	1	LHEE, 19.03.1894; s. 137
136	1894	[bms]	Sonata Appassionata...	Beethoven...	1	LHEE, 16.04.1894; s. 187
137	1894	Musical Club	Saul...	Bazzini...	1	LHEE, 16.04.1894; s. 187
138	1894	Teutonia	Sonata Appassionata...	Beethoven...	1	LHEE, 23.04.1894; s. 202
139	1894	Teutonia	Nocturne...	Chopin...	1	LHEE, 30.04.1894; s. 211
140	1894	Hall of the Syllogos	Samson et Dalila...	St. Saëns...	1	LHEE, 07.05.1894; s. 223
141	1894	British Institute	Quatuor...	Mozart...	1	LHEE, 03.12.1894; s. 534
142	1895	German Embassy	Prelude No. 3...	Chopin...	1	LHEE, 21.01.1895; s. 25
143	1895	Hall of the Syllogos	Overture "Oberon"...	Weber...	1	LHEE, 21.01.1895; s. 27
144	1895	[bms]	Moto Perpetuo...	Paganini...	2	LHEE, 18.02.1895; s. 79-80
145	1895	[bms]	[bms]	[bms]	1	LHEE, 16.04.1895; s. 176
146	1896	British Institute	Berceuse Slave...	Nerude...	1	LHEE, 03.02.1896; s. 48
147	1896	Francis Memorial	Bohemian Girl...	[Michael William Balfe]	1	LHEE, 04.05.1896; s. 199
148	1897	Teutonia	a cantata...	[bms]	1	LHEE, 18.01.1897; s. 20
149	1897	Francis Memorial	Sommeil de le Vierge	Massenet...	1	LHEE, 25.01.1897; s. 31
150	1897	Francis Memorial	Tancredi...	Rossini...	1	LHEE, 01.03.1897; s. 87
151	1897	St. George's Hospital	Arlesienne...	Bizet...	1	LHEE, 01.03.1897; s. 86-87
152	1897	Francis Memorial	Duettino Hongrois...	Doppler...	1	LHEE, 20.12.1897; s. 565
153	1898	[bms]	La Gemme del Karfunkel, Reverie, Scherzo	[bms]	1	LHEE, 24.01.1898; s. 41
154	1898	Francis Memorial	Overture Wedding March...	Mendelssohn...	1	LHEE, 24.01.1898; s. 41

**EK 46 : (devam)**

Sıra	Yıl	Etkinlik Mekâm	Eser	Besteci	Etkinlik Sayısı	Kaynak
155	1898	British Institute	Leit-Kavalerie...	Weber...	1	LHEE, 07.03.1898; s. 113
156	1898	Teutonia	Trio en b-mineur...	Mendelssohn...	1	LHEE, 14.03.1898; s. 130
157	1898	Francis Memorial	[bms]	[bms]	1	LHEE, 28.03.1898; s. 146
158	1898	[bms]	Midsummer Nights Dream...	Mendelssohn...	1	LHEE, 05.12.1898; s. 578
159	1899	Teutonia	Romance...	Rubinstein...	1	LHEE, 20.03.1899; s. 134
160	1899	Pera Palace Hotel	Samson et Dalila...	Saint-Saëns...	1	LHEE, 10.04.1899; s. 170
161	1899	Societa Operaia Italiana	capriccio...	[bms]	1	LHEE, 27.11.1899; s. 566
162	1899	British Seamen's Home	The Absend-Minded Beggar...	[bms]	1	LHEE, 04.12.1899; s. 579
163	1899	British Seamen's Home	God Save the Queen...	[bms]	1	LHEE, 18.12.1899; s. 602
164	1900	Francis Memorial	Intermezzo...	Mascagni...	1	LHEE, 22.01.1900; s. 38
165	1900	Union Française	Errinyes...	Massenet...	1	LHEE, 12.03.1900; s. 123
166	1900	[bms]	Tancredi...	Rossini...	1	LHEE, 12.03.1900; s. 123
167	1900	Union Française	Le reve du prisonnier...	Rubinstein...	1	LHEE, 19.03.1900; s. 134
168	1900	Odeon	Cavalleria Rusticana...	Mascagni...	1	LHEE, 19.03.1900; s. 134-135
169	1900	Union Française	Tarantella...	Wieniawski...	1	LHEE, 30.04.1900; s. 204
170	1900	Odeon	Antigone	Mendelssohn...	1	LHEE, 30.04.1900; s. 204-205
171	1900	American College for Girls	The Meistersinger...	Wagner...	1	LHEE, 04.06.1900; s. 266-267
172	1900	Teutonia	Sonata in A Major...	Beethoven...	1	LHEE, 19.11.1900; s. 556
173	1900	The Theatre of Petit-Champs	Quartett in D minör	Schubert...	1	LHEE, 24.12.1900; s. 621
174	1901	Persian Embassy	Quatuor...	Mendelssohn...	1	LHEE, 18.02.1901; s. 77
175	1901	Teutonia	Egmont...	Beethoven...	1	LHEE, 06.05.1901; s. 203
176	1901	The Theatre of Petit-Champs	Vespri Siciliani...	Verdi	1	LHEE, 20.05.1901; s. 227
177	1902	Persian Embassy	Serenade for string quartet...	Fuchs...	1	LHEE, 24.02.1902; s. 83
178	1902	Union Française	St. Paul...	Mendelssohn...	1	LHEE, 03.03.1902; s. 95
179	1902	Union Française	Largo...	Boccherini...	1	LHEE, 17.03.1902; s. 116
180	1902	Russian Embassy	Sonata op. 45...	Grieg...	1	LHEE, 07.04.1902; s. 150
181	1902	The Theatre of Petit-Champs	Fledermaus Waltz	Strauss jr.	2	LHEE, 27.10.1902; s. 496
182	1902	Persian Embassy	[bms]	[bms]	1	LHEE, 01.12.1902; s. 558
183	1902	Teutonia	concerto in F sharp minor	Ernst...	1	LHEE, 22.12.1902; s. 602
184	1903	Russian National Chapel	[bms]	[bms]	2	LHEE, 05.01.1903; s. 2
185	1903	Greek Syllogos	Ave verum...	Mozart...	1	LHEE, 20.01.1903; s. 29
186	1903	Greek Syllogos	Sonata en sol mineur...	D. Scarlatti...	1	LHEE, 23.02.1903; s. 101
187	1903	[bms]	Hymn of Praise...	[bms]	1	LHEE, 09.03.1903; s. 113
188	1903	Pera Palace	Flying Dutchman...	Wagner...	1	LHEE, 14.04.1903; s. 173
189	1903	Teutonia	Etudes Symphoniques...	Schumann...	1	LHEE, 27.04.1903; s. 192
190	1903	Greek Syllogos	Trio op. 15...	Rubinstein...	1	LHEE, 27.04.1903; s. 192
191	1903	Union Française	Cake Walk...	[bms]	1	LHEE, 04.05.1903; s. 204

**EK 46 : (devam)**

Sıra	Yıl	Etkinlik Mekân	Eser	Besteci	Etkinlik Sayısı	Kaynak
192	1903	British Embassy Garden	Midsummer Nights Dream...	Mendelssohn...	2	LHEE, 06.07.1903; s. 315
193	1903	Summer Palace Hotel	Le Roi de Lahore...	Massenet...	1	LHEE, 17.08.1903; s. 387
194	1903	Union Française	valse de Mireille...	Beethoven...	1	LHEE, 23.11.1903; s. 552
195	1904	Robert College	Variations Symphoniques...	Cesar Franck...	1	LHEE, 23.05.1904; s. 231
196	1904	Teutonia	[bms]	[bms]	2	LHEE, 28.11.1904; s. 529
197	1905	Keller's Hall	Sonate op. 7...	Beethoven...	1	LHEE, 30.01.1905; s. 50
198	1905	Keller's Hall	[bms]	[bms]	1	LHEE, 27.03.1905; s. 148
199	1905	Robert College Hall	Gavotte Varie...	Rameau...	1	LHEE, 12.06.1905; s. 272
200	1905	Science Hall	Andante for Organ solo...	Merkel...	1	LHEE, 24.07.1905; s. 322
201	1905	English High School for Girls	[bms]	[bms]	1	LHEE, 13.11.1905; s. 452
202	1905	Teutonia	Aus Holburg Zeit...	Grieg...	1	LHEE, 16.12.1905; s. 501
203	1905	English High School for Girls	Reforme de l'Ortograf	Schubert...	1	LHEE, 30.12.1905; s. 519-520
204	1906	[bms]	Berceuse...	Godard...	1	LHEE, 27.01.1906; s. 38
205	1906	Teutonia	E minör, op. 61...	Edouard Schütt...	1	LHEE, 10.02.1906; s. 62-63
206	1906	Union Française	[bms]	[bms]	1	LHEE, 03.03.1906; s. 97-98
207	1906	Christ Church	St. Ann's Fugue...	Bach...	1	LHEE, 03.03.1906; s. 97
208	1906	Union Française	The Song of Hiawatha...	Mr. Coleridge-Taylor	1	LHEE, 10.03.1906; s. 109
209	1906	Teutonia	Scherzo...	Mr. Prochazka...	1	LHEE, 10.03.1906; s. 109
210	1906	[bms]	Der Schnurrbart	J. Strauss	1	LHEE, 17.03.1906; s. 121
211	1906	Teutonia	Nocturne...	Borodine...	1	LHEE, 17.03.1906; s. 121-122
212	1906	The Theatre of Petit-Champs	Die Fledermaus	J. Strauss	1	LHEE, 24.03.1906; s. 134
213	1907	English High School for Girls	Panis Angelicus...	Cesar Franck...	1	LHEE, 23.03.1907; s. 157
214	1907	Petits Champs Amphitheatre	Aida	Verdi	1	LHEE, 30.03.1907; s. 171-172
215	1907	Petits Champs Amphitheatre	Lucia di Lammermoor	Donizetti	1	LHEE, 30.03.1907; s. 171-172
216	1907	Petits Champs Amphitheatre	Trovatore	Verdi	1	LHEE, 30.03.1907; s. 171-172
217	1907	Union Française	Elijah	Mendelssohn...	1	LHEE, 06.04.1907; s. 186
218	1907	Petits Champs Amphitheatre	Rigoletto	Verdi	1	LHEE, 06.04.1907; s. 186
219	1907	Petits Champs Amphitheatre	La Boheme	Puccini	1	LHEE, 13.04.1907; s. 200
220	1908	Madame Jenke's house	[bms]	[bms]	1	LHEE, 23.05.1908; s. 203

**Not:**

- Başlıklar ve mekân isimleri, metinde görüldüğü şekliyle İngilizce olarak korunmuştur.
- “Etkinlik Sayısı” sütunu ilgili etkinliğin bilinen tekrar sayısını işaret etmektedir.
- Gazetede bestecisi yazılmamış olan eserlerin tespit edilebilen bestecileri köşeli parantez içerisinde belirtilmiştir.
- Bir etkinlikte birden fazla eser ve besteci olduğu durumlar için genellikle ilk bestecinin adından sonra “...” yazılmıştır.

**EK 47 : Franz Liszt'in Giuseppe Donizetti'nin *Mecidiye Marşı* Temaları Üzerine  
Bestelediği *Grand Parafraz*'dan Bir Sayfa**



Kaynak: İÜKNE, 781/124.

EK 48 : Luigi Arditi'nin Sultan Abdülmecid'e Sunduğu Kaside



Kaynak: İÜKNE, 700/B343.

EK 49 : Jules Couplet'in *Les Dardanelles* Adlı Bestesinin İlk Sayfası

A sa Hautesse l'Empereur ABD-UL-MEDJID .

# LES DARDANELLES!..

Chant de guerre.

Paroles d'Adolphe **JOLY**. Musique de Jules **COUPLET**.

Chanté par M<sup>r</sup> GRIGNON  
du Théâtre Lyrique. Prix net 20<sup>c</sup>.

**Maestoso**

INTROD<sup>on</sup>

1<sup>re</sup> Strophe con forza et energico

Croyants entendez vous ce brillant chant de guerre! C'est l'appel redou- té du fier mahomé-

-tan Le cri d'indépendance électrise la ter- re, Hourrah! Gloire au Prophète et respect au Sul-

Paris. chez Chabal J<sup>re</sup> éditeur et graveur 3 r. christine. L.CH: (12)

Kaynak: BOA, HR.SFR.4, 9/3.

**EK 50 : Piyanist Devlet Efendi (1852-1898)**



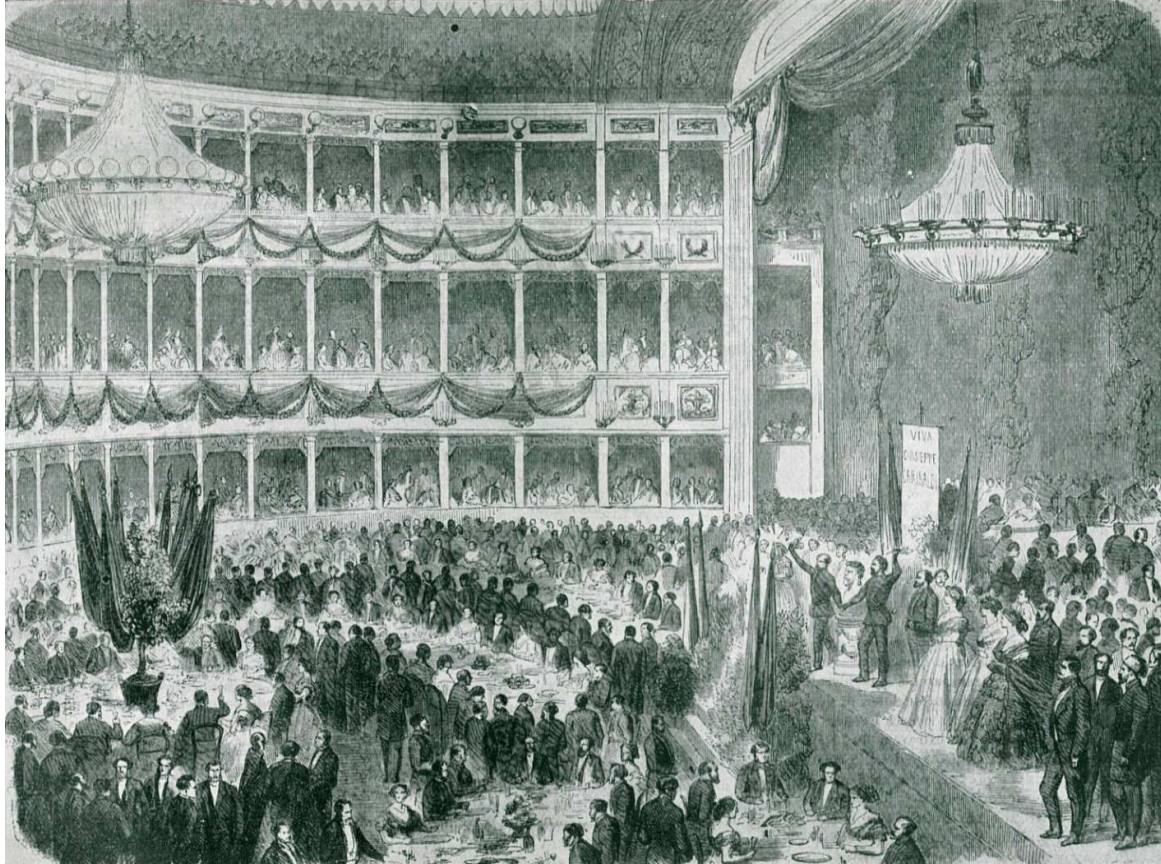
Kaynak: *Servet-i Fünun*, sayı 359, s. 325, 1898.

**EK 51 : Çaykovski'nin Şehbal Dergisi'nde Yayınlanan Fotoğrafı**



Kaynak: Şehbal, sayı 84, s. 236, 1913.

**EK 52 : Garibaldi Bayramı Dolayısıyla Naum Tiyatrosu'nda Düzenlenen Bir Ziyafet (1862)**



Kaynak: Maarif Vekaleti, Tanzimat Devrine Ait Bir Kısım Resim ve Vesikalar, 1940.

**EK 53 : Comendinger'in Erard ve Boisselot Piyano için Saraya Düzenlediği Fatura (1882)**

MAGASIN DE PIANOS & DE MUSIQUE

ABONNEMENT MUSICAL

A. COMENDINGER

FACTEUR DE PIANOS

Grande Rue de Sévres, 179, en face du Jardin des Fleurs

SUCCURSALE GRAND RUE DE PÉRA 420

ATELIER PASSAGE CRESPIN

VENTE, LOCATION, ECHANGE, REPARATION, ACCORD & COMMISSION & C<sup>o</sup>

M Maarten de S. M. J. de Sutor DOIT

CONSTANTINOPLE le 21 Mai 1882

1863	1868	1	Piano Ullique noir ciselé, ornement riche, H. Erard n <sup>o</sup> 100 --	
		1	Piano droit, Palipandre au fillets riche: Boisselot n <sup>o</sup> 21624/1820	40 --

Kaynak: BOA, Y.PRK.HH, 9/51.

**EK 54 : Piyano Üreticisi Boisselot'un Şark Ticaret Yıllığındaki Bir İlan**



Kaynak: Şark Ticaret Yıllığı, 1904.

EK 55 : Pleyel'in Osmanlı Sarayı'na Gönderdiği Piyanonun Ödemesine İlişkin Belge



Kaynak: BOA, Y.MTV, 298/28.

**EK 56 : Dolmabahçe Sarayı'ndaki 15/1 Envanter Numaralı Steinway & Sons**



Fotoğraf: Selçuk Alimdar

**EK 57 : Kastner Aracılığıyla Alman Auto Grand Piyanonun Faturasası**

173.

Telephone 7576 Central.  
 Telegrams: "Kastoren, London."  
 "A.B.C." Code, 5th Edition.

34, 35, & 36 Margaret Street,  
 Cavendish Square,  
 London, W.

His Excellency  
 M. Musurus Tasha

April 30<sup>th</sup> 1907

Dr. to  
**Kastner & Co., Ltd.**

THE "AUTOPIANO." THE "TRIUMPH."  
 RACHALS PIANOS. ALLISON PIANOS.

Branch Showroom:—302 REGENT STREET (Near Queen's Hall, W.)  
 (Facing 34, 35, & 36 Margaret Street).

1907				
Janr. 22.	To 1 Auto Grand Piano R. in Rosewood No. 10834			£
	5 1 Ottoman stool	156.	5.	-
March 4.	" Cartage, freight etc.	6.	2.	6.
		<hr/>		£162 7. 6

BOA, Y.MTV, 298/3

**EK 58 : Piyano Satıcısı ve Akortçusu Joseph Turconi'nin Karaköy'deki Mağazası**



Kaynak: Cemal Ünlü Koleksiyonu.

**EK 59 : Torrieri Mağazası'nın Şehzade Abdülmecid Efendi için Düzenlediği Piyano Bakım Faturası**

INSTRUMENTS DE MUSIQUE  
Accords, Réparations, Location  
ACHAT ET VENTE DE PIANOS  
D'OCCASION

**E. Torrieri**  
Péra, Passage Oriental, 10.

Constantinople, le 10 / 8 1907

Son A. Z. Mejid Effendi

pour réparation et accord piano  
Pleyel L.E. 7,00  
accord piano Erard " 1,00  
peuce coupante " 0,55  
L.E. 8,55

pour réparer l'accord des piano

Pour acquit  
E. Torrieri fils  
le 20 / 8 1907

TIMBRE  
10

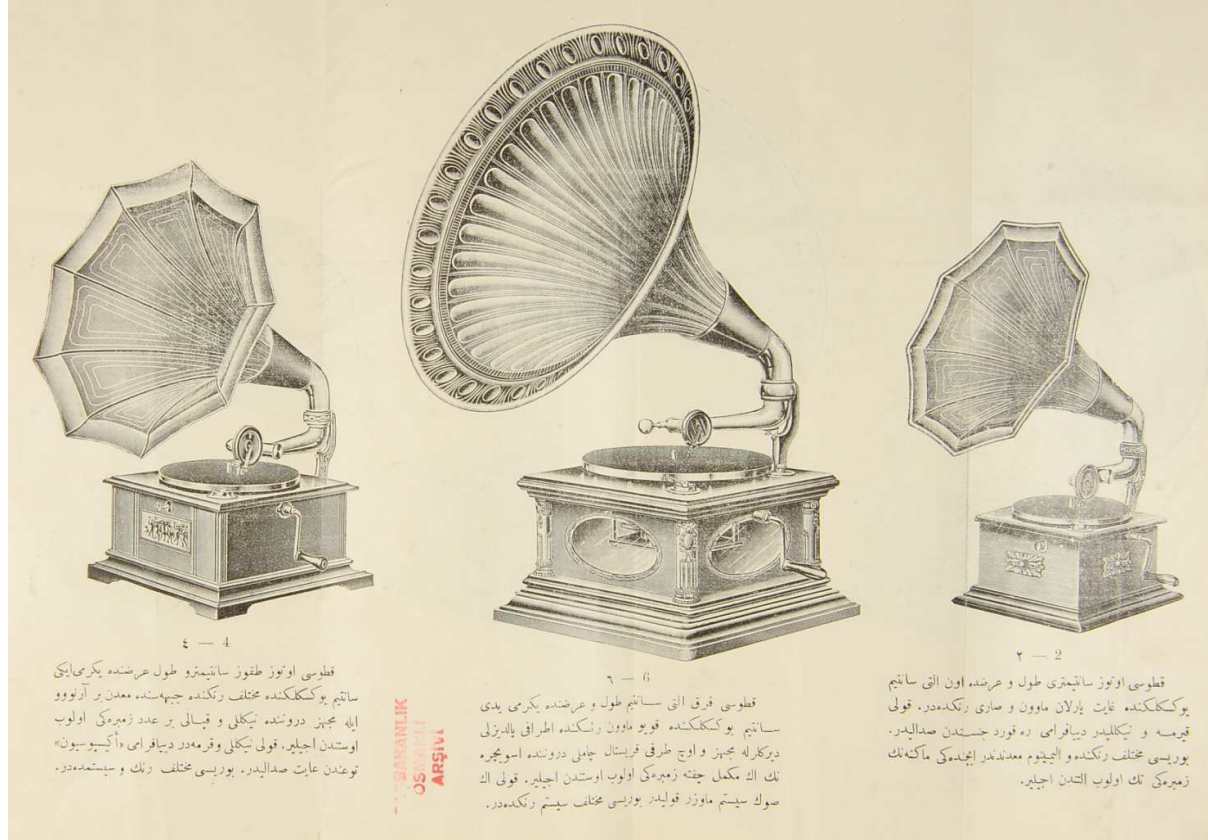
Kaynak: MSHHA, E.I/1368.

**EK 60 : Paul Lange**



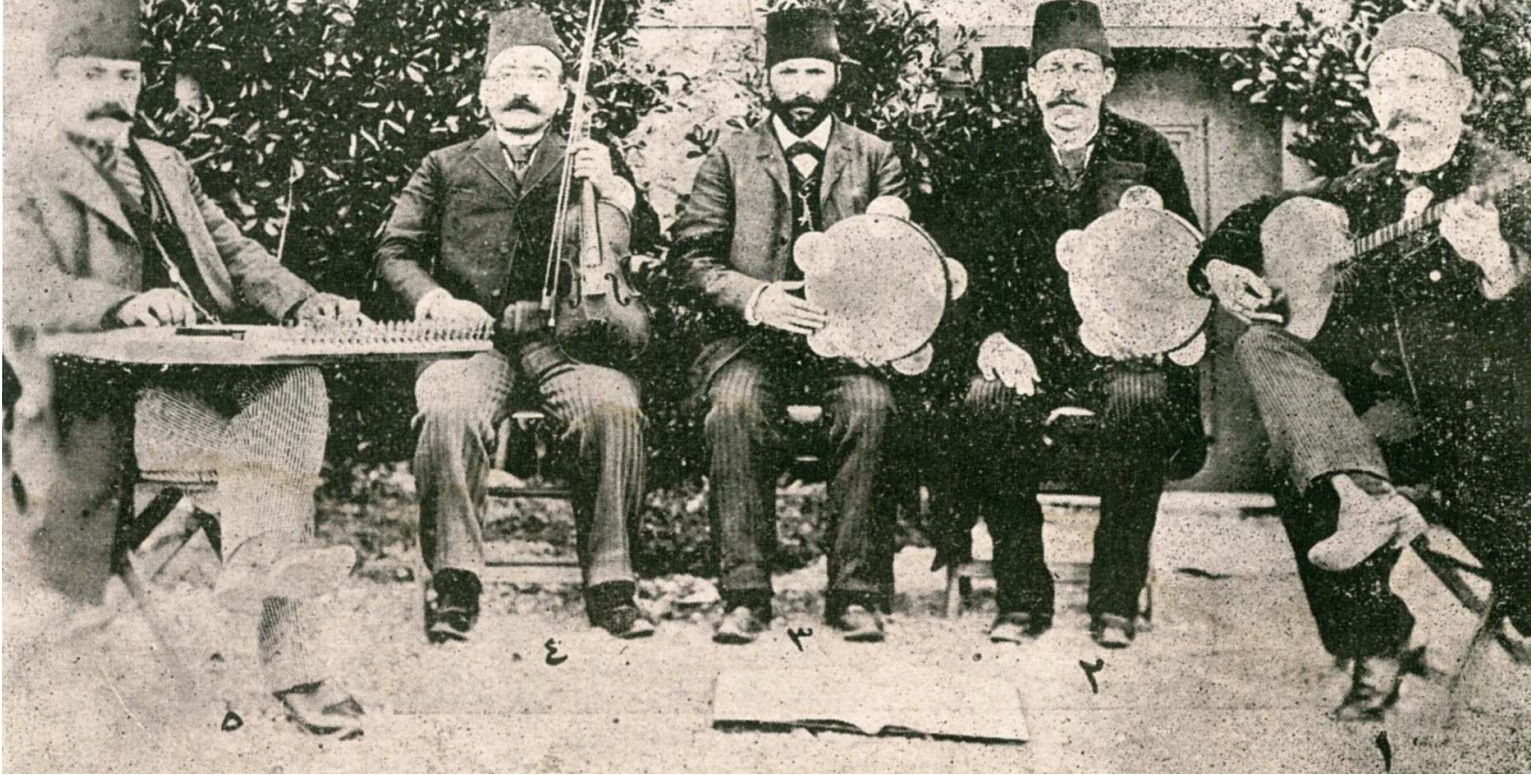
Kaynak: *Servet-i Fünun*, sayı 493, s. 397.

## EK 61 : Lyrophon 1912 Kataloğu'nda Tanıtılan Gramofon Modelleri



Kaynak: BOA, DH.İD, 108-2/3.

**EK 62 : Bir Fasil Heyeti**



[Soldan Sağa] Kanunî Şemsî, Kemanî Tatyos, Hânende Karakaş, Hânende Sağatik, Tanburî Ovakim  
Kaynak: Kemeņceci Aleko, Nevzad-ı Musikî, 1915.

EK 63 : *Servet-i Fünun* Dergisinde Bir Piyano Dersi İllüstrasyonu



Kaynak: *Servet-i Fünun*, sayı 249, s. 237, 1895.

**EK 64 : Piyano Dersi Verilen Mirgûn İnas Rüşdiyesi**



Kaynak: Salnâme-i Nezâret-i Maârif-i Umûmiye, s. 164, 1901.

**EK 65 : Musikî-i Osmanî Mektebi Heyeti**



Kaynak: Şehbal, sayı 7, s. 134, 1909.



Malûmat, sayı 24, 1895

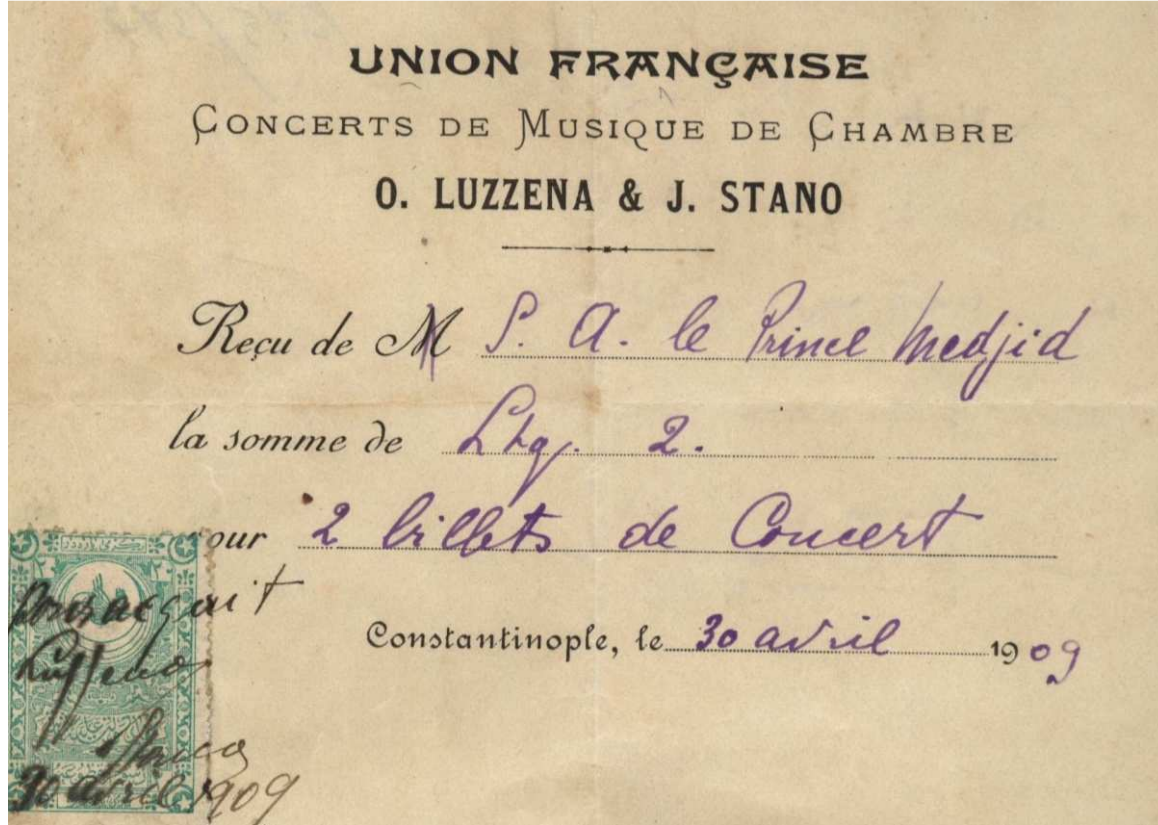
**EK 67 : Pera Haritasında Concordia, Crystal (Fransız) ve Tepebaşı Tiyatroları (1905)**



Kaynak: İrfan Dağdelen, Charles Edouard Goad'ın İstanbul Sigorta Haritaları, pafta 38.



EK 69 : Şehzade Abdülmecid Efendi'nin Union Française'deki Konsere Bilet Aldığına Dair Makbuz



Kaynak: MSHHA, E.I/1375.

EK 70 : Sultan Abdülaziz'in *Valse Davet*'inin İlk Sayfası

2

M 781/5.082/21=4  
40700  
AG 5

### INVITATION À LA VALSE

S. M. I. SULTAN  
ABDUL AZIZ KHAN.

VALSE.

Propriété de F. Lucca - Milan.

D 15447 D

Kaynak: İÜKNE, 781/120.

**EK 71 : Halife Abdülmecid'in Kalfalarına Ait Viyolonsel**



Fotoğraf: Selçuk Alimdar

**EK 72 : Dolmabahçe Tiyatrosu**



Kaynak: Atatürk Kitaplığı Fotoğraf Koleksiyonu

EK 73 : Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'ndeki Şarkı Notası

معتدل  
سزای من بی غم و درد

بوی  
وا م'عده جز

بوی لا ده شمع یکی  
یکی وا بوی شمع نایت

رؤم باو آمانا  
رؤم باو آمانا

دن کوی کوی دوجا  
دن کوی کوی دوجا

دن کوی کوی  
دن کوی کوی

EK 73 : (devam)

رفیق لا دو چشم ہی کی وازو تو نم نایز

رؤم یاو ا مانا رؤم یاو ا مانا

نغمه

رؤم یاو ا مانا رؤم یاو ا مانا

Kaynak: Şinasi [İbrahim], 1996. Şair Evlenmesi, s. 11-12.

**FRANCE** [PARIS] 1399

**MANUFACTURE D'INSTRUMENTS de MUSIQUE, BOIS & CUIVRE**  
Système Prototype **BRÉVETÉ.**

**F. BESSON**

96, 98, *Bue d'Angoulême, PARIS* (Adresse télégraphique : FONBESSON PARIS).

Fournisseur des ARMÉES, MARINES et CONSERVATOIRES de toutes les nations.  
**Inventeur des CORNOPHONES et de LA CLARINETTE PÉDALE.**  
LAURÉAT de 69 MÉDAILLES et DIPLOMES D'HONNEUR.  
Fournisseur de la MUSIQUE IMPÉRIALE de Sa Majesté LE SULTAN et de l'ARMÉE OTTOMANE.



**LE SOLISTE**

**LE SYSTÈME PROTOTYPE**  
(BRÉVETÉ)  
EST LE SEUL ASSURANT LA PARFAITE JUSTESSE  
dans tous les instruments.



**LE CORNOPHONE**

**DERNIÈRES CRÉATIONS**

CORNETS  
nouveaux modèles.

SAXOPHONES  
perfectionnés.

BASSES & CONTREBASSES  
nouvelles proportions

La famille complète  
des CORNOPHONES  
La CLARINETTE PÉDALE

Instruments renforcés  
POUR  
**L'ARMÉE**

Spécialité  
D'INSTRUMENTS à CORDES

**PIANOS**  
ORGUES  
HARMONIUMS



**Rapport du Jury International  
CHICAGO 1893**  
(69 Nations concourantes)

Nous soussignés accordons  
à la Maison F. BESSON non  
seulement la plus haute ré-  
compense, mais encore une  
récompense spéciale pour  
les raisons suivantes:

- 1o pour leur système scienti-  
fique de fabriquer les ins-  
truments ;
- 2o pour services rendus  
aux compositeurs par leurs  
nouveaux instruments ;
- 3o pour leur système de  
pistons compensateurs.

Signé Jürés  
Internationaux  
Exposition de Chicago

MAX SHIEDMAYER,  
G. BODART,  
P. LAMAILLE,  
BARON C. PILAR VON  
PILSHAW,  
E. CERVANTES,  
N. V. H. LAVASH, Pré-  
sident.

**Tout INSTRUMENT n'ayant pas la marque PROTOTYPE n'est pas un BESSON.**

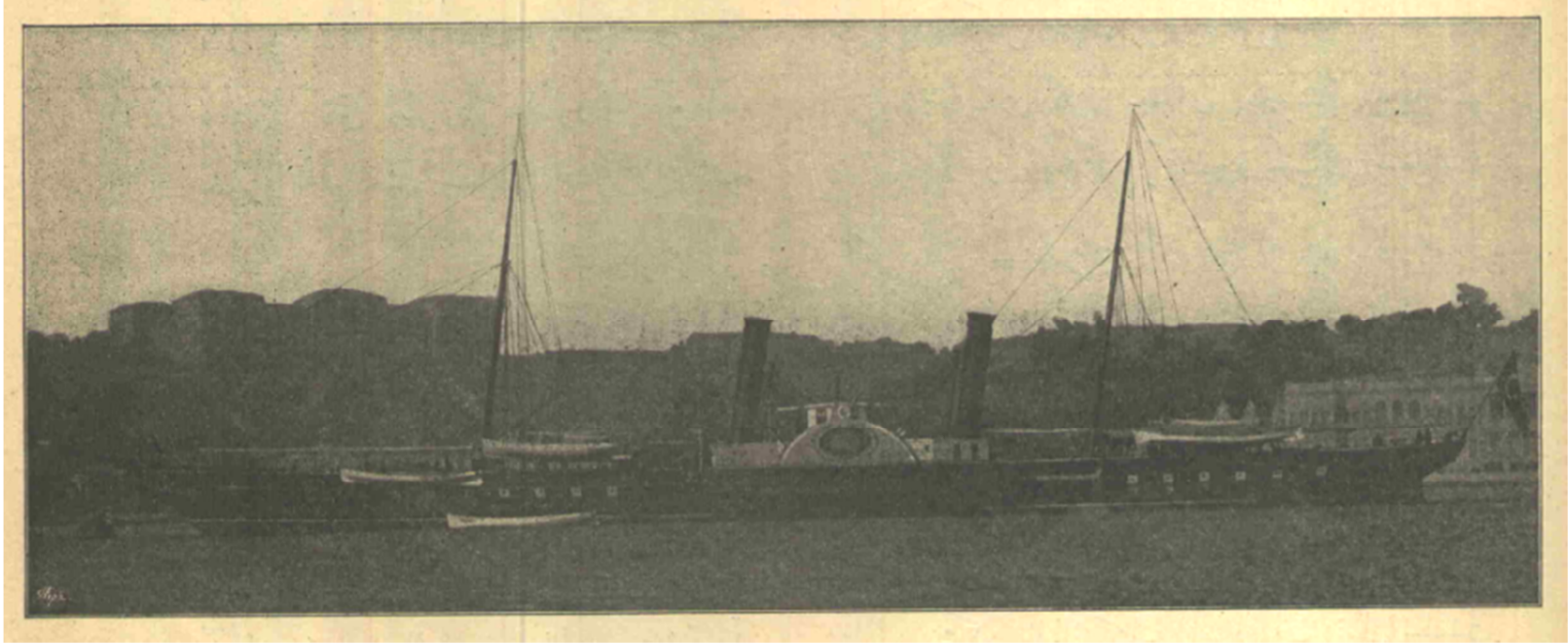
**Représentants : M. MISSAK & FILS, Galata — Constantinople.**

**EK 75 : Bahriye Sıbyan Muzikası**



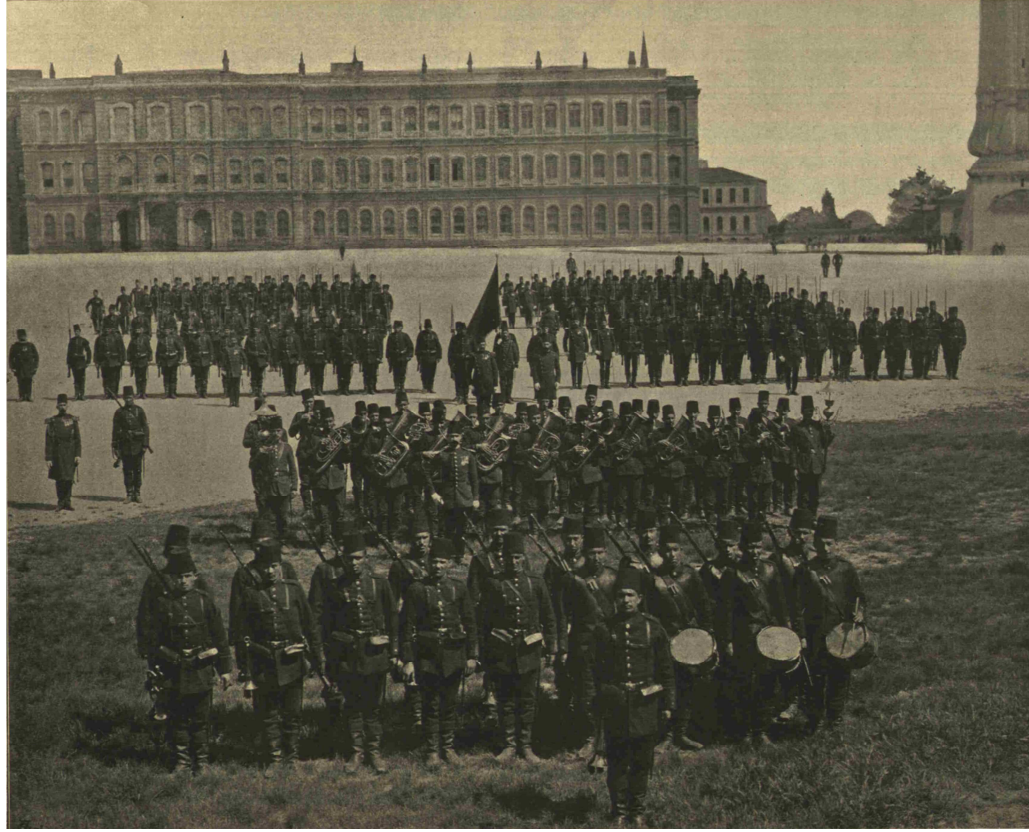
Kaynak: Malûmat, sayı 15, s. 1, 4 Ekim 1909.

**EK 76 : Ertuğrul Yatı**



Kaynak: Malûmat, sayı 10, s. 201, 31 Ağustos 1895.

**EK 77 : Piyade Alayı Bandosu**



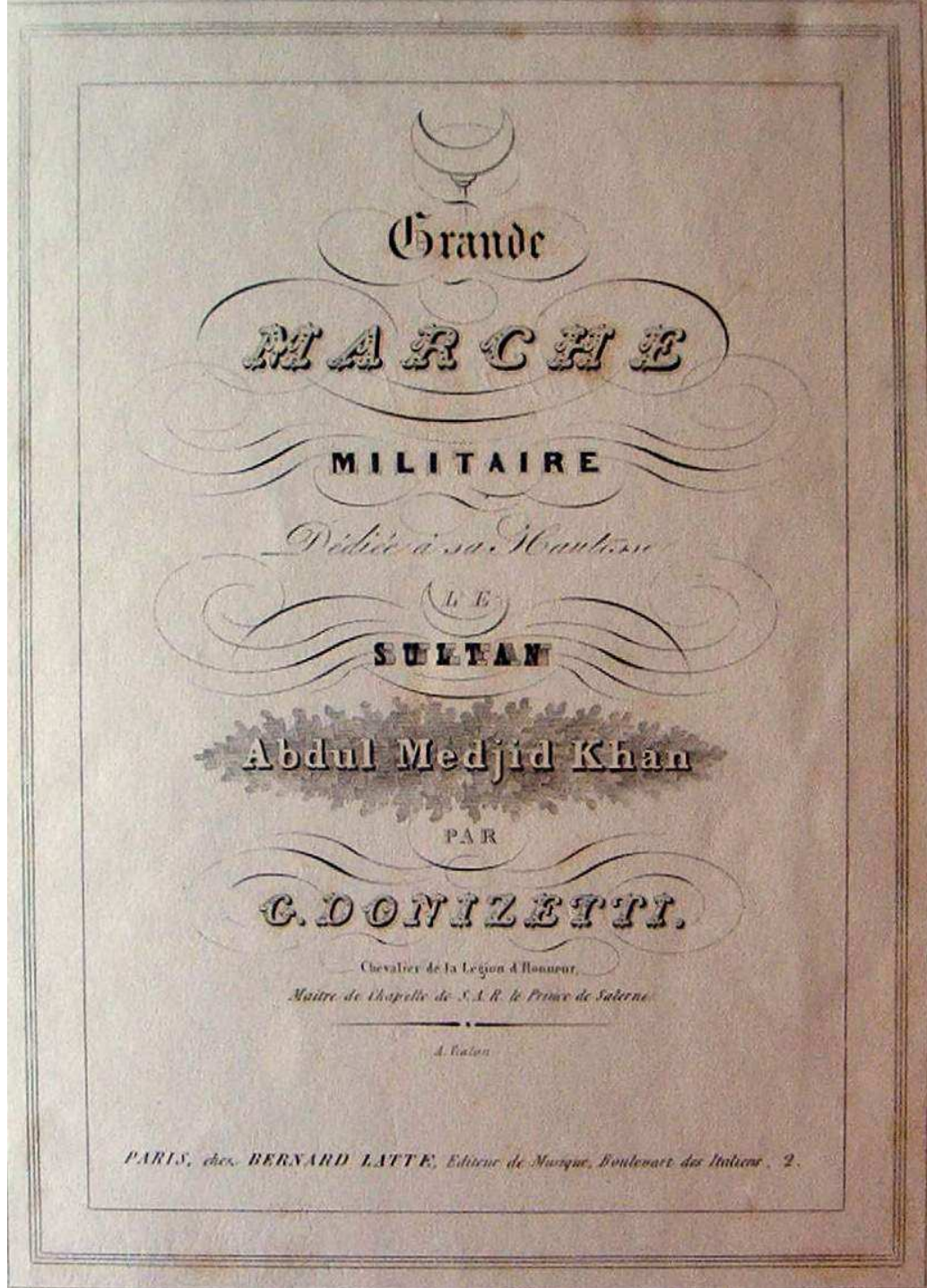
Kaynak: Malûmat, sayı 10, s. 209, 31 Ağustos 1895.

**EK 78 : Topçu Alayı Muzikası**



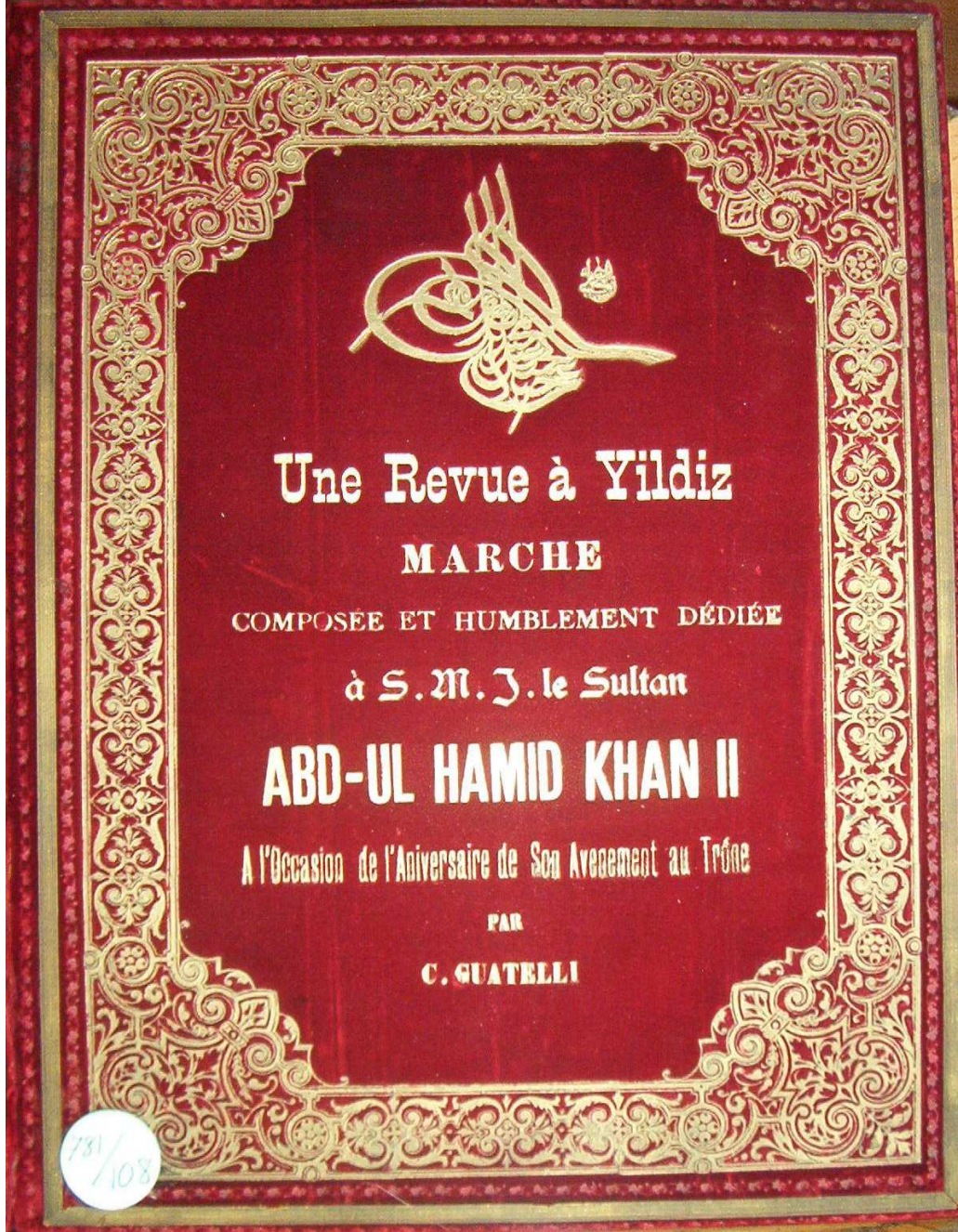
Kaynak: Malûmat, sayı 10, s. 212, 31 Ağustos 1895.

**EK 79 : Donizetti'nin Sultan Abdülmecid'e İthaf Ettiği Marche Militaire'nin  
Nota Kapağı**



Kaynak: İÜKNE, 781/101.

**EK 80 : Guatelli'nin Sultan II. Abdülhamid'e İthaf Ettiği Yıldız Marşı'nın Nota Kapağı**



Kaynak: İÜKNE, 781/108.

**EK 81 : Sultan II. Abdülhamid'in Doğum Yıldönümü Münasebetiyle Konser Afışı**

۲۹ ۷ ۱۵

( يك اوغلتده واق بي فرانسىز تياتروى )  
 ذات حضرت سلطان حميد خان غايبى اقدمز حضرتلرتك  
 ولادت جهان افروزلرته مصادف ليله منوره مناسيبتله  
 ( دولتو منير باشا حضرتلرتك تحت حايلرته اولهوق دارالمجزه منقته مخصوص )  
 اشبه ۱۲۰۸ سنمى مارتك ۳ عيى سالى اقشامى لىي چهارشنبه كيجهمى ساعت ۳ ده بدا ايله  
 شواليه روستيق نام اورا توميق ۱ برده  
 ( مارش حميديه )  
 مادموزل اوزمى ويولت طرفندن ترم اوله حقدر برنجى شور موسيو دريم معرفتيله ويريله جكدور  
 ( بيوك قونسر )

**NOUVEAU THÉÂTRE FRANÇAIS**  
 Direction de MM. CLAUDIUS & JEANROY  
**MARDI 13 Mars 1892, à 9 heures 1/2 du soir**  
 à l'occasion de l'anniversaire de la naissance de  
**S. M. I. LE SULTAN ABDUL HAMID KHAN II**  
 REPRÉSENTATION EXTRAORDINAIRE sous le haut patronage de  
**SON EXCELLENCE MUNIR PACHA**  
 Grand Maître des Cérémonies, Drogman du Divan Impérial  
 organisée par M. JEANROY  
 au profit de l'ASILE DES PAUVRES  
 A CAUSE DES ILLUMINATIONS

le spectacle ne commencera qu'à 2 heures 1/2 et sera composé ainsi:  
**CHEVALERIE RUSTIQUE**  
 Opéra comique en 1 acte, Musique de P. MASCAGNI

DISTRIBUTION  
 Turida . . . . . M. Coudray Sautuza . . . . . M<sup>lle</sup> E. Violet  
 Altio . . . . . " Gervais Lala . . . . . " Méa  
 Lucia . . . . . " Lucia . . . . . M<sup>lle</sup> Violet

**GRAND CONCERT**  
 avec le gracieux concours de  
**M. DEREIMS**  
 1<sup>er</sup> ténor du grand Opéra de Paris  
 M<sup>mes</sup> REY, DESCHAMPS, MM. GARDON, CRÉTOT, CRÉPY, FRAYSSÉ, STEINER  
 M. DEREIMS chantera :  
 1<sup>o</sup> LES LARMES 2<sup>o</sup> Grand air de la REINE DE SABA  
 Romance de Maître WOLFFRAM de P. REYER de CH. GOENOD  
**CANTATE** par M. CRÉTOT, musique de M. SELVELLI  
 chantée par M<sup>lle</sup> Grégia, MM. Musset et Jousseau et les chœurs.  
**MARCHE HAMIDIÉ** chantée en ture par M<sup>lle</sup> Eugénie Violet.  
**APOTHÉOSE**  
 avec tous les artistes de la troupe

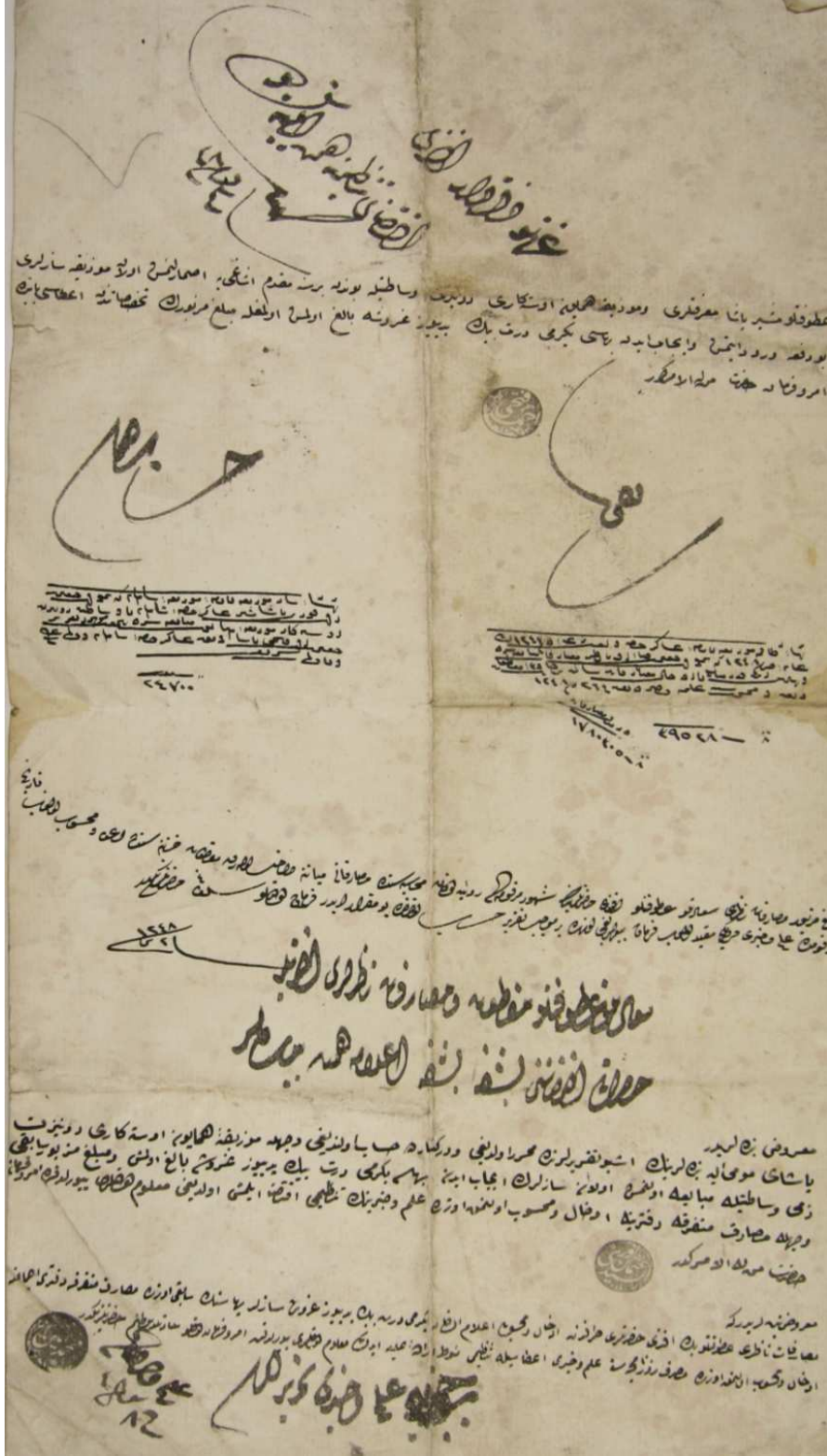
**PRIX DES PLACES**

Loges Balmoires 2, 10, 11, 13, 14, 23 . . . . . 1 <sup>er</sup> 2	cathédrale	Fauteuils 7 premiers rangs . . . . . 50
Loges Bel-Etage A, B, 10, 11, 13, 14, 23 . . . . . 2		3 derniers rangs . . . . . 30
Toutes les autres loges Balmoires . . . . . 1	Stalles . . . . . 20	712
et Bal-stage . . . . . 1 1/2	Paradis . . . . . 20	
Loges 2 <sup>o</sup> rang A, B, 10, 11, 13, 14, 23 . . . . . 50		
Les autres . . . . . 70		

Impr. J. PALLAMAÏRY, - Rue, Courtonnages

Kaynak: BOA, Y.PRK.TŞF, 3/39.

**EK 82 : Donizetti'nin Avusturya'dan Sipariş Ettiği Çalgıların Bedelini Gösterir Buyruldu**



Kaynak: BOA, C.ML, 182/7653.

**EK 83 : Günümüzde İstanbul ve Civarındaki Çeşitli Saraylarda Bulunan Batı Müziği Çalgıları**

Çalgı	Saray	Üretici	Envanter No.
Piyano	Aynalıkavak Kasrı	J. A. Leakey, Lion Pianoforte Works	10/221
Piyano	Beylerbeyi	Rachals & Co., M. F.	3/180
Piyano	Dolmabahçe	[isimsiz]	52/1795
Piyano	Dolmabahçe	Erard	13/613
Piyano	Dolmabahçe	Erard	11/583
Piyano	Dolmabahçe	Gaveau	11/1402
Piyano	Dolmabahçe	Herz	14/3218
Piyano	Dolmabahçe	Kastamonulu Mehmed	31/170
Piyano	Dolmabahçe	Mehmed	52/1301
Piyano	Dolmabahçe	Pleyel, Lyon & Cie.	11/1343
Piyano	Dolmabahçe	Quandt	52/652
Piyano	Dolmabahçe	Steinway & Sons	15/1
Piyano	Dolmabahçe	Steinway & Sons	52/2974
Piyano	Yalova Atatürk Köşkü	Trayser	42/1904
Piyano	Yalova Atatürk Köşkü	Wilhelm Spaethe Gera <sup>506</sup>	42/40
Piyano	Yıldız Şale Köşkü	Steinway & Sons	32/541
Piyano	Yıldız Sarayı	John Brinsmead & Sons	123
Org	Dolmabahçe	[isimsiz]	13/23
Org	Dolmabahçe	[isimsiz]	52/1775
Armonyum	Dolmabahçe	Mason & Hamlin	52/896
Flüt Armonyum	Dolmabahçe	[isimsiz]	52/1297
Kontrbas	Dolmabahçe	[isimsiz]	64/1890
Kontrbas	Dolmabahçe	[isimsiz]	64/1891
Keman	Dolmabahçe	[isimsiz]	64/1533
Viyolonsel	Dolmabahçe	Mathias Albani Fecil Thivoli	12/3165

<sup>506</sup> Bu piyanonun üzerinde A. Comendinger'in adı yazmaktadır.

## EK 84 : Kavram Dizini

<b>Aksanlı</b>	: (İt. <i>Forzato</i> ) Güçlü vurgulu.
<b>Alterasyon</b>	: (Alm. İng. <i>Alteration</i> ) Bir notanın ilgili değiştirme işareti ile yarım ses tiz ya da pes olarak kromatik değişimi, değişim.
<b>Alto</b>	: (İt. <i>Alto</i> ) 1) En kalın kadın veya çocuk sesi, bu ses açıklığına sahip çalgı. 2) Saxhorn Mi bemol.
<b>Aralık</b>	: (Fr. <i>Intervalle</i> ) İki nota arasındaki ses.
<b>Armoni</b>	: (İt. <i>Armonia</i> ) 1) Müzikte sesin uyumunu ve ilişkilerini araştıran bilim ve sanat. 2) Asıl sese eşlik eden, onunla ya da kendi arasında akor dizileri oluşturarak melodiyi süsleme.
<b>Armonika</b>	: (İng. <i>Harmonica</i> ) Dudaklar arasına yerleştirilerek, nefes alma ve verme yoluyla çalınan ve deliklerden oluşan, prizma biçiminde bir çalgı, ağız mızıkası.
<b>Armonyum</b>	: (İt. <i>Armonium</i> ) İki pedalın verdiği hava ile çalışan, düğmelerle çeşitli ses düzeneği yapılabilen klavyeli çalgı.
<b>Armure</b>	: (Fr. <i>Armure</i> ) Donanım. Anahtarın yanında yer alan ve bestenin tonunu temsil eden değiştirme işaretlerinin tümü.
<b>Arpej</b>	: (İt. <i>Arpeggio</i> ) Bir armoninin seslerinin kırık akorlar şeklinde art arda çalınması.
<b>Arya</b>	: (İt. <i>Aria</i> ) Genellikle üç bölümden oluşan uzunca ve gelişmiş bir şan parçası.
<b>Av borusu</b>	: (Fr. <i>Cor de chasse</i> ) Av kornosu.
<b>Bağ</b>	: (İt. <i>Legatura</i> ) Adı ve sesi aynı olan iki notanın kesintisiz ve birlikte çalınacağını gösteren yay biçimindeki işaret.
<b>Bağlı</b>	: (İt. <i>Legato</i> ) Bağ şeklinde çalmak için kullanılan ifade.
<b>Banço</b>	: Afrika'da <i>bania</i> adıyla bilinen, altı telli, ses kutusu olarak def üzerine çifte deri kaplanan yuvarlak gövdeli ve Amerikalı zenciler tarafından caz müziğine aktarılan çalgı.
<b>Basson</b>	: (Fr. <i>Bassoon</i> ) Bas sesli ve çift kamışlı tahta üflemeli çalgı, fagot.
<b>Batı grafik notası</b>	: Dört aralık ve beş çizgiden oluşan bir portenin (Fr. <i>Portée</i> ), başında anahtar, değiştirme (Fr. <i>Accidental</i> ) işaretleri ve ölçünün gösterilerek, zaman değerlerine göre değişen nota işaretlerinin yanı sıra çeşitli süsleme ve ifade işaretlerinin de kullanıldığı müzik yazısı.
<b>Battal keman</b>	: Viyolonsel.
<b>Bekar</b>	: (Fr. <i>Bécarre</i> , İng. <i>Natural</i> ) Diyez ya da bemol ile değişen değişen notayı asıl şekline getiren işaret.
<b>Bombard</b>	: (Fr. İng. <i>Bombarde</i> ) Konik borulu, çift dilli, obua ailesinin atası sayılan eski üflemeli çalgı.
<b>Bombardon</b>	: (Fr. <i>Bombardon</i> ) Bandolarda kullanılan bas veya kontrbas tuba (bkz. <i>Tuba</i> ).
<b>Bona</b>	: İtalyan besteci, ses sanatçısı ve müzik teorisyeni Pasquale Bona (1808-1878) tarafından geliştirilen, notaları adlarıyla ve ritmik değerleriyle okuma yöntemi.
<b>Boru</b>	: Pirinçten yapılmış, deliksiz kıvrımlı bir borudan oluşan bir çalgı.

## EK 84 : (devam)

<b>Boruzen</b>	: Boru çalan kişi.
<b>Büglü</b>	: (Fr. <i>Bugle</i> , Alm. <i>Flügelhorn</i> ) Yapımı, tutuş ve çalış özelliğiyle trompete benzeyen ağızlıklı, yumuşak ve tatlı sesli bir çalgı.
<b>Çarpma</b>	: (İt. <i>Acciaccatura</i> ) Asıl notayı yukardaki süs notasıyla birlikte tek vuruşta çalış.
<b>Çeşni</b>	: Her makamın bünyesinde bulunan melodik yapıların seyirleri ile bu seyirlerin hafızada oluşturduğu izlenim ve duyuş zevki.
<b>Çevirme</b>	: (Fr. <i>Reenversement</i> ) Bir müzik aralığında tiz sesin pese ya da pes sesin tize taşınması.
<b>Çiftetelli</b>	: Düğün ve eğlencelerde çalınmak üzere bestelenmiş olan ve genellikle düyek usûlünde dem tutan bir mızraplı çalgı eşliğinde keman ve klarnet gibi çalgıların solist olduğu oyun havası.
<b>Darb</b>	: (Ar. <i>Dârb</i> ) Bir usuldeki art arda düzenli vuruşların her biri.
<b>Değıştirme işareti</b>	: Diyez, bemol, çift diyez, çift bemol veya bekar işareleriyle bir notanın alçaltılması veya yükseltilmesi.
<b>Dekreşendo</b>	: (İt. <i>Decrescendo</i> ) Sesin gürlüğü azaltarak.
<b>Dinamikler</b>	: (Fr. <i>Dynamique</i> ) Müzikal seslerin yoğunluk derecelerini ve ses gürlüğü gösteren forte ve piyano işaretlerinin türevlerinin tamamı.
<b>Diyapazon</b>	: (Fr. <i>Diapason</i> ) Vurulduğunda La notasında titreşim vererek çalgı ya da seslerin akort edilmesine olanak sağlayan, saplı, U şeklinde, küçük çelik çatal.
<b>Diyatonik</b>	: (Fr. <i>Diatonique</i> ) Tam seslerle anlamında, seslerin bir oktavdaki 5 tam ses (T), 2 yarım ses (Y) kuralına göre (örneğin TTTYTTY) dizilişli.
<b>Dolap</b>	: (Fr. <i>Caisse</i> ) Tekrarda çalınmaması istenen ölçüleri gösteren işaret.
<b>Dominant</b>	: (Fr. İng. <i>Dominant</i> ) Majör ya da minör gamın 5. derecelerine verilen ad.
<b>Düdük</b>	: (Alm. <i>Pfeife</i> , Fr. <i>Sifflet</i> ) Tiz sesli, genellikle tek ses delikli üflemeli çalgı.
<b>Düetto</b>	: (İt. <i>Duetto</i> ) İki ses ya da çalgı için bestelenmiş eser.
<b>Edvar</b>	: (Ar. <i>Edvâr</i> ) Devr kelimesinin çoğulu, usûllerin ve makamların daire şeklinde gösterilmesinden hareketle Türkçe, Farsça ve Arapça müzik teori eserlerine verilen isim.
<b>Emprezaryo</b>	: (İt. <i>Impresario</i> ) Belirli bir yüzde karşılığında, bir sanatçının çalışma programlarını ve anlaşmalarını düzenleyen kimse.
<b>Fagot</b>	: bkz. <i>Basson</i> .
<b>Falsetto</b>	: (İt. <i>Falsetto</i> ) Kafa sesiyle kadın sesine benzer, doğal olmayan sesler çıkarılması.
<b>Fanfar</b>	: (Fr. <i>Fanfare</i> ) Bakır üflemeli çalgılar müziği.
<b>Fasıl</b>	: (Ar. <i>Fasl</i> ) 1) Klasik anlamıyla, bir makamda taksim, peşrev, beste, kâr, semai, şarkı, saz semaisi ve oyun havası gibi belirli türlerde eserlerin art arda dizilmesinden oluşan büyük tür. 2) Ondokuzuncu yüzyıldan itibaren gelişen müzik piyasasındaki konser programı.

## EK 84 : (devam)

<b>Fiskeleme</b>	: Baş parmak ve mızrap ile tele hafifçe dokunma.
<b>Flavta</b>	: (İt. <i>Flauto</i> ) Flüt.
<b>Fokstrot</b>	: (İng. <i>Foxtrot</i> ) Tilki adımı. 1910'da Amerika'da çıkan ve kısa sürede cazın da etkisiyle Avrupa'ya yayılan, marş benzeri, 4/4'lük ölçüde, vurgulamaları 2. ve 4. dörtlüklerde olan dans.
<b>Fonograf</b>	: (Fr. <i>Phonographe</i> ) Balmumundan yapılmış bir silindir üzerine ses titreşimlerini çizgiler yoluyla kaydeden ve kayıtlı müziği defalarca dinleme imkânı veren mekanik aygıt.
<b>Füg</b>	: (İt. <i>Fuga</i> ) Partilerin ya da temaların birbirinden kaçısı anlamına gelen, temanın kontrpuanlı benzetimiyle işlenen, güçlü bir beste tekniği.
<b>Gam</b>	: (İt. <i>Gamma</i> ) Dizi. Tonal müzikte tonikten bir oktav uzaklıktaki toniğe sıralanan, tam ve yarım seslerden oluşan diyatonik ve sadece yarım seslerden oluşan kromatik olmak üzere iki şekilde sıralanan nota dizisi.
<b>Gazel</b>	: (Ar. <i>Gazel</i> ) Divan edebiyatının gazel formundaki şiirlerinden seçilen güfte üzerine ses ile yapılan doğaçlama.
<b>Glisando</b>	: (İt. <i>Glissando</i> ) Parmağın tuş ya da telde hızla kaydırılması.
<b>Gruppetto</b>	: (İt. <i>Gruppetto</i> ) Üzerine geldiği notadan evvel, çok küçük kıymette üç tane süs notası yapan işaret. Bu üç nota, asıl nota ile onun bir pestindeki ve bir tizindeki oluşur.
<b>Güfte</b>	: (Far. <i>Gofte</i> ) Farsça "söylenmiş" anlamına gelen, bestelenmiş olan manzum sözler.
<b>Halk konseri</b>	: (İng. <i>Public concert</i> ) Halkın dinleyici olarak katılabildiği bedelli veya bedelsiz konser.
<b>Hânende</b>	: (Far. <i>Hânende</i> ) Ses icracısı, okuyucu.
<b>Hecesel</b>	: (İng. <i>Syllabic</i> ) İnsan sesi için meydana getirilmiş müzik çeşitlerinde, metnin her hecesinin yalnız bir ses ile okunmak üzere bestelenmiş şekli için kullanılan teknik terim.
<b>İnce saz</b>	: Kalabalık olmayan ve oda müziği icra eden fasıl heyeti.
<b>Kamusal mekân</b>	: (İng. <i>Public space</i> ) Özel mekânlar dışında halkın ortak olarak kullanabildiği rutin ve sosyal uğrak alanı.
<b>Kantat</b>	: (İt. <i>Cantata</i> ) Çalgı eşlikli, koro, solo, resitatif, duet partilerini de içeren dinî ya da din dışı sözlü eser.
<b>Kastanyet</b>	: (İsp. <i>Castenetas</i> ) Abanoz, tik gibi sert ağaçlardan ya da fildişinden yapılan ve her iki ele ipe takılarak parmaklarla çalınan, içi hafif oyuk, ikili İspanyol vurmali çalgısı.
<b>Kitara</b>	: (Yun. <i>Kithara</i> , İt. <i>Chitarra</i> ) 1) Gitar, 2) Antik çağda Yunanlılar'ın lir ya da ufak arp benzeri 4-18 telli çalgısı.
<b>Komedy</b>	: (Fr. <i>Comédie</i> ) Genelde 18. yy. erken komik operasını tanımlayan terim, komedi.
<b>Komik opera</b>	: (Fr. <i>Opéra comique</i> ) Onsekizinci yüzyılda Avrupa'da gelişen ve konuşmalı diyalogların kullanıldığı, şarkıları, orkestra parçalarını ve dansları içeren sahne gösterisi.
<b>Konçerto</b>	: (İt. <i>Concerto</i> ) Bir veya daha çok solo çalgı ve orkestra için bestelenen tür.

## EK 84 : (devam)

<b>Kontrpuan</b>	: (Fr. <i>Contrepoint</i> ) Melodiye karşı özgürce yürütülen birden çok karşı partinin kullanımı.
<b>Korangle</b>	: (Fr. <i>Cor anglais</i> ) Ucunda çalana doğru eğimli metal ağızlığı olan, çift kamışlı, kalak yerinde bir yumru bulunan, obuadan bir beşli pes sesli tahta üflemeli çalgı, İngiliz kornosu.
<b>Korno</b>	: (İt. <i>Corno</i> , Alm. İng. <i>Horn</i> ) Uzun borusu çember şekline getirilmiş, diğer pistonluların aksine sol elle çalınan, sağ elin kalak (ağız) içerisinde tutularak sürdün gibi sesin rengini belirlediği metal üflemeli çalgı.
<b>Kornet</b>	: (İt. <i>Cornetta</i> , Alm. <i>Kornett</i> ) Genellikle üç pistonlu, ağız geniş, tiz sesli metal üflemeli çalgı.
<b>Köçekçe</b>	: Köçek dansına eşlik etmek üzere bir araya getirilen ve çoğu Anadolu ve Rumeli türkülerinden oluşturulan takımdaki eserlerin her biri.
<b>Kreşendo</b>	: (İt. <i>Crescendo</i> ) Sesin gürlüğünün artmasını belirleyen terim.
<b>Kromatik</b>	: (Fr. <i>Chromatique</i> ) Ardışık olarak yarım seslerin gösterimi.
<b>Lavta</b>	: Arapça “el-ûd”dan gelen, Ortadoğu ve Avrupa medeniyetlerinde kullanılmış, uda benzer ama uddan daha fazla armuda benzeyen uzun saplı çalgı.
<b>Livre</b>	: (Fr. <i>Livret</i> , İt. <i>Libretto</i> ) Libretto. Küçük kitap anlamında, bestecinin müziklendirdiği opera, operet, oratoryo, kantat, vb. eserlerin metni.
<b>Longa</b>	: Latince “longua”dan gelen, Ondokuzuncu yüzyılda makam müziğine kazandırılan, Romen asıllı yürük bir çalgısal oyun havası.
<b>Mandolin</b>	: (Fr. <i>Mandoline</i> ) Lavta ailesinin küçük ve armudî biçimli, keman akortlu, metal telli, perdeli, kısa saplı, yuvarlak sırtlı, genellikle oval ses deliği olan bombe göğüslü, mızrapla ve çoğunlukla tremolo olarak çalınan tahta çalgı.
<b>Mazurka</b>	: (Leh. <i>Mazur</i> ) 1600’lerde Polonya’nın Mazurya bölgesinde doğarak Avrupa’da 18. yüzyılda yaygınlaşan, 3/4’lük veya 3/8’lik ölçüde, orta hızda, vurgulamalı ilk zamanı değişebilen dans veya bu dansın müziği.
<b>Marş</b>	: (Fr. <i>Marche</i> , İt. <i>Marcia</i> ) Her tür yürüyüşü desteklemek, grupları aynı düzende yürütmek, ulusal birliği güçlendirmek veya cenaze merasimindeki kederli havayı pekiştirmek amacıyla, genellikle 2/4’lük veya 4/4’lük ölçülerde bestelenen kısa bir müzik türü.
<b>Medhâl</b>	: Arapça “giriş” anlamına gelen, peşrev yerine daha kısa ve serbest usûlde kullanılabilen bir çalgı müziği türü.
<b>Melismatik</b>	: (İng. <i>Melismatic</i> ) Hecesel’in zıttı, sözlü eserlerde bir hece üzerinde birden fazla nota söylenmesi için kullanılan terim.
<b>Metot</b>	: (Fr. <i>Méthode</i> ) Makam müziğinde daha ziyade çalgı eğitimi için kullanılan yazılı kılavuz.
<b>Metronom</b>	: (Alm. <i>Metronom</i> ) Tempoları standartlaştırmak ve bunlara uyulmasını sağlamak amacıyla çeşitli tempolara göre ayarlanarak dakikada vuruş sayısını gösteren sesli alet.

## EK 84 : (devam)

<b>Modülasyon</b>	: (Fr. Modulation) Geçki. Bir tonaliteden diğer tonaliteye geçiş.
<b>Noktürn</b>	: (F. <i>Nocturn</i> ) gece müziği, ondokuzuncu yüzyılda John Field ve ardından Chopin tarafından kullanılarak yaygınlaşan ve daha ziyade piyano için bestelenmiş romantik veya duygulu karakterde müzikler için kullanılan tür.
<b>Nüans</b>	: (Fr. <i>Nuance</i> ) Müzikte eserin daha üstün yorumu için öngörülen yoğunluğu, ses rengi, temposu, gürlüğü, genişliği konularında değişiklikler.
<b>Obua</b>	: (Alm. <i>Oboe</i> , Fr. <i>Hautbois</i> ) Arasından üflenen çift kamışlı, 60 santimetre boyunda, geniş olmayan ağızlı, abanoz, şımşır gibi sağlam ağaçlardan ya da ebonitten yapılan, renkli tınlı Do sesli üflemeli çalgı.
<b>Opera</b>	: (İt. <i>Opera</i> ) Önceleri <i>melodramma</i> ya da <i>dramma per musica</i> adı verilen, bir tiyatro metni gibi yazılmış libretto üzerine, sahnede oynanmak üzere, bir veya daha çok perdeden oluşan, genellikle bir çalgının girişinden sonra konunun, resitatif, arya, şarkı, duet, trio, koro gibi çalgı eşlikli vokal kısımlarla anlatıldığı eser.
<b>Opera buffa</b>	: (F. <i>Opéra bouffe</i> ) Onsekizinci yüzyılda Napoli'de ciddi operaların perde aralarında izleyiciyi eğlendirmek amacıyla konulan müzikli oyun tarzında bir opera türü.
<b>Operet</b>	: (İt. <i>Operetta</i> ) Konuşmalı, diyaloglu, şarkılı ve danslı hafif opera türü. Onyedinci ve onsekizinci yüzyıllarda kısa operalar için kullanılan terim, ondokuzuncu yüzyılda Franz von Suppé'den başlayarak hafif ve duygusal karakterde, basit ve popüler bir tarzda operalar için kullanılmıştır.
<b>Orkestriyon</b>	: (Alm. <i>Orchestrion</i> ) Alman müzikçi ve din adamı G. J. Vogler'in kendi konser turneleri için 1789'da yaptırdığı, 4 klavyeli, 2 pedallı, taşınabilir konser orgu.
<b>Pantomim</b>	: (Yun. <i>Pantomime</i> ) Antik Yunan, Anadolu ve Mısır'da ilk örnekleri görülen, jest ve mimiklerin kullanılarak yapılan dramatik ve sözsüz anlatımın müzikle desteklendiği sahne gösterisi.
<b>Parafraz</b>	: (Fr. <i>Paraphrase</i> ) Tanınmış parçaları serbestçe işleyerek, başka çalgılara ya da sese uyarlayarak düzenlemek.
<b>Parti</b>	: (İng. <i>Part</i> ) Çoksesli eserlerde her çalgının yükümlü olduğu ve icrada kolaylık sağlamak için ayrı ayrı yazılan kısım.
<b>Partisyon</b>	: (Fr. <i>Partition</i> ) Senfoni, konçerto, opera, oratoryo gibi büyük müzik formlarını ya da küçük orkestra için bestelenmiş bir eseri seslendiren çalgı ve seslerin, solo çalgılarını tümünü ortak porte çizgisi ve kaşla işaretlenmiş, aynı hizada yazılmış biçimde içeren büyük boyutlu nota defteri.
<b>Perde</b>	: Makam müziği ses sisteminde yer alan her bir sese verilen isim. Temperaman sistemdeki notaların aksine perde bir frekansa bağlı olmayan bir fonksiyon olarak kullanılmaktadır.
<b>Peşrev</b>	: (Far. <i>Pişrev</i> ) Klasik faslın açılışında çalınan, genellikle dört hane ve bir teslimden oluşan çalgısal form.

## EK 84 : (devam)

- Piston** : (Fr. *Piston*) Subap, kapakçık. Korno, trompet, trombon, büğlü gibi üfleli çalgılardaki boru içerisindeki hacmi, dolayısıyla sesi değiştirerek kromatik seslerin daha kolay çıkmasını sağlayan yaylı valf.
- Piyanola** : (İng. *Pianola*) Piyanistler tarafından silindire kaydedilen müziği pedal ya da elektrikle çalan duvar piyanosu olan *player pianonun* Aeolion Corporation tarafından üretilen bir çeşidi.
- Pizzicato** : (İt. *Pizzicato*) Keman gibi yaylı, piyano gibi vurmali çalgılarda tellerin parmakla çalınması.
- Polka** : (Çek. *Polka*) 1830'larda Bohemya'da gelişen, 2/4'lük ölçüde, hızlıca ve sevimli tempoda çiftlerle yapılan halk dansı, bu dansın müziği. Daha sonra Smetana ve Dvorak gibi besteciler aracılığıyla Avrupa Akademik Müziği'ne kazandırılmıştır.
- Portamento** : (İt. *Portamento*) Parmağı kaldırmadan bir sestene diğerine, aradaki sesleri de çok kısa ve ani duyurarak çabuk ama yumuşak kayış.
- Prelüd** : (Fr. *Prélude*) Tek bir çalgının (klavyeli çalgı ya da lavtanın) parçanın yapısına, tonalitesine uygun olarak yaptığı doğaçlama.
- Primadonna** : (İt. *Prima donna*) Onyedinci yüzyıldan itibaren operalarda zor olan asıl partiyi seslendiren birinci kadın şarkıcıya verilen isim.
- Puandorg** : (Fr. *Point d'orgue*) Org noktası, durgu. Notanın uzunluğunun icracının yorumuna bırakıldığını gösteren işaret.
- Rebab** : Dize dayanarak çalınan, Hindistan cevizinden yapılan bir göğse sahip, uzun saplı yaylı çalgı.
- Resital** : (İta. *Recital*) Tek bir icracı ya da tek eşlikli solist konserlerine verilen isim.
- Sâzende** : (Far. *Sâzende*) Çalgı icracısı.
- Saz eseri** : Çalgı için bestelenmiş eser.
- Saz semaisi** : Çoğunlukla aksak semai ve yürük semai usûlleriyle bestelenen fasıl sonunda çalınan form.
- Schottisch** : (Alm. *Schottisch*) Ondokuzuncu yüzyılın ortalarında yaygınlaşan ve polkaya göre daha yavaş olan dans ve müzik türü.
- Senfoni** : (Fr. *Symphonie*) Dört bölümlü, sonat formunda, orkestranın tümünün ya da yalnız yaylı çalgıların veya küçük bölümünün değerlendirildiği orkestra eseri.
- Sirto** : Yunan sirtakisi'nden alınan nim sofyan usûlünde bestelenen bir oyun havası.
- Solfej** : (Fr. *Solfège*) Müzik öğreniminde temel unsurlardan biri olan kulak eğitimi için nota adlarını ve tonlarını söyleyerek yapılan çalışma.
- Sonat** : (İt. *Sonata*, Fr. Alm. *Sonate*) Bir veya iki eşdeğer çalgı için çok bölümlü, anlatım zenginlikli ve ağırca, canlı ve kıvrak, parlak ve oldukça çabuk Finale şeklinde sıralanan dört bölümlü çalgı eseri.

## EK 84 : (devam)

<b>Sone</b>	: (İt. <i>Sonetto</i> ) Onüçüncü yüzyıldan itibaren İtalya'da kullanılan, genellikle 2 dörtlük ve 2 üçlükten oluşan 14 dizelik şiir formu.
<b>Staccato</b>	: (İt. <i>Staccato</i> ) Seslerin kesik kesik duyurulması.
<b>Şan</b>	: (Fr. <i>Chant</i> ) Sözlü seslendiriş.
<b>Şano</b>	: (İt. <i>Scena</i> ) Sahne.
<b>Şed</b>	: (Ar. <i>Şedd</i> , Fr. <i>Transposition</i> ) Aktarım. Bir diziyi bulunduğu mevkiden başka bir perdeye taşımak.
<b>Taksim</b>	: Makam müziğinde çalgı ile yapılan doğaçlama.
<b>Tamperaman</b>	: (Fr. <i>Tempérament</i> ) Bir oktavin 12 eşit yarım sese bölündüğü sistem.
<b>Terza-rima</b>	: (İt. <i>Terza rima</i> ) En sonunda tek bir mısra bulunan, üçlüklerden oluşan "aba, bcb, cdc, d" kafiye şemasına sahip İtalyan nazım şekillerinden biri.
<b>Titreşim</b>	: (İt. <i>Vibrato</i> ) Vibrato. Daha duygulu ve güzel anlatım amacıyla sesin çok hafif ancak düzenli, çok sık ve hızlı salınımla oluşan ses.
<b>Tremolo</b>	: (İt. <i>Tremolo</i> ) Sesin kesintili ya da kesintisiz sürekli tekrarı.
<b>Tril</b>	: (İt. <i>Trillo</i> ) Bir nota ile onun tam ses ya da yarım ses üstündeki notanın az veya çok çabuk hızda ve birbiri ardına öngörülen sürede seslendirilmesi.
<b>Trio</b>	: (İt. <i>Trio</i> ) 1) Üç çalgı için eşdeğerde yazılmış çalgısal beste. 2) Bu tür bir eseri çalan 3 kişilik topluluk.
<b>Tromba</b>	: (İt. <i>Tromba</i> , İng. <i>Trumpet</i> ) Askerî bandolar ve senfonik orkestralarda çalınan, kromatik sesleri verebilen, sol elle tutulurken sağ elle 3 pistonla basılarak çalınan metal üflemeli çalgı, trompet.
<b>Trombon</b>	: (İt. Fr. <i>Trombone</i> ) Eski bir geçmişi olan ve günümüz orkestralarında kullanılan bakır üflemeli çalgı. Silindirik biçimindeki borusu ve huniye benzeyen ağız kısmıyla trompeti andırmakla birlikte, kayarak işleyen sürgüsüyle trompetten ayrılır.
<b>Tuba</b>	: (İng. <i>Tuba</i> ) Saxhorn ailesinin en kalın sesli, ağızlıklı, 4-6 pistonlu, kalağı yukarı tutularak çalınan, alto, bariton, bas ve kontrbas boyları olup tüm tonları kromatik olarak çıkarabilen kıvrımlı metal üflemeli çalgı.
<b>Üçleme</b>	: (Fr. <i>Triolet</i> ) Herhangi bir değerdeki notanın 3 eşit parçaya, bir kısmı bazen sus da olmak üzere bölünmesi.
<b>Uvertür</b>	: (Fr. <i>Ouverture</i> ) Opera, operet, bale gibi sahne müziklerinde, oratoryo, kantat gibi büyük vokal eserlerde dinleyiciyi hazırlamak için en başta yer alan orkestral giriş.
<b>Varyasyon</b>	: (Fr. İng. <i>Variation</i> ) Çeşitleme. Bir müzikal düşüncenin ya da temanın türlü biçimlerde değiştirilerek tekrarı.
<b>Viola d'amore</b>	: (İt. <i>Viola d'amore</i> ) Onsekizinci yüzyılda İstanbul'da da sinekeman adıyla kullanıldığı bilinen, günümüz viyolası büyüklüğünde, ancak <i>viyel</i> gibi düz sırtlı, çeneye sıkıştırılarak keman gibi çalınan 7 telli, perdesiz sapı içinde de 7 titreşim teli içeren yaylı çalgı.

**EK 84 : (devam)**

- Viola da gamba** : (İt. *Viola da gamba*) Dizler arasına sıkıştırılarak çalındığı için bu adı alan, çoğunlukla 6 bağırsak telli, akor basmaya elverişli geniş tuşesinde perdeleri bulunan, gövdesinde ters C formunda ses delikleri olan yaylı çalgı.
- Vodvil** : (Fr. *Vaudeville*) Onyedinci ve onsekizinci yüzyıllarda Fransa'da nükteli, şakacı bir şiir ya da şarkı türü iken ondokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda modern müzikli komedilere, müzikhollerdeki varyete gösterilerine verilen ad.
- Vokal** : (İng. Fr. *Vocal*) İnsan sesi için, sözlü.
- Vurgu** : (İng. Fr. *Accent*) Bir notanın ya da akorun daha güçlü duyurulması, aksan.
- Uyarılama** : (İng. Fr. *Adaptation*) Bir besteye değişik tını anlayışıyla ya da başka bir müzik türünde biçim verilmesi, adaptasyon.

Kaynak: Kâzım, 1893; Öztuna, 1969-1976; Say, 1992; Pakalın, 1993; Apel, 2000; Yavaşca, 2002; Aktüze, 2003; Uslu, 2007; Ayangil, 2008; Yener, t.y.





## ÖZGEÇMİŞ

<b>Ad Soyad:</b>	Selçuk Alimdar
<b>Doğum Yeri ve Tarihi:</b>	Almanya – 05.02.1977
<b>İletişim:</b>	selcukalimdar@gmail.com
<b>Web Sitesi:</b>	www.selcukalimdar.com
<b>Lisans Üniversitesi:</b>	İstanbul Üniversitesi - Sosyoloji
<b>Y. Lisans Üniversitesi:</b>	Yeditepe Üniversitesi - İşletme

Müzik eğitimine 1991’de Bahtiyar Çakmak’tan ney dersleri alarak başladı. Ardından Ahmed Şahin ve sonra uzun süreler Salih Bilgin’den ney meşk etti.

1992 yılında Maltepe Musikî Cemiyeti’nde solfej ve nazariyat eğitimi aldı. 1993’te Nezih Uzel’den tasavvuf müziği meşk etti. 1995’ten itibaren çeşitli mevlevî ayini temsillerine katıldı. 1994-1995 döneminde Özel Üsküdar Bağlarbaşı Lisesi’nin orkestrasında ney üfledi ve çeşitli televizyonlarda konserlere katıldı.

1996-2000 döneminde müzikolojiye ilgi duyarak Murat Bardakçı ile eski Türkçe risaleler ve Hamparsum notası üzerine çalıştı. 1997-1999 döneminde Ruhi Ayangil ile toplu makam müziği icrası üzerine çalıştı ve Cengiz Bektaş Atölyesi’ndeki dinletilerde yer aldı. 2003-2004’te Fırat Kızıltuğ ile viyolonsel çalıştı.

1999-2001 yılları arasında Yapı Kredi Bankası’nda ve 2001’den bu yana Avea İletişim Hizmetleri A.Ş.’de çalışan Selçuk Alimdar, hâlen Uzaktan Öğrenme ve Projeler Müdürü olarak görevini sürdürmektedir. Alimdar aynı zamanda PERYÖN – Türkiye İnsan Yönetimi Derneği Merkezi Denetim Kurulu üyesidir.

### Yayın Listesi:

(çev.) Popescu-Judetz, E., Prens Dimitrie Cantemir: Türk Musikisi Bestekarı ve Nazariyatçısı, Pan Yayıncılık, 2000.

